

Distruzione, protezione e restauro in Italia a seguito di eventi bellici

Daniela Concas | daniela.concas@uniroma1.it mail

'Sapienza' Università di Roma, Facoltà di Architettura, DSDRA

Roberto Nadalin | roberto_nadalin@yahoo.it

Fotografo freelance, Roma, Italia

Abstract

Photography testifies the works lost during the wars and the efforts to protect them and allows their transmission to future generations to perpetuate their memory or to allow their eventual restoration as it is the only remaining evidence of the buildings that have been destroyed, totally or partially.

In Italy in 1915 it was decided to secure the most important mobile works of art by transporting them to shelters far from the front. As for the monuments, protection occurs in different ways.

On the eve of the Second World War the problem recurs exponentially, air vehicles have made considerable progress and given the scarcity of resources, many monuments remain exposed.

If in the First World War the loss of cultural heritage is relatively low, in the following the strategic bombings have caused profound destruction in addition to the great loss of human life.

Finally, in the latest armed conflicts there is also a tendency to strike at the identity symbols of the enemy or the adverse religious ones.

Keywords

Cultural heritage, War, Destruction, Protection, Restoration.

La protezione dei monumenti e delle opere d'arte (D.C.)

In Italia la salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte a seguito di eventi bellici inizia a fine Ottocento quando i cannoni a lunga gittata permettono di superare le mura delle città e si amplia alla vigilia della Prima Guerra Mondiale a causa dell'impiego dell'aviazione in campo militare¹. Le ostilità, iniziate nel 1914, rimandano resoconti di bombardamenti che colpiscono anche simboli civili nonostante si sia già redatta nel 1899 all'Aja la *Convenzione per la protezione di beni culturali in caso di conflitto armato*, primo documento di diritto internazionale che disciplina questa tematica².

La protezione del nostro patrimonio è affidata a Ugo Ojetti, membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti e sottotenente, poi capitano, del Genio Civile, mentre il coordinamento è di Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Già nel 1915, ancor prima della dichiarazione di guerra da parte dell'Italia, le tre Soprintendenze - Antichità, Arte medievale e moderna, Monumenti - programmano la messa in sicurezza delle più importanti opere asportabili trasferendole in rifugi lontani dal fronte come a Firenze nell'ex convento di San Salvi, al Bargello e a Palazzo Riccardi; a Roma nello scalone elicoidale di Castel Sant'Angelo e più tardi a Pisa nel Palazzo Reale. Le tele di minori dimensioni sono poste in casse protette da veli e ovatte, mentre quelle più

grandi sono avvolte in rulli di 0,60/0,80m di diametro³ (Fig. 1). Specialmente nelle piccole città lo spostamento delle opere mobili è spesso ostacolato per le remore delle istituzioni civili e religiose oltre che della popolazione, che temono che i loro 'tesori' non ritornino più. I trasporti si effettuano di notte per non preoccupare i cittadini sull'imminente conflitto⁴. D'altro canto, però la loro rimozione sarà l'occasione per catalogarle, analizzarle e restaurarle prima di riportarle nelle loro sedi originarie; inizia così la cognizione del ruolo di tutela dello Stato. Invece, per quanto riguarda i monumenti, privilegiando quelli più a rischio per la loro vicinanza a obiettivi bellici, la protezione è più articolata. Per le facciate si adoperano delle armature di legno, imbottite con strati di sacchi di sabbia e protette da tavole con coperture incombustibili di amianto e di cemento per proteggerle dalle bombe incendiarie. A Venezia, per esempio, il prospetto sud della basilica di San Marco è preservato con la costruzione adiacente di un muro di cemento; i mosaici delle lunette in facciata sono ricoperti con tele sia per impedirne il distacco in caso di scoppio ravvicinato con conseguente spostamento d'aria sia per evitare i riflessi nelle notti di luna piena al pari di tutti i metalli dorati sulla sommità della basilica; inoltre la quadriga di bronzo è portata prima a palazzo Ducale, poi a Roma a palazzo Venezia e infine a Castel Sant'Angelo⁵. Inoltre, si allestiscono delle tubazioni idriche per estinguere gli eventuali incendi sulla copertura, successivamente estese anche all'interno, e per ritardare la propagazione delle fiamme si stende una mano di una soluzione di silicato di calcio su tutte le parti lignee⁶. Nelle vicinanze poi si predispongono una barca pompa dei vigili del fuoco⁷. Infine, all'interno le colonne, il sepolcro marmoreo, le statue bronzee degli Apostoli e la porta di bronzo si ricoprono con paglietti para-schegge in alga marina⁸. Invece per sostenere le arcate dei loggiati di Palazzo Ducale si adottano sostegni in muratura per quelle al pianoterra e in legno per quelle del piano superiore⁹. È interessante rilevare che in alcuni casi come al duomo di Crema, alla Certosa di Pavia e a San Zaccaria a Venezia si rimuovono i ponteggi dei restauri in corso per evitare il rischio d'incendi.



