



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 48 Anno 2022

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010

Numero Speciale

*Effetti delle guerre
sul patrimonio
culturale
dei territori*



Comitato di redazione	5
 Effetti delle guerre sul patrimonio culturale dei territori	
<u>Alfonso Andria Il patrimonio immateriale resiste anche alla guerra</u>	10
<u>Pietro Graziani I beni culturali tra due fuochi</u>	14
<u>Cosimo Risi Il fardello del conflitto sulle idee</u>	18
<u>Roberto Nadalin Conservazione vs distruzione nella Fotografia</u>	22
<u>Corrado Bonfanti La storia insegna, ma l'uomo non impara</u>	28
<u>Giuseppe Di Vietri Distruzione del patrimonio culturale ucraino ed esclusione della Russia dall'UNESCO: un'ipotesi percorribile?</u>	34
<u>Renata Finocchiaro Il Patrimonio Mondiale in Pericolo: il ruolo della Lista UNESCO per i beni minacciati dai conflitti</u>	42
<u>Luciano Monti, Caterina D'Ubaldi, Camilla Pieroni, Lorenzo Sagnimeni L'Arte in guerra: dalla Donna in Oro di Klimt ai capolavori trafugati del Getty Museum</u>	54
<u>Vincenzo Pascale Guerre e Monumenti</u>	60
<u>Piero Pierotti Il Campo Santo di Pisa. 1944-2019</u>	62
<u>Marie-Paule Roudil La protection du patrimoine culturel en cas de conflits armés</u>	70
<u>Daniela Tisi, Angelica Piras Il carattere della <i>politeía</i> ucraina. Tra autodeterminazione e lotta per la memoria</u>	82
<u>Elena Sinibaldi Il patrimonio culturale in emergenza: scenari di salvaguardia e stato di diritto</u>	84
<u>Sergio Valentini Guerra alla Cultura: Distruzioni, Predazioni e Restituzioni</u>	92

Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Convenzione per la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato (L'Aja, 14 maggio)	98
Primo Protocollo alla Convenzione de L'Aja 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato (14 maggio 1954)	112
Secondo protocollo alla Convenzione de L'Aja del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato (26 marzo 1999)	116
Appendice	
Raccomandazioni Ravello Lab 2021	1



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di Redazione

Presidente: Alfonso Andria

andria.ipad@gmail.com

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

redazione@qaeditoria.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

alborelivadie@libero.it

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

moreljp77@gmail.com

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale
Beni librari,
documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pieropierotti.pisa@gmail.com

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"
Informatica e beni culturali

dieterrichter@uni-bremen.de

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilderomito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale
Monica Valiante

univeur@univeur.org

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)
Tel. +39 089 857669 - 089 858195 - Fax +39 089 857711
univeur@univeur.org - www.univeur.org

Per consultare i numeri
precedenti e i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione
Mission

Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org

Main Sponsor:



