

la rivista di **engramma**
giugno **2023**

203

**Guerra, archeologia
e architettura.
Le Navi di Nemi**

La Rivista di Engramma
203

La Rivista di
Engramma

203

giugno 2023

Guerra, archeologia e architettura. Le Navi di Nemi

a cura di
Maddalena Bassani e Christian Toson

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria gripa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
ada naval, alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

203 giugno 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-20-1

ISBN digitale 979-12-55650-21-8

ISSN 2974-5535

finito di stampare agosto 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=203> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Guerra, archeologia e architettura. Le navi di Nemi*
Maddalena Bassani e Christian Toson
- Navi di Nemi: prospettive di ricerca**
- 15 *Il Centro di Documentazione di Nemi*
a cura di Monica Centanni, Daniela De Angelis, Elisabetta Pallottino
- 19 *Il Museo delle Navi romane di Nemi*
Daniela De Angelis
- 25 *Architettura e propaganda*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 35 *Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito*
Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta
- 45 *Una lente sull'incendio delle Navi romane di Nemi*
Flavio Altamura e Stefano Paolucci
- 61 *Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996)*
Intervista di Bruno Fornara. Riedizione e Nota a cura di Filippo Perfetti
- 81 *"Le Navi romane si possono vedere anche in tre"*
Ilaria Grippa e Christian Toson
- 101 *Dallo scavo all'archivio*
Giovanni Pietrangeli, Paola Redemagni
- 109 *Bibliografia aggiornata sulle Navi di Nemi, il Museo delle Navi romane, e il territorio nemorense*
a cura di Agostina Incutti e Christian Toson
- Guerra e memoria**
- 129 *Guerra & Memoria*
a cura di Christian Toson
- 135 *Anfore romane fra gli idrovolanti*
Ludovico Rebaudo
- 153 *L'architettura di Auschwitz*
Guido Morpurgo

Guerra, archeologia e architettura. Le navi di Nemi

Editoriale di Engramma 203

Maddalena Bassani e Christian Toson

Il filone di ricerca ‘Guerra e Memoria, Archeologia e Architettura’, al quale negli anni Engramma ha dedicato diversi numeri monografici e contributi, rappresenta un nucleo centrale negli studi del Centro Studi classicA. Il *focus* è l’indagine delle dinamiche fra beni culturali e strategie militari intercorse in occasione dei conflitti mondiali del XX e XXI secolo ponendo a dialogo, in felice concorrenza, strumentazioni metodologiche di discipline differenti, tra cui l’archeologia, l’architettura, la letteratura, le arti visive e la storia. L’obiettivo è restituire la memoria di quanto la guerra ha distrutto o guastato, confidando che la ricerca possa restituire segni e tracce di ciò che il demone violento di Ares vorrebbe annientare e cancellare.

Questo numero si propone come una nuova incursione in questo filone di ricerca, prendendo come caso studio le navi del lago di Nemi, le più grandi imbarcazioni di epoca romana mai ritrovate. L’operazione del recupero degli scafi antichi e della loro musealizzazione tra la fine degli anni Venti e Quaranta del Novecento, inquadrabile all’interno della “archeologia patriottica” italiana, è a ragione considerata tra le più importanti scoperte di archeologia navale. Inoltre, la vicenda dello svuotamento del lago è da annoverare fra i maggiori interventi di ingegneria idraulica in uno scavo archeologico, così come la progettazione museale da parte dell’architetto Vittorio Morpurgo (poi Ballio Morpurgo) rappresenta un fondamentale tassello nella storia dell’architettura del periodo fascista. La drammatica distruzione delle navi avvenuta nella notte del 31 maggio 1944 e la questione relativa ai nuovi significati da dare a un museo costruito per contenere due grandi reperti archeologici ora distrutti, costituiscono solo due degli aspetti che in questo numero vengono discussi.

Il numero 203 di Engramma è articolato in due sezioni: la prima monografica su Nemi, la seconda sul filone di ricerca Guerra e memoria.



Sezione I. Navi di Nemi: prospettive di ricerca

In *Il Centro di Documentazione di Nemi. Un luogo, e un sito, per la ricerca sulle Navi, il Lago, il Museo*, a cura di Monica Centanni, Daniela De Angelis, Elisabetta Pallottino, presentiamo il progetto per la costituzione di un Centro di Documentazione con sede fisica presso il Museo di Nemi e un portale disponibile in rete in modalità *open access*. Il primo obiettivo è coordinare le future ricerche di diversi settori disciplinari e favorire la raccolta dei materiali pertinenti alle navi romane e al paesaggio nemorense. Il gruppo di lavoro è costituito da diversi enti di ricerca (oltre al Museo Nazionale delle Navi di Nemi, sede naturale del Centro di Documentazione, e la Direzione generale del Museo e la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Roma e per la provincia di Rieti, l'Università Luav di Venezia e l'Università di Roma Tre, ma anche la Fondazione Museo Nazionale Scienza e Tecnologia "Leonardo da Vinci" di Milano, e il CNR ISMAR di Venezia). Il Centro di Documentazione intende creare degli strumenti per la ricerca a disposizione di ricercatori, istituzioni e più in ampiamente di tutti i cittadini interessati, oltre che essere un punto di riferimento per iniziative e progetti dedicati alle Navi, al contesto lacustre e al Museo stesso.

Molti sono gli orizzonti di indagine che si profilano attorno agli scafi antichi e al loro spazio museale, come esemplificano i contributi di questo numero. Il pezzo introduttivo di Daniela De Angelis, direttrice del Museo delle Navi romane (*Il Museo delle Navi romane di Nemi. Passato presente e futuro*) mette in luce le questioni più importanti e i problemi operativi nella valorizzazione del Museo e delle ricerche intorno ad esso, fornendo una panoramica dei finanziamenti e dei progetti in atto per le opere di miglioramento dell'edificio.

L'articolo *Architettura e propaganda. Il Museo delle Navi di Nemi, spunti per una ricerca* di Giacomo Calandra di Roccolino ripercorre la storia della costruzione e l'architettura del museo progettato da Vittorio Morpurgo e inaugurato nel 1940, disegnando una prima mappatura dei sentieri di ricerca che si incrociano intorno all'opera architettonica e sulle sue travagliate vicende connesse con la storia politica dell'Italia e dell'Europa del XX secolo.

In *Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito* Ricerche in corso sul paesaggio nemorense e il Museo delle Navi romane, Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta trattano del Museo da un'altra prospettiva: il contributo offre prima una riflessione sulla plurimillenaria aura sacrale del *locus* e del *lacus* di Nemi, sulle immagini e sulle evocazioni che ha suscitato nella cultura internazionale tra cui il fondamentale saggio *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* di James Frazer (1915), e approda infine al "paesaggio costruito": ovvero il Santuario di Diana ma anche gli altri resti archeologici, tra i quali, oltre alle navi, la Villa imperiale, il ninfeo, le banchine antiche e l'emissario lacustre. Si propone infine una lettura del Museo delle Navi romane in relazione a questo complesso paesaggio, da un punto di vista sia storico che progettuale.

Un nodo critico nella storia delle navi di Nemi riguarda l'incendio che le ha distrutte durante la Seconda guerra mondiale. Il contributo di Flavio Altamura e Stefano Paolucci *Una lente sull'incendio delle navi romane di Nemi*, prende spunto dalla recente monografia *L'incendio*

delle navi di Nemi. *Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, uscita nel marzo del 2023, per ricostruire le dinamiche dell'incendio, dei combattimenti avvenuti nel 1944 presso il Museo, e delle persone coinvolte. La responsabilità tedesca della distruzione delle navi, fino ad oggi generalmente accettata, viene messa fortemente in discussione sulla base di nuovi documenti che rilanciano la ben più plausibile ipotesi di un incendio innescato dai colpi accidentali dell'artiglieria americana impegnata sul fronte dei Colli Albani.

L'eccezionalità dei reperti nemorensi e la storia del Museo-teca che Vittorio Morpurgo disegnò per conservarli ed esporli, è recuperabile anche dalle immagini conservate in diversi archivi, che non sono state ancora oggetto di studi mirati e approfonditi. In particolare i filmati girati dagli stessi lavoratori nello scavo di Nemi sono preziosissimi per ricostruire i reperti e la storia dello scavo e per restituire l'ampiezza della copertura mediatica operata dall'Istituto Luce al momento del recupero e della musealizzazione delle navi. Ma, oltre ai filmati girati a fini documentari, promozionali e propagandistici negli anni '20 e '30 del Novecento intorno alla grande impresa del recupero delle navi dal lago di Nemi, dati importanti si ricavano anche da opere registiche dedicate, in tutto o in parte, al tema. In *"Memoria e Avanguardia"*. *Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, ripubblichiamo la preziosa intervista di Bruno Fornara nella quale i registi raccontano come hanno usato i materiali dei documentari per il loro film *Lo specchio di Diana* (1996). Segue una *Nota* di Filippo Perfetti nella quale si approfondiscono le tracce che conducono al girato d'archivio riguardante Nemi e al loro uso nella poetica di Gianikian e Ricci Lucchi.

Un altro frammento di cinema di regia da cui si ricavano dati importanti è la sequenza nel film *L'assassino* di Elio Petri (1961), che documenta il primo allestimento del Museo delle Navi di Nemi del Dopoguerra, pesantemente alterato dai lavori successivi al 1963. Ilaria Grippa e Christian Toson in *"Le navi romane si possono vedere anche in tre"*. *Il Museo di Nemi nella sequenza del film L'assassino di Elio Petri* presentano una scheda del film del 1961, concentrandosi sulla sequenza ambientata nell'edificio di Morpurgo e individuando i manufatti allestiti e la loro duplice funzione nel set del film e nell'allestimento museale. Ne emerge una documentazione preziosa sulla storia del Museo riaperto al pubblico nel 1953, con un allestimento che è ancora tutto da studiare.

La parte finale di questa sezione è dedicata ai materiali per lo studio delle navi di Nemi. L'operazione di svuotamento del lago di Nemi per riesumare gli scafi costituiva un evento senza precedenti in termini di ingegneria idraulica: Giovanni Pietrangeli e Paola Redemagni nel loro *Dallo scavo all'archivio. Le carte sulle navi di Nemi negli archivi del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia* presentano gli importanti documenti inediti conservati al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, indispensabili per ricostruire il coinvolgimento della ditta Riva Calzoni guidata dall'ingegnere umanista Guido Ucelli e le tecnologie messe in campo per il recupero delle navi romane.

Chiude la sezione una rassegna bibliografica curata da Agostina Incutti e Christian Toson sulle navi di Nemi e il paesaggio nemorense (*Bibliografia aggiornata sulle navi di Nemi, il Museo*

delle Navi romane e il territorio nemorense), che integra la notevolissima raccolta bibliografia edita da Lucia Mariani nel 1940 aggiornandola al 2023.

Sezione II. Guerra e Memoria

La seconda sezione del numero, che si apre con una panoramica dei numeri monografici e contributi su Guerra e Memoria pubblicati in Engramma, presenta due importanti nuovi contributi sul tema.

L'articolo di Ludovico Rebaudo presenta fonti e foto d'archivio in gran parte inedite relative alla scoperta di un contesto romano sommerso nella laguna di Grado durante le operazioni militari nella Prima guerra mondiale, a cui aveva partecipato anche Gabriele D'Annunzio, destinate a creare uno scalo di idrovolanti. In *Anfore romane fra gli idrovolanti. Archeologia di guerra sull'isola Gorgo (luglio-agosto 1917)*, grazie a un'analisi accurata dei dati archivistici e storici, l'autore propone una ricostruzione del contesto topografico in cui furono recuperate centinaia di anfore romane presso l'isola di Gorgo.

Chiude la sezione Guerra e Memoria e il numero di Engramma il saggio di Guido Morpurgo, *L'architettura di Auschwitz*, che presenta il testo di una intensa conferenza tenuta il 22 gennaio 2023 presso l'Aula Magna dell'Università Iuav di Venezia, nel quadro delle iniziative promosse dal Coordinamento cittadino del Comune di Venezia per le celebrazioni del Giorno della Memoria. Guido Morpurgo indaga le caratteristiche architettoniche del campo di sterminio Auschwitz II - Birkenau, delle quali rimangono esili tracce: qualche disegno, foto d'archivio scampate alla distruzione, e le eloquenti e impressionanti rovine contemporanee. Ripercorrendo in maniera critica i materiali, di fronte a questa estrema testimonianza della Shoah, l'Autore si pone la questione della responsabilità dell'architetto, della capacità stessa di pensare e del limite del progettare. Quel che resta, per usare le parole giuste di Georges Didi-Huberman, sono "immagini malgrado tutto".

English abstract

Engramma issue 203 "Guerra archeologia e architettura. Le Navi di Nemi", focuses on the Roman ships extracted from the Lake Nemi and placed in a dedicated museum, in the historical context of fascist propaganda. The ships were destroyed during the Allied campaign in Italy in 1944. The introductory papers by Monica Centanni, Daniela De Angelis, and Elisabetta Pallottino *Il Centro di Documentazione di Nemi. Un luogo, e un sito, per la ricerca sulle Navi, il Lago, il Museo, and Il Museo delle Navi romane di Nemi. Passato presente e futuro*, underline the necessity to reactivate and coordinate research over the Museum and surroundings, in a multidisciplinary approach, and propose the creation of a dedicated Research Centre. Giacomo Calandra di Roccolino addresses the history of the architecture of the Museum in *Architettura e propaganda. Il Museo delle Navi di Nemi, spunti per una ricerca*, a masterpiece by architect Vittorio Ballio Morpurgo. The relationship between the project of the Museum and the surrounding landscape, that inspired the seminal *The Golden Bough*, by James Frazer (1915), is the topic of the article written by Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta *Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito Ricerche in corso sul paesaggio nemorense e il Museo delle Navi romane*. Flavio Altamura e Stefano Paolucci reconstruct historically the dramatic events that caused

the fire that destroyed the ships in 1944 (*Una lente sull'incendio delle navi romane di Nemi*), rejecting the commonly accepted fault of the German troops and providing evidence that the fire could have been caused by accident by the American artillery. The importance of a cross and multidisciplinary reading of the testimonies on the Ships and the Nemi Museum is underlined by the contributions of Filippo Perfetti on the film *Lo specchio di Diana* by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi (1996), with a re-edition of the interview with the filmmakers by Bruno Fornara, and by the contribution by Ilaria Grippa and Christian Toson "*Le navi romane si possono vedere anche in tre*" on the sequence set at Nemi in the film *L'assassino* by Elio Petri (1961). Giovanni Pietrangeli e Paola Redemagni provide a detailed description of the archival documents regarding the excavations of the ships and the company Riva Calzoni led by Guido Ucelli, preserved in the Museum of Science and Technology in Milan (*Dallo scavo all'archivio. Le carte sulle Navi di Nemi negli archivi del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia*). An updated bibliography curated by Agostina Incutti and Christian Toson (*Bibliografia aggiornata sulle navi di Nemi, il Museo delle navi romane e il territorio nemorense*) ends the first section about the Nemi ships. The second section comprises an overview of the researches in Engramma about War, Architecture, Archaeology and Memory (numeri monografici e contributi su Guerra e Memoria pubblicati in Engramma), a contribution by Ludovico Rebaudo reconstructing the topography of an ancient Roman site discovered during World War I near Gorgo island in Grado (*Anfore romane fra gli idrovoltanti. Archeologia di guerra sull'isola Gorgo (luglio-agosto 1917)*), and ends with *L'architettura di Auschwitz*, an essay by Guido Morpurgo that, by describing the architecture of the Auschwitz II – Birkenau extermination camp, reflects on the responsibility of the designer.

keywords | Nemi ships; Nemi ships museum; Nemi lake; archeology; architecture; landscape; history; destruction; Ucelli; Gorgo island; Auschwitz; Birkenau.

questo numero di *Engramma* è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Navi di Nemi: prospettive di ricerca

Il Centro di Documentazione di Nemi

Un luogo, e un sito, per la ricerca sulle Navi, il Lago, il Museo

a cura di Monica Centanni (Università Iuav di Venezia), Daniela De Angelis (direttrice del Museo delle Navi romane), Elisabetta Pallottino (Università Roma Tre)



Il Museo delle Navi romane nel 1961: fotogramma dal film *L'assassino* di Elio Petri (sull'importanza per la ricostruzione storica dei dati ricavabili dalla cinematografia vedi, in questo stesso numero di Engramma, i contributi di Ilaria Grippa e Christian Toson e di Filippo Perfetti).

Stato di fatto

Nonostante la sua apparente marginalità topografica, il sito di Nemi rappresenta un contesto di straordinaria rilevanza non solo per la sua millenaria storia insediativa (comune a moltissimi altri siti minori sparsi sul territorio nazionale), ma soprattutto per il potenziale conoscitivo in una prospettiva pluridisciplinare. Il contesto nemorense richiama infatti attorno a sé competenze che spaziano dal paesaggio alla storia, dalla letteratura antica a quella recente, dall'archeologia all'architettura, dalla museografia alla composizione architettonica, dalla scienza alla fotografia, alle arti cinematografiche e oltre.

Nemi offre pertanto l'opportunità di approcci e metodi di indagine molteplici, i quali, se singolarmente possono dare specifiche risposte settoriali, considerati nella loro unitarietà possono presentare elementi innovativi per affrontare la complessa eredità storica del patrimonio culturale nemorense, e più in generale italiano.

In effetti, allo stato attuale le ricerche fin qui condotte appaiono frammentate e puntuali, in alcuni casi non aggiornate da diversi decenni. Ad esempio, se si considera il caso del Museo delle Navi romane, esso non ha ancora trovato una propria precisa definizione. Infatti, rispetto al progetto iniziale che prevedeva l'alloggiamento delle navi imperiali, dopo l'incendio del 1944 e la riapertura del 1953 (con un allestimento che non è stato a oggi analizzato e studiato come merita), il Museo, nelle alterne vicende di chiusure e riaperture, fino all'ultima apertura al pubblico che data al 1988, non ha ancora trovato un assetto chiaramente riconoscibile dei suoi spazi. Gli interventi eseguiti nel Dopoguerra sono sempre stati messi in atto per porre riparo a situazioni di emergenza, senza la visione di un progetto completo e unitario. Inoltre, nel tempo, parti del Museo sono diventate inaccessibili, con una progressiva perdita del concetto architettonico originale e dell'attrattiva delle esposizioni. Le grandi dimensioni degli ambienti hanno favorito la collocazione di oggetti provenienti da altri contesti archeologici limitrofi, creando problemi di definizione dei temi espositivi, nonché di comprensione del rapporto di quegli oggetti con le navi imperiali andate in fumo il 31 maggio del 1944.

Il disegno di un nuovo progetto di allestimento si dovrà far carico di restituire la cifra della originaria – e innovativa – spazialità inventata da Vittorio Morpurgo come gigantesca 'teca' gemellare per le due navi recuperate dalle acque del lago, ma anche della relazione con il paesaggio culturale circostante e, insieme, dovrà restituire la memoria delle complesse e travagliate vicende della storia del Museo, dall'inaugurazione nel 1940, al disastroso incendio del 1944, fino ai nostri giorni.

Anche il rapporto tra il Museo e il paesaggio circostante, che era stato uno degli elementi presi in considerazione dal progetto di Morpurgo e che è oggi quasi completamente perduto, richiede un rinnovato impegno istituzionale e programmatico, in grado di ripristinare le relazioni visive, topografiche, semantiche e simboliche tra il Museo e i principali contesti sorti attorno al lago in epoca antica: il santuario di Diana nemorense e le direttrici viarie ad esso connesse, il ninfeo di Caligola e la villa imperiale, nonché l'estuario e le opere infrastrutturali di tipo spondale.

Il Centro di Documentazione e Studio sul territorio di Nemi e il Museo delle Navi romane: ricomporre i frammenti

È nel quadro sopra descritto che è sorta l'istanza di costituire un Centro di Documentazione e Studio sul territorio di Nemi e il Museo delle Navi romane, che sia luogo e sito per la valorizzazione della naturale vocazione interdisciplinare delle ricerche pregresse e di quelle future.

Il Centro si propone di diventare un punto di riferimento per le prossime iniziative di studio sul territorio nemorense e sul Museo, che a loro volta possono costituire un sostegno istruttorio

per i programmi museologici e museografici sull'architettura novecentesca di Morpurgo e per l'attività di valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, architettonico, artistico, antropologico e documentale del contesto nemorense. In questo senso gli obiettivi sono:

- svolgere una ricognizione a tutto campo delle fonti archivistiche, bibliografiche e iconografiche sul Museo e sul territorio nemorense;
- favorirne la consultazione da parte degli studiosi e delle istituzioni, ma anche di un pubblico ampio di cittadini e visitatori;
- curare e promuovere la raccolta, la catalogazione e lo studio dei documenti.

A tal fine il Centro intende realizzare un portale *open access* con funzione di archivio accessibile e deposito ragionato di tutte le fonti, da impiegare come strumento attivo e sempre implementabile.

In primo luogo, il Centro promuove quindi iniziative di ricomposizione dei tanti frammenti delle eredità culturali e patrimoniali del territorio nemorense, intorno alla storia delle navi antiche, del loro tragico destino e della loro musealizzazione. E affida tale compito alla collaborazione tra studiosi di diverse discipline.

In secondo luogo, il Centro vuole anche essere un punto di riferimento per l'attività di disseminazione delle conoscenze sia nel territorio circostante il Museo che in ambito regionale, nazionale e internazionale. I progetti di disseminazione prevedono l'organizzazione di iniziative culturali – quali mostre, incontri, attività seminariali e didattiche – e la promozione di pubblicazioni scientifiche e divulgative.

La sede del Centro di documentazione è il Museo delle Navi romane di Nemi (oggetto e destinatario delle previste attività di ricerca), in ragione del suo ruolo di coordinamento dell'iniziativa.

I promotori del Centro, insieme con la Direzione Regionale Musei Lazio – Museo delle Navi romane, in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Roma e per la provincia di Rieti, sono: il Centro studi classicA dell'Università luav di Venezia, il Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre, il CNR ISMAR di Venezia, e la Fondazione Museo Nazionale Scienza e Tecnologia 'Leonardo da Vinci' di Milano*.

*Nello spirito di una proficua cooperazione tra Il Ministero della Cultura, il Ministero dell'Università e della Ricerca e gli altri soggetti pubblici e privati (protocollo d'intesa MiBACT-MUR, 17 dicembre 2020, art.3, “per il potenziamento e l'integrazione della ricerca” e per il coordinamento di iniziative comuni “sui temi della ricerca, dell'innovazione e della formazione per il patrimonio culturale e il turismo”), nella convenzione *in fieri* per la costituzione del Centro di Documentazione si legge che “ogni promotore è impegnato nella ricognizione e nello studio delle fonti e contribuisce secondo la sua specifica missione istituzionale alle attività interdisciplinari del Centro.

Al Museo delle Navi Romane di Nemi (DRM Lazio), in attuazione della sua missione, compete in particolare la conservazione, l'ordinamento, l'esposizione, lo studio, la conoscenza e la fruizione pubblica del Museo, della sua storia e delle sue collezioni, favorendo la partecipazione attiva

degli utenti e garantendo effettive esperienze di conoscenza e di pubblico godimento. All'Università luav compete in particolare la responsabilità delle indagini storiche, architettoniche e archeologiche (sotto il controllo della SABAP RM-MET); all'Università Roma Tre quella della ricerca sull'architettura e sul paesaggio; al CNR Ismar spettano la raccolta e l'analisi di dati anche mediante interventi di prospezioni geofisiche; al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia 'Leonardo da Vinci' di Milano compete lo studio della documentazione e dei materiali prodotti e raccolti dal fondatore Guido Ucelli di Nemi e delle testimonianze della sua attività nel campo dell'industria, delle scienze e dell'archeologia".

English abstract

At present, the research about the "Museo delle Navi romane" (Museum of Roman Ships) at Nemi appears fragmented, and in some cases has not been updated for several decades. In this frame, the request arose to establish a "Centro di Documentazione e studi su Nemi" (Documentation and Study Centre) on the Nemi territory and the Museum, which would be a physical place and a website for the enhancement of the natural interdisciplinary vocation of past and future studies. The Documentation Centre, which is in the process of being established, is promoted by the Direction of the Museum of Roman Ships coordinated with the Museum's General Management and the Superintendence for Archaeology, Fine Arts and Landscape for the metropolitan area of Rome and the province of Rieti; by "centro studi ClassicA" of the Università luav di Venezia; the Department of Architecture of the Roma Tre University; the CNR Ismar of Venezia; and the 'Leonardo da Vinci' National Museum of Science and Technology Foundation in Milano. The Centre aims to create an open access portal with the function of an accessible archive and a reasoned repository of all sources, to be used as an active and always implementable tool for scholars and all citizens. It intends to be a point of reference for forthcoming study initiatives on the Nemorense territory and the Museum, and for the enhancement of the historical, archaeological, architectural, artistic, anthropological and documentary heritage of the Nemorense context.

keywords | "Museo delle Navi romane" (Museum of Roman Ships) at Nemi; Documentation and Study Centre; Università luav di Venezia; Roma Tre University; CNR-Ismar; 'Leonardo da Vinci' National Museum of Science and Technology Foundation in Milano.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Il Museo delle Navi romane di Nemi

Passato presente e futuro

Daniela De Angelis, Direttrice del Museo delle Navi romane

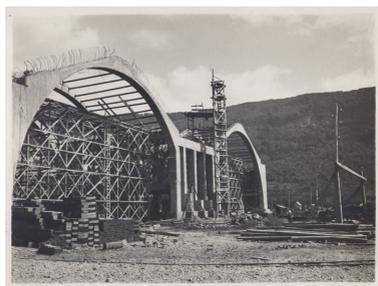
Circondato dalla splendida cornice naturalistica del Lago di Nemi, il Museo delle Navi romane, afferente alla Direzione Regionale Musei Lazio, rappresenta una brillante opera dell'ingegno umano non solo nel suo contenuto storico e archeologico, ma anche per l'edificio stesso, mirabile opera di progettazione dell'architetto Vittorio Ballio Morpurgo. La natura stessa dell'edificio, concepito come un hangar navale atto a ospitare le due navi dell'imperatore Caligola recuperate nel lago di Nemi negli anni Trenta del secolo scorso, ne rappresenta il punto di forza ma rende complessa la gestione della fruizione, valorizzazione e piena accessibilità.

Su questi temi sono state improntate le attività degli ultimi anni, partendo in primo luogo dalle ormai gravissime problematiche strutturali, legate principalmente alle continue infiltrazioni che interessano tutto l'edificio a causa delle sue caratteristiche costruttive. In un'epoca in cui i Musei erano edifici contenitori, spesso ricavati da palazzi riadattati, Morpurgo proponeva una soluzione museale di rara modernità, con spazi che in un colpo d'occhio relazionavano i reperti archeologici, gli scafi e il lago.

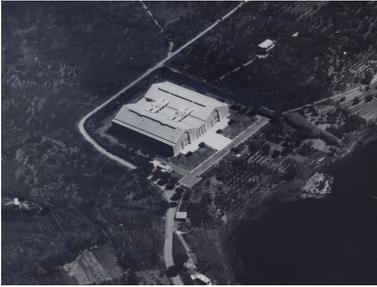
Lo sviluppo volumetrico del Museo risulta così probabilmente ispirato agli Arsenalì Pontifici, ma in evidente rapporto di dialogo con il contesto territoriale. In particolare, la copertura praticabile e i terrazzini sopra il colmo delle falde palesano la volontà del progettista di realizzare un'opera che mantenesse un forte dialogo con il contesto paesaggistico, in continuità con il rapporto originario e strettissimo tra le navi di Caligola e il panorama offerto dal lago di Nemi. L'articolazione spaziale del Museo è efficacemente spiegata dallo stesso architetto:



Foto del plastico di presentazione del museo, INASA, fondo Navi di Nemi, C2 sezione fotografie.



Fotografia della struttura del Museo in costruzione 1936-40, (Archivio di Stato di Roma, sede distaccata di Via Galla Placidia 93 – Fondo “Ufficio Speciale del Genio Civile Tevere e Agro Romano (1971-1950), Il Versamento”, Inventario 405b).



Fotografia aerea del Museo appena completato, nel 1940.



Fotografia aerea del Museo delle Navi romane allo stato attuale.

Le sue serie di archi di trenta metri di luce che sovrastano i bacini dove sono conservati i ruderi lignei delle navi imperiali, sono tra loro legate da robuste piattabande; così a piano terreno come all'altezza delle navi, le corsie di ispezione attorno alle navi si saldano, nella zona assiale, in un'ampia galleria [...]. Le pareti esterne del Museo sono a intonaco grezzo con coloritura bruno rossiccio; i contrafforti sono rivestiti in travertino e in travertino sono i contorni delle portefinestra (...) L'interno del Museo è tinteggiato in bianco avorio con pavimentazione in travertino al piano inferiore e in bollettinato di Botticino nel piano superiore.

La costruzione del museo iniziò nel 1934, con gli interventi di sbancamento del terreno che permisero il ritrovamento di un antico tracciato romano, successivamente integrato nel Museo. Portate a termine le opere strutturali in cemento armato e le murature di riempimento, si proseguì con la delicata fase di trasporto delle imbarcazioni all'interno delle aule. A causa del nubifragio che colpì l'area nel 1937, l'edificio subì diversi danneggiamenti, ai quali seguirono le necessarie ricostruzioni. Il Museo fu inaugurato il 21 aprile del 1940, per rimanere in funzione solo quattro anni prima del devastante incendio che ridusse le due navi in macerie e causò numerosi danni alla "teca architettonica" progettata da Morpurgo.

L'attuale stato di conservazione del Museo presenta alcune problematiche riconducibili sia al momento della costruzione sia agli interventi attuati per porvi rimedio. Infatti, fin dal Dopoguerra, si sono susseguiti interventi localizzati o volti a gestire le emergenze; questo ha via via portato allo snaturamento del disegno originale senza risolvere i problemi endemici della struttura, come le continue infiltrazioni d'acqua meteorica, che hanno condizionato la conservazione dell'edificio fin dalla sua realizzazione. Uno degli altri elementi che richiedono un'azione programmatica è quello dell'allestimento e del percorso espositivo. Anche in questo caso, dopo la perdita del contenuto per cui il Museo era stato originariamente progettato, si sono susseguiti interventi che hanno via via parzialmente riallestito il Museo, secondo diversi criteri e linee espositive, a volte non in dialogo tra loro.

Il Museo mantiene oggi un fascino particolare grazie alla maestosità dell'edificio e al suo dialogo col paesaggio, ancora percepibile, ma viene vissuto come un "Museo dell'assenza", dove ampi spazi vuoti continuano a richiamare quanto perduto nel rogo del 1944.

La programmazione degli interventi sul Museo intrapresa a partire dal 2020 ha preso avvio dall'analisi di queste due principali criticità e delle modalità per risolverle. Un primo step imprescindibile è stato uno studio approfondito della struttura del progetto originale di Morpurgo

e delle collezioni del Museo. Da alcuni anni è stata quindi avviata una ricerca di archivio, tutt'ora in corso, che ha interessato le principali basi documentali disponibili sul Museo e sull'opera di recupero delle navi:

- L'Archivio di Stato di Roma, sede distaccata di Via Galla Placidia 93 - Fondo "Ufficio Speciale del Genio Civile Tevere e Agro Romano (1971-1950), Il Versamento", Inventario 405b
- Le unità di Archivio Ucelli presenti fino al 2016 presso il Museo delle Navi di Nemi (ora conservate presso l'Archivio della Soprintendenza)
- L'Archivio storico documentale della ex Soprintendenza Archeologica del Lazio
- L'Archivio Ucelli conservato presso il Museo della Scienza e Tecnologia di Milano

Una prima base di lavoro è stata costituita anche dalla documentazione della Tesi "Il Museo delle Navi romane di Nemi" eseguita presso la Scuola di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio AA. 2013-2014 dagli architetti Angela Di Paola e Annalisa Ferrante, relatore prof. arch. G. Carbonara.

L'occasione offerta nel corso di questi anni dalle programmazioni straordinarie del Ministero della Cultura ha visto il Museo ottenere diversi importanti finanziamenti sulle specifiche linee di intervento individuate. Da ultimo, è stata colta l'occasione presentata dal "Piano Nazionale per la Ripresa e Resilienza" (PNRR) per programmare alcuni degli interventi più consistenti necessari all'interno delle attività individuate come fondamentali, riuscendo ad ottenere una parte dei fondi necessari.

L'intervento in corso sui fondi PNRR "Investimento 1.3, Migliorare l'efficienza energetica in cinema, teatri e musei" mira in primo luogo a ripristinare i volumi e le superfici del museo, attraverso un processo di rilettura filologica del progetto originario dell'architetto Morpurgo, alterato anche con superfetazioni nel corso degli anni, per ricondurre l'edificio al progetto originale e contestualmente garantire una migliore fruizione per il pubblico.

Alcuni degli *step* fondamentali includono: la realizzazione di una nuova copertura e il ripristino degli infissi delle terrazze (lucernari), attualmente uno dei principali punti deboli della struttura e causa di pesanti infiltrazioni che compromettono la fruizione del Museo; l'ottimizzazione del sistema di illuminotecnica, improntato ai moderni criteri anche in tema di risparmio energetico, in maniera tale da favorire la fruizione dei contenuti didattici per tutti gli utenti, anche attraverso una riprogettazione dell'impianto elettrico a servizio del Museo.

Il ripristino al progetto originale degli infissi e delle coperture, profondamente modificati nel corso dei rifacimenti moderni del Museo, garantirà un miglior isolamento ambientale e una maggior sicurezza (possibilità di aerazione in caso di incendio), favorendo il risparmio energetico. Infine la realizzazione di un impianto sperimentale di pannelli fotovoltaici, consentirà un risparmio nel corso degli anni futuri, attraverso la possibilità di sostenere il Museo da un punto di vista energetico.

A questo intervento si affianca attraverso il finanziamento ottenuto a valere sulla "Programmazione finanziata con le risorse derivanti dall'articolo 1, comma 9, della legge 23 dicembre

2014, n. 190”, la realizzazione dell’indagine di verifica sismica, che costituisce obbligo di legge ma consentirà anche di avere un quadro completo dello stato strutturale dell’edificio, finora mai attuato.

Sarà anche possibile effettuare un rilievo dell’edificio e la creazione di una mappatura dell’edificio attraverso BIM, da utilizzare sia per la manutenzione programmata dell’edificio sia per la valorizzazione.

L’altro fondamentale intervento, a valere sui Fondi della “Programmazione triennale dei lavori pubblici”, è relativo al progetto di riallestimento del Museo. Il progetto in corso di realizzazione, dopo il primo obiettivo della riqualificazione dei depositi, mira alla revisione del percorso espositivo attraverso un racconto museale unitario, approntato alle più recenti indicazioni museologiche, che consenta al Museo di raggiungere la piena realizzazione della sua *mission*, offrendo a tutte le tipologie di visitatori un quadro della storia e della cultura del sito e del comprensorio archeologico nel quale è ubicato, anche mediante una implementazione dell’accessibilità fisica e cognitiva attraverso le più moderne soluzioni tecnologiche che saranno finanziate grazie ai fondi PNRR Misura 1.2 (vedi sotto).

Sarà anche attuata l’implementazione del percorso di visita, attraverso il recupero dei ballatoi, originariamente progettati per la visione dell’alto delle navi, e il completamento della valorizzazione delle terrazze. L’area del ballatoio sarà dedicata alla storia dell’edificio, del progetto di Morpurgo e della sua realizzazione. Inoltre attraverso l’implementazione del percorso di visita e la creazione di un racconto unitario si potrà offrire al pubblico di ogni tipo un sistema di comunicazione che integri sistemi tradizionali e soluzioni tecnologiche innovative per la creazione di contenuti personalizzabili e scalabili a seconda delle diverse esigenze.

La creazione di una pannellistica diversificata, che consenta anche di acquisire digitalmente contenuti integrativi permetterà al visitatore di creare una esperienza di visita unica e personalizzata, funzionale alle proprie esigenze. L’implementazione delle tecnologie più recenti garantiranno la massima accessibilità dei contenuti a tutte le tipologie di utenti, consentendo di aumentare l’inclusività del Museo.

La creazione di una rete Wi-Fi supporterà il visitatore nella fruizione e condivisione dei contenuti e delle esperienze di visita, affinché il Museo possa essere sempre più partecipato dalla comunità. L’implementazione e la diversificazione dei materiali consentirà, anche a rotazione, l’accessibilità di materiali attualmente non fruibili dal pubblico, perché contenuti nei depositi.

La realizzazione dei lavori, che procederà per fasi in modo tale da non chiudere al pubblico il Museo, potrà essere condivisa con la comunità, attraverso la realizzazione di momenti di partecipazione ai lavori, con conferenze, visite guidate, webcam sulle principali aree di lavorazione e aggiornamenti periodici sui principali social e siti di informazione. In tal modo i lavori non costituiranno un momento di chiusura del Museo ma anzi, rappresenteranno l’opportunità di far conoscere alla comunità anche il lavoro “dietro le quinte” che consente ad un Museo

di essere al passo con i tempi, rendendo il Museo “partecipato” anche nelle sue attività periodiche di rinnovamento.

A questo si affianca l'intervento finanziato grazie ai fondi PNRR “Investimento 1.2, Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei, biblioteche e archivi per consentire un più ampio accesso e partecipazione alla cultura”, che consentirà di completare l'eliminazione delle barriere fisiche, attraverso la creazione di un ascensore che consenta la visita al ballatoio, attualmente non accessibile.

In secondo luogo si utilizzeranno tutti gli strumenti oggi a disposizione per una implementazione dei contenuti on site e online, per garantire a tutti una piena fruizione dei contenuti e della storia del Museo. Tra gli interventi riveste carattere prioritario la ricostruzione 3D delle navi ormai perdute, primo fondamentale passo per la creazione di una fruizione virtuale che consenta la piena comprensione della grandiosità delle due navi dell'imperatore Caligola, che non hanno confronti nel panorama dell'antichità romana.

A questa attività programmatica è stata affiancata negli ultimi due anni, superate le restrizioni imposte dall'emergenza epidemiologia del Covid, la ripresa delle iniziative di valorizzazione e programmazione culturale, che hanno portato a un rilancio del Museo nel quadro culturale del territorio con una consistente ripresa del flusso di visitatori, sia turistici sia scolastici.

In questo quadro la creazione del Centro di Studi e documentazione costituirà uno passaggio fondamentale nel progetto avviato di rilancio del Museo come polo culturale, permettendo di offrire a visitatori e studiosi un punto di riferimento per lo studio e la conoscenza non solo delle navi, del loro Museo ma anche di tutto il territorio nemorense.

English abstract

Daniela De Angelis, Director of the Nemi ships Museum, recalls the history of the building and describes the issues related with its conservation. Research is being conducted in the main archives, in order to enlarge the knowledge of the building in its historical phases. In the next years, thanks to the PNRR funds, several restoration works are planned, involving impermeabilization of the roofs, structural consolidation, and setting of the exhibitions.

keywords | Nemi ships Museum; PNRR; Funding; Projects.

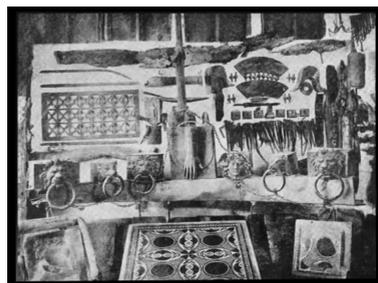
questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Architettura e propaganda

Il Museo delle Navi di Nemi, spunti per una ricerca

Giacomo Calandra di Roccolino

L'impresa archeologica del recupero delle navi di Nemi era stata tentata fin dalla metà del XV secolo da architetti, studiosi o semplici antiquari. Nonostante i resoconti di Alberti e di De Marchi, la presenza delle navi era rimasta avvolta nella leggenda. Solo con il recupero dei bronzi e degli altri frammenti da parte di Borghi nel 1895, si ebbe una prova tangibile della presenza dei due relitti e si poté stabilirne l'esatta posizione. Da quel momento in poi l'interesse attorno alle navi e al loro potenziale recupero crebbe in tutta Europa, divenendo una delle vicende archeologiche più note e studiate [Fig. 1].



1 | I reperti raccolti dal Borghi nel 1895.

Trent'anni dopo, il regime fascista approfittò di questo interesse generale avviando il recupero e, pur tra mille difficoltà, portandolo a termine con l'inaugurazione del "Museo delle Navi romane" nella primavera del 1940, alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Nonostante l'entusiasmo che questa 'impresa' suscita ancora oggi sia tra gli archeologi, sia tra gli storici, molti aspetti della vicenda sono stati poco studiati e approfonditi: uno di questi è il progetto per il Museo delle Navi, l'edificio progettato e realizzato per proteggere e rendere fruibili le "navi di Caligola" al più vasto pubblico. Questo primo contributo sul tema si colloca nella cornice del progetto di collaborazione avviato di recente tra il Museo di Nemi, lo Iuav di Venezia, l'Università di Roma Tre e altre importanti istituzioni italiane (vedi Centanni, De Angelis, Pallottino in questo stesso numero di Engramma) e mira ad approfondire gli aspetti ancora poco indagati di questa straordinaria vicenda, comprese le fasi del progetto e della realizzazione del Museo.

Una premessa è però necessaria: questa impresa non può essere letta come un episodio isolato, ma dev'essere inserita nel più ampio progetto propagandistico avviato dal regime subito dopo la salita al potere. Il ben noto interesse del fascismo per l'antichità romana non è che marginalmente scientifico, ma è dovuto soprattutto al desiderio di rafforzare il senso di appartenenza alla Nazione e al consolidamento di quell'identità italiana che si cerca di stimolare agendo su vari fronti. L'archeologia deve infatti suscitare negli italiani il sentimento di un'appartenenza nazionale storicamente comune, visivamente riconoscibile.



2 | Il teatro romano di Trieste “liberato” dalle case medievali.

In alcune città di confine – come ad esempio Trieste, tornata solo da pochi anni all'Italia – lo sventramento di intere porzioni della città medievale per riportare alla luce i ruderi del teatro romano, era finalizzato a riaffermare l'italianità della città della Venezia-Giulia [Fig. 2]. In questa cornice si colloca anche l'allestimento degli scavi di Aquileia, altra città romana della *Decima Regio*.

L'esaltazione dell'archeologia romana subisce un'accelerazione dal 1936, con la “riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma”. Contestualmente – in preparazione del Bimillenario Augusteo del 1937-1938 – Mussolini si fa promotore di quella che viene definita la sua *imitatio Augusti*, ovvero il confronto tra sé e il primo imperatore. Paradossalmente il Duce, in seguito ai venti di guerra sempre più minacciosi che si addensavano sull'Europa, si presenta come *Pacificator orbis*: l'unico in grado di calmare le mire espansionistiche della Germania nazista.

Come il primo imperatore, Mussolini promuove opere pubbliche che sono, almeno fino all'entrata in guerra dell'Italia, il simbolo della pacificazione e del progresso che vuole instaurare. In questo contesto l'architettura, assieme a quella che possiamo definire “architettura archeologica”, gioca un ruolo fondamentale e viene intesa come un elemento educativo per la popolazione.

La costruzione in pochi anni di un numero elevatissimo di edifici pubblici, oltre ad essere il motore economico che permette all'Italia di superare la depressione, contribuisce all'identificazione della popolazione con la figura del capo del governo. In ogni città e paese viene realizzato almeno un edificio (ufficio postale, Casa del Fascio, Casa del Balilla, ecc..) che diventa segno tangibile della spinta riformatrice del regime.

In quegli anni Mussolini si identifica anche come *Restaurator Urbis*, e dichiara di voler liberare i monumenti della storia di Roma dalle “incrostazioni parassitarie accumulate in secoli di abbandono” per lasciarli “giganteggiare nella necessaria solitudine” (Mussolini 1951). La Capitale è, infatti, la città in cui più che in ogni altra si concentrarono le azioni di demolizione e sgombero, dove vengono rasi al suolo interi quartieri per perseguire il progetto mussoliniano di creare una “nuova Roma imperiale”, quella evocata in molte occasioni come “la Terza Roma, dopo quella dei Cesari e quella dei Papi”.

Due progetti a confronto

Prima di illustrare il progetto e la realizzazione del Museo delle Navi di Nemi, credo sia interessante accennare brevemente a un'altra ‘impresa’, che presenta molti elementi comuni con l'impresa nemorense.

Mi riferisco al recupero, alla ricostruzione e alla nuova collocazione dell'*Ara Pacis Augustae*, iniziata contestualmente all'impresa di Nemi alla fine degli anni 1920, che si concluse precipitosamente per essere inaugurata in tempo per la chiusura dell'anno augusteo, il 23 settembre 1938. Ciò che emerge confrontando i due progetti è innanzitutto l'eccezionalità e spettacolarità del recupero. Se nel caso delle navi fu necessario riattivare l'emissario antico del lago e, attraverso l'azione delle pompe idrovore fornite dalla Riva, abbassarne il livello di ben 20 metri per consentire il recupero, nel caso dell'*Ara Pacis* si sarebbe proceduto al congelamento del fango che ne inglobava i resti a causa della presenza della falda acquifera, e al successivo scavo e estrazione dei diversi frammenti incastrati sotto le fondamenta del palazzo Fiano-Almagià, che vi era stato costruito sopra nel Rinascimento [Fig. 3].



3 | Il frammento dei Flamini durante l'estrazione e la traslazione dalle fondamenta di palazzo Fiano-Almagià.

Un altro elemento comune è l'autore delle due architetture che furono costruite per esporre le opere: Vittorio Morpurgo. L'architetto – di famiglia ebraica, tanto da assumere il nome della madre, Ballio, a seguito dell'emanazione delle leggi razziali – non apparteneva alla generazione dei giovani razionalisti laureatisi alla scuola di Roma. Aveva infatti una decina d'anni più di loro e il suo mentore era stato Marcello Piacentini, che aveva caldeggiato con successo la sua candidatura per la cattedra di architettura d'interni presso il Politecnico di Torino.



4 | L'*Ara Pacis* ricostruita all'interno della 'teca' ancora in costruzione.

Anche dal punto di vista tipologico e funzionale gli incarichi affidati a Morpurgo hanno molti elementi comuni. Sia il padiglione in vetro e acciaio progettato per proteggere ed esporre l'*Ara*, sia il Museo delle Navi si possono ascrivere a un nuovo tipo di edificio museale, con caratteri ben precisi e di cui questi due edifici sono certamente tra i primi esempi in Italia. Si tratta di edifici costruiti per esporre grandi reperti archeologici a breve distanza dal luogo del ritrovamento; considerabili, in un certo senso, un tipo di coperture archeologiche, benché queste ultime siano solitamente costruite *in situ* [Fig. 5]. Infatti, per evidenti motivi, entrambi gli oggetti furono traslati in luoghi più consoni alla loro visibilità.



5 | Due immagini d'epoca dell'*ara Pacis* e del Museo delle Navi appena realizzati.

La nuova 'teca' dell'*Ara Pacis* fu realizzata in pochi mesi e la sua collocazione urbanistica, accanto ai ruderi del Mausoleo di

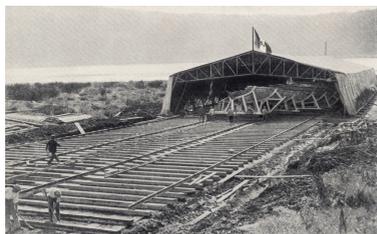
Augusto, è il frutto di scelte precipitose e travagliate, dettate soprattutto dalla scadenza del Bimillenario Augusteo e dalla necessità di dare un senso alla completa distruzione dell'Auditorium di Roma, che fino al 1936 inglobava i resti del Mausoleo.

Morpurgo fu incaricato sia per il suo ruolo di progettista dell'intera sistemazione urbana di Piazza Augusto Imperatore, sia per la sua esperienza, a quell'epoca ancora in corso, con il museo di Nemi.

L'anastilosi dell'Ara Pacis e la sua sistemazione all'interno della Teca di Morpurgo, segnano dunque un altro importante momento della autolegittimazione di Mussolini a guidare l'Italia [Fig. 4].

Il Museo delle Navi di Nemi

Il recupero e la sistemazione museale delle navi di Nemi fu possibile grazie a un gruppo di uomini e di imprese illuminate oltre che, come si è visto, al contesto storico e politico di quegli anni. Nel 1927 Mussolini, raccogliendo le proposte della commissione voluta da Corrado Ricci l'anno precedente, aveva impartito le sue direttive durante il discorso celebrativo per il suo ingresso nella Società Romana di Storia Patria. Fin dalla prima commissione del 1926 si era auspicato che i materiali recuperati dallo scavo, ma anche i reperti venduti al Museo Nazionale romano da Borghi, potessero essere conservati a Nemi in un museo edificato appositamente sulla sponda pianeggiante del lago, a poca distanza dal luogo in cui le navi erano affondate e si erano conservate per duemila anni. In quel discorso del 1927 Mussolini aveva confermato la volontà di realizzare l'opera, così come avrebbero fatto le successive commissioni ministeriali.

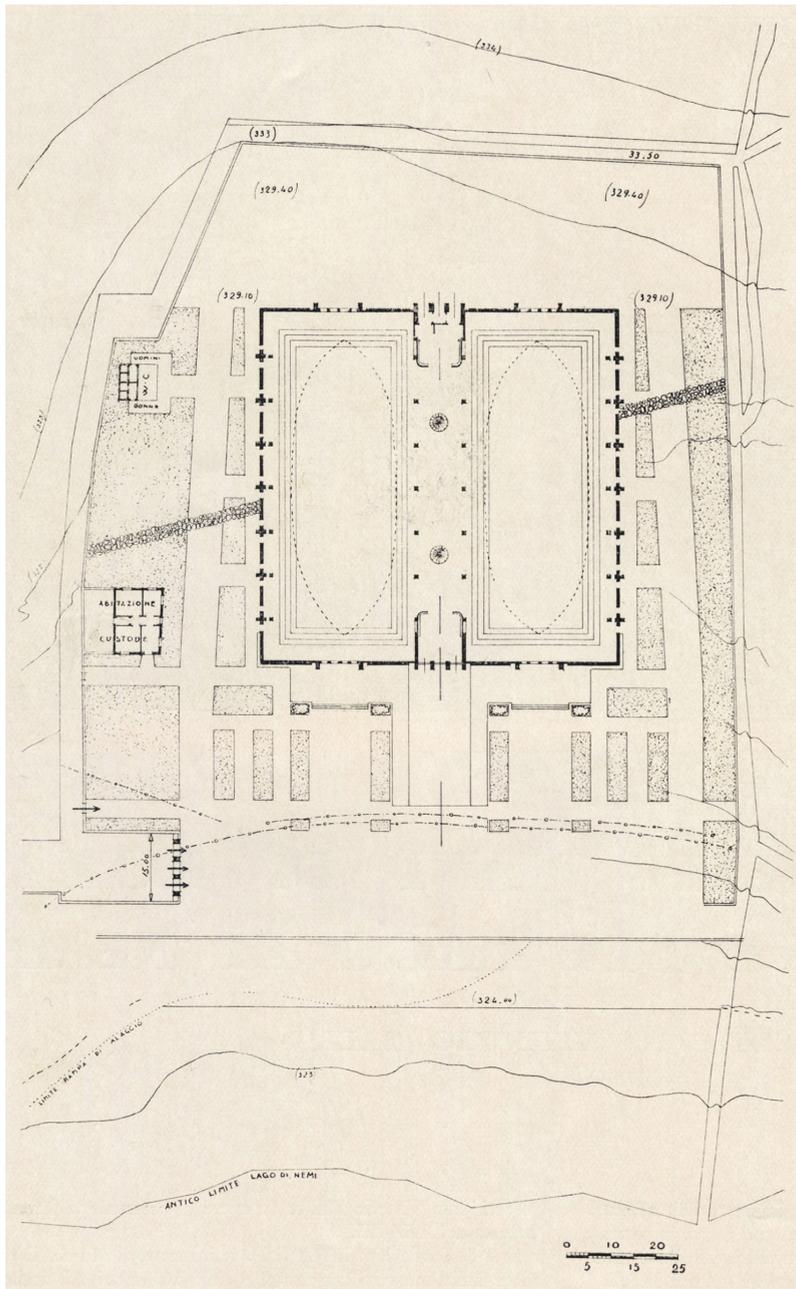


6 | La sistemazione di una delle due navi dopo l'alaggio in una struttura provvisoria.

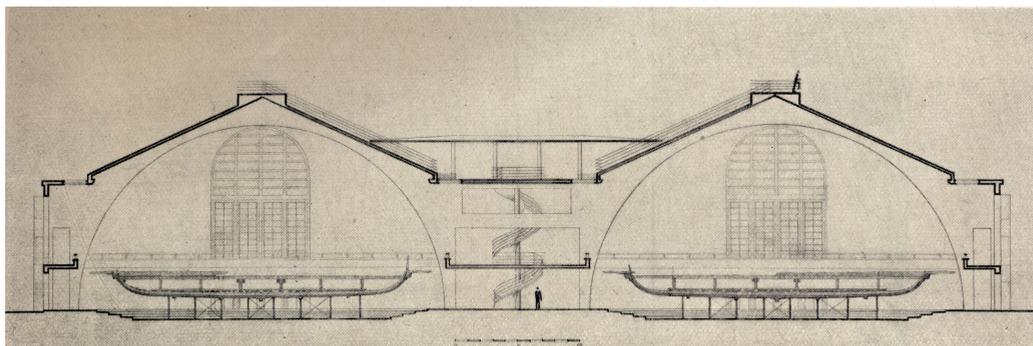
Le navi erano state nel frattempo liberate dal fango e le strutture lignee erano state puntellate ed erano stati costruiti dei supporti lignei per ridurre al minimo le sollecitazioni meccaniche. In seguito ebbe luogo l'alaggio di entrambe le navi su quattro rotaie per spostarle in un'area pianeggiante adiacente al luogo dove sarebbe stato costruito il museo [Fig. 6].

La prima nave fu quindi ricoverata sotto una copertura provvisoria fornita dall'Aeronautica Militare, mentre la seconda fu semplicemente coperta con dei teli. Tra le varie opzioni per la realizzazione della struttura definitiva del Museo, fu presa in considerazione anche quella di utilizzare elementi prefabbricati utilizzati per i ricoveri dell'Aeronautica.

Fortunatamente però, in questo caso, non vi era una particolare urgenza per la realizzazione, al contrario di quanto avvenuto per l'Ara Pacis, e si decise infine di realizzare una struttura definitiva in cemento armato.



7 | Planimetria generale del Museo.



8 | Sezione trasversale del Museo.

Una serie di incidenti e la mancanza di fondi pubblici provocarono una nuova interruzione nel completamento dell'opera. Tutte le figure coinvolte, da Guido Ucelli che aveva dedicato energie e fondi della sua impresa, alle personalità politiche che avevano dato inizio al recupero, cercarono invano delle soluzioni, mentre le strutture lignee romane esposte agli agenti atmosferici andavano degradandosi.

Solo verso la fine del 1933 il Ministero della Marina prese in carico la costruzione di un edificio adatto a ricoverare i due scafi. Non avendo però anch'esso mezzi sufficienti per finanziare l'opera autonomamente, si impegnò a cercare queste risorse presso privati.

Vittorio Morpurgo, che all'epoca non aveva ancora iniziato il suo progetto per Piazza Augusto Imperatore, rispose positivamente a questo appello ed elaborò un progetto preliminare a titolo gratuito. Negli intenti del Ministero, il museo di Nemi sarebbe dovuto diventare il Museo Navale di Roma. Oltre a Morpurgo anche numerosi consorzi industriali offrirono gratuitamente materiali e manodopera.

Sotto la regia del Ministero dei Lavori Pubblici si poté così dare inizio alla costruzione del Museo. L'edificio progettato da Morpurgo si compone di due grandi sale accostate a pianta rettangolare delle dimensioni di circa 80 per 30 metri. Al centro delle due aule si trova una galleria di 10 metri di larghezza, mentre tutto intorno al perimetro corre una corsia di 5 metri. L'intera superficie coperta che presenta una pianta pressoché quadrata di 80 per 80 metri copre quindi una superficie di quasi 6400 metri quadrati [Fig. 7].

Le due grandi aule a tutta altezza sono separate da un livello intermedio corrispondente alla galleria centrale e alle passerelle in quota, che corrispondono alle corsie al piano terra. A questa galleria si accede grazie a due scultoree scale a chiocciola, anch'esse in cemento, poste in asse con l'ingresso ed equidistanti da esso [Fig. 8].

Dal punto di vista figurativo, Morpurgo si ispirò ai cantieri navali storici, come ad esempio gli arsenali medicei di Pisa, realizzati nella prima metà del Cinquecento su progetto di Bernardo Buontalenti, ma anche alle grandi *Hallen* in cemento armato che in quegli anni venivano esal-

tate sulle riviste tedesche come *Bauwelt* e *Moderne Bauformen* (entrambe riviste possedute da Morpurgo) e nelle pubblicazioni di Ludwig Hilbersheimer.

