



SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO  
PER LE PROVINCE DI PARMA E PIACENZA



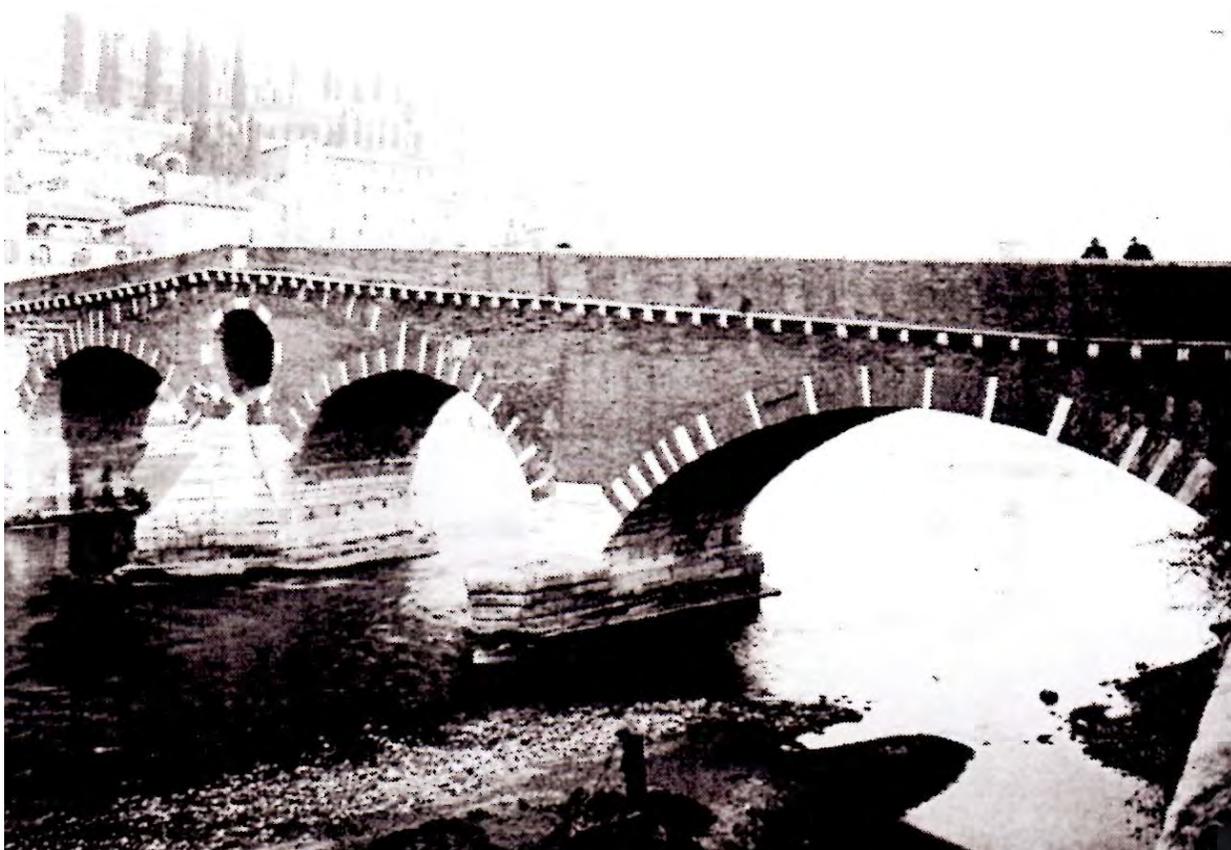
*Premio Piero Gazzola per  
il restauro del patrimonio  
monumentale piacentino*

# ATTI

*della Giornata di Studi in occasione della decima edizione  
09 ottobre 2015*

*Piacenza, Auditorium S. Margherita  
Fondazione di Piacenza e Vigevano*





Verona, Ponte Pietra dopo il restauro

e presso l'Istituto di ricerche per il restauro dei monumenti e l'urbanistica dei centri storici di Ravello, da lui diretto dal 1974. Gazzola propone a Pane di far parte del Consiglio direttivo della rivista "Castellum", da lui fondata agli inizi del 1965. Dunque, per Andrea Pane, gli obiettivi perseguiti dai due maestri si fondano su una visione integrata della conservazione e su una stretta relazione tra sapere accademico e prassi operativa, finalizzata a superare ogni ostacolo tra il mondo universitario e quello delle Soprintendenze.

Sostiene Giuseppe Fiengo che la Carta internazionale del Restauro, elaborata nell'ambito del Congresso internazionale sul restauro, svoltosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964, rappresenta il più importante documento del Novecento prodotto nel settore della conservazione. La Carta sancì il "rinnovamento" della disciplina del restauro, scaturita dalla revisione teorica dei metodi di intervento applicati nel trentennio 1930-1960. Inoltre, estese "il concetto di monumento dalla creazione isolata all'ambiente urbano e paesistico". Tra gli argomenti





Verona, Ponte Pietra fase di restauro

tra il nuovo e l'antico e sottolinea i limiti operativi del vincolo per i "complessi di cose immobili aventi valore estetico e tradizionali", previsto dal comma 3 dall'art. 1, della legge 1947/1939. Da questi presupposti, si generano per Andrea Pane i presupposti per la tutela "del monumento e dell'ambiente antico in una integrazione totale della città di domani", come auspicato nelle conclusioni dello stesso congresso.

Al VII Congresso di Urbanistica del 1958, Gazzola insistette sui limiti della legislazione vigente, che non tratta affatto il tema della "riqualificazione e risanamento urbanistico di quei complessi che,

*pur non comprendendo monumenti d'importanza primaria, costituiscono l'humus di una città e la ragione della sua particolare fisionomia"*, ravvisando la necessità di "estendere il diritto di notifica dai monumenti singoli ai complessi in cui si raccoglie con l'edilizia minore, il tracciato viario tradizionale".

Il sodalizio culturale e i rapporti di collaborazione tra i due studiosi prosegue negli anni Sessanta e fino alla metà degli anni Settanta. Pane coinvolge Gazzola nella costituzione del primo comitato dell'ICOMOS e lo invita a tenere alcuni cicli di lezioni presso la Scuola di Perfezionamento in Restauro dei Monumenti, da lui fondata a Napoli nel 1969,





Verona, Ponte Pietra dopo i bombardamenti

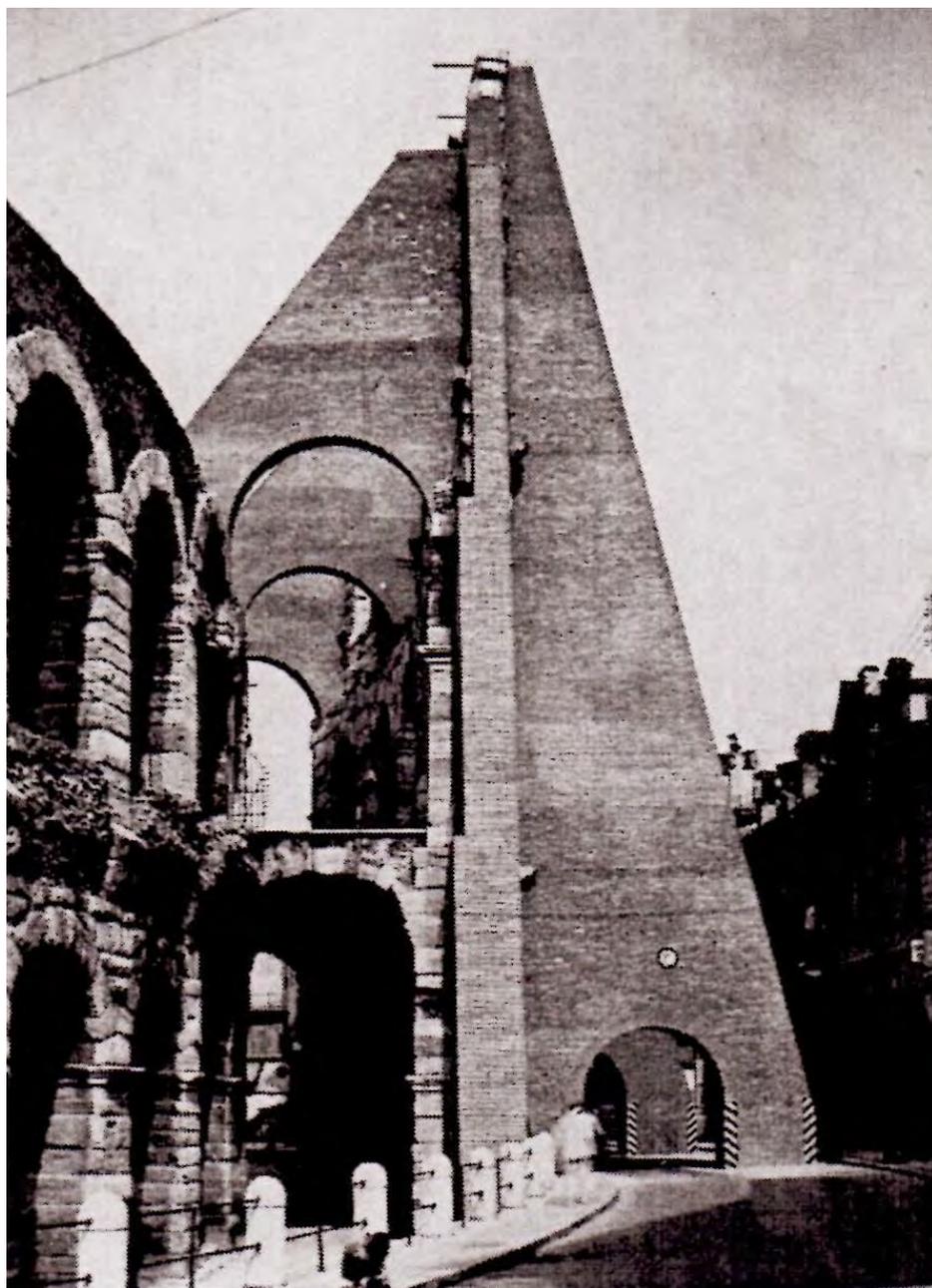
non potesse in alcun modo essere disgiunta dall'urbanistica. Gazzola, già incaricato della cattedra di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura* (1949-1952), insegna *Restauro* dei monumenti a Milano negli anni cinquanta (1952- 1953 e 1958-1959) e nel 1958 propone l'istituzione di un corso di perfezionamento in Restauro.

Membro dell'INU dal 1946, figura tra gli organizzatori del II Congresso Nazionale di Urbanistica, svoltosi a Roma nel 1948. Pane, già ordinario di *Caratteri Stilistici* a Napoli, assume la cattedra di *Restauro* nel 1950, aderisce all'INU nel 1952 e, poco dopo, presenta, al IV Congresso di Urbanistica, la relazio-

ne *Paesaggio e ambiente*, nella quale argomenta la necessità di ampliare la scala della tutela. Inoltre, in occasione del congresso: "*Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*", organizzato e presieduto da Pane nell'ambito dell'XI Triennale di Milano del 1957, ribadisce la necessità di considerare in modo unitario la tutela ambientale e la pianificazione urbanistica e di estendere il concetto di monumento dalla creazione isolata alla corallità dell'edilizia storica.

Gazzola, nella comunicazione "*L'alterazione dei valori ambientali nelle nostre città*", svolta nello stesso congresso, illustra i rapporti interattivi intercorrenti





Verona, Arena  
Struttura di protezione  
contro i bombardamenti  
dell'ultimo conflitto mon-  
diale





## IL PENSIERO DI PIERO GAZZOLA SUL RESTAURO ARCHITETTONICO

Luciano Serchia

Gli atti del convegno su: “*Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento. Conoscenza, tutela e valorizzazione nel contesto italiano e internazionale*”, a cura di A. Di Lieto, M. Morgante (Verona, 28-29 novembre 2008), offrono l'occasione per mettere a confronto il giudizio critico espresso da alcuni studiosi che hanno partecipato a quel Convegno sulla figura intellettuale e professionale di Piero Gazzola e sul ruolo da lui svolto nell'ambito del dibattito intorno al restauro architettonico tra le due guerre e alla disciplina della conservazione e della tutela dei monumenti che portò all'emanazione della Carta di Venezia del 1964. In particolare, ho creduto opportuno discutere e argomentare le considerazioni critiche di Andrea Pane, Giuseppe Fiengo, Amedeo Bellini, Lucina Napoleone e Ruggero Boschi con l'intento di rappresentare un quadro sufficientemente ampio e articolato del lavoro svolto da Piero Gazzola come teorico e architetto, di seguire l'evoluzione del suo pensiero critico sui “monumenti d'ambiente” e sull'incidenza che questo approccio tematico ha avuto nel dibattito culturale italiano del secondo dopoguerra, sia in termini concettuali, sia operativi.

Per Andrea Pane, la Carta di Venezia (1964), proposta inizialmente come “*parziale emendamento*” della Carta italiana del 1932, è essenzialmente frutto dell'ideazione di Roberto Pane e Piero Gazzola. Pane si era laureato a Roma nel 1922 con Gustavo Giovannoni, con il quale intrattenne rapporti cultu-

rali fino alla seconda metà degli anni Trenta. Gazzola si formò sotto la triplice influenza di Ambrogio Annoni, del quale era stato allievo e di cui divenne poi assistente al Politecnico di Milano dal 1936; di Gino Chierici, con il quale collaborò come architetto funzionario alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Milano dal maggio del 1935; e dello stesso Giovannoni, con il quale entrò in contatto nella seconda metà degli anni Trenta, partecipando ai congressi nazionali di Storia dell'architettura, promossi dal maestro romano a partire dal 1936, e soprattutto come componente della redazione di “*Palladio*” fin dall'uscita del primo numero della rivista nel 1937.

Negli anni Quaranta, Pane rivolse la sua attenzione allo studio dell'edilizia storica, da lui definita “*letteratura architettonica*” (in *Napoli imprevista*, 1949), fino allora poco indagata dagli storici dell'architettura.

Gazzola, maturò le proprie convinzioni soprattutto attraverso le difficili scelte compiute nei numerosi restauri veronesi, nelle quali la necessità di salvaguardare “l'unità ambiente monumento”, sembrerebbe giustificare per Andrea Pane le complesse ed estese operazioni di ricostruzione, come quelle attuate per i ponti scaligeri. A suo parere, il percorso accademico intrapreso dai due maestri a partire degli anni Cinquanta dimostrerebbe il loro progressivo distacco dalle posizioni giovannoniane. Infatti, entrambi ritenevano che la tutela dei monumenti





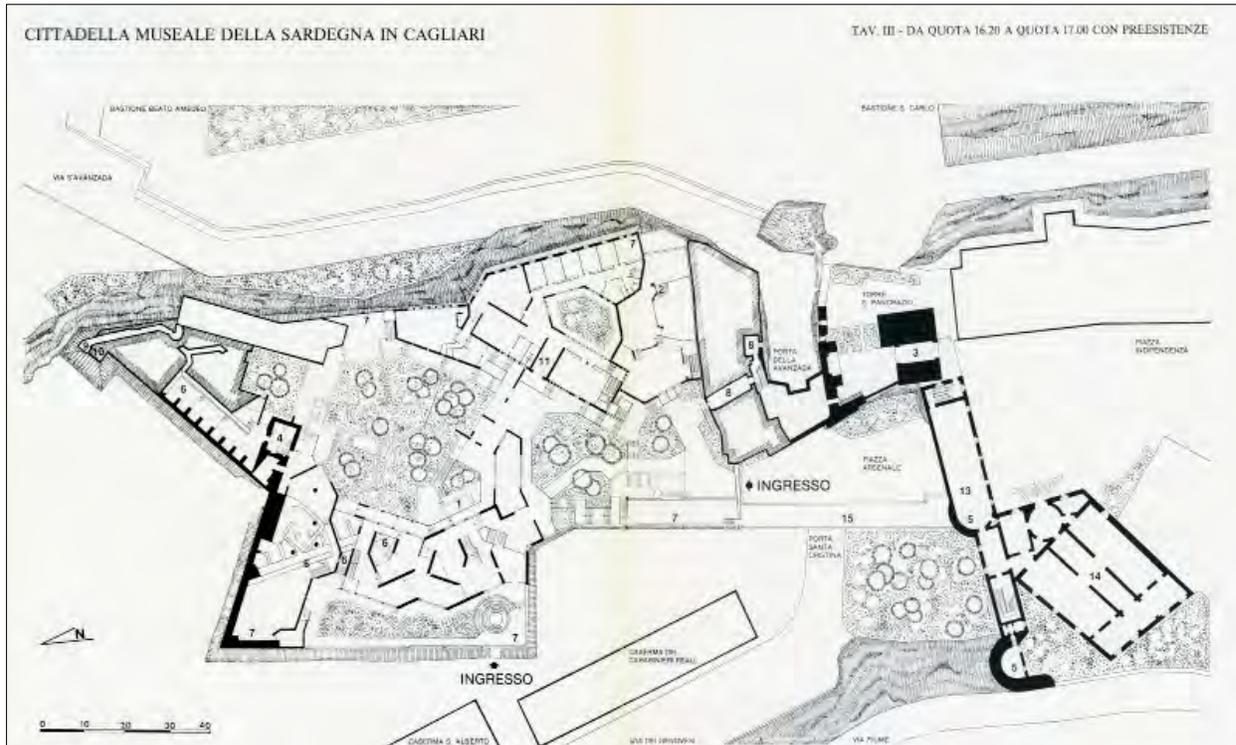
Verona, Museo di Castelvecchio, [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)





Verona, Museo di Castelvecchio, [www.flickr.com](http://www.flickr.com)





Cagliari, Cittadella Museale della Sardegna: planimetria generale

il valore dell'intervento scarpiano in Castelvecchio, dividerlo, e accompagnarlo nella sua realizzazione.

Proprio stamattina, ricevendo dalle mani di Silvia D'Andria l'inventario del carteggio dell'archivio Gazzola, ho appreso della partecipazione del soprintendente alle prime riunioni del neo istituito Ministero dei Beni Culturali, che aveva avuto in Magagnato uno dei più convinti promotori.

Nel momento in cui sto con trepidazione per entrare a far parte del MIBACT, e in cui, pur vivendo la

delicatezza di certe trasformazioni, sono ancor più orgogliosa di questo Ministero e di ciò che esso rappresenta ed è riuscito a fare, capisco anche dall'archivio Gazzola che ci fu una piccola cellula veronese che ne favorì e appoggiò l'istituzione. In tale processo due uomini così importanti per Verona, Gazzola e Magagnato, dovettero svolgere un ruolo non irrilevante e penso che questo potrà essere uno dei tantissimi elementi da approfondire in futuro intorno alla straordinaria personalità a cui rivolgiamo, ancora una volta, tutta la nostra gratitudine.





Cagliari, Cittadella Museale della Sardegna





Ponte Pietra

Del resto nel pensiero di Gazzola centrali sono il rapporto tra una comunità e il proprio patrimonio e il rilievo che assumono le componenti immateriali all'interno del paesaggio culturale. Pertanto la società civile viene coinvolta con ogni mezzo: il soprintendente svolge un ruolo di rilievo all'interno dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, di fondazione settecentesca, è tra i creatori del nuovo Istituto di Studi Storici Veronesi, è tra i promotori del Museo Fondazione Miniscalchi Erizzo. Anche le mostre, le pubblicazioni, le docenze sono essenziali da questo punto di vista.

Una figura con cui ci fu per alcuni versi una sorta di 'sovrapposizione' e per altri un passaggio di testimone è il mio maestro, il direttore dei Musei Civici di Verona Licisco Magagnato. Gazzola, pur portatore di una cultura figurativa profondamente diversa - se noi pensiamo alla Cittadella dei Musei di Cagliari dove ebbe un ruolo attivo come progettista oppure alla ricostruzione della Biblioteca Capitolare di Verona, che pure fu da lui promossa e sostenuta e la confrontiamo con l'intervento di Carlo Scarpa a Castelvecchio misuriamo una notevole distanza dal punto di vista degli esiti finali - seppè riconoscere





Ponte di Castelvecchio

re elementi lessicali come le modanature di porte e finestre o l'uso dei materiali, oppure puntare unicamente sul vincolo e sul contenimento dei volumi. Il risultato è che con strumenti molto semplici, in qualche modo quasi 'rudimentali', Gazzola e il suo ufficio riuscirono a conservare al centro storico della nostra città l'unitarietà e l'armonia che la caratterizzano nella sua diversità, cosa che non è avvenuta in altri luoghi, pensiamo alla vicina Padova. Dopo aver conservato il tessuto del centro storico era fondamentale per Gazzola mantenerne vivo il rapporto con il suo ambiente tramite gli interventi

di correzione al piano regolatore che produssero la salvaguardia delle colline, elemento connotante del paesaggio veronese.

Per fare ciò le leve utilizzate non furono solo culturali, di una cultura che è sostanzialmente quella dei tecnici umanisti, secondo la felice definizione di Guido Zucconi, che lo accomuna a figure come Roberto Pane, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Piero Sanpaulesi ma che si ritrova non solo in architetti ma anche in storici dell'arte come Mario Salmi e Carlo Ludovico Ragghianti. Egli infatti seppe coinvolgere l'intera società civile.





al Politecnico, laureandosi anche in Storia dell'Arte e conseguendo un diploma in Archivistica e Paleografia (quindi fornito di una preparazione estremamente ricca e composita) - e va a ricoprire l'incarico di soprintendente della Sicilia orientale con sede a Catania. Lì in pochissimi anni metterà in campo una quarantina di progetti. Sono tempi fervidi e interessanti; ricordiamo che il 1939 è l'anno in cui vengono emanate le leggi Bottai, le grandi leggi di tutela su cui si è incardinato l'intervento statale in Italia fino all'entrata in vigore del Codice Beni Culturali. Pensiamo che una delle conseguenze della nuova disciplina è la quasi totale abolizione delle Soprintendenze miste; oggi, passati tanti anni, queste vengono riproposte con i vantaggi e gli svantaggi che ciò comporta, ma il fatto ci dà la misura della profondità del cambiamento.

Sono gli anni in cui viene anche fondato l'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi, che per certi aspetti, in particolare il dialogo con l'architettura contemporanea, ebbe posizioni molto diverse da quelle di Piero Gazzola.

Tra le caratteristiche del soprintendente, vi sono, oltre ad una cultura profonda e articolata, oltre alla continuità del suo mandato, una visione davvero internazionale dei temi concernenti la tutela e una grande capacità di organizzazione, sostenuta dalla presenza di collaboratori validi e affidabili. Cosicché ad esempio i suoi numerosi viaggi all'estero, necessari per tenere in vita i grandi rapporti internazionali che creò e mantenne, non impedivano in nessun modo la funzionalità di un ufficio che rispondeva veramente a regola d'arte. E ora ci viene chiesto di essere dei manager, definizione che fa un po' sorridere perché qualsiasi responsabile di una struttura di questo tipo deve per forza essere dotato di capacità gestionali.

Gazzola esercitò un ruolo fondamentale innanzi-

tutto nella conoscenza e nella conservazione dei singoli manufatti, ma incise anche sull'aspetto complessivo della città e del suo paesaggio, sullo studio e sulla divulgazione delle caratteristiche e della storia architettonica e urbanistica di Verona. Egli si distinse poi nell'impegno tanto nell'elaborazione teorica, rappresentata al suo massimo livello dalla collaborazione con Roberto Pane per la stesura della Carta di Venezia, quanto nell'applicazione pratica e in quello per la valorizzazione, la didattica e la docenza, aspetti estremamente attuali e basilari per garantire la trasmissione delle idee.

I grandi bombardamenti inferti a Verona, così come a molte città italiane, nel corso dell'ultima guerra misero il soprintendente di fronte a una palestra tanto efficace quanto dura, lacerante per la difficoltà delle scelte da adottare con rapidità, attorniato da pochi ma ottimi professionisti, lasciando esempi memorabili come la ricostruzione del ponte di Castelvecchio e del ponte Pietra.

Abbiamo poi visto anche dalle carte dell'archivio che il momento della preparazione di conferenze e di lezioni serviva a sistematizzare la documentazione raccolta e ne preparava la rielaborazione concettuale.

Le soluzioni adottate non appaiono mai isolate ma sempre in relazione con quanto avveniva in contesti paragonabili, nelle città tedesche piuttosto che a Firenze nel dibattito per la ricostruzione del ponte di Santa Trinita oppure per l'intorno del ponte Vecchio. A me tuttavia sembra che ancora più rilevante di questi due grandi e noti casi di riproposizione sia la capacità di avere ricucito e riconnesso l'intero tessuto del centro storico, a costo di rinunce straordinarie come accettare che si mantenesse solo la facciata di un edificio (credo che per una persona della cultura e della formazione di Gazzola ciò comportasse una grande sofferenza), oppure limitarsi a richiama-





## GAZZOLA, MODELLO IDEALE DI SOPRINTENDENTE

Paola Marini

Ringrazio molto il soprintendente delle sue gentili parole e considero di buon auspicio veder intrecciare ancora una volta la mia storia personale con quella di Piero Gazzola. Ricordo che nei giorni, anche allora difficili, dopo la laurea, quando ancora non mi era assolutamente chiaro cosa avrei potuto fare, tranne cercare di seguire le orme della grande maestra che abbiamo condiviso con Anna Coccioni, cioè la professoressa Anna Maria Matteucci, seguendo il corso del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio venni invitata nella casa di Gazzola a San Ciriaco di Negrar che abbiamo visto nelle immagini di Maria Pia Gazzola.

Mi colpì immediatamente che quell'aura straordinaria di elezione, di eleganza aristocratica unita ad una grande elevatezza intellettuale che caratterizzava Piero Gazzola sapesse unirsi alla curiosità per i giovani, all'interesse per gli stranieri - in quel momento era loro ospite un architetto belga che studiava l'architettura vernacolare della Lessinia, quindi un tema che poteva apparire a prima vista molto lontano dagli studi consolidati di Piero Gazzola.

Oggi proprio nel momento di passaggio verso Venezia, dopo ventidue anni di lavoro a Verona, di nuovo un incontro con Piero Gazzola e la sua lezione.

Poche, brevi parole da parte mia per esprimere un riconoscimento, vorrei dire quasi "ufficiale", di Verona a questa grande figura di soprintendente che ha permesso alla città atesina di rimanere una delle più belle d'Italia. Lo dico con particolare commozione in

un momento in cui tra le poche cose che sembrano accomunare le opposte fazioni del nostro paese vi è l'ostilità e la diffidenza nei confronti delle Soprintendenze.

Non sono le Soprintendenze il male dell'Italia, è la mancanza di cultura e la mancanza di sostegno che alle Soprintendenze stesse diamo, tanto è vero che esistono situazioni come quella che voi rappresentate a Piacenza, dove, grazie al lavoro delle istituzioni e alla loro collaborazione con i privati e grazie a un clima più favorevole e sensibile, si concretizzano quei risultati positivi che il vostro premio sottolinea in maniera tanto efficace.

Al tempo stesso pensiamo anche cosa significa per una città aver avuto un soprintendente della levatura culturale di Gazzola, ma anche della sua stabilità - rimase in carica dal 1942 al 1978 - di contro ai continui frenetici avvicendamenti attuali, per i quali gli uffici sono sempre in attesa di un "interpello", di un rinnovo di contratto, di una scadenza di contratto e nessuno ha mai la certezza dell'interlocutore, e anche la funzionalità più roduta rallenta un poco nonostante le migliori intenzioni. Viviamo dunque condizioni profondamente mutate, con altri valori, come quelli dell'avvicendamento in nome della trasparenza.

Per misurare la distanza che ci separa dal mondo di cui Pietro Gazzola visse e operò, pensiamo all'anno 1939: è il momento in cui egli lascia Milano - dove ha compiuto la sua formazione, studiando





ratoria para la fundación de la Real Academia de San Fernando e Director de las Obras Reales de Aranjuez. Si veda l'importante saggio di Tovar Martín, Virginia, *Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez*, in "Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense", 7, 1997, pp. 123-155.

13 Si ricorderà, tra gli altri, il Teatro del Buen Retiro (1737), il Teatro del Cason, il Teatro di Aranjuez (1739), il Teatro della Residenza Reale di El Pardo (1740) e quello portatile del 1743; Tovar Martín, Virginia, *Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII*, in *El Real Sitio de Aranjuez* cit., pp. 221-239.