ISSN 2280-9376

Il Campo Santo di Pisa. 1944-2019

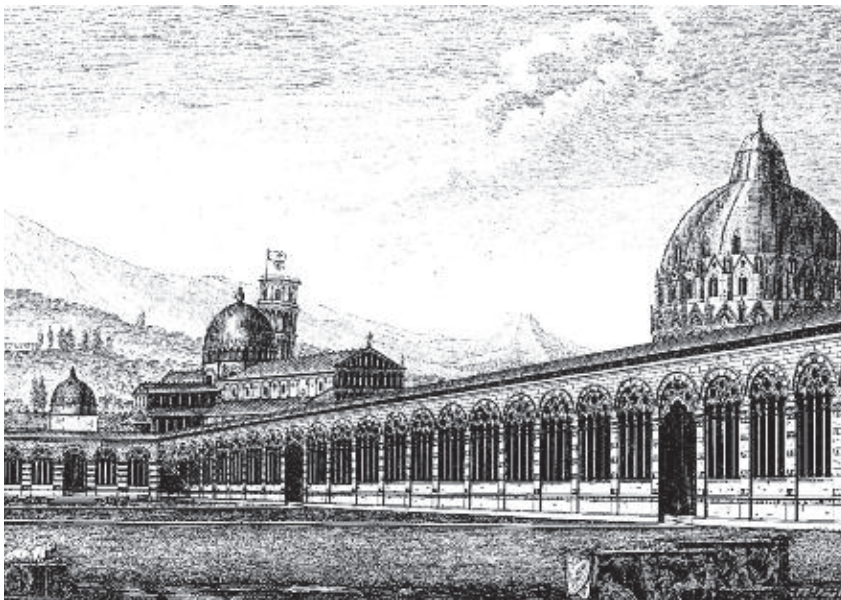
Piero Pierotti



*Piero Pierotti,
già Professore di Storia
dell'Architettura, Università di
Pisa, Membro Comitato
Scientifico CUEBC*

Sulla parete esterna del Campo Santo monumentale si legge questa epigrafe: *A(NNO) D(OMINI) M CC LXX VIII T(EM)P(O)R(E) D(OMI)NI FEDERIGI ARCHIEPI(SCOPI) PIS(ANE) EC(CLESIE) D(OMI)NI TERLLATI POTESTATIS OPERARIO ORLLANDO SARDELLA ET JOH(ANN)E MAG(IST)RO EDIFICA(N)TE*. Si può tradurre: "Nell'anno del Signore 1278, al tempo di Federico arcivescovo della chiesa pisana, di Terlato podestà, essendo Orlando Sardella Operaio e maestro Giovanni costruttore". Vi figurano i nomi dei protagonisti che promossero la realizzazione dell'opera: l'arcivescovo Federico Visconti, il podestà di Pisa Terlato, l'Operaio di Santa Maria Maggiore Orlando Sardella e il progettista, Giovanni Pisano. Una lapide altrettanto nota, con la stessa data (1278 ma probabilmente 1277 dell'anno comune), si trova nell'imbotte di una finestra della galleria superiore del Battistero (quella che guarda verso la facciata della Cattedrale): *ANNI DOMINI MCCXXVIII EDIFICHATA FUIT DE NOVO*. Anche questa seconda lapide ("...dell'anno del Signore 1278 fu ricostruita") pone alcuni problemi ma può essere considerata autentica. Se così è, abbiamo due eventi che simultaneamente si vogliono commemorare: l'accrescimento del Battistero (l'aggiunta della seconda cupola) e l'inizio della costruzione del Campo Santo. Ciò può non essere casuale, perché nell'ottobre di quell'anno l'arcivescovo Federico Visconti muore. Proprio questo è l'evento

Fig. 1 Ranieri Grassi, Campo Santo di Pisa (1831).





di cui si vuole veramente fissare la memoria, nel marmo delle opere che egli aveva contribuito a far esistere.

La sua figura segnò un momento di raggiunta pacificazione nella vicende della città e di ritorno alla centralità nell'esercizio del culto da parte dell'arcidiocesi. Vi era stato eletto nel 1254 e vi restò in carica per ventitré anni. Apparteneva a una delle più forti famiglie pisane, perennemente in rivalità con i Donoratico, ma riuscì a tenere la diocesi al di fuori dalle risse di parte. Anche le liti e i compromessi con i pontefici, al momento della sua morte, erano stati messi dietro le spalle. Il Campo Santo è l'ultimo grande edificio che completa la Piazza e significativamente, nell'epigrafe che ne ricorda la fondazione, compaiono tutti i protagonisti dell'iniziativa. Si volle dare rilievo solenne al fatto che quell'opera era stata intrapresa col consenso e la collaborazione di tutti.