Ed è proprio il cemento armato che egli utilizzò per realizzare la struttura portante. Questa si basa su uno scheletro costituito da grandi portali in cemento armato gettato in opera con luce di 30 metri; le arcate sono concatenate da robuste travi di raccordo nella parte centrale e con un raddoppiamento dei sostegni sui fronti laterali per consentire l'attraversamento delle gallerie che perimetrano l'intero museo [Fig. 9].

Anche nelle facciate Morpurgo riprese il modello degli arsenali antichi di Pisa e di Venezia ma introdusse nuovi elementi compositivi. Il fronte principale è caratterizzato da due grandi arcate a tutto sesto che, insieme alla finitura a intonaco grezzo color rosso antico e i contrafforti in travertino, conferisce un'aura di monumentalità romana alla facciata principale.

Un ultimo elemento degno di nota è certamente il gioco delle altezze, elaborato per offrire al visitatore diversi punti di vista delle navi. Con pochi gradini ottiene dei 'bacini' corrispondenti alla linea di galleggiamento delle navi, offrendo così una prospettiva simile a quella che si sarebbe vista dalle sponde del lago quando le navi potevano ancora galleggiare.

Il trasferimento delle navi all'interno della struttura, lasciata appositamente al grezzo, fu completato nel gennaio del 1936; in seguito fu costruito il fronte principale. Negli anni successivi Morpurgo ebbe modo di occuparsi dei dettagli progettando personalmente le finiture del museo e dando prova della sua competenza nell'allestimento degli interni. Progettò inoltre le vetrine destinate a contenere i reperti, nonché i raffinati e sottili sostegni dei due scafi.

Il museo fu infine inaugurato alla presenza di Benito Mussolini il 21 aprile 1940, giorno del Natale di Roma [Fig. 10].

Nella primavera del 1944 alcuni sfollati dai vicini paesi di Nemi e Genzano si rifugiarono all'interno della struttura, nella speranza di scampare così ai bombardamenti alleati. Il Soprintendente Salvatore Aurigemma organizzò quindi lo sgombero di tutti i reperti trasportabili, che furono nascosti in un luogo sicuro. Ciò non bastò però a scongiurare il disastro e con esso la fine delle navi (sulla vicenda della distruzione delle navi, vedi la recentissima monografia in Altamura, Paolucci 2023 e il contributo degli stessi studiosi in questo numero di Engramma). La struttura portante del museo resistette all'incendio ed esso



9 | immagine d'epoca in cui si vedono le travi di raccordo tra le arcate una delle scale a chiocciola



10 | Gli interni del Museo subito dopo la sua apertura



11 | Gli sfollati all'interno del Museo.

poté essere riaperto pochi anni dopo, esponendo i pochi reperti che era stato possibile salvare. Le due navi furono ricostruite dal Genio Civile in scala 1:5, potendo fare affidamento sugli accurati rilievi che erano stati fatti dei due relitti [Fig. 11].



12 | Immagine odierna di una delle due aule del Museo.

Le vicende del Museo delle Navi romane nel secondo dopoguerra sono ancora tutte da studiare, a partire dalla riapertura avvenuta nel 1953, e la ricerca sarà fruttuosa soltanto a patto di incrociare dati e documentazioni diverse da rileggere in un quadro unitario (vedi, e.g., in questo numero di Engramma il contributo di Ilaria Grippa e Christian Toson sui dati che si possono ricavare sullo stato dell'allestimento nei primi anni '60 da una sequenza del film *L'assassino* di Elio Petri del 1961; vedi anche il contributo di Filippo Perfetti sul film *Lo specchio di Diana* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, del 1996).

Oggi il museo, dopo un restauro avvenuto dal 2014 [Fig. 12], grazie a importanti investimenti ministeriali può diventare un polo culturale di importanza nazionale. Ma per restituire la qualità e la funzione del museo di Morpurgo prima di tutto è necessario recuperare la memoria della sua storia, eccezionale e travagliata – una storia che si intreccia non solo con la storia dell'architettura italiana ma con la storia politica italiana ed europea.

Riferimenti bibliografici

Altamura, Paolucci 2023a

F. Altamura, S. Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, Grottaferrata 2023.

Altamura, Paolucci 2023b

F. Altamura, S. Paolucci, Una lente sull'incendio delle navi romane di Nemi, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Ballio Morpurgo 1940

V. Ballio Morpurgo, *Museo delle navi di Roma sulle rive del lago di Nemi*, "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti" XIX, fasc. VII (1940), 371-376.

Calandra di Roccolino 2011

G. Calandra di Roccolino, *L'invenzione di un monumento. I progetti di Vittorio Ballio Morpurgo per l'Ara Pacis Augustae*, in "Opus Incertum" IV-V (2009-2010), 6-7, 75-85.

Centanni, De Angelis, Pallottino 2023

M. Centanni, D. De Angelis, E. Pallottino, *Il Centro di Documentazione di Nemi. Un luogo, e un sito, per la ricerca sulle Navi, il Lago, il Museo*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Ghini 2013

G. Ghini, *Caligola. La trasgressione al potere*, Roma 2013.

Ghini 1992

G. Ghini, *Museo delle navi e tempio di Diana Nemi*, Roma 1992.

Ghini, Gizzi 1996

G. Ghini, S. Gizzi, *Il lago di Nemi e il suo Museo*, Roma 1996.

Grippa, Toson 2023

I. Grippa, C. Toson, "Le navi romane si possono vedere anche in tre". *Le navi di Nemi nella sequenza del film L'assassino di Elio Petri*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Marsilio 1935

P. Marsilio, *Nemi pittoresca e le navi di Roma*, Roma 1935.

Moretti 1940

G. Moretti, *Il museo delle navi romane di Nemi*, Roma 1940.

Mussolini 1951

B. Mussolini, *Opera omnia*, a cura di E. e D. Susmel, Firenze 1951-1981, XXVII, p. 48.

Perfetti 2023

F. Perfetti, *Lo specchio di Diana di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996)*. Una nota, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Ucelli [1940] 1950

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950.

English abstract

The comparison of two of the most important archaeological 'enterprises' of Fascism - the recovery and construction of the pavilion of the Ara Pacis and the recovery of the Nemi Ships and the construction of the Museum of Roman Ships in Nemi - brings to light the role of Fascist propaganda, which helped to make these enterprises possible. The events surrounding the architecture of the Nemi Museum, built like the one for the Altar by the architect Vittorio Morpurgo, offer insights that will be pursued in the coming years thanks to the collaboration between the Nemi Museum, the Luav of Venice, the Roma Tre University and other important institutions.

keywords | Vittorio Ballio Morpurgo; Museo Nemi; architettura archeologica.

questo numero di *Engramma* è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito

Ricerche in corso sul paesaggio nemorense e il Museo delle Navi romane

Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta

... se abbiamo seguito fino in fondo il nostro sentiero,
abbiamo dovuto trascurarne parecchi altri che uscivano da esso e conducevano
o sembravano condurre a mete ben lontane dal sacro bosco di Nemi.

J.G. Frazer, *The Golden Bough*, [1890, 1922] 1925, 824

Paesaggio sacro: il paesaggio immateriale

In tutte le edizioni di *The Golden Bough* di James George Frazer (1890, 1900, 1906-15, 1922, quest'ultima radicalmente ridotta e poi tradotta in italiano nel 1925 da Lauro De Bosis) [1], il paesaggio sacro del lago di Nemi – teatro del dramma rituale dei re sacerdoti di Diana – è, come è noto, il protagonista visivo dell'incipit e del commiato:

Chi non conosce il *Ramo d'oro* del Turner? La scena del quadro, tutta soffusa da quella aurea luminescenza d'immaginazione con cui la divina mente del Turner impregnava e trasfigurava i più begli aspetti della natura, è una visione di sogno di quel piccolo lago di Nemi, circondato dai boschi, che gli antichi chiamavano lo "specchio di Diana". Chi ha veduto quell'acqua raccolta nel verde seno dei colli Albani, non potrà dimenticarla mai più. [...] Diana stessa potrebbe ancora indugiarsi sulle deserte sponde o errare per quei boschi selvaggi (Frazer [1890, 1922] 1925, 9).

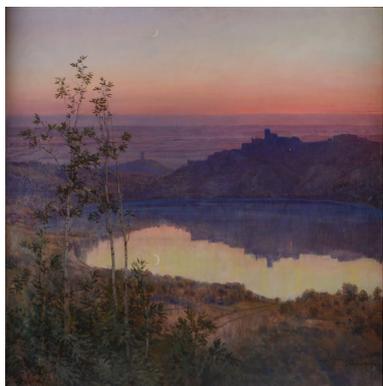
Nella scrittura, la rappresentazione dei luoghi è vivida e 'pittorica', capace di affascinare i lettori di molte generazioni. Ma la freschezza inventiva della descrizione non deriva da una coinvolgente visione dal vero, dalla forza di uno sguardo prolungato: anche se era informato sugli scavi di Lord Savile al Tempio di Diana (1885), Frazer visiterà il lago di Nemi e il bosco sacro soltanto nel 1900, in compagnia dell'archeologo Giacomo Boni (Ackerman 2002, 335, n.14). Soltanto allora sarebbe stato nelle condizioni di verificare l'effettiva corrispondenza delle sue parole ai luoghi antichi, se mai questo confronto avesse potuto interessarlo. Anche il riferimento al ramo d'oro del quadro di Turner, che evocava in realtà il mito virgiliano della discesa agli inferi di Enea sulle sponde di un lago diverso da quello immaginato da Frazer, è frutto di un'invenzione che tiene insieme due registri mitologici differenti: quello dei sacerdoti di Diana e quello dell'episodio virgiliano (Dei 2021, 48-49).

Gli studi antropologici italiani, nell'altalenante valutazione del ruolo dell'opera di Frazer nella cultura del Novecento, sembrano trovare un accordo unanime sull'importanza del contributo creativo della sua scrittura, capace di rivitalizzare il racconto dei miti nell'invenzione letteraria. Lo stesso Malinowski, che del "proto-antropologo" Frazer è considerato l'antipolo etnografico, non ha dubbi in proposito: anche se non vanno sottovalutate le sue qualità scientifiche, Frazer possiede "il potere proprio dell'artista di creare un mondo immaginario suo proprio" (Malinowski 1971, 190).

Lo 'sguardo' di Frazer, sollecitato da un infinito repertorio comparativo di riti magici, credenze antiche e storie dal mondo classico, restituisce la forza immateriale e creativa di un paesaggio antico le cui tracce fisiche sono rimaste piuttosto labili e si sono sovrapposte nel tempo al parallelo destino delle navi romane.



1 | W. Turner, *Il Ramo d'oro*, 1834 (Londra, Tate Britain).



2 | E. Coleman, *Speculum Dianae* (Lago di Nemi), 1909 (Roma, Galleria Comunale d'Arte moderna e Contemporanea).

Altri sguardi inventivi hanno contribuito negli stessi anni, tra Ottocento e Novecento, a creare il *topos* paesaggistico dello *Speculum Dianae* (senza il ramo d'oro), che è ancora in attesa di uno studio integrato tra letteratura, rappresentazione pittorica, e contestuali dati archeologici.

Dalla luce soffusa del celeberrimo quadro di Turner del 1834 [Fig. 1] e ancora lungo le scene campestri di Corot e dei francesi della Scuola di Barbizon, altre luci, specchio di nuove intenzionalità della pittura di paesaggio, contribuiscono sul finire del secolo XIX ad esprimere gli *stati d'animo* dei nuovi pittori del vero (Piantoni 2001).

E un'altra sacralità, oltre a quella dei miti primitivi, ispira i nuovi artisti della campagna romana, da Nino Costa (1826-1903) a Enrico Coleman (1846-1911 [Fig. 2]), a Napoleone Parisani (1854-1932), a Giulio Aristide Sartorio (1860-1932). Nonostante la loro incessante frequentazione dei luoghi e l'osservazione minuziosa del paesaggio, così diversa dalla parallela lontananza di Frazer [2], anche per loro i paesaggi reali erano diventati il luogo 'sacro' della trasfigurazione soggettiva. Riuniti nella *Scuola Etrusca* (1883-84) e in seguito nella Società *In Arte Libertas* (1886) – e forse ancora, fisicamente, nella celebre locanda Martorelli di Ariccia – erano in piena risonanza con la cultura di John Ruskin, dei circoli preraffaelliti e della pittura di paesaggio inglese (George Mason, Frederick Leighton, George Howard) nel cercare i paesaggi dell'anima più che quelli del vero naturale.

Quando negli anni Venti del Novecento Guido Ucelli arriva a Nemi, quella spinta cosmopolita dello spirito, approdata sulle sponde del lago di Nemi, si è da tempo affievolita. Nel repertorio iconografico de *Le navi di Nemi* non compare nessuno degli artisti che aveva lavorato con Nino Costa; nel testo è citato soltanto Sartorio (Ucelli 1950, 31-32). Il paesaggio di Nemi si trasferisce sulla “facile tavolozza” (Ucelli 1950, 31-32) di Carlo Montani (1868-1936), giornalista, animatore del progetto di recupero delle navi, pittore dilettante tra i XXV della Campagna Romana (1904), che dipinge ed espone a Roma, nell’estate del 1929, le sue *Cento vedute del Lago di Nemi*, al tempo andate letteralmente a ruba e oggi disperse tra istituzioni pubbliche e collezionisti privati (Mannoni 2011).



3 | Amos Nattini, *Lago di Nemi*, 1940-43 (Collezione Cagnin).

Molto più tardi, quasi a ridosso dell’incendio delle navi, la raffigurazione del mito di Diana si ripropone con un’iconografia immaginifica nella veduta del *Lago di Nemi* (1940-43, [Fig. 3]) di Amos Nattini (1892-1985). Il genovese Nattini, al centro di alcune recenti rivisitazioni critiche (Bernardelli, Cassinari, Depalme 2007; Sgarbi, Bernardelli, Cassinari, Depalme 2015), fu “pittore degli spiriti” secondo D’Annunzio (Gallarati Scotti 1922), amico fraterno della famiglia Ucelli (insieme con Edgardo Rossaro, pittore anche lui di vedute di Nemi), notissimo illustratore della *Divina Commedia* (1923-1941), conoscitore fin da giovane di navi e paesaggi portuali e autore di paesaggi mitologici commissionati dall’imprenditoria italiana (tra cui *La bonifica idraulica* e *L’energia idroelettrica* realizzate per le Officine Riva di Milano). Nel 1941 disegnò l’ex libris di Guido Ucelli (*Guido Ucelli di Nemi* 2011, 17-20, 33) con un tardo disegno di ispirazione cambellottiana del timone e dell’ancora delle navi di Nemi [Fig. 4].



4 | Amos Nattini, Ex libris di Guido Ucelli con il motto *Secundo adversoque vento* e il disegno del timone e dell’ancora delle navi di Nemi, 1941 (da *Guido Ucelli di Nemi* 2011, 17).

Paesaggio sacro: il paesaggio costruito

Sulla sponda settentrionale del lago di Nemi si trovano i resti del Santuario di Diana e un tratto della via Virbia, che rappresentano soltanto alcune delle tracce fisiche del paesaggio antico, peraltro parzialmente visibili. La fase arcaica del Santuario e la prima articolazione del paesaggio antico risalgono al IV secolo a.C. e corrispondono a un *locus* in aperta campagna, strettamente legato al culto della dea Diana, del dio Virbio e della ninfa Egeria. Nel periodo augusteo il Santuario fu rifondato, con un nuovo impianto monumentale e scenografico, e fu inserito in un articolato sistema infrastrutturale [3]. A questa fase appartengono sia i resti attualmente visibili del tempio, di un impianto termale e di un teatro che le tracce del sistema infrastrutturale, di cui è noto soltanto il *clivus Aricinus*, o via Virbia, che conduceva da Genza-

no al Santuario di Diana, diramandosi poi, a linee spezzate, in direzione di altri monumenti. Il tracciato, basolato, aveva una sezione di circa 6,10 metri e in vicinanza del tempio era fiancheggiato da un doppio filare di pilastri di peperino.

Dopo l'apogeo imperiale e l'avvento del cristianesimo, l'area era stata progressivamente abbandonata ed era tornata al suo stato naturale. Quando nel XV secolo si accese l'interesse per le due navi attribuite all'epoca di Caligola che giacevano sul fondo del lago, ebbero inizio anche le prime esplorazioni antiquarie. Dopo gli scavi dei marchesi Mario e Pompeo Frangipani nel XVII secolo (G.F. Tommasini, *De donariis veterum*, Roma 1637, cit. in Morpurgo 1903, 299), seguirono quelle del Cardinale Antonio Despuig (1791), di Antonio Nibby (Nibby 1819; Nibby 1849) e di Lord Savile Lumley (Roszbach 1885; Pullan 1887; Robinson 1899; Wallis 1891).

Se le ricerche condotte fino ad allora furono prevalentemente orientate alla scoperta di reperti mobili di valore artistico, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento cominciò a manifestarsi un rinnovato interesse anche per le strutture architettoniche e l'impianto topografico antico, ben riconoscibile negli scavi di Pietro Rosa (Rosa 1856), di Rodolfo Lanciani (Lanciani 1885; Lanciani 1888; Lanciani 1889) e di Edoardo Gatti della Soprintendenza alle Antichità di Roma (1924-28, Morpurgo 1931). Ciononostante, nel 1931, l'archeologa Lucia Morpurgo concludeva la sua relazione di sintesi sulle indagini pregresse, auspicando l'avvio di "scavi sistematici e completi" (Morpurgo 1931, 305).

Nella seconda metà degli anni Trenta, dopo il recupero delle due navi, le indagini archeologiche ripresero con rinnovato impulso. Furono riportati alla luce i resti augustei del Santuario di Diana e, grazie all'intervento di Corrado Ricci, che presiedeva la Commissione per il recupero delle navi, le sponde del lago furono vincolate dalla Legge 2 giugno 1910 n. 277, al fine di evitare qualsiasi modifica che avrebbe potuto deturpare la bellezza estetica del paesaggio naturale (Ucelli 1950, 81). Le indagini più recenti sull'area, che hanno portato alla luce le tracce oggi visibili, sono state condotte da Filippo Coarelli (Coarelli 1987) e dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio a partire dal 1989, affiancata dall'Università di Perugia dal 2003 (Coarelli et al. 2014).

Il Museo delle Navi e i frammenti del paesaggio antico

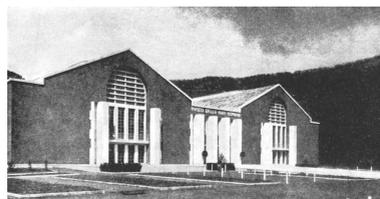
Nel 1933, quando Vittorio Morpurgo fu incaricato del progetto del Museo, l'opportunità di stabilire un rapporto visivo e una tensione emotiva con i resti del paesaggio antico fu uno degli argomenti presi in considerazione; fin da subito ci si interrogò su come risolvere la relazione fisica tra la via Virbia e il Museo, il cui sedime avrebbe intercettato un tratto significativo della strada antica.

Sin dalle prime ipotesi, Morpurgo intese valorizzare visivamente il paesaggio circostante all'interno della spazialità dell'edificio. Nel progetto definitivo progettò alte aperture seriali sui fronti laterali (sia al piano terra che al primo piano), due vetrate a tutta altezza sul prospetto principale (che permettevano una visione diretta del lago dall'interno dell'edificio), due grandi aperture sul prospetto posteriore (che indirizzavano lo sguardo verso il retrostante paesaggio collinoso) e due terrazze (che offrivano una visione panoramica sul contesto circostante). Anche la sistemazione del giardino esterno, costituita da basse siepi e aiuole verdi, non interrompeva la continuità visiva tra il Museo e l'esterno [Fig. 5].

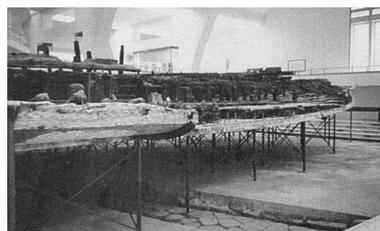
Più dibattuta fu invece la questione del rapporto con i resti del *clivus Aricinus*. Ucelli aveva un'idea molto chiara in proposito. Nel 1938, a progetto in fase avanzata di esecuzione, scrisse all'ingegnere Antonio Buongiorno, capo dell'Ufficio Speciale del Genio Civile per il Tevere e l'Agro Romano, cui era affidata la direzione dei lavori:

Convorrà [...] mettere nuovamente in luce la strada romana che attraversa il Museo passando sotto la chiglia delle due navi, ad un livello notevolmente inferiore a quello dell'attuale platea. La strada romana potrebbe essere accessibile a mezzo di una breve gradinata e permetterebbe la vista della chiglia da una posizione ancor più favorevole.

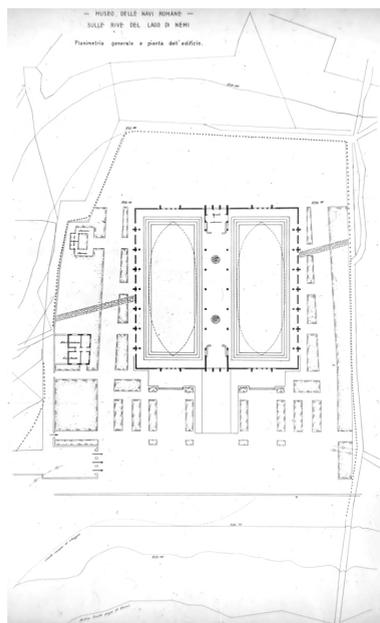
Dalla corrispondenza che seguì tra Morpurgo, Buongiorno e Ucelli emerge invece che questa proposta non incontrava il favore dell'architetto che avrebbe semplicemente preferito “[...] conservare la indicazione topografica della posizione della strada romana con una diversificazione nella pavimentazione [...]” (Archivio Storico Capitolino, Ufficio Speciale per il Tevere e l'Agro Romano, fondo Nemi, d'ora in poi: ASC, USTAR, *Nemi*, b. 748, fasc. 918). Alla fine, prevalse la posizione di Ucelli: come dimostrano inequivocabilmente le foto scattate all'interno del Museo prima dell'incendio [Fig. 6], la via Virbia fu lasciata in vista sotto la chiglia delle navi, all'interno di uno scavo a sezione regolare, profondo circa 30 cm. Nell'unica pianta del progetto che fu allora pubblicata (“Architettura” 1940, 372 [Fig. 7]), la strada è disegnata soltanto all'esterno del Museo e non è possibile affermare con certezza che la sua mancata rappresentazione all'interno sia dovuta semplicemente alla presenza



5 | L'esterno del Museo dopo l'inaugurazione (Ucelli 1950, 105).



6 | L'interno del Museo prima dell'incendio.



7 | Planimetria generale e pianta dell'edificio (“Architettura” 1940, 372).



8 | Planimetria generale dell'area per il progetto della nuova strada tra Genzano e il Santuario di Diana. Sono rappresentati il Museo, il tracciato della via Virbia e il Santuario (Ucelli 1950, 335).



9 | La campata sinistra del Museo nel primo riallestimento del 1953 (Ghini, Gizzi 1996, 46).

dell'ingombro delle chiglie: è certo invece che il tracciato non doveva interrompere le gradinate continue che davano accesso agli invasi che accoglievano gli scafi delle navi.

All'indomani dell'inaugurazione, tra il 1940 e il 1942, furono condotte nuove indagini sul tracciato della via Virbia e nel 1941 fu elaborato un progetto [Fig. 8] per la realizzazione di una *Nuova strada dal lago all'abitato di Nemi* (ASC, USTAR, Nemi, b. 1077, fasc. 1070), che avrebbe efficacemente completato il Museo di Morpurgo, riconnettendolo ai resti del paesaggio con un percorso che ricalcava parzialmente quello antico:

Riaprire l'antico *clivus aricinus* dal Museo al Sacratio, scavare il tempio, il teatro, le terme, a cui certamente la via conduce [...] costruire la nuova strada per Nemi, che in parte avvicina, in parte aggira la zona archeologica, ecco il programma suggestivo della nuova impresa nemorense che completerebbe la ricostituzione del Museo (Ucelli 1950, 335).

Il progetto di completamento non fu mai realizzato (ad esclusione del tratto fino a Genzano) ma costituisce comunque una testimonianza significativa dell'intenzionale processo di valorizzazione delle connessioni con il paesaggio antico circostante [Fig. 8].

L'incendio del maggio 1944 annullò drammaticamente ogni significato del Museo: le navi andarono perse per sempre e la struttura dell'edificio subì ingenti danni. Realizzate negli anni

successivi alcune opere di restauro delle strutture più danneggiate, a cura del Ministero dei Lavori Pubblici, il Museo riaprì circa dieci anni dopo l'incendio, il 25 dicembre 1953.

L'involucro esterno restò invariato nel suo ingombro e nella sua configurazione architettonica ma la spazialità interna fu radicalmente compromessa: venne meno la simmetria espositiva delle due navate gemelle e il tracciato della via Virbia diventò, suo malgrado, protagonista di uno spazio drammaticamente vuoto, in assenza delle chiglie delle navi che erano state il principale presupposto compositivo della teca museale. Come si può osservare in una foto degli anni Cinquanta [Fig. 9], la campata sinistra fu completamente trasformata: obliterate le gradinate perimetrali, l'originario invaso, che accoglieva una delle due navi, fu diviso in due parti.

Da un lato, un nuovo bacino scavato fino al livello della strada romana accolse i modellini degli scafi in scala 1:5, che furono commissionati dal Ministero della Difesa Marina agli Stabilimenti di Castellamare di Stabia per ricordare le due navi andate perdute; nella restante metà, al di sopra del nuovo volume realizzato alla quota dell'ingresso, furono invece esposti i materiali originali sopravvissuti all'incendio e un profilo parziale della prima nave, realizzato in tubolari

metallici. Nella foto è chiaramente riconoscibile il tracciato della via Virbia che sulla sinistra incide la nuova struttura.

Nel 1963 il Museo fu chiuso nuovamente per urgenti opere di consolidamento; furono realizzate altre sostanziali modifiche, sia interne che esterne, sempre a cura del Ministero dei Lavori Pubblici, e il 15 dicembre del 1988 il complesso fu definitivamente riaperto. Il rapporto tra il Museo e il paesaggio, a suo tempo studiato da Morpurgo, fu fortemente depotenziato, mentre i resti del tracciato della via Virbia furono ulteriormente enfatizzati e assunsero un ruolo progressivamente sempre più autoreferenziale all'interno dell'edificio senza per questo riuscire a innescare un rapporto efficace con il contesto circostante.

Le finestre seriali a tutta altezza lungo i prospetti laterali furono tamponate in corrispondenza del piano terra e la vista continua sul paesaggio fu completamente annullata. Tale cesura fu accentuata anche dalle modifiche apportate al giardino con l'inserimento di alte alberature che ancora oggi occludono, in gran parte, la vista del lago dall'interno del Museo e, anche, del Museo dalla strada di accesso. La parte del tracciato esterno della via Virbia, alla sinistra dell'edificio e da sempre visibile nel giardino, fu occultata dalla nuova sistemazione; all'interno, nella campata destra, si proseguì lo scavo fino al limite dell'involucro: la continuità delle gradinate perimetrali fu interrotta e in corrispondenza dei resti della strada fu realizzata una nuova grande apertura vetrata, non coerente con il ritmo seriale delle aperture progettate da Morpurgo e completamente avulsa dal linguaggio architettonico originario [4] [Fig. 10].



10 | La via Virbia nell'assetto attuale del Museo.

Note

[1] Sull'opera di Frazer vedi la nota bibliografica e anche il recentissimo Convegno *Frazer e Il Ramo d'oro. A 100 anni dalla pubblicazione dell'editio minor (1922-2022)*, Ariccia- Nemi, 29 settembre-2 ottobre 2022.

[2] È noto l'anatema di Wittgenstein sulle proiezioni di Frazer: "Frazer non è in grado di immaginarsi un sacerdote che in fondo non sia un pastore inglese del nostro tempo, con tutta la sua stupidità e insipidezza". (Wittgenstein [1967] 1975, 23, cit. in Clemente 2023, 328).

[3] Sul *locus*: Catone il Censore, *De re rustica*, 139; Catone il Censore, *Origini*, 58; Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, IV, 36; Marco Tullio Cicerone, *De Legibus*, II, 8, 19; Ovidio, *Fasti*, II, 262-272; Ovidio, *Fasti*, IV, 753-755; Ovidio, *L'arte di amare*, I, 259-262; Pausania, *Descrizione*, II, 27, 4. Sul culto di Diana, Virbio ed Egeria: Igino, *Favole*, 261; Marco Tullio Cicerone, *De Natura Deorum*, II; Orazio, *Carmi*, I, XXI; Orazio, *Carmina Secolare*, 69-72; Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 488 ss.; Pausania, *Origines*, II, 27, 4; Servio, *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, VI; Strabone, *Geografia*, V, 12; Virgilio, *Eneide*, VII, 761-782. Sulle trasformazioni in età augustea: Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XVI, cap. 86; Strabone, *Geografia*, V, 12; Vitruvio, *De Architectura*, libro IV; Svetonio, *Caligola*, 35; Tacito, *Historiae*, III, 36.

[4] Sono in corso di consultazione i seguenti fondi archivistici: Archivio Storico Capitolino, Ufficio Speciale per il Tevere e l'Agro Romano, fondo Nemi; Archivio Storico dell'INASA, sub-fondo *Navi di Nemi*; Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, fondo *Navi di Nemi*.

Riferimenti bibliografici

I rimandi nel testo si riferiscono alla Bibliografia aggiornata, con l'eccezione dei testi che seguono.

Ackerman 2002

R. Ackerman, *James G. Frazer: His Life and Work*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Bernardelli, Cassinari, Deplami 2007

E. Bernardelli, C. Cassinari, V. Deplami (a cura di), *Amos Nattini. La collezione Pietro Cagnin*, catalogo della mostra Bercet, 21 luglio- 19 agosto 2007, Cinisello Balsamo 2007.

Clemente 1984

P. Clemente (a cura di), *I frutti del Ramo d'oro. James G. Frazer e le eredità dell'antropologia*, "La ricerca folklorica" 10 (1984).

Clemente 2023

P. Clemente, *Perché ce l'ho ancora con Sir James*, in Dimpflmeier 2023, 327-337.

Dei 1998

F. Dei, *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce 1998.

Dei 2021

F. Dei, *James G. Frazer e la cultura del Novecento. Antropologia, psicoanalisi, letteratura*, Roma 2021.

Dei 2023

F. Dei, *Introduzione. La legge segreta del Ramo d'oro*, in Dimpflmeier 2023, 11-26.

Dimpflmeier 2014

F. Dimpflmeier, *Nel bosco sacro. Realtà, finzione, magia e natura ne Il ramo d'oro di James G. Frazer*, "Belphégor" I (2014).

Dimpflmeier 2021

F. Dimpflmeier (a cura di), *Raffaele Pettazzoni e James G. Frazer. Per una rifondazione degli studi folklorici in Italia (1923-1929)*, in F. Dimpflmeier (a cura di), *Antropologia italiana e fascismo. Ripensare la storia degli studi demoetnoantropologici*, "Lares. Quadrimestrale di studi demoetnoantropologici", LXXXVII, 2-3, 2021, 229-275.

Dimpflmeier 2023a

F. Dimpflmeier, *"Il coro disvela una legge segreta". James G. Frazer fra antropologia, studi classici e letteratura*, Roma 2023.

Dimpflmeier 2023b

F. Dimpflmeier, *Frazer e l'antropologia italiana di inizio Novecento. Il caso di Raffaele Pettazzoni*, in Dimpflmeier 2023, 91-118.

Dini, Frezzotti 2009

F. Dini, S. Frezzotti (a cura di), *Nino Costa e il paesaggio dell'anima. Da Corot ai macchiaioli al simbolismo*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Milano 2009.

Frazer [1890, 1922] 1925

J.G. Frazer [*The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London 1890, abridged edition London 1922] *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, tr. it. L. De Bosis, Roma 1925.

Gallarati Scotti 1922

T. Gallarati Scotti, *Il "Commento" di Amos Nattini*, "Emporium" LV, 326, 1922, 110-115.

Malinowski 1971

B. Malinowski, *Teoria scientifica della cultura ed altri saggi*, Milano 1971.

Mannoni 2011

C. Mannoni, *Nemi azzurra, viola e cobalto*, "Vivavoce" 98, 2011, 6-9.

Piantoni 2001

G. Piantoni, *La pittura dal vero. La pittura di paesaggio a Roma fra ottocento e novecento da Costa a Parisani*, catalogo della mostra Macerata-Camerino, luglio-settembre 2001, Roma, Edizioni De Luca, 2001.

Sgarbi, Bernardelli, Cassinari, Deplami 2015

V. Sgarbi, E. Bernardelli, C. Cassinari, V. Deplami (a cura di), *Amos Nattini. Pittore di altri mondi*, catalogo della mostra Parma, 26 settembre – 15 novembre 2015, Cinisello Balsamo 2015.

Simonicca 1984

A. Simonicca, *Il Ramo d'oro come viaggio dell'identificazione*, "La ricerca folklorica" 10 (1984), 9-23.

Wittgenstein [1967] 1975

L. Wittgenstein, [*Bemerkungen über Frazer's The Golden Bough*, "Synthese" 17, 1967, 233-253] *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, tr. it. S. de Waal, Milano 1975.

English abstract

The interpretation of the mythological scenarios of Frazer together with the paintings of the landscape of Nemi, rouged between the 19th and the 20th century, have created an imagination that has transfigured real landscapes into sacred places. The iconographic and mythological repertory reveals the intangible power of the place and, over time, has overlapped with the parallel destiny of the Roman ships and the physical ancient traces—as the Diana's Sanctuary and the Roman road called via Virbia or clivus aricinus—which are now barely visible, fragmented and awaiting further studies. This paper aims both to explore the landscape on Nemi's lakeshore intangible aspects and built features, and to examine physical and visual relationships which the Museo delle Navi Romane intentionally establishes with the context. The museum was designed by Vittorio Morpurgo in the late 1930s to house the remains of ancient Roman ships recovered from the Lake of Nemi. The building was severely damaged in the 1944 fire, which completely destroyed the rest of the hulls. Since then, the museum has carried out several reorganizations and restorations, some of which have gravely compromised the original design, and even today the museum is still waiting for a renewed exhibition vocation and a direct link with the landscape and the ancient context.

keywords | Museo delle Navi Romane di Nemi; Vittorio Morpurgo; James Frazer; landscape of Nemi.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

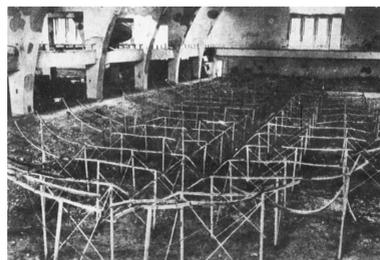
Una lente sull'incendio delle Navi romane di Nemi

Flavio Altamura e Stefano Paolucci

I. Il *cold case* di Nemi: sintesi di un'indagine

La sera del 31 maggio 1944, quattro giorni prima della liberazione di Roma, i due imponenti scafi delle navi-palazzo dell'imperatore Caligola vennero ridotti in cenere [Figg. 1, 2]. Un furioso incendio era divampato all'interno del Museo delle navi romane, la grande struttura fatta costruire da Mussolini sulle sponde del lago di Nemi per ospitare i magnifici reperti. Finiva così, nel peggiore dei modi, l'eccezionale impresa archeologica del loro recupero, vero fiore all'occhiello della propaganda culturale del regime fascista. Un'avventura che era iniziata fin dalla metà del Quattrocento, con il primo progetto di recupero – miseramente fallito – del celebre architetto e letterato genovese Leon Battista Alberti. Alla fine ci vollero quasi cinquecento anni di ingegnosi tentativi – è proprio nel lago nemorense che possiamo individuare il luogo di nascita dell'archeologia subacquea – perché le più grandi e sfarzose navi dell'antichità tornassero alla luce. Ma nel museo di Nemi, progettato da Vittorio Ballio Morpurgo e inaugurato nel 1940, le navi rimasero esposte alla stupita ammirazione di viaggiatori e studiosi di tutto il mondo solo per pochi anni. La loro perdita fu tragica, di valore incalcolabile per la scienza e la civiltà umana.

Alcuni giorni dopo il disastro, in una Roma appena liberata dall'occupante tedesco, venne istituita un'apposita commissione d'inchiesta presieduta dall'allora soprintendente Salvatore Aurigemma, direttore del Museo Nazionale Romano e responsabile di quello di Nemi. Avallata e coadiuvata da personale tecnico del Governo militare alleato, la commissione effettuò sopralluoghi, interrogò testimoni ed eseguì perizie al fine di accertare “con la più assoluta obiettività le circostanze, le cause dell'incendio e l'entità dei danni” (Ucelli 1950, 303). Il verdetto arrivò presto: il 21 luglio 1944, la relazione conclusiva della commissione stabiliva che il rogo era da imputare “con ogni verisimiglianza” a un deliberato atto vandalico dei militari tedeschi che in quei giorni avevano piazzato una batteria di cannoni nei pressi del museo (Ucelli 1950, 321). Una versio-



1 | Il padiglione della prima nave dopo l'incendio (Il Mondo Libero 1944).



2 | Il padiglione della seconda nave dopo l'incendio (Ucelli 1950).

ne, quella della colpevolezza tedesca, che in verità aveva iniziato a circolare fin dalle prime ore di indagini: lo stesso Aurigemma la considerava una “certezza quasi assoluta” già all’indomani del suo primo sopralluogo al museo, effettuato il 10 giugno assieme a un tecnico del Governo militare alleato e all’ufficiale americano che dirigeva la sezione romana della MFAA (Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives), ovvero il reparto dei cosiddetti Monuments Men (Altamura, Paolucci 2023, 53-54). Su diretto impulso delle autorità angloamericane e italiane, e sotto il vigilante controllo dello Psychological Warfare Branch alleato (PWB), anche i giornali statunitensi e dell’Italia liberata avevano fin da subito – e addirittura *in anticipo* su quel primo sopralluogo tecnico – addossato la responsabilità del disastro alla “sadica mania distruttrice” delle “orde hitleriane” (Altamura, Paolucci 2023, 332), creando di fatto un intricato e ambiguo gioco di specchi tra le aspettative dell’opinione pubblica e l’indirizzo delle indagini della commissione d’inchiesta (Altamura, Paolucci 2023, 226-233).

Per fare ordine e chiarezza su ciò che accadde – e ancor più su ciò che non accadde – in quei drammatici giorni del 1944, abbiamo scritto *L’incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, volume uscito a marzo di quest’anno. Trattandosi del primo lavoro storiografico dedicato all’argomento, il testo offre un’attenta ricostruzione dei fatti e si propone come un punto fermo su quanto finora conosciamo di questa intrigante e dibattuta vicenda. Come nei casi a pista fredda o *cold case*, in cui per un crimine che non sia stato integralmente risolto viene riaperta un’inchiesta sulla base di nuove prove emerse a distanza di anni, anche per l’incendio di Nemi i numerosi, eterogenei e rilevanti nuovi elementi venuti alla luce hanno reso possibile, e anzi reclamato, l’immediata riapertura del caso. Per questa analisi storico-critica è stato necessario battere diverse piste e mettere a confronto numerose metodologie di ricerca. Per iniziare abbiamo posto ‘sotto inchiesta’ le fonti ufficiali, le cronache e le testimonianze già note (a partire proprio dagli atti della commissione), per poi passare all’esame incrociato di un’ampia mole di documenti, a quelle correlati e in massima parte inediti, che abbiamo rintracciato in archivi italiani ed esteri nell’arco di oltre dieci anni di studi e ricerche. Tra i molti materiali, abbiamo rinvenuto e passato al vaglio la documentazione fotografica eseguita per la commissione d’inchiesta, le lettere informative e le dichiarazioni testimoniali dei custodi del museo, la corrispondenza istituzionale e le carte private del soprintendente Aurigemma, i rapporti degli ufficiali della MFAA e le denunce pervenute ai vari organi inquirenti nel periodo indagato. Per maggiore trasparenza, molti di questi documenti sono stati integralmente trascritti in apposite appendici del libro, un volume che conta quasi 500 pagine e oltre 120 fotografie, anch’esse in buona parte inedite e strettamente funzionali all’indagine.

Parallelamente alla ricerca di tipo storiografico, abbiamo effettuato osservazioni e approfondimenti sugli aspetti più tecnici della vicenda, da un lato eseguendo ricognizioni e verifiche direttamente sul posto e dall’altro attingendo a un consistente repertorio di conoscenze di carattere storico-militare e scientifico, come i manuali e i documenti militari dell’epoca, in gran parte desecretati nei decenni dopo la guerra, e le informazioni ricavabili dai moderni metodi investigativi sugli incendi e sugli effetti delle esplosioni a carico di strutture in legno e in

cemento. Tutto ciò ha consentito di ricostruire in dettaglio molti aspetti fondamentali per la comprensione della dimensione storico-tecnica del disastro, come ad esempio l'identificazione dei punti di osservazione degli unici testimoni che assistettero ai fatti (Altamura, Paolucci 2023, 67-76) o la precisazione di dati essenziali come quelli sulle dinamiche fisiche e sulle tempistiche degli incendi in grandi strutture (Altamura, Paolucci 2023, 156-164). In tal modo la nostra analisi critica ha non solo messo in evidenza anomalie, omissioni e insanabili incongruenze nella versione ufficiale sull'incendio, ma ha permesso di far emergere – grazie all'inaspettata convergenza delle plurime linee di ricerca intraprese – una nuova dinamica dei fatti che si discosta radicalmente da quella presentata dalla commissione.

Come risulta dai documenti e dai dati che abbiamo pubblicato, una potenziale causa alternativa del disastro era ben nota già agli stessi inquirenti. Negli ultimi giorni di maggio del 1944, le forze alleate erano riuscite a penetrare la linea difensiva tedesca dopo mesi di estenuanti combattimenti sul fronte di Anzio: era quindi necessario colpire le retrovie e indebolire la capacità offensiva del nemico. La sera dell'incendio, tra le 19.50 e le 20.15, l'area del museo fu sottoposta a un intenso cannoneggiamento americano mirato a neutralizzare la vicina postazione di artiglieria tedesca: almeno quattro granate con esplosivo ad alto potenziale avevano centrato l'edificio e generato quattro grossi fori passanti sul tetto in cemento armato [Fig. 3]. Secondo i custodi, un'ora e tre quarti dopo, verso le 22, un incendio indomabile era divampato “rapido, totale e contemporaneo” in entrambi i padiglioni del museo, senza lasciare scampo agli inestimabili relitti (Ucelli 1950, 320). L'unico esperto di esplosivi presente nella commissione, il tenente colonnello Fuscaldi, non solo notò che i colpi avevano causato delle bruciature sui travicelli che reggevano la copertura di tegole in eternit del tetto, ma fece anche mettere a verbale che “schegge con esplosivo bruciante ancora aderente o proiezioni di esplosivo bruciante [avrebbero potuto] appiccare l'incendio” (Ucelli 1950, 315, 317). Questa possibile responsabilità delle granate venne però immediatamente liquidata dalla stampa alleata, e ciò ancor prima del licenziamento degli atti dell'inchiesta: riferendo sull'argomento con macroscopiche imprecisioni, e offrendo al contempo un classico esempio di *excusatio non petita*, gli Alleati conclusero arbitrariamente che l'artiglieria americana era stata assolta “da ogni colpa” già nel corso del primo sopralluogo al museo (Altamura, Paolucci 2023, 53, 335). La stessa commissione ribadì la totale estraneità delle granate nell'innescò del rogo ricorrendo a considerazioni che risultano del tutto irrazionali e contraddittorie, come quella secondo cui le schegge degli ordigni non avrebbero “potuto determinare un incendio così rapido, totale e contemporaneo delle due navi” (Ucelli 1950, 320) – affermazione che non solo faceva confusione tra le distinte fasi di innesco e di incendio generalizzato, ma rimandava soprattutto a una dinamica fittizia e fisicamente impossibile (Altamura, Paolucci 2023, 247-248) – o quella



3 | Un foro passante – dei quattro totali – provocato dall'esplosione di una granata dell'artiglieria alleata sul tetto del secondo capannone del museo (Altamura, Paolucci 2023).

secondo la quale, al contrario, sarebbe stato “irragionevole” ritenere che il fuoco potesse “aver covato senza che alcun bagliore avesse avuto a notarsi nell’intervallo di poco meno che due ore tra la fine del cannoneggiamento e l’inizio dell’incendio” (Ucelli 1950, 317), cosa che escludeva senza alcuna fondata ragione una tempistica che sarebbe invece del tutto compatibile con quanto avvenuto, specie se si fosse tenuto debitamente conto dell’imponente quantità di combustibile costituito dalle due navi e dell’enorme volumetria del museo che le conteneva (Altamura, Paolucci 2023, 156-164).

A scagionare l’artiglieria alleata contribuirono anche le testimonianze “concordi e precise” dei custodi, “gli unici diretti testimoni dell’incendio”, i quali dopo l’impianto della batteria tedesca erano stati allontanati dal museo e si erano rifugiati, con le famiglie al seguito, in alcune grotte ubicate a circa 400 metri di distanza (Ucelli 1950, 304, 320; Altamura, Paolucci 2023, 67-71). Alle 21.20, quindi un’ora dopo la cessazione del cannoneggiamento alleato, il capo custode Cinelli vide girare all’interno del museo un “piccolo lumicino” che si spostava dalla prima nave (parte est del museo) alla seconda nave (parte ovest) (Ucelli 1950, 306, 321). Quel “lumicino” fu poi considerato, in modo tacito, la prova che i soldati tedeschi si stessero furtivamente aggirando nel museo, in piena notte e nell’oscurità dell’edificio, con l’intenzione di appiccare il fuoco alle navi. In base alla nostra ricostruzione, era invece proprio il “lumicino” quel “bagliore” che ci si sarebbe dovuti aspettare di notare – e che di fatto fu notato – nell’intervallo cronologico tra il cannoneggiamento e l’incendio generalizzato. Stando alla nostra analisi, quello strano movimento di luci nel museo, osservato dai custodi in piena notte dalle loro grotte, non poteva essere altro che la propagazione del principio d’incendio che si stava progressivamente sviluppando sulle navi dopo il cannoneggiamento e che in seguito avrebbe portato al *flashover* e all’incendio generalizzato della struttura intorno alle 22. Il fuoco, infatti, non poteva essere divampato “rapido, totale e contemporaneo” come sostenuto dai custodi e accettato dalla commissione: per le ineludibili leggi fisiche che regolano gli incendi in grandi strutture, il rogo avrebbe dovuto necessariamente avere il tempo di passare per le fasi iniziali di sviluppo (innesco, principio d’incendio, propagazione), che per forza di cose devono essersi verificate e susseguite per avere infine determinato l’incendio generalizzato del museo; e tutto ciò, aggiungiamo, anche in ragione del fatto che la stessa commissione aveva escluso che i tedeschi, per bruciare le navi, si fossero serviti di sostanze chimiche infiammabili (come la benzina) o di pompe lanciafiamme (Ucelli 1950, 307, 319). L’analisi delle testimonianze dei custodi, eseguita confrontando la documentazione edita e inedita dell’epoca con le dichiarazioni da loro rilasciate a diverse testate giornalistiche negli anni successivi, si è rivelata fondamentale nel corso della nostra revisione critica: alla prova dei fatti, le loro affermazioni hanno mostrato molteplici aspetti di approssimazione e incongruenza, con elementi a tratti anche fantasiosi e non privi di un certo intento autoassolutorio. In definitiva, abbiamo accertato che le testimonianze dei custodi, fin dai primi giorni dopo il disastro, non erano affatto “concordi e precise” come asserito dalla commissione, ma tali apparivano nella relazione finale solo in quanto erano state opportunamente epurate da una serie di dettagli

contraddittori che avrebbero cozzato con la versione propugnata dagli inquirenti (Altamura, Paolucci 2023, 250-256).

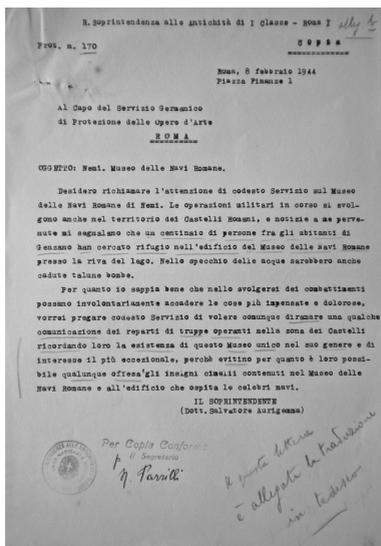
Altri indizi portati a sostegno della colpevolezza dei tedeschi, e della loro presenza nel museo la sera dell'incendio, si sono parimenti rivelati insussistenti o infondati. All'epoca si ritenne che i soldati, in preda a una frenesia vandalica poi culminata nell'incendio delle navi, avessero ridotto in frammenti alcune colonne marmoree di epoca romana e rubato diversi quadri sistemati lungo le pareti del piano superiore del museo; anche una stanza del pianoterra mostrava segni di incendio provenienti dall'interno del vano, fatto che all'epoca fu interpretato come una prova che i militari avessero appiccato più focolai dolosi all'interno della struttura (Ucelli 1950, 315-316, 318). Abbiamo invece dimostrato come tutti questi elementi, riesaminati alla luce dei moderni metodi di *fire investigation*, siano perfettamente spiegabili e compatibili con le dinamiche avvenute nell'edificio in seguito al cannoneggiamento e all'incendio stesso. Un esempio emblematico è fornito dai frammenti delle colonne che erano sistemate al pianoterra del museo e che si riteneva fossero state intenzionalmente danneggiate dai soldati della batteria, per puro "sollazzo", prima dell'incendio (Ucelli 1950, 318): l'analisi della documentazione fotografica inedita ha evidenziato che sull'intonaco delle pareti alle quali erano accostati i grossi reperti ricorrono degli aloni chiari (*protection pattern*) [Fig. 4] che attestano in maniera incontrovertibile che le colonne erano invece integre e al loro posto quando l'incendio raggiunse il suo picco, cosa che pertanto esclude un intervento vandalico dei soldati in un qualsiasi momento precedente al rogo (Altamura, Paolucci 2023, 176-179). In tal senso vale anche la pena ricordare come altre accuse che i custodi e la stampa alleata avevano subito mosso contro i tedeschi – in particolare l'addebito di aver requisito o persino distrutto i dispositivi antincendio presenti nel museo – sarebbero state poi smentite dalle stesse indagini della commissione d'inchiesta (Altamura, Paolucci 2023, 102-103). A proposito delle azioni dell'esercito occupante, abbiamo anzi potuto accertare come già dal novembre 1943 il museo e il suo contenuto fossero stati debitamente posti sotto la protezione militare tedesca (Tieschowitz 1943; Altamura, Paolucci 2023, 49, 110-111) [Fig. 5]. Fino alla fine del maggio 1944, i locali Comandi ger-



4 | Una colonna dell'esposizione museale rinvenuta spezzata dopo l'incendio: sull'intonaco della parete si nota distintamente l'alone chiaro del *protection pattern* (Altamura, Paolucci 2023).



5 | Copia conforme della "Schutzbrief" (lettera di protezione) emessa dal Kunstschutz il 10 novembre 1943 e affissa al museo di Nemi (Tieschowitz 1943).



6 | Copia conforme della lettera di Aurigemma al capo del Kunstschutz di zona [Hans Gerhard Evers], 8 febbraio 1944 (Aurigemma 1944).

manici e il Kunstschutz – l'ufficio militare tedesco per la protezione delle opere d'arte, il corrispettivo della MFAA alleata (Klinkhammer 1992; Klinkhammer 2011; Fuhrmeister 2019) – avevano non solo rispettato lo stato smilitarizzato dell'edificio protetto, ma erano più volte intervenuti a tutela delle navi collaborando attivamente con la Soprintendenza e assecondando tutte le richieste di Aurigemma. Tra il settembre del 1943 e i primi mesi del 1944, il soprintendente si era infatti più volte appellato alle autorità militari germaniche per salvaguardare il museo con tutti i suoi reperti: in una comunicazione dell'8 febbraio 1944, indirizzata al capo del Kunstschutz, mostrava ad esempio di essere perfettamente consapevole del fatto che “nello svolgersi dei combattimenti possano involontariamente accadere le cose più impensate e dolorose” (Aurigemma 1944) [Fig. 6]. La rilettura critica degli eventi occorsi tra il 28 maggio e il 2 giugno 1944 ha inoltre evidenziato come non vi sia in realtà alcuna prova o serie di indizi rilevanti, precisi e convergenti che indichino che gli artiglieri tedeschi, trasgredendo gli ordini superiori, fossero entrati nel museo in quei giorni e specialmente la sera dell'incendio (Altamura, Paolucci 2023, 187-190).

La nostra ricostruzione sembra quindi scagionare i militari tedeschi. Volendo porre la vicenda nei termini di un giallo con delitto, si dovrebbe infatti constatare, in primo luogo, come a oggi manchi a loro carico qualunque prova che li possa collocare sulla ‘scena del crimine’ (*occasione*); in secondo luogo, manca altresì qualunque prova, indizio o spiegazione su come avessero potuto materialmente incendiare le navi senza ricorrere all'uso di lanciefiamme o sostanze infiammabili (*mezzo*); e in terzo luogo, manca soprattutto un motivo valido e convincente che li avrebbe potuti spingere a commettere un tale scempio (*movente*), se si esclude quello estremamente labile e chiaramente pregiudiziale prospettato dalla commissione, e cioè che i soldati della batteria, “certamente fanatici”, bruciarono le navi per compiere il loro definitivo atto vandalico nel museo e “procurare un'altra gravissima perdita all'Italia” (Ucelli 1950, 317, 319). Da questo crimine, tra le innumerevoli distruzioni e i delitti abominevoli di cui si macchiarono in quei terribili anni, i tedeschi devono quindi essere scagionati dal punto di vista storiografico. Ad appiccicare il fuoco alle navi, invece, potrebbero essere stati proprio gli effetti e i prodotti generati dalle esplosioni delle granate alleate che la sera dell'incendio centrarono più volte il museo (Altamura, Paolucci 2023, 151-164, 249). Una dinamica dei fatti, in fin dei conti, da sempre sotto gli occhi di tutti: per tentare di capire cosa fosse successo quella sera, sarebbe insomma bastato partire dalla spiegazione più semplice – il famoso ra-soio di Occam – prendendo nella dovuta considerazione l'assai probabile correlazione tra il cannoneggiamento alleato e l'incendio. Secondo questo scenario, le truppe tedesche avreb-

bero quindi una responsabilità solo indiretta nel disastro, avendo collocato nelle vicinanze del museo la batteria di cannoni che attirò il contrattacco nemico. Da parte alleata, invece, si sarebbe trattato di un involontario ‘effetto collaterale’ della battaglia in atto: un tragico incidente bellico avvenuto nel corso della guerra di liberazione dal nazifascismo (e tanto più tragico, nella sua fatalità, se pensiamo che gli Alleati avevano doverosamente incluso il museo di Nemi nelle loro liste dei monumenti protetti, assegnando però all’edificio e al suo contenuto un grado di importanza solo “moderata”: Altamura, Paolucci 2023, 144-150). I documenti dell’epoca ci restituiscono inoltre il quadro di un periodo travagliatissimo, nel quale la propaganda di guerra, il ricambio degli assetti politici e la ricerca di nuovi equilibri ideologici non poterono non condizionare il corso e le stesse risultanze delle indagini della commissione.

Oltre alle conclusioni ufficiali che volevano colpevoli i militari tedeschi “certamente fanatici”, a complicare la risoluzione del caso hanno poi contribuito le varie dicerie sull’accaduto che iniziarono a circolare già un paio di settimane dopo l’incendio. Nel corso degli anni, infatti, saranno in molti a contestare la versione ufficiale, avanzando delle ipotesi più o meno verosimili che hanno finito per ramificarsi nell’opinione popolare generando una miriade di varianti (Altamura, Paolucci 2023, 191-225). Tra le versioni più radicate e diffuse, vi è quella che attribuisce la colpa agli sfollati che si erano rifugiati nel museo nei primi mesi del 1944 [Fig. 7] e ai quali sarebbe ‘sfuggito’ il fuoco che utilizzavano per cucinare e riscaldarsi: solo che – piccolo dettaglio, anch’esso ‘sfuggito’ – tutte quelle persone erano state evacuate dal museo fin dal 3 aprile, ossia due mesi prima dell’incendio (Altamura, Paolucci 2023, 115-116, 196, 320, 322). Secondo un’altra versione, che circolava già nel 1944, a voler distruggere le navi sarebbero stati proprio i parenti degli sfollati come forma di vendetta o rappresaglia per la ‘deportazione’ subita dai loro cari. In questo caso, oltre a lampanti illogicità e discrepanze cronologiche, le carte inedite di alcuni procedimenti giudiziari dimostrano che in verità si era semplicemente trattato di insinuazioni tendenziose nate nell’ambiente della Soprintendenza romana per colpire Aurigemma, additato come colpevole della ‘deportazione’ degli sfollati (Altamura, Paolucci 2023, 205-211). Nel 1947, il settimanale neofascista “Brancaleone” accusò invece i partigiani del posto, sostenendo che alcuni non meglio precisati elementi antifascisti, dopo aver rubato il rubabile nel museo, lo avevano incendiato in sfregio a Mussolini (Altamura, Paolucci 2023, 213-217). In questa ‘lettura’ appare evidente un’ulteriore strumentalizzazione in chiave politica delle precedenti versioni sulla responsabilità degli abitanti della zona: una provocazione alla quale in seguito risposero diversi articoli apparsi su giornali di sinistra che, per scagionare la Resistenza e ribadire la colpevolezza dei nazisti, incorsero a loro volta in grossolani errori, maldestre forzature e ricorsero persino all’invenzione di formidabili scoop (Altamura, Paolucci 2023, 86-99, 117-120).