Fig. 1 Scuola di San Rocco, Venezia da U. OJETTI.

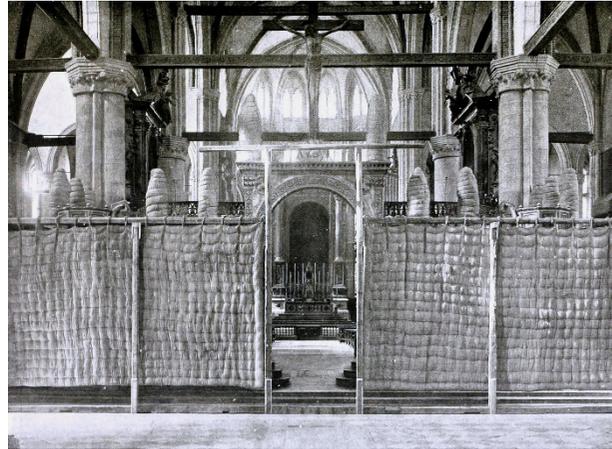


Fig. 2 Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia da U. OJETTI.

Spesso poi nelle chiese è steso uno strato di sabbia per preservare i pavimenti, mentre le vetrate istoriate sono asportate e sostituite con intelaiature lignee e teli per proteggere dalle intemperie gli ambienti interni ma non ostacolare l'eventuale spostamento d'aria dovuto a una bomba. Invece, per schermare alcuni elementi di



Fig. 3 Santa Maria Assunta, Parma da C. RICCI.



Fig. 4 Ciborio di Arnolfo di Cambio, Santa Cecilia, Roma da SSABAP-Roma.



Fig. 5 Santa Maria delle Grazie, Milano, da Archivio Publifoto.

dimensioni ridotte (balaustre, sculture, ecc.) si realizzano casseri in muratura riempiti di sabbia che, nel caso di opere all'esterno, sono coperti da tetti in legno inclinati di 70° per facilitare lo scivolamento delle bombe.

Per salvaguardare a Padova gli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni e quelli del Mantegna agli Eremitani si appronta una gabbia in ferro con correnti superiori in legno ai quali si appendono dei materassi di dimensioni 2,00x3,60x0,15m distanziati di 1,70m dalle pareti dipinte¹⁰. La protezione con materassi di lana è un sistema noto da tempo: era già stato utilizzato nell'assedio di Venezia del 1849 e, prima ancora, in quello di Firenze del 1530¹¹. Ora però all'interno s'inserisce l'alga marina per la sua leggerezza, la sua ininfiammabilità e il suo basso costo¹² (Fig. 2). Invece, per proteggere gli affreschi del Correggio nella cattedrale di Parma si sistemano dei sacchi di sabbia a ridosso dell'estradosso della cupola (Fig. 3).

Nel 1939 l'*Office International des Musées* (OIM, 1926-46), organismo della Società delle Nazioni, pubblicherà le linee guida per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte¹³; primo tentativo d'indicazioni pratiche.