Le motivazioni erano profonde. Nel capitolo XXVII degli *Statuti della città di Pisa* del 1286 si legge, in latino, una norma che possiamo tradurre così (il soggetto è il podestà di Pisa): "Di non consentire che il Comune o il Popolo pisano entrino in guerra. Non saremo dell'intenzione né nel fatto che il Comune o il popolo pisano possano entrare in guerra o che si costituisca un'armata o un esercito per terra o per mare pubblicamente o per mandato senza la volontà di tutto il Maggior Consiglio o di tre quarti del medesimo Consiglio. E cureremo, fatto salvo l'onore della città di Pisa, che la città di Pisa stia in pace dentro la città e fuori..." Il generale bisogno di pace è sancito come norma statutaria.

Ci troviamo in un momento del tutto particolare. Gli Statuti, cioè il *corpus* delle norme vigenti, furono rinnovati ed emanati nel 1286 da Ugolino di Donoratico e Ugolino (Nino) Visconti giudice di Gallura. Pisa era ghibellina ma Nino Visconti era nettamente di parte guelfa, amico del giovane Dante ("*giudice Nin gentil*", *Purg.*, VIII, 51-52). L'emanazione congiunta da parte di un ghibellino e un guelfo, ancorché nonno e nipote, del *corpus* delle nuove leggi della Repubblica, era un segno di riappacificazione importante, arrivata significativamente in un momento difficile. Siamo due anni dopo l'episodio della Meloria.

Non si era trattato di uno scontro campale in senso proprio. Fu piuttosto un'operazione del genere "guerra di corsa", ossia di quelle imprese marinare che i genovesi erano soliti compiere per rapire personaggi importanti di cui poi chiedere il riscatto. Ne fu un esempio, se volessimo dubitare, il comune destino



che confinò insieme in un luogo di detenzione genovese un romanziere arturiano come Rustichello da Pisa – sicuramente fatto prigioniero alla Meloria – e un viaggiatore veneziano come Marco Polo, rapito in quegli stessi anni ma non si sa bene in quale occasione. Quanto i genovesi fossero orgogliosi di questa impresa è testimoniato dalla lapide che affissero sulla chiesa di san Matteo, la quale vantava il numero dei pisani catturati e reclusi: 9.272. Era la crema della città: il problema di farli tornare in patria fu per Pisa una tragedia sociale. In un contesto come questo si spiega meglio la necessità, sancita come norma di legge, che nessuno provocasse nuove situazioni di guerra, a cominciare dai podestà, e che il sentimento prevalente, in quello scorcio di secolo, fosse un diffuso bisogno di pace. Con ciò si accordava bene la realizzazione dell'impresa che si era appena messa in cantiere e che si può leggere in un *Breve* del 1275: *“Entro un mese, da computare a partire dall’inizio della mia magistratura, procurerò, unitamente agli Anziani del popolo pisano, col massimo impegno, e farò pressioni, presso il signor arcivescovo pisano e presso il Capitolo pisano, affinché, a onore e reverenza della gloriosa Vergine Maria e ad abbellimento della sua chiesa, essi concedano gratuitamente i loro orti e tutto il terreno che si trovano presso la stessa chiesa e la sua piazza, in modo che lì si possa fare il cimitero della stessa chiesa. Farò costruire il cimitero dall’Operaio della stessa maggiore chiesa e a spese della sua Opera. E se, con preghiere e suppliche, non potrò indurre il predetto signor arcivescovo e il predetto Capitolo a fare ciò, per ogni altra via o maniera che mi sarà possibile farò in modo di ottenere gli orti e il terreno, avendo stipulato un contratto con il predetto Operaio”*.

La donazione pubblica non ci fu ma il Campo Santo si fece. Il costo dei terreni per l’Opera fu di 48 lire in denari pisani da pagare in quattro rate annuali di dodici lire a partire dal 1° settembre 1278 (ossia 1277). L’area impegnata era estesa quanto bastava per realizzare senza impedimenti il nuovo progetto. Fronteggiava la strada che, provenendo dalla via di Santa Maria, sfilava lungo il fianco settentrionale della Cattedrale e usciva dalla porta del Leone: presso a poco il terreno lungo il quale sarebbe stata poi costruita la via intitolata alla contessa Matilde. Il nuovo cimitero avrebbe avuto una struttura e una funzione completamente diversa dai precedenti.