7 | Alcuni delle centinaia di sfollati che trovarono rifugio nel museo, qui ritratti nel padiglione della seconda nave il 14 marzo 1944 (Altamura, Paolucci 2023).

Nel nuovo millennio trova invece ampio spazio una variante che identifica nei partigiani sia i colpevoli di un incendio appiccato per motivi 'politici', sia gli esecutori di un presunto furto del 'prezioso' piombo che rivestiva gli scafi dei relitti. Tra i più strenui sostenitori di questa tesi vi è stato anche l'architetto genzanese Giuliano Di Benedetti, noto per le sue ricerche pseudoscientifiche sulla fantomatica terza nave di Nemi (Altamura, Paolucci 2023, 41-46). In ogni caso questa versione, come le altre, non solo non trova il minimo riscontro fattuale e documentale (per far 'quadrare i conti', Di Benedetti e i suoi seguaci arrivano addirittura a posticipare la data dell'incendio – e del furto – al 3 giugno!), ma presenta invalidanti elementi di incoerenza interna (Altamura, Paolucci 2023, 218-222) ed è soprattutto contraddetta dal fatto che "tutto il piombo" che rivestiva le carene, come constatarono gli inquirenti, era stato fuso nell'incendio (Ucelli 1950, 319; Altamura, Paolucci 2023, 218 n. 569). Insomma, la narrazione dell'incendio delle navi romane si è dipanata e articolata nei decenni attraverso voci di paese, distorsioni della realtà più o meno intenzionali o strumentali, bias di conferma e altre vistose fallacie logiche e storiografiche, fino a comporre un vero e proprio campionario antropologico della varietà di percezioni e credenze che si possono riscontrare a livello popolare su un singolo evento o argomento.

II. Dopo la pubblicazione: sviluppi e approfondimenti

Stante il vuoto storiografico che circondava la triste vicenda della distruzione dei relitti, la pubblicazione de *L'incendio delle navi di Nemi* ha ricevuto un'apprezzabile accoglienza sia in termini di recensioni (come Biondi 2023 e un'altra in preparazione per la rivista "Archeologia Viva"), sia da parte dei media nazionali e internazionali (ad esempio Larcán 2023 e Kington 2023). Grazie anche alla visibilità così ottenuta, il nostro lavoro non ha mancato di attirare l'attenzione di altri storici, studiosi o appassionati del periodo bellico. Particolarmente graditi sono stati i puntuali e generosi commenti ricevuti dallo storico toscano Claudio Biscarini, da noi citato nell'ultimo capitolo per i suoi studi sull'asserito eccidio nazista del Duomo di San Miniato del 22 luglio 1944. Emblematico, infatti, il parallelismo storiografico con la vicenda di Nemi. In quel caso la verità ufficiale, stabilita da due inchieste americane e una italiana tra il 1944 e il 1945, imputava ai militari tedeschi la responsabilità di aver provocato intenzionalmente la morte di cinquantacinque persone, tra le centinaia che erano rifugiate nel duomo, facendo scoppiare tra la folla una mina o altri tipi di ordigni esplosivi. Questa versione ha tenuto banco per quasi sessant'anni, radicandosi nell'immaginario collettivo grazie alla sua riproposizione nella trama del pluripremiato film *La notte di San Lorenzo* (1982) dei fratelli Taviani (loro padre, peraltro, era stato uno dei membri della commissione d'inchiesta italiana). Le ricerche di Biscarini, condotte insieme a Giuliano Lastraioli per quasi quarant'anni, hanno invece reso ormai evidente – attraverso una minuziosa ricostruzione dei fatti e sulla base di inequivocabili documenti militari sia tedeschi sia alleati – che a causare la strage era stata l'esplosione di una granata d'artiglieria americana da 105 mm, indirizzata verso un vicino nido di mitragliatrici tedesche, che per disgraziatissimo errore era penetrata nell'edificio sacro attraverso una finestra (Altamura, Paolucci 2023, 271).

Con lo studioso toscano abbiamo inoltre ricordato l'incendio del Camposanto monumentale di Pisa (27 luglio 1944), del quale nel nostro libro abbiamo evidenziato le stringenti analogie con il rogo di Nemi sia dal punto di vista delle dinamiche fisiche, sia sotto l'aspetto del 'trattamento' ricevuto dalla stampa alleata (Altamura, Paolucci 2023, 165-172). Significativo, in particolare, come il "Corriere di Firenze" – edito sotto il controllo del PWB – avesse dato la notizia dell'incendio pisano riportando informazioni non veritiere a carico dei tedeschi e soprattutto tacendo le cause che lo avevano provocato: agli Alleati, infatti, era già noto da settimane che a innescare l'incendio era stata una loro granata d'artiglieria scoppiata sul tetto del Camposanto (Altamura, Paolucci 2023, 170 n. 467).

Ma ancora più interessante è stato scoprire un altro caso che oseremmo definire paradigmatico, in quanto vede protagonista una delle principali fonti d'innescò da noi prospettate per l'incendio di Nemi. Ci riferiamo al rogo che il 28 marzo 1943 divampò nel monastero di San Severino, sede principale dell'Archivio di Stato di Napoli, nel locale che conteneva l'archivio del Debito Pubblico: costituito da 8800 fasci e registri, finì completamente incenerito. Quel giorno era ormeggiata nel porto di Napoli la motonave *Caterina Costa*, stivata con migliaia di tonnellate di materiale bellico – mezzi, armi, esplosivi, munizioni, carburante – destinato alle forze armate italiane dislocate in Tunisia. Nella prima mattinata, a bordo della nave si sviluppò un incendio indomabile (tuttora non si sa se accidentale o doloso) che portò, alle 17.39, all'esplosione del carico e della nave stessa. Un diluvio di schegge, lamiere e frammenti vari si rovesciò sul porto e su tutta la città, anche a chilometri di distanza. L'edificio di San Severino, situato nel cuore del centro storico, fu investito in pieno. Si legge nel documento ministeriale sui danni di guerra patiti dall'Archivio di Stato di Napoli:

Scoppiata nel porto una nave carica di esplosivi, una pioggia di proiettili e di grossi frammenti di metallo (qualcuno di essi di circa 80 chilogrammi) si riversò sull'Archivio. Uno di tali pezzi, essendo rovente, attaccò il fuoco alla travatura del tetto sul locale dov'era l'archivio del Gran Libro del Debito Pubblico. La squadra di primo intervento, scoperte le fiamme, riuscì a mettere in azione il più prossimo idrante; ma il vecchio legname del tetto e degli scaffali arse rapidamente, in modo che quando, pochi minuti dopo, giunsero i vigili del fuoco, l'incendio era già diffuso in tutto il reparto (Notizie degli Archivi di Stato 1950, 23 [corsivo nostro]).

La dinamica è chiara, e la fonte dell'innescò – un pezzo di metallo rovente proiettato su una travatura di vecchio legname – rientra precisamente tra quelle che abbiamo indicato in relazione agli effetti e ai prodotti generati dalle granate esplose attraverso il tetto del museo nemorense, e cioè "fireball, irraggiamento termico, schegge roventi, residui di esplosivo e firebrand", tutti elementi che "possono assolutamente provocare incendi, specie su materiali facilmente infiammabili come quelli che costituivano le antiche navi" (Altamura, Paolucci 2023, 249).



8 | Il professor Hans Gerhard Evers nel suo ufficio italiano del Kunstschutz nel 1945 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).



9 | Il professor Hans Gerhard Evers ritratto l'8 luglio 1944, forse in una chiesa di Treviso (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

La nostra pubblicazione ci ha dato anche modo di sondare un ulteriore filone di ricerca che si è già rivelato fecondo. Dopo l'uscita del volume, abbiamo infatti ricevuto una lettera da Karsten Evers, figlio del professor Hans Gerhard Evers (1900-1993) [Figg. 8, 9], già a Roma dal novembre 1943 alla fine di maggio 1944 in qualità di capo dell'ufficio militare per la protezione delle opere d'arte – il ricordato Kunstschutz – per le regioni Lazio, Umbria, Abruzzo e Marche. In quei drammatici mesi, collaborando attivamente con la Soprintendenza romana e i locali Comandi tedeschi, il maggiore Evers – era quello il 'grado' corrispondente al suo incarico di consigliere nell'amministrazione militare (Militärverwaltungsrat) – si era prodigato con ogni mezzo per la salvaguardia del museo di Nemi e la tutela dei preziosi reperti che custodiva. La notizia dell'incendio, appresa da un giornale americano che incolpava gli artiglieri tedeschi stanziati vicino al museo, lo aveva colto mentre si trovava già a Milano, dove nel luglio 1944 era stato trasferito per svolgere l'attività del Kunstschutz in Lombardia. Il 29 settembre, era stato proprio Evers a voler recare di persona l'infausta notizia a Guido Ucelli, l'ingegnere milanese della Riva che aveva dedicato anima e corpo al recupero e allo studio delle navi di Caligola (Altamura, Paolucci 2023, 239-240).

Il 25 febbraio 1945, Evers si era anche sentito in dovere di controbattere alle accuse degli americani con un articolo che scrisse per "L'Illustrazione Italiana": ricordando le azioni svolte

a tutela del museo e delle navi romane, egli reclamava la totale estraneità delle truppe tedesche nel disastro, deprecava la pavida inerzia del personale di custodia e faceva al contempo notare come l'artiglieria americana fosse stata "assolta da ogni colpa" pur avendo centrato più volte il museo (Evers 1945a; Altamura, Paolucci 2023, 360-363). Quasi vent'anni dopo, nel 1963, il rotocalco "Vie Nuove" si era addirittura spinto ad accusare il "criminale" professor Evers, "maggiore delle SS", di avere personalmente ordinato agli artiglieri tedeschi di bruciare le navi prima di ritirarsi dal lago di Nemi (Altamura, Paolucci 2023, 383-393). A questa accusa infamante, come ad altre grossolane inesattezze e invenzioni di "Vie Nuove" (a partire da quella che affibbiava a Evers la militanza nelle SS, reparto del quale non fece mai parte), abbiamo puntualmente replicato dimostrandone la completa falsità e smontando a una a una tutte le presunte prove che le facevano da corollario (Altamura, Paolucci 2023, 95-99, 118-120).

Partendo da questa circostanziata 'difesa' del professor Evers, è quindi iniziata una cordiale e proficua corrispondenza con suo figlio Karsten, il quale – abbiamo poi appreso – da qualche tempo ha messo a disposizione di studiosi e ricercatori una ragguardevole raccolta di pubblicazioni, testi, conferenze, lettere, ritagli di giornale e carte di famiglia che documentano la

vita privata e accademica di suo padre. Una parte di questo materiale si può visionare su un sito web dedicato, mentre numerosi altri documenti sono conservati nell'archivio privato della famiglia Evers (consultabili su richiesta). Documenti preziosi, nei quali peraltro si legge che una parte consistente dell'archivio del Kunstschutz italiano era andata perduta già nel luglio 1944: durante un trasferimento verso il Nord in fase di ritirata, il camion che trasportava i faldoni ebbe un guasto al motore e i soldati della scorta, incalzati dalle truppe inglesi, preferirono dar fuoco al veicolo piuttosto che far cadere il suo carico in mano nemica (Evers 1944).

“Ricordo bene il 1963, quando ‘Vie Nuove’ pubblicò quell’articolo”, ci ha raccontato Karsten.

Raramente ho visto nostro padre così sbalordito, indignato e amareggiato. Da quella sua reazione, che era piuttosto insolita per lui, e dai suoi racconti che seguirono, io stesso maturai la certezza che nostro padre, come lui per primo era convinto, avesse fatto il meglio che poteva fare per proteggere l'arte italiana durante il difficile periodo che trascorse sotto le armi come soldato richiamato. In seguito scrisse numerose lettere a chiunque gli venisse in mente – colleghi italiani, l'Ambasciata, ecc. – per assicurare che non era mai stato un membro delle SS e, naturalmente, che non aveva ordinato di distruggere le navi, ma si era sempre impegnato nella tutela dell'arte italiana. La sua prima reazione fu di non voler tornare mai più in Italia. Anni dopo, invece, ci tornò.

Su quanto avvenuto a Nemi, Hans Gerhard Evers era stato chiamato a rispondere anche durante la sua prigionia al termine della guerra. Nel maggio 1945, mentre si trovava a Campo Tures, in Alto Adige, venne infatti catturato insieme ad altri membri del Kunstschutz, detenuto in un campo per prigionieri di guerra e interrogato dagli ufficiali alleati della MFAA, che contestualmente requisirono anche i fascicoli del Kunstschutz in loro possesso. Ironia della sorte, in quel periodo a Campo Tures erano presenti due dei Monuments Men che si erano già occupati dell'incendio di Nemi, ossia il capitano americano Deane Keller e il tenente colonnello inglese John Bryan Ward-Perkins, vicedirettore della MFAA (Altamura, Paolucci 2023, 52-53, 233-234). Sarà proprio quest'ultimo a chiedere ragguagli su Nemi, assumendo con il professore un atteggiamento molto schietto e improntato alla massima cordialità. L'unico accenno a quella parte di interrogatorio è contenuto in una lettera che Evers scrisse a sua moglie Sibylle lo stesso giorno (14 maggio 1945):

Poi [Ward-Perkins] mi ha posto un paio di domande su Montecassino e Nemi, e mi ha lasciato parlare. Ma ciò che io sono in grado di raccontare non ha aiutato ulteriormente, poiché su entrambe le questioni non so nulla del reale svolgimento dei fatti (Evers 1945b).

Subito appresso, Evers aveva raccontato che il capitano Keller si era invece persino rifiutato di sedersi al tavolo con uno di loro, “dopo che i tedeschi avevano assassinato così tante persone”, la qual cosa – come rifletté amaramente con sua moglie – la diceva lunga sulla spaventosa efficacia della propaganda in tempo di guerra (Evers 1945b). Nonostante l'affabilità dimostrata, anche Ward-Perkins, quando nel dicembre 1945 presenterà il rapporto finale della MFAA sul Lazio, non si porrà comunque alcun problema a mettere nero su bianco che i tedeschi erano colpevoli dell'incendio di Nemi “oltre ogni ragionevole dubbio”, e ciò a dispetto della mancanza di qualsivoglia informazione ricavata dal prigioniero e in palese contraddizio-

ne con le stesse conclusioni della commissione d'inchiesta, che aveva letto mesi prima del faccia a faccia con Evers (Altamura, Paolucci 2023, 233-234).

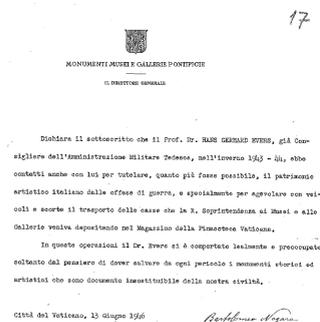
Dopo il rilascio dalla prigionia (2 settembre 1945) e il ritorno in Germania (Heidelberg, zona di occupazione statunitense), per il professor Evers si aprì una nuova fase di accertamenti sulle sue passate attività. In base alla legge per la liberazione dal nazionalsocialismo e dal militarismo, che divenne effettiva nel 1946, Evers, come tutti i docenti universitari tedeschi, fu rimosso dall'ateneo in cui insegnava storia dell'arte e dovette subire un lungo e laborioso processo di denazificazione (Entnazifizierung) prima di essere reintegrato. Da ambedue i procedimenti a suo carico, istruiti dai collegi arbitrali tedeschi, uscì assolto con formula piena: il 22 gennaio 1948 le autorità americane confermarono la regolarità delle procedure e il professor Hans Gerhard Evers, ora riconosciuto anche legalmente estraneo a ogni trascorsa appartenenza alle SS e al partito nazionalsocialista, poté riprendere l'amato insegnamento all'Università di Monaco (Sage 1948).

Per gli imputati sottoposti a denazificazione era pratica comune dimostrare o rendere credibili i propri comportamenti e le proprie azioni del passato attraverso testimonianze di terzi. Anche il professor Evers si avvale di tale facoltà, in particolar modo per documentare la diligente opera di tutela e salvaguardia del patrimonio artistico italiano da lui svolta tra il 1943 e il 1945. Nell'archivio di famiglia, in un fascicolo intestato 'Kunstschutz', sono conservati gli originali e le copie tradotte in tedesco delle dichiarazioni rilasciate tra il 1946 e il 1947 dai vari soprintendenti, ispettori e dirigenti delle Antichità e belle arti italiane con i quali Evers aveva collaborato durante la guerra. La sua correttezza personale e professionale fu certificata da tutti quanti gli interpellati: da Carlo Carducci della Soprintendenza piemontese a Guglielmo Pacchioni di quella lombarda, da Achille Bertini Calosso della Soprintendenza umbra ad Antonio Morassi di quella ligure, solo per citarne alcuni. Ma soprattutto significative sono le attestazioni di stima che Evers ricevette da coloro che più di altri ebbero modo di lavorare con lui nel Lazio e in particolare a Roma e dintorni. In una lettera firmata da Emilio Lavagnino, Giulio Carlo Argan e Giuseppe Gregorietti, datata 27 giugno 1946, si legge:

Noi sottoscritti, funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, in occasione del lavoro predisposto a Roma per la difesa del patrimonio artistico italiano dai pericoli della guerra, abbiamo avuto rapporti, per ragioni di ufficio, col Maggiore Prof. Hans Gerhard Evers, addetto al servizio germanico per il 'Kunstschutz'. Il Prof. Evers aveva il compito di coadiuvare il Ministero nell'attività intesa ad assicurare la salvaguardia dei monumenti dalle occupazioni militari e lo sgombero del materiale artistico nelle zone minacciate da azioni belliche. L'opera svolta dal Prof. Evers presso le superiori autorità militari germaniche è stata molto utile poiché ha consentito di condurre a termine, mediante il suo personale intervenuto e con la concessione dei permessi e dei mezzi di trasporto, il ricovero nella Città del Vaticano delle opere d'arte dislocate in vari depositi dell'Italia Centrale e Meridionale, nonché di effettuare tempestivamente il recupero del materiale artistico abbandonato nelle località bombardate. In relazione ad una richiesta dello stesso Prof. Evers, ci riteniamo quindi in dovere di dichiarare che la sua azione pronta e disinteressata ha contribuito efficacemente, nell'ambito della città di Roma e dei territori vicini, a rendere possibile il salvataggio del patrimonio artistico italiano,

e se qualche deficienza si è dovuta notare a questo riguardo, essa è da attribuirsi in parte alle vicende della guerra e in parte ai comandi militari, che non sempre potevano garantire il regolare funzionamento dei servizi” (Lavagnino et al. 1946).

Lo stesso Lavagnino, che nel suo famoso diario del periodo bellico – pubblicato postumo – aveva più volte ricordato l’impegno del maggiore Evers (Lavagnino 1974; Lavagnino 2006), il 25 marzo 1947 tornerà a scrivere al professore: “Tutti noi delle Belle Arti qui a Roma abbiamo sempre considerato Lei come una persona che agiva da collega tra colleghi per il bene e la difesa del patrimonio artistico italiano” (Lavagnino 1947). Infine, e per concludere, ci sembra quanto mai adatto riportare questa dichiarazione di Bartolomeo Nogara, direttore generale dei Musei Pontifici, scritta dalla Città del Vaticano il 13 giugno 1946: “Dichiara il sottoscritto che il Prof. Dr. Hans Gerhard Evers, già Consigliere dell’Amministrazione Militare Tedesca, nell’inverno 1943-44, ebbe contatti anche con lui per tutelare, quando più fosse possibile, il patrimonio artistico italiano dalle offese di guerra, e specialmente per agevolare con veicoli e scorte il trasporto delle casse che la R. Soprintendenza ai Musei e alle Gallerie veniva depositando nel Magazzino della Pinacoteca Vaticana. In queste operazioni il Dr. Evers si è comportato lealmente e preoccupato soltanto dal pensiero di dover salvare da ogni pericolo i monumenti storici ed artistici che sono documento insostituibile della nostra civiltà.” (Nogara 1946) [Fig. 10]. Due anni prima, Bartolomeo Nogara aveva fatto parte della commissione d’inchiesta sull’incendio delle navi di Nemi (Ucelli 1950, 304; Altamura, Paolucci 2023, 48, 114-115, 275).



10 | Lettera di Bartolomeo Nogara, 13 giugno 1946 (Archivio famiglia Evers; Eiterfeld, Germania).

Riferimenti bibliografici

Altamura, Paolucci 2023

F. Altamura, S. Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, Grottaferrata 2023.

Aurigemma 1944

S. Aurigemma, “Nemi. Museo delle Navi Romane”, 8 febbraio 1944, Archivio di Stato di Roma, Corte d’Appello di Roma, Sez. Istruttoria, b. 1649, fasc. 728.

Biondi 2023

M. Biondi, *Indagine sul mistero dell’incendio delle navi di Nemi*, “Castelli Romani” XLIII (2023), 1, 28-31.

Evers 1944

H.G. Evers, lettera a sua moglie Sibylle, 15 luglio 1944 (Archivio famiglia Evers; Eiterfeld, Germania).

Evers 1945a

H.G. Evers, *Le navi romane del Lago di Nemi*, "L'Illustrazione Italiana" 25 febbraio 1945, 992.

Evers 1945b

H.G. Evers, lettera a sua moglie Sibylle, 14 maggio 1945 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

Fuhrmeister 2019

C. Fuhrmeister, *Die Abteilung »Kunstschutz« in Italien: Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936-1963*, Köln 2019.

Il Mondo Libero 1944

COSTRUZIONE dei Romani dell'anno 30 D.C. / DISTRUZIONE degli Unni dell'anno 1944 D.C., "Il Mondo Libero" 15 (agosto 1944), 24-25.

Kington 2023

T. Kington, *Nazis 'framed' for Caligula boat blaze*, "The Times" 26 aprile 2023, 34.

Klinkhammer 1992

L. Klinkhammer, *Die Abteilung »Kunstschutz« der deutschen Militärverwaltung in Italien und das Schicksal des italienischen Kunstbesitzes, 1943-1945*, "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken" 72 (1992), 483-549.

Klinkhammer 2011

L. Klinkhammer, *»Kunstschutz«: l'azione concertata per la protezione delle opere d'arte a Roma e nel Lazio nella prima fase dell'occupazione tedesca (1943-1944)*, "Archivio della Società di Storia Patria" 134 (2011), 193-237.

Larcan 2023

L. Larcan, *Le navi di Caligola colpite dagli Alleati*, "Il Messaggero" 16 aprile 2023, 17.

Lavagnino et al. 1946

E. Lavagnino, G.C. Argan, G. Gregoriotti, lettera a Hans Gerhard Evers, 27 giugno 1946 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

Lavagnino 1947

E. Lavagnino, lettera a Hans Gerhard Evers, 25 marzo 1947 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

Lavagnino 1974

E. Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico. Dicembre 1943-maggio 1944*, "Nuova Antologia" CIX (1974), 2084, 509-547.

Lavagnino 2006

A. Lavagnino, *Un inverno. 1943-1944*, Palermo 2006.

Nogara 1946

B. Nogara, lettera a Hans Gerhard Evers, 13 giugno 1946 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

Notizie degli Archivi di Stato 1950

Ministero dell'Interno (a cura di), *I danni di guerra subiti dagli archivi italiani*, "Notizie degli Archivi di Stato" IV-VII (1944-1947), numero unico, Roma 1950.

Sage 1948

Lt. R.W. Sage [Office of Military Government for Germany (U.S.)], "Concurrence with Spruchkammer Decision", 22 gennaio 1948 (Archivio famiglia Evers: Eiterfeld, Germania).

Tieschowitz 1943

B. von Tieschowitz, "Schutzbrief", 10 novembre 1943, Archivio di Stato di Roma, Corte d'Appello di Roma, Sez. Istruttoria, b. 1649, fasc. 728.

Ucelli 1950

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950.

Ringraziamenti

Per la loro gentilezza e disponibilità, gli autori desiderano ringraziare Claudio Biscarini, Daniela De Angelis e Karsten Evers. Sono inoltre grati, per gli utili suggerimenti in fase di revisione, a Maddalena Bassani, Monica Centanni, Elisabetta Pallottino e Christian Toson.

English abstract

In this article we present a summary of the research method and of the results of our work *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale* (Grottaferrata: Passamonti, 2023), which investigates and reconstructs the etiology of the disaster that occurred at Nemi, Central Italy, on May 31, 1944, when the two ships of the Emperor Caligula were lost forever due to a fire which had broken out in the museum that housed them. Our scientific and historiographical analysis led us to believe that the blaze was accidentally started by Allied artillery shells, and not deliberately set by the German soldiers as established by the official enquiry in 1944. We also offer further insights and reflections on the topic and its impact on public opinion and the scientific community.

keywords | Second World War; Nemi ships; Alban Hills; Protection of Works of Art.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996)

Con una nota al film *Lo specchio di Diana*

Intervista di Bruno Fornara. Riedizione e Nota a cura di Filippo Perfetti

Il presente contributo ha come oggetto *Lo specchio di Diana*, film di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, in quanto possibile strumento utile allo studio della vicenda del recupero e della musealizzazione delle navi di Nemi. Si tratta di un approfondimento sul film ma anche sull'opera e la poetica dei suoi autori, articolato in tre parti:

I. Riedizione dell'intervista ai due autori fatta per la rivista "Cineforum" da Bruno Fornara;

II. Filippo Perfetti, *Lo specchio di Diana di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996). Una nota*;

III. Bibliografia tematica dedicata a *Lo specchio di Diana*.

Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

Bruno Fornara

Bruno Fornara | *Come definireste il vostro cinema e i vostri lavori? La parola "sperimentale" non mi sembra la più adatta.*

Yervant Gianikian | Sperimentale era un termine di tanti anni fa. Si diceva anche: d'avanguardia. Abbiamo mantenuto delle forme d'avanguardia, se vuoi. Ma quello che ci interessa di più adesso è il contenuto. Tante forme di contenuto: ideologico, politico o anche della memoria.

Angela Ricci Lucchi | La definizione di sperimentale l'abbiamo un po' rifiutata. Non dico che sia riduttiva, ma non mi sembra centrata. Però, una definizione precisa, un termine esatto non lo saprei dare. Quando dobbiamo spiegare a qualcuno il tipo di lavoro che facciamo, questo ci riesce difficile: si può dire di ricerca, forse è un cinema radicale. Forse, come ci siamo inven-

tati una forma cinematografica, bisognerebbe inventare anche un termine.

YG | È un lavoro sulle immagini, sull'immagine. Qualcuno dice che sono troppo belle, che cerchiamo troppo il bello: però, è anche attraverso il bello che cerchiamo di fare un discorso. Ci chiediamo perché mai il bello non possa essere politico.

BF | *Ogni regista si crea le sue immagini. Voi le andate a cercare già fatte.*

YG | Sì, le cerchiamo già pronte. Però le scegliamo, le reincorniamo. Andiamo a rifilmare il già fatto che non si è mai visto, a riproporre il già fatto scomparso. Non è sempre stato così. Vent'anni fa filmavamo noi le nostre immagini. A quell'epoca facevamo davvero un cinema sperimentale in senso stretto con delle forme che vediamo riprese oggi. Abbiamo visto, qui a Locarno, il film di Alain Cavalier, *La rencontre...*

ARL | ... siamo usciti e uno ha detto all'altro: tu cosa ne pensi? E io ho detto: penso che lo facevamo vent'anni fa!

YG | I nostri cataloghi di oggetti, i lavori sulla memoria attraverso gli oggetti. Ci stupiamo che dei cineasti che hanno fatto dei film di grossa produzione poi si accorgono, a sessant'anni, che potrebbero lavorare da soli, senza attori, senza macchinisti, senza operatori, usando una piccola camera. Questo l'abbiamo fatto, e con mezzi minimi, molto tempo fa.

BF | *Allora il vostro è un cinema un po' anarco-individualista...*

ARL | Non un po': molto, molto...

YG | Continuiamo a lavorare in modo del tutto artigianale. Soltanto quando usiamo il video abbiamo bisogno di altre persone. Ma non vogliamo certo abbandonare il cinema, la pellicola.

BF | *Quando avete cominciato a lavorare su immagini già filmate?*

ARL | Adesso sono in molti a lavorare sugli archivi. Noi abbiamo cominciato verso la metà degli anni Settanta, quando portammo in Inghilterra certi primissimi tentativi e ci guardavano come dei matti. Non è che eravamo i soli a usare gli archivi. Ma un certo modo di usare il materiale di archivio non tanto per usare l'archivio ma per dialogare con l'oggi, quello abbiamo cercato di scoprirlo già allora.

YG | Dai nostri lavori sugli oggetti eravamo passati ad un lavoro sul fotogramma come oggetto di ripresa. C'è un film di mezzo, di passaggio, che non facciamo mai vedere, anche perché è in 8 millimetri, e che si chiama *Karagoez numero zero*, in cui ci sono gli oggetti e ci sono anche i film tra gli oggetti.

ARL | Bisognerebbe precisare che oggetto va inteso in senso largo. Abbiamo una mole di lavori in 8 millimetri. Lavoravamo con gli oggetti in tante maniere: gli oggetti nella natura...

YG | ...lavoravamo sulla nozione di catalogazione, del fissare tutto quello che incontravamo. Allora ci colpiva questa idea di catalogazione. Poi, con gli anni, il senso estetico o della memoria pura non ci ha più interessato e siamo passati a cercare la memoria interna delle cose. Sono passati gli anni, è cambiata la storia. Abbiamo adesso questo profondo senso della fine del millennio. Adesso lo si dice tutti. A noi è capitato di cominciare a sentire tutto questo quando, anni fa, abbiamo scoperto dei film nazisti o fascisti. Anche se allora non ce ne rende-

vamo conto del tutto, vedevamo soltanto il bello. Era tutto materiale scomparso, di cui non si conosceva più l'esistenza.

BF | *Si può dire che il vostro lavoro attuale – penso a Prigionieri della guerra e a Lo specchio di Diana che avete portato a Locarno – sia una meditazione sulla storia della sopraffazione che il cinema ha conservato sulla pellicola e che bisogna tirar fuori e mostrare di nuovo?*

ARL | Detestiamo al massimo grado tutto ciò che è retorica. Ci sforziamo di far vedere ciò che sta dentro queste immagini che sono state girate con tutt'altri intenti. Vogliamo che siano le immagini stesse a dire. Noi stiamo il più distante possibile. Chi vede queste immagini le rielabora, scopre in esse, certo, una storia della sopraffazione. Già con *Dal Polo all'Equatore* ci siamo messi su questa strada: sopraffazione sull'uomo, sul mondo, sulla natura...

YG | La storia è sempre attuale. Abbiamo fatto questo lavoro, *Lo specchio di Diana*, e l'ombra del nazismo risalta fuori proprio in questi giorni, con il caso Priebke.

BF | *Come arrivate ad avere l'idea di un film? Come si passa dai materiali che ritrovate ad una loro utilizzazione per farne un film?*

YG | Prendiamo quest'ultimo film, *Lo specchio di Diana*. È un lavoro in corso, è uno scavo archeologico che continua. È un film destinato a crescere. Adesso è di mezz'ora. Vorremmo durasse più di un'ora. Si tratta di materiali sulle navi dell'imperatore romano Caligola ritrovate in epoca fascista nel lago di Nemi. C'è un discorso sul fascismo, sulle radici imperiali che andava a cercare dentro la romanità; c'è anche un discorso sugli oggetti come emblemi: questi leoni e queste lupe, gli stemmi.

BF | *I filmati non vengono dai cinegiornali.*

ARL | No, è un diario filmato del lavoro di recupero di queste due navi, un diario che va dal 1926 al 1940. Sono stati gli ingegneri che lavoravano alle navi a filmare le fasi del recupero. Infatti il materiale non è montato, è difficile da risistemare, da riorganizzare...

YG | Era materiale che stava in un vecchio laboratorio cinematografico. Volevano buttare tutto. L'abbiamo trovato quindici anni fa. Per noi, le cose vengono a stratificarsi: negli anni, i materiali si accumulano e il progetto di un lavoro si apre ad altre immagini. Ci piace descrivere, per noi stessi, tutto il materiale che troviamo. Sulla base di queste descrizioni pensiamo ad un film possibile. Poi, queste descrizioni si aprono ad altre immagini che si incastrano in quelle di partenza. Per esempio, le immagini delle bombe chimiche all'iprite, in Africa, sono andate a incontrare le navi di Nemi. Insomma, siamo partiti da immagini documentarie, che erano destinate ad essere buttate via. Erano considerate ciarpame, quando noi le abbiamo salvate. Allora, noi le cercavamo, tutti le buttavano: adesso no, adesso tutti le conservano.

ARL | Siamo orgogliosi di aver salvato Comerio dalla totale scomparsa.

BF | *In questi materiali si tratta di trovare quelle immagini che conservano "il vero" di un avvenimento?*

YG | Noi cerchiamo all'interno del materiale qualcosa che ci dice qualcosa. L'importante è la forma dell'osservazione del materiale: come lo guardiamo. Non lo guardiamo in maniera meccanica.

ARL | I filmati da cui viene *Lo specchio di Diana* arrivano ad un totale di circa due ore e mezzo di proiezione. Vorremmo che il nostro film si allargasse ancora, soprattutto nella parte che dell'impresa del recupero delle navi di Nemi. Si tratta di un esempio di primo cinema di tipo industriale, però c'è ancora dentro l'Italia contadina, poi c'è l'Italia militare, perché il lavoro lo fanno fare ai militari...

YG | ... e ci vedi già dentro il futuro: vedi i preti, i poliziotti, i portaborse, i ministri, le donne dei ministri. Il regime. Nulla è cambiato. E questa folla che guarda. Vedi le costanti immutabili del potere.

BF | *Su queste immagini, il vostro lavoro va in due direzioni. Operate tecnicamente sulla pellicola per sottolineare ciò che volete mettere in evidenza. E date alle immagini dei riferimenti esterni. In questo caso, Frazer e Il ramo d'oro.*

YG | Questo lago era un luogo mitologico. Turner ha dipinto su questo soggetto dei quadri molto importanti: *Le sibille, Il lago di Diana, Il ramo d'oro*. E il libro più importante di Frazer, in dodici volumi, e prende il titolo dal lago di Nemi, dalla foresta mitologica di Diana.

ARL | Anche nella musica abbiamo fatto riferimento a Frazer che chiude il suo lavoro dicendo qualcosa come: mi allontano dal lago di Nemi e sento le campane che suonano al tramonto... Allora abbiamo cercato dei suoni che richiamassero le campane. In parallelo al lavoro sulle immagini, facciamo molte letture, troviamo collegamenti.

YG | Il mito del lago di Nemi, in due parole, è questo: la foresta dedicata a Diana aveva un guardiano, il re della foresta, che era insieme re e assassino; si diceva che uno schiavo in fuga poteva rubare un ramo d'oro dell'albero sacro, uccidere il re sacerdote e diventare re a sua volta. Ogni sacerdote re veniva dunque ucciso da uno schiavo fuggitivo che diventava il nuovo re sacerdote. Caligola aveva costruito queste due navi enormi, lunghe settanta metri. Anzi, le navi erano tre: alla fine, nel film, si vede un raddomante, che sembra il demonio, che cerca la terza nave. Non si sa se le navi fossero dei templi galleggianti o venissero usate per delle feste. È Caligola a far uccidere l'ultimo re sacerdote del lago e lo stesso Caligola morirà di morte violenta. Chiunque si occupasse di questo lago, moriva di morte violenta. Perciò abbiamo collegato questa leggenda al fascismo. Abbiamo voluto prendere il fascismo da un'altra direzione: usare un mito per scavare sotto ai miti del fascismo. Era Mussolini l'ideatore di questo recupero delle navi: era con queste navi che Roma aveva conquistato l'impero. E il film finisce con le bombe all'iprite.

ARL | Anche le navi finirono distrutte. Durante la guerra, la gente della zona andava dentro al museo delle navi e si rifugiava sotto gli scafi. Abbiamo trovato una fotografia in cui si vedono i lettini e le persone sotto le navi.

YG | Pensa: avevano continuato a lavorare dal 1926 al 1940. L'inaugurazione del museo è dell'aprile del 1940 e l'Italia un mese dopo entra in guerra. I nazisti entravano in Jugoslavia, lo stesso giorno dell'inaugurazione del museo delle navi.

ARL | E poi la beffa e la follia. La fatica annullata da due soldati tedeschi in fuga che sono passati e hanno bruciato le navi, nel 1944.

YG | La follia era stata il tirar su le navi che dovevano stare sotto.

BF | *Che struttura avete dato a questo film?*

YG | Ci sono tre sezioni. La prima è la parte archeologica girata dai tecnici e dagli ingegneri degli scavi come per tenere un diario. Noi questa parte la vediamo con un diario italiano.

ARL | Infatti il film l'abbiamo chiamato, come soprattitolo, *Archivi italiani numero 3*. I nostri archivi continuano, vanno avanti.

YG | Poi c'è la sezione dedicata a Tripoli, la Tripoli dell'impresa di Mussolini vista dai francesi, dove Mussolini viene chiamato, scherzosamente, per prenderlo in giro, l'imperatore italiano. Poi c'è una terza parte di materiale amatoriale, sulle bombe in Etiopia, girata in 16 millimetri sempre da un ingegnere, dove si vedono i cammelli morti, le riprese aeree e le bombe all'iprite. Perciò ci sono il cinema industriale, il cinema imperialista di propaganda e il cinema amatoriale.

BF | *Qual è il vostro lavoro su queste immagini?*

YG | Noi montiamo le immagini e soprattutto le riprendiamo di nuovo, le ri-fissiamo, le rivitalizziamo. Abbiamo provato a far questo anche attraverso il video. Ma abbiamo visto che il risultato non era assolutamente lo stesso. Così siamo tornati alla pellicola. Fotogramma per fotogramma, rifilmiamo il cinema.

ARL | *Frame by frame...*

YG | Già: *frame by frame*. Siamo appena stati nella ex Jugoslavia a portare *Prigionieri della guerra*. E l'espressione "frame by frame" ci è rimasta in mente. Parlando di questo film, *Prigionieri della guerra*, in una certa città, siamo stati costretti a parlare solo di tecnica, solo di questo "frame by frame". Non ne potevo più di parlare solo di tecnica, mai di contenuto. Poi siamo arrivati in un'altra città e di nuovo soltanto di tecnica... Non si poteva parlare di politica. Torniamo allo *Specchio di Diana*: nella parte di Nemi abbiamo cercato di mantenere i colori come li abbiamo trovati. La muffa è originale, la muffa che va sulla decomposizione del colore. Abbiamo scelto le parti più colorate. Mancano le parti in bianco e nero.

ARL | Sui colori, di solito, interveniamo sempre. Un altro tipo particolare di intervento che facciamo sulle immagini è quello sulla velocità di scorrimento delle immagini. Sulla velocità delle immagini originali e sulla velocità diversa che noi decidiamo di dare a queste immagini. Questo nuovo tempo può essere più lungo o più breve, possiamo accelerare o rallentare. Comunque, dietro e insieme a tutte queste faccende tecniche, c'è sempre un discorso politico. Ci siamo accorti, guardando indietro al nostro percorso, che abbiamo messo insieme, strada facendo, un lavoro di notevole valenza politica. Forse qualcuno poteva pensare che il nostro fosse un lavoro leggero. Ma fin dall'inizio ha avuto anche altre connotazioni. Abbiamo un film su Mahler, degli anni Settanta, un film muto, che si basa un testo di Adorno su Mahler.

YG | Non siamo molto bravi a parlare di queste cose. Allora le scriviamo. Prima di arrivare a un festival, ci scriviamo delle cose da dire che non riusciamo a dire senza leggerle. (Prende un quadernetto. N.d.R.) Senti: per esempio, delle vecchie frasi: "Il lavoro contro la violenza è la sola arma di un artista"... "La cultura come unica sovversione in questo vuoto totale"... "Non facciamo in genere dichiarazioni politiche, però il politico è intrinseco al lavoro"... "Risignifichiamo il passato, attualizzandolo, ribaltando il significato primario del passato e rimettendo

il passato nel presente”...

ARL | Di questo ci accorgiamo: che stiamo lavorando a un film, pensato due, tre anni prima e poi salta fuori che le cose dette nel film sono attualissime. Anche per questo film. Che tra l'altro nessuno ci ha voluto produrre, neppure all'estero: solo l'immagine di Mussolini li terrorizzava. Troppo bello, pericoloso.

YG | Come se si facesse dell'apologia... In realtà, noi usiamo queste immagini con ribrezzo.

BF | *E allora come l'avete prodotto?*

ARL | Abbiamo girato per le produzioni che di solito ci aiutano, e cioè la ZDF tedesca, la Sept francese, o il Museo di Trento e Rovereto, o anche Raitre per certi lavori documentaristici degli anni Ottanta. Niente. Così, stavolta le cose sono andate in modo diverso. Questo film, anzi il progetto di questo film ha vinto un premio al festival di Sacile, Ambiente Incontri. Poi abbiamo avuto un aiuto dalla Provincia di Milano, con le attrezzature video.

YG | Abbiamo impiegato poco per comporlo. Relativamente poco. Per *Dal Polo all'Equatore* ci son voluti tre, quattro anni. Per *Prigionieri della guerra*, due. Per *Karagoez*, tre anni. Comunque, a questo *Specchio di Diana* giravamo intorno da dieci anni.

BF | *Sembra difficile che abbiate tanti film in gestazione, chiusi nelle scatole, scritti su quaderni... Continuate anche a filmare il presente?*

ARL | Abbiamo moltissimi progetti. Una parte riguardano le pellicole d'archivio. In più abbiamo il nostro archivio, che ci costruiamo noi con quello che giriamo e che si accumula nel tempo. Guardiamo ancora il mondo com'è adesso.

YG | Il passato è sempre in relazione col presente. Talvolta addirittura lo precede, ci mostra quello che succederà. Si sa già cosa dovrà succedere.

ARL | In questo viaggio in Jugoslavia abbiamo filmato delle cose, ma non voglio parlarne. Sono diverse, particolari, anche come tecnica. Diventeranno un film. Magari fra tre o quattro anni.

YG | Abbiamo anche alcuni temi fissi, su cui ritorniamo. Le origini, gli armeni, la storia di mio padre: temi sempre collegati a quel che succede oggi, in Turchia, alla questione curda, agli integralismi. Abbiamo poi un film con Walter Chiari. L'ultimo film di Walter Chiari credo che lo faremo noi. Abbiamo fatto con lui un lungo viaggio nell'Armenia sovietica nel 1987, girando in maniera approssimativa ma sono scene piene di significati. Walter Chiari era nostro amico e aveva voluto venire ad accompagnarci.

ARL | Aveva letto il diario del padre di Yervant, delle sue tragiche vicende. Così è venuto...

YG | ...e ha fatto delle cose... forse la cosa più comica che abbia mai fatto. Nell'Armenia sovietica. Non abbiamo mai avuto il coraggio di mostrarlo.

ARL | Adesso ci accorgiamo, abbiamo capito che è una cosa bella...

YG | Tutte quelle ore con lui in viaggio. I *kolkoz*, le sue recite, le sue confessioni.

ARL | Comincia così. Quando siamo partiti, da Milano, noi siamo arrivati in ritardo e lui ha detto: "Non avrei mai pensato che c'erano delle persone che riuscivano a battermi". Poi a Linate, abbiamo incontrato un amico suo, Giancarlo Vigorelli, che gli chiede cosa faceva lì. E lui: "Accompagno un mio amico in Armenia, a trovare la sua vecchia patria". Poi c'era una fi-

la di suore con delle taniche andavano a Lourdes. Hanno mollato le taniche e hanno detto: "Il primo miracolo l'abbiamo già visto: Walter Chiari". E in aereo ne ha fatte di tutti i colori... Devi pensare che per Yervant andare in Armenia era un impatto terribile, la tragedia della famiglia morta. Qualche nostro amico ha pensato che se partiva con noi un comico la cosa si alleggeriva. Io non volevo più partire: figuriamoci, vado via con Yervant e con Walter Chiari, uno superdrammatico, quell'altro comico. E quando siamo stati là è stato proprio così, c'erano queste due tensioni. Walter ha accettato tutte le scomodità, si adattava a tutto, scherzava nei momenti drammatici: "Il nostro agnellino, cosa dici: ce l'avranno mangiato oggi? fin qui? fin qui?". Ci sono successe certe scene che purtroppo non abbiamo filmato. A un supermercato, erano arrivati i biscotti. Quel giorno c'erano i biscotti e alla cassa c'era una donna russa. In tutti i posti di un qualche potere c'erano i russi. Walter prende i biscotti e paga. Mette un rublo, un altro, dieci, venti, ottanta rubli. Io dico: "Ma sei impazzito? Una scatola di biscotti!". E lui: "Ma non vedi quella! Me li chiede, li vuole!". E lui metteva soldi su soldi. Un pacco. Facciamo per uscire, sento un rumore, un trambusto: tutte le donne armene che c'erano lì erano imbestialite contro questa cassiera e l'hanno costretta a ridarci indietro tutti i soldi. Siamo usciti come due eroi, con le donne che applaudivano.

YG | Lo faremo questo film. Dobbiamo farlo. Per la memoria di Walter.

BF | *Come vivono i vostri film? Dove li mostrate?*

ARL | Girano molto di più all'estero che in Italia. In Inghilterra abbiamo il British Film Institute che li distribuisce. In America c'è il Moma di New York. Anche in Australia è così. O in Austria. In Germania passano anche in tv. E in Italia, girano nel circuito non commerciale. E li accompagniamo ai festival.

YG | Mi è venuta in mente una cosa a proposito della prima domanda, su che cosa è il nostro cinema. Ci sentiamo legati ad un concetto ormai antico: ci piace il nuovo, qualcosa che spinga avanti. Non rinneghiamo mai l'appartenenza all'avanguardia. Adesso ci sono autori che si spacciano per avanguardia...

ARL | ... ed è retroguardia, perché se conoscessero le avanguardie storiche...

YG | Ci sentiamo legati alle avanguardie storiche degli anni Venti e Trenta e alle avanguardie americane e europee dei Sessanta. Ci sono ancora tanti capitoli così poco esplorati, tanti poeti del cinema che sono sconosciuti, non arrivano a nessun festival. È chiaro insomma che non ci interessa fare del cinema commerciale.

ARL | Non andiamo molto al cinema. Andiamo anche a vedere del cinema "commerciale", però non è la fiction che ci interessa. Anche se è difficile mettere un confine tra fiction e documentario o ricerca. Il nostro non è neppure un cinema documentaristico. Qualcuno ci definisce documentaristi, però i nostri non sono sicuramente documentari in senso stretto. Mi piacerebbe comunque avere più tempo per andare al cinema. Mi piacciono due cose: il cinema e leggere.

YG | È proprio così: facciamo dei film e facciamo delle letture parallele. Non ci interessa solo il cinema ma tutto quello che lo coinvolge, che può stargli intorno. Anche in questo *Specchio di Diana*, c'è Frazer, c'è Wittgenstein...

ARL | ... che attacca Frazer perché dice, vede sempre i sacerdoti dal punto di vista di un pastore inglese...

YG | (legge dal quadernetto degli appunti. N.d.R.) ... “di un pastore inglese del nostro tempo con tutta la sua stupidità e insipidezza”.

(Intervista raccolta da Bruno Fornara, al Festival di Locarno 1996)

II. Lo specchio di Diana di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996). Una nota

Filippo Perfetti

Il mondo è un posto ingannevole. Molte delle cose che vedi non sono più realmente qui.

Sono solo un'immagine residua.

[...]

Siamo sommozzatori di recupero. Facciamo quello per cui ci pagano.

Comunque sia, sono sicuro che di questa storia ne sapete più voi di me.

C. McCarthy, *Il passeggero*

Nel 1996, al Festival di Locarno, la coppia di *filmmaker* Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi presenta il film dal titolo *Lo specchio di Diana*; raggruppato dal soprattitolo *Archivi italiani n. 3* a due precedenti cortometraggi del 1991 e 1994, *Il fiore della razza* e *Animali criminali*. *Lo specchio di Diana*, realizzato in video, della durata di circa trenta minuti, si innesta nella fase matura della filmografia dei due artisti, quando è già cifra del loro cinema la realizzazione di film per mezzo della “camera analitica”, il dispositivo inventato dalla coppia per il rifilmaggio di pellicole cinematografiche di vario formato; e delineato è il soggetto della loro ricerca: la violenza nel Novecento, incarnata nei totalitarismi e diffusa a ogni latitudine (il titolo che infatti si fa bandiera di questa ricerca formale e tematica è *Dal Polo all'Equatore*, 1986). Il film riprende il materiale dei girati dal 1926 al 1940 relativi al recupero delle navi di Nemi nell'eponimo lago laziale, documenti che testimoniano i primi lavori per lo svuotamento del lago fino all'inaugurazione del museo dedicato alle navi romane avvenuta il 21 aprile 1940. Ad aprire il film, che conta sulla colonna sonora di Keith Ulrich, troviamo scritte che a mo' di introduzione ricapitolano la leggenda e la storia relative al luogo e alle navi, mentre la prima e principale parte è segnata dalle immagini del recupero fortunoso dei relitti; a chiudere il film, invece, sono due brevi sezioni che fanno slittare lo scenario e in apparenza il tema. Dapprima ci si sposta a Tripoli, con il trionfo a cavallo di Mussolini nel 1926; poi è la volta dell'Africa orientale dell'Etiopia, ripresa durante i



Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *Lo specchio di Diana* (still), video, 1996.



Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *Lo specchio di Diana* (still), video, 1996.



Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *Lo specchio di Diana* (still), video, 1996.

bombardamenti all'iprite dell'esercito italiano nel 1936. Della struttura del film parlano dettagliatamente gli autori nell'intervista che qui ripubblichiamo (apparsa su "Cineforum" del 1996), spiegando la stretta attinenza tra i materiali della prima parte e delle due successive. Le tre parti interlacciate tra loro legano con sé i differenti e simultanei volti del fascismo: l'imperialismo che cerca una radice e una giustificazione storica, la volontà di forma e retorica nell'immagine, l'essere capace di distruzione e omicidio nel consenso e nel frattempo di tutte le altre immagini. Queste immagini, o volti, cooperano e sono convergenti a un unico fine pur rimanendo nella distanza

dei luoghi e degli anni (Lumley [2011] 2013, 117-118). Ara H. Merjian, commentando *Lo specchio di Diana*, fa notare che "La storia diventa prolettica anziché strettamente cronologica" (Merjian 2012), è questo che genera il montaggio nel film delle tre parti.

Altro aspetto che merita attenzione è la provenienza del materiale utilizzato. Come è noto, dal 1982 Gianikian e Ricci Lucchi hanno accesso al materiale dell'archivio di Luca Comerio, conservato nel suo ultimo laboratorio milanese, e da quel momento fanno tesoro del fondo per la creazione delle loro opere. Come dichiarano gli autori nell'intervista, la prima parte deriva da "un diario filmato del lavoro di recupero di queste due navi"; per loro stessa ammissione si tratta di materiale grezzo, che "stava in un vecchio laboratorio cinematografico". Il "laboratorio" è proprio quello di Comerio e l'archivio comprende diversi tipi di documenti: ci sono quelli filmati dallo stesso Comerio e dalle sue produzioni, che arrivano fino alla fine degli anni Venti, quando smetterà di lavorare per mancanza di committenze e per il suo ammalarsi (cfr. Manenti, Monti, Nicodemi 1979). C'è il materiale collezionato da Comerio, che si può datare tra gli anni Venti e Trenta (Comerio muore nel 1940); quello di Paolo Granata, primo operatore di Comerio e poi tra i più importanti operatori del Luce negli anni '30 (a lui si devono i girati dallo stesso Granata e altro materiale del Luce); e ancora, il materiale filmato dal nipote di Granata, colui che poi traghettò l'archivio fino alla condivisione con Gianikian e Ricci Lucchi, che va dalla metà degli anni Quaranta fino ai Sessanta. Ciò si può desumere leggendo l'intervista dei due artisti a Scott MacDonald:

Gianikian | Nel 1982 ci ha dato alcuni nastri – registrazioni di conversazioni con operatori che hanno ripreso la Prima guerra mondiale – realizzati molti anni fa per la radio; nei nastri c'era anche Paolo Granata, il primo operatore di Luca Comerio durante la Prima guerra mondiale.

Ricci Lucchi | Abbiamo continuato a prelevare materiale fino al 1985, quando è stato chiuso. Il proprietario del laboratorio (solo lui e la moglie ci lavoravano) era il nipote di Granata. Durante il fascismo Granata era l'operatore più importante nell'Italia settentrionale dell'Istituto Luce fascista. Negli anni, il nipote aveva ereditato il laboratorio di Comerio: lo spazio, i film. Anche il nipote era un operatore. La sua prima ripresa è stato il corpo di Mussolini appeso in una piazza milanese nel 1945. Il nipote ricordava le ultime visite di Comerio al laboratorio.

Il laboratorio aveva diversi vani cantina. Al principio è stato impossibile capire quanta pellicola ci fosse. Più tardi abbiamo realizzato che c'era una sorta di stratificazione del materiale filmico.

C'erano le vecchie pellicole girate o collezionate da Luca Comerio. C'erano i film fascisti realizzati da Paolo Granata (in cui si rivela l'influenza di Comerio) negli anni Venti, Trenta, Quaranta. E c'era materiale religioso ripreso dal nipote negli anni Cinquanta e Sessanta. Il materiale filmico documentava epoche diverse: l'epoca del re, l'epoca del fascismo, e la più recente epoca del Vaticano. La raccolta di Comerio era molto ricca, migliaia di metri di materiale: documentari degli albori del cinema, film di viaggio, etnografici, materiale scientifico, e testimonianze della Prima guerra mondiale. Fatta eccezione per alcuni rulli, non restava praticamente traccia dei film di fiction elencati nella filmografia di Comerio. Quel materiale era scomparso, o era stato raccolto dalle cineteche. Però nessuno si era interessato ai documentari.

SMD | *Avete potuto distinguere il materiale girato e quello solo collezionato da Comerio?*

YG | Sì, anche se nel nostro film [*Dal Polo all'Equatore*] abbiamo utilizzato entrambi. Una parte rilevante dell'archivio riguarda la Prima guerra mondiale. È stato girato da Comerio, l'unico ad avere l'autorizzazione dell'esercito a filmare scene di guerra. Durante la seconda parte della guerra perse quel permesso; c'erano troppi morti nei suoi film, e le battaglie che riprendeva risultavano spesso delle sconfitte. La prima parte della guerra si poteva vedere come un gioco – per esempio, le centinaia di soldati che cercavano di spingere l'enorme cannone in cima alla montagna – ma dopo non è più stato possibile. Alla fine della guerra Comerio filmò la cerimonia per la vittoria a Trento, vicino alle Dolomiti. Nell'archivio, i materiali che riguardano la guerra erano in piccoli rulli da dieci, venti, trenta metri, o a volte in sequenze separate in meno di un metro. Tutti i positivi sono colorati, e anche alcuni dei negativi. C'è solo un rullo di positivo, quattrocento metri, già montato, con le didascalie (da questo rullo abbiamo tratto le scene di guerra danneggiate dalla muffa). Abbiamo iniziato il nostro film riprendendo di nuovo e rimontando il materiale di guerra. Nel nostro *Dal Polo* abbiamo inserito una ripresa di Mussolini che entra a Tripoli a cavallo nel 1927, la ripresa non è di Comerio, ma dell'Istituto Luce. Volevamo mostrare quale sarebbe stato il futuro degli italiani. Dalla sua filmografia abbiamo appreso che Comerio ha cominciato a girare nel 1898 (McDonald [1998] 2000, 20-21).

