

STREET ART

a cura di | *editors*
Antonella di Luggo
Ornella Zerlenga

La scuola di Pitagora editrice



Disegnare sui muri
Drawing on the walls



Temi e frontiere
della conoscenza e del progetto

Themes and frontiers
of knowledge and design

13_2020



Direttore scientifico

ORNELLA ZERLENGA, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Comitato scientifico

MAURIZIO ANGELILLO, Università degli Studi di Salerno, Italia

PILAR CHÍAS NAVARRO, Universidad de Alcalá, Spagna

AGOSTINO DE ROSA, Università IUAV di Venezia, Italia

ANTONELLA DI LUGGO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

MARIA LINDA FALCIDIENO, Università di Genova, Italia

MARINA FUMO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ, Universitat de Barcelona, España

PAOLO GIANDEBIAGGI, Università degli Studi di Parma, Italia

MILENA KICHEKOVA, Varna Free University "Chernorizets Hrabar", Bulgaria

KARIN LEHMANN, Hochschule Bochum, Germania

MARIO LOSASSO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

RICCARDO SERRAGLIO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

ALEXANDRA SOTIROPOULOU, National Technical University of Athens (NTUA), Grecia

Coordinamento scientifico-editoriale

VINCENZO CIRILLO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

DANIELA PALOMBA, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

MARIA INES PASCARIELLO, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

La collana, di carattere multidisciplinare, accoglie volumi che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente (materiale e immateriale) e sull'industrial design, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della struttura, dell'innovazione, della rappresentazione e della comunicazione | The book series, of multi-disciplinary nature, includes volumes related to a critical reflection about the architecture, the city, the environment (tangible and intangible), and the industrial design, investigating the disciplinary sources and the cultural trends with regard to the themes of form, structure, innovation, representation and communication.

Sottomissione e referaggio

I volumi pubblicati in questa collana vengono preventivamente esaminati da almeno due membri del Comitato scientifico, i quali valutano se il contributo risponde alle linee di ricerca della Collana, se si basa su un'adeguata analisi bibliografica relativa al tema proposto e se offre una attenta disamina delle fonti e/o delle tendenze in atto rispetto al tema proposto. Superata questa valutazione preliminare, il volume viene sottoposto al criterio internazionale della Double-blind Peer Review ed inviato a due referees anonimi, di cui almeno uno è esterno al Comitato scientifico. I referees, ovverossia i docenti e ricercatori afferenti a diverse Università ed Istituti di ricerca italiani e stranieri e di riconosciuta competenza negli specifici ambiti di studio, costituiscono il Comitato di referaggio. L'elenco dei referees anonimi e delle procedure di referaggio è a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale | The volumes published in this series are first examined by at least two members of the Scientific Committee, who evaluate whether the contribution meets the series lines of research, if it is based on an adequate literature review concerning the topic proposed, and if it offers a careful examination about sources and/or trends about the proposed theme. After this preliminary assessment, the volume is subjected to the international criteria of Double-blind Peer Review from two anonymous reviewers, or faculty and researchers from Italian and foreign Universities and Research Institutes, with recognized competence in the specific study fields, constitute the refereeing committee. The list of anonymous reviewers and refereeing procedures is available for the national and international scientific evaluation institutions.

STREET ART

Disegnare sui muri

a cura di

Antonella di Luggo

Ornella Zerlenga

STREET ART

Drawing on the walls

editors

Antonella di Luggo

Ornella Zerlenga

Indice | Contents

Editoriale | Editorial

9 Street Art. Disegnare sui muri
Street Art. Drawing on the walls
Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga

Saggi | Essays

29 Il trompe l’oeil: da ‘arte dell’inganno’ ad ‘arte delle possibilità’
The trompe l’oeil: from ‘art of deception’ to ‘art of possibilities’
Greta Attademo

51 Segni Notturni Temporanei: disegnare con la luce e i materiali luminosi per la rigenerazione urbana
Temporary Nocturnal Signs: to draw with lighting and luminous materials for the urban regeneration
Daria Casciani

73 Disegni sui muri. Il fumetto nella certosa di Padula come memoria di prigionia
Drawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment
Valeria Cera, Marika Falcone

95 Valorizzare l’architettura religiosa attraverso l’arte di strada. Il campanile della chiesa di Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle nel progetto PREVENT
Enhancing religious architecture through Street Art. The bell tower of the church of Maria Santissima del Carmine alle Fontanelle in the PREVENT project
Vincenzo Cirillo, Margherira Cicala

127 Street Art a Torino: una nuova immagine della città tra continuità storica e disegno urbano
Street Art in Torino: a New Image for the city between Historical Continuity and Urban Survey
Pia Davico, Chiara Devoti

151 Il ruolo della decorazione a sgraffito nel rinnovamento urbano della città. Le facciate dei palazzi di Pienza
The role of the sgraffito decoration in the urban renewal of the city. The façades of the palaces of Pienza
Francesca Di Geronimo, Franco Forzani Borroni

Copertina: *L'uomo che si porta via l'arcobaleno* di Andrea Coppo in arte Kenny Random (Padova, ottobre 2020) | Cover: *L'uomo che si porta via l'arcobaleno* by Andrea Coppo known as Kenny Random (Padova, October 2020).

È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'editore | The total or partial reproduction of this publication, as well as its transmission in any form and by any means, even though photocopies, without the written permission of the author and the publisher is strictly forbidden.

© 2020 - La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
Telefono e Fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

ISSN 2724-3699

ISBN 978-88-6542-396-7 (dicembre 2020 - versione elettronica del formato PDF)

Disegni sui muri. Il fumetto nella certosa di Padula come memoria di prigionia *Drawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment*

Valeria Cera, Marika Falcone

Abstract

Durante il secondo conflitto mondiale, la Certosa di San Lorenzo a Padula fu trasformata in un campo di concentramento. La traccia dei prigionieri, “ospiti” del campo, è custodita dai disegni, anche se oggi completamente abbandonati, che i detenuti fecero per lasciare memoria del proprio passaggio sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico. Questi memoriali, non nuovi all’attenzione del pubblico, mostrano però un aspetto inusuale dei detenuti di guerra attraverso figurazioni dipinte a mano e con una forte connotazione critica e sociale. Qui la sceneggiatura e la storia sono elementari quanto comunicativamente efficaci: i soggetti sono i prigionieri che nelle fattezze di topolini raccontano, mediante l’allegoria figurativa e la pittura murale, episodi di vita nel campo di detenzione e sogni di liberazione e vittoria. In questo contesto è sembrato opportuno esaminare un caso studio le cui rappresentazioni mostrano analogie e differenze che si esplicano sul piano del confronto con l’arte di strada, sviluppata negli Stati Uniti verso la fine degli anni Settanta. Mutuando dall’accezione più tradizionale di Street Art l’appropriazione di “tele collettive” per dare forma a messaggi di denuncia e di protesta, individuale e collettiva, le opere dei reclusi di San Lorenzo evidenziano il significato profondo sotteso al segno scarno e tormentato tracciato con il carboncino e il colore.