La scelta di costruirlo non era apolitica. A fronte di così intense manifestazioni di odio di parte come quelle che abbiamo regi-



strato, a Pisa e Firenze si organizzava qualcosa di completamente diverso. Giovanni progettò un Campo Santo a forma di khan (caravanserraglio), con il porticato interno e le arcate introverse, secondo uno schema diffusissimo nel Levante musulmano, assai familiare ai mercanti pisani e già accettato comunemente come sede monacale ("chiostro"). Il paramento esterno può apparire modesto ma la parte di pregio è l'interno. Molto probabilmente il progetto era stato concordato, almeno di massima, tra i due più attivi protagonisti della vicenda: Federico arcivescovo e Giovanni capomaestro.

Si voleva costruire qualcosa di totalmente nuovo, anche in senso dimensionale. Si prevede la destinazione della parete perimetrale interna: vi si sarebbe disteso il più grande ciclo di affreschi a tema sacro dell'Europa medievale. Circa 350 metri lineari di parete nuda, giro giro, erano a disposizione per essere dipinte, dallo zoccolo alla base delle capriate. Su quella parete non c'erano fonti di illuminazione, salvo le due porte sul lato meridionale. La luce diurna vi irrompeva dall'interno, filtrata attraverso la trina di quadrifore sottilissime che divide lo spazio coperto dallo sterrato.

Pisa aveva allora due grandi scuole di scultura e di architettura ma non, di altrettanto affermate, per la pittura. Chi chiamare a affrescarvi, per un'opera così immane?

Già si sapeva: artisti non pisani. La costruzione del nuovo Campo Santo – così chiamato per la prima volta in luogo di "cimitero" o simili – ne fu una dimostrazione clamorosa, proiettata nel lunghissimo periodo. Iniziò a dipingerlo nel 1333 Francesco Traini, pisano, ma il primo chiamato a ricoprirne di dipinti importanti le pareti nude fu quel Buonamico Buffalmacco, fiorentino, che Boccaccio molto garbatamente presentò come burlone nella sua favolistica. Forse proprio tale citazione, inserita ripetutamente nel *Decameron* e ripresa anche nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, ne trasferì il nome in un contesto letterario del tutto deviante rispetto alla sua vera attività e contribuì



Fig. 2 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte. Lucifero* (tempera su affresco).



Fig. 3 Buonamico Buffalmacco, *La morte osserva una gioiosa compagnia di dame* (tempera su affresco).



Fig. 4 Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte. Il pasto del falcone* (affresco).



per gran tempo a sminuirne l'immagine come pittore. Grave ingiustizia critica, perché le sue figure sono raffinatissime, perfino inaspettate nella tecnica ad affresco rifinite con la tempera. I suoi soggetti furono suggeriti dai monaci domenicani delle basilica di Santa Caterina d'Alessandria, forse seguendo lo stesso Domenico Cavalca, professore di teologia a Pisa, e fanno *pendant* con l'Inferno dantesco. Deplorano, con efficacia rappresentativa e narrativa, la degenerazione del costume verso il vizio e la lussuria.

La società viveva un momento di falsa, anche se euforica, ricchezza. I banchieri toscani stavano affinando, al massimo del risultato, la capacità di trarre profitto dalle guerre altrui. Dante esule mise in bocca al suo avo Cacciaguida la critica dei cambiamenti avvenuti nella sua città. Forse non fu un caso se Buonamico trovò a Pisa libertà completa di rappresentare la sua critica sociale, che si muoveva in pieno accordo con l'etica tomistica, mentre a Firenze forse si preferiva dare spazio a un più accomodante Giotto. Il suo *Trionfo della Morte* è comunque considerato un capolavoro assoluto della pittura trecentesca e contemporaneamente scultori-architetti di scuola pisana, di pari valore, erano chiamati a operare a Firenze: Arnolfo di Cambio e Andrea Pisano in primo luogo, da veri protagonisti, e poi i figli di Andrea, Nino e Tommaso, come se si trattasse della medesima città.