Lo specchio di Diana è realizzato con l'archivio Comerio ma non con le sue riprese: la parte a Tripoli è la stessa di *Dal Polo all'Equatore*, che viene dall'Istituto Luce (Gianikian Ricci Lucchi 2000, 43), mentre come detto nell'intervista a "Cineforum" l'ultima parte è di qualche cineamatore: "C'è una terza parte di materiale amatoriale, sulle bombe in Etiopia, girata in 16 millimetri sempre da un ingegnere". Sul materiale della prima parte si può fare qualche ipotesi di ricerca e qualche preliminare approfondimento, anche se lo studio meriterebbe una indagine più dettagliata mentre qui si dà solo una ricognizione iniziale. Il materiale utilizzato dalla coppia nella prima parte è interessante se si confronta con quanto ora si trova nell'archivio Luce: sono visibili infatti, anche con uno sguardo veloce, gli stessi brevi spezzoni non montati o in parte organizzati per brevi cinegiornali (si veda il materiale reperibile all'interno dell'Archivio Luce digitalizzato e accessibile dal suo sito internet). L'Archivio Luce dà conto delle attribuzioni di chi li ha realizzati, o più probabilmente dei responsabili della produzione del cinegiornale in cui sono state impegnate (è verosimile quanto dichiarano nell'intervista sull'amatorialità del materiale). I filmati degli ultimi anni Venti sono attribuiti a Renato Sinistri; quelli dei primi anni Trenta a Giulio Ruffini e altri a uno dei nomi più importanti nel Luce, Arnaldo Ricotti. L'ultimo cinegiornale che qui interessa, invece, datato 26 aprile 1940 e dedicato al Natale di Roma, è a firma di Arturo Gemmiti (catalogato come C001905) e per poco più di un minuto richiama

l'inaugurazione del Museo delle Navi. Stando alle dichiarazioni dei due artisti (“**ARL** | il materiale non è montato, è difficile da risistemare, da riorganizzare”; “**BF** | I filmati non vengono dai cinegiornali. **ARL** | No, è un diario filmato del lavoro di recupero di queste due navi”) i materiali non sarebbero gli stessi, tuttavia non è da escludere che le copie utilizzate a Milano per *Lo specchio di Diana* non fossero già in toto o in parte nella stessa forma di quelle del Luce. Gianikian e Ricci Lucchi aggiungono poi un'altra informazione: “I filmati da cui viene *Lo specchio di Diana* arrivano ad un totale di circa due ore e mezzo di proiezione”.

Difficile calcolare il materiale in possesso del Luce senza una ricerca più dettagliata, ma pare certamente minore (un rapido calcolo fa ammontare il girato tra i 25 e 30 minuti). D'altro canto i materiali usati dalla coppia erano copie in parte a colori: “Nella parte di Nemi abbiamo cercato di mantenere i colori come li abbiamo trovati. La muffa è originale, la muffa che va sulla decomposizione del colore. Abbiamo scelto le parti più colorate. Mancano le parti in bianco e nero”. Se la parti in bianco e nero compaiono anche nell'archivio Luce, di quelle a colori non si ha traccia. Ma il materiale non differisce, si tratta delle stesse immagini, solo in copie a colori. A questo punto occorrerebbe capire se Gianikian e Ricci Lucchi hanno materiale differente, con altre immagini rispetto a quelle del Luce e che non hanno usato, oppure hanno le stesse immagini ma sia in copie a colori che in bianco e nero che sommate raggiungono le circa due ore e mezzo di materiale che dichiarano di avere.



G. Parisch, F. Puchstein, *Das Geheimnis vom Nemi see* [Il segreto del lago di Diana] (still), pellicola 35mm, 1932 (?), Archivio Istituto Luce, M009001.

A complicare il quadro è un altro filmato posseduto solo dal Luce (M009001), da quanto si può dedurre dalle informazioni che si hanno (quelle che si desumono dall'intervista e da quanto si trova nella bibliografia sul tema, Cfr. infra), e non dalla coppia di *filmmaker*. Si tratta di un lungometraggio di un'ora che raccoglie i filmati dei primi anni di lavoro per la ricerca e la riemersione delle navi, ma la cosa più interessante è il modo in cui è costruito. Il film riunisce le riprese documentarie che nello stesso periodo trovano la forma del cinegiornale a cui si sommano alcuni raccordi di finzione girati appositamente, soprattutto con il fine di raccontare il lavoro che sta dietro all'opera di scavo, fatto anche da gente comune, popolani dei

dintorni di Nemi. Le varie parti del film, oltre che da cartelli, sono raccordate fra loro da alcuni intermezzi, che tra l'altro aprono e chiudono il film, con una donna ben vestita che recita alcune parti non identificabili – dalla copia visibile manca il sonoro per cui non si può ricostruire quanto dice e il suo tenore, quasi sicuramente di carattere propagandistico e magniloquente al pari di quanto mostrano le immagini. Assieme alla parte parlata c'è una parte di canto e coro come riportato dai titoli di testa che riassumono le varie informazioni sul film. Dagli stessi si conosce che la regia è di Guido Parisch, con l'edizione tedesca di Fritz Puchstein, per la produzione del Luce in coproduzione con Ariete film, sotto la direzione artistica di Eugenio Fontana, con il titolo *Das Geheimnis vom Nemi-See* [Il segreto del lago di Nemi]. Fritz Puchstein è accreditato soprattutto in qualità di attore in diversi lungometraggi dagli anni Trenta

alla metà dei Sessanta di produzione tedesca; maggiore attenzione la desta il nome di Guido Parisch, regista e produttore già negli anni del muto. I suoi primi film sono tra fine anni Dieci e primi anni Venti e ha certamente un ruolo chiave nella produzione di questo film. Infatti si sa che negli Trenta Parisch è rappresentante per il Luce a Berlino, in pratica l'uomo a cui è affidata, con scarsi risultati, l'alleanza sul campo cinematografico fra i governi di Mussolini e Hitler (cfr. Baldoli 2004, 230; Maganzani 2020, 77). A rimarcare il ruolo centrale nella produzione è la donna che nel film appare in qualità di corifeo. Si tratta di Marcella Albani, una diva del muto che è spesso interprete di molti dei film di Parisch anche per il legame coniugale che li unisce. Per via della qualità delle immagini e per i nomi che lo hanno realizzato, nonché per la datazione (che nell'archivio Luce risulta al 1932, quindi prima della salita al potere in Germania del partito Nazionalsocialista) meriterebbe un maggiore approfondimento – mentre per quanto concerne le possibilità di questa nota si deve solo considerare come un ulteriore dato sulle copie e i materiali che riguardano le riprese del recupero delle navi.

Per quanto si conosce ad ora, si può dire che esistono più copie di quanto filmato a Nemi, che le riprese sono state usate in quegli anni per un lungometraggio che contiene sia filmati di natura documentaria che brevi passaggi con un carattere semi narrativo e di natura fittoriale, fino a intermezzi giustapposti e creati appositamente per il lungometraggio *Das Geheimnis vom Nemi-See*. Mentre un'altra copia del materiale, in parte a colori e in parte in bianco e nero, o in più versioni, alcune a colori e altre in bianco nero, è arrivata fino a Milano nel laboratorio di Comerio. Essendo parte dei girati giunti a Milano anche quelli che riportano l'inaugurazione del museo, si può dire con un buon grado di sicurezza che siano arrivati tramite Paolo Granata, che allora lavorava per il Luce e a cui si può attribuire anche l'arrivo del materiale dall'Etiopia del 1936. D'altronde, a conferma di questa deduzione, è bene ricordare che Comerio era sempre più malato con l'avanzare degli anni, e nel '40, appena prima dell'inaugurazione del museo, inizia ad entrare e uscire dal manicomio di Mombello, dove vivrà gli ultimi mesi in una sempre più completa amnesia prima di morire nel luglio dello stesso anno. Contrappasso per chi, con le immagini da lui raccolte assieme ai continuatori del suo archivio, sarà una fonte per il lavoro sulla memoria disvelata, specchio e finestra del contemporaneo: "Anziché reiterare la logica diacronica, l'opera di Gianikian e Ricci Lucchi sottolinea le bizzarrie del tempo storico: anacronistico, atavico, eternamente ricorrente" (Merjian 2012).

Un breve *focus* merita anche la parte sonora del film. Come detto la colonna sonora è affidata a Keith Ulrich, compositore di stanza losangelina con origini cilene che lavora con la coppia di artisti dagli anni Ottanta, risultando uno dei collaboratori più longevi e fidati per la coppia. Gianikian interviene a proposito della musica nel corso di una video intervista del 2015, un'occasione in cui era stato proiettato il film del 1996 assieme a *Oh! Uomo* (2004). Rispondendo alla domanda evidenzia la continuità, spesso più nascosta e stringente di quanto appare, che lega la loro filmografia:



H. Ryggen, *Etiopia*, arazzo, 1935.

YG | I due film che avete visto hanno fonti sonore diverse. La musica dello *Specchio di Diana* è stata composta da un musicista di Los Angeles con il quale lavoriamo a distanza. Abbiamo usato diverse volte lo stesso tipo di suono ipnotico che si discosta sempre un pochino dalle immagini. Dopo [con] la trilogia della guerra [*Prigionieri della guerra*, 1995; *Su tutte le vette è pace*, 1998; *Oh! Uomo* N.d.R.], abbiamo cominciato a lavorare con Giovanna Marini. [...] Per *Lo specchio di Diana* avevamo letto dei pezzi sul lago di Nemi. *Il ramo d'oro* di James G. Frazer e anche il commento che ne ha scritto Wittgenstein in cui dice che percepiva qualcosa di tremendo nella mitologia del lago. In un diario, scrive che il fratello Paul, pianista eccezionale, aveva perso la mano destra in battaglia. Wittgenstein era preoccupatissimo per il fratello che in quelle condizioni non poteva più lavorare, e commissionò a Maurice Ravel una composizione per mano sinistra. Poi abbiamo scoperto che Ravel aveva scritto alcuni pezzi per un altro musicista che aveva solo la mano sinistra, il ceco Otakar Hollman, e nell'ultima parte di *Oh! Uomo* [piena di mutilati di guerra N.d.R.] Giovanna Marini ha lavorato su questa idea di suonare il pianoforte solo con la mano sinistra. Queste cose sono davvero importanti per la nostra ricerca, per il nostro viaggio interiore nel corso della lavorazione del film. A un certo punto Giovanna Marini ha cominciato a non sopportare le immagini e ha smesso di lavorare alle musiche per il film. Piangeva tutti i giorni, quindi abbiamo chiamato un altro musicista, Keith Ulrich, un percussionista scappato dalla dittatura cilena. Ha collaborato con noi anche in seguito, continuando così il lavoro di Giovanna Marini. È per questo che ci sono tante percussioni. E comunque i punti per cui i musicisti si sono rifiutati di comporre qualcosa li abbiamo lasciati muti. Ci sono parecchi silenzi nello *Specchio di Diana* (Diserens 2017, 248-249).



Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *Lo specchio di Diana* (still), video, 1996.

Vuoti e pieni ipnotici, parti assenti che mai però mancano di senso, un lavoro di ricerca che prosegue e continua tra un titolo e l'altro, a volte entrando in contatto con altri artisti. Una ricerca aperta e capace di essere contaminata dal lavoro artistico altrui non solo in fase di realizzazione, come nella collaborazione con Ulrich e Marini, ma anche successivamente, a film concluso. Ne è prova un caso che riguarda proprio *Lo specchio di Diana*, scelto per essere mostrato nel 2014 alla Galleria Nazionale del Kosovo a Pristina (*Out of the Blue. A Sense of Public-Mindedness - MMX*, 9 luglio - 3 settembre 2014) in dialogo con l'opera *Summer Thoughts (part 1)* dell'ar-

tista Sven Augustijnen e tre arazzi di Hannah Ryggen, *Etiopia* (1935), *Drømmedød* (1936), *Jul Kvale* (1956) (cfr. Diserens 2017, 235-237). Le tre opere, ciascuna coi propri mezzi, riflettevano sulla violenza, la sopraffazione e il fascismo nel concatenarsi dei tempi e dei luoghi: una ragnatela il cui significato si rivela nella sua piena terribilità se vista nell'insieme che la forma significa.

È allora opportuno guardare al significato del film, non fermandosi solo a una analisi filologica dei materiali con cui è stato realizzato e prendendo in esame le singole parti. A dare luce sul significato sono gli appunti di Gianikian e Ricci Lucchi scritti per il film e leggibili all'interno del

volume *Cinema anni vita* (2000) e che è utile riportare integralmente come elementi necessari sia per la lettura del film che di quanto il film tratta:

Le navi imperiali di Nemi – La leggenda del ramo d'oro. (Poi realizzato due anni dopo questo scritto con il titolo *Lo specchio di Diana*).

Le due navi di Caligola giacciono sul fondo del lago di Nemi. Per il loro recupero il lago viene prosciugato. I lavori iniziano nel 1926 e nel 1927 ha inizio lo svasso. Viene costruito un museo per ospitare le navi. Esso viene inaugurato nel 1940. Il film documentario è il diario filmico di quattordici anni di enorme sforzo industriale che attraverso l'archeologia documenta la ricerca della "romanità", della radici del fascismo, delle sue origini imperiali. Mussolini è l'artefice e l'ispiratore dell'impresa.

Lago di Nemi 1926.

Visioni idilliache e aspetti diversi del lago precedenti i lavori. Immagini seppia e blu e gialle nelle varie stagioni. Luoghi mitologici, il Monte Cavo con il tempio di Diana, la fonte Egeria, la foresta che si affaccia sul lago, prima della sua spoliazione.

Diario. Inizio dell'opera di prosciugamento.

Migliaia di soldati del genio in azione. Divise della Prima guerra mondiale. Ritratti della popolazione rurale all'opera. Sfilate nella foresta di carri tirati da buoi che trasportano materiali. Industrie elettriche e idrauliche partecipano gratuitamente al lavoro. Soldati e operai navigano sulle acque con zattere e barconi. Portano tubazioni, motori, pompe. Un palombaro virato in blu compie i collegamenti subacquei dei tubi di scarico. Esplora le navi sommerse.

Mussolini inedito.

Mussolini in varie sequenze diversamente virate, il 20 ottobre 1927 abbassando una leva dà inizio allo svasso del lago. È giunto sul posto la sera prima in barca, al tramonto, sulla riva è atteso da due ministri. È vestito in borghese, un cappello Borsalino, calza lunghi stivali neri. In sequenze virate in rosso e in giallo visita un museo improvvisato. Vi arriva scendendo una scaletta di legno che dà su di un viottolo di fango. Ha lo sguardo interessato mentre gli vengono illustrati grafici e fotografie. Dopo l'inaugurazione si allontana su una barca a remi, così come è venuto. Il 1926 era stato l'"anno napoleonico" di Mussolini. Del suo ingresso a Tripoli a cavallo, con il fez e la piuma dell'uccello del paradiso. Nemi rappresenta un'altra tappa nell'evoluzione dell'immagine del primo ministro. Il recupero delle navi perdute di Caligola trova ampio risalto all'estero.

Le navi di Nemi. Archeologia.

Quando la massa d'acqua comincia ad abbassarsi, il paesaggio inizia le sue mutazioni. Le rive crollano e vengono puntellate da palafitte. Il 28 marzo del 1928 la prima nave affiora. In estate viene ritrovato il primo oggetto: una testa di lupa di bronzo. Si invitano i giornalisti italiani e stranieri a cui il direttore generale delle antichità illustra l'opera. Quando il livello del lago è stato abbassato di 20 metri, prima nave di Caligola è completamente emersa. Misura 64 metri di lunghezza per 20 di larghezza. La cinepresa registra il catalogo dei tesori che essa ancora contiene. Tra i ritratti della commissione archeologica si può notare re Gustavo di Svezia. Il diario filmico prosegue negli anni. Riemerge la seconda nave di Caligola, di grandezza simile alla prima. Un raddomante con un pendolo cerca inutilmente nel fango una terza nave. Mussolini nel corso del tempo visita di frequente gli scavi, giungendo all'improvviso sul luogo, non annunciato, guidando

da solo la propria auto. Riceve in dono dai contadini grappoli d'uva dorati che agli archeologi fanno pensare all'antica leggenda del lago di Nemi. Il mito di Diana.

La leggenda. Il ramo d'oro.

William Turner viaggia in Italia nel 1819. Sul lago di Nemi dipinge Il ramo d'oro, il mito di Diana. James G. Frazer nel suo libro descrive il mito e la leggenda. (Il titolo del libro è *Il ramo d'oro*). Nelle Note sul ramo d'oro di Frazer, Ludwig Wittgenstein scrive: "Quando Frazer, all'inizio, ci racconta la storia del re della foresta di Nemi, lo fa con un tono che indica che qui avviene qualcosa di strano e di terribile".

Il lago di Nemi era lo specchio di Diana. La sua foresta aveva un guardiano, il re della foresta. Egli era al tempo stesso sacerdote e assassino. Uno schiavo in fuga poteva strappare un ramoscello d'oro dall'albero sacro e uccidere il re. Tutti i sacerdoti morirono uno dopo l'altro di morte violenta. In epoca romana Caligola rinnova il mito di Diana, fa uccidere l'ultimo sacerdote. Sul lago costruisce due grandi navi, forse templi galleggianti. Dopo la sua morte violenta nel 41 D.C. le navi vengono spogliate, o affondano misteriosamente in seguito a una tempesta.

Mussolini. Il museo delle navi imperiali di Caligola.

Mussolini il 21 aprile del 1940 ritorna a Nemi dopo tredici anni. In uniforme nera da comandante e berretto con aquila imperiale inaugura il grande museo dove sono state allestite una accanto all'altra le due navi di Caligola. È una marcia militare. Mussolini è accompagnato da gerarchi e da ufficiali della milizia. È contornato da due ali di folla. Riceve i doni di rito. Da una didascalia del 1928 nel materiale: "Monumento unico e solenne che documenta la perizia dei romani nella costruzione delle navi da guerra con le quali Roma si lanciò alla conquista dell'impero e mantenne per secoli il suo dominio universale".

Il film documenta l'idea metafisica del sogno della conquista dell'impero, della trasposizione pratica dell'impresa africana.

Epilogo.

Durante la guerra il museo è adibito a ricovero dei senza tetto. Nel 1944 il museo e le navi vengono distrutte da un incendio appiccato da alcuni soldati tedeschi in fuga (Gianikian Ricci Lucchi [1995] 2000, 47, 49).

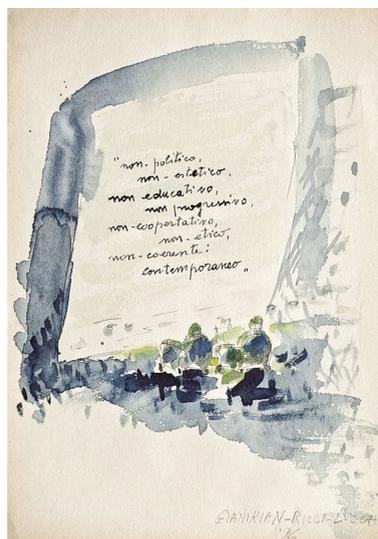
Questi sono gli appunti scritti a margine del film, una glossatura in forma di sceneggiatura desunta che aiuta chi guarda ed entrare nella complessità dell'opera dei due filmmaker e mette in chiaro il loro metodo di lavoro: "In parallelo al lavoro sulle immagini, facciamo molte letture, troviamo collegamenti". *Lo specchio di Diana*, pur essendo un film breve e non troppo conosciuto, è un caso particolarmente indicativo tanto della loro ricerca che del loro metodo, nonché del loro lavoro sull'archivio e sulla singola immagine. E lo è un film che ha gran parte del racconto concentrata su uno scavo archeologico, una disciplina che in una semplificazione già usata (si vede anche solo Blüminger [2008] 2012) si può riconoscere come prossima al lavoro dei due artisti. Ma questa semplificazione non è sufficiente, si riprenda l'ormai classico passaggio in cui i due artisti riepilogano il loro metodo di lavoro:

La costruzione di una "camera analitica" ci permette di avvicinarci, di scendere in profondità nel fotogramma. Di intervenire sulla velocità di scorrimento, sul dettaglio, sul colore. Di fissare e riprodurre in forme non abituali il materiale d'archivio. Attraverso di essa compiamo le nostre "ca-

talogazioni”, archiviamo tra la massa di immagini ritrovate e possedute quelle provocano in noi forti tensioni. Uso del vecchio per il nuovo, per fare emergere dal repertorio i significati nascosti, per rovesciare i significati primitivi. Memorie di fine millennio, su comportamenti, ideologie (Gianikian Ricci Lucchi [1995] 2000, 32).

Vedere il processo compiuto attraverso il dispositivo della camera analitica come equivalente a uno scavo archeologico nell'immagine è riduttivo: “Non siamo archeologi, antropologi o entomologi, come spesso veniamo definiti” (Lissoni 2012). Occorre sempre tenere a mente il loro lavoro interpretativo e di significazione, speculativo, capire come il processo tecnico, certamente fondante, abbia un fine stabilito. Un fine volto a ripresentificare le immagini e gli archivi: entrare in profondità non solo nel dettaglio ma nel significato. Penetrare il fotogramma andando a scegliere il particolare e ritagliando l'immagine è soprattutto svelamento del sotto, di quanto l'apparente cela e che contiene il significato di ciò che si vede. Mutare la velocità dei fotogrammi vuol dire farne perno a cui si legano significati, rimandi che cuciono la storia e i luoghi a uno stesso presente e a altre immagini. E il rovesciare è il riemergere, non il contraddire: lo scavo del significato non come per chi fa archeologia ma campagna, chi dissoda e coltiva e porta il sotto sopra. Mostrare della zolla la parte interna affinché divenga visibile e il campo sia fertile. Non c'è il repertorio di immagini in quanto reperto archeologico, ma immagini vive, con una loro vita che parte dal passato e che nell'oggi continua grazie anche al lavoro di Gianikian e Ricci Lucchi: “Per noi non esiste il passato, non esiste la nostalgia, ma esiste il presente” (Lissoni, 2012).

In apertura dell'intervista a Bruno Fornara rimane sospesa la risposta a una domanda, su come si possa definire il loro cinema. Difficile per loro stessi trovare il termine esatto. Una risposta, però, sembra trovarla in forma di acquerello Angela in quello stesso anno. Una definizione apofatica che nel suo escludere comprende tutta la complessità del loro lavoro nonché del possibile di un'immagine: “Non politico, non estetico, non educativo, non progressivo, non cooperativo, non etico, non coerente: contemporaneo”.



A. Ricci Lucchi, *Variazione* (dalla serie *I cineasti*), acquerello su carta, 1996.

III. Bibliografia tematica su Lo specchio di Diana

Si possono trovare note sul film di mano degli stessi Gianikian e Ricci Lucchi in Gianikian Ricci Lucchi [1995] 2000; per interviste ai due artisti in cui viene trattato il film si veda Censi [2010] 2013, Diserens 2017, Fornara [1996], 2023, MacDonald [1998] 2000; una scheda sintetica del film si trova in appendice a Mereghetti, Nosei 2000 [cfr. *Lo specchio di Diana* 2000]; per una recensione sul film si veda Signorelli 1996; per contributi che danno una lettura del film o lo utilizzino come fonte per approfondire alcuni temi e la filmografia di Gianikian e Ricci Lucchi si veda Lumley [2011] 2013, Mereghetti 2000, Merjian 2012; a cui va aggiunto il già citato Diserens 2017 per la parte analitica del contributo scritta dall'autrice; mentre per un inquadramento del film rispetto alla trilogia che va a comporre (*Archivi italiani*) si veda Pick 2015.

Censi [2010] 2013

R. Censi, *Gianikian e Ricci Lucchi* [Secolo-Cane-Lupo, "Alfabeta2" n. 4, novembre 2010] Milano 2013, 58-67.

Fornara [1996], 2023

B. Fornara, *Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* ["Cineforum", n. 357, settembre 1996, 18-22], "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Diserens 2017

C. Diserens, *A propos d'images oubliées*, in Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *The Arrow of Time. Notes from a Russian Journey 1989-1990*, trad. it. di M. Mercuriali, Milano 2017, 235-250.

Gianikian Ricci Lucchi [1995] 2000

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica* [*La notre camera analytique*, "Trafic", n. 13, 1995] in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 32-58.

Lo specchio di Diana 2000

Lo specchio di Diana [scheda], in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 212.

Lumley [2011] 2013

R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* [*Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Oxford 2011], trad. it. di F. Leoni, Milano 2013, 116-118.

MacDonald [1998] 2000

S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore)* [*Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi (on From the Pole to the Equator)*], in S. MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley 1998] in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 13-31.

Mereghetti 2000

P. Mereghetti, *La morale della storia*, in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 63.

Merjian 2012

Ara H. Merjian, *Bloody News from Friends, Notizie di sangue dagli amici: il cinema denso di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in A. Lissoni, con C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1, Milano 2012, s.p.

Pick 2015

A. Pick, *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's Animal Criminali*, "Screen", v. 56, n. 1, Spring 2015, 95-101.

Signorelli 1996

A. Signorelli, *Il passato, oggi*, "Cineforum" n. 357, settembre 1996, 22-24.

Riferimenti bibliografici

Baldoli 2004

C. Baldoli, *Un fallimento del fascismo all'estero. La costruzione delle piccole Italie nella Germania nazista*, "Italia contemporanea" 235, giugno 2004, 221-238.

Blüminger [2008] 2012

C. Blüminger, *Cartografia dei gesti [A cartography of gestures. Notes about an installation (Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, La marcia dell'uomo)]*, "Cinema & Cie" 8, autunno 2007, 70-75] in A. Lissoni, con C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1, Milano 2012, s.p.

Diserens 2017

C. Diserens, *A propos d'images oubliées*, in Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *The Arrow of Time. Notes from a Russian Journey 1989-1990*, trad. it. di M. Mercuriali, Milano 2017, 235-250.

Gianikian Ricci Lucchi [1995] 2000

Y. Gianikian A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica [La notre camere analytique]*, "Trafic" 13, 1995] in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 32-58.

Lumley [2011] 2013

R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi [Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi]*, Oxford 2011], trad. it. di F. Leoni, Milano 2013, 116-118.

Lissoni 2012

A. Lissoni, *Scruta, interroga, graffia. Gianikian e Ricci Lucchi, esplorare senza arrendersi mai alla storia*, in Id., con C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1, Milano 2012, s.p.

MacDonald [1998] 2000

S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (su Dal Polo all'Equatore) [Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi (on From the Pole to the Equator)]*, in S. MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley 1998] in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema Anni Vita*, Milano 2000, 13-31.

Maganzani 2020

P. Maganzani, *Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930 - 1950)*, Tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, a.a. 2019-2020, relatore G. Fanara.

Manenti, Monti, Nicodemi 1979

C. Manenti N. Monti, G. Nicodemi (a cura di), *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano 1979.

Merjian 2012

Ara H. Merjian, *Bloody News from Friends, Notizie di sangue dagli amici: il cinema denso di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in A. Lissoni, con C. Bertola (a cura di), *Non Non Non. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Quaderno Hangar Bicocca" 1, Milano 2012, s.p.

English abstract

The subject of this contribution is *Lo specchio di Diana* (*Diana's Looking Glass*, 1996), a film by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, as a possible useful tool for studying the story of the recovery and musealisation of the Nemi ships. It is also an in-depth study of the film itself and the work of its authors. With this purpose, it is divided into three parts: the re-edition of the interview with the two authors made for the magazine "Cineforum" by Bruno Fornara; followed by a commentary note including some comments on the film written by the two filmmakers and already published; finally, a thematic bibliography dedicated to *Lo specchio di Diana*.

keywords | Yervant Gianikian; Angela Ricci Lucchi; *Lo specchio di Diana*; Istituto Luce; Cineforum.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

“Le Navi romane si possono vedere anche in tre”

Il Museo di Nemi nella sequenza del film L'assassino di Elio Petri (1961)

Ilaria Grippa e Christian Toson

Questo contributo ha come oggetto una scena del film *L'assassino*, film d'esordio di Elio Petri uscito nelle sale nell'aprile del 1961. Lo spunto per questo approfondimento viene da una pagina di una recente monografia di Flavio Altamura e Stefano Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale* (di cui pubblichiamo una presentazione e un approfondimento in questo stesso numero di Engramma): nel loro lavoro gli autori citano una “suggestiva sequenza girata all'interno del Museo delle Navi romane” (Altamura, Paolucci 2023, 238) nel film di Elio Petri. Il film viene richiamato da Altamura e Paolucci nel quadro della ricostruzione della posizione del Soprintendente Aurigemma il quale, al momento in cui diede pubblicamente la notizia della distruzione delle navi, denunciò la matrice nazista del disastro: è a questo proposito che i due autori fanno riferimento al dialogo che avviene tra Nicoletta e Alfredo mentre passeggiano nello spazio del padiglione est in cui si trovano i resti delle navi, visibilmente segnate dall'incendio del 1944, e in particolare alla battuta sui tedeschi responsabili della distruzione delle navi “perché sono tedeschi”. L'analisi si ripropone innanzitutto di fornire uno strumento di approfondimento che possa essere utile alle indagini intorno al Museo delle Navi di Nemi, in particolare sul suo allestimento nel secondo Dopoguerra, analizzando come il Museo appare nella sequenza del film. Questa l'articolazione:

I. La scena nel Museo delle Navi romane nel film *L'assassino* di Elio Petri (1961), a cura di Ilaria Grippa, che comprende: la scheda tecnica; un riassunto della trama; una breve nota tecnica sul restauro della pellicola, sul riversamento e la digitalizzazione presso il laboratorio “L'Immagine ritrovata” di Bologna; una nota sui materiali sulla critica e la censura del film provenienti dall'Archivio Nazzareno Taddei della Fondazione Cineteca di Bologna; una descrizione della sequenza del film ambientata nel Museo delle Navi romane a Nemi.

II. Una lettura dello spazio architettonico e allestitivo della sequenza analizzata nel paragrafo precedente, a cura di Christian Toson, con il riconoscimento dei reperti archeologici visibili nella scena del film ambientata nel Museo di Nemi.

III. Analisi del percorso: la sequenza del film come fonte per la ricostruzione dell'allestimento del Museo delle Navi romane 1953-1962.

I. La scena nel Museo delle Navi romane nel film *L'assassino* di Elio Petri (1961)

Ilaria Grippa

Scheda tecnica del film *L'assassino* (1961)



1 | Manifesto del film *L'assassino*, 1961.

L'assassino è il film di esordio di Elio Petri (sulla poetica di Petri si vedano almeno: Rossi 1979; Gili 2000; Rossi 2015): la pellicola lo vede coinvolto non solo come sceneggiatore ma lo vede impegnato per la prima volta anche come regista. Il film esce nell'aprile del 1961, durante il periodo pasquale.

Produzione | Un film *Titanus-Vides*, prodotto da Franco Cristaldi è l'esito di una co-produzione italo-francese *Titanus-Roma* e S.G.C. Parigi, realizzato negli Stabilimenti *Titanus*.

Regia di Elio Petri

Cast | Marcello Mastroianni (Alfredo Martelli), Micheline Presle (Adalgisa De Matteis), Cristina Gajoni (Nicoletta Nogaro), Salvo Randone (commissario Palumbo), Andrea Checchi (Morello, marito di Adalgisa), Francesco Grandjacquet (un vecchio signore), Marco Mariani (dottor Margiotta), Franco Ressel (dottor Francesconi), Mac Ronay (il suicida), Toni Ucci (Toni), Max Cartier, Bruno Scipioni c.s.c., Lucia Raggi (madre di Alfonso), Giovanna Gagliardo (Rosetta), Lina Ferri, Carlo Egidi, Eugenio Maggi (poliziotto), Ubaldo Micacchi, Silvio Bastianelli, Paolo Panelli (Paolo)

Soggetto | Antonio Guerra, Elio Petri

Sceneggiatura | Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Antonio Guerra, Elio Petri

Direttore di produzione | Gino Millozza

Direttore della fotografia | Carlo Di Palma

Operatore alla macchina | Dario Di Palma

Assistenti operatori | Angelo Lannuti, Alberto Spagnoli

Montaggio | Ruggero Mastroianni

Aiuto regista | Giuliano Montaldo

Assistenti alla regia | Giorgio Trenti, Adolfo Gagniacchi, Fabio Rinaudo (c.s.c)

Aiuto regista per la versione francese | Maurice Hartwig

Fonico | Giovanni Rossi

Architetto | Renzo Vespi gnani

Aiuto Architetto | Gastone Carsetti

Arredatore | Giovanni Checchi

Negativi Kodak Sviluppo e stampa TECNOSTAMPA. Registrazione sonora su apparecchi Westrex Recording System eseguita negli Studi di Sincronizzazione *Titanus*

Trama

L'antiquario Alfredo Martelli (Marcello Mastroianni) viene fermato dalla polizia perché accusato dell'omicidio della sua ex-amante Adalgisa De Matteis (Micheline Presle), una ricca signora della Roma borghese. I sospetti conducono ad Alfredo in quanto ultima persona ad aver parlato e visto Adalgisa prima dell'omicidio. Solo alla fine viene scoperto il vero colpevole e Alfredo viene scagionato. Il film è costruito mediante l'intreccio di ricordi, motivo per cui Petri utilizza volutamente i flash-back come espediente narrativo rimandando a episodi della memoria del protagonista in cui ha l'occasione di effettuare un esame di coscienza, un percorso morale: i frammenti del passato, alternati alle indagini della polizia, non sono altro che una serie di colpe con il preciso scopo di ricostruire il ritratto di un uomo misero, vile ed egoista e che non hanno attinenza con l'accusa di essere un assassino. Le modalità in cui si sviluppano e vengono restituiti visivamente i flash-back del protagonista nel corso del film ricordano l'opera *Il Processo* di Franz Kafka.

Breve nota tecnica sul restauro della pellicola

Il film, nella versione disponibile e visibile in alta qualità sul canale amazon prime video è introdotto da una breve nota tecnica sul restauro della pellicola e il conseguente riversamento in digitale presso il laboratorio "L'Immagine ritrovata" di Bologna, specializzato nel campo del restauro cinematografico.

Il restauro digitale de *L'assassino* è stato realizzato a partire dal negativo camera originale, lacunoso del primo e dell'ultimo rullo, e da un interpositivo d'epoca. I due elementi sono stati scansionati alla risoluzione di 2K e restaurati digitalmente. Il grading è stato eseguito utilizzando come riferimento una copia positiva d'epoca conservata dalla casa di produzione Titanus presso l'archivio della Cineteca di Bologna. Il suono originale è stato restaurato a partire dal negativo ottico 35mm da cui è stato stampato un positivo colonna di conservazione che è stato acquisito e restaurato digitalmente. Le lavorazioni sono state eseguite presso il laboratorio "L'Immagine ritrovata" nel 2011.

Materiali sulla critica e la censura de *L'assassino*

Nell'Archivio Nazzareno Taddei, custodito presso la Fondazione Fotocineteca di Bologna, è conservato un *file* composto da cinque schede – fronte e retro – di ritagli di articoli di giornale, periodici, quotidiani, alcuni di questi provenienti da riviste specializzate nel settore cinematografico tra il 1961 e il 1962 ("Cinema Nuovo", "Rivista del Cinematografo", "Guida allo spettacolo", "La Fiera del Cinema", "Rivista Films and Filming"), che restituiscono una lettura delle reazioni della critica al film di Petri (Schedario Fondo Taddei, Cineteca di Bologna, 2011).

La descrizione che accompagna queste schede pone l'accento sui tagli e gli adattamenti al film in alcune scene e dialoghi in cui sono presenti agenti di polizia: la critica che viene rivolta al regista è di aver rappresentato le forze dell'ordine in un modo che la Commissione sulla censura ritiene scorretto e denigratorio. Così si legge nel frammento di un quotidiano del 27 aprile 1961, conservato nell'archivio Taddei:

Non tutti i brani del film sono dello stesso livello: vi sono riempitivi, sbalzi improvvisi, vuoti di racconto. La colpa di ciò, secondo il regista, va imputata alla censura che, anche se non ha intaccato il lavoro in maniera irrimediabile, con i cinquanta tagli apportati ha creato negli spettatori molti dubbi. A sentir parlare di polizia, la censura ha drizzato le orecchie: ed allora si sono dovute sfumare, in sede di doppiaggio, le cadenze meridionali dei poliziotti, togliere una scena con un commissario che sbadiglia e un'altra con un agente che, in divisa, si soffia il naso.

Viene apprezzata positivamente la sceneggiatura e la costruzione dei personaggi, ma soprattutto la scelta del cast e i ruoli affidati agli attori Marcello Mastroianni nel ruolo di Alfredo Martelli (dopo il successo nel film *La dolce vita* del 1960 di Federico Fellini), a Micheline Presle nel ruolo di Adalgisa De Matteis (dopo il successo nel film *Il diavolo in corpo* del 1947 di Claude Autant-Lara), a Salvo Randone nel ruolo del commissario Palumbo, premiato nel 1962 per questa interpretazione con il Nastro d'argento come miglior attore non protagonista.

Nella documentazione disponibile non sono stati trovati, ad ora, dati sulla scelta dei luoghi per la sceneggiatura e l'ambientazione del film. Un accenno all'ambientazione degli "incastrati retrospettivi" è in una nota di Filippo Sacchi pubblicata il 16 aprile 1961 nella rivista "Epoca", in merito ai frammenti di memoria che ricostruiscono il profilo morale del protagonista:

Nessuno degli otto incastrati retrospettivi intercalati nell'azione ha attinenza con l'antefatto immediato del delitto. Sono tutti episodi frammentari, spesso apparentemente minuti insignificanti, esposti senza disapprovazione polemica, anzi con indifferenze e tono ironicamente sbadati, attraverso i quali soltanto indirettamente e per allusione di ricostruisce la figura morale del protagonista.

La sequenza del film ambientata al Museo delle Navi romane (27' 40"/31' 40"): il terzo flash-back di Alfredo Martelli



2 | Adalgisa invita a visitare le Navi romane, *frame* (27' 41").

La scena che qui si analizza è il terzo flash-back dei ricordi di Alfredo Martelli, una sequenza della durata di circa quattro minuti ambientata nei pressi e poi all'interno del Museo delle Navi romane a Nemi. Il Museo, progettato dall'architetto Vittorio Morpurgo e inaugurato nel 1940, restaurato nel Dopoguerra dopo l'incendio del 1944, fu riaperto al pubblico nel 1953 e chiuso nuovamente nel 1962, un anno dopo l'uscita del film di Petri (il Museo resterà poi chiuso fino al 1988).

La sequenza ambientata a Nemi comincia al minuto 27' 40", a un terzo dello sviluppo del film. Alfredo è sotto interrogatorio

nell'ufficio del commissario di Polizia, costretto a ripercorrere i suoi ricordi e ad ammettere le sue responsabilità, fino ad arrivare a convincersi che, se pure non è lui l'assassino, ha contribuito alla sofferenza dell'amante Adalgisa. "Ma voi l'amavate?" con questa domanda, rivolta ad Alfredo, il commissario Palumbo innesca il terzo flash-back del protagonista e l'incontro con Nicoletta. In scena prima Adalgisa, il marito Morello, l'amante Alfredo e Nicoletta, poi Alfredo, Adalgisa e Nicoletta. La sequenza che qui ci interessa si apre con il dialogo tra Adalgisa e Morello [Fig. 2]. Adalgisa cerca di convincere il marito a entrare con lei a vedere le Navi romane:

Adalgisa: Insomma, non ci volete proprio venire a vedere queste Navi romane?

Morello: No, guarda, te l'ho detto, sono una delusione pure loro. Torniamo a Roma. Ciao

Adalgisa: Ciao!

Morello: Ciao Nicoletta. Ciao Alfredo

Nicoletta: Ciao!

Morello: Ci vediamo a Roma!

La battuta di Morello in risposta all'invito di Adalgisa sulle Navi romane – "No, guarda, te l'ho detto, sono una delusione pure loro" – preannuncia l'assenza delle navi distrutte dall'incendio del 1944 e attualmente ridotte a relitti. La risposta svogliata e sprezzante di Morello [Fig. 3] però non ha l'effetto di demotivare gli altri personaggi. Adalgisa [d'ora in poi AD] si avvicina ad Alfredo [da ora in poi AL] e Nicoletta [d'ora in poi N] e si rivolge a quest'ultima:

AD: Allora, resta con noi Nicoletta?

N: Ma non siete già in due?

AD: Ma le Navi romane si possono vedere anche in tre!

N: Sì ma... siete proprio sicuri che non disturbo?

AD: Ma no... Venga!

AL: No...

N: Allora vengo eh!

AL: Sì!

N: Sì!

"Le Navi romane si possono vedere anche in tre": la battuta introduce al triangolo amoroso che inizia a disegnarsi tra Alfredo, Adalgisa e Nicoletta. Nicoletta accetta l'invito di Adalgisa [Fig. 4] e così si innesca l'episodio accentuato nella sequenza grazie ai movimenti della macchina da presa, mentre il con-



3 | Alfredo cammina in discesa all'esterno nei dintorni del museo, sullo sfondo il lago di Nemi, *frame* (27' 55").



4 | Alfredo, Adalgisa e Nicoletta all'esterno dell'ingresso del Museo delle Navi romane a Nemi, *frame* (28' 30").



5 | Alfredo e Nicoletta nel padiglione est, sullo sfondo le rovine delle navi, il corridoio centrale e il padiglione ovest, *frame* (28' 34").



6 | Primo piano di Nicoletta nel padiglione ovest, sullo sfondo le rovine delle navi, il corridoio centrale e il padiglione ovest, *frame* (28' 44").



7 | In primo piano Alfredo, Adalgisa e Nicoletta, sullo sfondo le rovine delle navi e i serramenti ripristinati, *frame* (28' 55").



8 | I tre attori nel padiglione est con i reperti delle navi alle loro spalle, *frame* (29' 25").

tenuto dei dialoghi metterà in luce i profili e i caratteri dei tre personaggi. Siamo ancora all'esterno, Nicoletta sale sulla sua auto e Alfredo raggiunge Adalgisa nella sua vettura, e così riprende il dialogo con l'amante:

AL: Ma chi è quella scemetta?

AD: Alfredo! Non fare il finto tonto, lo sai benissimo che ha un mare di soldi. Figurati se non sei informato...

Adalgisa, in questa sequenza del film, sottolinea più volte nel dialogo rivolto ad Alfredo il tratto venale del suo carattere: "[...] lo sai benissimo che ha un mare di soldi".

Con un primo stacco nel montaggio, ben percepibile e accompagnato da un raccordo sonoro sulle note di *Momento d'amore #3* del compositore Piero Piccioni, ci troviamo ora all'esterno del Museo delle Navi romane a Nemi [Fig. 4]. In questa sequenza la macchina da presa, accompagnata dalla musica in sottofondo, scruta il movimento dei personaggi e induce lo spettatore a seguirli all'interno del Museo. Alfredo canticchia e fischietta mentre passeggia nel padiglione est con aria distaccata e indifferente. Nicoletta, invece, appare visibilmente stupita e affascinata dalle rovine delle due navi [Figg. 5-6].

N: Ma perché i tedeschi hanno distrutto queste bellissime Navi romane?

AL: Perché sono tedeschi!

La domanda di Nicoletta, "Ma perché i tedeschi hanno distrutto queste bellissime Navi romane?", attiva un primo cortocircuito visivo e concettuale: Nicoletta descrive le Navi romane con l'aggettivo "bellissime", pur trovandosi di fronte alle rovine residue dal devastante incendio. Ma la domanda di Nicoletta serve ad attivare la battuta di risposta, pronunciata con tono frivolo di Alfredo: "Perché sono tedeschi!". Il tono assertivo e liquidatorio, e insieme sprezzante e sornione, del protagonista attiva implicitamente un altro cortocircuito: l'immagine del Museo, un edificio simbolo dell'architettura fascista, produce un attrito semantico ed estetico con le rovine prodotte dalla guerra che ha visto fascisti e tedeschi alleati e complici del disastro.

N: E i Romani che ci facevano con queste navi così grandi in un lago così piccolo?

AD: L'imperatore le teneva qui unicamente per fare l'amore... Giorno e notte, notte e giorno, solo per fare l'amore. E lei Nicoletta? L'ha mai fatto l'amore in barca?

N: Beh, veramente non ho mai provato

AL: Le piacerebbe?

N: Fare le gite in barca mi piace da morire. Dunque, fare l'amore credo anche

AL: Ad Adalgisa invece non le piace in barca. Le dà la nausea

AD: Non solo la barca... molte altre cose mi danno la nausea!

AL: Sì, sì... Lo so

Il dialogo, favorito anche da puntuali movimenti della macchina da presa che scruta e restituisce attentamente gli stati d'animo dei tre personaggi, prende una piega nettamente erotica. E da qui inizia a mutare anche il gioco degli sguardi. Adalgisa innesca la svolta erotica nel dialogo con il fantasioso riferimento all'utilizzo originario delle Navi da parte dell'imperatore presentato come dedito "giorno e notte, notte e giorno" all'amore, e lancia alla ragazza la provocazione seduttiva: "L'ha mai fatto l'amore in barca". E, nel contempo, guarda Nicoletta già come una rivale che le contende l'attenzione di Alfredo, che rimane il centro e l'obiettivo delle provocazioni della sua amante.

Il triangolo amoroso tra i personaggi continua accompagnato dall'esplorazione negli spazi e tra i reperti allestiti e conservati all'interno del Museo [Figg. 7-10]. Con uno stacco nel montaggio la macchina da presa si avvicina violentemente a Nicoletta che sta passando vicino alle *fistulae aquariae* e agli elementi ornamentali esposti sulla parete nord [Figg. 11-13]. La voce di Alfredo, fuori dall'inquadratura, descrive l'oggetto che sta guardando Nicoletta – e di conseguenza si rivolge anche allo spettatore attraverso il montaggio con un raccordo campo-controcampo e dal movimento della macchina da presa che segue il movimento degli occhi di Nicoletta:

AL: Quelle fasce lì di bronzo servivano a rinforzare le fiancate delle navi, per protezione

N: "Non sembrano dei quadri astratti, eh?!"

Il campo d'inquadratura si allarga e Alfredo, che si trova nella zona opposta a Nicoletta, le risponde in piedi davanti alla ricostruzione in scala 1:5 dei modelli delle due navi palazzo [Fig. 12].

AL: Ti chiami Nicoletta vero?

N: Sì!

Un altro stacco del montaggio. Irrompe in scena Adalgisa proveniente dalla scala del piano ammezzato del Museo [Fig. 14]. Nella sequenza del film è soprattutto in questo momento, al minuto 30', che alcuni reperti iniziano ad assumere un ruolo importante nel dialogo tra i tre attori. Mentre Adalgisa avanza camminando dalla zona centrale del Museo, il suono dei tacchi si sovrappone alle voci in sottofondo di Alfredo e Nicoletta che stanno flirtando e ridacchiando:

AL: Però! Che manone avevano questi Romani!

Nicoletta ride di intesa e complicità con le *avances* di Alfredo. L'inquadratura si restringe sul dettaglio delle mani di Nicoletta e di Alfredo che, in un gesto romantico e sensuale, si sfiorano e si accarezzano toccando l'impronta sul bronzo che rappresenta l'avambraccio ornamentale di sostegno dei timoni della seconda nave [Fig. 15]. Adalgisa, oramai visibilmente gelosa, irrompe nuovamente tra Alfredo e Nicoletta [Fig. 18]:

AD: State bene insieme...

La cinepresa indietreggia, il campo di visualizzazione si allarga rivelando nell'inquadratura anche la testata in bronzo dell'avambraccio della mano profilattica sinistra rinvenuta nel primo scavo del Borghi nel 1895 [Fig. 16]. Adalgisa, in tono irritato e indispettito ribatte:

AD: Vi divertite?

N: Sì, mi sto divertendo molto...

Adalgisa si allontana, il campo di ripresa si allarga, e Alfredo la segue cercando di indagare il sentimento di gelosia dell'amante. Questo dinamismo pone in contrapposizione alcuni elementi: Adalgisa e Alfredo in primo piano cercano di chiarire il triangolo amorso che si è creato, Nicoletta sembra scomparire in secondo piano davanti alla decorazione in bronzo dell'avambraccio destro e, infine, posta a metà tra Alfredo e Nicoletta, si vede la testa di Medusa [Figg. 19-20].

AL: Adalgisa! ... Ma che ti metti a fare la gelosa anche con le ragazze adesso? Non vedi che è una stupidella?

AD: Oh... perché? Mi piace! È giovane, simpatica, ricca! ... Vado a fare un giro in auto. Ho voglia di stare un po' sola... Ritorno dopo. Resta tu con lei. Perché non ti va bene?

AL: Quando fai così mi offendi proprio, guarda... Vai, vai! Vai a fare un giro...

Ancora una volta Adalgisa sottolinea l'ambiguità e l'interesse venale di Alfredo: "[...] È giovane, simpatica, ricca!". La gelosia si tinge di ambiguità e di scostante distacco: non è chiaro se rivolgendosi a lui in questo modo sia risentita e gelosa o se voglia sbarazzarsi dell'amante. Alla fine Adalgisa esce dall'inquadratura che si stringe nuovamente su Alfredo e Nicoletta. La ragazza infatti, allarmata dalla reazione di Adalgisa, lo raggiunge:

N: Ma che è successo?

AL: Mmm... No, niente... È una donna strana!

Mentre Adalgisa percorre il ballatoio per uscire dal piano ammezzato [Fig. 21], si verifica uno stacco nel montaggio: è sera, Nicoletta e Alfredo si baciano nel padiglione ovest con le rovine delle navi alle loro spalle [Fig. 22]. Sulle note della colonna sonora *Momento d'amore #3* di Piccioni, la macchina da presa riprende dall'alto l'uscita di Adalgisa all'esterno del Museo [Fig. 23]. Così, la sequenza-flash-back di Alfredo Martelli, ambientata nel Museo delle Navi romane, sfuma e termina al minuto 31' 40" con la stessa battuta del commissario Palumbo pronunciata all'inizio della scena: "Ma voi l'amavate? Rispondete, l'amatave?!". Non siamo più nel frammento di memoria del protagonista ma nell'ufficio del commissariato dove si sta svolgendo l'interrogatorio.

II. Lettura dello spazio architettonico e allestitivo e dei reperti archeologici presenti nella sequenza del film

Christian Toson

Di seguito si propone una lettura delle dodici inquadrature della sequenza del film *L'assassino* dal minuto 27' 40" al minuto 31' 40", con l'obiettivo di restituire una prima analisi utile allo studio circa lo stato architettonico e allestitivo del Museo delle Navi romane così com'è stato documentato dalle riprese cinematografiche un anno prima della sua chiusura nel 1962: da queste immagini, infatti, si possono dedurre elementi utili a ricostruire l'allestimento e la collocazione degli oggetti esposti. Di seguito si analizzano le singole inquadrature nell'ordine della sequenza. Per ogni inquadratura si costruisce il punto di ripresa, il movimento della cinepresa all'interno del Museo e il percorso degli attori.

La sequenza si svolge in questo ordine: dall'esterno del museo [Fig. 4] ingresso sul lato sud, all'interno del padiglione est, dove si trovano le rovine dell'incendio [Figg. 5, 6, 7, 8, 9, 22], verso il padiglione ovest completamente restaurato e riallestito [Figg. 11, 12, 13, 23], il corridoio centrale [Fig. 14] e il piano ammezzato [Figg. 15, 18, 19, 21].

Inquadratura [1]

La sequenza in esame si apre con un campo medio in cui è possibile leggere l'azione al centro dell'inquadratura e il paesaggio che fa da sfondo: siamo in uno spazio all'aperto [Fig. 2] in cui è possibile scorgere la vista parziale del lago dall'alto [Fig. 3].

Inquadratura [2]

In questa inquadratura, il campo lungo ci permette di visualizzare lo spazio che appare predominante rispetto all'azione dei personaggi. La macchina da presa è frontale, leggermente



9 | Adalgisa e Alfredo davanti alle rovine delle navi e alla strada romana lasciata in trincea, *frame* (29' 36").



10 | Adalgisa si dirige verso nord dove sono accatastate le rovine lungo le mura perimetrali, *frame* (29' 41").



11 | Nicoletta guarda le *fistulae aquariae* appese sulla parete nord del Museo, *frame* (29' 31").



12 | Alfredo risponde a Nicoletta nel padiglione ovest sul lato a sud del museo. Alle sue spalle i due modelli delle navi in scala 1:5, *frame* (29' 56").



13 | Nicoletta vicino ai resti ornamentali delle tegole in rame dorato che ricoprivano i tetti delle navi palazzo, appese sul lato nord del Museo, *frame* (29' 52").



14 | Adalgisa al centro dell'inquadratura davanti alle scale elicoidali e alle teche, *frame* (30').

rivolta dal basso verso l'alto e riprende simmetricamente la facciata principale con l'ingresso del Museo delle Navi romane [Fig. 4]. È possibile notare: il restauro della facciata re-intonacata e ripulita dai segni delle bombe, i serramenti ripristinati e la sistemazione del verde circostante.

Inquadratura [3]

Attraverso un raccordo di azione e un raccordo sonoro, la macchina da presa segue il movimento dei tre personaggi mentre si spostano tra le rovine all'interno del padiglione est. È possibile notare: i supporti di ferro dell'invaso deformati dall'incendio, il pavimento, privo dei frammenti più grossi e ingombranti delle macerie, che sembra essere stato livellato; infine, sullo sfondo è percepibile una netta differenza con il corridoio che occupa la zona centrale del Museo che è intonacato, ripristinato e allestito con le teche [Figg. 5, 6, 7]. Man mano che la macchina da presa segue il dialogo e i movimenti dei tre protagonisti, è possibile vedere in secondo piano i modelli in scala 1:5 delle navi collocati nel padiglione ovest anch'esso completamente restaurato [Figg. 5, 6, 12]. Alla fine del movimento la cinepresa, nel padiglione est, rende visibile il parapetto del piano ammezzato cadente e deformato, l'intradosso della copertura non restaurata e la grande finestra della facciata nord restaurata [Fig. 6].

Inquadratura [4]

Attraverso un raccordo sul movimento, la macchina da presa segue Adalgisa che, uscendo dall'inquadratura precedente [3], entra nella successiva conducendo lo spettatore e i tre personaggi verso il lato nord del Museo [Figg. 8-9]. Grazie a un campo medio e a un'inquadratura che, sfruttando le gradinate, colloca la macchina da presa più rialzata rispetto alla posizione dei tre attori, è possibile vedere la strada romana allestita originariamente in una trincea aperta nel pavimento originale [Fig. 9], la facciata est con i serramenti ripristinati e le rovine accatastate lungo le mura perimetrali [Fig. 10].

Inquadratura [5]

Uno stacco ben visibile nel montaggio permette di collocare questa inquadratura nel padiglione ovest, rivolgendo lo sguardo dello spettatore verso la parete del lato nord del Museo. Mediante una breve carrellata della macchina da presa è pos-

sibile vedere chiaramente le *fistulae aquariae* esposte e appese sulla parete. Su una di queste è ben leggibile il nome di 'CAIO CESARE GERMANICO' [Fig. 11], ovvero Caligola. Le *fistulae aquariae*, rinominate nel dialogo del film da Alfredo Martelli come "fasce di bronzo che servivano a rinforzare le fiancate delle navi", sono fra i reperti più rilevanti per la datazione delle due navi. Al termine di questa inquadratura, che coincide con la fine del movimento a carrellata della macchina da presa, vengono rivelate parzialmente le tegole bronzee che servivano come ornamento al tetto delle navi [Fig. 13].

Inquadratura [6]

Mediante un effetto campo-controcampo nel montaggio del dialogo tra Alfredo e Nicoletta, il campo lungo in questa inquadratura mostra Alfredo a figura intera che si colloca nel padiglione ovest, completamente restaurato, in direzione del lato sud del Museo [Fig. 12]. In questa inquadratura, inoltre, è possibile vedere il nuovo vaso scavato nel pavimento originale che ospita i modelli in scala 1:5 delle navi, mentre sul lato ovest del padiglione si scorge anche un'alta struttura espositiva in tubolari metallici.

Inquadratura [7]

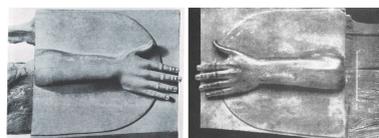
Si verifica un altro stacco nel montaggio che, mediante un'inquadratura centrale rivolta leggermente dal basso verso l'alto, ci mostra Adalgisa in un piano a figura intera [Fig. 14]. Anche in questo caso, grazie a un campo lungo è possibile vedere chiaramente alcuni elementi che fanno da sfondo all'azione del personaggio: le due scale eliocoidali e le teche in corrispondenza di pilastri in cui sono allestiti alcuni reperti appartenenti alle navi. Tra questi reperti si riconoscono la poppa a bindoli, la grande valvola per l'acqua, una parte dell'ancora di ferro e una vetrina con esposte alcune ceramiche.

Inquadratura [8]

Con un ulteriore stacco nel montaggio, la macchina si trova ora sul piano ammezzato del Museo. Lo sguardo che adotta il regista per questa scena è orientato da ovest verso est. Durante la sequenza i tre protagonisti dialogano tra loro e, contemporaneamente, interagiscono con alcuni elementi strutturali e decorativi presenti e allestiti nel museo, come per esempio, le *fistulae aquariae* delle navi appese sulla parete nord



15 | Le mani di Nicoletta e Alfredo che si accarezzano sopra alla decorazione in bronzo d'appoggio dei timoni della seconda nave, *frame* (30' 05").