14 Numerosi i contributi dedicati dalla studiosa ad Aranjuez; di seguito se ne riporta una selezione: Tovar Martín, Virginia, *La Capilla Real del Palacio de Aranjuez: la "distinción" de un espacio "oculto al exterior"*, in "Reales Sitios", 117, 1993, pp. 45-54; Ead., *Filippo Juvarra y el palacio real de Aranjuez*, in "Reales Sitios", 119, 1994, pp. 17-24; Ead., *El gabinete de la Reina en el Palacio de Aranjuez*, in "Reales Sitios", 127, 1996, pp. 35-45; Ead., *Diseños de Santiago Bonavía para el trazado de la ciudad de Aranjuez*, in "Reales Sitios", 133, 1997, pp. 19-26. Di notevole importanza il volume di José Luis Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales: Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid 1995.

15 Tovar Martín, Virginia, *El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII*, in "Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense", 6, 1996, pp. 47-65.

16 Tovar Martín, Virginia, *La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez*, in "Academia", 81, 1995, pp. 165-216.

17 Tárraga Baldó, María Luisa, *Santiago Bonavía, arquitecto hidráulico*, in *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España), Madrid 1991, pp. 97-106.

18 La moneta spagnola *real de vellón* venne coniata nel 1642 ed era composta da argento e rame.





(Endnotes)

- 1 Matteucci, Anna Maria, *Il contributo di Giacomo Bonavia ai percorsi porticati nel Sitio Reale di Aranjuez*, in Bocchi, Francesca e Smurra, Rosa (a cura di), *I portici di Bologna nel contesto europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 22-23 novembre 2013), Luca Sossella edizioni, Bologna 2015, pp. 225-240.
- 2 Cfr. Bonet Correa, Antonio, *Cronologia del Real Sitio de Aranjuez*, in *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Exposiciones del Palacio Real de Aranjuez, abril-mayo 1987, Patrimonio Nacional, Madrid 1987, pp. 137-140. Di notevole interesse il settimo volume della serie *Cuadernos de Restauración de Iberdrola* di José Luis Sancho dedicato a *El Palacio Real de Aranjuez* (2003).
- 3 Su Giacomo Bonavia, nato a Piacenza il 25 luglio 1701, desidero ricordare particolarmente la bella tesi di laurea di Maddalena Bracchetti, *Un poliedrico artista piacentino del '700 alla corte spagnola: Giacomo Bonavia*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, relatore Anna Maria Matteucci, anno accademico 1997-1998. Si veda inoltre Fiori, Giorgio, *Architetti, scultori e artisti minori piacentini*, in "Bollettino storico piacentino", 66, 1971, pp. 53-70.
- 4 Cuesta, José Redondo, *Scenografi bolognesi e pittori-decoratori piacentini alla corte spagnola nella prima metà del Settecento. Spagna e il Ducato di Parma*, tesi di dottorato di ricerca in storia dell'arte, Università degli Studi di Bologna, relatore prof. Anna Maria Matteucci, anno accademico 2000-2001.
- 5 Il marchese Annibale Scotti fu una figura chiave della politica culturale spagnola: ministro dai molti poteri, fu direttore e giudice dei comici, cavaliere del toson d'oro, segretario e maggiordomo maggiore della regina, si occupò delle opere di architettura e dell'organizzazione delle feste a corte.
- 6 Giulio Alberoni fu primo ministro di Filippo V e cercò di restituire alla Spagna i domini europei perduti con il trattato di Utrecht.
- 7 Tovar Martín, Virginia, *El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)*, in "Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense", 5, 1995, pp. 101-153.
- 8 Còccioli Mastroviti, Anna, *Gian Battista e Andrea Galluzzi architetti, scenografi e decoratori da Piacenza alle Corti del nord Italia*, in "Strenna Piacentina", 1997, pp. 126-139; Còccioli Mastroviti, Anna, *Galluzzi G. Battista, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 764-765.
- 9 Soprani, Laura, *Bartolomeo Rusca*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, relatore Anna Maria Matteucci, anno accademico 1990-91; Riccò Soprani, Laura, *Bartolomeo Rusca brillante decoratore dei palazzi piacentini e pittore di corte dei sovrani spagnoli*, in "Archivio Storico Ticinese", XXX, 113, 1993, pp. 147-162.
- 10 Matteucci, Anna Maria, *Palazzi di Piacenza*, Grafiche Zeppeigno, Torino 1979; Riccò Soprani, Laura, *Bartolomeo Rusca e Francesco Natali in palazzo Bertamini Lucca a Fiorenzuola d'Arda*, in Anelli, Vittorio (a cura di), *Cose piacentine d'arte offerte a Ferdinando Arisi*, Tip. Le. C., Piacenza 2005, pp. 177-218.
- 11 Tovar Martín, Virginia, *Esteban Marchand y Leandro Bachelieu, ingenieros franceses en las obras del Real Sitio de Aranjuez*, in "Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense", 8, 1998, pp. 257-290.
- 12 Numerosi i titoli assunti da Bonavia alla corte spagnola: *Maestro Mayor* poi *Maestro Mayor del Re*, *Conserge de las Casas Reales*, dal 1740 *Pintor de Camera e Director de las Obras de Palacio*, *Professor de la Commission prepa-*





III, salito al trono, si impegnò ad ampliare il palazzo di Aranjuez conferendo l'incarico a Francesco Sabatini, allievo e genero del Vanvitelli. Le due ali laterali, da lui costruite, ideate in tutta armonia con la facciata principale, conferiscono al palazzo lo schema ad U così frequente nelle residenze di corte. Indubbiamente, pure a considerare i posteriori arricchimenti, si può notare sempre una ricerca di accordo e di uniformità di stile con quanto realizzato in precedenza. I materiali sono sempre gli stessi: il laterizio rosa e, per le cornici, la pietra bianca di Colmenar de Oreja. Il risultato è un palazzo per nulla severo. Le due ali costruite dal

Sabatini terminano in due loggette porticate che richiamano l'aspetto più caratteristico di Aranjuez, vale a dire la presenza attorno agli edifici di pertinenza reale di portici con terrazze onde poter assistere agli spettacoli sacri o profani che si tenevano nelle due grandi piazze. Si veda con quale abilità Bonavia riuscì a collegare i portici della chiesa di Sant'Antonio a quelli della *Casa de Oficios*, del *Cuarto de Caballeros* e del Palazzo Reale senza interruzioni per il traffico. In tal modo la residenza dei Borboni acquistava indubbiamente, anche dal punto di vista simbolico, una dimensione più solenne e fastosa.

Portici del Palazzo Reale e della Casa de Oficios y Cuarto de caballeros dalla piazza de Parejas ad Aranjuez





finale doveva essere splendente. Ben poco però è rimasto, ma nemmeno sappiamo come erano stati concepiti prima dell'incendio. L'elenco continua e si richiede la doratura per la sala di conversazione, per quella del trucco e per quella da pranzo; nell'ambiente adibito ai "comodi" del monarca le porte dovevano invece essere dipinte di color perla, tinta che ritorna nelle sale dell'appartamento delle guardie. Si tratta dell'unica nota cromatica menzionata, indubbiamente usata per locali di minore importanza.

Questo elenco, forse un po' noioso, serve però a far comprendere come era organizzato il quartiere del re che comprendeva anche le stanze del maggiordomo e delle dame. Da queste memorie così dettagliate si può supporre un cambiamento nella distribuzione delle sale e nella loro destinazione che, come ricordato in precedenza, erano in parte già state progettate da Idrogo. Nel caso dei vani assegnati alle guardie vengono tenute presenti anche le serrature. Per quel che riguarda le pitture nuove nel *quarto* della regina è chiamato Jacopo Amigoni che richiede la collaborazione di un valido aiuto: viene scelto Giuseppe Romeo, mentre per gli stucchi sono avanzati i nomi di alcuni maestri spagnoli che pare non soddisfino Bonavia. Un anno dopo l'incendio il piacentino si dimostra soddisfatto avendo portato a termine questi lavori così puntualmente descritti.

Le opere di restauro però continuavano. Bisognava ancora intervenire nella grandiosa volta dello scalone parzialmente danneggiato e pure nella facciata principale del palazzo che, grazie al precedente progetto del piacentino, aveva assunto finalmente maggiore dignità. Infatti, sino ad allora, mancando l'atrio, si accedeva direttamente nel vano della scala reale; il nobile accesso fu realizzato dal Bonavia con un portico a cinque arcate e soprastante terraz-

za. Nel coronamento di questo prospetto egli pensò di collocare le statue, in pietra di Colmenar de Oreja, di Filippo II, Filippo V e Ferdinando VI, vale a dire dei monarchi che si erano impegnati nella costruzione della reggia.

È nel 1750 che Bonavia dimostra la sua grande maturità, anche in campo urbanistico, proponendo al re Ferdinando VI il nuovo Piano Generale per il *Real Sitio* di Aranjuez; si tratta di un progetto "moderno" che tiene in considerazione le numerose esigenze, presenti e future, necessarie a conferire funzionalità e prestigio alla *nueva ciudad cortesana*. Riflessioni dettate non solo da una logica razionale, ma pure dalla volontà di creare affascinanti effetti scenografici grazie al potenziamento delle prospettive e, ad un tempo, al diretto rapporto visivo con gli straordinari parchi arricchiti da importanti corsi d'acqua. Il piano presenta una vastità di impianto da cui emerge la progettazione della piazza rettangolare di Sant'Antonio, la più grande della città, realizzata nei pressi del Palazzo Reale risultando elemento di unione tra il nucleo più antico di Aranjuez e la città nuova.

Si ricorderà che questo è un momento splendido per Aranjuez dati i molti e vari intrattenimenti, diretti anche dal Farinelli non solo cantante ma pure regista di feste e rappresentazioni teatrali, alcune delle quali si tenevano su imbarcazioni particolarmente decorate poste nelle acque del Tajo.

Il successo di questi anni portò ad una grande affluenza di pubblico per cui si ebbero anche delle proteste in quanto non si trovavano alloggiamenti idonei per tutti i partecipanti. Bonavia si era occupato pure di erigere palazzi per la nobiltà, forse al fine di ospitare i frequentatori di questi festosi avvenimenti. Nel 1759 i restauri del palazzo erano terminati. È l'anno della morte di Ferdinando VI e anche di Giacomo Bonavia. Il 10 agosto del 1759 Carlo





Giacomo Bonavia, veduta della cappella di Sant'Antonio ad Aranjuez

stucchi dorati o da quadrature che ampliano lo spazio. Ad Aranjuez dei diversi lavori di questa *équipe* resta soltanto l'affresco, sempre del Rusca, nella volta del *dormitorio del re* contornato da quadrature del giovane Bonavia; può sorprendere che questa opera ci sia fortunatamente giunta. Forse l'incendio non era arrivato a questa zona, ma probabilmente, trovandosi nella parte più antica del palazzo, la spessa volta in mattoni l'aveva difesa. Si ricorda

che in campo decorativo l'opera del Bonavia consisteva sempre nel fare disegni per gli stuccatori o nel realizzare quadrature anche con finte colonne, arcate e balaustre onde innalzare l'ambiente.

Comunque ad Aranjuez a questo punto dei restauri erano rimaste da dorare pure la cappella privata del re, il vano adiacente, la sala dove questi si vestiva e i vicini ambienti di passaggio; per ciascuna di queste stanze l'architetto stabilisce i costi, certo l'effetto





per realizzare gli stucchi nel gabinetto della regina, confessa di non aver mai lavorato in questo ambito per cui viene prontamente sostituito da Bartolomeo Sernini, maestro di grande prestigio, che però in uno scritto si lamenta a causa dei pagamenti e soprattutto per la collaborazione imposta di stuccatori spagnoli privi di esperienza in questo campo.

Ancora Virginia Tovar Martín sottolinea quanto complesso fosse il restauro del palazzo dati i criteri, alcuni di difficile applicazione, espressi dal Bonavia. Se da una parte egli insisteva sulla priorità di affrontare i danni negli appartamenti dei reali, dall'altra voleva veder contemporaneamente terminato il grande edificio in tutta la sua ampiezza. In questa difficile situazione il piacentino era del parere di dividere il processo costruttivo in tre parti illustrate in tre memorie: la prima, che ovviamente riguarda gli appartamenti reali, veniva a costare 531.476 *vellon*<sup>18</sup>, la seconda era di costo inferiore (risultava circa la metà della cifra ora citata), in quanto alla terza era arduo fare previsioni dato che i lavori dipende-

vano dal gusto e dalle scelte del sovrano; tuttavia si poteva pensare a circa 107.250 *vellon*.

Il 10 gennaio del 1749 - non è ancora passato un anno dall'incendio - in una relazione del Bonavia sugli interventi da farsi si parla sempre del gabinetto della regina dove vengono eseguite opere di doratura. Praticamente si deve applicare l'oro a tutto, dalle porte alle finestre, ma pure ai bassorilievi di stucco in forma di medaglie cui ne andrebbero aggiunte altre tre. Lo scritto prosegue con l'elenco di numerose suppellettili cui va estesa la doratura, da applicare pure nelle mensole dove devono essere collocati i vasi cinesi.

Forse un'idea di come Bonavia pensava dovesse essere il risultato finale di queste operazioni negli interni lo si può vedere nelle sale del piano terreno e di quello superiore nel Palazzo della Granja dove, come si diceva, lavorarono appena giunti in Spagna gli artisti piacentini. In numerose volte sono dipinti dal Rusca temi derivati dalla mitologia, come il *Ratto di Proserpina*, che vengono contornati da leggeri

Giacomo Bonavia, facciata del Palazzo Reale di Aranjuez





Bartolomeo Rusca e Giacomo Bonavia, affreschi nella volta del Dormitorio del Re, Palazzo Reale di Aranjuez

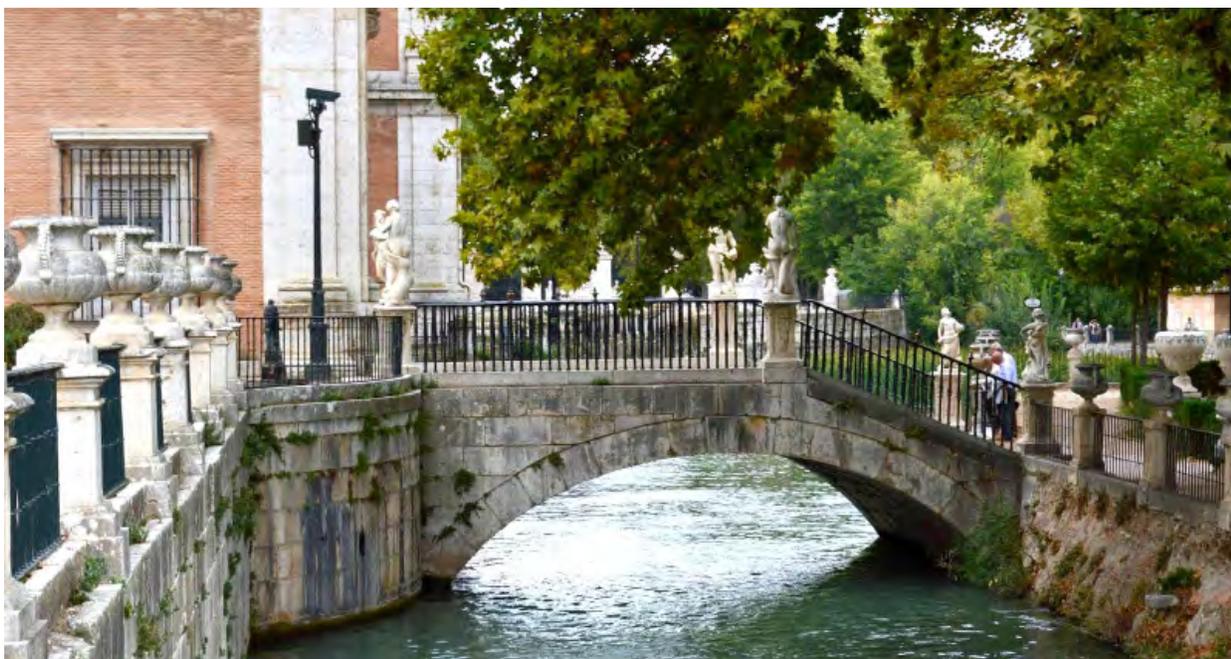
una grande capacità decisionale e organizzativa. Si vorrebbe sapere qualcosa di più sui suoi collaboratori diretti, pure nel calcolo delle spese. In effetti ben presto egli comincia a considerare i costi di ogni operazione suddividendo le tipologie dei lavori e dei materiali: il conto finale è una somma di tante dettagliatissime voci. Fra queste vi è la proposta di dipingere la balaustra del grande scalone e di realizzare in questo immenso vano ventuno nicchie da decorare con stucchi. Per i lavori indicati non si possono fare preventivi finché non saranno note le scelte del re. Indubbiamente lo scalone d'onore è forse l'opera più importante e più riuscita del piacentino e, penso, la più amata da lui. Vale la pena farne una breve lettura: si tratta di una scala imperiale che al piano d'arrivo è circondata da una sorta di loggetta ad archi più o meno ampi da cui poter assistere alle fastose cerimonie di ingresso. Le varie rampe orientate in maniera diversa - si pensi a quelle laterali minori forse ispirate a quanto proposto da Juvarra per il Palazzo di Madrid - for-

mano quasi un articolato palcoscenico dove i reali e i cortigiani possono essere visti secondo diverse prospettive. Nelle opere del Bonavia è facile riscontrare sempre una componente teatrale, via via coltivata nel tempo grazie anche alla sua contemporanea attività di grande scenografo: in questo caso è evidente la volontà di favorire l'esibizione del variopinto mondo della corte. La Tovar Martín, in uno dei suoi dotti interventi<sup>16</sup>, pare rimpiangere la demolizione del precedente scalone ideato da Idrogo e in gran parte già costruito, ma questo architetto non aveva pensato all'atrio e la scala, seppur a due rampe curvilinee, era di dimensioni assai minori. Tali considerazioni non impedirono che Bonavia conducesse la riedificazione secondo criteri personali qui riscontrati ad esempio nella parte orientale del palazzo verso il giardino dove costruirà anche due ponti con relativi nobili accessi riservati ai reali. Questi lavori nel canale derivato dal Tajo<sup>17</sup>, vicinissimo alla residenza, servono a collegare il palazzo con il giardino dell'Isola. Mentre Filippo V preferiva risiedere alla Granja, Elisabetta, forse per il ricordo di Colorno con il torrente Parma che lambiva la reggia, amava molto Aranjuez.

Come si diceva, in questo processo di ricostruzione Bonavia decise di assumere degli operai e dei maestri italiani; il gruppo selezionato era diretto da Pietro della Giovanna. Il ritmo dei lavori è molto intenso e il 3 agosto l'architetto scrive al solito Carvajal Lancaster, portavoce delle osservazioni del re, che le sei volte eseguite di nuovo nell'appartamento della regina sono già terminate. Il bisogno di rifare anche pareti o muri può essere misurato dai 700.000 mattoni ordinati da Francesco Rodriguez.

Il piacentino si occupa di tanti settori, anche se alcuni incarichi vengono affidati a capaci maestri come Carlos Bernasconi. È interessante constatare che Gonzales Velazquez, che era stato assunto





Veduta del fiume Tajo con il ponte che collega il Palazzo Reale di Aranjuez con il Giardino dell'Isola

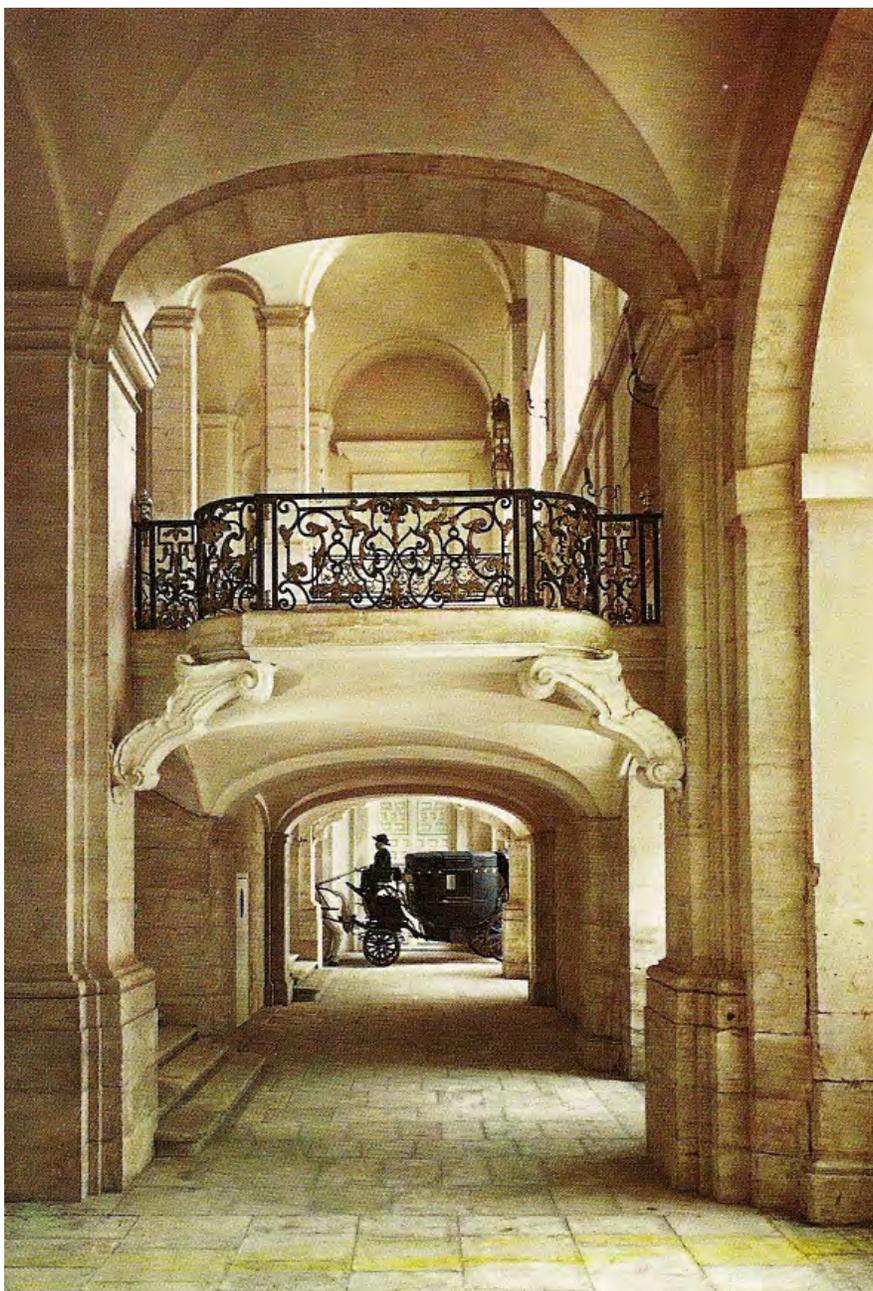
ture. Si avanza l'ipotesi, se di gradimento al re, di ampliare alcune parti, soprattutto quelle fatte prima dell'arrivo di Bonavia, e nell'occasione le porte del quartiere della regina dovrebbero essere ingrandite in analogia con quelle dell'appartamento del re. È importante, inoltre, intervenire nella scala che conduce agli alloggiamenti delle dame che assistono i reali, ma si prospettano nuove destinazioni in funzione di una maggiore sicurezza e decoro.

Il 22 luglio, sempre del '48, oltre a constatare come pochissime finestre nella zona est possano essere restaurate, viene ricordata, per il suo cattivo stato, la cornice esterna del palazzo realizzata in pietra bianca di Colmenar de Oreja (una sorta di marmo così presente sulle facciate) che deve essere sostituita perché cotta dall'incendio. Vengono anche

sottolineati i lavori da farsi allo scalone d'onore particolarmente danneggiato nella parte di levante. Per prima cosa è da imbiancare la grandissima volta che è diventata "del tutto nera". L'elenco continua sempre nella descrizione dei danni, anche con molte ripetizioni, ma sempre più si richiede di dorare le parti restaurate; si esprime inoltre la preoccupazione sul fatto di inserire nelle pitture danneggiate, penso agli affreschi, interventi nuovi che nel contesto potrebbero apparire contrastanti. Se si vedono le sue quadrature, ad esempio alla Granja, si può notare la sapiente delicatezza degli accostamenti cromatici.

Come direttore principale delle opere di Aranjuez, Bonavia si assume la responsabilità sia degli aspetti tecnici che di quelli economici. Indubbiamente ha





Giacomo Bonavia, particolare dell'avvio delle scale minori nel Palazzo Reale di Aranjuez





Giacomo Bonavia, scalone imperiale del Palazzo Reale di Aranjuez





restauro, è giusto che mi soffermi sulla qualità degli interventi in questo campo realizzati dal Bonavia ad Aranjuez dopo che il 16 giugno 1748 un violento incendio danneggiò e in parte distrusse la residenza reale praticamente quasi ultimata anche nelle decorazioni e negli arredi già disegnati in precedenza dal piacentino.

Virginia Tovar Martín<sup>14</sup>, la maggiore studiosa di Aranjuez, ha dedicato uno dei suoi interventi alle operazioni di restauro del palazzo dopo il terribile incendio<sup>15</sup>. Dal suo importante articolo si può verificare ciò che era già stato compiuto prima del drammatico evento, anche se non appaiono spiegazioni sui motivi che lo causarono, ma sono pure riportati numerosi scritti del Bonavia che riguardano gli ambienti e le facciate che necessitavano di profondi restauri. L'architetto, già la mattina dopo l'increscioso avvenimento, stende gli elenchi di quanto era stato danneggiato o distrutto. Il fuoco era iniziato presso l'antico patio, pertanto la facciata di mezzogiorno di questo era da rifarsi; di lì si era propagato negli appartamenti reali e in quelli delle dame di corte, dell'infanta Luisa e, parzialmente, in quello del re. Fu molto compromessa anche la facciata nord vicina al giardino dell'isola, che andava liberato da quanto era lì caduto. Anche la facciata di ponente era stata attaccata compromettendo il grande scalone d'onore; quest'ultimo era l'opera più importante realizzata dal Bonavia nel Palazzo di Aranjuez. Si trattava di opere da poco terminate dall'artista piacentino che con la sua attività aveva reso più solenne e grandiosa la reggia. L'utilizzo all'esterno degli stessi materiali (laterizio e pietra bianca di Colmenar de Oreja) dava indubbiamente uniformità e un tono festoso e gradevole alla residenza, che ben si distingueva da quanto realizzato nel Palazzo Reale di Madrid in seguito al grande incendio del 1734. Ma certo c'era anche una notevole differenza

di volumi.

Fortunatamente la famiglia reale non era presente durante l'incendio, risiedendo ad Aranjuez solo nella piena estate. In varie parti delle relazioni del Bonavia relative agli appartamenti reali si accenna alle tante finestre, con o senza balconi, alle tante porte vetrate completamente da rifare, ma anche ai tanti camini, agli oggetti cinesi di bronzo, alle sculture e pitture andate distrutte o profondamente danneggiate. Alla vista di tale disastro l'architetto è preso da un sentimento di vero sgomento, ma la cosa che lo sosteneva era il considerare che riparare i danni poteva offrire una buona occasione per formulare nuovi interventi, soprattutto nelle parti che erano ancora in fase di edificazione o erano state realizzate da altri architetti come, per esempio, da Pedro Idrogo di cui, del resto, aveva già demolito l'originale scalone per realizzare quello da lui progettato. La ricognizione dei danni si divide tra le parti esterne e quelle degli interni, vale a dire gli appartamenti reali, ed è particolarmente dettagliata: prima di tutto si deve restaurare l'appartamento della regina e del re, dato che si deve tentare di accomodare i mobili meno compromessi. Necessita poi l'approvvigionamento dei materiali, ma alcuni possono essere presi dai depositi del Palazzo Reale di Madrid. Nell'elenco viene ripetuto il bisogno di fare presto e alla luce di tale esigenza viene richiesto, come aiuto per restaurare e integrare le pitture, l'artista Giuseppe Romeo; si fanno pure i nomi di altri possibili collaboratori, come Arguelles, che aveva in precedenza eseguito varie cose nel gabinetto della regina. Si sottolinea sia la necessità d'imbiancare le pareti affumicate sia l'esigenza di dorare di nuovo stucchi, porte e quant'altro; è urgente rifare le imposte delle finestre per proteggere gli scuri dorati dai temporali. A volte sono descrizioni molto minute, si parla persino della necessità di fare nuove serra-





artisti piacentini, felicemente operosi nei *sitios reales*<sup>4</sup>. Per gli incarichi affidati in Spagna ai pittori emiliani non furono meno determinanti le opinioni dei consiglieri di origine piacentina della giovane sovrana, soprattutto quelle del marchese Annibale Scotti<sup>5</sup>, uomo di grande potere a corte. Ma saranno da ricordare anche i pareri espressi dal cardinal Giulio Alberoni<sup>6</sup>, primo ministro alla corte borbonica di Spagna.