Su questa divergenza di comportamenti merita riflettere. Una storiografia basata sulla narrazione degli eventi, e prioritariamente dei grandi eventi e dei grandi personaggi, ci ha abituato a leggere l'umanità nei suoi aspetti peggiori: in tutto ciò che è competizione, conflitto, scontro, sopraffazione, predominio, guerra, orrore. In altre parole, in tutto ciò che divide e, al limite, provoca morte. La bellezza invece unisce. Unisce nel promuoverla, unisce nel mantenerla, unisce nel farne un patrimonio di conoscenza collettivo, unisce nella proibizione di distruggerla. Due città rivali come Pisa e Firenze si scambiavano permanentemente gli artisti e delle loro rispettive opere facevano la propria immagine. In due città come Pisa e Firenze, entro le quali i cittadini erano divisi in fazioni che rendevano lo scontro un dato permanente del loro modo di vivere la condizione urbana, tutti s'impegnavano concordi, perfino in condizioni di emergenza, e concorrevano a costruirvi elementi di grande bellezza. Dal disastro bellico della Meloria si esce programmando il Campo Santo.

A distanza di secoli, milioni di persone di lingua, etnia, cultura



Fig. 5 Giovanni Duprè (1817-1882), Monumento sepolcrale a Ottaviano Fabrizio Mossotti, L'Astronomia (marmo ricomposto).

diverse vengono a riconoscersi in queste opere. Percorrono sorridendo il grande spazio sacro della Piazza, sostano incuriosite davanti a quegli insoliti – ma comprensibili – edifici, non hanno neppure un gran bisogno di guide per immedesimarsi in questa attrattiva nuova e già familiare al medesimo tempo. Non sono venuti per avere migliore comprensione delle dispute tra guelfi e ghibellini. Si aspettano piuttosto di ritrovarsi e di riconoscersi in un sistema di conoscenze antico e presente allo stesso tempo, perché ciò che chiamiamo comunemente, e magari perfino superficialmente, “bello”, ha una durata in sé, si autotestimonia, non ha neppure bisogno dei libri di storia.

Tali visitatori non sono esseri speciali o specialmente acculturati. Solo persone. Il rapporto aureo che governa la piazza, programmato con applicazione e mantenuto con costanza dai progettisti che via via si susseguirono, viene avvertito e intuito anche senza bisogno di misurarlo, come un fatto naturale.

Se fossimo storiografi agguerriti potremmo proporre di invertire l'ordine consueto dell'esposizione: mettere in primo piano nei libri di storia ciò che unisce i popoli, come appunto la costruzione della bellezza, e in ultimo piano, quando proprio è necessario, raccontare gli eventi che inducono rivalità. Se è vero che la storia è maestra di vita, come si usa dire, le precedenze nella narrazione dovrebbero essere queste. Ma non siamo storiografi agguerriti e ciò resterà allo stato di sogno.

Sulle pareti del Campo Santo intanto continuavano ad avvicinarsi pittori sempre nuovi e mai più pisani. Vi dipinsero Taddeo Gaddi, fiorentino allievo di Giotto, Andrea Buonaiuti, fiorentino anch'egli, Antonio Veneziano, Spinello Aretino, Piero di Puccio, orvietano, e Benozzo di Lese, fiorentino, che soggiornò a Pisa trent'anni per lavorare nel Campo Santo: riuscì a portare quasi al termine il ciclo di affreschi con storie bibliche, negli ultimi decenni del Quattrocento. Chiusero defi-



nitivamente l'opera, tra XVI e il XVII secolo, Agostino Ghirlanda, Aurelio Lomi, Paolo Guidotti Borghesi, Zaccaria Rondinosi. Quando poi si diffuse il costume degli arredi tombali, presero le redini della memoria gli scultori, con altrettanto impegno, da Bartolomeo Ammannati a Giovanni Duprè. Un'opera collettiva immane, durata sei secoli, ma infine trascinata anch'essa nella storia peggiore dell'uomo.