16 | Testata in bronzo di una trave della seconda nave con la decorazione di uno dei quattro appoggi del timone, mano profilattica sinistra, primo scavo, 1895.

17 | Testata in bronzo di una trave della seconda nave con la decorazione di uno dei quattro appoggi del timone, mano profilattica destra, secondo scavo, 1929.



18 | Alfredo, Nicoletta e Adalgisa davanti ai due esemplari decorativi in bronzo di appoggi dei timoni della seconda nave, *frame* (30' 11").



19 | Adalgisa e Alfredo davanti alla testa di Medusa, *frame* (30' 25").



20 | Testa di Medusa, (Prima nave).



21 | Adalgisa esce di scena percorrendo il lato ovest del ballatoio superiore dirigendosi verso sud, *frame* (31' 07").



22 | Il bacio di Alfredo e Nicoletta nel padiglione est, alle loro spalle le rovine delle navi, vista da nord, *frame* (31' 10").

[Fig. 11], i resti delle tegole decorative in rame dorato [Fig. 13] e le decorazioni ornamentali in bronzo delle navi tra cui la testa di Medusa [Fig. 19-20], rinvenuta il 15 ottobre 1895 da Eliseo Borghi – figura di riferimento negli scavi archeologici presso il lago di Nemi – e due delle tre decorazioni che costituiscono gli appoggi dei timoni della seconda nave: “gli avambracci con mani aperte, stesi sopra cassette basse a sezione rettangolare, che rivestivano le testate di travi parallele all’asse della nave e sporgenti dall’aposticcio verso l’estremità” (Ucelli [1950] 1996, 218). Nella sequenza del film è possibile vedere due dei tre esemplari appartenenti alla seconda nave, rinvenuti durante gli scavi, uno risalente al 1895 e l’altro al 1929 [Fig. 16-17]:

Evidentemente dovevano essere quattro in tutto, ed essere a due a due corrispondenti e simmetrici. Dei tre recuperati, un paio, destro e sinistro sono uguali in tutti i particolari, e, posti con il lato aperto della cassetta verso il corpo della nave si presentavano verso l’esterno come due avambracci tesi orizzontalmente in avanti con la palma di taglio e il pollice in alto (Ucelli [1950] 1996, 218).

Prima di cominciare a capire in che direzione si concentra il campo di osservazione di questa inquadratura, il regista mostra, attraverso un *close up*, le mani di Alfredo e Nicoletta [Fig. 15] che si toccano sulla mano profilattica destra risalente al secondo scavo del 1929 e caratterizzata dalla palma di taglio sulle falangi delle dita [Fig. 17]. La decorazione in bronzo della coppia di mani apotropaiche rinvenute nel lago di Nemi appaiono ben visibili e immediatamente riconoscibili [Fig. 15]: l’avambraccio in primo piano, dove si sfiorano le mani Alfredo e Nicoletta, corrisponde alla mano destra rinvenuta durante il secondo scavo nel 1929 [Fig. 17]; invece, l’avambraccio che si vede dietro ai tre attori in secondo piano, fa parte della stessa coppia e corrisponde alla mano sinistra, rinvenuta nel primo scavo dal Borghi nel 1895 [Fig. 16]. Troviamo conferma dell’identificazione di questi due bronzi nella descrizione di Giuseppe Moretti:

“[...] nudo l’avambraccio, disadorno il polso, neppure un anello, nelle dita; modellato vigoroso e nobile di austerità arcaica, distensione riposata sopra un controfondo di elegante contorno curvo, che la distacca dal piano rettangolare della cassetta. Da questo contorno curvo più corto sporgono le dita e dalla

retta linea della cassetta escono le prime falangi: forse in questo particolare è più espresso il carattere dell'oggetto e nel potere delle sue punte è raccolta la più vera proprietà apotropaica", in (Ucelli [1950] 1996, 218).

L'inquadratura ravvicinata sul dettaglio delle tre mani [Fig. 15] richiama visivamente un'immagine presente nell'Archivio dell'Istituto Luce (Archivio Luce, negativo, A00031426) datata 22 luglio 1931 che ritrae un addetto ai lavori che tocca la decorazione in bronzo nello stesso punto (l'immagine è stata scelta anche per la copertina di questo numero di Engramma).



23 | Adalgisa esce dal museo dal padiglione ovest in direzione sud, *frame* (31' 24").

Mediante il movimento breve a carrellata, la macchina da presa indietreggia seguendo un'asse longitudinale, permettendo così di allargare il campo di visibilità nell'inquadratura [Fig. 18]. Sullo sfondo dell'azione e del dialogo che avviene tra i personaggi in primo piano, si scorge parzialmente la testata in bronzo dell'avambraccio corrispondente alla mano profilattica sinistra, rinvenuta durante il primo scavo del 1895 [Fig. 16-18]. Ben visibili sono anche i parapetti del lato ovest del Museo completamente ripristinati. Alcuni dettagli sembrano essere adottati da una scelta registica come il capovolgimento di uno degli avambracci con il pollice originariamente rivolto verso il basso [Fig. 17]. La posizione corretta, come sostiene Moretti (Ucelli [1950] 1996, 218) è con il pollice rivolto verso l'alto. Questa rotazione potrebbe essere dovuta dal fatto che nell'inquadratura si volesse ottenere l'immagine delle due mani rivolte verso il centro. Questi bronzi appartengono alla seconda nave, ma non è certo se si tratti di copie o degli originali che attualmente sono esposti nel Museo Nazionale Romano.

Inquadratura [9]

Questa inquadratura può essere considerata una continuazione dell'inquadratura precedente [8]. Il movimento della macchina da presa indietreggia ulteriormente seguendo il medesimo asse longitudinale. Il campo di ripresa si allarga, la macchina da presa segue il movimento di Alfredo e Adalgisa, rivelando sullo sfondo la testa di Medusa rinvenuta nel primo scavo del 1895 [Fig. 19-20]. Inoltre, in questa inquadratura è possibile notare come tutti e tre i reperti appena descritti poggino su un piedistallo. Anche in questo caso non è possibile stabilire se si tratta di una copia o dell'originale, attualmente esposto nel Museo Nazionale Romano.

Inquadratura [10]

Questa scena, montata in sequenza attraverso il raccordo di sguardo di Alfredo che segue Adalgisa mentre si dirige verso l'uscita del piano ammezzato del Museo [Fig. 21], permette di collocare la macchina da presa in una posizione strategica per restituire, in un'inquadratura centrale e simmetrica rispetto al movimento del soggetto, l'immagine del lato ovest del ballatoio superiore, completamente intonato e privo di oggetti, in direzione sud.

Inquadratura [11]

Assistiamo all'ultimo stacco nel montaggio per questa sequenza. La macchina da presa riprende con un primo piano Alfredo e Nicoletta che nel frattempo ritornano nello spazio del padiglione est [Fig. 22]. Questa inquadratura è accostabile all'inquadratura [3]: infatti è possibile vedere nuovamente sullo sfondo della scena i segni dell'incendio e i resti bruciati delle navi.

Inquadratura [12]

L'ultima inquadratura sembra essere stata realizzata con il movimento 'dolly' o 'crane': la cinepresa, collocata probabilmente su una piattaforma, viene spostata verso l'alto, quasi come stesse volando, e offre così una visione dall'alto sull'azione che sta avvenendo in scena. Infatti, in questa ultima sequenza, Adalgisa esce dal Museo [Fig. 23]. Gli elementi che fanno ipotizzare che Adalgisa stia percorrendo la passerella dal lato del padiglione ovest, e che si muova in direzione da nord verso sud verso l'uscita del Museo, sono le gradinate laterali a destra dell'inquadratura e, soprattutto, la presenza delle strutture in tubolare metallico che si vedono nell'inquadratura [6].

III. Analisi del percorso: la sequenza del film *L'assassino* come fonte per la ricostruzione dell'allestimento del Museo delle Navi romane 1953-1962

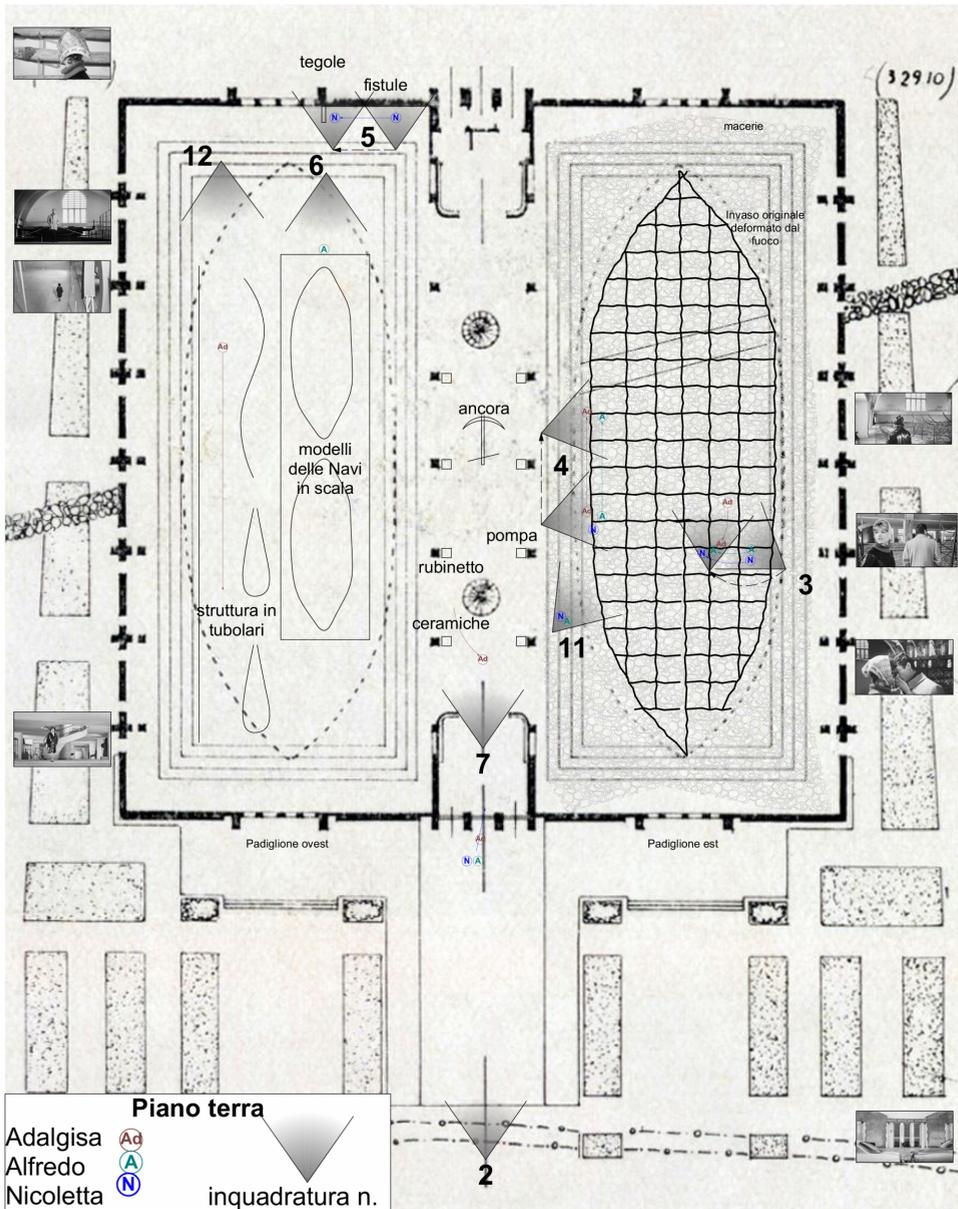
Ilaria Grippa e Christian Toson

La sequenza girata all'interno del Museo delle Navi romane a Nemi nel film esordio di Elio Petri è un documento importante per la storia del Museo della Navi di Nemi nel Dopoguerra. Questo contributo si propone come un primo tentativo di analizzare e incrociare documenti ricavati da fonti diverse che, letti nel loro insieme, si rivelano tasselli importanti per la ricomposizione della scelta museografica, ancora tutta da indagare, che decide del ri-allestimento del 1953. Le immagini consentono di ricostruire, per quanto parzialmente, l'allestimento e, oltre a indicare la collocazione dei reperti esposti (sia che si tratti di copie o di originali), suggeriscono piste per la restituzione di alcuni aspetti dell'allestimento che appaiono particolarmente innovativi.

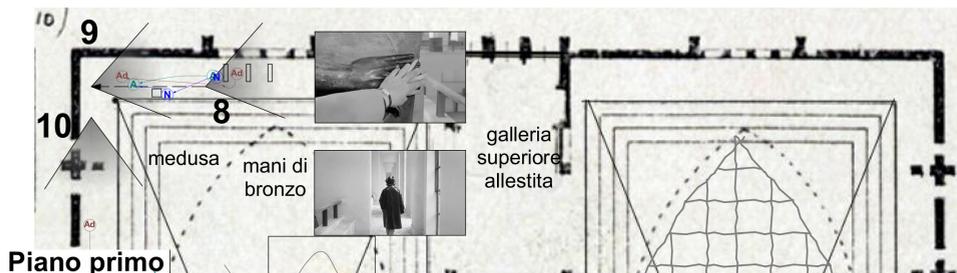
Gli schemi che qui proponiamo [Figg. 24-25] riassumono l'analisi dei dialoghi e delle inquadrature proposta nel paragrafo II. Le inquadrature del film, indicate secondo la numerazione dei fotogrammi proposta sopra, sono posizionate nella planimetria del Museo con un orientamento dedotto in modo approssimativo ma verosimile dalle inquadrature del film.

La prima inquadratura [Fig. 4] riprende l'esterno dell'edificio e permette di vedere lo stato della facciata restaurata per la riapertura del Dopoguerra, le inquadrature successive [Figg. 5-10] si concentrano sul padiglione est dove si trovano i resti delle navi bruciate e le macerie disposte lungo i muri perimetrali: mentre i serramenti esterni appaiono ripristinati, al contrario parapetti e superfici interne ancora visibilmente segnati dall'incendio. Nel padiglione est, a quanto si vede dalle inquadrature, sembra non sia esposto alcun reperto, mentre i reperti si vedono allestiti nel corridoio centrale e nel padiglione ovest dove gradualmente si sposta la scena.

Il padiglione ovest pare essere stato oggetto di un ripristino completo e di importanti modifiche soprattutto per quanto riguarda la presenza dei due modelli in scala 1:5 delle navi che sembrano trovarsi nella stessa posizione in cui sono allestiti ancora oggi. Due brevi filmati, uno datato 1 maggio 1952 e l'altro 8 maggio 1952, conservati nell'Archivio dell'Istituto Luce (Archivio Luce, *Ricostruita la seconda nave di Nemi e Trasporto di navi al Museo di Nemi*), documentano il trasporto dei due modelli dal cantiere di Castellammare al Museo delle Navi



24 | Vittorio Ballio Morpurgo, planimetria generale del Museo delle Navi Romane, 1940, in riferimento ai materiali pubblicati negli articoli di Giacomo Calandra di Roccolino e di Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta. Percorso allestitivo e cinematografico nel film *L'assassino* di Elio Petri (1961), piano terra. Disegno di Christian Toson.



25 | Vittorio Ballio Morpurgo, planimetria generale del Museo delle Navi Romane, 1940. Rimando ai materiali pubblicati negli articoli di Giacomo Calandra di Roccolino e Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta. Percorso allestitivo e cinematografico nel film *L'assassino* di Elio Petri (1961), piano piano ammezzato, disegno di Christian Toson.

romane un anno prima dell'inaugurazione, che avvenne il 25 novembre 1953 (Ghini, Gizzi 1996, 26). Le navi furono fatte costruire dalla Marina Militare, la stessa che aveva contribuito al finanziamento per la costruzione del Museo. La costruzione dei modelli in proporzioni ridotte, il trasporto su strada attraverso il territorio laziale e il loro ingresso nell'edificio ancora segnato dai colpi della granate sono presentate secondo lo stile della narrazione della ricostruzione italiana, vigente in quegli anni. “Tra qualche giorno la breccia aperta nel muro si chiuderà dietro la poppa. Un porto tra quattro pareti” – questa frase che conclude uno dei due documentari sintetizza il sentimento che sembra guidare i progetti di allestimento degli anni Cinquanta ancora profondamente segnati dalla ferita aperta della guerra. Nel film, Petri sembra seguire la scansione dei due momenti: dalle inquadrature ambientate nelle rovine fino all'inquadratura [6] [Fig. 12].

Nel padiglione ovest, inoltre, grazie alle inquadrature del film è possibile individuare altri elementi dell'allestimento: le *fistulae aquariae* appese sulla parete nord all'incirca nella stessa posizione in cui sono visibili oggi e le tegole bronze appese di fianco “come quadri astratti” (questa la battuta di Nicoletta nel film), oggi sono invece ricollocate al centro della sala sulla ricostruzione storica di una porzione del tetto delle navi. Infine, sempre nel padiglione ovest dalle inquadrature del film si ricava la presenza di una struttura in tubolare metallico bianco della quale non è chiara la funzione.

La maggior parte degli oggetti in esposizione sembrano essere stati allestiti nel corridoio centrale e nel ballatoio superiore del padiglione ovest. Nell'inquadratura [7] a fianco delle scale a chiocciola si individuano le vetrine con i principali reperti sopravvissuti (ceramiche, rubinetti, una pompa, l'ancora di ferro) [Fig. 14].

Le ultime inquadrature ambientate nel ballatoio ovest mostrano i bronzi delle mani apotropai- che della seconda nave e la testa di Medusa. Non è chiaro se le esigenze sceniche abbiano in qualche modo dettato la scelta di questa disposizione degli oggetti che non risulta accura-

ta su un piano storico e nemmeno funzionale dal punto di vista della fruizione del percorso espositivo.

Nel complesso si può leggere un tentativo di trovare nuovi significati per lo spazio di un museo che la guerra aveva pesantemente ferito e privato di senso e funzione. In particolare il padiglione est, dove c'erano ancora i resti dell'incendio delle navi, sembra suggerire una forma di esposizione delle rovine che appaiono esibite e rese fruibili ai visitatori proprio in quanto rovine. Se questa ipotesi fosse confermata, si tratterebbe di un esempio di scelta museografica di assoluto rilievo nel panorama italiano, ma l'ipotesi potrà trovare conferma solo dopo un'accurata indagine archivistica sull'allestimento. Ma anche nell'economia compositiva del film l'episodio di Nemi ha una sua rilevanza drammaturgica: lo spazio che fa da scenario all'"atto di Nemi" concorre a delineare il profilo e la memoria del protagonista. Il tono ironico, e a tratti superficiale, dei dialoghi entra in forte contrapposizione con la gravità del fondale, che costituisce un paesaggio di distruzione segnato dalla presenza significativa delle rovine. Dalla loro funzione di sfondo, nel campo lungo adottato da regista, i reperti conquistano gradualmente il primo piano, sono toccati dai protagonisti che interagiscono con essi. Il set diventa così una preziosa testimonianza del clima culturale, oltre che del paesaggio mentale e materiale, dell'Italia nel Dopoguerra.

Bibliografia

Fonti

L'assassino (1961) di Elio Petri, versione integrale su amazon prime video. La sequenza del film ambientata al Museo delle Navi romane di Nemi inizia al minuto 27' 40" e termina al minuto 31' 40".

Trailer de *L'assassino* (1961) di Elio Petri.

"Sulla censura de *L'assassino*", archivio online Nazzareno Taddei della Fondazione Cineteca di Bologna.

Archivio Luce, *Ricostruita la seconda nave di Nemi*, b/n, sonoro, I076705.

Archivio Luce, *Trasporto di navi al Museo di Nemi*, b/n, sonoro, ML002502.

Riferimenti Bibliografici

Altamura, Paolucci 2023

F. Altamura, S. Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, Grottaferrata 2023, 236-239.

Ghini, Gizzi 1996

G. Ghini, S. Gizzi, *Il Lago di Nemi & il suo Museo*, Roma 1996.

Gili 2000

J. A. Gili (a cura di), *Elio Petri*, Roma 2000.

Moretti [1940] [1950] 1996

G. Moretti, *I bronzi figurati*, 1940, in G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, terza ristampa, Roma [1950], 1996.

Petri 2007

E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, a cura di J.A. Gili, Roma 2007.

Rossi 1979

A. Rossi, *Elio Petri*, Firenze 1979.

Rossi 2015

A. Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata*, Milano 2015.

English abstract

The subject of this contribution is a scene from the film *L'assassino*, Elio Petri's debut film released in April 1961. The analysis is proposed as a useful tool for investigating the Museo delle Navi di Nemi, in particular its setting in the post World War II period, analysing how the museum appears in the film sequence.

keywords | *L'assassino*; Italian Cinema; Elio Petri; Nemi ships Museum.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Dallo scavo all'archivio

Le carte sulle Navi di Nemi negli archivi del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia

Giovanni Pietrangeli, Paola Redemagni (Museo Nazionale Scienza e Tecnologia 'Leonardo da Vinci')

Sulla poliedrica figura di Guido Ucelli si è scritto molto: “Industriale, umanista, innovatore” è il sottotitolo di una biografia, realizzata a più mani e uscita per l'editore Hoepli nel 2011 (Bigatti 2011). La sua eredità culturale, oltre che nelle sale del Museo Nazionale di Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, da lui fortemente voluto a Milano, è palpabile anche all'interno delle carte degli archivi, anch'essi conservati presso il Museo. In particolare, in queste righe, ci si soffermerà sui differenti fondi che recano testimonianza del recupero delle due navi antiche tra il 1928 e il 1932 dalle acque del lago di Nemi e dell'attività di racconto dell'impresa, che portò Ucelli alla pubblicazione di un ponderoso volume uscito in prima edizione nel 1940, ma ripubblicato in più occasioni fino agli anni '90 del Novecento (Ucelli 1940). Di figure imprenditoriali sfaccettate, con interessi e competenze trasversali tra cultura tecnica e cultura umanistica, se ne incontrano tante, specie nell'ambiente economico dell'Italia settentrionale del primo Novecento (Bigatti 2011, 83-85).

Tuttavia, nel profilo di Ucelli è particolarmente interessante vedere come l'attività professionale e l'attenzione per l'archeologia trovassero un punto di incontro sia negli studi sulle tecniche navali dell'età antica, sia nell'applicazione di metodologie di scavo particolarmente impegnative dal punto di vista ingegneristico e innovative per il periodo (Canadelli 2016). È importante sottolineare che il recupero delle Navi era stato immaginato – e tentato – già più volte nel corso dell'età moderna e ogni tentativo aveva implicato uno sforzo progettuale notevole, sempre al limite della frontiera tecnologica dell'epoca. Ce ne dà conto lo stesso Ucelli, nelle prime pagine del volume *Le navi di Nemi*, a partire dal tentativo infruttuoso di Leon Battista Alberti alla metà del XV secolo e un secolo dopo di Francesco de Marchi attraverso un pionieristico sistema di lavoro in immersione (Ucelli 1940, 5-28). C'è quindi una coerenza nell'impegno archeologico di Ucelli, in continuità sia con la sua formazione che con il ruolo di direttore generale della Riva Calzoni, l'azienda produttrice di pompe e turbine che legò il suo nome non solo a quello della famiglia Ucelli, ma anche a quello del recupero delle Navi.



1 | Invito all'inaugurazione del Museo delle navi romane, 1940, Archivio storico Museo Nazionale di Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Archivio Navi di Nemi, serie Corrispondenza, busta 9.

Come si vedrà più avanti, il marchio Riva Calzoni è ben presente nell'ampia documentazione fotografica giunta a noi insieme alle carte di famiglia: d'altronde, quella di Nemi fu una campagna promossa e portata avanti grazie a una convenzione siglata tra l'allora Governo fascista e un "Comitato industriale per lo scoprimento del lago di Nemi" di cui fanno parte la Riva stessa, la Società Elettricità & Gas di Roma e la Società laziale di elettricità (fornitrici di energia). Il sostegno di Mussolini alla campagna (definita secondo lo stile dell'epoca "impresa") va inserito nell'ambito della costruzione del mito della romanità, attorno a cui si andava costituendo l'immagine del regime e che caratterizza anche i tratti monumentali del Museo che l'architetto Vittorio Morpurgo progettò sulle rive del lago. Il Museo, inaugurato il 21 aprile 1940 [Fig. 1], data anch'essa carica di

significati per il regime, bruciò nella notte del 31 maggio 1944, in uno scontro tra Alleati e tedeschi in ritirata, e le imbarcazioni andarono completamente distrutte (Altamura, Paolucci 2023), per poi essere riaperto al pubblico per un breve periodo tra 1953 e 1958 e definitivamente dal 1988.

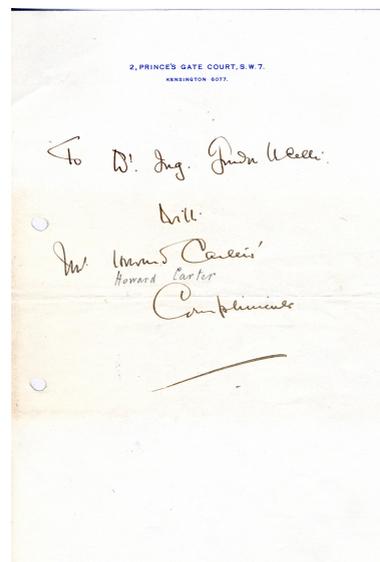
Rimanendo all'uso politico dello scavo nemorense, si segnalano anche le due schede presenti all'interno dell'archivio della *Raccolta documentaria dei primati scientifici italiani*. Questo archivio nasce a supporto della partecipazione italiana all'Esposizione universale di Chicago del 1933: l'approccio seguito dal regime e dal Consiglio nazionale delle ricerche – incaricato di gestire la raccolta dei contenuti – fu quello celebrativo del "primato" italiano nel campo tecnico-scientifico (Paoloni, Reali, Ronzon 2019). Tra gli oggetti inviati oltre Atlantico venne incluso anche il modello di uno degli scafi, "rimessi in luce dal Governo Fascista" e descritto come "un documento, unico al mondo, della capacità tecnica dei Romani in fatto di costruzioni navali al principio dell'era volgare (Archivio della Raccolta documentaria dei primati scientifici italiani, Soggetti, scheda 1141, didascalia originale Le navi imperiali romane estratte dal lago di Nemi, [1933]).

Più che di un archivio relativo alla campagna di recupero delle Navi, sarebbe più corretto parlare di archivi, al plurale. Questo perché, sebbene nella documentazione pervenuta al Museo di Scienza e Tecnologia tramite donazione degli eredi di Guido Ucelli e della moglie Carla Tosi Ucelli sia presente un fondo specifico, tracce più o meno corpose dello scavo sono presenti anche in altri fondi e in singole serie. Le ragioni per cui la documentazione è così sparsa e non raccolta sistematicamente all'interno di un unico fondo omogeneo è ancora oggetto di studio: in parte può aver contribuito il carattere personale che avevano le relazioni con personalità coinvolte nella campagna, che hanno portato a sovrapporre la natura confidenziale di alcuni scambi, specie nella corrispondenza, con il contenuto dei documenti. Ucelli intratteneva rapporti stretti con numerose figure del mondo dell'archeologia e più in generale degli studi classici: basti pensare alla corrispondenza manoscritta con Olga Elia, docente universi-

taria e responsabile degli scavi di Pompei, in cui alle informazioni sullo stato del sito campano dopo la guerra si intrecciano amichevoli richieste di interessamento per l'attività professionale dei suoi studenti (Archivio storico Museo Nazionale Scienza e Tecnologia, Corrispondenza, Corrispondenza I, busta 23, fascicolo 786).

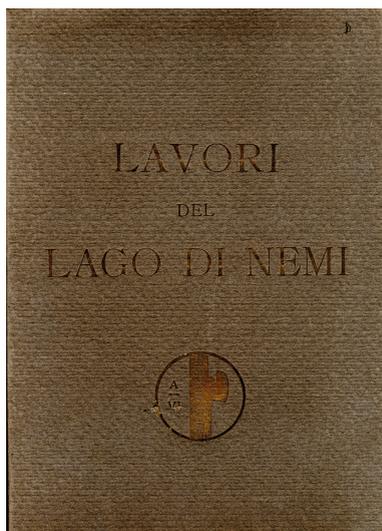
Partendo dal fondo tematico, questo si compone di 45 buste, suddivise in 5 serie: *Corrispondenza, Volume, Mostre, Recupero delle navi, Rassegna stampa*. La documentazione copre un arco cronologico lungo: la rassegna stampa conserva infatti ritagli risalenti al 1895, testimonianza dell'attività di studio preliminare alla progettazione dello scavo. Le carte comprendono la corrispondenza con il Governo, i Ministeri e le istituzioni del tempo e con personalità del mondo politico e culturale; le relazioni sullo stato di avanzamento dei lavori e sugli interventi di bonifica; la documentazione relativa al recupero; appunti, relazioni, disegni tecnici, preventivi; una nutrita bibliografia su temi archeologici; rassegna stampa; corrispondenza successiva al recupero e poi alla distruzione delle Navi; i materiali preparatori alla pubblicazione e le conferenze tenute da Ucelli in Italia e all'estero.

Vale la pena segnalare che tra gli interlocutori troviamo anche Howard Carter, scopritore della tomba di Tutankhamon, a testimonianza della circolazione internazionale degli studi di Ucelli. A questo proposito, nella serie *Mostre*, sono anche conservati i materiali delle conferenze tenute da Ucelli in Italia, Francia e Belgio, ospite quasi sempre di istituzioni governative o di organismi fascisti che ne promuovevano l'impresa in contesti non specialistici. Soffermandoci su un'altra serie, quella relativa al *Volume*, ci troviamo di fronte alla documentazione preparatoria del libro pubblicato nel 1940. Anche questa può essere definita una piccola "impresa" di Guido Ucelli. I lavori per il volume iniziarono nel 1933 con la proposta alla casa editrice milanese Hoepli di pubblicarlo in "formato Sartoris (Architettura funzionale) di circa 300 pagine di cui 150 di testo e disegni al tratto nel testo e 150 illustrazioni grandi a pagina piena formanti tavole. La tiratura sarebbe di complessive 1250 copie" (Archivio Navi di Nemi, Volume, b. 20, fascicolo Ulrico Hoepli, 8 febbraio 1933). Il progetto con la Hoepli naufragò per ragioni di tipo commerciale. Scriveva due anni dopo lo stesso Ulrico Hoepli a Ucelli: "Nelle attuali condizioni di assoluto marasma dell'editoria scientifica ed artistica sarebbe vano il voler tentare una pubblicazione che sarebbe sicuramente passiva perché praticamente invendibile. Giova sperare in un avvenire più propizio per questo genere di imprese culturali" (nota 4 Archivio Navi di Nemi, Volume, b. 20, fascicolo Ulrico Hoepli, 30 marzo 1935). Il progetto, come sappiamo, andò in porto anni dopo grazie all'Istituto poligrafico dello Stato, che ne pubblicò le prime 500 copie numerate, ma ancora di



2 | Biglietto di congratulazioni inviato da Howard Carter a Guido Ucelli, 1931, Archivio storico Museo Nazionale di Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Archivio Navi di Nemi, serie corrispondenza, busta 4.

più grazie probabilmente alla notevole capacità di Ucelli di perseguire il suo obiettivo. Le carte ci restituiscono infatti uno spaccato del metodo di lavoro dell'imprenditore-archeologo, che controllava di suo pugno le bozze, proponeva modifiche alla composizione, curava le illustrazioni, rispondeva alle richieste di carattere economico dell'editore. L'altro corpo documentale relativo al recupero delle Navi nel lago di Nemi è l'omonima sottoserie dell'archivio Carla e Guido Ucelli. La sottoserie, che ha una consistenza di 8 buste, copre un arco cronologico che va dal 1926 al 1957. La documentazione non duplica e non si sovrappone a quella dell'archivio dedicato alla campagna archeologica, ma ne è complementare: rimane, come già scritto, da indagare la ragione della loro separazione da parte del soggetto produttore [Fig.2]



3 | Copertina di uno degli album rilegati relativi alle foto del recupero delle Navi, 1928, Archivio storico Museo Nazionale di Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Archivio fotografico, fondo Navi di Nemi.

È presente anche un'importante sezione fotografica: la campagna fotografica che accompagnò i lavori rappresenta oggi una delle poche documentazioni visuali rimaste di quell'impresa. Questa sezione fotografica raccoglie circa 1.400 immagini su vari supporti: lastre, negativi, fototipi, cartoline. La sezione non è ancora stata inventariata, tuttavia vanno segnalati i cinque album rilegati che riportano particolari dei reperti, ma soprattutto raccolgono centinaia di scatti relativi all'attività di scavo e a una delle visite di Benito Mussolini, credibilmente quella del 20 ottobre 1928, durante la quale vennero azionate le pompe Riva Calzoni, con il *brand* dell'azienda bene in vista [Fig.3]. Insieme alle relazioni periodiche inviate a Mussolini in persona – di cui si conservano gli esemplari dal 15 giugno 1928 al 18 maggio 1929 – le immagini sono una delle testimonianze principali dell'attenzione che il regime ebbe per quella che, ancora oggi, va considerata una pionieristica iniziativa archeologica. La disponibilità di una così ricca documentazione offre al mondo della ricerca l'opportunità di indagare i molteplici aspetti di quello che Ucelli, nella lettera di accompagnamento di una copia del volume *Le navi di Nemi* inviata a Mussolini, definì "impresa che per tanti anni ha costituito il mio 'dopolavoro'"

(Archivio Navi di Nemi, Volume, busta 20, fascicolo 2, 8 aprile 1940).

Appendice: la struttura degli archivi

Archivio Navi di Nemi (1895 - 1947)

Serie 1 - Corrispondenza (1922 - 1944)

Antonielli (1929 - 1943)

Abramic - Bensussan (1928 - 1943)

Bertarelli - Carlini (1922 - 1943)
Carnekis - Crespi (1928 - 1943)
Dallacasagrande - Fantoli (1928 - 1944)
Federazione Dirigenti Aziende - Huyer (1928 - 1943)
Ichino - Lyon Soir (1928 - 1943)
Macciotta - Mondadori (1928 - 1943)
Ministero Educazione Nazionale (1928 - 1943)
Ministero delle Comunicazioni - Ministero Lavori Pubblici - Genio Civile (1928 - 1943)
Ministero della Marina (1) (1930 - 1943)
Ministero della Marina (2) (1930 - 1943)
Montani - Osservatorio geofisico (1928 - 1942)
Pace - Rapetti (1928 - 1943)
Ratti - Sartorio (1928 - 1942)
Scardi - Tinti (1927 - 1943)
Soprintendenza alle Antichità (1930 - 1943)
Toffoletto - Zanderighi (1928 - 1942)
Vaticano (1928 - 1943)

Serie 2 - Volume (1928 - 1947)

Volume "Le Navi di Nemi" (1933 - 1942)
Istituto Archeologia e Storia dell'Arte (1928 - 1943)
Fotografi - Istituto LUCE (1928 - 1947)
Schede clichés Nemi (1929 - 1942)

Serie 3 - Mostre (1928 - 1943)

Mostre della Romanità, del Mare, del Fascismo; Musei vari (1928 - 1943)
Mostra e conferenza in Egitto (1931 - 1939)
Mostra delle Bonifiche; Mostra delle Terre d'Oltremare (1938 - 1940)
Conferenze (1928 - 1942)

Serie 4 - Recupero delle Navi (1926 - 1944)

Commissione nemorense (1926 - 1944)
Proposte di svasso (1928 - 1941)
Disegni e rilievi (Gatti - Tassan) (1930 - 1943)
Speciale (fino al 31/12/1934) (1930 - 1934)
Montatori e sopralluoghi (1) (1928 - 1938)
Montatori e sopralluoghi (2) (1928 - 1937)
Società Elettricità e Gas di Roma - CISNAN (1928 - 1941)
Cronistoria dell'impresa (1927 - 1943)
Progetti non accolti (1926 - 1932)

Serie 5 - Rassegna stampa (1895 - 1943)

Articoli (1928 - 1932)
Ritagli di giornali (1895 - 1928)
Ritagli di giornali (1929)
Ritagli di giornali (1929)
Ritagli di giornali (1930)

Ritagli di giornali (1931 - 1932)
Ritagli di giornali (1933 - 1938)
Ritagli di giornali (1939 - 1943)
Duplicati ritagli di giornali (1927 - 1940)

Archivio Carla e Guido Ucelli di Nemi (1879-1968, con documenti dal XVIII secolo)

Sottoserie 3.3 - Recupero delle Navi nel lago di Nemi (1926 - 1957)
Il recupero dei reperti (1926 aprile 9 - 1933 gennaio 1 [con pubblicazioni dal 1895])
Discorsi e conferenze sul recupero (1928 - 1941)
Reperti e riproduzioni: studi, recuperi e modellini (1929 - 1939)
Spese sostenute (1929 febbraio 20 - 1933 settembre 30)
La stampa e gli studi all'estero sulle Navi di Nemi (1932 - 1941)
Pubblicazioni di archeologia specifiche sul recupero a Nemi e generali (circa 1930 - circa 1940)
Pubblicazione di Guido Ucelli sulle Navi di Nemi (1939 - 1940)
Inaugurazione del Museo delle navi di Nemi, 21 aprile 1941 (1941 aprile 21)
Corrispondenza istituzionale A - Z 1940-1957 (1940 dicembre 12 - 1957 ottobre 11)
Corrispondenza A - Z 1955-1960 (1955 novembre 26 - 1962 maggio 18 [con documenti dal 1937])
Corrispondenza per la pubblicazione "Navi di Nemi" A - Z (1939 giugno 11 - 1957 novembre 14)
Corrispondenza con Fiorenzo Tassan (1945 luglio 30 - 1948 agosto 30)
Scoperte e reperti archeologici diversi (1936 - 1940)
Bibliografia
Relazioni sui rilievi operati sulle Navi (circa 1930)
Disegni di navi
Archivio della Raccolta documentaria dei primati scientifici italiani
Serie 1 – Soggetti (1860-1973)
Scheda 1141 Navi di Nemi (1914-1959)
Scheda 1142 Navi di Nemi (1929)

Riferimenti bibliografici

Altamura, Paolucci 2023

F. Altamura, S. Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, Grottaferrata 2023.

Bigatti 2011

G. Bigatti, *Storia di un imprenditore*, in *Guido Ucelli di Nemi. Industriale, umanista, innovatore*, Milano 2011, 77-125.

Canadelli 2016

E. Canadelli, *Le macchine dell' "ingegnere umanista". Il progetto museale di Guido Ucelli tra Fascismo e Dopoguerra*, "Physis. Rivista internazionale di storia della scienza" 51, 1-2 (2016), 93-104.

Paoloni, Reali, Ronzon 2019

G. Paoloni, R. Roberti, L. Ronzon (a cura di), *I "Primati" della scienza. Documentare ed esporre scienza e tecnica tra fascismo e dopoguerra*, Milano 2019.

Ucelli 1940

G. Ucelli di Nemi, *Le navi di Nemi*, Roma 1940.

English abstract

The article focuses on the documents regarding the recovery of the ancient ships in lake Nemi, near the city of Rome, preserved in the archives of the Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci in Milan. The ships were recovered in the Thirties of the XX century thanks to the economic and engineering effort of the Riva Calzoni hydraulic pump company and to its administrator Guido Ucelli, founder of the museum. They are kept in four different archival funds, and they regard the archaeological activity and the subsequent communication of the research. The study of these documents and of the thousands of related images will help future scholars in the study of the history of archaeological techniques and of the public use of this important discovery.

keywords | Nemi ships; archival documents; Guido Ucelli, Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Bibliografia aggiornata sulle Navi di Nemi, il Museo delle Navi romane, e il territorio nemorense

a cura di Agostina Incutti e Christian Toson

Di seguito si riporta la bibliografia aggiornata relativa alle Navi di Nemi, al Museo delle navi romane e al territorio nemorense. Questa bibliografia intende essere un aggiornamento della bibliografia pubblicata da Lucilla Mariani, *Le navi di Nemi nella bibliografia*, edita nel 1942, che conta più di 1700 titoli. Pertanto, la bibliografia precedente al 1942 non è completa, ma contiene una selezione di titoli significativi.

Bibliografia tematica

Sul lago di Nemi e le navi

Barnabei 1895 I; Barnabei 1895 II; Barnabei 1895 III; Barnabei 1896; Borghi 1901; Bonino 2003; Centanni, Pallottino 2023; Chiaraluce 1951; Chiarelli 1953; Cultrera 1932; Cultrera 1954; Devoti 1980; Devoti 1987; Devoti 2005; Fusconi 1839; Ghini 1992; Ghini 1996; Ghini 2008; Ghini, Gizzi 1996; Giuria 1902; Il Mondo Libero 1944; Lefevre 1981; Malfatti 1896; Malfatti 1905; Mariani 1942; Marsilio 1935; McCormick 1983; McManamon 2016; McManamon 2023; Medici, Medici 2021; Rabbeno 1950; Ucelli 1950; Wolfmayr-Dobrowsky 2009.

Sul santuario di Nemi

Barnabei 1895 I; Barnabei 1895 II; Barnabei 1895 III; Barnabei 1896; Borghi 1901; Bonino 2003; Centanni, Pallottino 2023; Chiaraluce 1951; Chiarelli 1953; Cultrera 1932; Cultrera 1954; Devoti 1980; Devoti 1987; Devoti 2005; Fusconi 1839; Ghini 1992; Ghini 1996; Ghini 2008; Ghini, Gizzi 1996; Giuria 1902; Il Mondo Libero 1944; Lefevre 1981; Malfatti 1896; Malfatti 1905; Mariani 1942; Marsilio 1935; McCormick 1983; McManamon 2016; McManamon 2023; Medici, Medici 2021; Peters, Papakosta, Diosono, Murphy 2015; Rabbeno 1950; Ucelli 1950; Wolfmayr-Dobrowsky 2009.

Sul santuario di Nemi

Alessandri 2013; Barnabei 1895 I; Barnabei 1895 II; Barnabei 1895 III; Batocchioni, Diosono, Romagnoli 2021; Borsari 1885; Borsari 1895 I; Borsari 1895 II; Braconi, Coarelli, Diosono, Ghini 2014; Bruni 2009; Bruni 2014; Coarelli 1987; Coarelli et al. 2014; Crescenzi 1977; Danielova, Peters, Diosono, Kumke, Jahnke 2015; Devoti 2005; Diosono 2006; Diosono 2011; Diosono 2014 I-II-III; Diosono 2016; Diosono 2018; Diosono 2020; Diosono 2021 I-II; Diosono, Braconi 2017; Diosono et al. 2006; Diosono et al. 2019; Diosono, D'Angelo 2019;

Diosono, Plebani 2014; Diosono, Romagnoli, Batocchini 2014; Ghini 1992; Ghini 1993; Ghini 1994; Ghini 1995; Ghini 2006; Ghini 2008; Ghini, Diosono 2012; Ghini, Diosono 2013; Ghini, Diosono 2014; Ghini, Diosono 2015; Ghini, Diosono 2016; Ghini, Diosono 2017; Ghini, Diosono 2018; Lanciani 1885; Lanciani 1888; Lanciani 1889; Moltesen 1997; Moltesen, Poulsen 2010; Morpurgo 1903; Morpurgo 1931; Nibby 1849; Nibby 1885; Nibby 1931; Packer 1909; Piro 2006; Poulsen 1941; Pullan 1887; Robinson 1899; Rosa 1856; Rossbach 1885; Rasmus Brandt, Leander Touati, Zahle 2000; Ucelli 1940; Ucelli 1950.

Sulla villa e le zone limitrofe

Borsari 1888; Braconi, Diosono 2012; Bruni 2010; Castellani et al. 2003; Devoti 2005; Ghini 1992; Ghini 2008; Giuria 1902; Nibby 1849; Nibby 1885; Nibby 1931; Ucelli 1940; Ucelli 1950.

Sulla storia dello scavo delle Navi di Nemi

Associazione Guido Ucelli di Nemi 2011; Altamura, Paolucci 2023a; Cultrera 1932; Cultrera 1954; De Vico Fallani 2004; Ghini 1992; Lefevre 1981; Lini, Lombardini 2011; Malfatti 1896; McManamon 2016; McManamon 2023; Pietrangeli, Redemagni 2023; Savelli 2005; Savelli 2007; Zucconi 2017; Ucelli 1950.

Sul Museo delle Navi romane (storia, costruzione, allestimenti)

Altamura, Paolucci 2023a; Altamura, Paolucci 2023b; Ballio Morpurgo 1940; Bassani, Toson 2023; Briganti 2019; Calandra di Roccolino 2023; Chiaraluca 1951; Chiarelli 1953; Cianfanelli 1974; Conti 2020; Cultrera 1954; Di Paola, Ferrante 2019; Evers 1945; Ghini 1992; Ghini 2007; Ghini, Del Fiacco 2000; Ghini, Gizzi 1996; Incutti, Palottino, Porretta 2023; Lini, Lombardini 2011; Moretti 1940; Moretti, Caprino 1957; Riboldi 2005; Ucelli 1948; Ucelli 1940; Ucelli 1950; Vigilante 1988.

Sull'iconografia del paesaggio nemorense e del Museo delle Navi

Altamura, Paolucci 2023a; Bassani, Toson 2023; Devoti 1987; Fornara [1996]; Ghini 1992; Grippa 2023; Heegewaldt 2020; Lini, Lombardini 2011; Morpurgo 1910; Incutti, Palottino, Porretta 2023; Perfetti 2023; Ucelli 1940; Ucelli 1950.

Sul paesaggio nemorense

Alessandri 2013; Assman 1885; Barnabei 1895 I; Barnabei 1895 II; Barnabei 1895 III; Barnabei 1896; Borsari 1885; Borsari 1887; Borsari 1888; Borsari 1895 I; Borsari 1895 II; Braconi, Diosono 2012; Bruni 2009; Bruni 2010; Bruni 2014; Castellani et al. 2003; Cifarelli, Gatti, Palombi 2019; Coarelli 1987; Coarelli et al. 2014; Crescenzi 1977; De Vico Fallani 2004; Devoti 1980; Devoti 1987; Devoti 2005; Di Paola, Ferrante 2019; Diosono 2006; Diosono 2014; Diosono 2020; Diosono et al. 2006; Diosono et al. 2019; Frazer 1925; Ghini 1992; Ghini 1993; Ghini 1994; Ghini 1995; Ghini 2006; Ghini 2008; Ghini 2012; Ghini, Diosono 2012; Ghini, Gizzi 1996; Giardino 1985; Incutti, Palottino, Porretta 2023; Lanciani 1885; Lanciani 1888; Lanciani 1889; Mariani 1942; McCormick 1983; Moltensen, Poulsen 2010; Poulsen 1941; Pullan 1887; Morpurgo 1903; Morpurgo 1931; Nibby 1819; Nibby 1849; Packer 1909;

Parpagiolo 1938; Petrucci, Jatta 2006; Piro 2006; Poulsen 1940; Pullan 1887; Robinson 1899; Rosa 1856; Roszbach 1885; Roszbach 1889; Seminario 2000; Tommasetti 1979; Ucelli 1940; Ucelli 1950; Wallis 1891.

Sull'incendio delle Navi

Altamura, Paolucci 2023a; Altamura, Paolucci 2023b; Biondi 2023; Conti 2020; Evers 1945; Il Mondo Libero 1944; Kington 2023; Larcan 2023; Lavagnino 1974; Lavagnino 2006; Ucelli 1950.

Riferimenti bibliografici

Associazione Guido Ucelli di Nemi 2011

Associazione Guido Ucelli di Nemi (a cura di), *Guido Ucelli di Nemi. Industriale, umanista, innovatore*, Milano 2011.

Alessandri 2013

L. Alessandri, *Latium Vetus in the Bronze Age and Early Iron Age*, Oxford 2013.

Altamura, Paolucci 2023a

F. Altamura, S. Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi*, Torino 2023.

Altamura, Paolucci 2023b

F. Altamura, S. Paolucci, *Una lente sull'incendio delle navi romane di Nemi*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Assman 1885

E. Assman, *Avanzi di una strada da Genzano al Lago*, "Notizie degli scavi" (1885), 227.

Ballio Morpurgo 1940

V. Ballio Morpurgo, *Museo delle navi di Roma sulle rive del lago di Nemi*, "Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti" XIX, fasc. VII (1940), 371-376.

Barnabei 1895 I

F. Barnabei, *Delle scoperte di antichità nel lago di Nemi*, "Notizie degli scavi" (ottobre 1895), 344-345.

Barnabei 1895 II

F. Barnabei, *Di alcuni frammenti di tegole di bronzo dorato, appartenenti all'ornamento del tempio di Diana Nemorense, e di una nuova iscrizione arcaica votiva a Diana*, "Notizie degli scavi" (novembre 1895), 431-436.

Barnabei 1895 III

F. Barnabei, *Nuove scoperte di antichità nel lago di Nemi*, "Notizie degli scavi" (1895), 33, 82, 127, 296, 338, 340, 361-396.

Barnabei 1896

F. Barnabei, *Delle navi del lago di Nemi*, "Notizie degli scavi" (maggio 1896), 188-190.

Bassani, Toson 2023

M. Bassani, C. Toson, *Guerra, archeologia e architettura. Le Navi di Nemi*, numero monografico "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Batocchioni, Diosono, Romagnoli 2021

G. Batocchioni, F. Diosono, L. Romagnoli, *Recherches et valorisation du sanctuaire de Diane à Nemi (Rome): faciliter la compréhension des sites archéologiques*, in L. Lévêque, C. Bastidon-Gilles, T.Santolini, S. Visciola (eds.), *La double vie du patrimoine. La culture dans la dialectique du visible et de l'invisible*, Arcidosso 2021, pp. 31-47.

Biondi 2023

M. Biondi, *Indagine sul mistero dell'incendio delle navi di Nemi*, "Castelli Romani" XLIII (2023), 1, 28-31.

Borghi 1901

E. Borghi, *La verità sulle navi romane del lago di Nemi*, Roma 1901.

Borsari 1885

L. Borsari, *Scavi e scoperte varie nella località "Il Giardino" nell'area del tempio di Diana Nemorense*, "Notizie degli scavi" (1885), 159-160, 192-193, 227-228, 254-255, 337-341, 344.

Borsari 1887

L. Borsari, *Scavi nell'area del tempio di Diana, eseguiti dal 17 dicembre 1886 al 31 gennaio 1887*, "Notizie degli scavi" (1887), 23-25.

Borsari 1888

L. Borsari, *Scavi in contrada Santa Maria*, "Notizie degli scavi" (1888), 194-196.

Borsari 1895 I

L. Borsari, *Nuove esplorazioni nell'area del tempio di Diana Nemorense*, "Notizie degli scavi" (1895), 106-108.

Borsari 1895 II

L. Borsari, *Nuove scoperte nell'area del tempio di Diana*, "Notizie degli scavi" (1895), 424-431.

Bonino 2003

M. Bonino, *Un sogno ellenistico: le navi di Nemi*, Nemi-Pisa 2003.

Braconi, Diosono 2012

P.Braconi, F.Diosono, *Il ninfeo di Caligola nel santuario di Nemi e il controllo delle acque del lago*, "Forma Urbis" 17/12, 2012, pp.40-43.

Braconi, Coarelli, Diosono, Ghini 2014

P.Braconi, F. Coarelli, F.Diosono, G.Ghini (a cura di), *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014.

Briganti 2019

A.P. Briganti, *Restauro e Manutenzione nel Museo delle Navi Romane di Nemi (Rm)*, in A. Russo Tagliente, G. Ghini, Z. Mari (a cura di), *Lazio e Sabina 12*, Atti del Convegno (Roma 8-9 giugno 2015), Roma 2019, 315-319.

Bruni 2009

N. Bruni, *Testimonianze protostoriche al santuario di Diana a Nemi*, in G. Ghini (a cura di), *Lazio e Sabina 5*, Atti del Convegno (Roma 3-5 dicembre 2008), Roma 2009, 305-310.

Bruni 2010

N. Bruni, *Ceramica d'impasto protostorica*, in M. Moltesen, B. Poulsen (a cura di), *A Roman villa by Lake Nemi. The Finds. The Nordic Excavations by Lake Nemi, Loc. S. Maria (1998-2002)*, Roma 2010, 35-48.

Bruni 2014

N. Bruni, *I materiali preistorici e protostorici*, in P. Braconi, F. Coarelli, F. Diosono, G. Ghini (a cura di), *Il Santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014, 43-71.

Calandra di Roccolino 2023

G. Calandra di Roccolino, *Architettura e propaganda. Il Museo delle Navi di Nemi, spunti per una ricerca*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Castellani et al. 2003

V. Castellani, V. Caloi, T. Dobosz, C. Galeazzi, S. Galeazzi, C. Germani, *L'emissario del Lago di Nemi. Indagine topografico-strutturale*, "Opera Ipogea", V, n. 2-3 (maggio-dicembre 2003), 2-76.

Centanni, De Angelis, Pallottino 2023

M. Centanni, D. De Angelis, E. Pallottino (a cura di), *Centro di Documentazione di Nemi. Un luogo per la ricerca sulle Navi, il Lago, il Museo*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Chiaraluce 1951

O. Chiaraluce, *Sono tornate le navi di Nemi*, in "Il Popolo", 24 giugno 1951.

Chiarelli 1953

F. Chiarelli, *Il pubblico rivedrà a Nemi le famose navi di Caligola*, in "Corriere della Sera", 19 giugno 1953.

Cianfanelli 1974

R. Cianfanelli, *Incuria e soprintendenti «tuttofare» fra le ottuse dei musei in liquidazione*, in "Corriere della Sera", 13 luglio 1974.

Cifarelli, Gatti, Palombi 2019

M. Cifarelli, S. Gatti, D. Palombi (a cura di), *Oltre "Roma Medio-Repubblicana". Il Lazio tra I Galli e Zama*, Atti del Convegno (Roma 7-9 giugno 2017), Roma 2019.

Coarelli 1987

F. Coarelli, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987.

Coarelli et al. 2014

F. Coarelli, G. Ghini, F. Diosono, P. Braconi, *Il Santuario di Diana a Nemi. Le terrazze ed il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014.

Conti 2020

P. Conti, *Tedeschi in fuga e il rogo delle navi. Ora Nemi chiede i danni a Merkel*, in "Corriere della Sera", 21 luglio 2020.

Crescenzi 1977

L. Crescenzi, *Il Santuario di Diana Nemorense*, "Documenta Albana" IV (1977), 35-44.

Cultrera 1932

G. Cultrera, *Nemi – La prima fase dei lavori per il ricupero delle navi romane*, "Notizie degli scavi", fasc. 4-5-6 (1932), 82, 142, 222, 230-232, 263, 296, 348.

Cultrera 1954

G. Cultrera, *Ricordi dei lavori per il ricupero delle navi di Nemi e di altre singolari vicende*, Siracusa 1954.

Danielova, Peters, Diosono, Kumke, Jahnke 2015

M. Danielova, S. Peters, F. Diosono, H. Kumke, M. Jahnke, *3D Reconstruction and Uncertainty Modelling using Fuzzy Logic of Archaeological Structures, applied to the Temple of Diana in Nemi, Italy*, in *ICC 2015, 27th International Cartographic Conference*, Rio de Janeiro 23-28 August 2015, Rio de Janeiro 2015.

De Vico Fallani 2004

M. De Vico Fallani, *Note sul periodo romano di Corrado Ricci*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Convegno (Ravenna 2001), Ravenna 2004, 147-156.

Devoti 1980

L. Devoti, *Speculum Dianae, antiche memorie sulle rive del lago di Nemi*, Roma 1980.

Devoti 1987

L. Devoti, *Campagna romana viva. Speculum Dianae. Il Lago della Selva Aricina oggi di Nemi*, Frascati 1987.

Devoti 2005

L. Devoti, *Nemi Speculum Dianae, il lago, l'emissario, le navi, la selva, il tempio di Diana, la Villa Imperiale e le Necropoli*, Roma 2005.

Dionisi 1956

F. Dionisi, *Le navi sacre di Claudio nel Lago di Nemi. Un romanzo archeologico*, Roma 1956.

Diosono 2006

F. Diosono, *I materiali dello scavo 2003 del santuario di Diana a Nemi*, in G. Ghini (a cura di), *Lazio Sabina 3, Atti del Convegno* (Roma 18-20 novembre 2004), Roma, 2006, 191-202.

Diosono 2011

F. Diosono, *Il collegio dei lotores ed i balnea del santuario di Diana Nemorensis*, "Bollettino dell'Unione Storia ed Arte", 3a serie, 103, 2011, pp.78-82.

Diosono 2014 I

F. Diosono, *Alle radici del rex nemorensis*, in P. Braconi, F. Coarelli, F. Diosono, G. Ghini (a cura di), *Santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014, 73-84.

Diosono 2014 II

F. Diosono, *Il ninfeo: caratteristiche architettoniche e costruttive*, in P. Braconi, F. Coarelli, F. Diosono, G. Ghini (a cura di), *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014, 195-218.