Il secondo conflitto mondiale amplifica le problematiche per la maggior potenza degli armamenti. Già nel 1930 il Ministero dell'Educazione Nazionale e le Soprintendenze affrontano la questione della protezione del patrimonio nell'eventualità di una nuova guerra. Nel 1934 si stilano le liste delle principali opere mobili e immobili e si predispongono i piani di salvaguardia. Molto verrà fatto nonostante l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione che permetteranno di proteggere solo i monumenti più importanti¹⁴. Per esempio, la Soprintendenza di Roma censirà 22 architetture 'di carattere eccezionale' e 188 edifici di pregio da mettere in sicurezza incollando alle superfici foglie di alluminio (immuni agli agenti atmosferici e ignifughe) poi ricoperte da sacchetti di sabbia sostenuti a loro volta da impalcature di legno. Presto a questa soluzione, ritenuta insufficiente, si preferirà l'apposizione di murature in laterizio e in cemento armato¹⁵ (Fig. 4). Invece l'Ultima Cena di Leonardo si salverà nel crollo del chiostro di Santa Maria delle Grazie provocato dai bombardamenti di Milano del 1943 per merito del sistema di doppia blindatura della parete di sostegno fronte-retro (Fig. 5).

Tra l'ottobre del 1943 e il luglio del 1944 un gran numero di opere mobili provenienti dai rifugi italiani non più sicuri è trasferito in Vaticano per sottrarlo ai rischi del conflitto ormai sul territorio nazionale. Malgrado le precauzioni i danni saranno ingenti. Dopo le immense distruzioni della Seconda Guerra Mondiale l'UNESCO ratifica la *Convenzione per la protezione di beni culturali in caso di conflitto armato* nel 1954 sempre all'Aja¹⁶. Inoltre, la Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, riunitasi a Parigi nel 1972, adotta la *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* in cui all'art. 11, p.to 4 specifica che, ogni qualvolta le circostanze lo esigano (anche un conflitto armato), diffonderà un elenco del patrimonio mondiale in pericolo che dovrà essere salvaguardato con interventi mirati. L'intento comune dei Paesi firmatari delle convenzioni UNESCO è riconoscere che i beni del proprio territorio iscritti nella Lista del Patrimonio Mondiale appartengono ai popoli del mondo intero, a prescindere da dove si trovano, senza nulla togliere alla loro sovranità nazionale e al loro diritto di proprietà. Pertanto l'intera comunità internazionale è tenuta a partecipare alla loro salvaguardia. In questo modo ai siti di 'eccezionale valore universale' si aggiunge un livello superiore di tutela passando a nazionale da mondiale.

La fotografia custode della memoria (R.N.)

La Fotografia alla sua nascita suscita molto interesse proprio per la sua capacità di documentare fedelmente l'esistente e ciò che è minacciato di sparire.

In Italia già dal 1915 Corrado Ricci, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, chiederà ai Soprintendenti di testimoniare i lavori di protezione delle opere mobili e immobili tramite la Fotografia per poi pubblicarne alcuni sul Bollettino d'Arte, rivista del Ministero della Pubblica Istruzione. Dove non provvederanno le Soprintendenze tramite i propri fotografi o affidandosi a privati sarà il Reparto Cinematografico dell'Esercito a documentare gli interventi effettuati. In particolare, a Roma sarà il Gabinetto Fotografico del Ministero a occuparsene. Le immagini attestano i vari sistemi impiegati, descritti nel paragrafo precedente, ma anche le fasi di spostamento di alcune opere mobili. Per esempio, è testimoniato dal tenente Bisacco il viaggio dell'*Assunta* di Tiziano, tavola all'epoca esposta alle Gallerie dell'Accademia, che partirà il 12.03.1917 da Venezia e arriverà a Cremona il 17 lasciandoci un ricordo del suo trasporto via fiume¹⁷ (Fig. 6). Inoltre, grazie alla Fotografia oggi abbiamo memoria di opere perdute come la *Traslazione della Santa Casa di Loreto* di Giambattista Tiepolo, affresco della volta della navata della chiesa degli Scalzi a Venezia distrutto da una bomba austriaca il 24.10.1915, immagine eseguita da Carlo Naya (Fig. 7).