In un documento redatto dall'architetto spagnolo Don Pedro Caro Idrogo<sup>7</sup> viene fatta menzione dell'arrivo a Madrid nell'autunno del 1728 di Giovanni Battista Galluzzi<sup>8</sup>, di Giacomo Bonavia e di Francesco Balestrieri. L'*équipe* dei piacentini ben presto fu impegnata nelle residenze reali di Aranjuez, della Granja e del Buen Retiro. Nel 1734 raggiungerà gli italiani Bartolomeo Rusca<sup>9</sup>, elegante figurista pure di educazione piacentina, la cui presenza risulta fondamentale per il completamento delle pitture già iniziate con i motivi ornamentali e di quadratura che ricordano le soluzioni del grande Francesco Natali<sup>10</sup>. La decorazione del Gabinetto della Regina ad Aranjuez fu un compito che richiese ai nostri artisti un grande lavoro, data l'aspettativa di un risultato "straordinario e innovativo"; così furono fatti giungere dalla Francia anche grandi specchi per le pareti.

Nel 1738 può stupire che Bonavia, che si era occupato sino ad allora solo di modesti temi architettonici, partecipi al concorso per lo scalone d'onore del Palazzo Reale di Madrid, indetto dal marchese Scotti, suo protettore; ma l'incarico venne assegnato, in un primo tempo, all'allievo di Juarra Giovan Battista Sacchetti. Può anche sorprendere che già nel 1739 venga avviata dal piacentino la costruzione dell'originale chiesa di San Justo y Pastor di Madrid affidatagli dal cardinale Luigi Antonio di Borbone, arcivescovo di Toledo. Si è molto scritto su

questo edificio ed è stato notato come la particolare pianta con arconi trasversi ricordi opere di Guarino Guarini, ma certo egli doveva aver visto la chiesa di Sant'Antonio Abate di Parma di Ferdinando Bibiena, iniziata nel 1712 e lasciata temporaneamente interrotta.

Col volgere del tempo Bonavia comincerà ad occuparsi anche di dettagli architettonici, come la realizzazione di porte e finestre, affiancando dapprima gli architetti francesi Esteban Marchand e Leandro Bachelieu già operosi nella Reggia di Aranjuez<sup>11</sup>. In seguito, morto il Galluzzi nel 1734, egli diventerà il capo del gruppo impegnandosi pure, come si diceva, in importanti imprese architettoniche e urbanistiche. Se si segue il suo articolato *curriculum*, basato su numerosi documenti e tantissime relazioni, si può constatare che sempre gli spetterà l'ideazione dei temi decorativi dipinti nelle volte delle varie sale nelle residenze prima ricordate, nonché i disegni per gli stuccatori, solitamente di origine lombarda. Un impegno cui rimarrà fedele anche quando meriterà il titolo di Architetto Reale e di *Maestro Mayor del Re e Director de las Obras Reales de Aranjuez*<sup>12</sup>.

L'ascesa del Bonavia è inarrestabile; gli è certamente d'aiuto una consolidata competenza nella costruzione di teatri<sup>13</sup>. Partecipa, inoltre, alla fondazione dell'Accademia di San Fernando dove diviene ben presto docente di architettura; da allora, nei documenti, sarà citato come *Don Jacopo Bonavia pictor de camere e director de las obras del palacio de Aranjuez*. Nel 1742, in un'importante relazione, asserisce di aver lavorato nelle residenze reali *tanto in pictura, teatros y fabrigas*. Così anche per lui, come avvenne per Gian Giacomo Monti, per i Bibiena e per altri artisti emiliani, vi fu il salto dall'architettura dipinta all'architettura costruita.

In un convegno come questo, dedicato al tema del





colo. Come diversi importanti artisti emiliani, anche Bonavia dapprima si impegnò nel campo della decorazione di alcuni siti reali spagnoli per cimentarsi poi nella progettazione di architetture di palazzi, chiese e teatri. Rispetto a Gian Giacomo Monti, ai vari Bibiena e ad altri ancora, il piacentino si prodigò pure nel campo del restauro e dell'urbanistica redigendo il nuovo piano regolatore di Aranjuez.

La vicenda costruttiva del Palazzo Reale di Aranjuez si svolse in quattro tappe; diversi architetti si avvicendarono nel corso del tempo apportando indubbe novità che andarono ad inserirsi felicemente con le preesistenze. Filippo II, negli anni compresi tra il 1561 e il 1586, fece iniziare i lavori su progetti di Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera lasciando abbandonato quanto già intrapreso per conto di Carlo V. Ci vorranno così molti anni e una nuova dinastia di regnanti perché la re-

sidenza sia completata<sup>2</sup>. Fu però fondamentale, in questo senso, l'opera di Giacomo Bonavia<sup>3</sup>. Infatti, nel Settecento il palazzo fu ampliato e decorato per fasi successive: prima sotto la direzione di Pedro Caro Idrogo (1714-1733), poi di Esteban Marchand (1733-1735), quindi di Leandro Bachelieu (1735-1736) e, appunto, del Bonavia (1735-1759). Infine a Francesco Sabatini spetta l'ultima tappa con l'aggiunta alla facciata delle due ali con cui creò una grande corte d'onore (1772-1778).

Indubbiamente la novità delle invenzioni realizzate a Parma e Piacenza da Ferdinando Bibiena destò l'interesse della giovane Elisabetta Farnese che andò sposa per procura, con mirabili festeggiamenti, a Filippo V di Borbone nel 1714 nel Castello di Colorno. Crescere nei primi anni di vita in un contesto così affascinante fu fondamentale per l'intelligente e volitiva Elisabetta che farà venire dall'Italia

Veduta dall'alto del Palazzo Real





## GIACOMO BONAVIA E I RESTAURI DEL PALAZZO REALE DI ARANJUEZ

Anna Maria Matteucci

Recentemente, in occasione del convegno sui portici promosso a Bologna dall'Unesco, ho scelto per il mio intervento *Il contributo di Giacomo Bonavia ai percorsi porticati nel Sitio Reale di Aranjuez*<sup>1</sup> che mi ha dato l'opportunità di seguire l'architetto piacentino anche in altre opere da lui realizzate. Per questo motivo alcuni brani di tale scritto si trovano all'inizio di questo saggio onde delineare, seppur rapidamente, la straordinaria figura del Bonavia. Nel corso del Settecento si assiste ad una vera dia-

spora di artisti provenienti da Bologna o dai ducati Farnesiani verso tante città d'Europa, chiamati dalle corti, dall'alta nobiltà o, a volte, dagli ordini religiosi. Così fu anche per la Spagna e si possono comprendere tali inviti grazie alla vivace cultura artistica che si era affermata in quei centri, in particolar modo nell'ambito della quadratura, vale a dire della pittura di architettura, della scenografia e della realizzazione di teatri. Una tendenza che si era già imposta nel Seicento, ma che va consolidandosi nel nuovo se-

Anonimo, *Maqueta del Palazzo Reale di Aranjuez secondo il progetto di Gomez de Mora* (1636, Patrimonio nacional, Madrid)





depositato nel 1922 presso il Museo civico della città per volontà di Livio, già sindaco di Carpi. Attualmente è conservato presso il Palazzo dei Pio, consta di 44 buste, che coprono un arco cronologico dal 1311 all'inizio del XX secolo. [www.palazzopio.it](http://www.palazzopio.it), alla voce *Archivio Famiglia Grillenzoni*, cenni storici. Altre notizie in: *Almanacco di corte per l'anno 1843*, Modena, per gli eredi Soliani Tip. Reali, 1843, p. 224 un Grillenzoni Luigi figura nell'*Elenco delle famiglie nobili di detta città per ordine alfabetico* [Finale Emilia].

26 Per le vicende degli archivisti antichi che si succedettero nell'archivio Barattieri si veda Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone*, pp. 132-135. L'archivio è stato riordinato nel 2008 da Ugo Bruschi, che nella corposa introduzione alla *Guida dell'archivio comprendente la verifica e il raccordo degli antichi Repertori e l'inventario sommario dei documenti non inclusi in essi* ricostruisce le vicende dell'archivio fino all'elenco redatto da Piero Castignoli nel 1969, all'atto del deposito in Archivio di Stato (*Introduzione*, pp. IV-XXI).

27 Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone*, p. 135.

28 Archivio di Stato di Parma, *Synopsis ad inveniendam. L'Archivio di Stato di Parma attraverso gli strumenti della ricerca (1500-1993)*, a cura di Antonella Barazzoni e Pierluigi Feliciati, Parma, PPS Editrice, 1994, p. 370, Archivio di Stato di Parma, Stanza del Diplomatico, rep. n. LXXVIII / R.1, *Synopsis Intrumentorum ac Iurium omnium in Archivio Canonicae Sanctae Euphemiae Placentiae [...] opus quondam domini Dominici Massarii [...] correctum et ampliatum per me dominum Marium Boeri [...] abbatem*. Mario Boeri nacque a Piacenza il 26 giugno 1681 e morì ivi il 28 novembre 1767. Canonico regolare della Congregazione di San Salvatore, poi abate del monastero di Sant'Eufemia; fu teologo e canonista. Cristoforo Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza, Giacomazzi, 1760, t. VIII, p. 114. ricorda la sua munificenza. Anton Domenico Rossi, *Ristretto di Storia Patria ad Uso De' Piacentini*, Piacenza, Del Majno, 1832, t. IV, p. 415n, ripreso da Luigi Mensi, *Dizionario biografico piacentino*, Bologna, Arnaldo Forni, 1978, s.v. (rist. 1899).

29 *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, s.v. Piacenza, Biblioteca Comunale «Passerini Landi», schedario Rapetti, alla voce *Massari Domenico*.

30 Uno studio sui falsi e sui falsari che operarono negli archivi gentilizi piacentini dal sec. XVI al XVIII sarà pubblicato sul numero di giugno 2017 del Bollettino Storico Piacentino

31 Cornelia Bevilacqua, *Tra Val Tidone e Val Trebbia: l'archivio Cigala Fulgosi*, «Bollettino Storico Piacentino», 98, 2003, pp. 91-96

32 Per il clima archivistico cittadino e l'opera di Scarabelli si veda Gian Paolo Bulla - Anna Riva, *Scarabelli e gli archivi piacentini* in: *Erudito e polemista infaticato e infaticabile: Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile*. Atti del Convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008, Piacenza, TipLeCo, 2009





faldone. Probabilmente il diminutivo *mazzetto* indica un contenitore di minore dimensione.

10 Con *cartone* si indica con ogni probabilità uno spesso foglio di cartone utilizzato come camicia di un fascicolo o di più fascicoli o atti.

11 Tra questi spiccano sicuramente Antonio Cavazzi e Luigi Grillenzoni. Cfr. Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone*.

12 Anna Riva, *La biblioteca capitolare di S. Antonino di Piacenza (secoli XII-XV)*, Piacenza, Tip.Le.co, 1997, p. 49 (Biblioteca Storica Piacentina, n.s. 7).

13 Busta 11/4. A fianco di ogni atto, la mano novecentesca che troviamo anche su altre camicie ha annotato a matita dei numeri e dei segni di controllo, segno che i documenti erano ancora in archivio.

14 Busta 7/4. La linea della famiglia discendente da Girolamo († 1715), marito di Antonia Agazzari e di Giulia dei conti Mancassola, continuò con il figlio di primo letto Raffaele († 1746) che da Ippolita dei conti Arcelli di Corticelli († 1778) ebbe Gaetana, moglie del conte Francesco Arcelli Fontana († 1744), Girolamo e Giovanni. Il primogenito Girolamo († 1808) da Teresa Perletti († 1791) ebbe Luigi († 1832) che, sposato con Gaetana Scribani Rossi († 1817) ebbe diversi figli tra i quali Pietro († 1866) che sposò Anna Appiani d'Aragona († 1882), unendo, così, le due famiglie.

15 Armando Siboni, *Le antiche chiese monasteri e ospedali della città di Piacenza (aperte, chiuse, scomparse)*, Piacenza, Banca di Piacenza, 1986, s.v. La chiesa, ora scomparsa, si trovava nell'isolato all'angolo tra le odierne vie XX settembre e Felice Frasi, dove ora sorge un imponente esercizio commerciale.

16 Giorgio Fiori, *Il centro storico di Piacenza: Palazzi, Case, Monumenti Civili e Religiosi. Il quarto quartiere di Piacenza dei Landi o di Sopramuro*, Piacenza, TEP Edizioni d'arte, 2008, t. 6, pp. 37-38.

17 Archivio di Stato di Piacenza, Sala studio, A II 10. Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone*, pp. 135-136.

18 Per quanto riguarda la professione dell'archivista nel secolo XVIII a Piacenza si veda Anna Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone nell'Archivio di Stato di Piacenza (con una nota su alcuni archivisti operanti a Piacenza nel secolo XVIII)*, in «Bollettino storico piacentino», 98, 2003, pp. 117-140, in part. le pp. 130-139.

19 Per la figura del Cavazzi e del Grillenzoni si veda Riva, *L'archivio Anguissola di Vigolzone*, pp. 132.

20 Archivio di Stato di Piacenza, Sala studio, A II 6-7.

21 Archivio di Stato di Parma, *Synopsis ad inveniendam*, p. 373, Archivio di Stato di Parma, Stanza del Diplomatico, rep. n. XCI / R.1-5.

22 *Nuovissima guida della città di Piacenza con alquanti cenni topografici e storici*, Piacenza, Domenico Tagliaferri, 1842, p. 226 benefattore dell'Ospedale Grande.

23 Piacenza, Archivio capitolare di Sant'Antonino.

24 *Repertorio di tutte le scritture, e altro spettanti all'abbazia di San Bartolomeo descritto cronologicamente a capo per capo de di lei rispettivi beni, effetti e ragioni come stanno riposte in tanti libri e volumi segnati colle lettere dell'alfabeto, e col suo indice pure alfabetico a parte. Il tutto descritto e fatto da me infrascritto per ordine e comando di sua eccellenza il signor conte abate Giammaria Mandello perpetuo commendatario della suddetta con relativo Indice alfabetico del repertorio Generale.*

25 La prima notizia della famiglia in Carpi dal 1344; in seguito si ramificò a Modena e a Correggio. Il 12 dicembre 1766 Lodovico di Bartolomeo Grillenzoni otteneva per sé e i discendenti maschi il riconoscimento di nobili di Carpi e l'11 agosto 1775 veniva riconosciuto cittadino nobile di Modena. L'archivio del ramo carpigiano della famiglia è stato





(Endnotes)

1 Elisabetta Insabato, *Un momento fondamentale nell'organizzazione degli archivi di famiglia in Italia: il Settecento, in Il futuro della memoria Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone*, (Capri, 9-13 settembre 1991), Ministero per i beni culturali e ambientali-Ufficio centrale beni archivistici (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi n. 45), 2 voll., vol. II, pp. 289-310.

2 Presso l'Archivio di Stato di Piacenza sono stati depositati fin dagli anni Cinquanta diversi archivi gentilizi, per i quali si veda *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*, I, *Abruzzo-Liguria*, a cura di Giovanni Pesiri Micaela Procaccia, Irma Paola Tascini, Laura Vallone, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1991, s.v. (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti, CXII). Nel corso degli anni i depositi sono aumentati e il progetto ultradecennale *Storie di casa*, promosso dall'Archivio di Stato di Piacenza in collaborazione con la Fondazione di Piacenza e Vigevano e con la Banca di Piacenza, ancora in corso, ha visto il riordino dei seguenti archivi: Anguisola di Vigolzone, Cigala Fulgosi, Anguissola di Cimafava, Nasalli, Barattieri di San Pietro, Morando (in collaborazione con ASAGES), Pallastrelli di Celleri, Radini Tedeschi Baldini, Casati Rollieri (in parte), Scotti di Fombio e Sarmato, Gazzola di Settima (in corso). Attualmente presso l'istituto piacentino sono depositati seguenti archivi gentilizi: Anguissola di Vigolzone, Appiani d'Aragona (nell'archivio Cigala Fulgosi), Arcelli da Corticelli, Barattieri di S. Pietro in Cerro, Casati Rollieri, Cattaneo, Cigala Fulgosi, Della Cella, Gazzola di Settima, Giorgi Avenia, Gulieri, Mancassola Pusterla, Mandelli, Marazzani Visconti Terzi, Morando, Nasalli Rocca, Nicelli da Guardamiglio, Nicelli da Montechino, Pallastrelli di Celleri, Petrucci, Radini Tedeschi Baldini, Salvatico, Scotti Douglas di Fombio e di Sarmato, Scotti Douglas di Vigoleno, Zovanoli. Per gli archivi ancora presso le famiglie si veda Gustavo di Gropello e Carlo Emanuele Manfredi, *Un'eredità di carte: archivi storici presso le famiglie piacentine*, in in «Bolletino storico piacentino», 98, 2003, pp. 11-36; nel frattempo gli archivi Pallastrelli di Celleri e Gazzola di Settima sono stati depositati presso l'Archivio di Stato.

3 Maria Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 327.

4 Il fondo Cigala Fulgosi, depositato in tre distinti versamenti due a distanza ravvicinata nel 1989 e uno nel 2007, nei secoli è stato oggetto di diverse sistemazioni, e, nel Settecento, di un vero e proprio riordino. Sull'archivio si intervenne anche nel secolo successivo e, anche in questo caso, ne rimane traccia sulle carpette dei documenti. Un terzo e ultimo intervento, che si è potuto datare alla prima metà del secolo XX, ha visto la numerazione progressiva di tutti gli atti e il loro inserimento nelle cassette antiche, scombinando tutto il sistema classificatorio precedente

5 Segnatura attuale b. 17/20: antica segnatura ex busta *Testamenti, Donazioni ed Inventari, Cassetta 2da n. 62. Repertorio 1° foglio 10*, segnatura novecentesca 54. Per la trascrizione del documento si veda Anna Riva, *Instromenti, scritture e libri di casa Cigalla. Una importante tessera per la tenuta degli archivi famigliari a Piacenza nei secoli XVII e XVIII*, in Premio Gazzola 2015, pp 6-9

6 Riva, *Instromenti, scritture e libri*, p.7

7 La filza tradizionalmente indica un fascio di atti o fogli manoscritti, che costituisce un'unità organica all'interno di una serie documentaria continua; il termine rimanda all'uso di infilzare le carte in un lungo chiodo o in una cordicella e poi legarle tra due cartoni.

8 Carniere indica probabilmente una borsa di tela o cuoio capace di spitare diversi fascicoli.

9 Il termine mazzo indica un contenitore generico per i documenti; oggi in tal senso si utilizzano i temini busta o





Nell'archivio Scotti della Scala il registro *Privilegi di singolar distinzione per la famiglia Scotti se fossero veri* già dal titolo, assegnato dall'archivista fantasma della fine del secolo XVIII, lascia trapelare i dubbi che suscitò il suo contenuto nel professionista che annotò la coperta: tra i diplomi figurano un privilegio di Gregorio X del 1273, lettere familiari di Azzone Visconti a Bernardo Scotti dal 1331 al 1339 e numerose esenzioni dal pagamento di tasse e imposte dalla metà del Trecento in poi<sup>30</sup>.

Nel secolo successivo in molti archivi proseguirono i riordini le inventariazioni delle carte, come ad esempio il già citato Cigala Fulgosi. La documentazione, ancora nella seconda metà dell'Ottocento venne classificata per materie, secondo la tradizione settecentesca che vide la più imponente sistemazione dell'archivio, in base a diverse categorie, ad esempio *testamenti, donazioni e inventari, con-*

*venzioni, divisioni e permutate, doti e fini, beni di Gragnano ecc.*<sup>31</sup>.

Il riordino non tenne dunque conto delle nuove teorie archivistiche e del metodo storico che vedeva il rispetto dell'ente produttore delle carte e della loro naturale sedimentazione e che si era venuto affermando nel corso del XIX secolo.

L'intervento si inserisce, comunque, a pieno titolo nell'arretrato clima archivistico piacentino che ancora negli anni intorno al 1870 vide Luciano Scrabelli riordinare l'archivio storico del Comune per materia, nonostante l'esempio di molti importanti archivi civici, soprattutto toscani ed emiliani<sup>32</sup>. Anche Giovanni Crescio, archivista del Comune di Piacenza nella seconda metà dell'Ottocento continuò imperterrito ad utilizzare il metodo per materia, ad esempio nell'archivio della famiglia Nicelli o in quello dei conti Salvatico.





Piacenza,  
Palazzo Farnese sede dei Musei Civici e dell'Archivio di Stato





*lantissimo e degnissimo padre abate ex generale don Teodosio Maria Veggi, e perpetuo abate del detto monastero*<sup>21</sup>. Riordinò anche l'archivio di San Giovanni Battista di Vigolo Marchese, oggi conservato nell'Archivio capitolare di Sant'Antonino di Piacenza, e nel frontespizio del primo volume del Repertorio si legge: «Repertorio di tutte le scritture, e altro spettanti alla prepositura di San Giambattista di Vigolo Marchese descritto cronologicamente a capo per capo de di lei rispettivi beni, effetti e ragioni come stanno riposte in tanti libri e volumi segnati colle lettere dell'alfabeto, e col suo indice pure alfabetico a parte. Il tutto descritto e fatto da me infrascritto per ordine e comando di sua eccellenza il signor conte abate Giammaria Mandello<sup>22</sup>, perpetuo commendatore di detta prepositura». In questo caso, oltre ai repertori, si sono conservate anche le unità archivistiche che ci permettono di stabilire che col termine *volumi* Cavazzi indica i faldoni di cartone con lacci in tela, sul dorso del quale viene riportata la segnatura alfabetica, il numero progressivo del faldone e la serie della documentazione. Con *Libri*, invece, identifica i registri (mastri, cartulari ecc.). Anche in questo caso è stato redatto un *Indice alfabetico del repertorio Generale di tutte le scritture ed altro spettante alla Prepositura di Vigolo Marchese*<sup>23</sup>. Per lo stesso abate riordina anche l'archivio di San Bartolomeo, pure conservato in Sant'Antonino<sup>24</sup>.

Luigi Grillenzoni di nobile famiglia carpigiana<sup>25</sup>, lavorò nell'archivio della famiglia Barattieri dopo Cavazzi<sup>26</sup>. Questo archivio svela un'altra peculiarità degli archivi gentilizi piacentini: l'abbondanza di falsi creati *ad hoc* da eruditi e archivisti compiacenti per aumentare il prestigio delle famiglie, peraltro già antiche e prestigiose, in una città dove la sovrabbondanza di atti pubblici e privati originali nei diplomatici degli archivi del comune e delle altre

istituzioni come ad esempio l'Ospedale Grande non lascia spazio ai falsi.

Uno dei falsari identificati è Domenico Massari, notaio e archivista piacentino della prima metà del sec. XVIII († 1736)<sup>27</sup>. Riordinò le carte delle famiglie Anguissola di Cimafava, Barattieri e Nicelli e di Sant'Eufemia di Piacenza<sup>28</sup>. Lo strumento di corredo venne redatto nel 1730 e poi integrato successivamente da qualche altro archivista perché sono regestati documenti fino al 1778. Il repertorio è diviso per materie, con l'elenco cronologico degli atti che erano collocati in cassette di legno ancora conservate. Già ai suoi tempi non godeva di buona reputazione se Luigi Bramieri<sup>29</sup> così scriveva

*Era notaio di professione e più ancora impostore furbissimo in fatto di coniar diplomi a capriccio per blandir la vanità de' Signori ignoranti. Morì verso il 1736 dopo aver compiuti delle più strane falsità gli archivi domestici di quelle famiglie, che avevano la strana debolezza di voler parere da più che non erano e la stoltezza di badare a un sì temerario ignorante. Fra le altre famiglie che furon da lui burlate, e Dio sa a qual caro prezzo, deve annoverarsi la famiglia, per altro antichissima e statutaria di Piacenza, Barattieri che non isdegnò di far stampare una serie bislacca di diplomi inventati per lei scioccamente dal Massari. È alquanto strana l'influenza di questo cognome!*

Nell'archivio della famiglia Barattieri i documenti falsi furono poi rigettati dalla famiglia e il documento più antico conservato è datato 22 giugno 1293. Di questi documenti e di Domenico Massari non rimane alcuna traccia tra le carte, dove, invece, è ben individuabile l'intervento di Antonio Cavazzi, autore del più organico riordino delle carte della famiglia Barattieri. Tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del successivo intervennero altri due archivisti, Grillenzoni e Boeri.





lice Frasi. All'inizio del documento si legge: «E così nella guardarobba: un credenzone grande di legno dolce con la sua cimasa dipinta a marmo, con chiave e cartara nel mezzo, ed altre due cartare e chiavi nelle parti laterali con quattro governi nel mezzo ed un solo per parte, entro del quale vi sono diverse scritture concernenti gli ineteressi di casa Cigalla Altro credenzone di legno dolce con sua cimasa e con cartara e chiave nel mezzo ed altre due cartare e chiavi nelle parti laterali, entro cui vi sono pure altre scritture concernenti gli interessi come sopra». Non sappiamo chi si occupò di riordinare le carte come rimane un fantasma l'archivista di casa Morando che operò negli anni Ottanta del sec. XVIII. Egli nell'inventario del del 1783 scrive :«Solo all'ordine cronologico tenuto nel descrivere la copiosa serie dei documenti che si conservano in Casa del nobilissimo signor Antonio Morandi Bernardi e trasuntati nel presente libro, si potrà avere la facilitazione di formare la vera e sincera istoria della famiglia stessa... Del medesimo ordine si sono formati nel libro intitolato Indice gli alberi genealogici delle famiglie Morandi, Ardizzoni Calvi ecc.». Dichiara, dunque, nel frontespizio del volume che dai documenti sarà possibile ricavare la storia della famiglia *vera e sincera*, proprio perché basata sulle carte. Nella stessa introduzione il professionista indica anche le materie o le categorie nelle quali suddivide la documentazione<sup>17</sup>.

Non solo fantasmi, però, per quanto attiene agli archivi, Piacenza nel Settecento è una città all'avanguardia, aperta alle idee contemporanee più moderne e a professionisti esterni con una solida formazione giuridica, come ad esempio Antonio Cavazzi, Luigi Grillenzoni<sup>18</sup>.

Antonio Cavazzi, che si firma sui repertori *Antonio Cavazzi archivista di Bologna*, nacque nel capoluogo emiliano nel 1708 e fu attivo a Piacenza dal

1755 agli anni Settanta<sup>19</sup>. Riordinò diversi archivi privati (Baldini, Radini Tedeschi, Giacometti, Barattieri) ed ecclesiastici.

Redigeva precisi ed articolati regesti di ogni documento che riportava sulla carpetta cartacea in cui è ancora conservato il pezzo, sulla quale erano annotate anche la data e la segnatura. I documenti erano organizzati in serie, in genere per materia, all'interno delle quali erano collocati in ordine cronologico. Tutti i dati erano riportati nel *Repertorio*, articolato in genere in due volume uno alfabetico e uno cronologico. Ad esempio sul frontespizio del *Repertorio* redatto per i Baldini Radini Tedeschi scrive: «Repertorio generale in due volumi di tutte le Scritture, ed altro, che si ritrova nell'Archivio della Nobile, e Ragguardevole Casa Baldini. Descritto cronologicamente ed alfabeticamente a Serie per Serie de Beni, ed Effetti posseduti dalla detta Casa e riposto il tutto in tanti Libri o Cassette segnate con le Lettere dell'Alfabeto col suo Indice alfabetico a parte, e come stanno riposte in detto Archivio. Volume I. In tutto fatto da me infrascritto per Ordine e Comando di sua eccellenza il Signor Marchese Don Gioseffo Antonio Baldini. Antonio Cavazzi Archivista di Bologna»<sup>20</sup>. Anche se le cassette originali non si sono conservate *in toto*, dalle poche rimaste possiamo stabilire che si trattava di cassette di legno e le segnature alfabetiche, seguite dal numero delle cassetta sono ancora conservate sulle camicie originali sopravvissute. Il Cavazzi, inoltre, dichiara sempre esplicitamente il committente che ha voluto il riordino delle carte

Tra gli archivi ecclesiastici mise mano alle carte del monastero di San Savino dell'ordine dei Girolamini, in seguito alle soppressioni conservato presso l'Archivio di Stato di Parma. Il sistema è lo stesso utilizzato per i Baldini e, in questo caso, il lavoro fu commissionato dal *per ordine e comando del vigi-*





uno contiene instrumenti numero ottantatre e l'altro numero quaranta» con la tipologia delle unità di conservazione. Sempre nella stessa pagina figura « un altro *carniere segnato col presente segno* .♀. con entro *doi mazzi d'instromenti*, uno che contiene instrumenti numero cinquantacinque et nell'altro numero settantatre» e ancora «*mazzo segnato col presente segno* 𐀀 nel quale vi sono processi numero sedeci».