Abstract

During the Second World War, the San Lorenzo Charterhouse in Padula was transformed into a prison camp. The trace of the prisoners, inside the concentration camp, is preserved by the drawings, even if today completely abandoned, that the prisoners made to leave memory of their passage on the walls of the rooms below the elliptical staircase. These memorials, not new to the attention of the public, show an unusual aspect of prisoners of war through handmade drawings and with a strong critical and social connotation. Here the script and the story are as elementary as communicatively effective: the subjects are the prisoners who in the features of mice tell about their life in the detention camp and dreams of liberation and victory. In this context it seemed appropriate to examine a case study whose figurations show similarities and differences that are expressed in comparison with the street art, developed in the United States in the late 1970s. The works of the inmates of San Lorenzo resume from the Street Art the tendency to use “collective canvases” to express messages of denunciation and protest, individual and collective. They highlight the deep meaning underlying the meagre and tormented sign traced with charcoal and colour.

Parole chiave

Fumetto; caricatura;
Seconda Guerra Mondiale;
campo di concentramento.

Keywords

Comic; caricature; World War II;
internment camp.

Introduzione

Con un costante riferimento alla grande civiltà pittorica italiana dei secoli XIV e XV da parte di molti artisti, attivi tra i due conflitti mondiali, è sottolineata la necessità di ritornare ad un'arte dai contenuti sociali e civili ed atta a divulgare i valori dell'identità storica e della coscienza nazionale. In epoca moderna ed in un panorama storico segnato a livello mondiale da forti ripercussioni sia sugli assetti politici sia sugli orientamenti culturali, si avverte l'esigenza di un'arte che comunichi le tematiche dei grandi temi del progresso, dell'emancipazione e del disagio di cui la stessa società è vittima. La realizzazione, dunque, di un'arte che illustri queste tematiche con un linguaggio crudo ed essenziale, avviene in modo compiuto nei primi anni Venti del Novecento dai muralisti messicani. La necessità da loro avvertita di entrare in diretto contatto con il pubblico e per il pubblico li induce a privilegiare la pittura murale, che applicata al paesaggio urbano dialoga con i muri delle città, portatori da sempre di forti messaggi visivi. Il muro, "l'elemento architettonico insieme alla luce, all'ombra e allo spazio" così come scriveva Le Corbusier nel suo trattato manifesto *Verso un'architettura* del 1923, ha smesso di funzionare come elemento di separazione e di isolamento convertendosi in mezzo di comunicazione che offre a chiunque la possibilità di esprimere liberamente idee e messaggi. Il muro perde così la sua matericità e il suo valore conservando intatta la sua forza visiva nel paesaggio pubblico che diventa un laboratorio *en plein air*. Da tale esperienza e in una prospettiva di forti cambiamenti codesta arte contagia anche gli Stati Uniti e, più precisamente i quartieri newyorkesi, in cui si sviluppa a cavallo degli anni Settanta con il nome di *Street Art*, nell'accezione più ampia del termine, e nelle sue moltitudini forme di rappresentazione si qualifica come uno strumento di lettura, di denuncia e di interpretazione attraverso i più vari mezzi espressivi: graffiti allegorici, stencil provocanti, collage poetici e murali. Ad entrare in scena sono disegni, colori e forme. In questi stessi anni la società americana subisce radicali trasformazioni che hanno inizio con la fine della Seconda guerra mondiale. Infat-

Introduction

With a constant reference to the great Italian pictorial civilization of the fourteenth and fifteenth centuries by many artists, active between the two world war, the need to return to an art of social and civil content and that transmits the values of historical identity and national consciousness is underlined. The need to get in touch with the public and for the public induces them to give priority to mural painting, which applied to the urban landscape dialogues with the walls of cities, bearers of strong visual messages. The wall, "the architectural element together with the light, the shadow and the space" as written by Le Corbusier in his treatise *Verso un'architettura* of 1923, has ceased to function as an element of separation and isolation becoming a means of communication that offers anyone the opportunity to freely express ideas and messages. The wall thus loses its materiality and its value preserving intact its visual strength in the public landscape that becomes a laboratory *en plein air*. From this experience and in a perspective of strong changes this art also develops in the United States and, more precisely in the New York neighbourhoods, in which it develops at the turn of the seventies under the name of *Street Art*, in the broadest sense of the term, and in its multitude of forms of representation it qualifies as an instrument of reading, denunciation and interpretation through the most varied expressive means: allegorical graffiti, provocative stencils, poetic collages and murals. Drawings, colours and shapes populate the scene. In these same years American society undergoes radical transformations that begin with the end of the Second World War. In fact, after World War II the ideological supremacy of the American socio-cultural and political model determines the passage of the artistic leadership from Europe to the United States. Subsequently, the economic expansion, the war in Vietnam, the fight against racial discrimination and youth disputes strongly characterize the American culture that is reflected in the research of artists more inclined to experimentation. The new art of *Street Art* that, in the wake of the overwhelming