Diosono 2014 III

F. Diosono, *Nemi: nascita di un luogo sacro e del suo mito*, in G. Ghini, A. Palladino, M. Rossi (a cura di), *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi. Catalogo della mostra*, (Complesso del Vittoriano, Roma, 23 maggio - 22 giugno 2014), Roma 2014, 41-47.

Diosono 2016

F. Diosono, T. Cinaglia, *Light on the Water. Ritual deposits of lamps in the Lake Nemi*, in "Journal of Roman Archaeology", 29.1, 2016, pp. 451-468

Diosono 2017

F. Diosono, *Diana nel Nemus Aricinum: dal re del bosco alla dea del lucus*, in L. Attenni (a cura di), *Sacra Nemora. La cultura del Sacro nei contesti santuariali in area albana. Rinvenimenti archeologici e recuperi della Guardia di Finanza. Catalogo della mostra*, Lanuvio 11 maggio - 31 ottobre 2017, Roma 2017, 87-90.

Diosono 2018

F. Diosono, *L'imperatore impossibile: l'immagine pubblica e la propaganda di Caligola attraverso le testimonianze materiali*, in "Ephemeris Dacoromana" XX (2018), 61-94.

Diosono 2020

F. Diosono, *Inside the volcano and into the trees: the sacred grove of Diana Nemorensis in archaic Latium between the literary and archaeological sources*, in R. Haussler, G.F. Chiai (a cura di), *Sacred Landscapes in Antiquity: Creation, Manipulation, Transformation*, Oxford and Philadelphia 2020, 17-28.

Diosono 2021 I

F. Diosono, *Ricerche in corso nel santuario di Diana a Nemi*, in E. Greco, A. Salzano, C.I. Tornese (a cura di), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi (Paestum 15-17 novembre 2019), Salerno 2021, vol. I, 93-103.

Diosono 2021 II

F. Diosono, *I luoghi del sacro nei Colli Albani meridionali*, in F. Altamura, D. Scifoni (a cura di), *Il territorio di Lariano dalle origini ai giorni nostri*, Roma 2021, 93-95.

Diosono, Braconi 2017

F. Diosono, P. Braconi, G. D'Angelo, G. Ghini, A. La Notte, *Le prime fasi edilizie del Tempio di Diana a Nemi*, in F. M. Cifarelli, S. Gatti, D. Palombi (a cura di), *Oltre "Roma Medio-Repubblicana". Il Lazio tra i Galli e Zama*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 7-9 giugno 2017), Roma 2019, 383-390.

Diosono et al. 2006

F. Diosono, L. Romagnoli, G. Batocchioni, *Il ninfeo del santuario di Diana a Nemi. Una proposta di ricostruzione*, in G. Ghini (a cura di), *Lazio e Sabina 9*, Atti del Convegno (Roma 27-29 marzo 2012), Roma 2013, 284-289.

Diosono et al. 2019

F. Diosono, P. Braconi, G.D'Angelo, G. Ghini, A. La Notte, *Le prime fasi edilizie del Tempio di Diana a Nemi*, in F. M. Cifarelli, S. Gatti, D. Palombi (a cura di), *Oltre "Roma Medio-Repubblicana". Il Lazio tra i Galli e Zama*, Atti del Convegno (Roma, 7-9 giugno 2017), Roma 2019, 383-390.

Diosono, D'Angelo 2019

F. Diosono – G. D'Angelo, *Nemi in contesto. La decorazione fittile delle diverse fasi del tempio di Diana tra vecchie collezioni e nuovi dati stratigrafici*, in P. Lulof - I. Manzini - C. Rescigno (eds.), *Deliciae Fictiles V: Networks and Workshops. Architectural Terracottas and Decorative Roof Systems in Italy and Beyond. Proceedings of the Fifth International Conference held at the University of Campania "Luigi Vanvitelli" and the National Archaeological Museum in Naples (March 15-17, 2018)*, Oxbow Books, Oxford – Philadelphia 2019, 397-406.

Diosono, Plebani 2014

F.Diosono, F.R.Plebani, "Le terrecotte architettoniche e la coroplastica", in P.Braconi - F. Coarelli - F.Diosono - G.Ghini (a cura di), *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014, 167-186

Diosono, Romagnoli, Batocchini 2014

F. Diosono, L. Romagnoli, G. Batocchini, *Il ninfeo del santuario di Diana a Nemi. Una proposta di ricostruzione*, in G. Ghini - Z. Mari (a cura di), *Lazio e Sabina 9. Atti del convegno*, Roma 27-29 marzo 2012, Roma 2014, 285-289.

Di Paola, Ferrante 2019

A. Di Paola, A. Ferrante, *Il Museo delle Navi Romane di Nemi (Rm): i documenti d'archivio per il restauro del contemporaneo*, in A. Russo Tagliente, G. Ghini, Z. Mari (a cura di), *Lazio e Sabina 12*, Atti del Convegno (Roma, 8-9 giugno 2015), Roma 2019, 311-314.

Evers 1945

H.G. Evers, *Le navi romane del Lago di Nemi*, "L'Illustrazione Italiana" (25 febbraio 1945), 992.

Fornara [1996] 2023

B. Fornara, *Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, "Cineforum", 357 (settembre 1996), 18-22; riedizione a cura di F. Perfetti in Bassani, Toson 2023.

Frazer 1925

J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Roma 1925.

Fritz 2018

F. Fritz, *Latium mit Rom*, Erlangen 2018.

Fusconi 1839

A. Fusconi, *Memoria archeologico-idraulica sulla nave dell'Imperatore Tiberio, dedicata a Sua Maestà fedelissima Michele primo re di Portogallo*, Roma 1839.

Ghini 1992

G. Ghini, *Museo navi romane. Santuario di Diana*, Roma 1992.

Ghini 1993

G. Ghini, *La ripresa delle indagini al Santuario di Diana a Nemi*, "Quaderni di archeologia etrusco-italica" 21 (1993), 277-289.

Ghini 1994

G. Ghini, *I luoghi del mito della Diana Nemorensis*, Genzano 1994.

Ghini 1995

G. Ghini, *Il Santuario di Diana a Nemi (RM): nuove ricerche*, in *Settlement and Economy in Italy 1500 BC to AD 1500*, Oxford 1995, 143-154.

Ghini 1996

G. Ghini, *Prospezioni subacquee nei laghi Albano e Nemorense*, "Bollettino di archeologia subacquea" II-III (dicembre 1995-giugno 1996), 184-196.

Ghini 2006

G. Ghini, *Nemi (Roma). Valle Giardino. Campagne di scavo 2003-04 al Santuario di Diana*, in G. Ghini (a cura di), *Lazio e Sabina 3*, Atti del Convegno (Roma 18-20 novembre 2004), Roma 2006, 183-190.

Ghini 2007

G. Ghini (a cura di), *Il Museo delle navi romane, Nemi I parte*, in "Collana Archeologica", suppl. a "Forma Urbis", Roma 2007.

Ghini 2008

G. Ghini, *Nemi: la villa di Caligola, le navi imperiali e il santuario di Diana*, in M. Valenti (a cura di), *Residenze imperiali nel Lazio*, Atti della Giornata di Studio (Monte Porzio Catone, 3 aprile 2004), Frascati 2008, 31-42.

Ghini 2012

G. Ghini, *Una statua marmorea maschile recuperata dalla Guardia di Finanza e un impianto residenziale nel territorio nemorense*, in G. Ghini, Z. Mari (a cura di), *Lazio e Sabina 8*, Atti del Convegno (Roma, 30–31 marzo, 10 aprile 2011), Roma 2012, 279-288.

Ghini 2013

G. Ghini (a cura di), *Caligola. La trasgressione al potere*, Roma 2013.

Ghini, Del Fiacco 2000

G. Ghini, E. Del Fiacco, *Un nuovo Museo*, "Documenta Albana" II s., n. 22 (2000), 101-111.

Ghini, Diosono 2012 I

G. Ghini, F. Diosono, *Il Santuario di Diana a Nemi: recenti acquisizioni dai nuovi scavi*, "Rivista di antichità" (2012), 119-137.

Ghini, Diosono 2012 II

G. Ghini – F. Diosono, *Il Tempio di Diana a Nemi: una rilettura alla luce dei recenti scavi*, in G. Ghini, Z. Mari (a cura di), *Lazio e Sabina VIII*, Atti del Convegno, Roma 30-31 marzo, 1 aprile 2011, Roma 2012, 269-276.

Ghini, Diosono 2012 III

G. Ghini, F. Diosono, *Il Santuario di Diana a Nemi: recenti acquisizioni dai nuovi scavi*, in E. Marroni (a cura di), *Sacra Nominis Latini. I santuari del Lazio arcaico e repubblicano*, Atti del

Convegno Internazionale, Roma 19-21 febbraio 2009, (Ostrakanumero speciale 2012), Napoli 2012, vol. I, 119-137.

Ghini, Diosono 2013

G. Ghini, F. Diosono, *Caligola e il santuario di Diana*, in G. Ghini (a cura di) *Caligola. La trasgressione al potere. Catalogo della mostra*, Museo Nazionale delle Navi Romane, Nemi, 5 luglio - 5 novembre 2013, Roma 2013, 231-236.

Ghini, Diosono 2014

G. Ghini, F. Diosono, *La terrazza mediana*, in P. Braconi, F. Coarelli, F. Diosono, G. Ghini (a cura di), *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, Roma 2014, 35-41.

Ghini, Diosono 2015

G. Ghini, F. Diosono, P. Braconi, *La dea del lago*, "Archeo368", ottobre 2015, 34-53.

Ghini, Diosono 2016

G. Ghini, F. Diosono, *Diana Nemorense. Considerazioni dopo 25 anni di ricerche*, in A. Russo - F. Guarneri (a cura di), *Santuari Mediterranei tra Oriente e Occidente. Interazioni e contatti culturali*, Atti del convegno internazionale, Civitavecchia - Roma 18-21 giugno 2014, Roma 2016, 219-222.

Ghini, Diosono 2017

G. Ghini, F. Diosono, *Il santuario di Diana a Nemi*, "Gazzetta Ambiente", 1-2, 2017, 182-183.

Ghini, Gizzi 1996

G. Ghini, S. Gizzi, *Il lago di Nemi e il suo Museo*, Roma 1996.

Giardino 1985

C. Giardino, *Il ripostiglio di Nemi*, "Documenta Albana" Il s., n. 5 (1985), 7 ss.

Giuria 1902

E. Giuria, *Le Navi Romane del Lago di Nemi. Progetto tecnico per i lavori di ricupero delle antichità lacuali nemorensi e notizia di altro emissario scoperto a sud del lago*, Roma 1902.

Grippa, Toson 2023

I. Grippa, C. Toson, "Le navi romane si possono vedere anche in tre". *Le navi di Nemi nella sequenza del film L'assassino di Elio Petri*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Heegewaldt 2020

W. Heegewaldt, *Ein ungewöhnliches Comeback - Peter Ludwig Lütkes Gemälde "Lago di Nemi"*, "KUR - Kunst und Recht" 22-n. 3-4 (2020), 82-83.

Il Mondo Libero 1944

COSTRUZIONE dei Romani dell'anno 30 D.C. / DISTRUZIONE degli Unni dell'anno 1944 D.C., "Il Mondo Libero" 15 (agosto 1944), 24-25.

Incutti, Palottino, Porretta 2023

A. Incutti, E. Pallottino, P. Porretta, *Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito. Ricerche in corso sul paesaggio nemorense e il Museo delle Navi romane*, "La Rivista di Engramma" 203, giugno 2023.

Kington 2023

T. Kington, *Nazis 'framed' for Caligula boat blaze*, "The Times" 26 aprile 2023, 34.

Lanciani 1885

R. Lanciani, *Scavi e scoperte varie nella località "Il Giardino" nell'area del tempio di Diana Nemorense*, "Notizie degli scavi" (1885), 317-321.

Lanciani 1888

R. Lanciani, *Scavi nell'area del tempio di Diana*, "Notizie degli scavi" (1888), 193-194, 392-393, 708-709.

Lanciani 1889

R. Lanciani, "Notizie degli scavi" (1889), 20-22.

Larcan 2023

L. Larcan, *Le navi di Caligola colpite dagli Alleati*, "Il Messaggero" 16 aprile 2023, 17.

Lavagnino 1974

E. Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico. Dicembre 1943-maggio 1944*, "Nuova Antologia" CIX (1974), 2084, 509-547.

Lavagnino 2006

A. Lavagnino, *Un inverno. 1943-1944*, Palermo 2006.

Lefevre 1981

R. Lefevre, *L'impresa nemorense di Francesco De Marchi*, "Castelli Romani" XXVI, n. 7 (luglio 1981), 97-103.

Lini, Lombardini 2011

D. Lini, N. Lombardini (a cura di), *Le navi ritrovate. I testi e le immagini del recupero delle navi romane di Nemi*, Milano 2011.

Lombardi 2002

P. Lombardi, *Le navi di Caligola. Un'imbarcazione sarà ricostruita e calata in acqua*, in "Corriere della Sera", 14 luglio 2002.

Malfatti 1896

V. Malfatti, *Nuove ricerche nel lago di Nemi e Programma per mettere in secco le antichità quivi rintracciate*, "Notizie degli scavi" (ottobre 1896), 293-416.

Malfatti 1905

V. Malfatti, *Le navi romane del lago di Nemi*, Roma 1905.

Mariani 1942

L. Mariani, *Le navi di Nemi nella bibliografia*, Roma 1942.

Marchesoni 1948

V. Marchesoni, *Un nuovo periodo di osservazioni sul fitoplancton del lago di Nemi (1939-1948)*, "Hydrobiologia" 1-4 (marzo 1948), 333-345.

Marsilio 1935

P. Marsilio, *Nemi pittoresca e le navi di Roma*, Roma, 1935.

McCormick 1983

A.G. McCormick, *Mysteries of Diana. The antiquities from Nemi in Nottingham Museums*, Nottingham 1983.

McManamon 2016

J.M. McManamon, *Caligula's Barges and the Renaissance Origins of Nautical Archaeology Under Water*, College Station 2016.

McManamon 2023

J. M. McManamon, *From Caligula to the Nazis: The Nemi Ships in Diana's Sanctuary*, College Station 2023.

Medici, Medici 2021

M. Medici, M. Medici, *Le navi di Nemi. Leggenda, recupero e distruzione*, a cura di Armando Guidoni, Monte Compatri 2021.

Moltesen

M. Moltesen (a cura di), *I Dianas hellige lund. Fund fra en helligdom i Nemi. In the sacred grove of Diana. Finds from a sanctuary at Nemi*, Copenhagen 1997.

Moltesen, Poulsen 2010

M. Moltesen, B. Poulsen (a cura di), *A roman villa by Lake Nemi. The Finds. The Nordic Excavations by Lake Nemi, Loc. S. Maria (1998-2002)*, Roma 2010.

Moretti, Caprino 1957

G. Moretti, C. Caprino, *Il Museo delle navi romane di Nemi: 30 illustrazioni*, Roma 1957.

Moretti 1940

G. Moretti, *Il museo delle navi romane di Nemi*, Roma 1940.

Morpurgo 1903

L. Morpurgo, *Nemus Aricinum*, "Monumenti Antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei" vol XIII (1903), 297-368.

Morpurgo 1910

L. Morpurgo, *La rappresentazione figurata di Virbio*, Roma 1910.

Morpurgo 1931

L. Morpurgo, *Nemi – Teatro ed edifici romani in contrada “La Valle”*, “Notizie degli scavi” (1931), 237-305.

Nibby 1819

A. Nibby, *Viaggio antiquario ne’ contorni di Roma*, Roma 1819.

Nibby 1849

A. Nibby, *Analisi Storico-Topografico-Antiquaria dei dintorni di Roma*, Roma 1849.

Nibby 1885

A. Nibby, “Notizie degli scavi” (1885), 478-479.

Nibby 1931

A. Nibby, “Notizie degli scavi” (1931), 223, 292-297, 348.

Packer 1909

J.E. Packer, *The forum of Diana at Nemi*, Copenhagen 1909.

Parpagliolo 1938

L. Parpagliolo, *La tutela delle bellezze naturali dei Castelli Romani nel quadro della dottrina urbanistica*, Roma 1938.

Perfetti 2023

F. Perfetti, *Lo specchio di Diana di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996). Una nota*, “La Rivista di Engramma” 203, giugno 2023.

Peters, Papakosta, Diosono, Murphy 2015

S. Peters, P. Papakosta, F. Diosono, C. Murphy, *Retrieving 3D Subsurface Structures with Geoelectric for Archaeological Decision Support in Nemi, Italy*, in *ICC 2015, 27th International Cartographic Conference*, Rio de Janeiro 23-28 August 2015, Rio de Janeiro 2015.

Petrucci, Jatta 2006

F. Petrucci, B. Jatta (a cura di), *Speculum Dianae Magnificentiae. Incisioni e litografie del Lago di Nemi dal '500 all'800*, Ariccia 2006.

Pietrangeli, Redemagni 2023

G. Pietrangeli, P. Redemagni, *Dallo scavo all'archivio. Le carte sulle Navi di Nemi negli archivi del Museo Nazionale di Scienza e Tecnologia ‘Leonardo da Vinci’*, “La Rivista di Engramma” 203, giugno 2023.

Piro 2006

S. Piro, *Prospezioni georadar. I casi della villa di Traiano ad Arcinazzo e del Santuario di Diana a Nemi*, in "Lazio e Sabina 3", Roma 2006, 177-182.

Poulsen 1940

Fr. Poulsen, *Ny Carlsberg Glytotrk, Katalog over Antike Skulpturer*, Copenhagen 1940.

Poulsen 1941

F. Poulsen, *Nemi studies. I – The Temple of Diana*, "Acta Archeologica" XII (1941), 1-52, tav. I, II, III.

Pullan 1887

R.P. Pullan, *Notes on recent excavations on the supposed site of the Artemisium, near the Lake of Nemi, made by Sir J.Savile Lumley (1885)*, "Archeologia", vol. 50 (1887), 58-65.

Rabbeno 1950

G. Rabbeno, *Le conoscenze meccaniche dei Romani rivelate dalle navi di Nemi*, Trieste 1950.

Rasmus Brandt, Leander Touati, Zahle 2000

J. Rasmus Brandt, A.-M. Leander Touati, J. Zahle (eds.), *Nemi – Status Quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Atti del seminario della Sopr. Arch. Del Lazio, Acc. Danimarca, Institutum Romanum Finlandiae, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Accademia di Danimarca, 2-3 ottobre 1997, Roma 2000.

Riboldi 2005

E. Riboldi, *Una nuova identità per il Museo delle navi romane. Proposta per un centro di documentazione della Civiltà Latina*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, relatori G. Guarisco, S. Tacchini, R. Bonincai, correlatori N. Lombardini, D. Mirandola, Milano 2005.

Robinson 1899

E. Robinson, *Description of twenty-three object found on the site of the Artemisium of Nemi "Nemus Dianae", during the excavations of Sig. Luigi Boccanera, in the Spring of 1887 and now in the Museum of Fine Arts in Boston*, Boston 1889.

Rosa 1856

P. Rosa, *Relazione dei ruderi esistenti in prossimità del lago di Nemi come i più corrispondenti al tempio di Diana Nemorensis*, Monumenti ed annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica nel 1856, 5-8, tav.II.

Rosbach 1885

O. Rosbach, *Scavi presso Nemi*, "Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica" (1885), n. 7-8, 149-157.

Rosbach 1889

O. Rosbach, *Das Dianaheiligtum in Nemi*, in *Verhandlungen der Vierzigsten Versammlung*

Deutscher Philologen und Schulmänner in Görlitz vom 2. bis 5. Oktober, Leipzig 1890, 147-188.

Savelli 2005

F. Savelli, *Guido Ucelli e le navi di Nemi. Innovazioni nell'approccio alla conservazione e al restauro negli anni Trenta del Novecento*, tesi di laurea triennale, Università Roma Tre, relatore M. Micheli correlatore G. Ghini, Roma 2005.

Savelli 2007

F. Savelli, *L'archivio Guido Ucelli. Indagine su una esemplare vicenda archeologica e conservativa della prima metà del Novecento*, tesi di laurea specialistica, Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore M. Micheli correlatore G. Ghini, Roma 2007.

Tommasetti 1979

G. Tommasetti, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, vol. II, Roma 1979.

Ucelli 1940

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1940.

Ucelli 1948

G. Ucelli, *Per la ricostituzione del Museo delle navi romane del Lago di Nemi*, "L'ingegnere" 11 (novembre 1948), 1-15.

Ucelli 1950

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma 1950.

Ucelli 1950 II

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, seconda edizione, Roma 1950.

Ucelli [1950] 1983

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, ristampa integrale ed. 1950, Roma 1983.

Ucelli [1950] 1996

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, terza ristampa, Roma [1950] 1996.

Vigilante 1988

P. Vigilante, *Il Museo*, in AA. VV., *Il Museo delle Navi Romane a Nemi*, Albano 1988.

Wallis 1891

G.H. Wallis, *Catalogue of Classical Antiquities from the Site of the Temple of Diana, Nemi, Italy*, Nottingham 1891.

Wolfmayr-Dobrowsky 2009

S. Wolfmayr-Dobrowsky, *Die Schiffe vom Lago di Nemi*, Diplomarbeit Zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Philosophie, Begutachter Scherrer Peter, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2009.

Zucconi 2017

E. Zucconi, *Caligola e le navi di Nemi. Cronaca di un'impresa archeologica e della sua nemesi*, Castel d'Azzano 2017.

English abstract

The updated bibliography on the Nemi ships, the Museum of Roman ships and the Nemi area is published here. This bibliography is intended to be an update of the bibliography published by Lucilla Mariani, *Le navi di Nemi nella bibliografia*, edited in 1942, which has more than 1700 titles. Therefore, the pre-1942 bibliography is not complete, but contains a selection of significant titles.

keywords | Nemi ships; Nemi ships Museum; Nemi Landscape.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

Guerra e memoria

Guerra & Memoria

Distruzioni, ricostruzioni e politiche della memoria (XIX-XXI secolo). Temi di ricerca in Engramma tra Arte, Architettura e Archeologia

a cura di Christian Toson

Nei giorni a venire non diranno: i tempi erano oscuri, ma: perché i poeti tacevano?
Bertolt Brecht (1944)

È tempo di aprire un'inchiesta seria sulle false notizie della guerra; perché i quattro anni terribili già si allontanano verso il passato, e prima di quanto si creda, le generazioni che li hanno vissuti cominceranno lentamente a sparire. Chiunque ha potuto e saputo vedere deve sin da ora raccogliere i suoi appunti o mettere per iscritto i suoi ricordi. Soprattutto non lasciamo il compito di svolgere queste ricerche a uomini del tutto impreparati al lavoro storico.
Marc Bloch (1920)

Si presenta una panoramica sugli studi sul tema *Guerra & Memoria. Distruzioni, ricostruzioni e politiche della memoria (XIX-XXI secolo)*, un campo di indagine sviluppato all'interno delle ricerche del Centro studi classicA e della Rivista di Engramma, intrecciando discipline diverse come architettura e archeologia, storia dell'arte e del patrimonio artistico, filosofia e politica, cinema e arti visive. Dal 2008 in particolare, grazie a un Progetto Prin, a diversi assegni di ricerca luav e a collaborazioni con Università e Istituti nazionali e internazionali, Engramma ha ospitato diversi contributi di studiosi e ricercatori dedicati alla protezione del patrimonio artistico e archeologico, alle distruzioni belliche, alla ricostruzione post-bellica, ai monumenti memoriali, alle architetture e paesaggi di guerra. Alcuni casi studio – da Palmyra alle Navi di Nemi – così come particolari categorie di monumenti – cimiteri o bunker – sono stati le materie di indagine, mentre l'impianto metodologico ha trovato un campo di applicazione nell'impatto degli eventi bellici sul pensiero, sulla memoria e sull'immaginario sociale. Guerra & Memoria è un tema tipicamente engrammatico, perché per attivare una riflessione su questo complesso campo di studi è indispensabile l'intervento di più discipline e metodologie, che vanno dalla storia alla storia dell'arte e dell'architettura, alla storia del pensiero, alla cinematografia, l'archeologia, la letteratura, la progettazione architettonica, la museologia, l'iconografia e la filologia. I casi studio più importanti sono emersi proprio per la loro capacità di attrarre e condensare la strumentazione metodologica di queste discipline, diventando essi stessi casi di studio e lezioni di metodo.

Temi di ricerca

I numeri monografici sono quindi qui suddivisi nei diversi temi di ricerca e nei particolari casi studio, a seguire tutti i contributi in ordine alfabetico.

- Memoriali e architetture di guerra
 - Bombe sulle rovine: distruzioni e ricostruzioni del patrimonio artistico
 - Immagini in guerra: politica e pensiero
 - Ara Pacis Augustae
 - Il Tempio Malatestiano a Rimini
 - Palmyra
 - Navi di Nemi
-

Memoriali e architetture di guerra

In questa sezione si raccolgono i numeri monografici e i contributi relativi all'architettura dei memoriali e al riuso dell'architettura militare e delle rovine di guerra.

Fra gli oggetti studiati ci sono i sacrari fascisti della Grande Guerra (fra questi i memoriali urbani, Redipuglia, Oslavia, Monte Grappa), i cimiteri tedeschi della Seconda guerra mondiale (compresa la riscoperta dell'imponente cimitero del Passo della Futa), i memoriali della Shoah e della Resistenza (Berlino, Milano, Risiera di San Sabba, Sachsenhausen, Fosse Ardeatine), e infine numerosi casi di riallestimento di bunker e strutture militari (Bunker di Panormes, Finkenwerder, Flakbunker, U_Bootbunker, Vallo Atlantico, Vallo del Littorio e altri). A questi si accostano contributi che riflettono sull'architettura della memoria, e sul ruolo dei memoriali e la museografia della guerra nella nostra cultura (si vedano, a titolo di esempio in ordine cronologico, Pirazzoli, Terragni, Bassanelli, Frank, De Maio, Maguolo; Pedersoli, Bottai e Sbrilli, Morpurgo).

Il volto e la massa. Guerre, morte e architettura in Italia nel XX secolo
a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Daniele Pisani
n. 95, dicembre 2011

Guerra e memoria: monumenti in guerra
a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Marco Paronuzzi
n. 97, marzo-aprile 2012

Architettura, guerra e ricordo
a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Daniele Pisani
n. 113, gennaio-febbraio 2014

Architetture per la memoria

a cura di Maria Bergamo, Giacomo Calandra di Roccolino e Francesca Romana Dell'Aglio
n. 123, gennaio 2015

bā'nkë / bünkër

a cura di Fernanda De Maio, Michela Maguolo, Alessandra Pedersoli
n. 185, ottobre 2021

Bombe sulle rovine: distruzioni e ricostruzioni del patrimonio artistico

Questa sezione comprende i lavori di ricerca che si occupano delle operazioni di protezione, rimozione, spostamento, distruzione, restauro e ricostruzione del patrimonio artistico architettonico e archeologico in relazione agli eventi bellici.

Particolare importanza hanno avuto le vicende delle persone che hanno messo a repentaglio la propria vita proteggendo il patrimonio (i soprintendenti italiani durante la Seconda guerra mondiale, o Khaled Al Asaad nel conflitto siriano), ma anche la storia dei bombardamenti contro i siti archeologici, le vicende legate alla loro rimozione o alla loro ricostruzione. I contributi spaziano dalle guerre napoleoniche, alla Prima e la Seconda guerra mondiale, fino a comprendere conflitti più recenti come quello siriano che ha sconvolto Palmira.

Grazie alla "luce di Ares", si scopre l'importanza e il valore che ha un monumento per i suoi contemporanei. La distruzione/ricostruzione un monumento è lo specchio della lotta politica o religiosa, l'arte in guerra si pesa sulla stessa bilancia della vita.

Hostium rabies diruit. Distruzione di monumenti artistici in Italia 1942-1945

a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli
n. 61, gennaio 2008

Guerra e memoria: monumenti in guerra

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Marco Paronuzzi
n. 97, marzo-aprile 2012

Maria Bergamo

Bombe sulle rovine. Bombardamenti dei siti archeologici in Italia
n. 103, gennaio/febbraio 2013

Arte in guerra: Venezia 1797 - 1815

a cura di Elisa Bastianello e Monica Centanni
n. 111, novembre 2013

Palmyra-Paris

a cura di Monica Centanni
n. 131, dicembre 2015

Guerra, archeologia e architettura. Le Navi di Nemi
a cura di Maddalena Bassani, Christian Toson
n. 203, giugno 2023

Immagini in guerra: politica e pensiero

Questa sezione nasce soprattutto per studiare le immagini nelle guerre contemporanee, e affonda le sue origini in uno dei primissimi numeri di Engramma, dedicato all'attacco delle Torri Gemelle. Dal 2001 non è mancato il materiale per proseguire con lo studio, che ha toccato, oltre al conflitto in Iraq, il conflitto in Siria e la guerra in Ucraina. La lettura di queste guerre si fonda sugli evidenti legami con i conflitti del passato, a partire dall'Atene del V secolo.

Una direzione principale di ricerca si concentra nello studio di strumenti metodologici atti alla lettura delle immagini in guerra. La mostra Figli di Marte (2015), nata da una lettura incrociata di Tavola C dell'Atlante di Warburg, e dei testi di Ernst Jünger, Bertold Brecht, James Hillman è un importante snodo in questo percoroso, che è proseguito con gli studi sul '68, fra rivoluzioni antiautoritarie e politiche coercitive, un approfondimento sull'immagine della nave, usata per la guerra o per trasportare profughi, e Figli di Marte 2022, un'applicazione degli stessi metodi, ma anche di nuovi, per la lettura delle immagini nel recente conflitto in Ucraina.

'Occidente' negli echi di guerra (New York, 11 settembre 2001 d.C.)

a cura di Redazione di Engramma
n. 12, novembre 2001

Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht

a cura di Redazione di Engramma
n. 127, maggio/giugno 2015

Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne
n. 142, febbraio 2017

Il '68 che verrà

a cura di Monica Centanni, Fernanda De Maio, Michela Maguolo

n. 156, maggio/giugno 2018

Navi della libertà

a cura di Danae Antonakou, Monica Centanni, Francesco Monticini

n. 174, giugno/luglio 2020

Figli di Marte 2022. Immagini in guerra

a cura di Redazione di Engramma

n. 190, marzo 2022

Ara Pacis Augustae

L'Ara Pacis Augustae è un caso studio emblematico per il tema Guerra & Memoria, perché combina la lettura iconografica e delle fonti del monumento con la ricostruzione del suo scavo, ricomposizione e allestimento e protezione nel corso della sua travagliata storia, dal Rinascimento all'“archeologia patriottica” del periodo fascista fino al suo recente riallestimento nella nuova teca museale.

Ara Pacis Augustae

n. 58, giugno/agosto 2007

Ara Pacis Augustae. Iconografia, scoperta e Nachleben

n. 75, ottobre/novembre 2009

Ara Pacis Augustae

n. 83, settembre 2010

Il Tempio Malatestiano a Rimini

Il Tempio Malatestiano costituisce un caso studio interessante per via del poco conosciuto smontaggio e rimontaggio dell'involucro albertiano nel 1948 seguito dai gravi danneggiamenti causati dai bombardamenti alleati su Rimini, che pone importanti vincoli alla lettura filologica e iconografica di questa importante architettura.

Hostium rabies diruit. Distruzione di monumenti artistici in Italia 1942-1945

a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli

n. 61, gennaio 2008

Palmyra

La distruzione di numerosi resti archeologici del sito di Palmyra da parte dei fondamentalisti islamici è un caso studio della contemporaneità, nel quale si possono riconoscere molte delle dinamiche delle guerre del passato. L'accanimento iconoclasta dimostra quanto sono importanti ancora oggi le rovine nello scontro-incontro fra diverse culture.

Palmyra-Paris

a cura di Monica Centanni

n. 131, dicembre 2015

Navi di Nemi

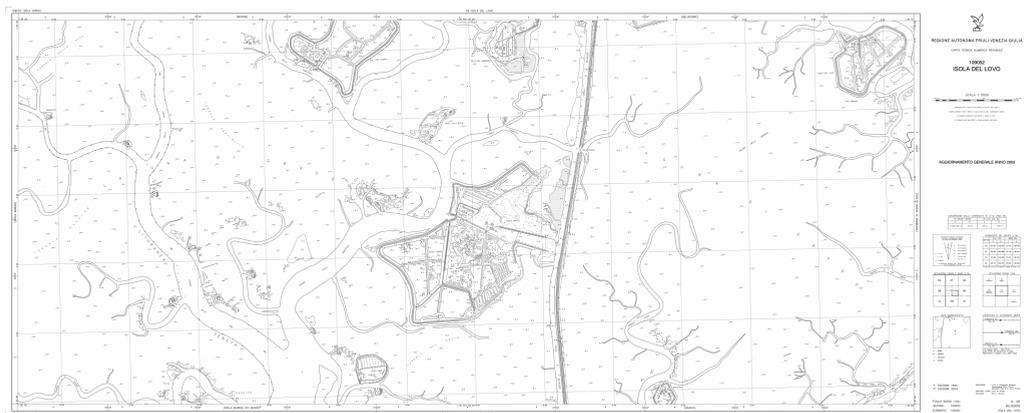
Le navi di Nemi sono un caso studio che mette insieme archeologia, distruzioni di guerra, e architettura italiana degli anni Venti. Gli studi si concentrano sulla storia della scoperta in epoca rinascimentale delle navi romane, le operazioni di scavo nel periodo dell'“archeologia patriottica”, l'allestimento in un grande museo-teca da parte di Vittorio Morpurgo (lo stesso architetto della teca dell'Ara Pacis), la storia della sua distruzione negli scontri fra alleati e tedeschi sui Colli Albani, e infine la ricostruzione e il riallestimento del museo nel dopoguerra.

Guerra, archeologia e architettura. Le Navi di Nemi
a cura di Maddalena Bassani, Christian Toson
n. 203, giugno 2023

Anfore romane fra gli idrovolanti

Archeologia di guerra sull'isola di Gorgo (luglio/agosto 1917)

Ludovico Rebaudo



1 | L'isola Gorgo nella laguna di Grado. Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Carta Tecnica Numerica Regionale. Mappe 1:5000 nrr. 109052 + 109053 (rielaborazione M. Cusin, UniUd - DIUM).

In un numero dedicato all'epopea delle navi di Nemi in piena Seconda Guerra Mondiale è di un certo interesse richiamare un precedente non molto noto in rapporto alla sua importanza: la scoperta sull'isola Gorgo [Fig. 1], nella laguna di Grado, di un recinto ligneo in cui erano depositate oltre 200 anfore da trasporto romane avvenuta alla fine di luglio del 1917 durante lo scavo di un canale-hangar per il reparto idrovolanti della Regia Marina. Si tratta indubbiamente del più significativo episodio di archeologia di guerra in Italia durante il primo conflitto mondiale.

Del rinvenimento è rimasta nella bibliografia archeologica una memoria vaga. Sporadiche allusioni (ad es. Tortorici 1997, 325; Gaddi 2001, 264-265) derivano da poche notizie che Giuseppe Fornasir, uno storico locale di ampia reputazione, ha inserito in uno scritto d'occasione sulla storia dell'isola Gorgo, traendole da alcuni negativi fotografici del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (vedi prossimo paragrafo) e da non meglio definiti "manoscritti inediti" (Fornasir 1986, Gaberscek 1987). Solo di recente due collaboratrici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) di Roma, B. Cestelli Guidi e S. Turco,

hanno fornito notizie attendibili sullo svolgimento dei lavori, utilizzando la documentazione esistente nell'archivio del loro istituto, lasciando peraltro gli aspetti strettamente archeologici, estranei ai loro interessi, a margine del discorso (Cestelli Guidi, Turco 2016).

1. La documentazione

Lo scavo si ricostruisce grazie a una documentazione insolitamente abbondante rispetto agli standard dell'epoca e, soprattutto, alle circostanze in cui furono condotti i lavori. I documenti superstiti, fotografici e cartacei, sono oggi ripartiti fra quattro diversi enti del Ministero della Cultura e uno a partecipazione pubblico-privata: Archivio Centrale dello Stato, Roma (ACS); Museo Centrale del Risorgimento, Roma (MCR); Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma (ICCD); Museo Archeologico Nazionale, Aquileia (MAN Aquileia); Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze (FAF).

Seguendo una prassi allora consueta, il Segretariato Generale per gli affari civili del Comando Supremo dell'Esercito inviò alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti (DG-ABA) del Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) una succinta documentazione che avrebbe potuto esser usata per la pubblicazione dello scavo negli organi scientifici del ministero stesso, ovvero il "Bollettino d'arte" e le "Notizie degli Scavi". Una nota manoscritta sulla lettera di accompagnamento, apposta sicuramente dopo il ricevimento del fascicolo – "non è il caso di comunicare al Comitato Notizie" – rivela che fu deciso di non inoltrare il materiale alla redazione delle "Notizie degli Scavi", quindi di non rendere pubblico il ritrovamento, cosa che in effetti avvenne (Cestelli Guidi, Turco 2016, 48). La documentazione ricevuta dalla DG-ABA comprendeva: a) 5 fotografie, di cui quattro delle strutture e una di un gruppo di anfore (vedi Appendice I. Tabella nrr. 1-5); b) una *Relazione preliminare sugli scavi di Isola Gorgo* firmata dal direttore dell'allora Museo Archeologico di Aquileia Michele Abramich (vedi Appendice II. Relazione); c) un *Elenco delle anfore integre e frammentarie scavate nell'isola di Gorgo e trasportate addì 11 agosto 1917 al Museo di Aquileia*, anch'esso firmato da Abramich; d) un disegno in pianta, non firmato, delle strutture (vedi sotto).



2 | MCR, Album A2, c. [32]. Foto dello scavo dell'isola Le foto 1270 e 1273 (a sinistra e a destra nella fila centrale) sono estranee alla serie.

Sempre secondo prassi, la DG-ABA separò le foto e i disegni dai documenti cartacei. I primi furono inviati all'archivio fotografico del MPI; i secondi rimasero nell'archivio della direzione stessa. In seguito, questi materiali hanno condiviso le sorti dei rispettivi archivi. Le foto e la pianta si trovano presso l'ICCD, che ha recepito il patrimonio fotografico storico del MPI (oggi fondo *Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione*); le carte sono conservate nell'ACS, dove è depositato l'archivio della DG-ABA (fondo *Direzione Generale Antichità e Belle Arti*). Oltre al gruppo dell'ICCD, sono sopravvissute complessivamente altre 29 fotografie. Un gruppo di 19 (vedi Appendice I. Tabella nrr. 6-24), che comprende anche le cinque dell'ICCD, è confluito in un album di immagini della Prima Guerra Mondiale

che fa parte di una nutrita serie conservata nell'Archivio del MCR. L'album è segnato *MCCR Album A2*, misura 435×695×70 mm ed è costituito di 1241 stampe alla gelatina incollate su 100 pagine cartonate, in numero variabile da 9 a 20 per pagina [Fig. 2]. Le foto sono in vari formati, ritraggono soggetti diversi, non necessariamente bellici, e i luoghi di scatto sono indicati solo saltuariamente. La raccolta non sembra rispondere a un criterio preciso, ma le foto sono per la maggior parte, se non interamente, relative agli anni 1916-1917. Le foto dello scavo sono i nrr. 1367-1369, 1371, 1372, 1375-1387, 1396, 1398, 1403 (vedi Appendice I. Tabella nrr. 19-24). Come per tutti gli album fotografici della serie, le riproduzioni a bassa risoluzione sono disponibili in libero accesso sul portale del MCR.

Un altro nucleo di 8 foto si trova nell'archivio FAF di Firenze (vedi Appendice I. Tabella nrr. 25-32). La fondazione, creata nel 2020 dalla Regione Toscana per la conservazione dell'ingente patrimonio appartenuto alla ditta dei fratelli Alinari, potrebbe aver recepito le foto provenienti dall'archivio privato dell'allora tenente, poi capitano del Genio del Regio Esercito Ugo Ojetti. Questi, distaccato presso il comando di Udine con il compito di coordinare la protezione del patrimonio storico-artistico nelle zone di guerra, esercitò una supervisione di fatto sullo scavo. Dai dati inventariali apprendiamo che gli autori delle foto sono lo stesso Ojetti, la Sezione Cinematografica del Regio Esercito e almeno un fotografo non identificato. In questo gruppo una sola foto non è compresa nel nucleo dell'Album A2 del MCR: la nr. 32, nella quale Ojetti è ritratto con alcune anfore.

Il quarto e ultimo gruppo è costituito da sei negativi su lastra di vetro di 9×14 cm dell'archivio fotografico del MAN Aquileia (inv. 1487-1492; vedi Appendice I. Tabella nrr. 34-39). A parte il nr. 1492, da cui è tratta la stampa nr. 2 dell'ICCD, tutte le altre immagini non si trovano negli altri fondi. Le schede del museo non precisano l'identità del fotografo. La Tabella in Appendice riassume i dati relativi al materiale fotografico.

La documentazione cartacea è meno consistente, ma di grande importanza. La pianta dello scavo, il solo documento non fotografico conservato presso l'ICCD (inv. MPI 313888), è un disegno a china su carta di 22,4×30,2 cm, non firmato (Cestelli Guidi, Turco 2016 [Fig. 1]). La scala 1:20 riportata sotto l'intestazione "Scavi di Isola Gorgo" è sicuramente errata. In scala 1:20 le strutture rappresentate misurerebbero ca 1,6×1,2 m (recinto S) e 1×1,2 m (recinto N), cosa evidentemente impossibile. Tutto lascia pensare che l'indicazione sia da correggere 1:20<0>.

La relazione di scavo di Abramich consta di cinque pagine dattiloscritte, l'elenco delle anfore di tre, in entrambi i casi numerate. I documenti sono nella medesima busta dell'ACS: Archivi degli Organi Politici e Amministrativi dello Stato / Ministero della Pubblica Istruzione / Direzione Generale Antichità e Belle Arti / Divisione Seconda (già Divisione Prima) Scavi; musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni; monumenti / 1908-1924 (divisione Prima) / b. 780/10: Pos. 6 *Monumenti Cervignano; Isola Gorgo; Grado. Affari Generali - Pavimento a mosaico; ruderi e scavi*. I documenti sono privi di numero progressivo o di protocollo. La relazione

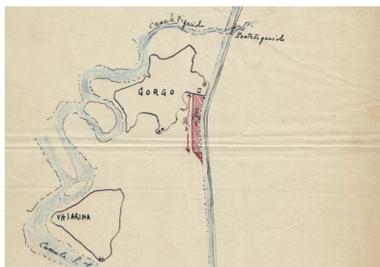
contiene riferimenti precisi alla pianta e menziona l'elenco delle anfore. I tre documenti costituiscono quindi un insieme inscindibile e forniscono la base per la ricostruzione dello scavo.

L'archivio del MAN di Aquileia conserva la minuta manoscritta dell'elenco delle anfore di Abramich, non firmata ma sicuramente autografa (Armadio I, cass. 22: Occupazione '15-'17, s.n.), nonché una lettera del capo dell'Ufficio distaccato di Grado del Genio della Regia Marina, il tenente di vascello ing. P.F. (sic) Agostinelli. La lettera è indirizzata ad Abramich in data 21 agosto 1917 (*ibid.*) e contiene un elenco del materiale consegnato al museo. Riveste un certo interesse perché da essa apprendiamo che il tenente Agostinelli è l'autore del progetto del canale-hangar e che lo scavo delle strutture antiche era a quella data sostanzialmente concluso.

2. La base degli idrovolanti dell'isola di gorgo e D'Annunzio (gennaio 1916)



3 | Un idrovolante Macchi L1 ormeggiato presso gli scivoli, sulla riva E dell'isola Gorgo, 30 aprile 1917. Sullo sfondo il terrapieno per il sostegno della strada di collegamento Belvedere-Grado (collezione priv. C. Bolelli, San Giuliano Terme, PI)



4 | L'area di decollo e atterraggio degli idrovolanti all'isola Gorgo in uno schizzo dell'Ufficio Storico della Marina, ca 1916. Coll. non disponibile.

All'inizio della Prima Guerra Mondiale la laguna di Grado ospitava la base degli idrovolanti della Regia Marina più vicina alla linea del fronte, a pochi minuti di volo da Trieste (Storni 2015; Cimbolli Spagnesi 2019, 25-38; Manfredi 2022, 146, tavv. 56-60). L'uso della laguna come idroscalo risale al 1913, quando la base era sotto il controllo dell'Esercito. All'inizio gli aerei decollavano e ammaravano a Grado, ma nel luglio 1915, a ostilità aperte, fu individuato un secondo punto di approdo per le manovre e il ricovero per gli aerei in un'isola nella parte orientale della laguna, ufficialmente denominata isola Gorgo [Fig. 1], anche se molti in zona continuavano a chiamarla con il vecchio nome medievale di isola dei Santi Cosma e Damiano (Frau 1980).

L'isola Gorgo è una delle poche della laguna di Grado con una parte emersa stabile e una vegetazione arborea consistente e perenne (Gatto, Marocco 1994; Tortorici 1997; Rebaudo 2009 per la situazione all'inizio del XIX secolo). Immediatamente a E dell'isola passava il terrapieno che avrebbe ospitato la strada Belvedere Grado, allora in via di completamento [Figg. 1-3]. In corrispondenza della punta E dell'isola il terrapieno faceva un gomito, mutando direzione da Sud-Ovest a Sud. Gli aerei sfruttavano lo specchio d'acqua compreso fra l'isola e il terrapieno per le manovre di decollo e ammaraggio, andando a terminare la loro corsa in corrispondenza dell'insenatura al centro della sponda E [Fig. 3]. Il terrapieno forniva una protezione ravvicinata dai venti orientali, in particolare dalla Bora, la cui direzione tipica nel golfo di Trieste è da E-NE. Uno schizzo conservato presso l'Ufficio Storico della Marina evidenzia l'area interessata dalle manovre, che aveva una lunghezza di 750 e una

larghezza di circa 100 [Fig. 4]. Alla fine del 1915 la sistemazione sull'isola divenne stabile.

Vale la pena di ricordare che l'area di ammaraggio dell'isola fu il teatro dell'incidente che il 16 gennaio 1916 provocò a Gabriele D'Annunzio la perdita dell'occhio destro [Fig. 5] e lo costrinse alla lunga convalescenza da cui nacque *Notturmo* (1921), il più meditativo e pessimista dei suoi romanzi.

A dispetto dell'età (il 12 marzo 1916 avrebbe compiuto 53 anni), D'Annunzio era riuscito a farsi arruolare e volava come osservatore sugli aerei della Regia Marina. Dal 15 gennaio il suo pilota era il tenente di vascello Luigi Bologna, un istruttore-pilota fra i più esperti in servizio (Alberini, Prosperini 2015, 81). Insieme operavano dalla base dell'isola di S. Andrea di Venezia, la più grande della Marina durante l'intera guerra (Manfredi 2022, 140-141, tavv. 4-7, 12-22). Il 15 gennaio essi tentarono invano di partire per una ricognizione sull'Istria. Uno dopo l'altro, due idrovolanti Macchi L1 non riuscirono a decollare per un problema al carburatore, un difetto cronico su questo modello da poco consegnato ai reparti. Un terzo velivolo riuscì finalmente a staccarsi dall'acqua, ma dopo pochi minuti, sopra Caorle, a causa delle raffiche di vento il motore cominciò a funzionare irregolarmente e Bologna dovette interrompere la missione ed effettuare un ammaraggio di emergenza. Nel pomeriggio del 16 i due ripartirono per un volo su Trieste. Al rientro, all'altezza di Grado, si manifestarono i soliti problemi e questa volta il motore si spense. Il Macchi L1 era un velivolo leggero, con un carico alare relativamente basso, che planava senza troppe difficoltà, ma l'ammarraggio a motore spento non era comunque una manovra semplice. Ingannato dai riflessi sulla superficie della laguna, al momento di toccare l'acqua Bologna richiamò troppo bruscamente, facendo quasi stallare il velivolo, che ricadde pesantemente. D'Annunzio urtò con la fronte il bordo della carlinga. Per qualche ora ebbe difficoltà a vedere, poi sembrò riprendersi, ma il dolore agli occhi non scomparve. Di proposito egli non rivelò le sue condizioni per non saltare il volo previsto per l'indomani. I due volarono di nuovo su Trieste e la missione si svolse regolarmente. Come faceva spesso, D'Annunzio lanciò dei volantini con un suo messaggio agli italiani irredenti, ma intanto la situazione dell'occhio andava peggiorando, e continuò a peggiorare nei giorni successivi. Dopo un paio di settimane la visita oculistica diagnosticò il distacco irrecuperabile della retina dell'occhio destro e lesioni all'occhio sinistro che lo costrinsero a sopportare varie settimane al buio [Fig. 4]. Per scrivere il *Notturmo* si aiutò con una tavoletta listata, che gli permetteva di scrivere dritto. Nel romanzo abbondano le pagine di sconfortata meditazione sulla morte e, significativamente, alcune sono dedicate alla scomparsa di due piloti: il suo primo accompagnatore, il tenente Giuseppe Miraglia, morto il 21 dicembre 1915 in uno strano incidente di volo (Alberini, Prosperini 2015,



5 | Gabriele D'Annunzio in uniforme da aviatore e occhiali oscurati durante la convalescenza a Venezia dopo l'incidente di Grado. Primavera 1916 (da Menga 2019).

365; Solli 2009), e l'ingegnere Luigi Bresciani, caduto il 3 aprile 1916 durante la prova di un idrovolante da attacco di sua ideazione (Alberini, Prosperini 2015, 94).

3. Lavori di ampliamento all'isola di Gorgo (luglio-agosto 1917)

La base idrovolanti di Grado e dell'isola Gorgo acquistò progressivamente importanza nel corso del conflitto. Per ordine del Comando dell'Esercito il 15 dicembre 1916 fu costituita una squadriglia idrovolanti che doveva essere schierata a Grado a supporto delle operazioni della III Armata sul Carso (ASAUM Roma, *Ila Squadriglia idrovolanti 1916*, nr. 2: *Promemoria per il Colonnello Morelli: circa costituzione 2a squadriglia*). Il 15 gennaio 1917 la nuova formazione affiancò in laguna la 1a squadriglia della Marina che già vi operava (ASAUM Roma, *ibid.*) e che dall'11 novembre 1916 si trovava sotto il comando del diciannovenne sottotenente di vascello Federico Martinengo, uno dei soli tre piloti di marina che avrebbe ottenuto la qualifica di asso durante la Prima Guerra Mondiale (Varriale 2009, 47-48; Solli 2019, *ad vocem*) e sarebbe morto in combattimento il 9 settembre 1943 in uno scontro con due dragamine tedeschi (Mattioli 2003, 20; Alberini, Prosperini 2015, 334-335), essendo divenuto nel frattempo il più giovane contrammiraglio della Regia Marina.

Com'era prevedibile, la coesistenza di Esercito e Marina si rivelò difficile. Ancora prima che la 2a squadriglia fosse costituita, i due comandi supremi avevano avanzato proposte per cercare di sloggiare l'arma rivale. Da entrambe le parti scesero in campo i massimi calibri: per la marina il capo di Stato Maggiore Paolo Emilio Thaon di Revel, per l'esercito il Sottocapo di Stato Maggiore Carlo Porro, entrambi auspicando che, in mancanza di infrastrutture sufficienti, gli idrovolanti della controparte fossero spostati nella laguna di Marano o in quella di Venezia. La controversia fu risolta dal Comando Supremo, che impose la coesistenza, ma sostanzialmente favorendo l'Esercito, che poté stanziare due squadriglie e si vide assegnati tre hangar, di cui due a Grado e uno a Gorgo, più alcune baracche per alloggiare il personale, mentre alla marina rimasero due hangar a Gorgo (tutta la documentazione in ASAUM Roma, *Ila Squadriglia idrovolanti 1916*, nr. 3: *Sistemazione di una squadriglia di idrovolanti del R.E. a Belvedere, Grado e Gorgo*).



6 | J. Baumont (1891-1918). *Un militare in posa presso un monoplano Deperdussin mod. 1910 davanti a un hangar Bessonneau* (foto: BNF, Gallica)

Gran parte delle infrastrutture era provvisoria. A Gorgo gli hangar erano del tipo detto *Bessaneau*, ovvero ricoveri prefabbricati con struttura in legno e copertura in tela progettati nel 1908 dall'ingegnere francese Julien Bessonneau e largamente usati dalle aviazioni di tutte le potenze dell'intesa (Leinekugel Le Cocq 1921, 206 [Fig. 6]).

Una missiva riservata del Comando Difesa Marittima di Grado preannuncia al Comando Supremo delle forze armate che la situazione non sarebbe stata sostenibile a lungo, dato che sia l'Esercito che la Marina avevano deciso di aumentare il numero degli idrovolanti (ASAUM Roma, *Ila Squadriglia idrovolanti*

1916, nr. 3: *Sistemazione di una squadriglia di idrovolanti del R.E. a Belvedere, Grado e*

Gorgo, 21 novembre 1916, prot. 996R). La previsione si rivelò esatta. Quando, nella primavera del 1917, la 1a squadriglia della Marina fu trasformata nella 253^a, con in dotazione nove nuovissimi Macchi L3 in luogo dei sei L1 della precedente formazione, il miglioramento delle infrastrutture divenne indispensabile.

Dato che era la Marina a usare l'approdo di Gorgo, in cui aveva a disposizione due hangar su tre, fu il Genio di quest'ultima a farsi carico dei lavori. Il capo del suo ufficio distaccato di Grado, il tenente di Vascello ing. P.F.(?) Agostinelli, ricevette l'ordine di progettare un canale-hangar a cielo aperto simile a quello di Venezia, dove, fra l'isola delle Vignole e l'isola di Sant'Andrea un canale a fondo cieco consentiva il parcheggio degli idrovolanti e il loro smistamento tramite pontili agli hangar adiacenti. I lavori cominciarono nel luglio 1917 (AMAN Aquileia, Armadio I, cass. 22, *Occupazione '15-'17*, s.n.: P.F. Agostinelli a Michele Abramich, 21 agosto 1917). A oggi non è ancora emersa la documentazione tecnica del progetto: per gli aspetti topografici dipendiamo quindi interamente dall'analisi delle foto.

In due riprese panoramiche [Figg. 7, 8] si vedono i militi della Marina che scavano un grande canale di forma approssimativamente rettangolare, chiuso da argini su almeno tre lati. Non conosciamo l'orientamento delle foto, né sono emersi riferimenti precisi alla localizzazione del canale, di modo che la sua ubicazione nell'isola resta incerta. Nella foto della Fig. 7 il fotografo si trova sul terrapieno di uno dei lati corti, sul quale sono depositate delle anfore romane: apparentemente gettate alla rinfusa, sono, come si nota chiaramente, già lavate; sono state quindi deposte ad arte per creare una scenografia di scavo. La foto in Fig. 8 è presa dall'argine di sinistra del canale, sul quale si vedono le rotaie di un carrello da cava. In entrambe si nota un cordone irregolare di terra che delimita una sorta di depressione all'interno al canale principale, parallela all'argine quasi per l'intera lunghezza. Nelle foto questa depressione è attraversata in più punti da passerelle costituite da assi di legno che consentono di valutarne la profondità. A destra del cordone il canale principale è diviso in sezioni trasversali da bassi muretti. Dalla relazione di Abramich (vedi Appendice II. Relazione) sappiamo che il fondo si trovava a ca -1,50 m rispetto al livello medio della laguna ed era mantenuto asciutto da un'idrovo-
ra meccanica. Un negativo dell'archivio del MAN di Aquileia [Fig. 12], probabilmente scattato poco dopo il rinvenimento, mostra in effetti le palificazioni lignee ancora parzialmente sommerse. Poiché la differenza di quota fra il fondo del canale e il piano di calpestio degli argini è superiore a 1,50 m, è verosimile che questi ultimi siano stati sopraelevati. La struttura a



7 | Il canale-hangar dell'isola Gorgo in corso di scavo, fine luglio - inizio agosto 1917. Panoramica, probabilmente da ovest (MCR, Album A2, nr. 1403)



8 | Il canale-hangar dell'isola Gorgo in corso di scavo, fine luglio - inizio agosto 1917. Panoramica, probabilmente da ovest (MCR, Album A2, nr. 1375)



9 | AUSAM, *Album Fotografici, Guerra 1915-1918*, UA 10, p. 47, nr. 5466 - *Base Idrovolanti all'Isola di Gorgo*. La situazione della base dell'isola Gorgo l'8 ottobre 1918 (devo un ringraziamento speciale alle dr.sse Monica Bovino e Benedetta Desideri dell'Ufficio Storico dell'Aeronautica Militare che hanno rintracciato per me questa foto).



10 | ASGorizia, *Catasto dei secc. XIX e XX - Mappe, Fasc. I, parte seconda: Grado*. Dipartimento di Passariano. *Mappe dell'intero Territorio, nr. 1510-1* (particolare).

partizioni trasversali del canale principale consente di avanzare un'ipotesi sulla localizzazione dello scavo.