Nulla si sa dell'archivista o degli archivisti che si occuparono dell'archivio, per ora "fantasmi" e l'inventario tace se i documenti fossero collocati in un armadio o su scaffali, comunque, l'archivio era ordinato e organizzato con un sistema di segnature che permetteva di collocare e ritrovare i documenti nel loro ordine. L'estensore del documento fornisce, quindi, l'immagine di un archivio ben tenuto e custodito dalla famiglia in due locali differenti. Riguardo alla conservazione e allo stato dei documenti il compilatore dell'inventario non scrive nulla, ma è importante il giudizio di valore che esprime sulla documentazione che ritiene di nessun conto; sempre a pagina 24 scrive: «Item un *mazzo* di scritture intitolato *varii scartafazzi per non esservi dentro niente in sostanza*», poi elenca generici *quinterenetti* dei beni di Valconasso, indicando dei registri di piccolo formato e con poche pagine.

L'archivio doveva essere in perfetto ordine ancora nel primo trentennio del Settecento; Un documento non datato ma databile dopo il 1724, in base alla data interna dei documenti contenuti, riporta un copioso elenco di documenti estratti dall'archivio di famiglia forse per fini amministrativi o legali<sup>13</sup>.

I registri, compilati in ordine cronologico, sono corposi e ben scritti. Accanto a ogni registro la mano novecentesca, forse di un Cigala, che ha inventariato e annotato altri documenti ha apposto segni e numeri di controllo, a dimostrazione che nei primi

decenni del Novecento molti atti erano ancora conservati.

Il fondo documentario risulta conservato organicamente in armadi chiusi a chiave in documento del 1743, forse quando venne effettuato il primo riordino. Il notaio specifica che si tratta di due credenzoni, quindi in esso potrebbero essere confluiti, sistemati in cassette di legno, tutti i documenti conservati nelle vecchie unità, cioè i carnieri, i cartoni ecc. e forse in quest'epoca saranno state abolite le vecchie segnature simboliche non più utili a ritrovare la documentazione, che aveva subito una nuova sistemazione.

L'atto, redatto il 28 giugno 1743 dal notaio Giovanni Bernardino Rovellini è il testamento del conte Raffaele Cigala Fulgosi, figlio del conte Girolamo e della contessa Antonia Agazzari, con il quale Raffaele istituisce eredi i suoi figli Girolamo, Antonio, Giovanni e Maria Gaetana e usufruttuaria e curatrice dei figli la moglie contessa Ippolita Arcelli da Corticelli<sup>14</sup>.

In allegato c'è l'inventario dei beni stilato il 4 agosto 1753 dal notaio piacentino Domenico Maraschi, nel quale si legge che viene compilato: «Nella casa di Piacenza sotto la vicinanza di San Michele di abitazione dei detti signori<sup>15</sup>». Il Palazzo, che figura anche nella mappa della città di Piacenza affrescata nella loggia del palazzo Vescovile intorno al 1748 circa, si trova all'angolo tra via Sopramuro e via Felice Frasi (l'antica via San Michele) ai numeri civici 10-12; già nel 1737 era del conte Raffaele Cigala Fulgosi, mentre nel 1765 era del conte Girolamo. Nel 1810 era del conte Giuseppe Cigala, ma poi fu alienato al canonico Campelli<sup>16</sup>. Nel guardaroba è conservato l'archivio, che, entrando nell'asse ereditario, veniva lasciato al primogenito e lo seguiva nei suoi spostamenti; i documenti erano così passati dalla casa nella zona del Duomo a quella in via Fe-





persero memoria degli ordinamenti precedenti, dei quali spesso non rimane traccia se non nelle segnature antiche o nelle liste dei documenti prelevati dall'archivio.

Un documento dell'archivio Cigala Fulgosi<sup>4</sup>, conservato presso l'Archivio di Stato di Piacenza, getta nuova luce sulla organizzazione e la tenuta degli archivi gentilizi prima del secolo dei Lumi. Si tratta dell'inventario dei beni fatto stilare dopo la morte di Cesare Cigala da Roderio Lodena Cigala, in qualità di tutore di Mario, Isabella, Cornelia e Olimpia figli del *quondam* Cesare; è redatto il 7 settembre 1647 dal notaio piacentino Ottavio Malaraggia sulla base di un elenco più ristretto contenuto nel testamento di Cesare del 16 aprile 1642. Il documento viene compilato a Piacenza *in sala inferiori domus in qua decessit infrascriptus perillustris dominus Cesar Cigalla, in vicinia ecclesiae Maioris respicente per fenestras viridarium dicte domus* che la famiglia aveva in affitto dal Capitolo della Cattedrale<sup>5</sup>.

A pagina 23 del documento è scritto *Seguita l'inventario dell'instromenti, scritture e libri ritrovati da me Roderico Lodena Cigalla tutore antedetto*, in cui vengono distinti chiaramente i documenti redatti dal notaio - *instromenti* - copie, memorie, processi, cause e documenti in genere - *scritture* - e libri, che vengono elencati in coda ai documenti. I volumi danno conto delle professioni liberali esercitate dai rappresentanti di casa Cigala - medici, avvocati, giudici - e degli interessi letterari degli stessi. Non mancano, infatti, i classici latini più diffusi - Cesare, Cicerone, Orazio, Virgilio e classici italiani come, Dante, Petrarca, Boccaccio, ma anche Pietro Bembo, l'Aretino ecc. accanto a guide e libri di viaggio, opere mediche, volumi di storia del diritto ecc<sup>6</sup>.

Dall'inventario comincia ad emergere, fin dalle prime voci, il lessico archivistico che costituisce una delle caratteristiche salienti di questo documento.

Oltre alla tipologia dei diversi contenitori delle unità archivistiche - filza<sup>7</sup>, carniera<sup>8</sup>, mazzo o mazzetto<sup>9</sup>, cartone<sup>10</sup> - per le singole unità, distingue tra processi, testamenti, cause, scritture e documenti amministrativi (cedoloni, conti), patenti ecc.; col termine libro, in questa sezione dell'inventario, viene, invece, identificato il registro. Di ogni unità archivistica si indica il titolo specificando se è scritto sul piatto della filza o della camicia di cartone o su un biglietto; vengono anche elencati il numero di documenti contenuti che, sommati, ammontano a qualche centinaia. I documenti, quindi, erano conservati in contenitori disomogenei, ordinati per pratica o affare. Non deve stupire la competenza del notaio Malaraggia, la buona conoscenza del latino e gli studi di diritto gli permettevano di leggere e capire la natura giuridica dei documenti. Ancora nel secolo successivo i più importanti archivisti che operarono a Piacenza e che portarono in città le teorie archivistiche più avanzate mettendo mano ai maggiori fondi documentari di famiglie gentilizie e di enti religiosi erano avvocati o notai, soprattutto di area emiliana, modenese e bolognese in particolare<sup>11</sup>.

A pagina 24 sono elencati due carnieri e un mazzo di documenti con le rispettive segnature, indicate con un simbolo, con un sistema analogo a quello rinvenuto, a Piacenza, nella biblioteca capitolare di Sant'Antonino in un inventario della prima metà del Quattrocento. Qui, accanto all'*incipit* e all'*explicit* del manoscritto, figurano dei segni di riconoscimento - lettere alfabetiche di grande formato, numeri o segni grafici - copiati diligentemente dall'estensore dell'inventario, e segnalati con la seguente formula, analoga a quella del documento Cigala *in fine est signatus tali signo, signatus in fine... tali signo*<sup>12</sup>.

Di seguito la trascrizione della voce «E più un *carniero d'instromenti* con il segno ☼. entro il quale vi sono *doi mazzi d'instromenti in carta pergamena*;





## INSTROMENTI, SCRITTURE E LIBRI DI CASA ARCHIVI DI FAMIGLIA E ARCHIVISTI A PIACENZA NEI SECOLI XVII E XVIII

Anna Riva

Per il territorio piacentino, le notizie sulla tenuta degli archivi di famiglia fino al secolo XVIII sono piuttosto scarse, con ogni probabilità si trattava di archivi-biblioteche nei quali i documenti erano tenuti in ordine cronologico o per affare. In Italia, come è noto, questi archivi assumono la loro caratteristica fisionomia nel corso del Settecento. In quest'epoca, infatti, si allestirono la maggior parte degli strumenti di corredo ai fondi, come repertori, indici alfabetici o cronologici, spogli o elenchi di documenti. Spesso gli stessi archivisti, una volta ordinate le carte, compilavano, sempre su incarico della famiglia, una storia genealogica o una raccolta dei documenti più antichi e preziosi, spesso date alle stampe. Questi riordini erano dettati sia dall'esigenza pratica di reperire velocemente la documentazione per fini legali o amministrativi sia dalla volontà di ribadire il prestigio della famiglia, rintracciando nelle carte memorie e notizie sulle proprie origini, nonché prove del godimento di titoli e privilegi<sup>1</sup>.

In genere questi archivi appartengono ancora oggi a famiglie aristocratiche che raggiunsero ben presto un livello di coscienza di sé e una dimensione pubblica, grazie ai ruoli politici, amministrativi e culturali assunti dai loro membri, tali da costruire e alimentare senza interruzione la raccolta e la conservazione dei documenti patrimoniali e amministrativi e delle memorie famigliari per garantire prestigio e potere ai propri famigliari<sup>2</sup>. In questi fondi, inoltre, sono rappresentate sia la famiglia principale, sia

quelle che per scelte matrimoniali o patrimoniali confluirono nella principale a partire dal Medioevo. Lo studio degli ordinamenti passati e degli strumenti di corredo prodotti in essi aiutano a comprendere meglio e più in profondità la *nouvelle vague* archivistica, ispirata alle idee illuministe e all'esperienza di Ludovico Antonio Muratori, che portò ad un nuovo modo di valutare le carte d'archivio come fonte storica. Inoltre, in questo secolo i giacimenti documentari, finalmente fruibili grazie all'opera di archivisti professionisti, servirono per la costruzione di un'immagine familiare, che dava conto dell'ascesa sociale della famiglia testimoniata dalle carte e per raccontare il passato.

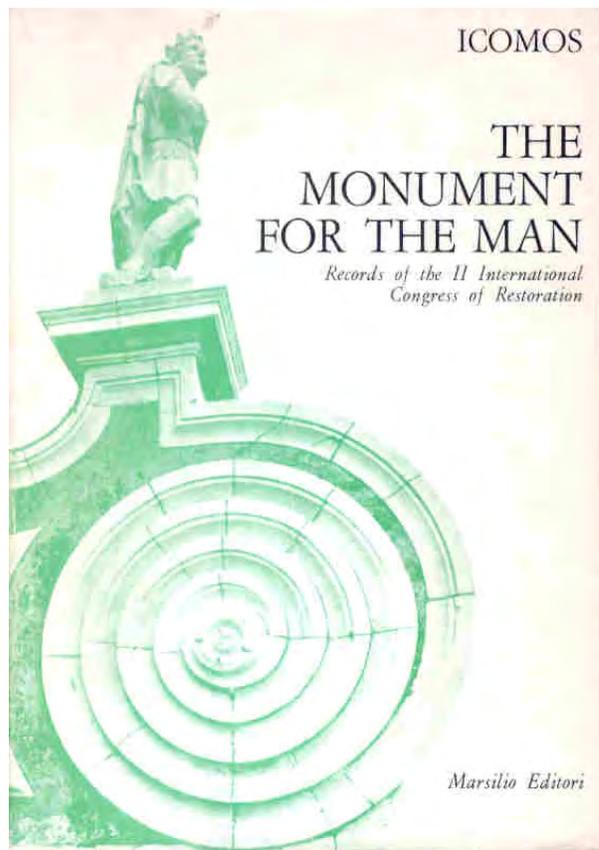
Poco sappiamo del metodo di lavoro di questi professionisti, ma l'analisi dei loro repertori e dei loro riordini spiegano come operarono questi archivisti. Dalla metà del XVIII secolo anche a Piacenza una vera e propria "furia classificatoria" investì gli archivi. In quest'epoca, infatti, furono riordinati i maggiori fondi documentari della città. Quasi tutti gli archivi delle grandi famiglie, i fondi dei maggiori enti ecclesiastici - monasteri, parrocchie, enti - ma anche Opere Pie furono sistemati in quest'epoca. Per la maggior parte, secondo i criteri dell'epoca, hanno subito riordini per materia, operati perlopiù da archivisti anonimi, "fantasmi", per utilizzare un'espressione di Maria Corti<sup>3</sup>.

Questi fondi acquisirono una nuova fisionomia e nuova considerazione, ma contemporaneamente





Ritratto di Piero Gazzola al lavoro sui disegni dei templi della Nubia (1960-61)



Pubblicazione degli atti del Congresso di Venezia del 1964, da cui scaturisce la Carta internazionale del restauro proposta da Piero Gazzola e Roberto Pane





sottoserie che riflettono chiaramente i contenuti del carteggio, estremamente funzionali per ottimizzare le ricerche da parte degli utenti in un contesto privato dove la consultazione ha necessariamente dei limiti di tempo e spazio.

Allo stesso modo si è cercato di costruire un catalogo delle sezioni fotografie e disegni in grado di dare informazioni esaustive sui soggetti rappresentati che riguardano opere, edifici e contesti urbani territoriali storicizzati, oggetto di interventi per tutto l'arco del Novecento in particolare delle aree di competenza del Soprintendente (Veneto e Lombardia), ma anche relativamente a siti europei e internazionali (Afganistan, Egitto, Iran). In parte si tratta di una collezione di immagini di opere e monumenti formata come strumento di studio e/o di catalogazione: quasi un repertorio da cui attingere in base agli argomenti (chiese, ville, palazzi, danni bellici sul patrimonio ecc.). In gran parte le foto riguardano cantieri di restauro e studi urbani/paesaggistici, di estremo interesse per qualsiasi ricerca sul costruito storico.

I rotoli cartacei sono perlopiù rilievi di edifici e siti monumentali, disegni preparatori per progetti poi rappresentati in forma definitiva nei fascicoli del

carteggio. Tra questi spicca una serie di oltre 250 rilievi dei templi della Nubia curati da Gazzola durante la missione Unesco (1960-61) prima dell'ampliamento della diga di Assuan.

Questo lavoro è confluito in un catalogo on-line (sistema informativo per le biblioteche e gli archivi Biblionauta di Easycat proposto dalla Soprintendenza archivistica, raggiungibile dal sito dell'Associazione AAPG [www.pierogazzola.it](http://www.pierogazzola.it)), che comprende tutti i materiali riordinati in cui gli utenti possono svolgere consultazioni semplici o avanzate. Si auspica che l'aver reso pubblici i contenuti dell'archivio promuova nuovi approfondimenti volti ad analizzare la ricchezza e la trasversalità del lavoro compiuto da Gazzola.

La sua stessa modalità operativa faceva convergere intorno ad uno stesso tema - fosse questo per un convegno o per un intervento architettonico/urbano - ricerche bibliografiche documentali e iconografiche, campagne estensive di censimento e schedatura, rilievi, confronti e verifiche con personalità o contesti attinenti ed esperienza di cantiere.

Questo un fulcro di riflessioni e disamine fortemente operative non perde di attualità rispetto alle questioni del presente.





La ricostruzione del ponte di Castelvecchio (1949-1951); immagine tratta dalla documentazione di cantiere che comprende tavole grafiche e strutturali, ricerche, relazioni e contabilità non ancora studiate

lingue europee in cui sono espressi gli scritti (fra cui prevale il francese preferito da Gazzola per le comunicazioni con l'estero) e si struttura facendo emergere la capacità distintiva di Gazzola nel compenetrare gli obiettivi legati ai temi della tutela attraverso l'attività all'interno dei vari enti e il suo contributo nel definirne i ruoli all'interno del panorama complessivo.

La sua operosità si riflette invece in un aspetto ma-

teriale: le prime stesure di studi, saggi, pubblicazioni, interventi ai convegni spesso sono su fogli di reimpiego, assemblati in lunghi collages. Queste bozze, anche a distanza di tempo venivano rielaborate e arricchite per formare una nuova composizione testuale, come in flusso continuo di attualizzazione del dibattito.

Trattandosi di un archivio concluso l'archivista ha potuto compilare un inventario già diviso in serie e





## I CONTENUTI DELL'ARCHIVIO PRIVATO DI PIERO GAZZOLA

Silvia Dandria

Il fondo documentale di Piero Gazzola raccoglie una grande ricchezza di materiali articolati in una sezione carteggio di 39 metri lineari di scaffalatura (pari a n. 420 unità archivistiche: faldoni, registri, album in cui sono raccolti n. 2269 fascicoli, con limiti cronologici 1882-1981), 15.000 stampe fotografiche e oltre 1000 diapositive, 675 disegni sciolti che compongono insieme un complesso apparato documentale sui molteplici aspetti della tutela del patrimonio culturale.

Gazzola stesso negli ultimi anni della sua vita aveva cominciato a predisporre la sala d'archivio e a ordinare il materiale secondo filoni tematici (esplicitati con dettagliate intestazioni sul dorso dei faldoni) quasi a voler mettere a disposizione il lavoro svolto, insieme alla mole di informazioni ed conoscenze maturate all'interno delle molte istituzioni nazionali e internazionali che lo videro impegnato tra cui l'Istituto Italiano dei Castelli, il Cisa Centro Studi Andrea Palladio, la Triennale di Milano, l'Ente Ville Venete, l'Unesco, il Consiglio d'Europa, non ultimi l'Icomos (Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti, di cui fu promotore) e l'Iccrom.

Questa sua impronta ha guidato nello specifico il riordino del carteggio svolto dall'archivista Giu-

lia Turrina e ha determinato la struttura tematica per la catalogazione di fotografie e disegni curata dall'Associazione AAPG che si è avvalsa della collaborazione della scrivente, di Paolo Conte e Marco Cofani.

L'intervento archivistico ha riguardato la documentazione<sup>1</sup> già presente nella sala archivio unendola a quella corrente rimasta nel suo studio-biblioteca e a una serie di scatoloni mai aperti risalenti al pensionamento.

L'archivista ha proceduto con la descrizione analitica di ciascuna unità, poi individuando unità omogenee per contenuto e quindi attuando il riordino generale in serie strutturate sulla base dell'impostazione logica esistente, operazione questa di una certa complessità tecnica.

Attualmente la documentazione si presenta strutturata in sei nuclei principali, cinque "originali" (Carriera, Minute, Progetti, Congressi, Enti) ed uno creato ex novo (Grandi temi e studi) per raccogliere in forma di immediata individuazione la documentazione relativa a temi quali: studi ed elaborati universitari, ricostruzione e studi sui ponti, progetti di salvataggio dei templi nubiani, organizzazione della mostra sul Sanmicheli, progetti per la Cittadella dei musei a Cagliari, consulenze per l'Unesco a Cipro, coordinamento dell'Inventario di protezione dei beni culturali, studi sul restauro e la tutela dei centri storici. Necessariamente l'archivio assume una dimensione internazionale che si riflette nelle molteplici

<sup>1</sup> Le seguenti note relative al carteggio sono tratte dall'Inventario-Sezione carteggio di Giulia Turrina compilato nel 2014.





me due triennali Assemblee Generali di ICOMOS in occasione della consegna del “Premio Piero Gazzola”.

Sebbene si tratti di un archivio privato l'Associazione, grazie all'impegno volontario dei suoi sostenitori, è aperto ad attività di studio condivise con Istituzioni e Università che svolgano progetti di ricerca e insieme contribuiscano alla vita dell'archivio. In tal senso si riserva, attraverso il proprio comitato direttivo, di valutare e appoggiare le proposte di col-

laborazione.

In sintesi, e concludo, noi sappiamo per espressione diretta di Piero Gazzola, ma anche dalla rilevanza del contenuto della sua biblioteca e dell'archivio in cui sono conservati anche diversi scritti ancora inediti, che tutto questo rispondeva al desiderio di trasmettere alle generazioni a venire il senso di una continua e necessaria verifica dei criteri di conservazione, di restauro e di rigenerazione, in stretta e ravvicinata contiguità con i temi del presente.

La sala archivio a San Ciriaco di Negrar (VR)







to, cominciato nel 2004 quando ero definitivamente rientrata da Vienna per stabilirmi nella dimora di San Ciriaco.

Il fondo della biblioteca e dell'archivio, erano già stati da anni (dal 1979 quando Gazzola era mancato) oggetto di ricerche da parte di studenti, per tesi e dottorati, e si presentava seriamente manomesso.

I primi determinanti contributi alla conoscenza rigorosa del fondo documentale sono stati: la ricerca di dottorato di Claudia Aveta pubblicata nel 2007 come monografia intitolata "Piero Gazzola restauro dei monumenti e tutela ambientale", Edizioni Scientifiche Italiane; a questa si è aggiunta l'iniziativa del Prof. Alberto Grimoldi del Politecnico di Milano di avviare un seminario monografico per il ciclo del Dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici (XVIII ciclo). A questo gruppo di dottorandi, formato da Giovanni Castiglioni e Paolo Conte (tuttora facenti parte del comitato scientifico di AAPG), Michele Raffaeli, Francesca Gottardo e Davide Borsa, si deve la compilazione del primo regesto dei documenti conservati nell'archivio e nella biblioteca di Piero Gazzola. Con loro è stato possibile delineare un progetto complessivo di riordino, coordinato in seguito da Silvia Dandria.

A partire dalla decisione, condivisa con mio fratello Giandrea Gazzola, di avviare un progetto di riordino e di catalogazione del fondo archivistico, nel 2007 abbiamo deciso di istituire un'associazione culturale, senza scopo di lucro, denominata Archivio Piero Gazzola, AAPG.

Quasi contestualmente Paola Marini, direttrice dei Musei Civici di Verona, diede l'avvio al convegno internazionale di studi per la celebrazione del centenario dalla nascita di Piero Gazzola nel 2008, col supporto dell'allora assessore alla Cultura prof. Maurizio Pedrazza Gorlero e della Regione Veneto. Gli atti del convegno "Piero Gazzola una strategia

per i beni architettonici nel secondo Novecento", curati da Alba Di Lieto e Michela Morgante, sono stati pubblicati da Cierre Edizione nel 2009.

A questo punto, si erano create le premesse e il giusto interesse per avviare un'azione pianificata sul contenuto dell'archivio e l'istituzione di un comitato scientifico e di un gruppo di lavoro.

Nel 2010 abbiamo preso contatto con l'allora Soprintendente archivistica del Veneto e del Trentino Alto Adige dott.ssa Eirilde Terenzoni, che ha sostenuto la nostra iniziativa facendola rientrare nel progetto di censimento de "Gli archivi privati degli architetti e ingegneri del Novecento in Veneto".

La stessa Soprintendente Terenzoni si è adoperata per la notifica dell'archivio, riconosciuto "di particolare interesse storico", e per reperire fondi ministeriali finalizzati alla salvaguardia del corpus documentale.

Questi fondi hanno permesso di incaricare un'archivista specializzata, la dott.ssa Giulia Turrina, che con molta cura e coinvolgimento ha portato a termine in due anni di lavoro l'inventario del carteggio, sotto la supervisione della dott.ssa Maria Volpato funzionaria della Soprintendenza.

L'Associazione dal suo canto ha ricevuto la fiducia da parte di Fondazione Cariverona, che tramite il bando per le attività culturali 2010, ha creduto nell'intervento (titolato "Archivio di Piero Gazzola: per una storia del restauro del Novecento") e ha stanziato un cofinanziamento che ci ha consentito di migliorare la fruibilità e impegnare un gruppo di persone qualificate nel riordino del fondo fotografico e dei disegni, in affiancamento all'archivista.

I lavori iniziati nel 2012 si sono conclusi nel giugno del 2014 con la stesura dell'inventario del carteggio e la creazione di un catalogo on line.

Di recente sono stata invitata a presentare questo progetto in diverse sedi internazionali, tra cui le ulti-





## L'ARCHIVIO DI PIERO GAZZOLA E L'ASSOCIAZIONE, CUSTODIRE UN'EREDITA' CULTURALE

Maria Pia Gazzola

Ringrazio il Soprintendente Gian Carlo Borellini, il Sindaco di Piacenza Paolo Dosi, Guya Bertelli del Politecnico di Milano, Giuseppe Baracchi Presidente dell'Ordine degli Architetti di Piacenza, Gian Paolo Bulla Direttore dell'Archivio di Stato di Piacenza, e soprattutto Domenico Ferrari Cesena Presidente del Consiglio Direttivo del Premio Gazzola e Anna Coccioli Mastroviti con i quali siamo già da anni in contatto.

Vorrei brevemente ripercorrere le vicende della nostra Associazione che hanno sede in località San Ciriaco di Negrar in Valpolicella, in quella che fu l'abitazione di Piero Gazzola.

Qui si trovano lo studio e la biblioteca in cui è custodito il corpus documentale da lui stesso raccolto e costituito nei decenni della sua intensa attività professionale di architetto, di soprintendente e di studioso.

La raccolta di scritti, disegni, fotografie e pubblicazioni, costituisce un vero e proprio archivio dagli anni Trenta a tutti gli anni Settanta del Novecento, legato ai temi del restauro architettonico e urbano, della storia dell'architettura e dell'arte, della tutela dei centri storici e del paesaggio.

Il quadro si completa con la cospicua collezione dei volumi che formano la sua personale biblioteca.

Una peculiarità dell'azione di mio padre era di cercare e stimolare il raffronto tra la problematica che emergeva via via in sede locale con il dibattito che contemporaneamente si svolgeva in sede interna-

zionale.

Fu proprio questo uno dei principali motivi che lo portò all'Unesco e a quell'apertura oltreconfine che i contemporanei della sua città d'elezione non sempre coglievano, lo stesso Licisco Magagnato sosteneva addirittura che "a Verona ben pochi lo capivano".

Si accostava ai problemi cruciali del suo operare considerandoli dalle angolazioni più diverse, mettendo spesso in discussione anche il suo stesso modo di affrontarli.

Il suo essere nella realtà dell'oggi e in quella del passato che, come lui stesso diceva "va sottoposto ad un'analisi per vedere quello che di esso vive..", era la conquista della "distanza" indispensabile per un approccio critico e al contempo propositivo.

Va anche ricordato che nel suo lavoro dimostrò di non avere riserve, esponendosi spesso con coraggio e a volte rischiando di persona; ricordo in particolare i drammatici episodi avvenuti a Verona durante e dopo la guerra.

Determinante, comunque, è stata la lungimiranza con cui ha garantito che venisse ordinatamente conservata la traccia di tutte le esperienze da lui accumulate. E' questo il segno inequivocabile di un progetto di trasmissione culturale mirato a chi, in futuro, avrebbe ripreso e continuato il lavoro dopo di lui.

Questi sono stati i presupposti che mi hanno indotta a intraprendere un percorso per salvaguardare l'eredità di nostro padre in modo coerente e adegua-





28 Il confronto indicatore non può non andare gli atti della 'Commissione Franceschini' e la 'Carta del restauro 1972' di Cesare Brandi, nella loro sicura capacità riformatrice

29 Questo e altro è stato recentemente sviscerato in maniera esaustiva da Roberto Cecchi, già Segretario Generale e Sottosegretario, nel suo recente saggio: *Abecedario. Come proteggere e valorizzare il patrimonio culturale italiano*, Milano, Skira, 2015.