ti, nel secondo dopoguerra la supremazia ideologica del modello socioculturale e politico americano determina il passaggio della leadership artistica dall'Europa agli Stati Uniti. Successivamente l'espansione economica, la guerra in Vietnam, la lotta contro la discriminazione razziale e le contestazioni giovanili caratterizzano fortemente la cultura americana che si riflette nelle ricerche degli artisti più inclini alla sperimentazione. La nuova corrente artistica della *Street Art* che, sulla scia del travolgente successo della *Pop Art*, si afferma come arte di frontiera in cui gli artisti si fanno interpreti delle istanze culturali e comportamentali. Con una connotazione di critica sociale e politica e con tecniche ed approcci differenti gli artisti che, si definiscono *Writers*, contaminano il paesaggio urbano le cui superfici murali esprimono, attraverso *tags* (firme) e/o loghi per poi passare alle composizioni più complesse, un forte dissenso verso questa società contemporanea. Dal punto di vista linguistico, nonostante il fenomeno della *Street Art* sia in Italia che nel resto d'Europa si svilupperà seguendo lo stesso filone artistico solo negli anni Novanta, questi stessi mezzi espressivi caratterizzano già durante il Secondo conflitto mondiale la traccia dei prigionieri di guerra che, reclusi nei campi di concentramento, utilizzano la pittura murale con l'obiettivo di comunicare il loro disagio e lasciare il segno del proprio passaggio. Ancora una volta il muro è testimonianza della vita dell'essere umano ed il luogo ideale su cui esprimere le frustrazioni vissute e gli orrori causati dalle devianze della società. In questo ambito di riflessioni è parso opportuno analizzare un caso studio le cui figure esplicitano analogie e differenze che si rendono evidenti sul piano del confronto con l'arte di strada. Si tratta dei disegni presenti sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico della Certosa di San Lorenzo a Padula che, negli anni di guerra, diventa campo di prigionia.

Il Civilian Internee's Camp della Certosa di Padula

Dall'Armistizio di Badoglio del 1943 sino al settembre del 1945, più di 3000 fascisti furono internati alla Certosa di Padula, detenuti dalla S.M. Britannica¹. Il 371° Camp P.W. fu

success of *Pop Art*, is considered a frontier art in which artists become interpreters of cultural and behavioural instances. With a connotation of social and political criticism and with different techniques and approaches artists who, called *Writers*, contaminate the urban landscape whose wall surfaces express, through tags and/or logos and then move to the most complex compositions, a strong dissent towards this contemporary society. From the linguistic point of view, despite the phenomenon of *Street Art* both in Italy and in the rest of Europe will develop following the same artistic trend only in the nineties, These same means of expression already characterize during the Second World War the trace of prisoners of war who, imprisoned in concentration camps, use mural painting with the aim of communicating their unease and leave the sign of their own passage. Once again, the wall is memory of human life and the ideal place to express the frustrations and horrors caused by the deviations of society. In this context of reflections, it seemed appropriate to analyse a case study whose figurations express similarities and differences that become evident in comparison with the street art. These are the drawings on the walls of the rooms below the elliptical staircase of the San Lorenzo Charterhouse in Padula which, in the years of war, becomes a prison camp.

The Civilian Internee's Camp of the Charterhouse of Padula

From the Armistice of Badoglio in 1943 to September of 1945, over 3000 fascists were interned in the Charterhouse of Padula by S. M. Britannica¹. The 371 Camp P.W. was transformed into a Civilian Internee's Camp where the British held civilians, considered dangerous. In fact, the concentration camp housed in the Palace of Silence hosted not only former ministers and senior officers of the army and police, but also workers, modest employees, men and women, who had nothing to do with the Mussolini's dictatorship. In this historical chapter, still little-known today, the role of the San Lorenzo Charterhouse in Padula,

¹ Casella 2007.

* I paragrafi Introduzione e 1, sono a cura di Marika Falcone; i paragrafi 2-5 sono a cura di Valeria Cera. Le conclusioni sono a cura di entrambe le autrici.

Fig. 1 (p. XX). Analisi compositiva della Certosa di San Lorenzo a Padula. Elaborazione dell'arch. Marika Falcone nell'ambito della sua tesi di laurea in Architettura, relatore Prof. arch. Massimiliano Campi, correlatore arch. Valeria Cera. | Compositional analysis of San Lorenzo Charterhouse in Padula. Drawing by Marika Falcone during his degree thesis in Architecture; tutor Prof. arch. Massimiliano Campi, co-tutor arch. Valeria Cera.