Una foto scattata il 18 ottobre 1918 da un ricognitore della Regia Marina, una copia della quale si conserva presso l'archivio dell'Ufficio Storico dell'Aeronautica Militare [Fig. 9], mostra la base nell'imminenza della rioccupazione dopo le vittoriose battaglie dell'estate del 1918 (Grado era caduta in mano austriaca fra il 6 e il 10 novembre 1917: Milocco 1999, 282-283). Nonostante le dimensioni ridotte (17×12 cm) e il cattivo stato di conservazione (la superficie è abrasa nell'angolo superiore sinistro e in altri punti, i numeri in inchiostro rosso relativi alle didascalie dattiloscritte sul supporto sono sbiaditi e dilavati) costituisce un documento prezioso. Si tratta al momento della sola immagine in cui siano visibili le infrastrutture dell'isola. In alto, al centro del quadro, si riconoscono tre hangar, contrassegnati dai numeri 2 e 3. L'hangar nr. 3 (il più grande) e il nr. 2 a destra (il più piccolo) sono probabilmente del tipo Bessoneau in tela, mentre il nr 2 a sinistra dovrebbe essere una struttura fissa. Al centro, contrassegnati con il nr 4, ci sono gli scivoli di legno per lo spostamento dei velivoli (4), la cui estremità arrivava a mare in corrispondenza della piccola spiaggia a E degli hangar [Fig. 3]. È possibile che l'area scavata dai tecnici della Marina sia la vasta area rettangolare contrassegnata dal nr. 1 che si scorge a O degli hangar. Essa è attraversata da canali trasversali paralleli e delimitata a N e a S da due lunghi canali lievemente convergenti con andamento O-NO/E-SE. La situazione topografica è compatibile con quanto si vede nelle panoramiche dello scavo [Fig. 7, 8]. In particolare, i muretti visibili nella parte destra delle foto, a una quota inferiore a quella degli argini laterali, dovrebbero coincidere con le strutture che dividono i canali trasversali, interpretabili come antiche valli da pesca. L'esistenza di questo sistema di canalizzazioni parallele è documentata dal catasto napoleonico, in cui sono chiaramente riconoscibili [Fig. 12].

La struttura sopraelevata contrassegnata dai numeri di particelle 141, 177 e 144 che delimita a N il sistema di canalizzazioni potrebbe coincidere con l'argine sinistro delle Figg. 7 e 8, su cui si vedeva installato il binario per il carrello. La particella di forma irregolare nr. 129 che segue la struttura 177 potrebbe infine corrispondere alla depressione visibile a

sinistra nelle foto, già evidenziata in precedenza. Se l'identificazione è corretta, l'edificio sullo sfondo a sinistra nelle panoramiche [Figg. 7, 8] dovrebbe coincidere con l'hangar nr. 2 a sinistra della foto aerea [Fig. 9], il solo con struttura fissa della base. Nella pianta catastale esso si troverebbe all'interno della part. 123. Se ne conclude che le panoramiche sono state scattate in un punto situato nei pressi dell'estremità O dello scavo e che guardano approssimativamente in direzione E-SE. I cordoni litoranei che vediamo sullo sfondo dovrebbero quindi essere quelli a SE della laguna e forse, se la direttrice fosse precisamente E-SE, l'isola di Barbana.

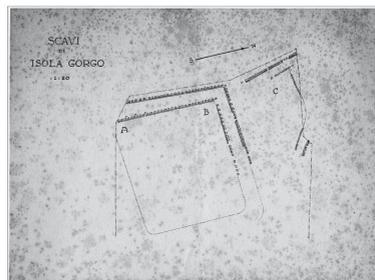
4. Strutture e materiali antichi

Allo stato attuale la localizzazione definitiva delle strutture antiche non è ancora possibile. Occorre quindi rimandare lo studio dettagliato degli aspetti archeologici ed epigrafici a un prossimo contributo, nella speranza che presso l'Ufficio Storico della Marina Militare, che ha comunicato di possedere dei fascicoli relativi alla base, esista materiale in grado di risolvere definitivamente la questione topografica. Si possono tuttavia stabilire alcuni punti fermi.

1) Lo scavo è stato effettuato dai militi della Regia Marina sotto la sorveglianza intermittente di Michele Abramich e Ugo Ojetti fra il 28 luglio e il 1 settembre 1917. In questa data tutte le strutture rinvenute sono state demolite per consentire il completamento dell'infrastruttura militare.

2) Poiché è fuori discussione che le strutture siano emerse all'interno del cantiere, la localizzazione entro l'area della struttura canalizzata a O degli hangar [Fig. 9], corrispondente alla sequenza delle part. 128-136 del catasto napoleonico [Fig. 10], è probabile.

3) Dalla relazione di Abramich (vedi Appendice II. Relazione) e dalla pianta di scavo allegata [Fig. 11] risulta che sono stati portati in luce due recinti a cielo aperto allineati in direzione S-N, non pavimentati e con caratteristiche inusuali. Il recinto S, contrassegnato in pianta dalle lettere A e B, misurava ca 16x12 m (supponendo, come già in precedenza osservato, che la scala del disegno sia 1:200). Sono stati scoperti due lati quasi completi di un romboide relativamente regolare. Esso è delimitato da una doppia palizzata lignea realizzata con elementi di recupero, in particolare due o tre corsi di travi lunghe fino a 6 m e in parte provenienti dalla chiglia di imbarcazioni realizzate con la tecnica del fasciame cucito (Capulli c.s.). Le palizzate non hanno un andamento esattamente parallelo: lo spazio interno cresce da ca 2,1 nell'angolo NE (lettera B) all'estremità SO (lettera A). Secondo Abramich, il sito non distava più di cinquanta metri dal punto di rinvenimento di un mosaico pavimentale del II secolo d.C. di cui



11 | Grado, Isola Gorgo. Pianta delle strutture antiche messe in luce nello scavo del 1917. China su carta, 22,4x30,2 cm. ICCD, Archivio fotografico MPI, inv. 313888.



12 | La doppia palizzata del recinto S (A-B in pianta) quasi completamente scavato. MAN Aquileia, Archivio fotografico, neg. 1492.

c'è abbondante notizia in bibliografia (De Grassi 1950, 5-7; Schmiedt 1979, 151; Schmiedt 1980, 28).

Abramich, che non è stato in grado di decifrare appieno la complessa situazione, parla a più riprese di un "corridoio" e attribuisce l'andamento irregolare alla necessità di contenere spinte statiche di diversa entità, ciò che difficilmente può essere una spiegazione plausibile. In ogni caso, siamo relativamente certi che la doppia palizzata fosse presente su tutti i lati del quadrilatero: "Secondo le indicazioni dei soldati che avevano lavorato allo scavo nei primi giorni quando non si faceva attenzione ai pali di legno, questi racchiudevano in un grande quadrilatero il luogo dove si è trovato il deposito delle anfore" (vedi Appendice II. Relazione). La mancanza del rilievo completo ci impedisce di conoscerne il perimetro, ma sulla base della pianta l'estensione massima, sul lato E-O, doveva superare di poco i 20 m.



13 | Una porzione della doppia palizzata del recinto N (C in pianta). Sono visibili le tegole e gli embrici di reimpiego. MAN Aquileia, Archivio fotografico, neg. 1490.

4) Il recinto N, contrassegnato dalla lettera C, presenta caratteristiche simili. La doppia palizzata è stata tuttavia messa in luce per una porzione meno estesa e ha un andamento più irregolare, soprattutto nella parte N. Abramich riferisce che parte del paramento era costruito da tegole ed embrici di recupero, la maggior parte incompleti, circostanza di cui abbiamo riscontro in una foto presa probabilmente all'inizio dello scavo [Fig. 13]. La foto non offre sufficienti punti di riferimento e la descrizione di Abramich è troppo vaga per individuare il punto esatto. Non è chiaro se nel suo complesso il recinto N fosse un ampliamento della struttura precedente o una struttura indipendente.

5) Un aspetto singolare è che entrambe le cortine di entrambi i recinti, sia le interne che le esterne, presentano i pali di sostegno all'esterno e il rivestimento all'interno rispetto all'area recintata. Esse hanno inoltre un'inclinazione significativa, costantemente dall'interno verso l'esterno. Dal punto di vista statico, la situazione sembrerebbe spiegabile con la necessità di contenere una forte spinta proveniente da dentro i recinti ed esercitata in tutte le direzioni, circostanza difficilmente verosimile. Il punto resta da spiegare.

6) All'interno dei recinti sono state rinvenute circa 200 anfore commerciali fra intere e frammentarie. Il nucleo più consistente si trovava ammassato in prossimità dell'angolo NE del recinto S, nel punto in cui in pianta si trova la lettera B [Fig. 11]. Abramich riferisce che la maggior parte delle anfore sono andate perdute nelle settimane successive, mentre venivano trasportate a Grado, a disposizione dei comandi militari. Esse sono comunque riprese in diverse foto, sia in fase di scavo, sia depositate a gruppi come elementi scenografici dopo essere state lavate [Fig. 6]. Si identificano almeno delle Dressel 2-4 prodotte nell'isola di Kos, molte Dressel 6A e 6B e forse alcune Dressel 20. Inoltre, si riconoscono molte anforette con collo a imbuto e diverse varianti delle anforette adriatiche da pesce, in particolare le Grado I, tutte collocabili in un arco di tempo compreso al massimo fra il I secolo a.C. e il II seco-

lo d.C. (in generale: Bertacchi 1979; *Canale anfora* 2000). La sola parte di questo materiale conservato è quello che presentava bolli impressi, graffiti e *tituli picti*, registrati da Abramich in un elenco di 63 numeri allegato alla relazione (vedi sopra, paragrafo 1). Tutti gli esemplari bollati o iscritti sono stati trasportati nel Museo di Aquileia e in parte sono ancora presenti nei magazzini, come è stato verificato nel 2016 da Elena Braidotti, che ha prodotto un primo riscontro utilizzando l'elenco di Abramich. Il materiale è tutt'ora inedito (riferimento in Gaddi 2001, 264-265, nota 19).

Appendici

I. Tabella

nr	Ente / nr. inventario	contenuto	fotografo	=
1	ICCD MPI313889	Recinto S, panoramica da O, due operai	ignoto	
2	ICCD MPI313890	Recinto S, particolare della palizzata, un operaio	ignoto	
3	ICCD MPI313891	Recinto S, panoramica da E, un operaio	ignoto	
4	ICCD MPI313892	Recinto N, particolare della palizzata, da NE	ignoto	
5	ICCD MPI313893	Anfore romane depositate presso un edificio moderno	ignoto	
6	MCR A2 1367	Due anfore appoggiate al tronco di un albero	ignoto	21
7	MCR A2 1368	Canale-hangar, visione parziale con quattro operai	ignoto	
8	MCR A2 1369	Anfore sul terreno, un edificio e un albero sullo sfondo	ignoto	
9	MCR A2 1371	Canale-hangar, panoramica forse da S, operai al lavoro	ignoto	
10	MCR A2 1372	Operaio sullo scavo con anfora romana in mano, dettaglio ingrandito del nr. 12	ignoto	12
11	MCR A2 1375	Canale-hangar, panoramica da N, operai al lavoro, vaudeville, un edificio sullo sfondo a sinistra	ignoto	
12	MCR A2 1376	Operaio sullo scavo con anfora romana davanti a Ogetti, Abramich, un ufficiale della Marina e altri pesonaggi	ignoto	10

nr	Ente / nr. inventario	contenuto	fotografo	=
13	MCR A2 1377	Anfora romana di fronte a un ufficiale dell'esercito, altre anfore in secondo piano	Ojetti	25
14	MCR A2 1378	Recinto N, particolare con frammenti ceramici e gusci di conchiglie in sito	ignoto	
15	MCR A2 1379	Canale-hangar, visione parziale forse da E, operai al lavoro	Sez. Cinematogr. Regio Esercito	27
16	MCR A2 1380	Recinto S, particolare con anfore in sito, tre operai	ignoto	
17	MCR A2 1381	Recinto N, particolare degli embrici rimossi che costituivano la palizzata	Ojetti	29
18	MCR A2 1382	Recinto S, particolare dei resti della palizzata lignea	ignoto	
19	MCR A2 1383	Recinto S, particolare dei resti della palizzata lignea, operai al lavoro e un edificio sullo sfondo	Ojetti	28
20	MCR A2 1386	Recinto S, particolare di anfore in sito	ignoto	31
21	MCR A2 1387	Due anfore appoggiate al tronco di un albero	ignoto	6
22	MCR A2 1396	Recinto S, particolare di anfore in sito	Ojetti	30
23	MCR A2 1398	Canale-hangar, particolare probabilmente da SO, operai al lavoro	ignoto	
24	MCR A2 1403	Canale-hangar, panoramica da S, operai al lavoro, un edificio sullo sfondo a sinistra; simile a 26, campo ridotto	Ojetti?	
25	FAF AVQ-A-003706-0035	Anfora romana di fronte a un ufficiale dell'esercito, altre anfore in secondo piano	Ojetti	13
26	FAF AVQ-A-003706-0036	Canale-hangar, panoramica da S, operai al lavoro, un edificio sullo sfondo a sinistra; simile a 24, campo più largo	Ojetti	

nr	Ente / nr. inventario	contenuto	fotografo	=
27	FAF AVQ-A-003706-0037	Canale-hangar, visione parziale forse da E, operai al lavoro	Sez. Cinematogr. Regio Esercito	15
28	FAF AVQ-A-003706-0038	Recinto S, particolare dei resti della palizzata lignea, operai al lavoro e un edificio sullo sfondo	Ogetti	19
29	FAF AVQ-A-003706-0039	Recinto N, particolare degli embrici rimossi che costituivano la palizzata	Ogetti	17
30	FAF AVQ-A-003706-0042	Recinto S, particolare di anfore in sito	Ogetti	22
31	FAF AVQ-A-003706-0044	Recinto S, particolare di anfore in sito	Ogetti	
32	FAF AVQ-A-003708-0107	Ogetti in posa accanto ad anfore provenienti dallo scavo	ignoto	
33	MAN Aquileia neg. 1487	Doppia palizzata del recinto S in corso di scavo, sei operai	ignoto	
34	MAN Aquileia neg. 1488	Doppia palizzata N-S del recinto S in corso di scavo, otto operai	ignoto	
35	MAN Aquileia neg. 1489	Identico a 33	ignoto	33
36	MAN Aquileia neg. 1490	Palizzata del recinto N in corso di scavo. Legname moderno in primo piano	ignoto	
37	MAN Aquileia neg. 1491	Palizzata del recinto S in corso di scavo, con operaio in posa. Cattive consizioni di conservazione	ignoto	
38	MAN Aquileia neg. 1492	Recinto S quasi completamente scavato, probabilmente da S, due operai in posa	ignoto	4

II. Relazione di M. Abramich, direttore del Museo Archeologico di Aquileia, 1 ottobre 1917.

ACS Roma – Archivi degli Organi Politici e Amministrativi dello Stato – Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti – Divisione Seconda (già Divisione Prima) Scavi; musei, gallerie, oggetti d'arte, esportazioni; monumenti – 1908-1924 (divisione Prima), b. 780/10: Pos. 6 Monumenti Cervignano; Isola Gorgo; Grado. Affari Generali - Pavimento a mosaico; ruderi e scavi.

Copia per il Segretariato generale per gli Affari Civili del Comando Supremo dell'Esercito, da questo inoltrata alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, 4 cc. non numerate.

RELAZIONE PRELIMINARE SUGLI SCAVI DI ISOLA GORGO

Il 28 luglio u.s. il Comando della difesa di Grado avvertiva l'Ufficio Monumenti presso il Segretariato Generale per gli Affari Civili e la Direzione del Museo Archeologico di Aquileia che in occasione di uno scavo per ragioni militari nell'isola di Gorgo – fra Belvedere e Grado – erano state trovate alcune anfore bollate e frammenti di stoviglie antiche. Il 29 luglio il Capitano Comm. Ogetti si recava, insieme col sottoscritto a Gorgo, prendeva gli accordi necessari col Comando della Difesa di Grado e dava allo scrivente le istruzioni opportune per la continuazione e la sorveglianza dello scavo. La Direzione dei lavori rappresentata dal tenente del Genio di Marina Agostinelli mise a disposizione una dozzina di soldati per le ricerche puramente antiquarie che dopo alcuni giorni avrebbero dovuto essere proposti alle urgenti esigenze di carattere militare.

Ma anche limitando, per queste ragioni, le indagini al tratto di terreno destinato allo scavo militare, si può affermare che gli strati archeologici vi furono tutti esaurientemente esplorati, e che un simile lavoro a metri circa 1,50 sotto il livello del mare sarebbe stato in tempi normali impossibile senza la pompa a motore di cui disponeva il Genio.

Per sorvegliare e dirigere queste indagini il sottoscritto si recava quasi giornalmente fino al 15 agosto a Gorgo, e, nella seconda metà del mese, tre volte la settimana. Come prestabilito dal Comm. Ugo Ogetti d'accordo col Comando di Grado, tutti gli oggetti scavati, che rappresentano materiale di studio, vennero trasportati al Museo di Aquileia.

L'elenco allegato al presente rapporto enumera tutti i vasi e frammenti pervenuti da Gorgo ed ora conservati nel Museo.

Ancora alcune anfore senza timbro di fabbrica e così pure quelle munite di bollo, ma rappresentati in molti esemplari identici (p.e. quelle con la marca T.I.I.), in oltre tutto il resto delle stoviglie che non richiedeva una conservazione speciale, rimasero sull'Isola. Il Comando di Grado fece fare una scelta delle migliori e ne portò a Grado il 13 agosto pezzi 23, il 20 agosto pezzi 36. Purtroppo una parte di quelle anfore per inavvertenza durante il trasporto andò in frammenti e sfasciarono quelle di cottura meno buona.

Riassumendo brevemente i risultati ottenuti nello scavo di Gorgo, devo notare che non vi fu scoperto né muro né pavimento né altro indizio di costruzione murata, ma unicamente una specie di corridoio costituito da una doppia palizzata rivestita da un assito, avanzi, dunque, solo di una costruzione in legno. Fra i detriti però degli strati superiori si raccolse qualche frammento d'intonaco con pittura murale, qualche tegola o embrice, ciò che fa supporre l'esistenza di un edificio solido nelle prossime vicinanze. A circa 50 metri dallo scavo attuale verso ovest fu infatti scoperto pochi anni orsono, sempre sotto il livello del mare, un mosaico a tessere bianche e nere di disegno geometrico.

Il detto corridoio di pali ai quali erano ancora appoggiate assi lunghe sino a 6 metri, in tre e più ordini, va in direzione est-ovest, largo metri 2,10 circa; poi piega in angolo retto verso sud aumentando di larghezza fino a metri 3, probabilmente per la pressione del terreno, qui più forte che altrove. Secondo le indicazioni dei soldati che avevano lavorato allo scavo nei primi giorni quando

non si faceva attenzione ai pali di legno, questi racchiudevano in un grande quadrilatero il luogo dove si è trovato il deposito delle anfore. A nord di questo deposito, a distanza di pochi metri abbiamo incontrato due o tre tratti di corridoio simile, più stretto e rivestito in parte di “tegulae” di terra cotta. Non si è potuto accertare se questi corridoi costituivano una parte annessa al grande quadrilatero oppure se erano indipendenti. Nello spazio centrale, fra questi corridoi, vennero scavate oltre 200 anfore, la maggior parte frammentarie e screpolate, cosicché si sfasciavano subito dopo l'estrazione; inoltre, molte anse, labbri e cocci diversi. Intorno al luogo indicato A nella pianta allegata, stavano conficcate col piede nel terreno oppure capovolte con il piede in alto, anche in posizione orizzontale, un gruppo di circa 30 anfore, di un impasto grigio e di buona cottura, tutte bollate con la marca T.I.I. (T(iberius) Jul(i) P(.....?)) a lettere impresse. Intorno a B furono trovate parecchie anfore col bollo doppio della fabbrica di C(a)ius Laecanius [sic] Bassus, alcune con epigrafe dipinta in nero sul collo del vaso.

E queste costituiscono la parte più importante per due ragioni: 1) che fra le moltissime anfore finora scavate nel territorio dell'antica Aquileia nessuna reca testo epigrafico scritto a colore, forse perché nel ripulirla fu negligenzemente cancellato; 2) che una delle epigrafi dipinte ci offre la data quasi precisa di tutto lo scavo: è un'anfora frammentaria la quale indica il consolato di un A(ulus) Gabinius Secundus e D(ecimus) Valerius:

A. GABINIO SECUNDO.

D. VALERIO CO.

Da iscrizioni e testimonianze storiche si sapeva che tanto Gabinius [sic] quanto Valerius dovevano avere raggiunto la carica di “consul suffectus” prima dell'anno 41 d.C. Però la nostra iscrizione insegna che erano colleghi nello stesso consolato, probabilmente del II° semestre del 40 d.C.: l'anno, dunque, del vino che conteneva l'anfora. Inoltre il testo epigrafico offre con assoluta certezza il termine di D(ecimus) Valerius Asiaticus, prima sempre dubbio. Alla metà del primo secolo d.C., al periodo cioè della prima prosperità commerciale di Aquileia trasformatasi subito dopo la conquista delle provincie danubiane in un grande emporio industriale e commerciale, ci rimandano anche le anfore bollate C. Laecanius Bassus. Laecanius Bassus, console ordinario del 64 d.C., morto verso il 70, aveva grandi predii nell'Istria, nei dintorni di Trieste, e probabilmente anche di Aquileia, ed esportava le anfore di sua fabbricazione nel Norico e nella Dalmazia. Quelle scavate a Gorgo recano, col nome di Laecanius, anche il nome del capo-officina, cioè dello schiavo o liberto che dirigeva i singoli reparti della figlina, come Crescens, Clymenus, Hermes, Jalisus, Pierus, Viator.

Anche il nome gentilizio del già nominato fabbricatore di anfore T.I.I = T(iberius) Jul(i)us P(.....?), un liberto forse della casa imperiale, bene si accorda al periodo da noi definito.

Altre epigrafi dipinte solevano indicare quel che i vasi contenevano e che non sempre era vino od olio; e il nome del fornitore, e forse il prezzo della merce. Finora si estraevano solamente dal suolo di Pompei – raramente dal suolo di Roma e di Ostia – stoviglie antiche con iscrizioni di questo genere. Ormai ne registra parecchie anche il “Corpus” delle iscrizioni aquileiesi. Vi sono alcune fra le nostre anfore con epigrafe dipinta le quali contenevano una conserva di pesce, *garum* di prima qualità GAR(i) FLOS della ditta di un C.A.P.; altre erano riempite di scombri salati, oppure fatti, come dicono i veneti, in sapore. Fornitori di queste merci erano fra altri T(itus) Arrenius Favor e L(ucius) Quintius Lucundus.

Non possiamo ancora determinare, se questo deposito di anfore, cioè di vini, di conserve di pesce, di ulive salate ecc., debba considerarsi come dispensa per uso privato p.e. della Villa rustica che era nelle prossime vicinanze di questo scavo, oppure come uno dei molti fondaci situati al porto di Aquileia lungo la strada romana, ancora conservata nel *sottosuolo*, la quale da Aquileia metteva al porto di Grado, passando appunto per Gorgo allora terraferma. Speriamo che ulteriori indagini archeologiche, in tempi più tranquilli, daranno la soluzione.

Intorno al punto indicato con C nella pianta allegata si trovò una quantità di cocci di vasellame piccolo ed un grande mucchio di gusci d'ostriche.

Il 1 settembre per non ritardare ancora gli urgenti lavori militari, dovettero essere tolti i pali e il rivestimento di tavole nei corridoi intorno al deposito delle anfore, ma prima avevamo curata la pianta dello scavo, e avevamo prese le fotografie che si accludono.

Aquileia 1 ottobre 1917.

Firmato Abramich
Direttore del Museo Archeologico di Aquileia

Bibliografia

Fonti d'archivio

AUSAM Roma, *Ila Squadriglia idrovolanti 1916*.

Roma, Archivio dell'Ufficio Storico Aereonautica Militare / Prima Guerra Mondiale / Miscellanea, b. 10, fasc. 100: *Ila Squadriglia idrovolanti 1916*.

Riferimenti bibliografici

Alberini, Prosperini 2015.

P. Alberini, F. Prosperini, *Uomini della Marina. 1861-1946. Dizionario Biografico*, Roma 2015.

Bertacchi 1979

L. Bertacchi, *Presenze archeologiche romane nell'area meridionale di Aquileia*, "AAAd" 15 (1979), 273-276.

Canale Anfora 2000

Canale Anfora, a c. di M. Buora, F. Prenc, "Quaderni Aquileiesi" 6/7, Trieste 2000.

Cimbolli Spagnesi, Turco, Isgrò (a cura di) 2019

Basi navali e aeree della Regia Marina nella Prima Guerra Mondiale 1914-1918, a cura di P. Cimbolli Spagnesi, M.G. Turco, S. Isgrò, Roma 2019.

Cimbolli Spagnesi 2019

P. Cimbolli Spagnesi, *Basi navali e aree italiane della Marina nella Prima Guerra Mondiale. Le scelte strategiche generali*, in Cimbolli Spagnesi, Turco, Isgrò 2019, 25-88.

Cimbolli Spagnesi 2022

P. Cimbolli Spagnesi, *La Regia Marina italiana e la ricognizione aerea nella Prima guerra mondiale. Storiografia e ordinamenti*, in Cimbolli Spagnesi 2022, 9-37.

- De Grassi 1950 V.
De Grassi, *Esplorazioni archeologiche nella laguna di Grado*, "AqN" 21 (1950), coll. 5-24.
- De Grassi, Obizzi et al. 2004
M. De Grassi, F. Obizzi, A.C. Marocco et al., *La laguna di Grado*, Mariano del Friuli 2004.
- Fornasir 1986
G. Fornasir, *L'isola dei santi Cosma e Damiano nella laguna di Grado*, Udine 1986.
- Frau 1980
G. Frau, *La toponomastica di Grado e della sua laguna*, "AAAd" 17.2 (1980), 507-563.
- Gaberscek 1987
C. Gaberscek, *L'isola dei SS. Cosma e Damiano nella laguna di Grado etc.* (rec. a Fornasir 1986), "La Panarie" N.S. 19.74 (marzo 1987), 155-157.
- Gaddi 2001
D. Gaddi, *Approdi nella laguna di Grado*, in *Strutture portuali e rotte marittime nell' Adriatico di età romana*, a cura di C. Zaccaria, Roma 2001, 261-275.
- Gatto, Marocco 1994
F. Gatto, R. Marocco, *Caratteri morfologici ed antropici della Laguna di Grado (Alto Adriatico)*, "Gortania. Atti del Museo Friulano di Storia Naturale" 14 (1992), 19-42.
- Leinekugel Le Cocq 1921
G. Leinekugel Le Cocq, *L'application des cables à la construction d'ateliers et de hangars pour avions ou dirigeables, à toiture suspendue*, "Le Génie Civil" 78 nr. 10 (5 aprile 1921), 205-211.
- Mattioli 2003
M. Mattioli, *Federico Martinengo. Un marinaio tra cielo e mare*, "Aerei nella Storia" 96, aprile-maggio 2003, 19-22.
- Manfredi 2019
C.V. Manfredi, *Basi navali, porti e linee navigabili interne d'Italia durante la Grande guerra: Pag. 169 le realizzazioni*, in Cimbolli Spagnesi, Turco, Isgro 2019, 169-208.
- Manfredi 2022
C.V. Manfredi, *Gli album del Servizio fotografico d'aviazione della Regia Marina. Selezione cronologica*, in Cimbolli Spagnesi 2022, 139-149.
- Menga 2019 G. Menga, *Il vate armato*, "Focus Storia" 156, ottobre 2019, 66-79.
- Rebaudo 2009 L. Rebaudo, *Contributi all'archeologia gradese, 1. Rinvenimenti numismatici ottocenteschi nell'isola Gorgo*, "AqN" 80, 2009, 441-459
Schmiedt 1979 G. Schmiedt, *Contributo della fotografia aerea alla conoscenza del territorio di Aquileia*, "AAAd" 15, I (1979), 145-188.
- Schmiedt 1980
G. Schmiedt, *Archeologia della laguna di Grado*, in *Grado nella storia e nell'arte*, vol. I, 1980, 17-40.
- Solli 2009
G. Solli, *Giuseppe Miraglia e gli amici della Squadriglia idrovolanti dell'isola di Sant'Andrea. Venezia (14 marzo 1914 - 21 dicembre 1915)*, Lugo di Romagna 2009.
- Storni 2015
G. Storni, *Egidio Greco e la stazione idrovolanti di Grado*, Gorizia 2015.

Tortorici 1997

E. Tortorici, *Archeologia subacquea e trasformazioni geomorfologiche del territorio: il caso della laguna di Grado*, in *Atti del Convegno Nazionale di Archeologia Subacquea* (Anzio, 30-31 mag. – 1 giu. 1996), Bari 1997, 315-325.

Varriale 2009

P. Varriale, *Italian Aces of World War I*, Botley 2009.

English abstract

Between July 28 and September 1, 1917, the Genio della Regia Marina carried out significant works to upgrade the military seaport on the Gorgo Island in the Grado Lagoon. This led to the discovery of relevant port facilities and more than 200 transport amphorae from the early Roman imperial age. The paper's goal is to solve topographical and archaeological problems associated with the difficult location of the excavation site.

keywords | Grado; Gorgo island; First World War; Roman amphorae.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista

L'architettura di Auschwitz

Guido Morpurgo*

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell'arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini. In quelle regioni stesse con la loro pretesa enfatica di autarchia, sta di casa la non verità [...] Chi parla per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e miserevole diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura, favorisce immediatamente la barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna.

T.W. Adorno, *Dialettica negativa*

Il titolo di questo scritto implica una decisione difficile, forse un'ammissione altrettanto problematica: ad Auschwitz è esistita un'architettura. Per gli architetti è con ogni evidenza un tema contundente. È per altro necessario precisare che "l'architettura di Auschwitz" non è qui riferita al cosiddetto *Stammlager*, il campo-base organizzato su di un preesistente insediamento di caserme di artiglieria dell'esercito polacco, risultato del suo riuso e successiva estensione in lager con nuovi elementi, tra cui un bunker che integra al suo interno una camera a gas e un crematorio [1]. L'oggetto di questo studio è Auschwitz II-Birkenau, sito dall'estensione inaudita, realizzato *ex-novo* dalle SS tra il 1941 e il 1944 e rimasto parzialmente incompiuto.

È di questo non-luogo – che fu sia campo di concentramento, sia di sterminio – che ci si vuole occupare, proprio perché la sua unicità nella geografia dei siti di distruzione di massa istituiti dal regime nazista nell'Europa invasa è determinata non solo dalla sua scala industriale, ma, rispetto agli altri campi di sterminio, anche dal suo essere stato l'unico caso che sembra ancora oggi essere riconoscibile, almeno in apparenza, attraverso ciò che resta della sua specifica architettura [2].

Riconsiderare il campo di Birkenau come 'fatto' architettonico rende di conseguenza implicito che esso sia stato pensato, pianificato e costruito – nella sua fisicità di immane manufatto – attraverso un progetto. Sarebbe più corretto affermare che il campo è stato realizzato secondo una serie successiva di progetti, sempre più definiti e precisi nel loro essere finalizzati al raggiungimento di un unico scopo: predisporre spazi e infrastrutture per conseguire la di-



Auschwitz II - Birkenau, *Zentral Sauna*.
Vista dalla salone delle docce verso l'area dove erano raggruppate le baracche del cosiddetto *Kanada*.
Foto: Guido Morpurgo.

struzione sistematica di quella parte dell'umanità ritenuta dall'ideologia nazi-fascista indegna di esistere.

Per gli architetti è qualcosa di difficile da riconoscere e accettare, perché ciò implica innanzitutto il problema della responsabilità (Jonas [1979] 1990) di fronte all'esito concreto di un'attività progettuale specifica. Eppure, la prima prova di questa evidenza è l'immagine stessa di Birkenau oggi, la sua concretezza archeologica consegnata a ciò che supponiamo essere la coscienza collettiva del mondo contemporaneo. Questa consapevolezza, reale o sperata, è cristallizzata dall'essere il campo di Birkenau un insediamento del tutto inedito nella storia dell'umanità, definito dalla sua scala di gigantesca infrastruttura di sterminio, dai caratteri dei suoi edifici, dal loro linguaggio, dalla sua stessa consistenza di immagine totale, inevitabile, che si è sedimentata, innanzitutto, come simbolo della Shoah, lo sterminio degli ebrei.

Questa provvisoria decisione o ammissione – a Birkenau c'era un'architettura – trascina con sé, inevitabilmente, una questione fondamentale: che cosa intendiamo per architettura? Come possiamo definire ciò che è architettura rispetto a ciò che non lo è? È necessario sospendere momentaneamente questa problematica domanda e tentare di proporla una risposta attraversando alcuni tra gli argomenti che sembra possibile riallineare attraverso una riflessione su ciò che appare essere l'architettura di Birkenau, più che facendo ricorso a certezze impossibili o a conclusioni univoche.

La frattura epistemologica aperta nella storia dell'umanità da Auschwitz ha implicato la rimessa in discussione dei fondamenti della civiltà e dei modi con cui possiamo ancora pensare. Rispetto a una “concezione ampia, perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana [in cui] non possiamo sottrarci all'architettura, finché facciamo parte della civiltà, poiché essa rappresenta l'insieme delle modifiche e alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto” (Morris [1881] 1963, 3), è chiaro che a Birkenau si è verificato qualcosa che ha infranto, si direbbe per sempre, la “concezione ampia”, proiettiva e intrinsecamente progettuale di architettura nel suo intrinseco legame con civiltà e società, facendo del “deserto” il primo e non l'ultimo termine della relazione tra vita umana e ambiente [3].

Modernità e Shoah: architettura, tecnica e finalità

Rispetto al problema del ruolo della tecnica e dei suoi significati in rapporto alle condizioni di una determinata società si è scritto e dibattuto moltissimo [4], così come si è detto forse ormai tutto sulla modernità in quanto patrimonio culturale comune della civiltà occidentale, dove tecnica, produzione e valore d'uso sono le condizioni per realizzare il sogno della liberazione collettiva [5]. Abbiamo appreso che la modernità significa per gli architetti, innanzitutto, la connessione tra pensiero ed esperienza attraverso il metodo, che è un'attività critica duplice: lo smontaggio analitico di un tema architettonico e il suo rimontaggio sintetico per l'elaborazione di prototipi dimostrativi delle nuove possibilità dell'abitare permesse dalla tecnica.

Se accettiamo la tesi che considera l'avventura del progetto moderno suddivisa in due fasi, una inventiva e dimostrativa che trova il suo apice negli anni '20 e '30 del Novecento e una nel secondo dopoguerra, quale momento di generazione di nuovi orientamenti attraverso la ricerca critica delle proprie varianti in rapporto alla Storia, dobbiamo allora prendere atto che tra di esse c'è qualcosa che si impone come un fatto totalmente nuovo, che sembra spaccare il moderno, interromperlo, contraddirlo aprendolo di conseguenza a una crisi profonda: in mezzo c'è Auschwitz.

Come noto, il rapporto tra la Shoah e il ruolo della tecnica moderna nel renderla possibile è oggetto di un ambito specifico di studi, sviluppato sulla base delle ricerche e del confronto tra storici, sociologi, filosofi e anche architetti. Questo dibattito sembra che oggi sia stato messo in secondo piano dalla preminenza della questione della fine dell'epoca dei testimoni (Bidussa 2009), della tensione che si è determinata tra la testimonianza fattuale basata sull'esperienza soggettiva e la verità documentale della Storia. Così come tra necessità della Memoria e tendenza alla sua 'riduzione' agiografica ma, soprattutto, alla sua recente ritualizzazione politica, commemorativa e consolatoria.

Per gli architetti la questione della tecnica rinvia a un insieme di problemi di ordine metodologico, di regole, di norme, ma anche alla sua capacità di modificarsi attraverso il rapporto in-

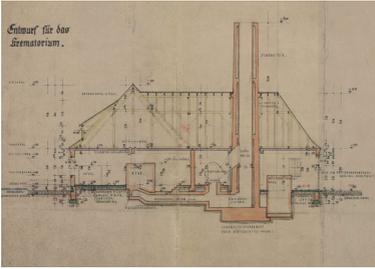


Ufficiali delle SS impegnati sui progetti della *Zentralbauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz* (Direzione Centrale delle Costruzioni di Auschwitz). Fotografo SS non identificato.

Fonte: Yad Vashem - Archivio fotografico - Foto n.157/103.



Capomastri tedeschi nel cantiere della centrale termica accanto ad Auschwitz I, probabilmente nel 1942. Fotografo SS non identificato. Fonte: Yad Vashem - Archivio fotografico - Foto n. 157/52.



Birkenau, 28 gennaio 1942. Sezione costruttiva del *Krematorium II*, scala 1:50. Estratto dalla tavola in formato 700 x 815 mm (inchiostro e pastello colorato su carta) che comprende anche due sezioni trasversali della camera a gas e la pianta del piano terreno della parte centrale dell'edificio con le fornaci e il locale centrale per l'alloggiamento delle macchine di ventilazione.

Fonte: Panstowe Muzeum Auschwitz-Birkenau-Oświęcim (Museo Statale di Auschwitz) - Zentral Collection (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Birkenau 1942. Completamento della copertura dello spogliatoio del *Krematorium III*. Fotografia SS non identificata.

Fonte: Yad Vashem, ID immagine 56514.

terno con altre tecniche, sia in virtù dell'applicazione di queste ultime alla pratica del progetto, sia alla concretezza del farsi di un'opera. La tecnica è quindi qualcosa di profondamente sedimentato nella disciplina, nei trattati, ad esempio, che sono sempre il risultato della coniugazione dei principi teorici e compositivi, delle stesse tipologie di edifici e opere, con le tecniche costruttive.

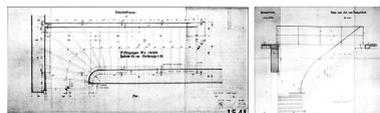
Non è questo il luogo per approfondire il problema del significato della *téchne* rispetto all'architettura intesa come pratica artistica, ad esempio a partire dalla sua traduzione latina in *ars*. Tuttavia, per tentare di comprendere il paesaggio "ermetico" dell'architettura di Birkenau [6] può essere utile richiamare la condizione-base necessaria per definire ciò che è la tecnica per l'architettura: essa non coincide con la cosa che si vuole realizzare, ma rappresenta un modo di fare quella stessa cosa. La reciproca posizione di architettura e tecnica è dunque fondamentale, sapendo che l'architettura non è mai separabile dalla tecnica. In sintesi, la tecnica è un materiale essenziale del fare, ma non l'opera in sé.

Alcuni studiosi tra cui il filosofo Jean-Luc Nancy (Nancy [1994] 2006) hanno messo in evidenza un ulteriore aspetto della questione: la separazione che nella modernità si compie tra *poiesis*, intesa come prodotto, e *téchne*, come modo di produzione. Il risultato che si determina è una tensione tra i due poli, in cui ognuno di essi tende ad auto-finalizzarsi, con il risultato che l'uno cerca di sopraffare l'altro. Questo problema mette in crisi l'equilibrio tra "architettura, tecnica, finalità" (Gregotti 2002) perché evidenzia un tema nuovo: l'emergere della tecnica come contenuto preminente dell'architettura. Andrebbe inoltre considerato che nessuna pratica artistica può essere definita in sé attraverso la tecnica. Ciò nonostante sia stata rilevata da diversi autori l'esistenza di un rapporto molto stretto – in senso positivo – tra le pratiche artistiche del XX secolo sia con la tecnica, sia con la tecnologia (Pontus Hultén 1968).

Se consideriamo il tema che abbiamo scelto di affrontare sotto l'aspetto del ruolo della tecnica, cosa ha introdotto di nuovo Birkenau perché si possa ipotizzare che vi sia stata un'architettura? Le questioni sembrano in realtà due, benché strettamente collegate. Da un lato si evidenzia il noto tema del-

la trasformazione endemica della tecnica determinato dall'era della meccanizzazione, ovvero il suo essere divenuta contenuto preminente, poi essenziale dell'architettura (Giedion [1948] 1967; Banham [1960] 1970), fino al possibile rovesciamento della sua necessità nel suo stesso fine. Questo ribaltamento tra mezzi e fini è, nel caso di Auschwitz, la conseguenza di un problema strutturale che riguarda la modernità. Dall'altro, la Shoah non va semplicemente considerata l'apice della vicenda storica dell'antisemitismo occidentale, quindi il fallimento della modernità (Lewandovski 2019), ma, al contrario, andrebbe riletta come un suo prodotto interno (Bauman [1989] 2010), fatto che 'ridefinisce' la modernità stessa come compresenza di creazione e distruzione. Ciò grazie alla concomitanza di diverse condizioni: innanzitutto, mediante il potere della burocrazia esercitato attraverso la scansione delle operazioni di deportazione e sterminio in fasi precise. Esse venivano stabilite attraverso rigide gerarchie di comando che agevolavano la possibilità per i singoli esecutori di negare le responsabilità grazie allo smembramento delle istanze etiche che sempre presiedono all'agire umano nel suo complesso, quindi anche al fare architettura. Si tratta in particolare di un contesto in cui la responsabilità tecnica sostituisce quella morale, in base alla revisione integrale del sistema giuridico, al fine di legalizzare la discriminazione e le azioni successive che hanno portato allo sterminio. Ma tutto ciò non sarebbe stato sufficiente senza la trasformazione della tecnica scientifico-produttiva moderna da forma globale del progresso umano (e del suo mito di crescita senza fine) a condizione necessaria alla distruzione industrializzata di una parte di quella stessa umanità. È infatti del tutto evidente il ruolo chiave del dispositivo ferroviario con le sue infinite connessioni europee, così come l'impiego di tecnologie industriali, condizioni entrambe senza le quali non sarebbero state realizzabili la deportazione di massa da ogni parte dell'Europa occupata dai nazisti e l'operatività stessa di un sistema sterminio di quelle dimensioni.

È pertanto impossibile scindere gli immani edifici che alloggiavano le camere a gas-crematori di Birkenau dal loro essere stati realizzati grazie alla tecnica moderna, proprio perché essi sono il risultato della coniugazione tra processi di produzione industrializzata e costruttiva che si avvalsero di norme, metodologie e procedure operative specifiche (Pressac 1989; Pressac 1993). Ciò a partire dalla produzione di macchinari appositamente trasportati e assemblati *in situ*, collaudati e certificati dalle imprese costruttrici tedesche che li hanno rea-



Impresa edile Huta Hoch und Tiefbau AG: disegni esecutivi delle scale interne dei Krematorien II e III per l'accesso ai sottotetti degli edifici, poi utilizzati come alloggi dei prigionieri membri del *Sonderkommando*. Dimensione tavola 730 x 870 mm (inchiostro su carta), scala 1:10. Birkenau 1942. Disegno eseguito da Karl Ulmer, approvato il 14 agosto 1942 da Karl Bischoff - comandante dell'ufficio di progettazione "Auschwitz-Bauleitung".

Fonte: Panstowe Muzeum Auschwitz-Birkenau-Oświęcim (Museo Statale di Auschwitz) - Zentralbauleitung Collection (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Birkenau 1942 - BW 32 im K.G.L. Auschwitz O/S - Zentral Sauna. Fasi di costruzione del piano interrato. Fotografo SS non identificato.

Fonte: Yad Vashem - ID immagini 55804 e 57228 (cliccare sull'immagine per ingrandire).

lizzati, così come dalle società che ne hanno fornito i materiali e che per farlo sono state iscritte in elenchi appositamente predisposti, partecipando a bandi pubblici per ottenere le commesse. I complessi che distribuivano ambienti e impianti dimensionati per compiere lo sterminio di massa possedevano una precisa configurazione morfologica, caratteri architettonici e addirittura un proprio linguaggio. Questi edifici sono stati costruiti sulla base di progetti esecutivi elaborati da un ufficio appositamente istituito, il cosiddetto *Zentralbauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz*. Gli elenchi dei membri di questo ‘studio di architettura e ingegneria’ delle SS, così come i documenti ufficiali coi nomi delle imprese tedesche che hanno realizzato disegni costruttivi, opere, dotazioni, impianti e forniture di *Zyklon B* sono stati raccolti in diversi studi pubblicati, che rivelano, ancora una volta, come il meccanismo complessivo dello sterminio coinvolgesse l’intera struttura produttiva tedesca [7].

A queste condizioni fondamentali per la realizzazione dello smisurato omicidio di massa nazista se ne aggiunge infine un’ultima, utile per osservare più da vicino l’idea iniziale che abbiamo ipotizzato circa l’esistenza di un’architettura di Auschwitz: la centralità della componente ideologica. Quest’ultima si riassume nella presenza di una ‘sola cultura’, condizione necessaria alla trasformazione del mito in realtà mediante l’utilizzo sistematico della menzogna come mezzo per occultare i reali scopi di ciò che si stava compiendo. Nel caso specifico, usando gli strumenti e le tecniche dell’architettura, il suo stesso linguaggio espressivo, per collocare e al contempo occultare la macchina dello sterminio, la sua precipua identità tecnica basata sull’idea fondamentale di effettuarlo “in grande, su di una scala enorme, inverosimile” (Arendt [1951] 1966, 601).

Auschwitz-Birkenau: tettonica, principio nascosto del grande interno ermetico



Mappa delle deportazioni europee verso Auschwitz.

Elaborazione: Morpurgo de Curtis Architetti Associati, 2004 (cliccare sull’immagine per ingrandire).

Il binomio ‘enorme-inverosimile’ proposto da Hannah Arendt condensa l’immagine del recinto di quasi 14 Km di sviluppo che separa Birkenau dalla storia della civilizzazione europea. Il campo appare in ogni disegno di progetto e in ogni fotografia aerea come un ‘insediamento’, parola quest’ultima che suona inevitabilmente paradossale, impropria. Oggi di quel disegno resta la sua archeologia: una enorme impronta confitta nel terreno, la sua fondazione, il suo precipuo principio tettonico, il suo proprio nucleo segreto.

Il lager era stato progettato originariamente come campo per prigionieri di guerra all’interno della cosiddetta *Interessengebiet* [8], un vero e proprio territorio di circa 40 Km² di superficie, che comprendeva oltre agli altri due campi principali – Auschwitz-I e Auschwitz-III Monowitz – e ulteriori 42 sotto-campi, oltre alle zone industriali IG-Farben e Krupp che utilizzavano manodopera schiava. Birkenau si configurava come una sorta di immane interno, di “città ermetica” per

100.000 'abitanti'. Ma il termine 'città' in questo contesto perde ogni significato che sia ancora possibile ascrivere a un fenomeno urbano, così come il termine 'abitanti' è strutturalmente impossibile da riferire a qualcosa di ancora riconoscibile come umano.

Ubicato nell'Alta Slesia orientale a circa 70 Km a Est di Cracovia – in posizione strategica al centro dell'Europa occupata dai nazisti – Birkenau si estende sul fianco occidentale di un nodo ferroviario lungo 3 Km. L'impronta rettangolare del campo occupa un'area di circa 171 ettari. Nel 1945 il lager comprendeva 154 edifici in muratura e 300 baracche in totale, delle quali 2/3 in legno e 1/3 in muratura, oltre ai quattro enormi crematori e alle due camere a gas 'sperimentali' ricavate in ex case coloniche collocate al di fuori del perimetro principale del campo [9].

Completava la dotazione del campo una serie di annessi infrastrutturali di diversa consistenza, tra cui la sequenza delle torri di guardia in legno, le recinzioni in filo spinato elettrificato realizzate con elementi in cemento armato prefabbricato appositamente studiate, e i giganteschi cilindri in mattoni a vista dei due impianti di filtraggio delle acque di scarico. Questi ultimi sono situati nell'area occidentale del campo, che si componeva di un sistema di recinti destinati alle attività di spoliazione e sterminio dei deportati. I recinti isolavano i quattro impianti di sterminio (i *Krematoria II-III* semi ipogei e i *Krematoria IV-V*), il grande edificio della *Zentralsauna* (Świebocka 2001) e, di fronte, il cosiddetto *Effektenlager*, nel gergo del campo denominato *Kanada*: l'area del magazzino di circa 5 ettari costituito da 30 baracche in legno, nelle quali i nazisti raccoglievano i beni depredati ai deportati per poi spedirli in Germania.

Il recinto di Birkenau presentava uno sviluppo longitudinale sull'asse Nord-Sud di circa 1.800 metri e una sezione trasversale caratteristica di 750 metri circa, a cui si aggiungevano estensioni puntuali. L'enorme interno ermetico si articolava in una serie di ulteriori sotto-recinti: i macro-settori B-I, B-II, B-III. Quest'ultimo, il cosiddetto *Mexiko*, era stato realizzato inizialmente come *Durchgangslager* (campo di transito) per le donne e costituiva il raddoppio del recinto quadrato centrale del campo, il maggiore per dimensioni (circa 56 ha). La nuova



United States Air Force, foto aerea del Complesso Auschwitz-Birkenau, 26 giugno 1944.

Fonte: USHMM - United States Holocaust Memorial Museum – Ph. n. 91361.



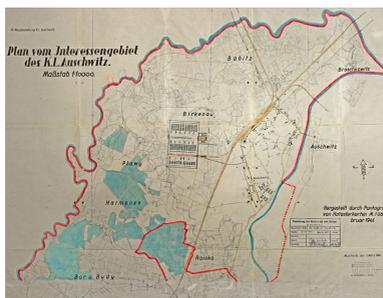
United States Air Force, foto aerea del Complesso Auschwitz-Birkenau, 14 gennaio 1945.

Fonte: USHMM - United States Holocaust Memorial Museum – Ph. n. 02992.



Birkenau, inverno 1942-1943: l'area nord-est del campo vista dalla torre del corpo di guardia d'ingresso. Fotografo delle SS non identificato.

Fonte: Yad Vashem – ID immagine 57311.



Auschwitz Bauleitung der Waffen-SS und Polizei: planimetria della cosiddetta "Zona d'interesse del K.L. Auschwitz" (circa 40 Km²), scala 1:10000. Auschwitz, 1 marzo 1941. Il campo di Birkenau è ancora uno schema di larga massima, tuttavia il principio di insediamento è già precisamente definito nel suo assetto complessivo (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz: planimetria della cosiddetta "Zona d'interesse del K.L. Auschwitz", scala 1:10000, Auschwitz, 19 gennaio 1943. La pianta di Birkenau mostra tutte e tre le sezioni principali del campo completate e la connessione ferroviaria con la *Alte Judenrampe* corrispondente a quella realmente realizzata.

enorme estensione di Birkenau non venne mai completata. Oggi è stata parzialmente urbanizzata con villette, analogamente a quanto avvenuto nell'area dov'era ubicata la caserma delle *Schutzstaffeln*, a Est dell'edificio della *Kommandantur* (ancora intatto e trasformato nella sede di una chiesa cattolica).

Il piano generale in scala 1:10000 della *Interessengebiet* datato 6 giugno 1942 – periodo in cui a Birkenau sono state avviate le operazioni di sterminio – mostra come il rapido sviluppo del campo prevedesse una triplicazione del 'modulo' principale da 750x750 metri anche nella parte Sud del sito, oltre all'aggiunta di un'ulteriore area adibita a caserme sul fronte Est. Il campo avrebbe in tal modo raggiunto una superficie di circa 250 ha. Questa previsione fu riconfermata con un disegno in scala 1:2000 datato il 15 agosto dello stesso anno, ma scomparve successivamente dai piani realizzati a partire dal gennaio 1943 dall'*Auschwitz Bauleitung* [10].

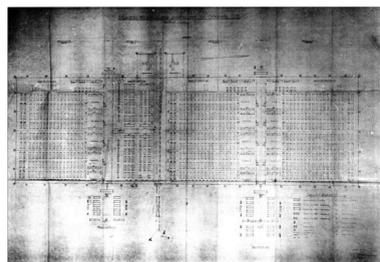
I recinti principali dei tre macro-settori erano stati ulteriormente 'specializzati' in sotto-campi assegnati ai diversi gruppi di prigionieri [11]. Questi recinti al cui interno erano disposte le baracche per gli internati sono tuttora riconoscibili in quanto perimetrati dai principali assi di connessione interna su cui si fonda l'intero impianto cardo-decumanico del campo: la cosiddetta *Judenrampe* (asse Est-Ovest), lo scalo ferroviario interno ai cui estremi sono ubicati a Est la *Wachgebäude* (1943) – l'edificio turrito del corpo di guardia al cui centro è posizionato il cancello dal quale i convogli entravano nel campo – e a Ovest i due grandi crematori simmetrici principali (II e III). I recinti interni sono inoltre delimitati dalle cosiddette *Lagerstraßen* A e B (Nord-Sud ed Est-Ovest), quest'ultima in asse con l'edificio della *Kommandantur* e il recinto – esterno a quello principale – delle caserme delle SS (area a Est del campo, oggi urbanizzata) e l'area che comprende i crematori simmetrici IV e V e le enormi fosse comuni dello spigolo Nord-Ovest del campo, zona in parte 'coperta' da un'appendice della foresta di Brzezinka.

Per comprendere la portata disciplinare del progetto-Birkenau è innanzitutto necessario considerare la sua rapida e successiva evoluzione dimensionale e funzionale. Non è questo il contesto per ricostruirne puntualmente la storia, ma si ritiene

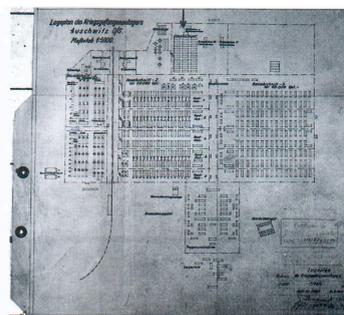
altresì necessario ricordare come le caratteristiche del 'sistema insediativo' di Birkenau, in particolare il suo rigido assetto ortogonale complessivo, si siano dimostrate perfettamente idonee nell'ammettere una serie successiva di integrazioni, varianti ed estensioni di vario tipo. I piani originali di Birkenau raccolti di recente nel volume curato dal direttore del Museo nazionale di Auschwitz (Cywiński 2023) testimoniano della transizione da campo di concentramento (1941) a campo di sterminio (1942) sulla base di progetti elaborati dall'*Auschwitz Bauleitung*, l'ufficio di progettazione del campo delle SS. Un progetto, quello di Birkenau, rimasto in fieri, che rappresenta una parte di una più generale e ampia idea di urbanizzazione di Auschwitz, che nei piani raccolti da Cywiński è testimoniata da un'articolata serie di estensioni 'residenziali' per il personale dei campi, a partire dall'espansione verso Nord-Ovest dello *Stammlager* con 20 nuovi blocchi per i prigionieri – il cosiddetto *Lagerweiterung* – attraverso una serie di varianti elaborate tra il giugno 1941 e l'inizio del 1943 [12].

Scendendo di scala, quindi passando dai grandi disegni d'insieme alla descrizione puntuale dei progetti esecutivi dei vari edifici in muratura del campo, l'elemento unificante delle varie costruzioni realizzate a Birkenau sembra essere rappresentato dalla loro matrice tettonica. Questo aspetto è altresì confermato sia dalle fotografie sopravvissute alla distruzione degli archivi del campo che documentano le fasi di realizzazione di quegli stessi edifici – la *Zentral sauna* ad esempio – sia dalle impronte lasciate nella profondità del terreno dai due crematori simmetrici II e III: nonostante la loro distruzione, gli impianti cruciformi che distribuiscono gli spogliatoi e le camere a gas sono ancora perfettamente leggibili nella loro forma e consistenza di vuoti scavati e murati nel terreno "contaminato" di Birkenau (Pollack [2014] 2016).

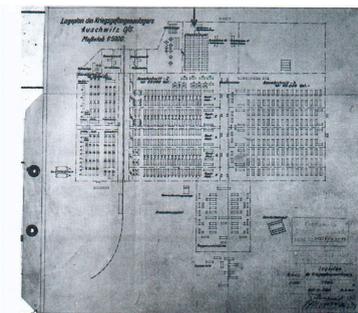
L'inquietante declinazione della componente tettonica rivelata oggi dall'archeologia dalle principali costruzioni del campo si riscontra in particolare nella compresenza di due condizioni. Innanzitutto il radicamento nel terreno delle rovine dei basamenti interrati, nelle fondazioni dei piani-matrice da cui prendevano forma questi edifici, e nella loro corrispondenza con una concezione della tipologia edilizia specificamente studiata per questo luogo: il rapporto tra massa e volume edilizio



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei
Auschwitz: progetto di estensione
massima di Birkenau verso sud.
Auschwitz, 15 agosto 1942, scala
1:2000. Sono ben visibili i due enormi
crematori II e III.



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei
Auschwitz: ultima planimetria di Birkenau,
luglio 1944, scala 1:5000. L'area di
estensione nord *Mexiko* non verrà mai
completata.