30 *“Questo studioso che, come detto, si occupò durante tutta la sua lunga vita di tutela del patrimonio, ci ha lasciato nelle sue pagine immagini nitide del clima che si viveva in quegli anni. Rileggendo le pagine nelle quali sono raccolti gli scritti di polemica da lui dedicati alle questioni della tutela, si può seguire in filigrana la vicenda, spesso segnata da fallimenti, della difesa dell’eredità storico-artistica e del paesaggio nazionale. Dunque, se negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale la sua attenzione sembrava innanzitutto rivolta ad evitare che, alle distruzioni della guerra, si aggiungessero le devastazioni mistificatrici dei restauri, man mano essa si sposta sulle questioni della tutela del paesaggio e dell’ambiente urbano nella nuova Italia che si veniva - velocemente - costruendo. Da un lato egli ci racconta cosa era accaduto a quei monumenti che, come il Ponte coperto di Pavia, parzialmente distrutto dai bombardamenti, avevano subito ricostruzioni con forme che offendevano l’antico, imitandolo malamente. Dall’altro, dando prova di preveggenza (lo scritto a cui ci si riferisce è del 1952), Barbacci mostrava di avere già compreso i rischi che si annidavano anche nelle apparentemente limitate proposte di modifica, legate all’inserimento di un “modesto villino” nelle apparentemente vaste e disponibili campagne italiane; e la sua preoccupazione era profonda, soprattutto quando paragonava la velocità con la quale tali “villini” si andavano moltiplicando con la laboriosità e la lentezza delle procedure di tutela delle bellezze naturali e la cronica povertà di mezzi dell’Amministrazione delegata alla tutela. Allo stesso tempo, sottolineava i rischi portati al paesaggio dalla logica dello sviluppo economico perseguito a dispetto di tutto, anche in zone con vocazione turistica per così dire “conclamata”, come la Versilia; zone per le quali la tutela del paesaggio avrebbe dovuto rappresentare un must ineludibile. Non senza ironia, illustrava il caso di un nuovo stabilimento siderurgico che sarebbe dovuto sorgere a Marina di Carrara, ed il fatto che la proposta di realizzare gli altiforni e le strutture ad esso connesse (tra le quali un terminal off-shore posto ad 1 km dalla spiaggia ed un pontile dotato di nastri trasportatori, alto circa 12 m sul livello del mare, di collegamento con lo stabilimento) aveva ottenuto il parere favorevole della Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali; nonostante la protesta degli albergatori e delle categorie di lavoratori impiegate nel turismo.”* M.PRETELLI, cit.





*raccolte in apposito schedario... E' d'uopo quindi che codesto Ufficio avvantaggi l'opera sua... col rendere complete per ciascun edificio le indicazioni riguardanti il titolo e la proprietà e le notizie illustrative... A tale proposito credo opportuno avvertire la S.V. che l'Ufficio regionale dei monumenti dell'Emilia ha, con circolare a stampa, inviato ai Sindaci alcune schede, in cui devono indicare le varie notizie necessarie alla chiara e precisa designazione di ciascun edificio. Con siffatta circolare quell'Ufficio ottiene almeno di conoscere con esattezza il titolo dell'edificio, il nome dell'attuale proprietario e le condizioni giuridiche, e ricorda al tempo stesso all'autorità locale quegli edifici, meritevoli per importanza storica e artistica, di essere debitamente tutelati. Veda la S.V. se non convenga anche a codesto Ufficio di inviare ai sindaci della regione una simile circolare...)* - 1907, 26 agosto: Regio Decreto n° 707 concernente *Formazione del catalogo delle cose di interesse storico, archeologico e artistico* (pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n° 266 dell' 11 novembre 1907) - 1909 [Roma, 3 agosto]: Legge 20 giugno 1909, n. 364 - Istruzioni provvisorie... (nota della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti indirizzata a tutti i *Signori Soprintendenti dei Monumenti e dei Musei e Scavi* - al Soprintendente di Milano -: *La recente legge 20 giugno 1909, n. 364, per le antichità e le belle arti... esige che l'azione del Ministero non possa esprimersi se non previa notifica al proprietario dell'importante interesse che riveste la cosa... Occorre pertanto procedere a tali notificazioni. A tal uopo la S.V. vorrà subito provvedere in conformità della legge per quelli edifici in cui a suo giudizio ricorrono gli estremi richiesti dalla legge stessa.. La legge ora citata lascia anche in pieno vigore le notificazioni antecedentemente fatte, sotto il regime della legge 12 giugno 1902 [L.185\1902, detta 'Legge Nasi']; onde gli uffici che abbiano già a ciò in tutto provveduto restano esonerati da ogni ulteriore provvedimento...)* - 1912 [Roma, 31 ottobre]: *RISERVATA=URGENTE* [cartellonistica stradale] (nota della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti indirizzata *Al R. Soprintendente ai Monumenti di Milano: E' mia intenzione proporre ai Ministri delle Finanze e dell'Istruzione che si faccia, sull'esempio francese, una legge che metta un freno agli enormi cartelloni di reclame che oramai sconciono tanti mirabili luoghi d'Italia. Sicura che la S.V. approverà l'idea. La prego di procurarmi presto, se Le è possibile, la fotografia d'alcune di tali réclames che già più danneggiano un bel paesaggio e la vicinanza d'un cospicuo Monumento)* - 1921 [Sondrio, 4 luglio]: *Devolvimento allo Stato dei beni dei sudditi nemici* (Nota dell'Intendenza di Finanza di Sondrio alla *On. Soprintendenza ai monumenti di Lombardia...: In relazione alla nota al margine, pregiarmi riferire che l'unica attività esistente in questa provincia a posta sotto sequestro perché appartenente in parte a suddito di stato).*

21 Recentemente elevata a 70 anni per le proprietà pubbliche ed equiparate.

22 Maurizio GRANDI e Attilio PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1980

23 Gian Carlo BORELLINI, *Beni culturali e modernità. Soprintendenza e modernismo*, in: Giuseppe Terragni. Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo. Vol II (Atti del convegno omonimo tenutosi a Milano il 26 novembre 1933), passim

24 Sono le immagini degli ex Magazzini Bonomi di C.so Vittorio Emanuele II a Milano, singolare esempio di liberty oltre alle riproduzioni dei documenti d'archivio citati (Archivio SBEAP Milano, ex Archivio SBAP Mi).

25 A. ROCCELLA, *L'organizzazione instabile ...*, "Aedon", Bologna, 2005

26 Renata BOSSAGLIA (a cura di), *Mostra del Liberty italiano ...*, Soc Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1972, passim

27 La mia modesta testimonianza può spingersi pure alla visita della citata mostra al Palazzo della Permanente che, ricordo, feci nel corso di quell'esposizione.





Regolamenti edilizi, conservazione dei monumenti, elenchi dei monumenti degni di tutela (nota della Prefettura di Milano all'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Lombardia - sollecito -) - 1899 [Milano, 15 settembre]: *Antiche misure (circolare dell' Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Lombardia diramata a tutti gli Illustrissimi Signori Sindaci e R.R.Ispettori dei Monumenti e Scavi della Lombardia: Nel terzo Congresso Italiano tenutosi in Firenze nello scorso anno, in seguito ad una relazione del prof. Uzielli intorno alla evoluzione delle misure lineari presso i vari popoli di tutti i tempi, fu approvato un voto col quale si pregava il Ministero dell'Istruzione Pubblica affinché, a cura degli Uffici Regionali pei monumenti, venisse provveduto alla conservazione dei campioni delle misure e degli strumenti da lavoro infissi nei muri delle chiese e di altri edifici. Trattandosi di serbare ricordo di documenti che hanno valore storico e geografico... [firmato] L'Architetto Direttore MORETTI) -1901 [Roma, 19 aprile]:* Censimento 1901. Numerazione delle chiese e degli edifici monumentali (nota circolare del Ministero dell'Interno, Direzione Gen. Dell'Amm. Civile indirizzata Ai signori Prefetti del regno: *Ad evitare che nella numerazione dei fabbricati, ordinata per l'esecuzione del censimento, si rechi sfregio al carattere artistico delle facciate monumentali, d'accordo con il Ministero della pubblica istruzione e dell'agricoltura, industria e commercio, si sono stabilite le seguenti norme di massima. 1° che nella numerazione degli edifici, che hanno pregio artistico, non si faccia uso di targhe di marmo o di terracotta. 2° che nelle chiese cui è annessa l'abitazione del parroco, il numero sia apposto soltanto accanto alla porta d'ingresso di quest'ultima; e in caso diverso sia dipinto a guazzo in cifre poco visibili in un punto meno appariscente dell'edificio...Raccomando vivamente alle SS.LL di curare l'osservanza di queste istruzioni, prendendo opportuni accordi con i rispettivi uffici regionali per la conservazione dei monumenti...)* - 1902 [Napoli, 11 gennaio]: *Conservazione dei Monumenti (nota dell' Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Province Meridionali in Napoli a Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione Direzione Generale Antichità e Belle Arti: Il Signor Direttore dell'Ufficio regionale pei monumenti del Piemonte e della Liguria [Architetto D'Andrade] diresse, a tutti i Direttori degli Uffici regionali del Regno, la lettera nella quale richiamava l'attenzione dei suoi colleghi sul fatto che nelle Commissioni del Ministero dei Lavori Pubblici, elette a giudicare dei progetti di demolizione nelle zone di sventramento nelle nostre città, non intervenne finora alcun rappresentante del Ministero della Istruzione che potesse far sentire una parola in difesa degli edifici monumentali in quelle zone compresi; e così mentre tutti gli interessi della viabilità, dell'igiene, dei servizi pubblici e dei diritti privati poterono essere in quelle commissioni largamente discussi, mancò invece in esse una voce che potesse competentemente difendere gli interessi della storia e dell'arte, per cui non si ebbe modo di impedire fatti che tutti gli studiosi del mondo civile hanno deplorato. D'Andrade propone un'azione comune di tutti i Direttori presso il Ministero della Istruzione affinché esso possa far valere con maggior forza presso il Ministero dei lavori pubblici il desiderio comune nell'interesse dei monumenti... Non può essere dubbia l'adesione di tutti i Direttori Regionali alla proposta del collega di Torino; ma trovandosi a Napoli in licenza il Direttore Berchet di Venezia ed avendo noi due assieme conferito in argomento non abbiamo dubitato... di far cosa utile alla tutela del patrimonio storico ed artistico nazionale... e nello stesso tempo di far cosa grata a codesto Ministero appoggiando collettivamente presso lo stesso colla presente la proposta D'Andrade...)* - 1903 [Roma, 31 dicembre]: *Elenco degli edifici monumentali (nota della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, Divisione 9°... del Ministero della Istruzione Pubblica al Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Milano: Varie aggiunte, correzioni e notizie illustrative, da inserire nella nuova edizione dell'elenco... sono pervenute a questo Ministero... Siffatte indicazioni, per le quali occorre chiedere i necessari chiarimenti quando appariscano dubbie o vaghe, sono*





avrebbero dovuto collaborare e coadiuvare l'attività delle Commissioni consultive di Belle Arti, la cui organizzazione copriva ormai tutto il territorio nazionale. L'istituzione di questa nuova figura e la mancanza di una definizione chiara delle reciproche competenze originò ovviamente numerosi attriti con le Commissioni Conservatrici stesse, ai quali si cercò di ovviare con l'ultimo regolamento relativo a tali uffici, del 1876. Era questa l'organizzazione della tutela destinata a durare, almeno a livello periferico, fino al 1891, quando, soprattutto per evitare le esperienze diverse e spesso non felici di "pratica della tutela", delle quali furono spesso protagoniste strutture variegata e diversamente organizzate quali quelle qui descritte (e questo nonostante gli sforzi di Bonghi), vennero varati gli Uffici Regionali per la Conservazione. ..." M.PRETELLI, "Recupero e conservazione", passim, op. cit. cfr anche: <http://www.gospark.it/index.asp>; quindi spostarsi sull'icona di 'Recupero & Conservazione'

14 MONTI, cit. + "... Se è vero che i principali interessi di Boito, la questione del nuovo stile per l'architettura nazionale e della tutela dei monumenti antichi, erano da lui visti come strettamente connessi, egli è però tradizionalmente ricordato, nel panorama della disciplina, soprattutto per essere stato l'iniziatore di una teoria italiana del restauro. Ispiratore nel 1883 delle sette massime del voto del Congresso degli architetti e degli ingegneri; "ideatore" di differenti categorie di restauro per i diversi monumenti, tese ognuna a salvaguardare le loro qualità prevalenti, egli verrà indicato da Gustavo Giovannoni (altro personaggio centrale nel nostro settore, di cui risentiremo parlare) come colui che fu capace di individuare una via nuova al restauro, tra le opposte tendenze rappresentate da Ruskin e Viollet-le-Duc..." M.PRETELLI, cit.

15 Paolo MARCONI, *Presentazione* in: G.MONTI, cit.

16 CENTRO EUROPEO DI RICERCA SULLA CONSERVAZIONE E SUL RESTAURO DI SIENA, *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro, Siena, Comune di Siena, 2003, passim*

17 <http://www.sbap-pr.beniculturali.it/index.php?it/133/territorio> + V.CAZZATO-T.CECCARINI-A.MARESCA-P.PETRARROIA (a cura di), *Beni culturali e prassi della tutela. Circolari ministeriali...*, Roma, IPZS, 1992, passim;

18 La prima legge nazionale di tutela, apportatrice degli iniziali strumenti giuridico amministrativi denominati 'decreti di vincolo', è del 1902, n° 185, detta *Legge Nasi*. Cfr. M.PRETELLI, cit. e G.TRECCANI (a cura di), *Del restauro in Lombardia...*, Milano, Guerini, 1994.

19 Andrea EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per al tutela dei Beni...Culturali negli antichi stati italiani...*, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1996

20 Selezione critica = 1868: Carlo Belgiojoso, *La tutela dei monumenti patrij. Considerazioni di Carlo Belgiojoso Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano. Socio...del R. Istituto Lombardo lette nelle adunanze del 6 e 20 febbraio 1868* [Milano, Reale Istituto Lombardo] - 1882: Decreto Ministeriale 21 luglio 1882 sui restauri degli edifici monumentali ("Sul finire dell'Ottocento il pensiero europeo sulla conservazione e sul restauro dei monumenti si volgeva dai criteri del restauro stilistico verso altri più decisamente filologici e 'scientifici', fondati sul rispetto di un'idea di autenticità riguardante la materia costitutiva dell'opera storico-artistica e non solo la sua forma... In campo archeologico un simile indirizzo era già da tempo acquisito... In Italia nel corso dell'ultimo ventennio del secolo si sviluppò un lento processo d'analisi e di definizione di norme e metodi... Documento particolarmente significativo fu il decreto ministeriale del 21 luglio 1882 (con relativa circolare...)... redatto dall'archeologo Giuseppe Fiorelli..." D.ESPOSITO, cit.) - 1882: Circolare 21 luglio 1882 n° 683 bis sui restauri degli edifici monumentali (circolare interpretativa del citato decreto, diramata a tutti i Prefetti e a tutte le Commissioni conservatrici dei monumenti del Regno) - 1896 [Milano, 5 marzo]:





luogo...”.

10 Criterio d'indagine: 'le modernità delle antichità'

11 Milano, dove ho operato come funzionario, in Soprintendenza prima (Beni Architettonici e Paesaggio), in Direzione Regionale poi (fino al 2010); Pisa, dirigente di una Soprintendenza 'mista' (indizio della recente riforma), dal 2012 al 2013; Parma, attuale sede in qualità di Soprintendente Belle Arti - post riforma *ex lege* 171\2014 -.

12 “Una sintesi delle esperienze e delle teorie maturate nel campo della conservazione e del restauro dei monumenti, nell’arco del primo trentennio del nostro secolo [XX sec.], fu presentata da diversi esponenti della cultura europea in materia nelle sedute della prima conferenza internazionale di esperti per la protezione e la conservazione dei monumenti d’arte e di storia, organizzata ad Atene (21-30 ottobre 1931)... Al termine dei lavori i principi emersi furono raccolti e discussi in un documento finale, articolato in dieci punti, che prese il nome di ‘Carta di Atene del restauro’ D.ESPOSITO, *Carte raccomandazioni e circolari*, in G.CARBONARA (a cura di), *Trattato di restauro architettonico*, Torino, UTET, 1996

13 “... A livello centrale, intanto, si assisteva ad un passaggio di responsabilità, al riguardo della gestione monumentale, dal Ministero degli Interni (al quale si riferivano alcuni degli organismi locali di tutela, in particolare quello operante nel Regno di Sardegna) al Dicastero della Pubblica Istruzione, logica conseguenza dello stretto rapporto che intercorreva tra la gran parte delle strutture di tutela, che si erano già costituite o si stavano formando, e le Accademie di Belle Arti; tale passaggio si concluse di fatto nel 1865, anno nel quale iniziò a strutturarsi anche l’organizzazione centrale del settore che qui ci interessa. Nel primo periodo la gestione del patrimonio storico-monumentale rimase essenzialmente connesso a quello delle Belle Arti, con l’istituzione della Giunta di Belle Arti, alla quale venne affidato anche il compito di “informare il Ministro sullo stato delle Gallerie, dei monumenti e di tutto insomma che riguarda le Belle Arti”. A fianco di questa, nel 1872, veniva istituita una Giunta Consultiva di storia, archeologia e paleografia, con la motivazione che, cresciuto “il bisogno di provvedere ad un ordinato sistema di indagini e di studi per iscrivere e conservare le antiche reliquie delle precedenti civiltà italiche si richiede il sussidio di cognizioni pratiche e speciali, e di pronti, ponderati e autorevoli consigli”; inoltre, tale istituto avrebbe dovuto “aiutare il Governo nell’equa amministrazione dei non tanti fondi assegnati per la conservazione dei monumenti”. Questi organismi vennero abrogati nel 1874 e sostituiti da un Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti, a seguito dell’introduzione di modifiche nelle competenze del Ministero (...) Dopo questo avvio di gestione frammentario e faticoso, nel quale addirittura ancora permanevano dubbi e difficoltà sull’opportunità di identificare strutture e personale specificatamente rivolti alla tutela, l’arrivo al Ministero nel 1875 di un nuovo ministro, Ruggero Bonghi, segnò un forte cambiamento, e allo stesso tempo una scelta decisa a favore del centralismo e dell’impiego in questo settore delle competenze scientifiche disponibili anche e soprattutto all’esterno delle strutture ministeriali: innanzitutto, nel 1875, egli fondò la Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno chiamando alla direzione un personaggio destinato a governare gli Uffici centrali del Ministero per più di quindici anni: Giuseppe Fiorelli. La chiamata del napoletano, assieme a quelle di Gamurrini, Rosa, Pigorini, Bongioannini e, infine, di Cavalcaselle e di De Angelis, cioè di alcuni dei più noti esponenti della cultura italiana del periodo, segnava l’abbandono della via burocratica della tutela per quella scientifica. Accanto alla Direzione, Bonghi istituì la Giunta di Archeologia e Belle Arti, sopprimendo contestualmente il Consiglio di Archeologia e Belle Arti. A far parte di questo organismo vennero chiamati altri prestigiosi esponenti della cultura italiana. Nel decreto istitutivo della Direzione Centrale era prevista, inoltre, la nomina di Ispettori agli Scavi e Monumenti, ispettori che, a titolo gratuito,





nel nostro pianeta è antropico; non esiste un paesaggio naturale perché tutti i paesaggi sono antropici. Quando hanno cominciato a scavare, facendo dei carotaggi, il ghiaccio dell'Antartide, hanno rilevato la presenza umana nello strato di ghiaccio del 1750 dove c'era il piombo della rivoluzione industriale..." Virgilio VERCELLONI, *Per governare scenari caratterizzati da una nuova qualità*, in: A.UBERTAZZI (a cura di) *La qualità diffusa...* Milano, 1994

4 P.VALERY, cit.

5 Per la precisione: MiBACT, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

6 Cfr. D.Lgs 42 del 2004, *Codice dei beni culturali...*

7 Guglielmo MONTI (a cura di), *La conservazione dei beni culturali nei documenti italiani e internazionali 1931-1991*, Roma, IPZS, 1995, passim

8 FIORELLI, Giuseppe. Archeologo, nato a Napoli l'8 giugno 1823, morto ivi il 28 gennaio 1896. In età giovanissima mostrò la sua inclinazione agli studi delle antichità... Impegnato nell'amministrazione degli scavi di Pompei, vi rimase fino al 1848, nel quale anno fu accusato di cospirazione politica e imprigionato... Prosciolto dall'accusa, fu chiamato dal conte di Siracusa, fratello di re Ferdinando, a dirigere gli scavi del sepolcreto di Cuma... Nel 1860 ebbe la cattedra di archeologia nell'università di Napoli... e fu nominato ispettore degli scavi di Pompei. A questi egli dedicò la maggiore sua attività, introducendovi metodi più rigorosi e razionali... Nominato verso la fine del 1863 direttore del Museo Nazionale di Napoli e soprintendente agli scavi, cominciò il riordinamento delle collezioni e la stampa dei cataloghi. Nel 1865 fu nominato senatore del regno, e dieci anni dopo direttore generale per le Antichità e Belle Arti... [ENCICLOPEDIA TRECCANI, ad vocem]

9 Paola MONARI, *La nascita delle Soprintendenze in Emilia Romagna*, in: <http://www.emiliaromagna.beniculturali.it/index.php?it/1/home>. passim. "Nell'estate del 1891, il ministro Pasquale Villari istituì gli Uffici Tecnici Regionali per la Conservazione dei Monumenti, strutture decentrate dipendenti dal Ministero. Gli Uffici Tecnici Regionali erano dieci, distribuiti su tutto il territorio nazionale e avrebbero dovuto provvedere localmente alla conservazione dei monumenti e allo studio dell'architettura. Quello dell'Emilia-Romagna ebbe sede a Bologna e fu affidato all'ing. Raffaele Faccioli. L'attività degli Uffici Regionali iniziò fra le difficoltà dovute alla mancanza di stanziamenti economici adeguati e alla scarsità di organico. Problemi particolarmente sentiti dall'Ufficio di Bologna, che doveva operare sull'intero, vasto territorio emiliano-romagnolo. L'incertezza della normativa in cui erano costretti ad operare era, però, l'ostacolo maggiore al loro funzionamento. Nel 1895, il ministro Guido Bacelli tentò di attuare un coordinamento nazionale, convocando a Roma tutti i direttori per discutere i temi principali: dal criterio di elencazione e di catalogazione dei monumenti, alla legge per la loro conservazione; dall'organizzazione del personale, alla ripartizione dei fondi. La mancanza di fondi e di organico e l'insormontabile difficoltà degli spostamenti dei funzionari rimasero, però, a regolare le realtà territoriali. In Emilia-Romagna, nel 1897, la protesta per l'incuria in cui erano lasciati i monumenti di Ravenna, che godevano di finanziamenti speciali, ma mal gestiti perché troppo lontani dai funzionari bolognesi, portò al distacco della città romagnola dall'Ufficio Regionale di Bologna e alla costituzione della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna, la prima Soprintendenza d'Italia, affidata alla direzione dello studioso d'arte Corrado Ricci. Sempre a Ravenna, nel 1905, fu applicata la prima "tutela" paesaggistica. A firmarla fu l'allora Ministro dell'Agricoltura Luigi Rava, ravennate e amico di Ricci, che seguiva con interesse quel movimento europeo che poneva sempre più attenzione all'ambiente e alle bellezze del paesaggio. Con la L. n. 411 "Per la conservazione della Pineta di Ravenna", Rava riconosceva all'antico bosco di pini lo status di "monumento nazionale" per il suo valore storico e il suo legame con l'arte e la letteratura del





vato nell'incipit (sul perché del mutismo di gran parte del territorio emiliano - e italiano -). Anche qui sembrerebbe proteggerci ancora Paul Valéry, per bocca di Fedro e Socrate: "Ora, fra tutti, l'atto più completo è quello del costruire". Si preferisce piuttosto ricapitolare con quanto tramandato da un altro egregio funzionario emiliano-romagnolo, Alfredo Barbacci, anch'egli Soprintendente attivo a Bologna negli anni della ricostruzione e del boom economico<sup>30</sup>:

*"Uccidere una persona è un delitto; abbattere un albero è un'operazione economica. Ma se l'albero, il giardino, il parco hanno valore estetico, la distruzione dovrebbe pure considerarsi un delitto, contro il Paese. Ugualmente, gli edifici, economicamente considerati, hanno una scadenza, che ne consiglia la sostituzione; ma se possiedono un valore artistico, la distruzione è condannata dagli esteti. Perciò, in una società civile, si dovrebbe ottenere senza contrasto che agli edifici ed alle piante dotati di un'intrinseca bellezza e di una funzione estetica ambientale, venisse assicurata la conservazione, anche quando avessero superato la scadenza economica. In altre parole, accorciare a scopo di lucro la vita di un edificio monumentale o di una pianta di cospicua*

*bellezza, dovrebbe essere considerato delittuoso come sopprimere una persona anziana, solo perché non è più in grado di produrre quanto produceva da giovane... Quasi sempre, le architetture che oggi si introducono nell'ambiente antico sono motivo di scandalo, non solo per i tradizionalisti, ma anche per quei novatori che abbiano il senso dell'armonia. Ciò dipende da varie e ben note cause... Anche quando volentersamente lo si affronta, il problema dell'ambientamento è assai difficile; onde la maggior parte dei progettisti preferisce rinunciare a risolverlo, o addirittura negarne l'esistenza... Per cui, anche nei quartieri antichi, si vogliono ad ogni costo le novità, anche a costo del brutto, del costoso, dell'illogico... Questo errato indirizzo è incoraggiato anche dall'esito di certi concorsi di architettura, nonché dalle scuole, o più precisamente da qualche insegnante; si avvezzano così i giovani a ritenere lecito qualsiasi arbitrio, a creare orripilanti dissonanze, che si vorrebbero gabbare per consonanze. In tal modo, il senso dell'armonia sempre più si perverte, come tante altre cose, del resto, nell'epoca nostra...". Alfredo BARBACCI, *Il guasto della città antica e del paesaggio*, Firenze, Le Monnier, 1962.*

(Endnotes)

1 Virgilio VERCELLONI, *Comunicare con l'architettura*, Milano, Franco Angeli, 1993, passim

2 Paul VALÉRY, *Eupalino o l'architetto*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1997

3 "Si inizierà a parlare di un concetto recente e non molto conosciuto, espresso con la locuzione 'paesaggio urbano'. Occorre premettere che, da quando l'uomo è sul pianeta, tutti i paesaggi sono paesaggi antropici; perciò anche il paesaggio vegetale non è un paesaggio 'naturale', come si dice in maniera infantile. Il paesaggio vegetale o è un paesaggio agricolo, e perciò addomesticato dall'uomo, o è un bosco nato per produrre legname da utilizzare come fonte di energia e per produrre materiali da costruzione, o è una foresta che, come dice etimologicamente la parola *foris* è qualcosa di separato dalle attività quotidiane e lasciata, in età medievale per esempio, alla utilizzazione dei re, dei principi, dei nobili: è una sorta di grande dispensa di animali vivi utilizzati per questo fine. Tutto quello che ci circonda





L'edificio liberty di Corso Vittorio Emanuele a Milano, e il medesimo inserito nell'attuale contesto

to un vuoto e un silenzio la cui attribuzione non può non cadere che sugli organi del Ministero dei Beni Culturali.

Grazie quindi all' "Associazione Dimore Storiche" delegazione di Piacenza, al "Fondo Ambiente Italiano" delegazione di Piacenza, all' "Associazione Palazzi Storici" che nel lontano 2006 hanno collegialmente ideato questa manifestazione. Grazie naturalmente alla dottoressa Anna Coccioli Mastroviti, di questa Soprintendenza, e anche al mio predecessore, architetto Luciano Serchia, che hanno saputo cogliere e percepire a suo tempo l'importanza di questa iniziativa. La presenza degli eredi Gazzola da ultimo

ha reso possibile, nell'insieme dei convenuti, la condivisione di un episodio di vita personale e di crescita professionale che credo, possa essere di auspicio affinché l'opera degli enti istituzionali e l'attività dei privati permetta di rinvenire, come appunto è successo in questo attuale consesso, quella collaborazione adeguata a entrambi. La moltitudine di nozioni conseguite da queste testimonianze conferma l'ipotesi introduttiva e pertanto sembra guidarla, in quanto anticipatrice delle prassi istituzionali più rinnovatrici<sup>28</sup>, all'attestazione dell'indiscusso ruolo persuasore della prassi ministeriale<sup>29</sup>.