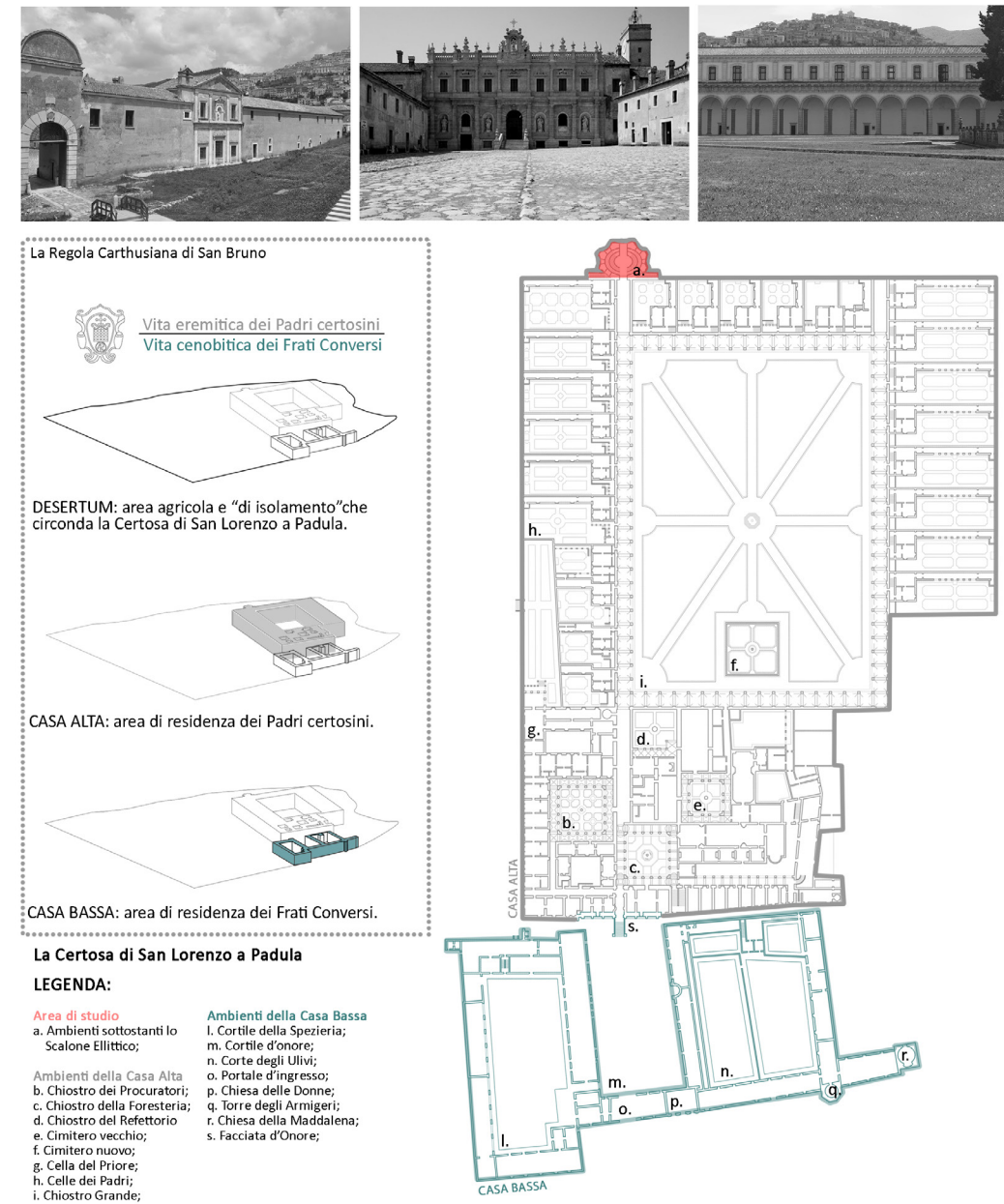
trasformato in un **Civilian Internee's Camp** ove gli Inglesi, detenevano per lo più civili, ritenuti pericolosi. In realtà, il campo di concentramento allestito nella Reggia del Silenzio ospitò non solo ex ministri e alti ufficiali dell'esercito e della polizia ma anche operai, modesti impiegati, uomini e donne, che nulla avevano avuto a che fare con la dittatura mussoliniana. In questo capitolo storico, ancora oggi poco conosciuto e diffuso, la Certosa di San Lorenzo a Padula, privata del suo ruolo di simulacro spirituale già in seguito alle vicende scaturite dalla soppressione del 1866, vide trasformarsi il proprio ruolo nel contesto territoriale e nel relativo quadro storico-critico. Ebbe così inizio per l'ex cenobio virginiano un lento e doloroso calvario fatto di abbandono, degrado e dispersione di una gran parte del patrimonio artistico e culturale che l'avevano reso celebre fin dalla sua edificazione durante il Medioevo. Inizialmente fu trasformato in "lazzaretto" durante l'epidemia di colera nel 1884 mentre nel Novecento, i conflitti mondiali che ne animarono la storia, determinarono significative variazioni sociali e culturali che incisero sull'attribuzione di significato al monastero certosino. Grazie alla notevole distanza dal mare, alla posizione strategica e alla solida cinta muraria, la cittadella monastica fu identificata come il luogo ideale per insediarsi un campo di concentramento. Gli spazi che un tempo accoglievano nella solitudine della clausura, le anime dei monaci, per forgiarli e sostenerli nella ricerca di Dio, attraverso l'esercizio della preghiera e della meditazione, furono "aperti" a milizie poste a guardia di prigionieri di guerra. Prigionieri che, costretti alla reclusione politica e militare, fecero una esperienza di esclusione dalla collettività ed inclusione nel corpo dei penitenti, con attributi significativamente diversi da quelli altamente spirituali da cui le forme architettoniche avevano tratto origine e significato. La certosa infatti, aveva da sempre applicato la *Regola Carthusiana* di San Bruno secondo cui la distribuzione degli ambienti e il loro rapporto doveva comporsi di tre nuclei principali *Desertum*, *Casa Alta* e *Casa Bassa* (fig. 1), in perfetta armonia con la vita eremitica seguita dai Padri e la vita Cenobitica seguita dai Frati Conversi². Durante il Novecento, dell'adattamento della certo-

deprived of its role already after the suppression of the order in 1866, was transformed into the territorial context and its historical-critical framework. It began a slow and painful ordeal made of abandonment, degradation and dispersion of a large part of the artistic and cultural heritage that had made famous since its construction during the Middle Ages. Initially, it was transformed into a "lazzaretto" during the cholera epidemic in 1884, while in the twentieth century, the world conflicts that animated its history, determined significant social and cultural variations in the Charterhouse. Thanks to its great distance from the sea, its strategic position and its solid city walls, the monastery of San Lorenzo was identified as the ideal place to establish a concentration camp. The spaces dedicated to the prayer were turned for prisoners of war. Prisoners who, forced to political and military imprisonment, had an experience of exclusion from the community and inclusion in the body of penitents, with different meanings than the spiritual ones from which the architectural forms had derived their origin and meaning. The charterhouse, since its construction, had applied the "Carthusian Rule" of San Bruno according to which the distribution of the environments and their relationship had to be composed of three main spaces *Desertum*, *Casa Alta* and *Casa Bassa* (fig. 1), in perfect harmony with the heretical life followed by the Fathers and the cenobitic life followed by the Friars². During the twentieth century, the transformation of the charterhouse was carried out by the Military Engineer who, during the First World War, set up the concentration camp by arranging the barracks of the inmates, about 6000, and the services in the *Desertum* and occupying some internal environments of lesser importance. An album of 14 tables, which punctually describe the organization of the camp, is kept at the Institute of History and Culture of the Military Engineer in Rome. The drawings show the interventions that the Military Engineer conducted inside the monument. In fact, a certain attention to the architectural was preserved and these interventions, which involved the cloister, the ancient cemetery, the church, the elliptical staircase and the