Durante la Seconda Guerra Mondiale sarà l'Istituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), nato nel 1924, a testimoniare gli interventi di protezione. Nei piani del Ministero è infatti prevista la documentazione grafica e fotografica dei monumenti e delle opere d'arte più importanti, utile in caso di distruzione o di danneggiamento dei beni, campagne che effettivamente partirono all'entrata in guerra dell'Italia¹⁸. Però bisogna evidenziare che non tutte le città disporranno di fotografi locali in possesso di attrezzature che permettano loro la ripresa delle parti alte dei monumenti, come per esempio a Pisa, e che dopo l'8.09.1943 le Soprintendenze delle zone sotto il controllo della Repubblica di Salò potranno contare sulla collaborazione dei fotografi delle *Propagande Kompanie* (P.K.) dell'esercito tedesco. Inoltre, attraverso lo sguardo meno ufficiale e più orientato al *photoreportage* di Thomas McAvoy e Carl Mydans, corrispondenti di *LIFE magazine*, che nel maggio del 1940 riprendono i preparativi

dell'Italia all'entrata in guerra, che avverrà il mese successivo, abbiamo testimonianza delle protezioni che si stanno approntando ai monumenti di Roma (Fig. 8).



Fig. 6 Assunta del Tiziano in viaggio per Cremona da Fondo MPI, ICCD.



Fig. 7 Traslazione della Santa Casa di Loreto del Tiepolo, Venezia (foto di Carlo Naya).

Al termine della guerra le fotografie dei monumenti distrutti e delle opere d'arte danneggiate sono utilizzate per chiedere e ottenere delle donazioni e avviare conseguentemente i cantieri di restauro. Tale ricco apparato, opportunamente integrato dalle testimonianze dei primi cantieri in corso e messo a confronto con le foto prebelliche, è quindi impiegato per sensibilizzare la popolazione in patria, ma soprattutto all'estero, al fine d'incrementare la raccolta fondi.

La Fotografia oggi ci testimonia gli sforzi fatti per proteggere le opere d'arte o consentirne l'eventuale restauro e perpetua il ricordo di quelle andate perdute nel corso delle guerre, in ogni caso comunque ne permette la trasmissione alle generazioni future¹⁹. Le immagini, prebelliche e post-belliche, ci permettono di comprendere cosa è stato irrimediabilmente perso e perché, cosa è stato fatto per mettere in sicurezza il patrimonio culturale e come e, infine, cosa è stato restaurato e soprattutto come. Così la singola immagine non è solo ricordo di un tempo passato, ma anche documento storico di analisi e contributo fondamentale di lettura critica.

Nei suoi quasi due secoli di vita la Fotografia si è rivelata un valido e insostituibile mezzo per testimoniare, documentare e catalogare il patrimonio culturale e il paesaggio; per ricostruire ciò che guerre, atti vandalici, catastrofi naturali o eventi accidentali hanno danneggiato o distrutto²⁰ (Fig. 9). Infine, oltre ad aver rivoluzionato il modo di comprendere la realtà, rappresenta finora il mezzo migliore escogitato dall'uomo per registrare l'esistente e ciò che è minacciato di sparire²¹.

In conclusione, poi, la diffusione delle immagini non solo fa percepire alle popolazioni locali il danno subito al proprio patrimonio identitario, ma consente loro d'inserirlo nell'ambito di una devastazione che sentono come nazionale spingendo ancora di più verso il desiderio di rimozione del lutto. Inoltre, gli appelli popolari per un intervento 'com'era, dov'era' sono ancora una volta sostenuti dalla disponibilità delle fotografie dello *status quo ante bellum*, spesso adoperate per sostenere la solidità scientifica d'interventi più emotivi che razionali.



Fig. 8 Colosseo, Roma (foto di Thomas McAvoy)
da LIFE magazine.