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei
Auschwitz: ultima planimetria di Birkenau,
luglio 1944, scala 1:5000. L'area di
estensione nord *Mexiko* non verrà mai
completata.



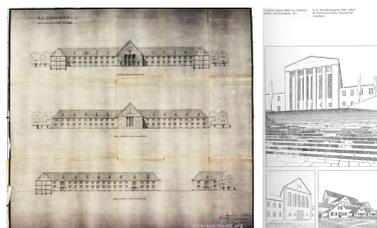
Auschwitz-Birkenau 1943-2021.
Fotomontaggio su base Google Earth Pro.
Elaborazione: Guido Morpurgo.

ha prodotto qui costruzioni ermetiche mediante una tecnica costruttiva che è stata deprivata del suo potenziale espressivo e simbolico. La tragica collezione delle tracce degli inediti tipi edilizi disposti secondo un ordine assoluto e totale sul terreno di Birkenau ha tradito ogni valore archetipico, in quanto il rapporto tra fondamenti e condizioni è stato ridotto a un puro fatto tecnico-funzionale. Ciò porta in luce un primo problema fondamentale sul significato della presunta architettura di Birkenau, una contraddizione che scaturisce dall'interno del rapporto tra tettonica e architettura. La tettonica intesa come arte del costruire è stata interamente sostituita dalla pura processualità delle tecniche costruttive. Essa prescinde infatti da ogni organizzazione definibile in termini di spazio, categoria qui surrogata da quella di 'dimensione', intesa come grandezza puramente funzionale a una finalità che ha perduto, programmaticamente, ogni qualsivoglia legame con l'idea originaria di architettura intesa come spazio abitabile. A Birkenau la tettonica non è più il radicamento dell'architettura nel suo fondamento, perché essa avviene prescindendo da ogni valore etico: è un puro fatto concreto, che si oggettiva nella realizzazione di una macchina necessaria al processo industrializzato di distruzione. Essa è l'insieme di sistemi tecnici necessari per tradurre un'intenzione politica in un gigantesco dispositivo edilizio che è un artificio strumentale, funzionalmente efficiente e necessario per finalizzare lo sterminio di massa. In ultima analisi, la perdita della dualità tra *Baukunst* e *Architektur* (anche nel significato di forma simbolica) consegue all'avvenuta divisione tra costruzione e ontologia, è l'appiattimento dell'arte del costruire sull'oggettività del dispositivo. Questa condizione non è l'esito di un processo progettuale ma, al contrario, lo presiede, perché, come ha evidenziato Arendt, con l'istituzione di un apparato giuridico e burocratico di nuovo tipo basato sul 'trasferimento' della responsabilità individuale, è venuta a mancare la sorveglianza critica di giudizio rispetto ai valori sui cui l'intero dispositivo è stato ideato.

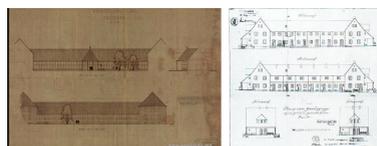
L'architettura di Birkenau: da Tessenow a Speer?

Osservando i pochi edifici sopravvissuti alla distruzione di Birkenau eseguita dai nazisti in fuga tra il 20 e il 26 gennaio del 1945, studiandone le fotografie e i piani insieme ai progetti di estensione dello *Stammlager* che oggi sono consultabili in diversi musei e archivi nazionali – in particolare, il Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, lo Yad Vashem di Gerusalemme e lo United States Holocaust Memorial Museum di Washington D.C. – sembrano emergere diverse corrispondenze tipologiche e di linguaggio con l'architettura di Tessenow. Ovviamente il collegamento Heinrich Tessenow-Albert Speer sembra di conseguenza inevitabile, essendo quest'ultimo stato suo allievo e assistente alla Technische Universität Berlin (1927), prima di diventare Ministro degli armamenti e della produzione bellica del Reich e architetto di Hitler dopo la morte di Paul Ludwig Troost (1936). Come responsabile dell'intero sistema che controllava la progettazione delle installazioni naziste (incluse diverse basi militari costruite utilizzando manodopera schiava tra cui quella di Mittelbau Dora e il cosiddetto "Bunker Valentin" presso Brema, realizzato per la produzione di U-boat), fu responsabile anche di quelle del campo di Birkenau, di cui autorizzò la costruzione il 15 settembre 1942 e di cui ebbe una responsabilità diretta in connessione col sistema delle imprese edili e dei fornitori che ne effettuarono la realizzazione [13].

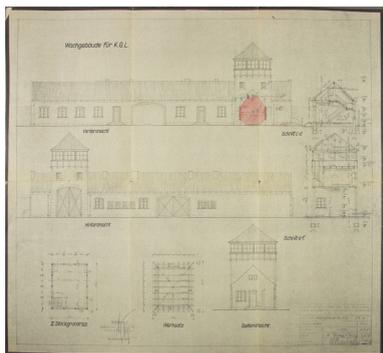
Il corpo di guardia e la quasi gemella *Kommandantur* delle SS, la cosiddetta *Zentralsauna*, i quattro grandi crematori gemelli a due a due (II-III e IV-V) e altri edifici del campo erano infatti accomunati da forme e da un linguaggio che riecheggiano i caratteri di un'architettura tradizionale, un apparente richiamo alla declinazione dell'innesto tra forme classicheggianti e vernacolari che ha caratterizzato una parte consistente dell'opera di Tessenow, in particolare negli anni '10 del Novecento, ad esempio nel noto caso delle opere realizzate a Hellerau. Come sappiamo, sull'architettura di Tessenow e degli altri architetti considerati proto-razionalisti, storici e architetti hanno pubblicato una cospicua serie di monografie e studi riguardanti opere specifiche. Del resto, l'ideologia reazionaria legata agli stili storici accomunava molti tra i precursori del cosiddetto Movimento Moderno: da Wagner a Loos, da Hoffmann a Behrens, che pure aveva aderito al nazionalsocialismo.



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz: prospetti della Kommandantur dello Stammlager. Auschwitz 14 ottobre 1942, scala 1:100. Fonte: Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Heinrich Tessenow, Istituto di ginnastica ritmica Jacques Dalcroze, Hellerau, 1910-12 (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz: prospetti della Kommandantur e complesso amministrativo dello Stammlager. Auschwitz 1941, scala 1:100. Fonte: Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei
Auschwitz: prospetti e sezioni
del *Wachgebäude*, il corpo di guardia e
cancello ferroviario d'ingresso al campo
di Birkenau. Auschwitz, 5 novembre
1941, scala 1:100.

Fonte: Panstwowe Muzeum Auschwitz-
Birkenau



Birkenau, il *Wachgebäude* con
trattamento camouflage vista dalla
Judenrampe, dopo il 27 gennaio 1945.
Fotografo non identificato.

Fonte: Panstwowe Muzeum Auschwitz-
Birkenau.

È stato in particolare osservato che nell'architettura di Heinrich Tessenow la semplificazione, la riduzione a forme essenziali, a rapporti geometrici immediatamente evidenti, era lo strumento compositivo per evocare una classicità ideale e rassicurante. Una forma di semplificazione del lessico architettonico che potremmo rileggere come applicativa del vocabolario classicista fatto di timpani, colonne, a volte di fregi, quasi a suggerire il tentativo di estrarne una supposta essenza soprastorica e totale. Nella monografia dedicata da Marco De Michelis a questa problematica figura di architetto, si segnala un passaggio riferito al noto concorso nazista per il centro balneare di Rügen, che è rivelatore di una questione di fondo: "Per Tessenow il concorso di Rügen sembrava rappresentare l'occasione di una sorta di grandiosa sintesi del suo pensiero architettonico, più che interpretare la particolare fisionomia dei programmi architettonici del Terzo Reich". De Michelis evidenzia come ciò corrispondesse alla "continuazione delle sue riflessioni sulla regolarità e sull'elementarizzazione dell'espressione architettonica [...] sulla possibilità di concentrare in rarefatte figure architettoniche i caratteri anche monumentali dell'opera" (De Michelis 1991, 133).

Oltre al tema della semplificazione del linguaggio, nella Germania degli anni Trenta del Novecento la cultura architettonica affronta un ulteriore argomento: il rapporto con il cosiddetto 'tradizionalismo', o meglio, con l'appropriazione indebita della tradizione da parte del nazionalsocialismo, anche se in realtà non è ben chiaro di quale 'tradizione' si trattasse. È stato per altro evidenziato come questo tema "per un lungo periodo ebbe una connotazione fortemente negativa" (Steinman 1985) e che una traiettoria del tema del tradizionalismo è stata tracciata sulla base di testi di pubblicati in Germania con l'inizio del nuovo Novecento, tra cui quelli di Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes, Friedrich Ostendorf, come base per definire questo fenomeno come prevalentemente tedesco (Magnago Lampugnani 1980).

Ma in cosa consisterebbe una eventuale connessione tra Tessenow e Birkenau? Essendo chi scrive un progettista e non uno storico dell'architettura, si ritiene necessario prendere provvisoriamente le distanze da questa domanda e limitarsi a rilevare che, avendo avuto l'architettura di Tessenow una no-

tevole e diffusa ricaduta sulla cultura architettonica degli anni '30 in Germania, in particolare sugli architetti che, nella fase di consolidamento del regime nazista precedente alla guerra, rappresentano la nuova generazione di progettisti (Albert Speer incluso), è possibile che essa sia stata in qualche misura rielaborata in forma deteriorata dagli architetti dello *Zentralbauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz*. Questo però non significa che Tessenow fosse responsabile di eventuali trasmigrazioni del suo linguaggio architettonico negli edifici di Birkenau. In altri termini, Tessenow così come, ad esempio, Richard Riemerschmid, architetto che ha tra l'altro lavorato a Hellerau negli stessi anni di Tessenow, con Birkenau non hanno nessuna relazione e, di conseguenza, nessuna evidenza di responsabilità diretta o indiretta. Ma allora perché sollevare questo problema? Forse è necessario farlo soprattutto perché ciò che si postula essere l'architettura di Birkenau pone due questioni tra loro collegate, che rappresentano la base di un primo ordine di conclusioni.

Innanzitutto, il fatto che i principali edifici del cosiddetto *Kriegsgefangenlager* [14], ovvero quelli realizzati in muratura di mattoni e in cemento armato, pur mostrando qualche affinità con l'architettura di questi maestri sul piano linguistico, ne cambiano radicalmente i presupposti. Quelle che provvisoriamente abbiamo denominato 'architetture di Auschwitz' utilizzano il linguaggio della semplificazione morfologica che sembra effettivamente richiamare quello del Tessenow di Hellerau in particolare e i caratteri di una sorta di "tradizione inventata" o forse "iniziata" (Hobsbawm, Ranger [1983] 1987) innanzitutto per autolegittimare la presunta continuità del nazismo con un'idea altrettanto falsa di progenie storico-culturale e razziale. Ma rispetto a ciò prevale con ogni evidenza la dimensione della menzogna connaturata con l'ideologia nazista, che qui si traduce nel tentativo di dissimulare la vera natura di quegli stessi edifici, la loro essenza tecnica di infrastrutture mostruose, in cui i principi e le modalità proprie di funzionamento dell'industria moderna erano state declinate nella produzione di impianti per realizzare uno sterminio di massa.

In altre parole, si presenta un fenomeno di nuovo tipo che utilizza il linguaggio e le tipologie dell'architettura per dar luogo a qualcosa di totale e inedito, aspetto che evidenzia il drammati-



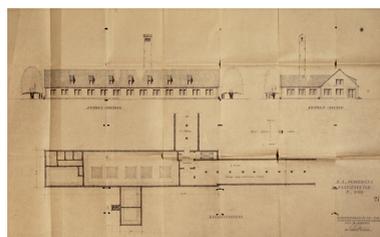
US Air Force, foto aerea del campo di Auschwitz-Birkenau, 13 settembre 1944. L'immagine reca annotazioni aggiunte dalla CIA nel 1978.

Fonte: USHMM - United States Holocaust Memorial Museum

US Air Force, foto aerea del recinto dei Krematorien II e III, 25 agosto 1944. L'immagine reca annotazioni aggiunte dalla CIA nel 1978.

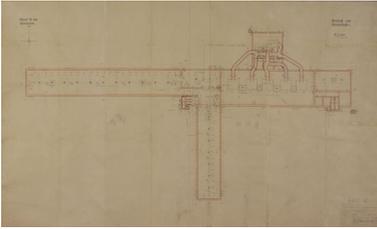
Fonte: USHMM - United States Holocaust Memorial Museum, Ph. n.

03983 (cliccare sull'immagine per ingrandire).



Una delle prime *blueprint* del *Krematorium II*, data novembre 1941. Il disegno è controfirmato dall'Oberführer Hans Kammler, comandante dell'Ufficio del Gruppo C del Bauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz.

Fonte: Yad Vashem.



Bauleitung der Waffen-SS und Polizei Auschwitz: pianta esecutiva del *Krematorium II* di Birkenau, 1942, scala 1:100. Sulla sinistra lo spogliatoio e, perpendicolarmente, la camera a gas seminterrati. Sulla destra il locale al piano terreno con le fornaci suddivise in 5 blocchi da tre elementi e la centrale di ventilazione con la ciminiera. Nello snodo centrale sono concentrati scale, montacarichi e locale autopsie.



Il Krematorium II di Birkenau nel 1942. Fotografo delle SS non identificato.

co paradosso dello scopo che presiedeva al progetto di questi edifici. Ciò rappresenta qualcosa che nulla ha a che fare con la ricerca di una riduzione del linguaggio classico a un sistema di segni semplificati o di qualsiasi possibile connessione ai valori dell'architettura tradizionale. Si tratta, banalmente, solo di travestimenti della costruzione, per usare le parole che Walter Benjamin utilizzò per descrivere la traduzione tecnica delle architetture in ferro ottocentesche. A Birkenau esse dissimulano la preminenza della tecnica per realizzare fino all'ultimo la cosiddetta 'soluzione finale' attraverso una tragica concatenazione di menzogne che comprendono l'apparente veste di architettura civile di questi edifici, progettati con l'unico scopo di compiere questo inaudito assassinio di massa.

È in secondo luogo evidente che per raggiungere questo risultato servirono architetti che utilizzarono quelle forme e quel linguaggio e ne declinarono le caratteristiche in qualcosa che si presenta come architettura, ma che in realtà è la sua stessa apparenza, qualcosa che ne ha tradito i presupposti culturali e i suoi stessi fini. Emerge qui la questione della responsabilità individuale dell'architetto, essendo quest'ultimo coinvolto direttamente in un processo il cui scopo non è in alcun modo occultabile, tanto meno nella fase di progettazione.

Un terzo elemento – che presenta un'immediata attinenza disciplinare – è rappresentato dalla questione che deriva inevitabilmente dalle due prime considerazioni: la forma architettonica è di per sé incolpevole, oppure è sempre l'esito di un atto politico? Questi edifici erano solo delle tragiche scenografie realizzate per dissimulare ciò che avveniva al loro interno, oppure riflettevano l'ideologia distruttiva che le ha prodotte?

L'ultimo aspetto riguarda una derivazione che sembra inevitabile richiamare: l'annosa questione della presunta architettura nazista, che non è in realtà univocamente definibile e tanto meno qualcosa di codificato da regole o da uno stile (Hagen, Ostergren 2021). Altra è la questione degli architetti che hanno aderito al nazionalsocialismo, ma tra Paul Bonatz (De Maio 1999; May, Sturm, Voigt 2010) e Fritz Höger (Bucciarelli 1991), ad esempio, non vi sono elementi accomunanti, così come l'architettura di Behrens non si può certo definire 'nazista'. Lo stesso linguaggio di Speer, la sua coerente megalomania, il

suo delirio di onnipotenza morfologica, delimitano un ambito progettuale e linguistico peculiare per quanto emblematico di un approccio 'codificato' che fa riferimento all'idea di una rielaborazione ideologica e astratta dell'eredità classica, greca in particolare, ambito comunque ristretto sostanzialmente a sé stesso e ai suoi rapporti con Hitler e, fortunatamente, a opere realizzate in maniera del tutto frammentaria (Krier 1985).

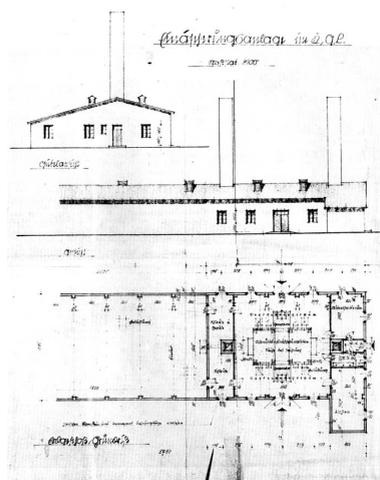
Archeologia della fine della civiltà

Oggi Auschwitz tende al museo, mentre Birkenau non è più che un sito archeologico. Per lo meno, così appare guardando quel che resta da vedere dove quasi tutto è distrutto: per esempio, questi pavimenti a pezzi, feriti, crivellati, crepati. Pavimenti intaccati, sfregiati, spaccati. Pavimenti incrinati, fracassati dalla storia. [Le rovine di strani edifici che punteggiano l'enorme sito archeologico sono] lettere di una scrittura che precede ogni alfabeto (Didi-Huberman [2011] 2014).

Come ha evidenziato Hannah Arendt nel suo fondamentale studio sulle origini del totalitarismo (Arendt [1951] 1966), le categorie tradizionali della politica, del diritto, dell'etica e della filosofia risultano inutilizzabili per tutto ciò che attiene al nazismo: quanto è avvenuto non si può descrivere nei termini di semplice oppressione, di tirannide, di illegalità, di immoralità o di nichilismo realizzato, ma richiede una spiegazione "innovativa".

Ovviamente sorge il dubbio che anche ciò che abbiamo provvisoriamente definito 'l'architettura di Birkenau' non possa essere analizzato in termini tradizionali, ma necessiti di una rilettura specifica. Le considerazioni di Didi-Huberman sembrano per altro confermare questa necessità di aggiornamento degli strumenti con cui rileggere questo non-luogo.

La nostra stessa strumentazione disciplinare sembra infrangersi contro la diversa consistenza dei resti del lager, una consistenza che rivela i tratti di questo carattere innovativo che a Birkenau si presenta in tutta la sua densità di totalità tragica e inevitabile. Per poter affrontare questo tema e finalmente comprendere che gli architetti hanno effettivamente avuto una responsabilità diretta nel realizzare questo campo di sterminio nella sua forma del tutto particolare, è necessario partire innanzitutto da ciò che ne resta, con lo sguardo dell'architetto di oggi, che sa osservare le rovine come un archeologo – secondo



Impresa edile Huta Hoch und Tiefbau AG: disegni esecutivi del Krematorium IV (dettaglio), 1943, scala 1:100.



Birkenau, costruzione del Krematorium IV, 1943. Foto di un SS non identificato. Fonte: Yad Vashem, ID 55232.



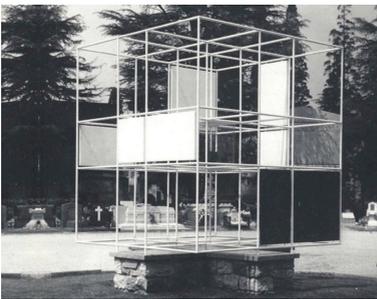
Zentral Sauna: scarico nel pavimento spaccato del locale docce. Foto: Guido Morpurgo.

Per le altre immagini di questa sezione si rimanda alla Galleria di fotografie di Guido Morpurgo.

Didi-Huberman – riappropriandosi di un ruolo che, nello sviluppo dell'archeologia come scienza autonoma, l'architetto ha progressivamente perduto, un "discorso sulle rovine" (Pousin 1993) che Birkenau impone di estendere e riformulare. Non ci si riferisce qui soltanto all'aspetto immediatamente operativo, ma soprattutto alle implicazioni culturali di questa possibile attività. Il termine 'archeologia' oltre a originare da un'*archè* che condivide con l'architettura, resta uno degli strumenti più efficaci per comprendere la storia delle civiltà abbandonando le successioni lineari, traslando l'oggetto della ricerca sulla struttura sedimentaria della cultura occidentale, attraverso ciò che Foucault chiamava "sganciamenti in profondità" (Foucault [1969] 1971, 8).

Dalle rovine di Birkenau emerge una sorta di 'codice della memoria', qualcosa di apparentemente incomprensibile che si presenta come materiale storico. Più che essere il risultato di una distruzione, esso sembra affiorare ogni volta dal terreno: lo infrange denunciandone la tragica stratificazione, in particolare all'intorno delle rovine dei crematori. È un sostrato che il Museo di Stato di Auschwitz cerca di ricoprire con terra riportata, ma che puntualmente riaffiora e si presenta come "immagine-fatto" di ciò che è intrinsecamente impraticabile, indelebile, imperdonabile.

Conclusioni in forma di interrogativi



Architetti BPR - Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Monumento ai Caduti nei Campi di concentramento, Milano, Cimitero Monumentale, 1945.

L'ex campo di sterminio di Birkenau si presenta oggi come un immane 'reperto' che nonostante sia stato indagato, analizzato e 'spiegato' su base sia documentale, sia testimoniale, rappresenta la materializzazione di un evento che resta in larga parte una sostanza incomprensibile, da 'scavare' e decifrare. È per questa ragione che ciò che resta del campo può essere forse studiato solo come un sito archeologico, che nella sua atroce stratificazione rapprende ciò che a prima vista sembra un'irrisolvibile contraddizione e cesura della modernità ma che, come si è cercato di postulare in particolare sulla scorta degli studi di Bauman, è in realtà un suo prodotto interno.

Ma quali strati bisogna isolare gli uni dagli altri? Qual è la continuità o la discontinuità che li attraversa e il significato che finiscono per assumere nel loro complesso? Sulla base di questi 'indecifrabili' resti è ancora possibile tracciare il perimetro di una totalità che possiamo definire attraverso l'architettura? Oppure questi frammenti rappresentano la testimonianza di qualcosa di diverso, di "innovativo" come propone la Arendt in senso deteriore?

Studiare e conoscere Auschwitz è quindi necessario, ma rendere 'praticabile' questo luogo per diffonderne la conoscenza significa per noi saper riconoscere ciò che di esso appare oggi, ancora, come frammento incomprensibile. È necessario costruire nuove categorie per imparare a pensarlo e nuovi strumenti per riconoscere il rapporto tra uso e significato, tra mezzi e fini che qui non è qualcosa di riferibile a una definizione accettabile di architettura, a una qualunque definizione di architettura.

Cosa nascondono questi resti ostinati, se non una sorta di 'antimateria' dell'architettura? Con questo termine preso in prestito dalla fisica non si intende il contrario dell'architettura, ma l'estremo stato di un processo che ha usato le sembianze dell'architettura per realizzare qualcosa di inedito, di nuovo e alieno da ogni idea di spazio abitabile, qualcosa che in ultima analisi sembra essere speculari all'architettura. Forse la quintessenza di questa sorta di 'antimateria dell'architettura' è imprigionata in alcuni dettagli, totali e inevitabili, come può esserlo una soglia di cemento: due gradini di cemento con uno scuretto, che conducono alle camere a gas del Crematorio IV. L'affaccio sull'abisso della fine della civiltà umana e della Storia è segnato da due gradini con uno scuretto. È l'ultima parola di quella "scrittura che precede ogni alfabeto" incisa nel suolo con gli strumenti dell'inganno, della barbarie, ma che è pur sempre il risultato di un processo culturale (Adorno [1966] 1975).

È questo l'aspetto più imperdonabile, tragico e rivoltante di un tale inaudito paesaggio di incomprensibili rovine: l'essere di fronte ai prodotti di una cultura. Dobbiamo ricordarci di questo gradino che porta alle rovine di una camera a gas che è stata teatro del duplice atto di resistenza del *Sonderkommando* che vi era obbligato a operare. Dapprima con le 4 notissime fotografie scattate di nascosto il 23 agosto del 1944 per documentare le atrocità che vi stavano avvenendo, poi con la rivolta che il 7 ottobre dello stesso anno che lo distrusse parzialmente, ma irreversibilmente, con un gesto disperato, finale e necessario: probabilmente l'unica vera risposta alla grande questione sulla responsabilità individuale. In quella collettiva, di fronte a tutto ciò, non sembra più possibile trovare vie d'uscita.

Questi gradini non rappresentano uno tra gli esiti del nazifascismo, ma la sua istituzione suprema, il suo coronamento: alla fine del nazifascismo c'è il lager, ci sono due gradini con uno scuretto che conducono a una camera a gas.

Che Birkenau sia stato il luogo di una barbarie è un fatto concreto che si mostra nella sua evidenza. Ciò è documentato e provato – nonostante i tentativi negazionisti [15] – ed è sedimentato nel futuro stesso della civiltà umana. Ciò che invece non è forse ancora del tutto chiaro è che Auschwitz rappresenta il risultato di una certa cultura antropologica e filosofica dell'eugenetica e della 'razza'; di una cultura politica – quella del Nazionalsocialismo – che ha prodotto una propria estetica (dalla Norimberga di Speer all'*Olympia* di Riefensthal); una cultura che ha spostato il problema della tecnica su un piano nuovo, apparentemente paradossale, ma in realtà strutturalmente intrinseco al fenomeno che chiamiamo modernità, evento che sostituisce la responsabilità individuale – inclusa quella degli architetti che hanno progettato

Birkenau – con una responsabilità ‘differita’ che il sistema nazista ha realizzato congiungendo l’agire tecnologico con quello burocratico.

Tutto ciò si riflette nella consistenza fisica di questo non-luogo *ante litteram*, o meglio in ciò che appare essere stata o essere ancora – in qualche frammento ancora integro – la sua architettura. Ma se questa era architettura, allora dobbiamo considerare che essa, in generale, come categoria che coniuga teoria e pratica della costruzione dello spazio abitabile, azione dell’ordinare lo spazio dell’uomo, non ha più alcun senso.

Il progetto di architettura dovrebbe essere l’interpretazione critica della coniugazione del mondo delle idee con quello delle cose concrete, un’attività intellettuale che lega indissolubilmente durata e responsabilità, dove per durata si intende l’aspirazione alla forma e un’offerta orientata al futuro di matrici d’uso e di senso. Ma a Birkenau il concetto stesso del pensare era stato archiviato: lì non c’era spazio né per la responsabilità, né per la durata. Le vite umane non venivano solo recise ma umiliate, depredate e letteralmente cancellate, in estrema sintesi rese superflue attraverso complessi edilizi che erano meri dispositivi tecnologici per lo sterminio.

L’Architettura dovrebbe essere, al contrario, sempre un’attività umana intesa a modificare l’ambiente fisico in rapporto alle necessità dell’esistenza. Un’attività che si inverte secondo un processo attributivo di valore che opera tramite un “sistema di segni visivi dimensionali-geometrici” (Della Volpe 1960) che lo rende rappresentativo, configurandolo come spazio, cioè assegnandogli organicità o struttura. Ma a Birkenau si veniva portati per essere sterminati, non certo per esistere. La “maledetta razionalità” di Birkenau, come la definì Jean Amery (Amery [1966] 1987), rappresentava il progetto di quella parte di umanità che trasformando un mito in realtà e arrogandosi il diritto di considerarsi superiore, adatta, si è autodeterminata quale protagonista eletta per svolgere un compito soprastorico: sterminare tutti quelli che considerava diversi, inadatti, inferiori, inutili.

L’atto primario del separare e tracciare confini costruendo recinti (Gregotti 1979), ciò che identifica il principio primo di definizione dello spazio abitabile, a Birkenau – recinto fatto di recinti – è stato ribaltato nel suo opposto: il significato originario di discriminare tra artificio e natura è divenuto specularmente a ogni insediamento umano.

È forse ora possibile tentare di rispondere alla domanda iniziale sul significato di Architettura richiamando una definizione che sembra ancora valida, operabile e necessaria. Questa definizione o forse ‘dichiarazione’, ci viene offerta da uno degli architetti che meglio hanno saputo ridare senso alla nostra disciplina ricostruendola come fatto culturale proiettivo, ricongiungendola alla sua *arché*, proprio a partire dalla sua definitiva perdita, dal suo sprofondamento nel terreno dei campi di sterminio, in quello di Birkenau “fracassato dalla storia”:

L’architettura è espressione concreta dell’uomo, sintesi della sua misura fisica e spirituale. La misura fisica dell’uomo determina le dimensioni necessarie dell’architettura: è la misura costante, dovuta alle nostre condizioni anatomiche e fisiologiche. Ma infinite variazioni subisce la misura

necessaria nel soddisfare le complesse attività dell'uomo e le sue aspirazioni. Lo spirito creativo, mentre la interpreta, le conferisce diverse grandezze. Uomo, architettura, uomo: ecco il ciclo continuo, che si salda eguagliando il fine all'origine (Rogers 1951).

Questa definizione-dichiarazione accompagna la presentazione della mostra dal titolo *Architettura misura dell'uomo* che Ernesto Nathan Rogers progettò e realizzò per la IX Triennale di Milano con due studenti, Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino. Era il 1951. Auschwitz era 'finito' solo 6 anni prima. Si trattava di una mostra fatta di telai, in analogia con il monumento ai caduti nei campi di sterminio nazisti che si erge presso il Cimitero Monumentale di Milano, progettato dallo studio BPR Belgiojoso, Peressutti, Rogers, nel 1945: un'intelaiatura prospettica, 'concetto spaziale' in cui forma e struttura coincidono, senza rivestimenti, senza mascheramenti o travestimenti.

È un'“immagine sospesa” (Fossati 1971) che propone il ricominciamento del pensiero sull'architettura, sul suo significato, a partire dagli strumenti più semplici del mestiere, quelli che ne rivelano i fondamenti, le intenzioni e ne rispettano la durata, ovvero il carattere e la responsabilità prima dell'architetto, responsabilità che è sempre individuale. Questo straordinario telaio che sospende nel tempo l'architettura razionalista e forse ne completa la traiettoria interrotta – da Auschwitz – condensa la storia e il nostro presente e li fa entrare in un tempo nuovo. È il “tempo-ora” di cui parla Walter Benjamin (Benjamin [1939-1940] 1997) che ci consente di rimettere finalmente in prospettiva Birkenau e ci aiuta a comprendere, in maniera semplice – non semplificando ma attraverso la sintesi della forma – che in quel luogo l'architettura, in realtà, non c'è mai stata, perché l'architettura può solo essere 'misura dell'uomo'.

Galleria. Le fonti iconografiche



Judenrampe. Sullo sfondo il settore BI, Frauen lager.



Ingresso alla Lagerstrasse A dalla Judenrampe.



Lagerstrasse A.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Rovine nel settore B IIb.



Lagerstrasse B. Ingresso ai recinti degli impianti di sterminio IV e V, Kanada e Zentral Sauna.



Lagerstrasse B. Ingresso ai recinti degli impianti di sterminio IV e V, Kanada e Zentral Sauna.



Gaskammer / Krematorium V - 2018.



Gaskammer / Krematorium V - 2018.



Gaskammer / Krematorium V – 2018.



Gaskammer / Krematorium V – 2018.



Gaskammer / Krematorium V - 2018.



Gaskammer / Krematorium IV - 2018.



Gaskammer / Krematorium IV - 2018.



Gaskammer / Krematorium IV - 2018.



Gaskammer / Krematorium II - 2018.



Gaskammer / Krematorium II – 2018.



Gaskammer / Krematorium II – 2018.



Gaskammer / Krematorium II - 2018.



Gaskammer / Krematorium II - 2018.



Gaskammer / Krematorium II - 2018.



Gaskammer / Krematorium II - 2018.

* Questo testo si propone di riallineare i temi da me affrontati nella conferenza dal medesimo titolo, tenuta il 22 gennaio 2023 presso l'Aula Magna dell'Università Luav di Venezia. La conferenza è stata promossa dal Rettorato nel quadro delle iniziative promosse dal Coordinamento cittadino del Comune di Venezia per le celebrazioni del Giorno della Memoria. Quest'ultimo è stato istituito su proposta dell'allora deputato Furio Colombo con la legge 211 del 20 luglio 2000, in ricordo dello sterminio e delle persecuzioni del popolo ebraico e dei deportati militari e politici italiani nei campi nazisti.

Note

[1] Nello *Stammlager* – aperto il 20 maggio del 1940 – prima della costruzione del bunker tuttora esistente era già stata allestita una camera a gas improvvisata nel seminterrato del cosiddetto Block 11. Si rinvia al riguardo alla “Holocaust Encyclopedia” dello United States Holocaust Memorial Museum: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/auschwitz-1>.

[2] I quattro campi di sterminio riservati agli ebrei – in larga maggioranza polacchi – sono stati realizzati dai nazisti nel contesto della cosiddetta “Operazione Reinhard” (marzo 1942-novembre 1943). Essi erano: Chelmno (il primo, con camere a gas mobili, ubicato a 70 Km da Łódź, è stato attivo in due periodi tra 8.12.1941 e 11.4.1943, poi dalla primavera-estate del 1944 al 18.1.1945); Treblinka (ubicato a circa 80 Km da Varsavia; 22.07. 1942-2.08.1943, giorno della rivolta del *Sonderkommando*); Belzec (ubicato tra Varsavia, Lublino e Leopoli; 17.3.1942-marzo 1943); Sobibor (ubicato a circa 80 Km da Lublino; 16.3.1942-14.10.1943, giorno della rivolta del *Sonderkommando*). A essi andrebbe aggiunto anche Majdanek (primavera 1941-primavera 1944, ubicato a 3 Km a est di Lublino). Il suo utilizzo come campo di sterminio è documentato dal settembre-ottobre 1942 al novembre 1943. Sui siti di Chelmno, Treblinka, Sobibor e Majdanek, e di recente anche Belzec, sono stati realizzati dei Memoriali-Monumenti. Per ulteriori precisazioni si rimanda al riguardo al sito dell'ANED (Associazione Nazionale ex Deportati dei campi nazisti): <https://deportati.it/lager/chelmno/chelmno/>; <https://deportati.it/lager/treblinka/>; <https://deportati.it/lager/belzec/belzec/>; <https://deportati.it/lager/sobibor/sobibor/>; <https://deportati.it/lager/majdanek/>.

[3] W. Morris, *Prospects of architecture in civilization*, conferenza tenuta alla London Institution il 10 marzo del 1881, pubblicata in Morris [1881] 1963.

[4] I contributi pubblicati dopo il 1945 su queste tematiche sono ormai articolati in diversi filoni di ricerca e documentazione oltre che di ordine narrativo, documentaristico e cinematografico. Tutti insieme costituiscono un patrimonio culturale ormai considerevole. Si è pertanto scelto di restringere i rimandi a ciò che è stato ritenuto di più immediata attinenza ai temi qui affrontati, per i quali si rimanda ai riferimenti bibliografici del presente scritto. Si specifica altresì che a fronte di un siffatto volume di studi e ricerche, i contributi pubblicati riguardanti il campo disciplinare dell'architettura sono esigui e solitamente ristretti a casi o temi specifici, oppure a frammenti e riferimenti contenuti in studi che riguardano tematiche connesse all'architettura tedesca del Novecento. Si segnala in particolare la mancanza di uno studio sistematico disciplinare sulla progettazione dei siti di sterminio e specificamente sull'architettura di Auschwitz.

[5] Si rimanda a questo proposito a quattro contributi che si ritiene rapprendano alcuni tra i principali temi legati alla questione della modernità. Questi studi sono stati pubblicati a valle delle questioni innescate dal dibattito sulla postmodernità introdotto in particolare da Lyotard [1979] 1981; Berman [1982] 1985; Maldonado 1987; Harvey [1990] 1993; Touraine [1992] 1993.

[6] Il termine “ermetico” per riassumere simbolicamente il lager è stato introdotto in Bizzarri 1946.

[7] Si rimanda a J.-C. Pressac, *History of the Topf firm and its role at equipping the Auschwitz Birkenau Krematorien. General description of the cremation furnaces produced by Messrs TOPF & SONS of Erfurt and that of the Trzebinia Labour Camp*, in Pressac 1989, 93-122; T. Świebicka, *Appendix 2. Firms involved in the Construction of the Sauna*, in Świebicka 2001, 46-47.

[8] La cosiddetta 'Zona d'interesse' del K.L. di Auschwitz si estendeva su di un territorio di circa 40 Km² all'interno del quale erano disseminati 41 campi di concentramento. Oltre allo *Stammlager* 'campo base', gli altri campi principali erano Birkenau e Monowitz, non più esistente e urbanizzato tramite villette disposte sulla traccia della griglia ortogonale originaria. Il sito del campo Auschwitz III-Monowitz era collegato alla gigantesca area industriale della IG-Farben – ancora esistente e in parte attiva – che comprendeva gli impianti e laboratori della Buna-Werke, l'industria chimica insediata ad Auschwitz per la fabbricazione della gomma sintetica (mai prodotta) ai quali fu assegnato Primo Levi.

[9] Le due camere a gas 'sperimentali' di dimensioni ridotte, le cui tracce restano leggibili ancora oggi, erano eufemisticamente denominate Bunker 1 – *czerwony domek* – la 'casetta rossa' ubicata a nord-est della recinzione settentrionale – nella quale erano state ricavate due camere a gas di circa 80 mq ognuna, e Bunker 2 – *maly bialy domek* – la 'casetta bianca' ubicata a nord-ovest del recinto, sul retro della *Zentralsauna*, di cui resta solo la traccia a terra che presenta una superficie ancora rilevabile di circa 120 mq.

[10] Le estensioni sul fronte Sud del campo di sterminio sono riportate in due disegni entrambi del 1942. Il primo, in scala 1:10.000, è del 6 giugno e descrive la cosiddetta 'Zona d'interesse' con al centro il campo di Birkenau. La tavola che presenta dimensioni 920 x 1120 mm, è stata disegnata su carta con inchiostrini neri e colorato con campiture in pastello colorato ed è firmata dal prigioniero 8252, il topografo Janusz Gośliński. Il secondo, in scala 1:2000, è del 15 agosto e rappresenta la pianta di Birkenau. Presenta dimensioni 650 x 1035 mm e la medesima tecnica grafica. Questa tavola è stata approvata dalla SS Karl Bischoff, direttore dell'*Auschwitz Bauleitung*. In entrambe le planimetrie sono già presenti i crematori II e III. Esse sono pubblicate in Cywiński 2023, 61, 99.

[11] I sotto-campi interni al recinto principale di Birkenau erano in particolare da sud verso nord: il campo femminile operativo dall'agosto 1942 denominato B-Ia (area originariamente utilizzata per i prigionieri di guerra russi) esteso nel luglio del 1943 utilizzando il B-IId (in precedenza parte del campo degli uomini); B-Ila *Quarantänelager*; B-Ilb *Familienlager Theresienstadt*, il lager delle famiglie provenienti dall'omonimo ghetto, utilizzato per questo scopo dal settembre 1943 al luglio 1944; B-Ilc *Durchgangslager* – campo di transito – in uso dal maggio al novembre 1944 per gli ebrei ungheresi prima della loro distruzione e utilizzato per l'internamento delle donne ebrae sopravvissute alla liquidazione del cosiddetto *Mexiko* l'ultima estensione di Birkenau a nord, mai completata (ottobre 1944); B-IId *Männerlager* (campo degli uomini); B-Ile *Familienzigeunerlager* (famiglie zingare) attivo dal febbraio 1943 al febbraio 1944, poi riutilizzato per altri prigionieri uomini e anche donne; B-IIf *Häftlingskrankenbau*, il cosiddetto 'ospedale' attivo dal luglio 1943 al gennaio 1945 per gli uomini, soprannominato *Ka-Be* dai deportati, fu utilizzato anche per esperimenti medici; B-Ilg *Effektenlager*, il cosiddetto *Kanada* in attività dal dicembre 1943 al gennaio 1945, sito dove venivano raccolti i beni sequestrati ai deportati all'ingresso nel campo, per poi inviarli in Germania. Le baracche furono in parte frettolosamente bruciate dai nazisti in fuga per cercare di coprire le tracce dello sterminio documentato dalla massa di beni ancora presenti a Birkenau.

[12] Si vedano in particolare le planimetrie dei seguenti progetti di ampliamento dello *Stammlager*: K.L. Auschwitz, *Lagerplanseitz*, febbraio 1942, scala 1:2000; estate 1942, scala 1:2.000; fine 1942-inizio 1943, scala 1:4000 (Cywiński 2023, 51, 53, 55).

[13] La controversa figura di Albert Speer è stata definitivamente riconsegnata alle sue responsabilità storiche solo di recente. Si segnala a questo proposito lo studio di Christmeier, Schmidt 2018, teso a far definitiva chiarezza sulla partecipazione dell'architetto ai crimini nazisti, attraverso lo smantellamento della sofisticata quanto falsa autorappresentazione costruita da Speer a seguito della liberazione dal carcere avvenuta nel 1966. Il volume è stato pubblicato in occasione dell'omonima mostra organizzata dai curatori presso il cosiddetto *Dokumentationszentrum Reichparteitagsgelände* di Norimberga nel 2018, complesso il cui impianto generale fu progettato dallo stesso Speer, fu utilizzato tra il 1933 e il 1938 per i raduni nazionalsocialisti. Come noto, del sito fa parte anche la *Kongresshalle* (118.000 mq) progettata e parzialmente realizzata dai fratelli Franz e Ludwig Ruff tra il 1935 e il 1938.

[14] Il campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau era stato siglato K.G.L. ovvero *Kriegsgefangenenlager* – campo per prigionieri di guerra – a causa del suo utilizzo originario. Questa denominazione che si ritrova stampigliata sia nei documenti ufficiali, sia nei disegni di progetto prodotti dall'*Auschwitz Bauleitung*. Al riguardo si rimanda ai materiali raccolti nel volume del Direttore del Museo di Auschwitz-Birkenau (Cywiński 2023). Il libro raccoglie per la prima volta l'insieme dei disegni di progetto

prodotti per la realizzazione del complessivo sito di Auschwitz, quindi per tutti gli edifici che ne facevano parte, impianti di distruzione di massa inclusi.

[15] Lo storico dell'architettura Robert Jan van Pelt ha raccolto nel volume *The Case for Auschwitz: Evidence from the Irving Trial* (van Pelt 2002), le prove basate sugli studi storici e i rilievi da lui compiuti nel campo di sterminio di Auschwitz II – Birkenau sull'esistenza delle camere a gas. Lo studio era stato effettuato in occasione del processo per diffamazione intentato dallo storico britannico Davis Irving presso La Royal Courts of Justice in London nel 2000 contro la Penguin Books e Deborah Lipstadt. Secondo Irving nel libro *Denying the Holocaust* (Lipstadt 1993) la Lipstadt lo avrebbe falsamente etichettato come negazionista dell'Olocausto. Robert Jan van Pelt aveva svolto queste ricerche come testimone della difesa della Lipstadt che, come noto, vinse contro Irving. Nel 2016 Anne Bordeleau, Sacha Hastings, Robert Jan van Pelt, Donald McKay con la Waterloo University School of Architecture hanno allestito alla 15esima Biennale di Venezia un'installazione dal titolo *The evidence room*, basata sulle prove raccolte da van Pelt nel 2000. Si rimanda a Bordeleau, Hastings, van Pelt, McKay 2019.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1966] 1975

T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, traduzione di C.A. Donolo, Torino 1975.

Agamben 1998

G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino 1998.

Amery [1966] 1987

J. Amery, *L'intellettuale ad Auschwitz* [1966], introduzione di C. Magris, traduzione di E. Cerri, Torino 1987.

Arendt [1951] 1966

H. Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1951], traduzione di A. Guadagnin, Roma 1966.

Ardito 2014

V. Ardito, *Paul Schmitthenner 1884-1972*, Roma 2014.

Augé [2002] 2003

M. Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo* [2002], traduzione di A. Serafini, Torino 2003.

Banham [1960] 1970

R. Banham, *Architettura della prima età della macchina* [1960], traduzione di S. Montagner, Bologna 1970.

Bauman [1989] 2010

Z. Bauman, *Modernità e Olocausto* [1989], traduzione di M. Baldini, Bologna 2010.

Benjamin [1939-1940] 1997

W. Benjamin, *Sul concetto di storia* [1939-1940], traduzione di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino 1997.

Berman [1982] 1985

M. Berman, *L'esperienza della modernità* [1982], traduzione di V. Lalli, Bologna 1985.

Bidussa 2009

D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino 2009.

Bizzarri 1946

A. Bizzarri, *Mathausen, città ermetica*, Roma 1946.

- Bonfanti, Porta 1973
E. Bonfanti, M. Porta, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milano 1973.
- Bordeleau, Hastings, van Pelt, McKay 2019
A. Bordeleau, S. Hastings, R.J. van Pelt, D. McKay, *The Evidence Room*, Toronto 2019.
- Bucciarelli 1991
P. Bucciarelli, *Fritz Höger maestro anseatico 1877-1949*, Venezia 1991.
- Colquhoun 1983
A. Colquhoun, *Classico, primitivo, vernacolare*, "Casabella" 492 (giugno 1983), 24.
- Christmeier, Schmidt 2018
M. Christmeier, A. Schmidt (eds.), *Albert Speer in the Federal Republic. Dealing with the German Past*, Nuremberg 2018.
- Custoza, Vogliazzo 1981
S. Custoza, M. Vogliazzo (a cura di), *Muthesius*, Milano 1981.
- Cywiński 2023
P.M.A. Cywiński, *Auschwitz Bauleitung. Designing a Death Camp / Projektowanie Obuzu Śmierci, Oświęcim* 2023.
- Czech [1989] 2007
D. Czech, *Kalendarium. Gli avvenimenti nel campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau 1939-1945* [1989], traduzione di G. Piccinini, Milano 2007.
- Della Volpe 1960
G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano 1960, 198.
- De Maio 1999
F. De Maio, *Wasser Werke: Paul Bonatz die Neckarsautufen*, Stuttgart 1999.
- De Michelis 1991
M. De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Milano 1991.
- Didi-Huberman [2003] 2005
G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], traduzione di D. Tarizzo, Milano 2005.
- Didi-Huberman [2011] 2014
G. Didi-Huberman, *Scorze* [2011], traduzione di A. Trocchi, Roma 2014.
- Długoborski, Piper 2000
W. Długoborski, F. Piper (eds.), *Auschwitz 1940-1945, Voll. I-V*, Oświęcim 2000.
- Dwork, van Pelt 1996
D. Dwork, R.J. van Pelt, *Auschwitz: 1270 to the Present*, New York 1996.
- Ellul 2017
J. Ellul, *Sistema, testimonianza, immagine. Saggi sulla tecnica*, a cura di C. Scoccimiglio, Milano 2017.
- Fest [1999] 2008
J. Fest, *Dialoghi con Albert Speer* [1999], traduzione di U. Gandini, Milano 2008.
- Fossati 1971
P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940*, Torino 1971.

Foucault [1969] 1971

M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], traduzione di G. Bogliolo, Milano 1971.

Frampton [1995] 1999

K. Frampton, *Riflessioni sullo scopo della tettonica* [1995], in Id., *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, traduzione di M. De Benedetti, Milano 1999, 19-54.

García Roig 2006

J.M. García Roig, *Tres arquitectos del periodo guillermino. Hermman Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes*, Valladolid 2006.

Giedion [1948] 1967

S. Giedion, *L'era della meccanizzazione* [1948], traduzione di M. Labò, Milano 1967.

Gregotti 1979

V. Gregotti, *Recinti*, "Rassegna" 1, *Recinti* (dicembre 1979), 5-6.

Gregotti 1999

V. Gregotti, *Introduzione*, in Frampton [1995] 1999, 9-12.

Gregotti 2002

V. Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità*, Roma-Bari 2002.

Gutman, Berenbaum 1994

Y. Gutman, M. Berenbaum (eds.), *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Bloomington 1994.

Hagen, Ostergren 2021

J. Hagen, R.C. Ostergren, *Building Nazi Germany. Place, Space, Architecture and Ideology*, Washington D.C. 2021.

Harvey [1990] 1993

D. Harvey, *La crisi della Modernità* [1990], traduzione di M. Viezzi, Milano 1993.

Halbwachs [1949] 2007

M. Halbwachs, *La memoria collettiva* [1949], a cura di P. Jedlowski, T. Grande, Milano 2007.

Hillberg [1961] 1995

R. Hillberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* [1961], traduzione di G. Guastalla, Torino 1995.

Hobsbawm, Ranger [1983] 1987

E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione* [1983], traduzione di E. Basaglia, Torino 1987.

Hobsbawm [1994] 1995

E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991. L'Era dei grandi cataclismi* [1994], traduzione di B. Lotti, Milano 1995.

Jaskot 2000

P.B. Jaskot, *The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, New York 2000.

Jaskot, Knowles, Harvey, Blackshear 2014

P.B. Jaskot, A.K. Knowles, C. Harvey, B.P. Blackshear, *Visualizing the Archive. Building at Auschwitz as a Geographic Problem*, in A. K. Knowles, T. Cole, A. Giordano (eds.), *Geographies of the Holocaust*, Bloomington 2014, 158-191.

Jaskot 2017

P.B. Jaskot, *Architecture of the Holocaust*, Washington D.C. 2017.

Jonas [1979] 1990

H. Jonas, *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* [1979], traduzione di P. Rinaudo, Torino 1990.

Lewandowski 2019

P. Lewandowski, *Auschwitz. Fall of the Modern Age*, Halle 2019.

Lipstadt 1993

D. Lipstadt, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*, New York 1993.

Lytard [1979] 1981

J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna* [1979], traduzione di C. Formenti, Torino 1981.

Krier 1985

L. Krier, *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, New York 1985.

Maldonado 1987

T. Maldonado, *Il futuro della modernità*, Milano 1987.

Magnago Lampugnani 1980

V. Magnago Lampugnani, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, 123-143.

Marcuse 1995

H. Marcuse, *Architecture and Auschwitz*, "Journal of Architectural Education" 47, 2 (November 1995), 123-131.

May, Sturm, Voigt 2010

R. May, P. Sturm, W. Voigt, *Paul Bonatz 1877-1956*, Tübingen 2010.

Morpurgo 2017

G. Morpurgo, *Warszawa / Pompei: metamorfosi architettonico-archeologiche / Warszawa / Pompeje: przemiany architektoniczno-archeologiczne*, in J. Miziolek (ed.), *Italia e Polonia 1919-2019 / Włochy i Polska*, Warszawa 2019, 329-340.

Morris [1881] 1963

W. Morris, *Il futuro dell'architettura nella civiltà* [1881], in Id., *Architettura e socialismo* [1947], Bari 1963, 3-42.

Nacci 2000

M. Nacci, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Roma-Bari 2000.

Nancy [1994] 2006

J.-L. Nancy, *Le muse* [1994], traduzione di C. Tartarini, Parma 2006.

Nerdinger 1993

W. Nerdinger, *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, München 1993.

Nüßlein 2012

T. Nüßlein, *Paul Ludwig Troost 1878-1934*, Wien 2012.

Oechslin 1999

W. Oechslin, *Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden. Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf*, in Id., *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999.

Pelt

R.J. van Pelt, *The Case for Auschwitz: Evidence from the Irving Trial*, Bloomington 2002.

Posener [1979] 1995

J. Posener, *Friedrich Ostendorf*, in Id., *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II* [1979], München 1995.

Poliakov [1964] 1968

L. Poliakov, *Auschwitz* [1964], traduzione di B. Foà, Roma 1968.

Pollack [2014] 2016

M. Pollack, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa* [2014], traduzione di M. Maggioni, Rovereto 2016.

Pontus Hultén 1968

K.G. Pontus Hultén, *Introduction*, in Id., *The Machine as seen at the end of the mechanical age*, New York 1968, 6-13.

Pousin 1993

F. Pousin, *Discorso sulle rovine*, "Rassegna" 55, *L'archeologia degli architetti* (settembre 1993), 8-17.

Pressac 1989

J.-C. Pressac, *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York 1989.

Pressac 1993

J.-C. Pressac, *Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*, Paris 1993.

Ricoeur [1998] 2004

P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, traduzione di N. Salomon, Bologna 2004.

Rogers 1951

E.N. Rogers, *Architettura misura dell'uomo*, "Domus" 260 (luglio-agosto 1951), 1-5.

Schmitthenner 1934

P. Schmitthenner, *Baukunst im neuen Reich*, München 1934.

Semprún [1995] 2002

J. Semprún, *Male e modernità* [1995], traduzione di M. Ferrara, Firenze 2002.

Severino 1979

E. Severino, *Téchne. Le radici della violenza*, Milano 1979.

Speer [1940] 1949

A. Speer, *Die neue Reichskanzlei* [1940], München 1949.

Steinbacher [2004] 2005

S. Steinbacher, *Auschwitz. la città, il lager* [2004], traduzione di U. Gandini, Torino 2005.

Steinmann 1985

M. Steinmann, *Architettura e Tradizionalismo. Lavoro come scienza e lavoro come immagine: sulla tradizione dell'architettura "comune"*, in V. Magnago Lampugnani (a cura di), *L'avventura delle idee nell'architettura*, Milano 1985, 169-185.

Świebocka 2001

T. Świebocka (ed.), *The Architecture of Crime. The "Central Camp Sauna" in Auschwitz II-Birkenau*, Oświęcim 2001.

Setkiewicz 2008

P. Setkiewicz (ed.), *The Architecture of Crime. The Security and Isolation System of the Auschwitz Camp*, Oświęcim 2008.

Tessenow 1909

H. Tessenow, *Der Wohnhausbau*, München 1909.

Tessenow [1916] 1974

H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* [1916], a cura di G. Grassi, Milano 1974.

Touraine [1992] 1993

A. Touraine, *Critica della modernità* [1992], traduzione di F. Sircana, Milano 1993.

Wienert 2015

A. Wienert, *Das Lager vorstellen. Die Architektur der nationalsozialistischen Vernichtungslager*, Berlin 2015.

Wüllenkemper 2009

M. Wüllenkemper, *Richard Riemerschmid (1868-1957). Nicht die Kunst schafft den Stil, das Leben schafft ihn*, Regensburg 2009.

English abstract

Auschwitz represents a *unicum* in the immense geography of sites of mass destruction established by the Nazi regime in Europe. The Auschwitz II - Birkenau extermination camp (1941-45), in particular, is the outcome of a complex project, developed over the years, both at the level of its general layout and through the process of architectural definition of its most tragically relevant elements. Despite the hasty demolition of the unusual extermination complexes at the hands of the Nazis themselves in January 1945, photographs of their original appearance together with the consistency of the ruins and the footprints they left in the depths of the ground testify to a tectonic component that makes the specific identity of these objects not reducible to merely technological and functional reasons. These complexes, the so-called Zentralsauna and other camp buildings were in fact united by forms and a language that recalled the characteristics of a 'civil architecture', which seems to represent the dramatic paradox of the purpose behind their design. Today, the ruins of Birkenau leave open, among others, questions that have an immediate disciplinary relevance: is the architectural form itself blameless, or is it always the outcome of a political act? Were these buildings merely atrocious 'stage sets' made to conceal what was happening inside them, or did they reflect the destructive ideology that produced them? Critically re-reading what remains of the Auschwitz Vernichtungslager from within its architecture cannot, however, be a way of providing unambiguous and 'definitive' answers by attempting to trace the ambiguous perimeter of an alleged 'Nazi architecture'. It means re-proposing the question of the architect's responsibility and ethical duties in the face of this extreme symbol of the Shoah: a place of the wiping out and loss of all cultural achievements, of the very capacity to think and, ultimately, of the end of history and human civilisation.

keywords | Auschwitz; Birkenau; History; Architecture; Piotr Cywiński; Heinrich Tessenow; Albert Speer; Hannah Arendt; Georges Didi-Huberman.

questo numero di *Engramma* è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista



la rivista di **engramma**

giugno **2023**

203 • Guerra, archeologia e architettura. Le Navi di Nemi

Editoriale

Maddalena Bassani e Christian Toson

Navi di Nemi: prospettive di ricerca

Il Centro di Documentazione di Nemi

a cura di Monica Centanni, Daniela De Angelis ed Elisabetta Pallottino

Il Museo delle Navi romane di Nemi

Daniela De Angelis

Architettura e propaganda

Giacomo Calandra di Roccolino

Paesaggio sacro, pittura di paesaggio, paesaggio costruito

Agostina Incutti, Elisabetta Pallottino e Paola Porretta

Una lente sull'incendio delle Navi romane di Nemi

Flavio Altamura e Stefano Paolucci

Memoria e avanguardia. Intervista a Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1996)

intervista di Bruno Fornara, riedizione e nota a cura di Filippo Perfetti

"Le Navi romane si possono vedere anche in tre"

Ilaria Grippa e Christian Toson

Dallo scavo all'archivio

Giovanni Pietrangeli e Paola Redemagni

Bibliografia aggiornata sulle Navi di Nemi, il Museo delle Navi romane, e il territorio nemorense

a cura di Agostina Incutti e Christian Toson

Guerra e Memoria

Guerra & Memoria. Distruzioni, ricostruzioni e politiche della memoria

a cura di Christian Toson

Anfore romane fra gli idrovolanti

Ludovico Rebaudo

L'architettura di Auschwitz

Guido Morpurgo