sa alla raccolta dei prigionieri si occupò il Genio Militare che durante il primo conflitto mondiale, allestì il campo di concentramento disponendo le baracche dei reclusi – circa 6000 – e i servizi nel *desertum* e occupando alcuni ambienti interni, quelli di minor importanza. Un album di 14 tavole, che descrivono puntualmente l'organizzazione del campo, è conservato presso l'Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio a Roma. I disegni mostrano come, congiuntamente al montaggio degli alloggi di cui fu ingombrato il parco della clausura, il Genio Militare condusse interventi di restauro all'interno del monumento. Infatti, fu preservata una certa attenzione all'importanza del bene architettonico e gli interventi, che interessarono il chiostro dei procuratori, il cimitero antico, la chiesa, lo scalone e la scala della biblioteca, furono tutto sommato felici se confrontati con quelli perpetrati all'indomani del secondo conflitto mondiale, quando la Certosa divenne per la seconda volta campo di concentramento, dapprima per gli Inglesi e poi per i disertori, e ricovero per gli orfani di guerra. Le baracche dei servizi furono stavolta montate nel chiostro grande, nel cuore della certosa, un teatrino fu realizzato nel refettorio, i granai furono trasformati in un cinema e la passeggiata coperta fu adibita a camerata. Dunque, all'interno della nobilissima certosa, tutti gli ambienti, che erano stati realizzati dalle più importanti maestranze, furono messi completamente a soqquadro. Quelli che un tempo furono i luoghi di meditazione dei Padri ora brulicavano di frustrazione e odio, così come testimoniato negli ambienti sottostanti lo scalone ellittico (fig. 2), da parte dei prigionieri di guerra, reclusi nella reggia del silenzio³.

I disegni nella memorialistica di guerra

La traccia dei prigionieri, "ospiti" del campo di concentramento, è custodita dai disegni che i detenuti fecero per lasciare memoria del proprio passaggio sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico, trasformati in spogliatoi per gli "atleti" impegnati in competizioni sportive nel chiostro grande (fig. 3). Si tratta di un aspetto della memorialistica dei prigionieri di guerra decisamente insolito.



² De Cunzio, de Martini 1985.

³ de Martini 2000.



Fig. 2. Lo scalone ellittico della Certosa di San Lorenzo a Padula | Elliptical staircase of San Lorenzo Charterhouse in Padula.

I memoriali di reclusione non sono nuovi alle attenzioni del grande pubblico, scientifico e non.

Dopo un iniziale disinteresse del Paese nei confronti delle tante e diverse prigionie di guerra, la storiografia ha iniziato a colmare il suo debito di attenzione sulla vicenda a partire dagli anni Ottanta, quando diversi Istituti storici della Resistenza, gruppi di reduci e Consigli regionali hanno sollecitato e promosso l'avvio di una più attenta stagione di studi⁴. Dinanzi alla scelta dell'opinione pubblica, delle forze politiche e delle autorità militari di non affrontare la scomoda analisi delle proprie responsabilità, furono le associazioni e iniziative dei singoli a dare voce alla rivendicazione delle vicende e dei patimenti dei prigionieri di guerra. A partire dal 1945, grazie all'attività apripista dell'*Anei - Associazione nazionale ex internati*, sono stati pubblicati un paio di centinaia di volumi di diari e ricordi, sia d'epoca che tardivi⁵.

La raccolta di materiali inediti quali disegni e fotografie - una componente sicuramente più grafica dei racconti dei reclusi - è stata, al contrario, condotta generalmente in modo artigianale, senza adeguate informazioni né copertura capillare sul territorio. Alcuni portali internet e fondi privati (<http://www.schiavidihitler.it/>; <https://www.b24.net/>; <http://www.imiedeportati.eu/>; *Fondo Pirola Felice* presso la Fondazione Memoria delle Deportazione di Milano) rivelano la disorganicità di tale attività di collezione nonché il suo carattere essenzialmente episodico e frammentario. L'attenzione, poi, rivolta alle rappresentazioni nelle forme del disegno a mano libera ha interessato esclusivamente i

library stairs, were better than those carried out in the Second World War, when the Charterhouse became, for the second time a concentration camp, first for the English and then for the deserters, and shelter for the war orphans. The barracks were mounted in the large cloister, in the heart of the monastery, a small theatre was built in the refectory, the granaries were transformed into a cinema and the covered walk was used as a dormitory. So, inside the noble charterhouse, all the rooms, which had been made by the most important workers, were completely trashed. The meditation places of the Fathers became places of imprisonment and swarmed with frustration and hatred, as you can see in the environments below the elliptical staircase³ (fig. 2).

Drawings in the war memorial

The trace of the prisoners, inside the concentration camp, is preserved by the drawings that the prisoners made to leave memory of their passage on the walls of the rooms below the elliptical staircase, transformed into dressing rooms for athletes engaged in competitions in the main cloister (fig. 3). This is a very unusual aspect of the memorial of prisoners of war. These memorials are not new to the attention of the general public, scientific or not. After an initial disinterest of the country towards the many and different prisons of war, historiography began to fill its debt of attention on the story since the eighties, when several historical Institutes of the resistance, Groups of veterans and Regional Councils have urged and promoted the start of study⁴. These studies, not addressed by political

⁴ Palamara 2010.