Rimane tuttavia irrisolto il restante interrogativo solle-





getto, gli Ex Magazzini Bonomi a Milano, contraddistinti per l'utilizzo creativo della ghisa.

Il Decreto di vincolo è del 18 giugno 1958 e recita: *"Vista la legge 1° giugno 1939 n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico, ritenuto che l'edificio sito in Corso Vitt.Emanuele, 8 sito ... nel Comune di Milano ... di proprietà della Soc. 'Beni Immobili Italia' ... ha interesse particolarmente importante ai sensi della citata legge perché edificio tipico di architettura Liberty che rappresenta per la città di Milano uno dei pochi notevoli esempi di maturità raggiunta dal movimento artistico milanese, che ha nelle opere dell' Arch Sommaruga la sua massima espressione; in particolare risalto è, per l'edificio, la importanza strutturale funzionale delle membrature architettoniche in rapporto a quelle decorative, che qui raggiungono una espressione unitaria ed equilibrata DECRETA: l'edificio ... come sopra descritto è dichiarato di interesse ... e viene quindi sottoposto a tutte le disposizioni di tutela contenute nella legge ...".* L'iniziativa si configura oltremodo coraggiosa perché, sempre dagli atti dell' archivio, emergono certune significative lettere (alcune classificate riservate) che il Comune di Milano nella persona del suo Assessore all'Urbanistica, spedisce agli organi ministeriali. Sono note indirizzate sia al Soprintendente Crema, sia al Direttore Generale allora rappresentato dal professor Guglielmo De Angelis d'Ossat che chiunque si occupi di restauro conosce quale precursore nell' Amministrazione delle Belle Arti - vi entra nel 1933, ma viene anzitutto ricordato in quanto fondatore della Scuola di perfezionamento di restauro dei monumenti all'Università di Roma, 1960 -, sia ai vertici ministeriali col chiaro intento di far abbandonare la scelta statale. Questa corrispondenza, nondimeno conforme al galateo istituzionale, non riesce a contrastarne la promulgazione finale.

Tutto era nato, è bene ricordarlo - e qui introduco

un'altra propizia convergenza -, dalla volontà dei proprietari di demolire quella facciata liberty per immettere nuove volumetrie. L'autore incaricato del primo progetto era nientemeno che Giovanni Muzio, il maestro della "Ca' Brutta", padre dei Novecentisti non solo milanesi. Mi piace invece immaginare che pure Muzio, adattandosi per forza di cose al vincolo nel frattempo sopravvenuto per volontà della Soprintendenza, abbia trovato ispirazione per la realizzazione del nuovo fabbricato proprio a quel salvataggio (non ho certezze, non c'è documentazione agli atti su questa mia suggestione, anche se nella pratica d'archivio sono effettivamente confermati i ragguagli dei nutriti scambi tra Muzio e l'ufficio periferico lombardo e le diverse versioni che venivano pretese da quest'ultimo).

La situazione odierna - le foto risalgono al mese scorso - rappresenta la porzione di 'quinta' di Corso Vittorio Emanuele che ospita in perfetto ed equilibrato dialogo la facciata 'moderna' del progetto di Muzio e quella 'floreale' antica degli Ex Magazzini Bonomi. Innegabilmente Muzio non può non avere tenuto conto di quella presenza. Ma se Muzio l'ha impiegata per declinarla e reinterpretarla è solo grazie a un tutore delle Belle Arti che si era attivato con determinazione e sollecitudine per consentirne la sua trasmissione alle generazioni future! Mi corre infine l'obbligo, prima di cedere la parola ai colleghi, scusandomi comunque del carattere eccessivamente privatistico della conversazione, di rendere pubblicamente un altro debito.

Questa volta in quanto umile delegato istituzionale dell'Amministrazione dei Beni Culturali. Voglio dichiarare il debito contratto coi fondatori e gestori del piacentino 'Premio Gazzola'. Sono ormai passati dieci anni allorchè soggetti non statali diedero inizio, con estro e impegno encomiabili, a queste iniziative. Vi assicuro: essi, così facendo, hanno di fatto colma-





di Verona, allerta il collega Crema, Soprintendente di Milano, per esprimere l'urgenza di intervenire a norma di legge, con gli strumenti giuridici amministrativi propri - peraltro gli stessi di oggi - nei confronti di un edificio in corso Vittorio Emanuele. Siamo alle spalle del Duomo, nello spazio urbano situato tra Piazza San Babila e la Cattedrale, notevolmente sfregiato dai bombardamenti del Secondo Conflitto mondiale, che ancora incuteva nella popolazione stremata, come facilmente immaginabile, viva reminiscenza. E' il periodo della ricostruzione della ricchezza nazionale, e della piena attuazione di un Piano Regolatore con cui l'amministrazione municipale esprimeva la scelta di curare le ferite dell'evento bellico (e non solo quello - ma sull' "equilibrio instabile"<sup>25</sup> dell'urbanistica italiana nel corso del dopoguerra sarebbero necessarie ulteriori sessioni convegnistiche -). Questo edificio però ha una particolarità di cui Piero Gazzola, nell'invito a vincolarlo, non nasconde di possedere manifesta nozione: è un edificio liberty. Ora, proviamo a sforzarci, con facile impegno immaginativo, di calarci nelle strutture mentali di quell'epoca: *l'uso del termine [Liberty] sottintendeva una punta di diffidenza se non di disprezzo, tanto è vero che riguardava quei prodotti, oggetti, tappezzerie, decorazioni varie e, a poco a poco, anche grafica ed architettura, che si intendeva bollare o canzonare come stravaganti*<sup>26</sup>... Così si esprimeva senza sottintesi Rossana Bossaglia nel catalogo della mostra sul Liberty a Milano, da lei eccellentemente curata ed ospitata negli spazi del Palazzo della Permanente dal dicembre 1972 al febbraio 1973. E' l'evento che convenzionalmente viene considerato a buon diritto lo 'sdoganamento' del termine con un'accezione non più negativa. Ne fui inconsapevole (e indegno) testimone.

In quegli anni avevo da poco intrapreso gli studi universitari presso l'Università di Venezia, l'Istituto

Universitario di Architettura, meglio noto come IUAV, e l'attenzione verso stili ancora (ingiustamente) considerati minori vi cominciava a prospettarsi. Rettore era Carlo Scarpa; e qui si interpone un'ulteriore (felice) coincidenza: su noi studenti 'veneziani' gravava invero l'onere di studiarne ed assimilarne i progetti, primo fra tutti il restauro e l'allestimento museografico della fortezza scaligera di Castelvecchio a Verona. E altro non aggiungo, se non - ma questo fui in grado di comprenderlo solo più tardi - lo straordinario valore aggiunto dell'avvenimento se opportunamente declinato nell' insolita logica soprintendentizia (perché Soprintendente di Verona era appunto Pietro Gazzola). Dicevo; soltanto in quel tempo, timidamente, si cominciavano a rivalutare anche nella sfera didattica quelle manifestazioni del Modernismo italiano che si erano enunciate in qualità di perspicaci prodromi proprio attraverso le testimonianze dell'Eclittismo e del Liberty<sup>27</sup>, seppur nella nostra penisola le medesime si siano evidenziate a prevalente esecuzione ibrida (razionalismo escluso, dacché aveva già provveduto Bruno Zevi col famoso convegno di Como del 1968 dedicato a Giuseppe Terragni a renderne equa dignità).

In tale contesto ecco che negli anni '50, quindi in termini giuridico amministrativi di tutela del patrimonio alla scadenza dei fatidici cinquant'anni obbligatori per legge, perciò quasi nella flagranza dell'applicabilità della norma medesima, un dirigente della Stato si 'permetteva' di proporre a vincolo una testimonianza bollata ancora come *stravagante* (e questo nel più benevolo dei sensi: come se adesso tanto per rendere l'idea sottoponessero al sottoscritto un edificio del 1964!). Pur vigente tale clima, Gazzola si attiva con il collega al fine di assicurare una testimonianza di quell'arte tanto disprezzata, allegando anche una schematica relazione che fu adottata integralmente (allora i decreti di vincolo erano molto sintetici): og-





*(e dunque più anziana di mezzo secolo della “Carta del ’31”...) precedente anche della mozione del Congresso romano degli Architetti e Ingegneri del 1883, ispirata dal Boito<sup>14</sup>. Orbene, la circolare Fiorrelli costituì l’unico riferimento legislativo e di metodo per la tutela italiana fino alla Carta di Atene, e si può affermare, facendo una storia adeguata dei comportamenti routinari delle Soprintendenze, che la sua influenza, passando attraverso la tradizione orale e manuale degli operatori, è andata assai oltre al mezzo secolo, e giunge fino a oggi, a ben guardare, ed anzi è l’unico motivo delle buone condizioni di conservazione non tanto dei materiali, quanto della forma e della struttura, e dunque del significato architettonico di tanti monumenti italiani<sup>15</sup>.*

Dunque, ha indubbiamente un significato conoscere, ora, il divenire quantitativo delle numerose disposizioni ministeriali che a vario titolo sono intervenute a proposito della prescritta vigilanza<sup>16</sup>, come peraltro le più recenti ricerche infradisciplinari, gestite dagli storici statistici, confermano<sup>17</sup>. La costituzione di un servizio di tutela ramificato e coordinato dal centro esordisce in Italia, come sintetizzato, fra il 1874 e il 1876. E’ la fase che vede installarsi i primi insediamenti votati alla tutela con la denominazione, modificatasi nel tempo, di: “Soprintendenze agli scavi”, poi “Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d’arte”; nel 1889: “Commissariati regionali per le antichità e belle arti”, trasformati nel 1891 in “Uffici regionali per la conservazione dei monumenti” (il loro compito si può riassumere nell’elaborazione di un elenco inventario degli edifici monumentali, omologo, pur con i debiti distinguo, alle originarie e di poco successive notifiche di importante interesse storico\artistico<sup>18</sup>). Comincia a delinearsi una realtà caratterizzata dall’intrinseco uso della prassi ministeriale, ove i provvedimenti giuridico\amministrativi originati per garantire la tutela di riferimento possono

rappresentare, a loro volta, un punto privilegiato di osservazione storica da cui è possibile comprendere le dinamiche di sviluppo non solo del territorio medesimo ma anche della società<sup>19</sup>. Per disporre alcune esemplificazioni considerabili paradigmatiche, segue in nota una breve rassegna orientativa (ma critica) di documenti appartenenti alla prassi della tutela (peculiare di qualsiasi ufficio soprintendentizio)<sup>20</sup>. Affiorano con impeto le modernità di siffatte antichità. Sarà la figura di Piero Gazzola ad accompagnarci in qualità di protagonista in tale narrazione.

Nel corso degli anni ’90 (e intanto avanzo con un’altra testimonianza personale) ebbi infatti l’opportunità di esaminare l’attività vincolistica della Soprintendenza meneghina declinandola sotto quella specifica prospettiva che convenzionalmente si definisce ‘la tutela del moderno’. L’opportunità mi fu data dalle ricorrenze legate al cinquantenario della morte dell’architetto Giuseppe Terragni.

Per far questo, adottata l’allora soglia di legge dei 50 anni di anzianità edilizia<sup>21</sup>, considerato altresì che gli stili cosiddetti moderni (‘eclettismo’, ‘liberty’, ‘razionalismo’) trovavano localmente sostanziose tracce architettoniche a cavallo dei 2 secoli, XIX e XX<sup>22</sup>, ordinato pertanto l’elenco dei provvedimenti di tutela in rigoroso ordine cronologico, iniziai a selezionare i vincoli promulgati a partire dal Secondo Dopoguerra afferenti a tali espressioni architettoniche (visto che solo a far tempo da quella data si sarebbe potuto proteggerne le ‘cose immobili’ di riferimento)<sup>23</sup>. Le immagini che stanno scorrendo<sup>24</sup> costituiscono una prima coincidenza con la figura di Pietro Gazzola nel mio immaginario professionale (perché anche Pietro Gazzola fu funzionario a Milano sotto la direzione di Gino Chierici; ma questa non è la sola coincidenza del mio percorso di studi).

E’ del 1957, il 9 di agosto, una nota con la quale il Nostro, a quell’epoca Soprintendente ai Monumenti





## UNA TESTIMONIANZA, LE MODERNITÀ DELLE ANTICHITÀ<sup>1</sup>

Gian Carlo Borellini

*“Dimmi. Poiché sei così sensibile agli effetti dell’architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano **muti**, ed altri **parlino**, mentre altri ancora, che son più rari, **cantano**? E non il loro ufficio, né il loro aspetto d’insieme così li anima o li riduce al silenzio, ma ingegno di costruttore o piuttosto il favore delle Muse ...”.*

L’esortazione di Paul Valéry, in forma di dialogo tra Fedro e Socrate<sup>2</sup> - composto agli esordi del secolo scorso sugli schemi di quelli platonici - sembra invece rinviare ad una storia più recente. La storia di un paesaggio italiano, sia esso vegetale o urbano o combinato<sup>3</sup>, che già da molto tempo *non parla*. “... Gli edifici che non parlano né cantano non meritano che disdegno: cose morte, di gerarchia inferiore ai mucchi di rottami rovesciati dalle carriole degli steratori, ché, almeno, quei mucchi ricreano l’occhio sagace con l’ordine accidentale disposto dal loro cadere...<sup>4</sup>”. Per questi motivi, il mio intervento di oggi non può che essere una testimonianza. La testimonianza [meglio, la riflessione] di un dirigente del Ministero dei Beni e Culturali<sup>5</sup>, il quale, delegato istituzionalmente alla protezione monumentale e paesaggistica - valorizzazione inclusa<sup>6</sup> - per le province di Parma e Piacenza, sente il dovere di dichiarare un debito. Un debito a ben vedere plurimo che, come esporrò tra breve, proporrò attraverso alcuni casi che considero esemplari e paradigmatici. Innanzitutto un debito personale va all’addestramento ministeriale<sup>7</sup>. Si trat-

ta di un contegno oramai ultracentenario, se ascritto all’esordio dei primi presidi di tutela sul territorio italiano.

Per convenzione, il prologo può essere fissato con la creazione della *Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno* - anno 1875, direttore generale Giuseppe Fiorelli<sup>8</sup> -; a seguire nasceranno aggiuntive strutture periferiche denominate Uffici Tecnici Regionali e, di poco successive, le Soprintendenze<sup>9</sup>, che costituiscono di fatto, nel loro insieme istituzionale, l’indirizzo dei necessari comportamenti virtuosi. E’ un contributo, il mio, orientato, come premesso, a cercare di spiegare (forse più a me stesso che agli altri) il perché del mutismo elettivo di tanti brani del territorio locale e della scarsità di architetture loquaci, e di quanto il ruolo istituzionale possa invece cooperare a un suo risarcimento a condizione di condividerne la *mission* con tutti i soggetti attori partecipanti. Riferirò dei risultati di una ricognizione<sup>10</sup> [molto limitata] effettuata sugli archivi delle Soprintendenze di settore<sup>11</sup> e, pure, delle prospettive comparate, attuabili in una dimensione di più ampio respiro, appunto internazionale. Se il 1931 rappresenta la data delle più interessanti innovazioni nel campo della proclamazione di principi condivisi (italiani e stranieri) per i fondamenti propri al restauro (ci si riferisce alla *Carta di Atene*<sup>12</sup>), per l’Italia, invero, la presenza di ‘Carte sulla conservazione’ all’interno della storia giuridico amministrativa di riferimento, è una costante almeno secolare. La circolare del citato Fiorelli<sup>13</sup> è del 1882





**UNA TESTIMONIANZA, LE MODERNITÀ DELLE ANTICHITÀ**

Gian Carlo Borellini

p. 12

**L'ARCHIVIO DI PIERO GAZZOLA E L'ASSOCIAZIONE, CUSTODIRE UN'EREDITÀ CULTURALE**

Maria Pia Gazzola

p. 24

**I CONTENUTI DELL'ARCHIVIO PRIVATO DI PIERO GAZZOLA**

Silvia Dandria

p. 28

**INSTROMENTI, SCRITTURE E LIBRI DI CASA**

**ARCHIVI DI FAMIGLIA E ARCHIVISTI A PIACENZA NEI SECOLI XVII E XVIII**

Anna Riva

p. 32

**GIACOMO BONAVIA E I RESTAURI DEL PALAZZO REALE DI ARANJUEZ**

Anna Maria Matteucci

p. 42

**GAZZOLA, MODELLO IDEALE DI SOPRINTENDENTE**

Paola Marini

p. 56

**IL PENSIERO DI PIERO GAZZOLA SUL RESTAURO ARCHITETTONICO**

Luciano Serchia

p. 64

**DALLA "VISTA A VOLO D'UCCELLO" SEICENTESCA...AL SATELLITE "QUICK BIRD"**

Claudio Maccagni

p. 82

**I CENTRI STORICI E L'AMBIENTE, DALLA COSCIENZA CONSAPEVOLE  
DEL PROBLEMA ALLA TUTELA ATTIVA**

L'inventario dei centri storici europei ed italiani nell'archivio privato  
di Piero Gazzola (1908-1979): prospettive di ricerca

Paolo Conte

p. 88





# RELAZIONI





Gian Paolo Bulla  
Direttore Archivio di Stato di Piacenza

Ormai il Premio Gazzola per il restauro del patrimonio monumentale piacentino è giunto alla decima edizione e consente la pausa di riflessione rappresentata dall'odierna giornata di studi; in questi anni il premio ha coinvolto e coinvolge proficuamente un buon numero di persone e di enti. Anzitutto mi piace sottolineare l'importanza della collaborazione e della condivisione che si attua fra diversi attori che si occupano di tutela e di valorizzazione nel campo culturale locale, siano essi istituzioni, associazioni, enti sostenitori, studiosi, professionisti. Questo aspetto, secondo me, va assolutamente difeso e perseguito altrimenti le cose, nell'attuale congiuntura così scarsa di risorse e di certezze, si fanno ancora più difficoltose. Ricordo ad esempio, uno per tutti, il premio del 2010, quasi un generale riconoscimento, dato al ripristino della chiesa dei Teatini promosso in prima battuta dall'Amministrazione comunale di Piacenza.

L'anno scorso per la nona edizione conia una specie di asindeto: "un palazzo, un archivio"; spesso, infatti, a un importante palazzo gentilizio corrisponde un archivio o una raccolta documentaria di pregio; essi possono soccorrere anche nella ricostruzione delle vicende architettoniche dell'edificio stesso. Quindi, a causa, o meglio, in virtù degli archivi privati che conserva, il coinvolgimento dell'Archivio di Stato è frequente, testimoniato quest'oggi dalla presenza Anna Riva. Formulo infine i migliori auguri a tutti i conferenzieri, alcuni dei quali rievocheranno l'opera dell'illustre piacentino a cui intitolato questo premio.

Domenico Ferrari Cesena  
Presidente Comitato Premio Gazzola

I miei sentimenti sono tutti di gratitudine non solo per la Soprintendenza che non è la sola organizzatrice di questo convegno che ci fa molto onore ma anche perché in tutti questi dieci anni ci ha seguito ci ha diretto ci ha patrocinato e quindi noi siamo in un certo senso abbiamo viaggiato in una botte di ferro perché abbiamo cercato di fare delle scelte il più filologico e il più corretto possibile e questo la soprintendenza attraverso la sua rappresentante nel comitato del premio dott.ssa Coccioli Mastroviti e del soprintendente Serchia e poi seguito dal soprintendente Borellini ci ha veramente aiutato moltissimo.

Il premio è nato nel 2006 come tutti sapete da un intuizione originaria di Carlo Emanuele Manfredi.

C'è un sentimento di gratitudine verso coloro che investono nel restauro dei loro beni, che è vero sono i loro ma non è soltanto egoismo questo investimento, una grossa fetta di questo investimento è un investimento di altruismo, cioè per conto della comunità queste cose avvengono, e la comunità ha il dovere di riconoscere e noi continueremo a farlo finché riusciremo poi a trasmettere il nostro credo a qualcuno che verrà più giovane e più coraggioso di noi.





Guya Bertelli  
Politecnico di Milano, sede di Piacenza

Ringrazio la Soprintendenza e il Comitato Premio Piero Gazzola per questo invito al Polo Territoriale di Piacenza della facoltà di Architettura del Politecnico di Milano che qui rappresento. L'oggetto del Premio, la rigenerazione del costruito e non soltanto tutelato, chiama i nostri studenti a confrontarsi ogni giorno con la sua progettazione e con l'ambiente nel quale insiste. L'obiettivo è quello di salvaguardare un patrimonio che, per dirla con Joseph Rykwert, è costituito dall'ambiente in cui viviamo, sottintendendo che la conservazione consiste nella rigenerazione dello stesso patrimonio esistente. Il Politecnico di Milano ha recentemente aperto un Centro Beni Culturali che si propone di mettere a fuoco il ruolo dell'architetto nel rapporto tra antico e nuovo a supporto della tutela e della conservazione del nostro patrimonio. I settori nei quali il Politecnico si sta muovendo per affrontare il tema sono quelli della ricerca scientifica, della conservazione e del restauro finalizzati alla valorizzazione e alla tutela, la diagnostica dei materiali e la valutazione del degrado degli edifici, l'archiviazione dei dati e, per concludere, la rappresentazione e la comunicazione.

Adriana Fantini  
Ordine Architetti P.P.C. di Piacenza

L'Ordine degli Architetti PPC di Piacenza condivide gli intenti del premio "Piero Gazzola", poiché questo interpreta fedelmente una delle proprie vocazioni istitutive, quale la promozione dell'opera di architettura come manifestazione culturale, capace di restituire, attraverso il restauro, una rinnovata utilità al Patrimonio monumentale piacentino.

Particolarmente opportuna è la scelta degli organizzatori di intitolare questo importante riconoscimento alla figura di Piero Gazzola, architetto piacentino, artefice della Carta del restauro di Venezia, figura di spicco nel dibattito della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra.

Proprio a partire dall'importante documento redatto a Venezia, passa il concetto che la conservazione dell'edificio non possa prescindere dalla conservazione del contesto ambientale, urbano, paesistico, archeologico in cui esso è inserito. Il premio Gazzola rimane fedele a questo principio, superando il concetto di opera maestra, per arrivare a una nozione di monumento storico inserito in un paesaggio urbano di cui si evidenzia il valore storico e culturale. Complice la peculiarità dei palazzi piacentini che per concentrazione urbana e per caratteristiche planimetriche diventano elemento ordinatore del paesaggio urbano determinandone l'impianto urbanistico. Il premio "Piero Gazzola" favorisce la crescita culturale della città e contribuisce alla promozione della professione di Architetto, eventi come questo vanno oltre la finalità di salvaguardia del patrimonio monumentale, risvegliano una sensibilità civica, negli abitanti e nelle istituzioni, che è fondamento per affermare l'importanza della nostra figura professionale per la tutela e la ri-funzionalizzazione del patrimonio culturale.





Paolo Dosi  
Sindaco Comune di Piacenza

Mi spiace aver interrotto questa che sarà senz'altro molto più interessante come presentazione rispetto al mio saluto che comunque vuole essere un ringraziamento al FAI, all'Associazione delle Dimore e dei Palazzi Storici di Piacenza, alla Soprintendenza naturalmente, perché da alcuni anni è stato istituito questo riconoscimento alla memoria dell'architetto Gazzola che per noi costituisce un duplice impegno: quello di riconoscere come comunità piacentina interventi di pregio conservativo su edifici storici che di anno in anno vengono individuati e sui quali la comunità piacentina è invitata a riconoscere il pregio appunto dell'intervento e costituisce questo riconoscimento anche uno stimolo proprio per i professionisti, per coloro i quali hanno competenze, professionalità specifiche, a valorizzare quei contesti della nostra comunità, del nostro contesto urbano che meritano un intervento rispettoso della tradizione culturale, artistica e architettonica di un centro storico in particolare di tradizione e di grande pregio che possa essere riportato all'attenzione di una comunità e che possa essere valorizzato per il valore intrinseco che riporta. Tutto questo credo che debba essere riconosciuto dalla nostra comunità come un valore aggiunto che abbiamo il privilegio di poter avere grazie appunto all'intervento di privati che hanno individuato questo riconoscimento con delle finalità manifestamente pubbliche e quindi io non posso che essere grato perché non è da tutti poter avere, in una comunità come la nostra, riferimenti che hanno competenze, professionalità e passione che consentono di raggiungere questi risultati.

Quindi io ringrazio i promotori e naturalmente invito a continuare su questa linea per poter avere sempre un maggiore riconoscimento delle nostre bellezze piacentine attraverso interventi di pregio conservativo.

Gianluca Gazzola  
Fondazione Piero Gazzola

Effettivamente la mia presenza qui in questo contesto specialistico è solo e unicamente quella di essere il figlio di Piero Gazzola e in quanto tale prevale la emozione di vedere la figura di nostro padre ricordata dalla società in modo così intelligente in un modo così fattivo senza una sterile commemorazione che non avrebbe nessun senso. Il fatto stesso che il premio Gazzola abbia da 10 anni già testimonia da solo la vitalità di questo grande lavoro che è stato fatto per l'organizzazione e anche per l'ideazione di questo premio.

Da parte della nostra famiglia il contributo è quello dovuto alla propulsione soprattutto di mia sorella Maria Pia di avere raccolto, di avere promosso la catalogazione del lascito, dell'archivio Piero Gazzola mettendolo a disposizione degli studiosi.

La nostra commossa gratitudine a tutte le figure che sono state alla base di questa iniziativa.





## SALUTI

Giorgio Milani  
Commissione Cultura Fondazione Piacenza e Vigevano

Non è un caso che il premio “Piero Gazzola” sia stato istituito a Piacenza.

L'intitolazione del premio di restauro all'architetto piacentino Piero Gazzola, precursore del dibattito sulla salvaguardia dei centri storici, nella città che ha come dato che la caratterizza una grande densità di immobili di interesse storico artistico

Nella primavera scorsa, come Fondazione, abbiamo organizzato una mostra d'arte contemporanea nel tessuto storico della città utilizzando come contenitori alcuni palazzi del centro storico: da palazzo Farnese a palazzo Anguissola a palazzo Trettenero di via Roma. La mostra ha suscitato un grande interesse soprattutto nei visitatori venuti da fuori sorpresi dalla bellezza dei nostri palazzi.

Vorrei fare un augurio e un auspicio.

Questa è la decima edizione ma il gran numero di immobili di interesse storico artistico presenti sul territorio ancora da restaurare sono una garanzia di lunga vita per il premio “Piero Gazzola”.

L'auspicio è che la Fondazione di Piacenza e Vigevano tra qualche anno possa essere tra le istituzioni a cui è riconosciuto il premio.

Questa non vuole essere un'indebita pressione nei confronti del comitato, come il sindaco Paolo Dosi ben sa, bisogna essere cauti ad esprimere desideri, è un auspicio per il grande impegno che la fondazione sta dedicando al recupero di un importante complesso.

Auguro a tutti buon lavoro anche a nome del presidente Massimo Toscani. Grazie.