Era il luglio 1944. I due eserciti si fronteggiavano in stallo, divisi dalla linea del fiume, che le truppe alleate esitavano a varcare. La città era spaccata in due. I tedeschi, in ritirata verso la linea gotica, avevano lasciato un carrarmato leggero a percorrere su e giù la via Contessa Matilde, lungo il lato nord delle mura medievali, sparando col cannoncino verso sud in maniera quasi simbolica. L'artiglieria degli Alleati rispondeva al fuoco meccanicamente, senza centrare il bersaglio mobile ma colpendo il Battistero e la Cattedrale, pieni di rifugiati. Verso le 19 del 27 luglio, dopo un violento cannoneggiamento alleato, si vide un fumo nero salire dal tetto del Campo Santo, sul lato settentrionale: una granata, probabilmente incendiaria, lo aveva preso. Considerati i sistemi di rilevazione quasi giornalieri (la "Cicogna", un bimotore leggero che volava a bassa quota) e la precisione di puntamento dell'artiglieria angloamericana, è difficile pensare a un errore. Poiché le fiamme cominciarono ad allargarsi, Bruno Farnesi, primo assistente tecnico dell'Opera della Primaziale, cercò aiuto. Con due ex dipendenti dell'Opera e qualche volenteroso reclutato fra i rifugiati, servendosi di una scala retraibile che stava fissa lì, salì sul tetto. Non c'era più acqua nelle condutture pubbliche. L'unico modo per fermare l'incendio era tagliare le capriate di legno in un punto sottovento ma la cosa – cinque persone semivalide, qualche attrezzo leggero e una scala – non era facile. In più, riprese il cannoneggiamento e tutti dovettero scendere.

"Quando la raffica delle cannonate cessò – riportò il giorno dopo Bruno Farnesi nella sua relazione – ormai la notte stava per cadere. Mi recai nuovamente nel monumento ed allora maggiormente compresi che eravamo assolutamente impotenti per evitarne la completa distruzione. Con il pianto alla gola, il cuore oppresso e sanguinante dovetti assistere alla tragica visione, impotente. Guardando le fiamme distruggitrici, fugace ma chiara in me fu la visione del lungo tempo trascorso e il mio pensiero andò ai tanti lavori compiuti con cura ed amore,



il restauro completo del tetto, il riordinamento totale dei Sarcofaghi e di tutti gli altri monumenti, le Commissioni, le Polemiche per la conservazione dei celeberrimi affreschi ed il loro restauro, le preoccupazioni per una goccia d'acqua alle pareti. La cura delle rose e del prato, insomma tutto quello che quotidianamente, per oltre venti anni, vi era passato. Rividi i visitatori e le numerose carovane esotiche e nostrali, che abbagliate da tanta armonia, da tanto splendore, rimanevano estasiare e sbigottite nella contemplazione di tanta luminosa ed artistica bellezza, nell'ammirazione di quello che era il più bel Campo Santo del Mondo, tutto ormai bruciava..."

L'ultimo affresco restaurato, ossia il ciclo del Trionfo della Morte, fu restituito al lato orientale della parete sud nel 2019. Lo strato di colore è ormai un velo sottilissimo, per effetto dei distacchi dai vecchi supporti, ma ancora vivace. Dietro di esso, invisibile, c'è un miracolo di tecnologia: una rete di resistenze elettriche che entrano in funzione automaticamente e regolano la temperatura in rapporto all'umidità relativa, in modo da impedire la condensa e consentire al dipinto di rioccupare, senza danni, la sua sede primitiva.

Ci si può chiedere il perché di tanto impegno nel ripristinare queste opere, settanta anni dopo la fine della guerra, al limite del possibile e talora a dispetto dell'insufficienza dei risultati. La risposta (almeno una risposta) sta nelle cose. Una guerra, quali ne siano le motivazioni, si muove sempre con le medesime modalità: distrugge, uccide, divide, disperde. La bellezza, per sua natura, vi si oppone.