⁵ Rochat, 1986; Avagliano, 2006; Mucci, 2017

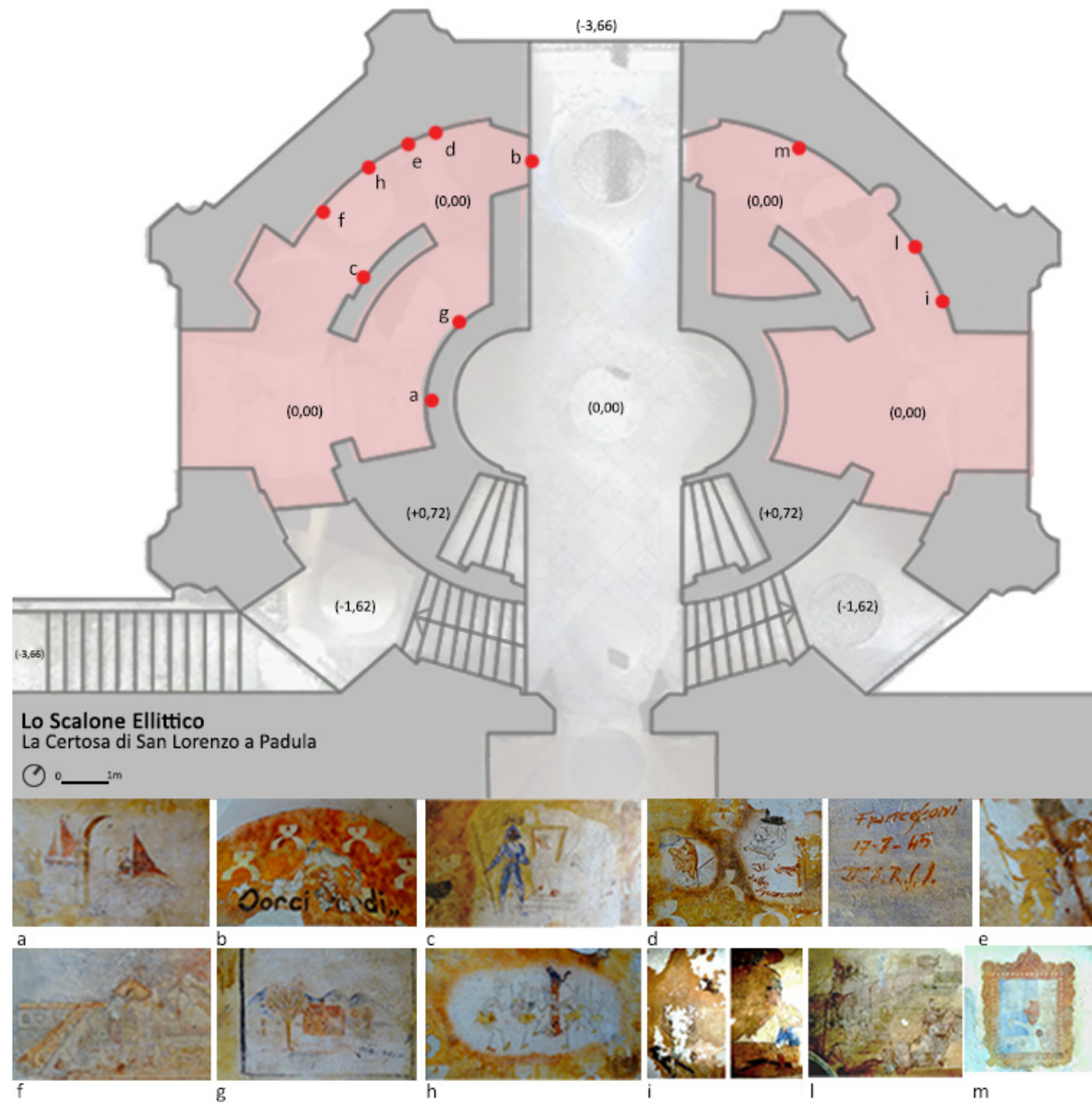


Fig. 3. Pianta da TLS degli ambienti sottostanti lo scalone (in rosso) con localizzazione dei disegni oggetto di studio | TLS plan of the rooms below the staircase (in red) and positioning of the drawings.

segni impressi su carta che i prigionieri erano soliti inviare come accompagnamento alle proprie lettere oppure imprimere sui fogli dei propri diari personali o ancora barattare con i propri carcerieri. Spesso, difatti, i detenuti più dotati di estro artistico trovarono nella pittura e nel disegno una forma di conforto e sollievo contro l'abbruttimento, la spersonalizzazione e la tentazione di lasciarsi andare. Al contempo, le loro espressioni artistiche diventarono un mezzo per sopravvivere e per combattere la fame poiché anche i loro carcerieri, soprattutto i tedeschi, ammiravano quei disegni e per averli offrivano in cambio una scarsa razione di cibo, un medicinale, dei colori⁶. In questo contesto, alcune interessanti e apprezzabili iniziative sono state promosse nell'ultimo decennio (ad es., il fumetto *Dompie Stompie Metal Wire Man* del rifugiato ebreo olandese, Emmanuel Joels, esposto in mostra al Museo di Storia Ebraica di Amsterdam nel 2016; gli appunti e disegni del capitano degli alpini Natale Borsetti, eseguiti nei 7 campi di concentramento nazisti nei quali era stato prigioniero dal 1943 al 1945, esposti tra il 2011 e il 2012 a Firenze; le numerose raffigurazioni grafiche che l'allora soldato Pierino Saragni produsse negli anni di reclusione sotto gli Alleati, tra l'estate del 1943 e la fine del 1945, pubblicate sulla rivista "Rassegna", da Avagliano e Palmieri, nel 2007) (fig.4) sebbene ancora confinante ai tipi della mostra e della pubblicazione non unitaria e sistematica. Una lodevole impresa di raccolta della produzione figurativa dei prigionieri di guerra, con un approccio metodologico più strutturato e rigoroso, è il volume di Paola Cintoli⁷: una antologia, corredata da oltre 1000 immagini a colori, che raccoglie e cataloga in un unico corpus i documenti iconografici degli oltre 650.000 militari internati in Germania e in Polonia, dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Le opere, alcune firmate da autori importanti come, fra gli altri, Giuseppe Novello e Giovanni Guareschi, futuri protagonisti dell'illustrazione satirica italiana, fissano il doloroso grigiore della detenzione militare in segni dal tratto scarno e tormentato, impressi su carta e cartoncino, rimediati nel campo. Molto più rara risulta, invece, la testimonianza degli internati fissata in raffigurazioni di tipo parietale in cui,

forces and military authorities, were conducted by private associations to give voice to the events of war prisons. Thanks to *Anei* several diaries have been published since 1945⁸. Instead, the collection of unpublished materials, such as photographs and drawings, was conducted differently and without adequate information (<http://www.schiavidihitler.it/>; <https://www.b24.net/>; <http://www.imiedeportati.eu/>). Some internet portals and private funds (<http://www.schiavidihitler.it/>; <https://www.b24.net/>; <http://www.imiedeportati.eu/>; Fondo Pirola Felice in the Fondazione Memoria delle Deportazione, Milano) reveal the disorganization of this collection activity and its essentially episodic and fragmentary character. The attention, paid to the drawings, has concerned only the marks printed on paper that the prisoners used to send as an accompaniment to their letter. In this sense, some interesting initiatives have been promoted in recent years (see, the Jewish History Museum, Amsterdam) although still bordering on the types of the exhibition and of the unified and systematic collection. Often, the prisoners found in painting and drawing a form of comfort against the oppression. At the same time, their artistic expressions became a means to survive because their jailers, especially the Germans, admired those drawings and in return offered them a little ration of food, a medicine and colours⁶. In this sense, some interesting initiatives have been promoted in recent years (the comic book *Dompie Stompie Metal Wire Man* of the Dutch Jewish refugee Emmanuel Joels have been exhibited at the Museum of Jewish History in Amsterdam in 2016; the notes and drawings of the Alpine captain Natale Borsetti, made in the 7 Nazi concentration camps in which he was a prisoner from 1943 to 1945, have been exhibited between 2011 and 2012 in Florence; several representations that the soldier Pierino Saragni produced in the years of imprisonment under the Allies, between the summer of 1943 and the end of 1945, have been published in the magazine "Rassegna", from Avagliano and Palmieri, in 2007) (fig.4) although still bordering on the types of the exhibition and of the unified and systematic collection. An important collection of figurative production of prisoners of war, with a more structured and rigorous methodological approach, is the book by Paola Cintoli⁷: an anthology, accom-