[...] Lo scrivente partecipò ai lavori del Consiglio d'Europa per la definizione di una metodologia unitaria, a livello europeo, di classificazione e di censimento dei contenuti monumentali e paesaggistici del territorio."<sup>12</sup>

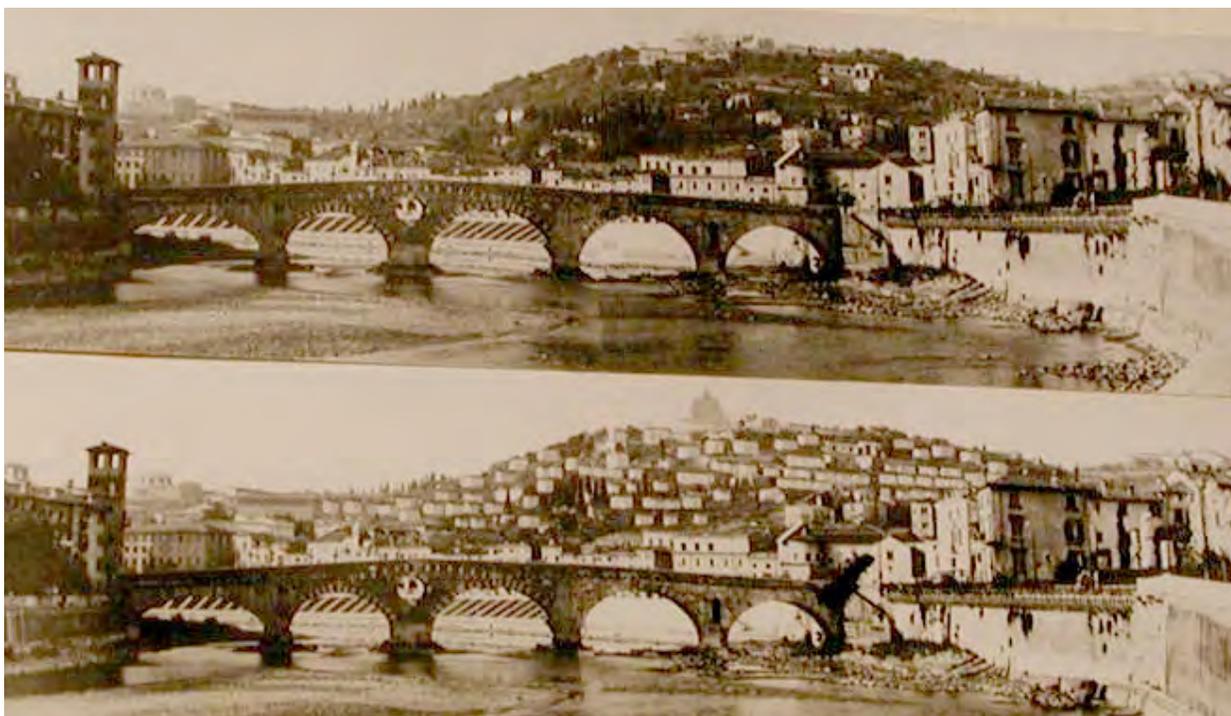
Ci si riferisce all'istituto dell'Inventario del Patrimonio Culturale Europeo, un titolo all'avanguardia, una parte della sua personale biografia estremamente interessante ma poco indagata, seppure feconda<sup>13</sup>, che diviene per lui quasi un programma

di vita: "L'idea fondamentale del sistema è di creare una struttura normativa in grado di offrire a tutti i paesi la possibilità di affrontare, in comune, l'inventario del patrimonio culturale europeo. Questa politica culturale è realizzabile solo se inquadrata in un programma di sviluppo economico sociale, che superi il livello nazionale e che s'impone come la prima meta cui dobbiamo tendere, se coscienti delle responsabilità che abbiamo di fronte alle generazioni future."<sup>14</sup>

(Endnotes)

- 1 Gazzola P. - Fontana L. A., *Analisi Culturale del Territorio*, 1973, quarta di copertina
- 2 Conte P., "Dalla tutela passiva alla tutela attiva: «Urbanistica e Conservazione Ambientale» secondo Piero Gazzola. L'attualità di una strategia per i beni culturali e per la loro conservazione", in Di Lieto A., Morgante M. (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento. Atti del convegno di studi*, Verona, 2010
- 3 Conte P., "«Urbanistica e Conservazione Ambientale» nell'opera di Piero Gazzola", in AA.VV., *Terza mostra del restauro monumentale. Dal Restauro alla Conservazione*, vol. I, Alinea Editrice, Firenze, 2008
- 4 Gazzola P., «Introduzione», in Gazzola P. - Fontana L. A., *Analisi Culturale del Territorio*, 1973, p. 7
- 5 Gazzola P., «Le vicende urbanistiche di Milano e il piano A.R. », in *Casabella Costruzioni*, n. 194
- 6 Cfr. Gazzola P., *Bozze per una bibliografia analitica sul problema dei «Centri Storici»*, dattiloscritto e manoscritto, 1965 circa, APG PG.C 6 8.3
- 7 Cfr. <http://www.cittaconquistatrice.it/la-legge-urbanistica-italiana-del-1942/> (ultimo accesso, 24/11/2015)
- 8 Gazzola P., «Le vicende urbanistiche di Milano e il piano A.R. », in *Casabella Costruzioni*, n. 194, p. 3
- 9 Gazzola P.-Cecchini L.-Paglialunga S., *Studio preliminare per un piano paesistico della collina veronese*, dattiloscritto, Verona, 1960, APG PG.F VR urbanistica 35 / 1
- 10 Cfr. Di Lieto A., Morgante M. (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento. Atti del convegno di studi*, Verona, 2010
- 11 Ibidem.
- 12 Gazzola P., «Introduzione», in Gazzola P. - Fontana L. A., *Analisi Culturale del Territorio*, 1973, p. 8-9
- 13 La biografia di Piero Gazzola, infatti, è stata caratterizzata principalmente dal grosso dibattito seguito alla ricostruzione dei ponti di Verona (ponte di Castelvecchio e ponte Pietra) avvenuta nel secondo dopoguerra, tuttavia, il suo impegno culturale complessivo fu paradossalmente maggiore proprio sul tentativo di innestare la tutela all'interno dell'azione della pianificazione urbanistica nazionale, anche conducendo personalmente interessanti tentativi di inventario su città come: Verona, Mantova, Sabbioneta e molte altre, i cui risvolti conservativi di tale strumento, a distanza di decenni, rimangono ancora da valutare appieno.
- 14 Gazzola P., "L'azione del Consiglio d'Europa per la salvaguardia dei centri storici", in *Atti del XIV Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1965, pp. 183-184.





Verona: veduta della collina così come era e un “rendering” ante litteram per valutare l’impatto futuro

cingendo a nord la città, le fa da fondale. Tuttavia i provvedimenti di tutela, avendo una sfera d’azione troppo generica, possono limitarsi unicamente ad un’opera di controllo cui troppo spesso l’attività edilizia arbitraria riesce a sottrarsi. Inoltre con questo solo strumento non si riuscirebbe affatto ad evitare l’espandersi sulla collina di una distesa continua e indifferenziata di costruzioni date le norme fissate per la zona interessata dal P.R.G.”<sup>9</sup>

E’ lo stesso Piero Gazzola quindi che, pur utilizzando con vigore e coraggio, è perfettamente conscio del limite degli strumenti che egli ha a disposizione per esercitare, come egli vorrebbe, la tutela. Tuttavia Gazzola non si limita alla mera presa d’atto d’inefficacia pratica, ma si fa artefice di una proposta

operativa che cercherà di mettere in atto sino agli ultimi anni della sua vita. Egli lo fa con un’intuizione che precorre i tempi, andando a porre la questione dei limiti e dei modi della tutela al di fuori del limitato panorama italiano, in un contesto internazionale: in seno al Consiglio d’Europa.

Sono gli anni in cui lo si vede impegnato con Roberto Pane alla stesura della Carta di Venezia del 1964<sup>10</sup>, che lo porterà alla fondazione e alla presidenza per un decennio dell’ICOMOS a partire dal 1965<sup>11</sup>. “Ci si doveva dunque battere perché proprio la pianificazione diventasse la piattaforma stessa dell’esercizio della tutela e per attribuire a quest’ultima la parte che effettivamente le compete tra gli organi fondamentali della gestione del territorio.





Quartiere San Zeno a Verona: mappe tematiche e schedatura per l'inventario IPCE (1969)

della prima legge urbanistica italiana, la n. 1150 del 1942<sup>7</sup> – in merito al rapporto fra conservazione ed urbanistica maturate sino ad allora: “lo studio di un quartiere degli affari situato nella zona dell'ex Scalo Sempione, [...] permetterebbe di conservare al vecchio centro di Milano, segnato dai bombardamenti proprio nei suoi maggiori nuclei monumentali, il suo volto, [...], considerando come conseguenza che gli edifici di valore storico e architettonico, non più sacrificati alle esigenze del traffico, possono aver riposate sistemazioni [...] con la formazione di nuove vaste zone erborate e di piccoli spazi verdi disseminati in tutta la città (vecchia caratteristica di Milano da far rivivere) valendosi delle aree rese libere dai bombardamenti”<sup>8</sup>.

È nella sua Verona, tuttavia, che egli, interpretandoli in maniera ardita e agendo con quei pochi strumenti legislativi a propria disposizione, combatterà la propria battaglia istituzionale più difficile in veste di Soprintendente, dove peraltro verrà posto di fronte all'evidente inadeguatezza degli strumenti di tutela, infatti, tanto la città, quanto il suo sistema collinare sembrano destinati ad essere preda, come successo in tante altre parti d'Italia, della più miope speculazione dalla quale egli vuole sottrarli a suon di *vincoli*: “I limiti del territorio preso in esame sono quelli stabiliti dal Decreto del Ministro della P.I. del 30/01/56 che lo vincola ai sensi della Legge 26/06/1939 N.° 1497. Il provvedimento fu preso per arginare l'edificazione sulla fascia collinare che,





## I CENTRI STORICI E L'AMBIENTE, DALLA COSCIENZA CONSAPEVOLE DEL PROBLEMA ALLA TUTELA ATTIVA

L'inventario dei centri storici europei ed italiani nell'archivio privato di Piero Gazzola (1908-1979): prospettive di ricerca

Paolo Conte

“Le sempre più vaste e veloci trasformazioni territoriali imposte dalla società moderna hanno provocato una crisi nel tradizionale concetto di tutela il quale, con il contenuto vedutistico e letterario, non poteva che condurre ad una protezione limitata e di tipo passivo. L'antica concezione dell'interesse monumentale e paesistico da una parte e la sempre più vigorosa spinta delle necessità materiali dall'altra, hanno provocato un dualismo tra conservazione e sviluppo”<sup>1</sup>.

Così scriveva Piero Gazzola nel 1973, a pochi anni dalla morte, in merito alla necessità, da lui sentita sempre più pressante, di passare da un modello di tutela di tipo esclusivamente vincolistico o *passivo*, ad uno che lui stesso definisce *attivo*<sup>2</sup>.

Questa sua presa di posizione è il frutto, infatti, di una lunga e personale battaglia e convinzione, che nel corso dell'intera vita lo condurrà alla certezza che, solo innestando la tutela all'interno di ciò che oggi chiamiamo *governo del territorio* (ma che per lui era la pianificazione urbanistica), si sarebbe da una parte potuto salvare una grande parte del patrimonio esistente considerato *minore*, dal pericolo di venire cancellato dalle dinamiche *deflagranti* dello sviluppo che, in quegli'anni, caratterizzavano il contesto in cui egli si trovava ad operare, mentre dall'altra, quale paradossale rovescio della medaglia dello stesso modello di sviluppo, si sarebbe potuto evitare il dorato isolamento che spesso veniva riservato a pochi e selezionati *monumenti*.

Queste sue convinzioni, maturate lungo l'arco di una vita, se possibile, assume per noi oggi un valore ancora maggiore, se si considera che essa arriva da un personaggio, come Piero Gazzola, che si forma professionalmente, condividendo e partecipando con entusiasmo culturale alle scelte che verranno fatte all'interno di quel clima, proprio negli anni in cui l'Italia istituzionalizza e formalizza, con le due note leggi del 1939 (n. 1089 e n. 1497) licenziate alla vigilia della seconda guerra mondiale, l'impianto della tutela nazionale, che proprio lui, pochi decenni dopo considererà vincolistico e passivo<sup>3</sup>.

Sarà proprio la furia della ricostruzione postbellica, tuttavia, a far comprendere a Gazzola in maniera evidente che con quegli strumenti – gli unici nelle mani delle Soprintendenze italiane – la lotta contro gli speculatori urbani sarebbe stata impari, infatti, “Già i primi bilanci della situazione del nostro patrimonio monumentale e paesaggistico dimostrarono quanto fossero inoperanti i sistemi tradizionali della tutela di fronte alla deflagrazione dell'incremento edilizio, che investì il Paese a partire dal 1950”<sup>4</sup>.

Piero Gazzola, infatti, sino agli anni '50, aveva creduto realmente possibile un connubio fecondo fra ricostruzione e conservazione. Commentando, ad esempio, il Piano A.R. per Milano su Casabella nel 1946<sup>5</sup>, egli mostra di avallare tale progetto urbanistico, mostrando chiaramente quali fossero le proprie idee – che in parte arrivano dalla riflessione sul pensiero di Gustavo Giovannoni<sup>6</sup> uno dei fautori





La mappa del 1946, base del PRG di Alpagò Novello

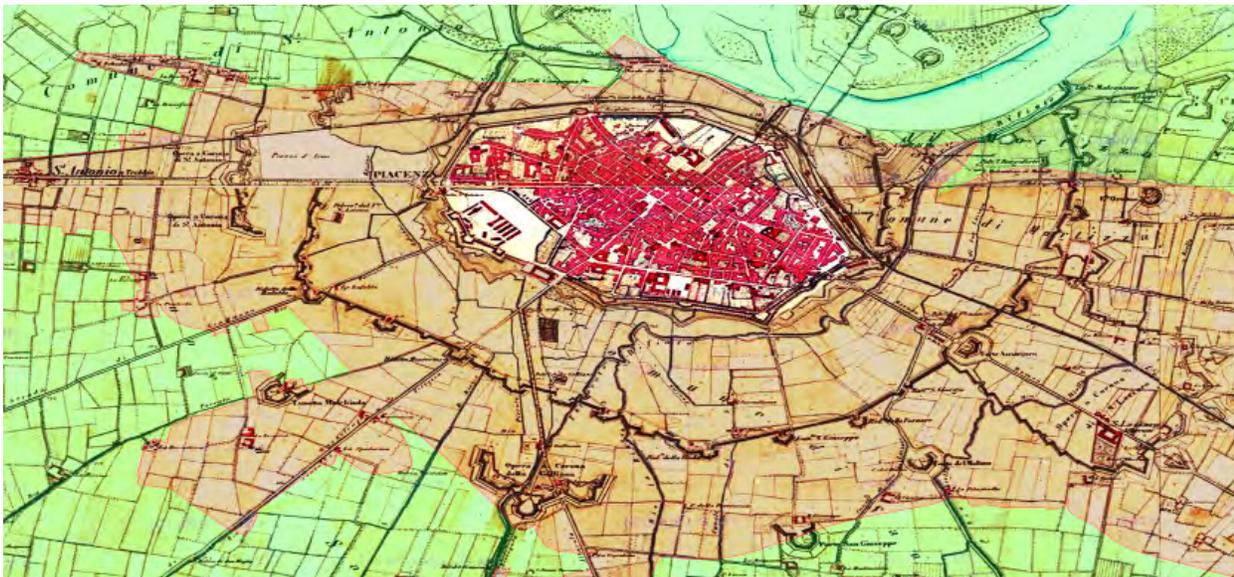
La proiezione prevista dalla delibera di Giunta Comunale nel 2015





La mappa del Bolzoni del 1586

L'impianto urbano di inizio '900





Tra la fine del '500 fino alla metà del '700, la città era vista "a volo d'uccello"; poco importavano le proporzioni e le misure reali, bisognava dare un'idea immediata della città, dei percorsi e dei monumenti significativi.

La prima incisione della "Antichissima e Nobilissima Città di Piacenza", scoperta in anni recenti, è, senza dubbio, quella realizzata dal concittadino Paolo Ponzoni, nel 1571, ed espressamente dedicata "*all'i suoi benigni et amorevoli piacentini*", pubblicata, l'anno successivo, da Francesco Conti, stampatore venuto da poco a Piacenza da Cremona.

Incisioni e disegni successivi possono dare una idea della "cultura cartografica" seicentesca: la seconda immagine viene dalla Galleria vaticana delle Carte Geografiche, decorata e affrescata tra 1580 e il 1585, conoscendo bene, evidentemente, la mappa del Ponzoni; la terza, realizzata da Jodocus Hondius (1563-1612) è pubblicata nel "*Nova et accurata Italiae Hodiernae descriptio*", basata, sembra, su modelli ideati da Francesco Valeggio ( il Valegio) che, evidentemente, non conosceva né Piacenza, né la mappa del Ponzoni. L'ultima riproduzione è del Janssonius (Johannes Janssonius, 1588-1664), pubblicata ad Amsterdam, nel 1657, nel "*Theatrum Celebriorum Urbium Italiae*", anche questa ripresa, pari pari, da quella del Ponzoni.

Le riproduzioni dei particolari di Palazzo Farnese e di Palazzo Gotico parlano più di ogni commento (!?).

Lo sviluppo dell'area urbana.

Dalla prima mappa del Bolzoni del 1586, ai rilievi per la "Valle del Po" del 1863, fino ai primi anni del '900, con l'inizio del processo di industrializzazione, l'area della città, intesa come "urbs" (insieme di edifici in cui vivono e operano i "cives" = cittadini), rimane sostanzialmente immutata.

Successivamente all'unificazione dei quattro comuni (Piacenza, Sant'Antonio, San Lazzaro e Mortizza) avvenuta nel 1923, le prime espansioni si rilevano dalle mappe del 1946 (basi per il Piano Regolatore di Alpago Novello): si possono notare, diffusamente, gli insediamenti produttivi militari che occupano gran parte delle ex fortificazioni austriache; ad ovest, il nuovo insediamento residenziale dell'Infrangibile e, ad est, i primi insediamenti industriali (Consorzio Agrario, Cementifici, Zuccherifici, Chimiche), nonché il quartiere residenziale dei Molini degli Orti con Via Trento e Via Trieste, il Paradiso di San Lazzaro con la Via Maggi ed il quartiere Margherita.

Tutto il resto, senza commenti o valutazioni di merito, è successo negli ultimi sessantanni .....

La parte scura dell'ultima mappa (elaborazione personale da Google Maps) riportata, come ombra, nelle altre mappe, indica la "Delimitazioni dei Centri Edificati" di cui alla delibera della Giunta Comunale del 2015.

Nella pagina a fianco, ortofoto di parte del centro storico con Palazzo Farnese e Palazzo Gotico (2016)







Vedute di Palazzo Farnese e di Palazzo Gotico nella mappa di Ponzoni, 1571 (A), in quella seicentesca della Galleria Vaticana (B), in quella di Jodocus Hondius, 1563-1612 (C) e di Janssonius pubblicata ad Amsterdam nel 1657 (D)



A



Palazzo Gotico

C



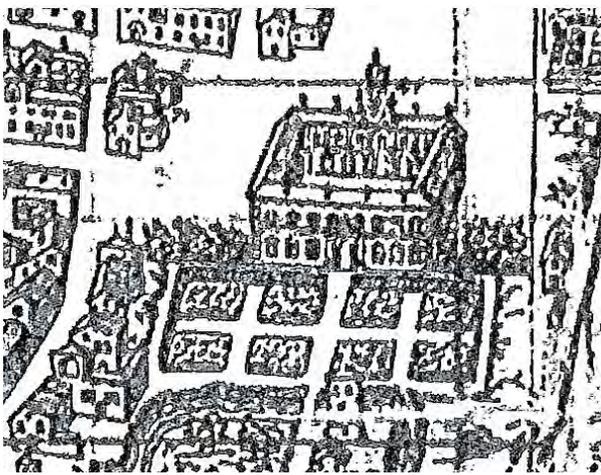
D





DALLA "VISTA A VOLO D'UCCELLO" SEICENTESCA...  
AL SATELLITE "QUICK BIRD" (L'UCCELLO VELOCE)

Claudio Maccagni



Palazzo Farnese

A



B

C



D





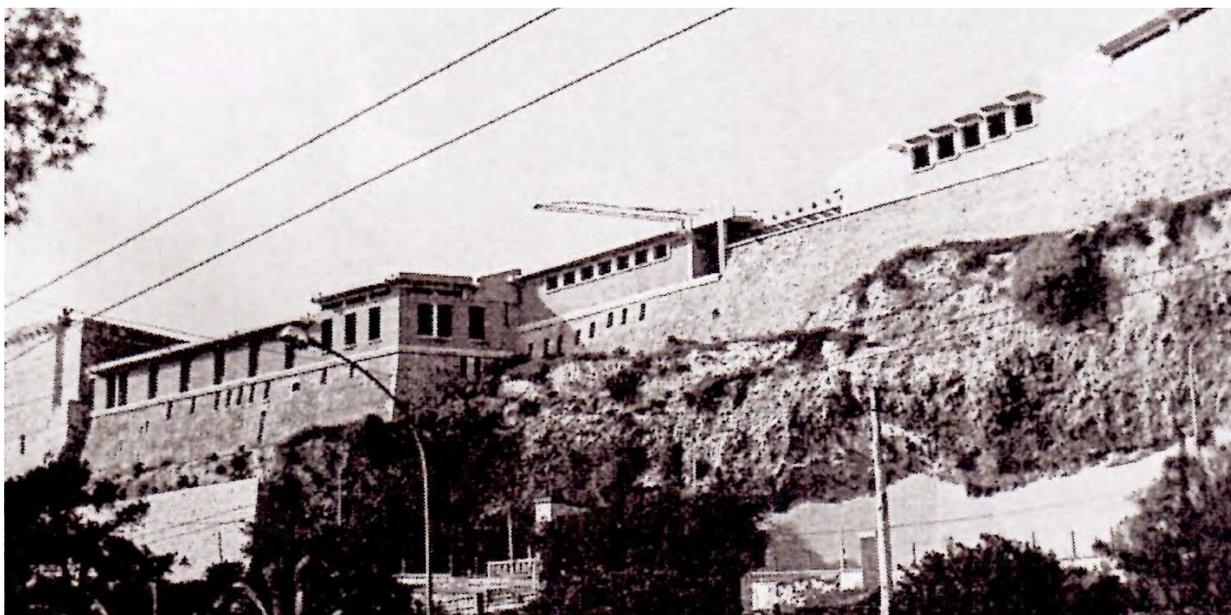
*rare che sia reciprocamente apprezzato; d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno. L'art. 2 della stessa Convenzione precisa che fanno parte del "patrimonio culturale immateriale le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e da un senso di identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. [...]"*

Questo importante passo della Convenzione UNESCO, nel chiarire i connotati qualitativi dei cosiddetti beni immateriali, fa anche esplicito riferimento agli "spazi culturali" entro i quali si manifestano le rela-

zioni immateriali che si rispecchiano nel paesaggio. Pertanto, per essere fino in fondo coerenti con quanto sopra esposto e per perseguire un'efficace tutela e valorizzazione del paesaggio italiano non vi è altra strada che quella di ricondurre entro un unico alveo programmatico e legislativo la pianificazione urbanistica e quella dei beni culturali, ribaltando così l'approccio concettuale e metodologico dalla norma al progetto.

Il sempiterno antinomico rapporto tra antico e moderno dovrà pertanto confrontarsi con la capacità visionaria e qualitativa del progetto, chiamato a risolvere l'equazione attraverso il confronto di temi che fanno parte di un unico spazio esistenziale, come per altro incominciarono a considerare Roberto Pane e Piero Gazzola negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, quando sollevarono l'attenzione della storiografia ai portati culturali della "letteratura architettonica" e dei "monumenti d'ambiente" sul più vasto orizzonte del disegno urbano.





Cagliari, Cittadella Museale della Sardegna

cati storici e artistici dei monumenti d'ambiente dagli altri suoi ulteriori attributi, materiali e immateriali. Secondo Boschi, per comprendere i profondi significati di un monumento è necessario immergersi in una atmosfera di ben altra natura, dai contorni non più tecnici né scientifici, in un rapporto con oggetti provenienti da un mondo lontano, capaci di trasfigurarsi e di sottendere messaggi che il tempo e il gusto mutato hanno reso incomprensibili e dei quali noi possiamo avvertire solamente quell'indefinita suggestione evocata da Gazzola.

Boschi, in definitiva, pur cogliendo nelle parole di Gazzola un significato più profondo che è radicato nei "monumenti d'ambiente": vale a dire una valenza culturale più ampia, permeata di significati emanati da relazioni di carattere immateriale che si producono in determinati contesti e che mutano

in rapporto all'interazione con la nostra modernità, approda ad esiti del tutto forvianti.

Ma per affrontare il problema in termini meno sfuggenti è necessario chiarire il significato dei così detti beni immateriali e come si identificano i valori immateriali? La Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, firmata a Parigi il 17 ottobre 2003, nell'ambito della Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura dell'UNESCO, nella Sez. 1, art. 1, individua tra gli scopi della Convenzione: a) *la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*; b) *assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati*; c) *suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicu-*





mento da proteggere e conservare.

Nel suo scritto per la Fondazione Miniscalchi Erizzo, Gazzola sosteneva infatti che: “A noi, smalzati e distratti lettori di opere che non riconosciamo miracolate dalla luce dell’arte, non si addice commentare un mondo che ci invia messaggi che il tempo e il gusto mutato hanno reso incomprensibili e di cui afferriamo solo l’indefinita suggestione”.

Dunque, anche per Boschi, l’attenzione di Gazzola è rivolta a tutti quegli elementi (comprese strade, vegetazione, opere agricole) che privi di significato artistico e di un proprio senso autonomo, devono, ciò nonostante, essere elevati a dignità di documento, non subordinati nel loro valore. Da questa presa di coscienza si compie per Boschi il successivo passo verso l’individuazione e il riconoscimento di un mondo immateriale, invisibile e impalpabile, non appariscente come le testimonianze materiali, ma denso di significato che permea nelle stesse testimonianze materiali.

Per Boschi, nel monumento, Gazzola non ricercherà più solamente l’esattezza documentaria, il riscontro filologico, il dato storico, ma tenterà di individuare la sua “*storia infinita*”, la sua “*eticità radicata*” non nella materia corruttibile, ma in una “*memoria intramontabile*”, eventualmente anche rigenerata e ricreata, la quale, anche se non attenta ai dettagli archeologici o testimoniali, sia capace di ricostruire una identità violata in una elaborazione consolatoria della perdita.

Boschi sembra in definitiva credere che una tale posizione fosse anche nelle concezioni teoriche dello stesso Gazzola. A sostegno di queste sue affermazioni, lo studioso cita un articolo di Friedrich Mielke contenuto nel volume “*Il monumento per l’uomo*”, curato da Gazzola e da Pane in preparazione alla Carta di Venezia del 1964, dove si associano i monumenti ai “*segni impressi nella memoria per inter-*

*pretazioni che sorpassano largamente lo scopo e l’utilizzo del monumento*” e “*se il carattere simbolico di un monumento è indipendente dallo stato originale, indipendente dall’epoca, dalla qualità, tutte le sostituzioni dell’originale, tutte le possibili ricostruzioni equivalgono all’originale*”.

Si tratta, evidentemente, di un ricercato sillogismo che nega ai fatti e agli oggetti la loro reale prospettiva storica, riducendola a mera espressione di significati simbolici mutabili nel tempo.

Lo stesso Boschi avverte però la necessità di precisare che l’affermazione di Mielke non deve essere considerata come una posizione eversiva, perché nella storia, anche se non nella storia del restauro, la copia è contemplata come una eventualità (John Ruskin, *The Lamp of Beauty*), quindi, sotto l’aspetto artistico, il problema del valore è ancor meno cogente, giacché i monumenti non sono in genere autografi in quanto la loro costruzione molte volte è avvenuta ben oltre la morte dei loro autori.

Per meglio sostenere il suo argomentare Boschi osserva inoltre che in realtà anche la più scrupolosa opera di restauro è tale da trasformare radicalmente il bene e che la Carta di Riga (2001) e la risoluzione di Portorož (2001) pongono l’accento non più sul rapporto specialistico con l’opera ma sul rapporto comunità-patrimonio, sulle componenti immateriali, intese come elementi determinanti il grado di autenticità e di valore di un’opera, e sull’associazione tra memoria sociale e cultura dei luoghi. Inoltre, aggiunge Boschi, nella Carta di Riga l’autenticità “*significa quanto la forma e il disegno, i materiali e la sostanza, l’uso e le funzioni, le tradizioni e le tecniche, la posizione e l’ambiente, lo spirito e il sentimento e altri fattori mantengono il loro significato*”.

Ma è proprio questa definizione che contrasta con gli assunti teorici di Boschi, tesi a separare i signifi-





ne dell'ordine dei valori presenti in un dato luogo, stabilendo una prospettiva storica nuova, che inevitabilmente sovverte quella precedente", (Durbiano, Robiglio, "Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea", 2003), si vedrà che così si mostra un certo ambito che muta nella storia, determinando di volta in volta dei rapporti armonici tra le cose e la natura che possono anche essere qualificate come elementi invariati o costitutivi di un dato luogo o come elementi storici identitari di quel dato luogo.

Si tratta perciò di definire un approccio conservativo di tipo dinamico fra tradizione e modernità che esula completamente dalle categorie della teoria brandiana e dalla fascinazione estetica contemplativa postulata da Rosario Assunto.