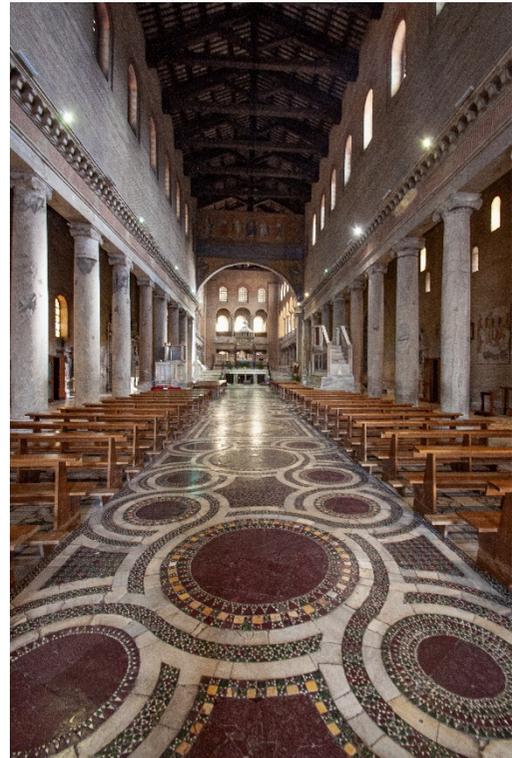


Fig. 9 San Lorenzo fuori le mura, Roma
(foto di Roberto Nadalin).

¹ Cfr. DANIELA CONCAS, *La Grande Guerra nelle Dolomiti: le fortificazioni del Cadore*, «Italia Nostra», 501, 2018, pp. 11-13; EAD., *Una apposita Legge per la tutela del patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale*, «dolomiti», XXIV, 6, 2001, pp. 45-48.

² Cfr. nota 16.

³ Cfr. GINO FOGOLARI, *Protezione degli oggetti d'arte*, «Bollettino d'arte», XII, IX-XII, 1918, p. 186.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 186-187.

⁵ Cfr. CORRADO RICCI, *L'arte e la guerra*, «Bollettino d'arte», XI, VIII-XII, 1918, p. 179.

⁶ Cfr. *Ivi*, p. 196.

⁷ Cfr. *Ivi*, p. 181.

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 198.

⁹ Cfr. *Ivi*, p. 201.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 230.

¹¹ Cfr. UGO OJETTI, *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri e Lacroix 1917, p. 15.

¹² Cfr. C. RICCI, *L'arte...*, op. cit., p. 205.

¹³ Cfr. *La protection des monuments et des œuvres d'art en temps de guerre*, «Museum», 47-48, 1939.

¹⁴ Cfr. ROBERTO PANE, *Restauro dei monumenti*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, La libreria dello stato 1950, p. 9.

¹⁵ Cfr. https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/l-archivio-fotografico-racconta-anno-1939-i-monumenti-di-roma-sotto-protezione_3172 (10.05.2022).

¹⁶ Ispirata ai principi stabiliti nelle Convenzioni precedenti del 1899 e del 1907 e nel Patto di Washington del 1935, sarà seguita da due protocolli (1954 e 1999) volti a integrarne i contenuti e specificarne le modalità applicative; in Italia sarà ratificata nel 1958.

¹⁷ Cfr. G. FOGOLARI, *Protezione...*, op. cit., p. 209.

¹⁸ Cfr. ELENA FRANCHI, *Arte in assetto di guerra*, Pisa, ETS 2006, p. 34.

¹⁹ Cfr. ROBERTO NADALIN, *Conservazione vs distruzione nella Fotografia*, «Territori», XLVIII, 2022, pp. 22-23.

²⁰ Cfr. ROBERTO NADALIN, *Riflessioni sul ruolo della fotografia per la documentazione e la catalogazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, in *ReUSO Granada 2017. Sobre una arquitectura hecha de tiempo*, III, Granada, Universidad de Granada 2017, I, p. 212.

²¹ Cfr. ROBERTO NADALIN, *La Fotografia documento delle trasformazioni del paesaggio dei Sassi di Matera: Il Fondo Viggiano dell'ICCD*, in *Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, Roma, Gangemi 2019, p. 886.