Fig. 4. Alcuni disegni tratti dai memoriali di guerra. Dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra: Disegno di Antonio Sprecapane "Al lavoro", raggiungibile al sito www.schiavidihitler.it/; schizzi di Natale Borsetti del campo di concentramento di Chelm, Polonia, fotografia di Mattia Camellini, raggiungibile al sito <https://www.flickr.com/photos/mattiacam/8126020908/in/photostream/>; pagina tratta dal fumetto *Dompie Stompie Metal Wire Man* di Emmanuel Joels; disegno di Pierino Saragni di un campo di concentramento in Africa datato 17 settembre 1943 | Some drawings taken from war memorials. From top to bottom, from left to right: Drawing made by Antonio Sprecapane, accessible to the website www.schiavidihitler.it/; sketches made by Natale Borsetti of the concentration camp of Chelm, Poland, photograph made by Mattia Camellini, accessible to the website <https://www.flickr.com/photos/mattiacam/8126020908/in/photostream/>; page from *Dompie Stompie Metal Wire Man* by Emmanuel Joels; drawing made by Pierino Saragni of a concentration camp in Africa dated 17 September, 1943.

poi, la comunicazione è affidata esclusivamente alle immagini, assolutamente predominanti rispetto alla parola scritta. È in questo contesto che si inserisce il caso studio presentato che rivela la propria singolarità nella disamina puntuale dei messaggi, più o meno espliciti, sottesi alle scene raffigurate secondo specifiche tecniche proprie del linguaggio figurativo, padroneggiate più o meno consapevolmente.

panied by over 1000 colour images, that collects and catalogues in a single corpus the iconographic documents of the soldiers, over 650,000, interned in Germany and Poland, after the armistice of September 1943. The works, some signed by important authors such as, among others, Giuseppe Novello and Giovanni Guareschi, future protagonists of the Italian satirical illustration, fix the painful greyness of military detention in signs of thin and tormented trait, imprinted on paper and card-

⁶ Brescia 2019.

⁷ Cintoli 2018.

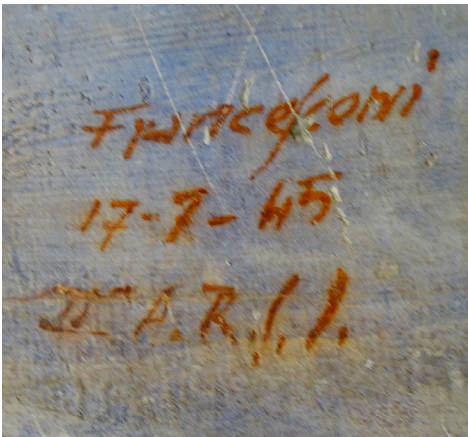


Fig. 5. *Il sogno dello squarcione*: titolo della rappresentazione e firma dell'autore | *Il sogno dello squarcione*: title of the representation and signature of the author.

La produzione figurativa di Padula: i fumetti

Dal punto di vista linguistico, i disegni di Padula mostrano l'evidente diffusione che ai tempi del secondo conflitto mondiale aveva raggiunto, presso tutte le categorie sociali, il genere artistico del fumetto che, ai fini di una comunicazione immediata, satirica ed efficace, ha sempre espresso attraverso metafore visive e, dunque, immagini stati d'animo, situazioni e circostanze particolari⁸.

A Padula, la sceneggiatura e la storia sono elementari quanto comunicativamente efficaci: i soggetti sono i prigionieri che nelle fattezze di topolini raccontano episodi di vita nel campo di detenzione e sogni di liberazione e vittoria. Lo storyboard potrebbe essere letto in una articolazione in 3 tavole, con un numero di vignette variabile, in virtù della loro localizzazione negli ambienti sottostanti lo scalone della certosa. Sulla parete di maggior estensione del vano sottoposto al rampante occidentale, domina una raffigurazione intitolata *Il sogno dello squarcione* distinta in 2 vignette principali, a firma "Francesconi" e datata 17-7-1945 (fig. 5). La rappresentazione, inserita su un fondale pittorico ottenuto stendendo sul muro una pittura sui toni dell'arancio, scandito dalla ripetizione ritmica di un cereo simbolo grafico astratto, inscena, verosimilmente, il pensiero di un prigioniero, ritratto di profilo sino al busto su uno sfondo bianco di forma tondeggiante, che spera la morte degli occupanti. Il sogno occupa lo spazio grafico di maggior rilievo, ancora una volta predisposto in una sorta di balloon con un background di colore chiaro: un gruppo di topi (fig. 6), ritratti con le vesti e le armi di antiche tribù, ballano in un funerale rituale intorno ad un palo, sulla cui sommità è aggrappata la vittima del rito, un gatto nero. Alcuni resti ossei ai piedi del palo preannunciano l'epilogo della storia.

L'interpretazione del sogno sembra abbastanza chiara: i sorci danzanti rappresentano i prigionieri italiani che vincono il nemico, la cui disfatta è incarnata dal gatto nero. Ad arricchire la raffigurazione di ulteriori attributi semantici, concorre una seconda tavola collocata sull'architrave d'ingresso all'ambiente di studio. Si tratta dell'unica composizione in cui il disegno è assente e l'immagine collima con il

board, remedied in the field. On the other hand, the testimony of the interiors is much rarer, as it is depicted in parietal-type depictions, in which communication is entrusted to the images, which are absolutely predominant over the written word. In this context that the case study presented is insert, which reveals its singularity in the accurate analysis of the message, more or less explicit, underlying the scenes depicted according to specific techniques of the figurative language, mastered more or less consciously.