Ecco perché, secondo Gazzola, la tutela doveva estendere il suo raggio d'azione a testimonianze storiche rappresentative di una diversa idea di cultura. Scriveva infatti nel fascicolo n° 20 della rivista "Castellum" del 1979: "Al concetto [...] intellettuale, contemplativo va sostituendosi un concetto più aperto e attivo che mira a rendere cosciente l'uomo singolo, le comunità, in una parola, tutta la popolazione, della propria identità a esprimersi e a far affiorare le proprie facoltà creatrici".

E inoltre che le testimonianze culturali non possono più essere considerate il "prodotto sofisticato di una società elitaria che si esprime soprattutto attraverso l'opera degli artisti, ma il frutto di tutte le varie manifestazioni di vita concretizzate dall'habitat che ogni civiltà ha saputo creare per la popolazione".

Nello stesso articolo Gazzola si chiede anche se il "patrimonio culturale" possa venire percepito come una sorta di "visione propulsiva" della civiltà, e se la risposta è affermativa bisognerà anche chiedersi se il patrimonio vada considerato come un fine o un mezzo? "Di fronte alle nostre incertezze per l'avvenire siamo in grado di impostare una filosofia

del patrimonio monumentale? Possiamo rischiare di farne materia di esperienza fidandoci della nostra capacità di creatori?". E non sapendo dare a questi interrogativi una risposta esauriente e definitiva conclude: "Ciò che si impone è l'impegno a chiarire e fissare innanzitutto il limite del nostro diritto di intervento". Soprattutto quando oggi si è ormai raggiunta la consapevolezza che "nell'architettura moderna la bellezza della figura non appare più come una regola assoluta, ma come la configurazione che le opere dell'uomo vengono ad assumere in rapporto ai suoi scopi" (Emanuele Severino, "Tecnica e architettura", 2003)

Riprenderemo più avanti queste ultime considerazioni per cercare di delineare la prospettiva culturale entro cui si muove il processo di modernizzazione nella seconda metà del Novecento in rapporto ai profondi cambiamenti che si determinano nel paesaggio, inteso come intersecazione e stratificazione di segni depositati dalle molteplici relazioni materiali e immateriali messe in campo dall'attività dell'uomo.

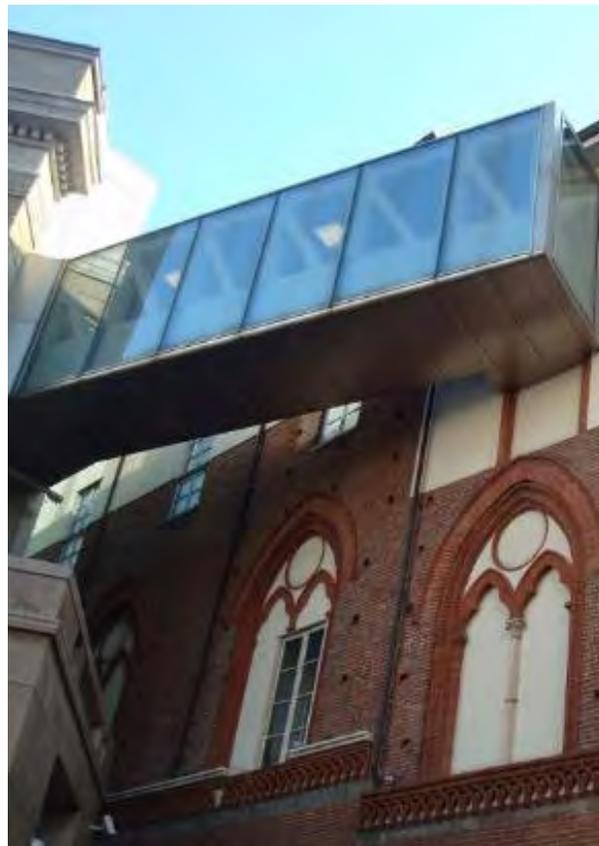
Ma per poter meglio comprendere la portata innovativa delle riflessioni di Gazzola è utile illustrare qui di seguito le argomentazioni esposte da Ruggero Boschi, il quale, nel rammentare che Alfredo Barbacci, nella sua *Storia del restauro* del 1966, dedicò un certo spazio alla ricostruzione dei monumenti danneggiati dalla guerra, afferma che questa spinosa questione è sempre sfuggita ad ogni possibile teorizzazione, anche perché in contrasto con tutte le indicazioni delle Carte del restauro.

Per Boschi, dalle tragiche vicende belliche e dalle vaste esperienze europee, Gazzola trae la motivazione per superare gli schemi tradizionali nei quali si era mossa fino a quel momento l'attività ufficiale dei conservatori, che lo condusse a guardare alla città e al territorio come un unico grande avveni-





Milano, Palazzo Ducale dopo i restauri



Milano, Palazzo Ducale stato attuale con la nuova struttura del Museo del Novecento

Gazzola per connotare un contesto paesaggistico i cui elementi, monumentali e di edilizia ordinaria, compongono un insieme unitario difficilmente scindibile, i così detti “monumenti d’ambiente”, i quali proprio perché in rapporto armonico tra loro assumono una valenza di carattere estetico diversa da quella artistica, ma pur sempre riconducibile nella dimensione estetica brandiana.

Del resto, la stessa studiosa si contraddice quando ammette che per Gazzola, la “monumentalità” non

coinciderebbe più né con “l’opera d’arte, né con “l’opera storica”; e questo sarebbe provato dall’uso di termini come “patrimonio” e “ambiente” che Gazzola inserisce nelle sue argomentazioni sempre più insistentemente in sostituzione dei più tradizionali termini di “opera” e di “monumento”.

Se traduciamo l’espressione “monumenti d’ambiente” con paesaggio urbano e consideriamo che “ogni intervento fisico che agisce sulla materia segnata [nel paesaggio] partecipa alla riorganizzazione





Milano, Palazzo Ducale progetto di restauro

stituto Lombardo, Accademia di Scienza e Lettere”, 1958). Sicché, quando Gazzola utilizza il termine “monumentalità” per definire l’insieme costituito da manufatti e ambiente naturale, cui non si riconosce la caratteristica di un’opera d’arte, nell’auspicare la sua conservazione, non fa che aderire alla distinzione brandiana tra istanza estetica e istanza storica.

A dimostrazione di questa sua interpretazione, la studiosa cita l’articolo scritto da Gazzola nel fa-

scicolo n° 8 della rivista “*Castellum*” del 1968: “*La Carta di Venezia ha, in primo luogo, codificato la scoperta (recentissima) che la «monumentalità» è un valore raggiungibile attraverso il concorso di elementi, di per sé non monumentali, ma concatenati in rapporto armonico sino a formare un’entità unitaria e indissolubile*”.

Le conclusioni della Napoleone non sono del tutto convincenti. Va infatti sottolineato che l’uso di espressioni come “rapporto armonico”, servono a





*ciò che appare all'occhio esercitato del saggiaiore” ma tutto l'insieme delle stratificazioni. E questo in ossequio ai dettami del restauro filologico che a Milano veniva sostenuto e praticato da Ambrogio Annoni, secondo il quale il restauro non “deve essere solamente arte, né solamente scienza, ma l'una e l'altra cosa assieme; per le quali occorre un grande senso d'equilibrio, di cultura, di amore. [Il restauro non è] né ricomposizione stilistica, né ricostruzione storica; ma conservazione, sistemazione, avvaloramento dell'edificio”.*

Per la Napoleone, un analogo atteggiamento filologico fu mantenuto da Gazzola nel restauro della pluristratificata facciata del palazzo del Podestà di Mantova, realizzato negli anni Sessanta, quasi alla fine della sua carriera professionale. Anche qui Gazzola rispettò le fasi medievali e quattrocentesche del palazzo, lasciando in essere le sovrapposizioni delle bucaure e il tamponamento dei merli di coronamento. Per la studiosa, nonostante che i due interventi furono eseguiti a circa quaranta anni di distanza l'uno dall'altro, le modalità operative seguite nella conservazione delle stratificazioni sono le stesse, anche se nell'arco di tempo trascorso il pensiero teorico di Gazzola sul restauro cambiò in modo significativo.

A partire dal 1965, sulla rivista “Castellum”, Gazzola pose al centro delle sue riflessioni i manufatti considerati fino a quel momento di poca importanza storico-artistica. Per la Napoleone, nei suoi scritti traspare la necessità di operare una sintesi tra i precetti del restauro critico e le esperienze maturate come soprintendente e nel corso degli incarichi ricoperti a livello internazionale, sviluppando i suoi iniziali convincimenti teorici facendo tesoro della chiarezza con la quale il restauro critico, nella sua versione brandiana, distingue tra la conservazione dei manufatti storici e il restauro delle opere

d'arte. Infatti, questa studiosa scorge in Gazzola un ulteriore e più sottile convincimento sulle teorie del restauro critico.

Se Bonelli privilegiava l'aspetto estetico del manufatto, con Brandi la conservazione non può più essere definita, come avveniva negli anni Trenta e Quaranta, la generica finalità del restauro filologico, di origine boitiana, che si è liberata dal vincolo dell'unità stilistica e si è legittimata tramite il richiamo alla scientificità apportata dalle tecniche analitiche e ai criteri di sincerità e valorizzazione posti in essere da Ambrogio Annoni.

La teoria brandiana, chiarendo il rapporto tra restauro e opera d'arte, delimita l'orizzonte entro cui opera la conservazione: vale a dire il costruito diffuso e, in generale, l'insieme dei manufatti che di volta in volta non sono riconosciuti come opere d'arte. Di conseguenza, la contrapposizione tra istanza estetica e istanza storica ha luogo, in Brandi, solo se il riconoscimento dell'opera d'arte è avvenuto. In caso contrario non può esserci nessuna rivendicazione di “prevalenza dei diritti dell'immagine” rispetto ai “diritti delle tracce della storia”. Sostiene infatti la studiosa che nella teoria di Brandi, la conservazione non è contemperamento di due istanze, come nel caso del restauro critico, ma unicamente tutela dell'istanza storica, la quale “non può che essere conservazione dello status quo” (C. Brandi, *Teoria del restauro*, 1973).

E poiché Gazzola aveva focalizzato la sua attenzione conservativa su “particolari gruppi di edifici delle nostre città monumentali: i centri storici e caratteristici, i monumenti d'ambiente, i quartieri cui è affidata la fisionomia singolare delle città”, questa sua attenzione dimostrerebbe la sua compiuta adesione al dettato brandiano (cfr. P. Gazzola, *La convenzione internazionale dell'Aja sulla protezione dei beni culturali in caso di guerra*, in “Rendiconti dell'I-





dimostrare la sua adesione alla teoria che proponeva il restauro come derivazione da un giudizio fondamentalmente estetico. E ciò sarebbe comprovato dai modi adottati per la ricostruzione del ponte di Castelvechio (1951), dove Gazzola trattò all'antica i nuovi inserti di materiale al fine di diminuirne l'immediata percettibilità come opera temporalmente moderna (cfr. P. Gazzola, *Il ponte di Castelvechio a Verona*, Verona 1951).

Quindi, Gazzola considerò

il ponte come una sorta di complemento di natura geometrica di un insieme da considerare esso stesso come opera d'arte, escludendo che il ponte avesse una sua individuale valenza artistica, sia come organismo architettonico, sia come documento storico.

E la scelta di "anticare" il ponte andrebbe attribuita, per Bellini, alla volontà di Gazzola di dare minore impatto sul piano visivo alla novità della costruzione, per soddisfare una pulsione di gusto, e per aderire ad una visione del restauro tesa a soddisfare un sentimento nostalgico verso il vecchio, che tuttavia Gazzola non ammise mai apertamente.

Nel caso del restauro del Duomo di Crema, progettato e diretto dall'architetto Amos Edallo nel 1952, che per Bellini era fondamentalmente digiuno di questioni di restauro, lo scopo dell'intervento era di restituire l'edificio alla sua forma originaria, sia all'interno, sia all'esterno, eliminando ogni "superfetazione". Edallo ricostruì le parti antiche ritrovate rifacendosi alle analoghe conformazioni architettoniche di Lodi Vecchio e della chiesa del Carmine a Pavia.

Nel 1956, a lavori ultimati, Gazzola raccomandò di attenuare il sapore di nuovo delle parti ricostruite, giustificando l'intervento in quanto a suo parere le "aggiunte avevano deformato, ingabbiandole, le strutture antiche [.....]". Il Consiglio Superiore di an-

tichità e belle arti approvò formalmente i lavori eseguiti sulla base della relazione ispettiva compilata da Luigi Crema. In definitiva, per Bellini, le positive valutazioni espresse da Gazzola nel resoconto dei restauri sul Duomo di Crema, erano basate su un'interpretazione selettiva della storia che non conosce dubbi e che comunque è filtrata da un giudizio di valore ancora una volta di natura formale.

E se guardiamo al risultato conseguito nel restauro della torre d'angolo nella piazza delle Erbe a Verona, eseguito da Gazzola intorno al 1950, non possiamo che convenire con alcune delle considerazioni espresse da Bellini, anche se nell'esempio qui preso in considerazione il soprintendente Gazzola voleva forse far emergere compiutamente la preesistenza medievale nei confronti della facciata tardo settecentesca che ne copriva la zona basamentale, senza per altro alterare il sodo murario dell'impianto medievale; e questo non tanto in omaggio al valore storico del manufatto, quanto piuttosto per restituire "l'unità di linea" della composizione..

#### IL "CASO PER CASO" E IL RESTAURO CRITICO

Ricorda Lucina Napoleone che tra il 1937 e il 1938, il giovane Gazzola collaborò, come funzionario architetto, con il Soprintendente Gino Chierici, al restauro della facciata su via Rastrelli del Palazzo Ducale di Milano.

Secondo la studiosa, in questo intervento vi è una certa tendenza a valorizzare la fase storica medievale rispetto alle altre, anche in ragione del fatto che già l'intervento neoclassico del Piermarini aveva lasciato in vista alcuni elementi della fase trecentesca. Nell'articolo pubblicato su "Il popolo d'Italia" del 1937, lo stesso Chierici affermava che per il restauro di Palazzo Reale vennero seguite le "nuove teorie consistenti [.....] nel rispettare non solo





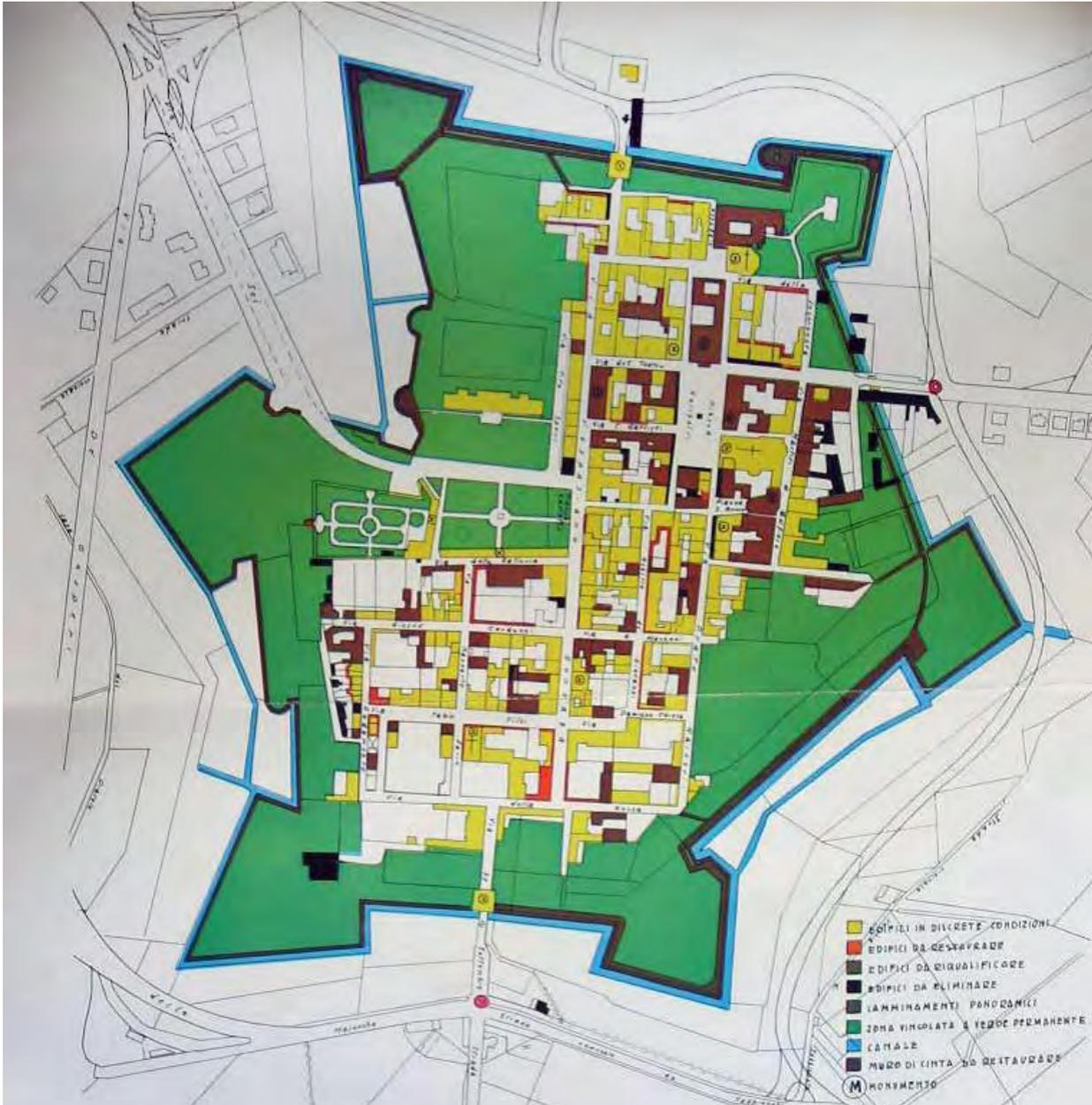
Torre d'angolo in piazza Erbe a Verona, prima e dopo il restauro

ni, ci si deve anche chiedere se dopo gli enunciati della Carta di Venezia, la più parte degli interventi eseguiti non siano in realtà da ricondurre nell'alveo del recupero formale, "al limite dell'analogismo di ottocentesca fondazione", che nelle teorie del restauro critico avrebbero trovato una possibile copertura ideologica. Ragion per cui, la riaffermazione del filologismo nella Carta di Venezia è stata "sostanzialmente disattesa nella prassi operativa", anche come conseguenza delle esperienze dei

danni bellici.

In conclusione, per Bellini, anche Gazzola non si sottrae a questo tipo di critiche. Il suo lavoro professionale è presentato dalla pubblicistica che lo riguarda come "*un'accettabile anastilosi*", che tuttavia manifesta modalità di intervento opposte alle prescrizioni delle Carte del restauro, frutto non di una necessità ma di una scelta. Tuttavia, secondo Bellini, in Gazzola non ci sono riferimenti a ipotesi di restauro critico, ovvero atteggiamenti che possano





Sabbioneta, piano di valorizzazione (1966)





Verona, Ponte di Castelvecchio

ricostruzione di uno dei campanili della chiesa di Sant'Abbondio di Como, realizzato sul modello di quello esistente, e la ricostruzione dei castelli della Val d'Aosta di Alfredo D'Andrade; tutti interventi che la storiografia indica come esempi del restauro stilistico effettuati con criteri di analogia.

D'altro canto, per Bellini, la Carta italiana del Restauro del 1932 afferma *“l'esigenza di considerare l'intera storia del monumento e quindi le sue stratificazioni”*; perciò in quel periodo lo scopo del restauro doveva essere quello di riportare l'edificio a una *“funzione d'arte”* attraverso la messa in luce del *“concetto architettonico”* che, quando possibile, divenga *“unità di linea”*, da non confondere, avverte Bellini, con l'unità di stile.

Le *Istruzioni* emanate dal Ministero dell'Istruzione pubblica nel 1938 sono, a loro volta, ancor più restrittive. Questo testo esclude tassativamente le opere di completamento o di ripristino, ma anche aggiunte di elementi se non per ragioni statiche, conservative o per la comprensione dell'opera.

Inoltre, le aggiunte devono avere caratteri di semplicità, modernità, senza alcuna ripresa né decorativa, né figurativa. Se per un verso i restauri realizzati in questo periodo sarebbero dovuti essere tutti orientati ai principi del filologismo, per altro verso, secondo Giovannoni (*Il restauro dei monumenti*, Roma 1945), si poteva procedere alle ricostruzioni, anche attraverso l'aiuto della fantasia, quando risultava inapplicabile la carta del restauro, sia per soddisfare esigenze di natura sentimentale, sia per aiutare la permanenza del ricordo. L'esame dei restauri eseguiti tra le due guerre, porta Bellini ad affermare che in massima parte questi interventi, anche quelli eseguiti direttamente dalle Soprintendenze, aderiscono sostanzialmente ai criteri del *“restauro stilistico”*, anche quando sono di notevole qualità formale.

Avrebbe quindi ragione Luigi Crema (*Monumenti e restauri*, Milano 1959) quando scriveva che: *“c'è un modo teorico ed un modo pratico di restaurare, che raramente e forse mai coincidono”*. Secondo Belli-





storico napoletano di aver “aperto grandi possibilità di sviluppo alla storiografia architettonica, [di aver] fornito lo strumento idoneo per la comprensione e la lettura dell’edilizia storica, dell’ambiente urbano e dei centri storici antichi, dei valori paesistici e del paesaggio; [e di aver] dato il mezzo necessario per intendere e rilevare i diversi gradi di artisticità che variano dalla mera edilizia all’opera d’arte architettonica”.

Gazzola, negli anni precedenti la Carta di Venezia, aveva maturato una vasta esperienza operativa nel campo del restauro architettonico che, nell’avvicinarlo alle tesi di Pane, lo condusse a elaborare la nota tesi circa il “ruolo ambientale” delle fabbriche danneggiate e ad attribuire al problema della loro ricostruzione una dimensione urbanistica. Nel volume su “La tutela della fisionomia storica artistica di Verona” del 1957-1958 aveva tuttavia sostenuto “l’assoluta intangibilità dei centri storici”, e questo probabilmente per contrastare la speculazione edilizia nel modo più deciso possibile; mentre Pane aveva sempre dichiarato la legittimità di sostituire l’edilizia ordinaria nei centri storici, in base al principio della continuità della cultura e solo nei casi di effettiva necessità.

Nel convegno “Gli architetti moderni e l’incontro tra antico e nuovo”, svoltosi a Venezia nel 1965, Gazzola si esprime invece in termini più possibilisti rispetto a quanto sostenuto in precedenza, affermando che: “L’architetto dovrà rinunciare all’assurda pretesa di essere assolutamente nuovo, né farà dipendere la sua originalità dalla sua capacità di annientare dentro di sé le caratteristiche ambientali, l’architettura preesistente, la tradizione locale [...], fino a quando, assimilatele, riuscirà a far sì che la nuova fabbrica partecipi alla vita comune del centro che ospita con parità di diritto, senza far violenza o essere un casuale tamponamento di un

vuoto provvisorio”. Sono le stesse considerazioni che Ernesto Nathan Rogers aveva espresso ne *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in Casabella-Continuità del 1955, là dove affermava che l’architettura moderna ha diritto di albergare nei centri storici italiani purché abbia la capacità di assorbire prima e poi riflettere i caratteri ambientali dell’antico nelle nuove espressioni architettoniche. Sicché, è il riconoscimento delle caratteristiche ambientali dell’antico, la sua profonda conoscenza, che genera il rispetto conservativo delle preesistenze, e conseguentemente i nuovi modelli in accostamento.

Memore del contributo prestato con Pane nella definizione della carta del restauro veneziana, Gazzola, ne *Il monumento per l’uomo*, scritto nel 1972, in occasione della “Presentazione dell’ICOMOS, la definì “di portata storica [...], che nessuno potrà più ignorare e al cui spirito ogni specialista dovrà attenersi [...], un documento inoppugnabile la cui validità si affermerà sempre più nel tempo [...], il codice ufficiale della conservazione dei beni culturali”.

Per Amedeo Bellini, le tendenze filologiche affermate nella Carta di Atene del 1931, nella Carta Italiana del Restauro del 1932 e nelle Istruzioni per il restauro dei monumenti del 1938, sono sostanzialmente ribadite nella Carta di Venezia del 1964. Per questo studioso, il documento fondativo del filologismo può essere identificato nella relazione principale svolta da Giovannoni al Convegno degli Ispettori onorari dei monumenti e scavi, tenutosi a Roma nel 1912, nella quale il maestro romano, per chiarire le sue enunciazioni teoriche, affermò che il problema del restauro si risolve anche nel caso concreto, di cui fornì alcuni esempi che rivelano, agli occhi di Bellini, una sostanziale coincidenza con il “restauro stilistico per analogia”, come nell’integrazione di un lato della chiesa della Consolazione di Todi, nella





trattati nel Congresso internazionale, il principale contributo venne offerto da Pane e Gazzola nella relazione sulle: *“Proposte per una carta internazionale del restauro”*.

In particolare, nella prolusione introduttiva alla prima sezione del Congresso, Pane rilevò che le vaste ricostruzioni degli edifici monumentali, attuate per riparare i danni causati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, e i “progressivi rinnovamenti” dei monumenti fatiscenti del nord Europa, che ripetevano fedelmente le forme originali, avevano ampiamente derogato dalle norme della Carta di Atene del 1931. Perciò era necessario ritornare a una “ininterrotta continuità della manutenzione” per rendere meno compromettente o sostanziale l’opera di restauro.

Esposo anche una sistematica confutazione delle tesi sugli aspetti teorici del restauro sostenute da Renato Bonelli nella voce *“Restauro”* dell’*Enciclopedia universale dell’arte* del 1963, che sostanzialmente riconoscevano il primato dei valori formali nel rapporto dialettico intercorrente tra il restauro inteso come processo creativo e il restauro inteso come processo critico.

Per Pane, invece, l’attività del restauratore non si esaurisce *“nei confini dell’esperienza critica, filologica e costruttiva”*, giacché la *“definizione di quei particolari, che sarà pur necessario prevedere come conseguenza del nuovo rapporto che l’intervento produce tra le parti antiche e le nuove, esige una capacità di gusto, anche se si tratterà semplicemente di determinare il valore chiaroscurale di una superficie di pietra o il colore di un intonaco; ma si tratterà di una determinazione controllata costantemente dal giudizio critico e non da una libera scelta creatrice”*. Nella stessa prolusione, Pane affrontò anche un argomento del tutto nuovo rispetto alle norme degli anni Trenta, che costituì il fondamento

della diversa e più ampia definizione di monumento (art. 1 della Carta) e quindi della necessità di estendere la tutela e la conservazione agli ambienti tradizionali, vale a dire alla coraltà dell’edilizia storica (art. 6 della Carta), riprendendo gli argomenti che egli stesso aveva affrontato nell’analisi storica condotta sulla così detta *“letteratura architettonica”* fin dal 1948.

Per Fiengo, la Carta di Venezia del 1964 formulò in modo più rigoroso la necessità di rispettare l’autenticità storica del monumento nei casi dei ripristini dettati da esigenze estetiche strettamente congiunte a quelle storiche. Chiari inoltre che l’anastilosi non deve intendersi solo come ricomposizione meccanica dell’opera ma anche come intervento restaurativo; che la destinazione d’uso va attentamente vagliata nel rispetto della configurazione formale degli ambienti interni; che nelle ricostruzioni si possono utilizzare anche gli stessi materiali che caratterizzano le strutture originali, purché lavorati in modo diverso al fine di renderli distinguibili nel palinsesto architettonico; e che nei centri storici le nuove costruzioni non devono compromettere i valori tradizionali, né alterare i rapporti di massa che conferiscono il fondamentale carattere dell’ambiente (art. 6).

Renato Bonelli, scrisse sul *“Bollettino di Italia Nostra”*, un articolo molto negativo sulle enunciazioni della Carta di Venezia, contestando in particolare il suo eccessivo *“rigore conservativo”*, che a suo dire, non teneva conto del *“principio di assegnare al valore artistico la prevalenza sugli altri aspetti del monumento”*; il solo che avrebbe consentito di *“ritrovare e liberare l’opera, restituendone l’immagine unitaria, anche se ciò comporta la distruzione di parti aggiunte”*.

Tuttavia, nel suo successivo articolo scritto nel 1988 in *“Ricordo di Roberto Pane”* riconobbe allo