The figurative production of Padula: the comics

From the linguistic point of view, Padula's drawings show the evident diffusion that, at the second time of the second world war, the comics had reached in all social categories that, with an immediate, satirical and effective communication, has always expressed through images moods, situations and particular circumstances⁸. Here the script and the story are as elementary as communicatively effective: the subjects are the prisoners who in the features of mice tell about their life in the detention camp and dreams of liberation and victory. The storyboard could be read in an articulation of 3 tables, with a variable number of vignettes, due to the location in the rooms below the staircase of the charterhouse. On the largest wall of the room subjected to the rampant west, dominates a figuration entitled *Il sogno dello squarcione* separate in two vignettes, signed "Francesconi" and dated July 17, 1945 (fig. 5). The representation, inserted on a pictorial backdrop obtained by spreading on the wall a painting on the tones of orange, marked by the rhythmic repetition, staged, probably, the thought of a prisoner, portrait in profile up to the bust on a white background of roundish shape, which hopes the death of the occupants. The dream occupies the most important graphic space, once again arranged in a sort of balloon with a background of light colour: a group of mice (fig. 6), portraits with the clothes and weapons of ancient tribes, dance in a funeral ritual around a pole, on top of which there is the victim of the rite, a black cat. At the foot of the pole some bone remains herald the epilogue of history. The interpretation of the dream seems quite clear: the dancing mice are the Italian

⁸ Barbieri 1991.



Fig. 6. *Il sogno dello squarcione*: rappresentazione dei prigionieri come topolini protagonisti di un rituale tribale. | *Il sogno dello squarcione*: representation of the prisoners as mice protagonists of a tribal ritual.

testo riportante la dicitura "Sorci Verdi" (fig. 7). Data la scritta, i topolini armati della illustrazione onirica potrebbero richiamare alla 205a Squadriglia della Regia Aeronautica appartenente al 41° Gruppo Bombardamento Terrestre del 12° Stormo inquadrato nella III Squadra aerea. Il suo distintivo di reparto erano tre topolini di colore verde, ritti sulle zampe posteriori, l'espressione allegra e di cui due intenti a conversare. La tesi più valida fa risalire l'origine al marzo 1937 quando, durante la guerra civile spagnola, il sottotenente Aurelio Pozzi avrebbe disegnato i tre topi dopo aver udito un sottufficiale esclamare in dialetto romano: "Domani annamo su Barcellona e je famo vede li sorci verdi". Da

prisoners who win the enemy, represented by the black cat. To enrich the representation of further semantic attributes, concur a second table placed on the entrance architrave of the case study. It's the only composition in which the drawing is absent, and the image collides with the text "Sorci Verdi" (fig. 7). The writing and the mice could refer to the 205th Wing of the Air Force belonging to the 41th Bombardment Squadron of the 12th Wing in the 3rd Squadron Wing. His department badge were three green mice, standing on the hind legs, the expression cheerful and of which two intent to converse. The most valid thesis dates back to March 1937 when, during the Spanish Civil War, Lieutenant Aurelio Pozzi would have

Fig. 7. Scritta all'ingresso dell'ambiente sottostante il rampante occidentale dello scalone | Inscription at the entrance of the room below the western ramp of the staircase.



allora, tutti gli aerei della squadriglia, presentavano sulla fusoliera, al di sopra della linea bianca che correva attorno all'aereo, davanti al portellone, il disegno dei tre "sorci verdi". E con tale denominazione si iniziò a riferirsi comunemente alla 205a Squadra di bombardamento. Alla luce di ciò, sembra lecito ipotizzare che tra i *Criminal Fascist* di Padula vi fosse qualche membro della squadriglia ancor più che il regime fascista diede molto risalto alle sue operazioni militari e sportive alle quali prese parte come pilota anche il capitano Bruno Mussolini, figlio terzogenito del Duce. Un interessante aspetto aggiuntivo risiede nella rivalità tra i sorci verdi e il 20° Gruppo Caccia del 51° Stormo che, dopo aver battuto in una esercitazione i topolini della 205a squadriglia, assunse come proprio simbolo un gatto nero che scompagina con gli artigli tre sorcetti verdi (fig. 8). La contrapposizione, più o meno goliardica, tra i due gruppi militari della Regia Aeronautica fornisce, in tal modo, il tema grafico ideale per imbastire la composizione del topo della vittoria degli internati sui propri carcerieri. Nelle fattezze di topolini e gatti, è dissimulato il vero messaggio di desiderio di riscatto e libertà. L'ultima tavola (fig. 9) di questo piccolo *storyboard* è allocata nel secondo vano del gruppo di ambienti posti ad ovest dello scalone. La raffigurazione potrebbe essere interpretata in una *consecutio temporum* del racconto avviato con il sogno dello squarcione: il soggetto principale della scena narrativa è nuovamente un topo che, con vesti regali,

drawn the three mice after hearing a non-commissioned officer exclaim in Roman dialect: "Domani annamo su Barcellona e je famo vede li sorci verdi" (Tomorrow we are floundering over Barcelona and we shall see the green rats). Since then, all the planes of the Squadron, presented on the fuselage, above the white line that ran around the plane, in front of the door of plane, the drawing of the "three green mice". And with this name it began to refer commonly to the 205th Bombardment Squadron. So, it seems reasonable to assume that among the Criminal Fascist of Padula there was some member of the Squadron even more that the fascist regime gave much emphasis to its military and sports operations in which participated as a pilot also the captain Bruno Mussolini, Third son of the Duce. An interesting additional aspect resides in the rivalry between the green mice and the 20th Hunting Group of 51 Wing that, after beating in an exercise the mice of the 205th Squadron, took as its symbol a black cat that scratches with its claws three little green mice (fig. 8). The contrast, more or less goliardic, between the two military groups of the Air Force provides, in this way, the ideal graphic theme to prepare the particular composition of the victory of internees on their jailers. In the features of mice and cats, the true message of desire for redemption and freedom is concealed. The last table (fig. 9) of this small storyboard is allocated in the second room to the west of the staircase. The representation could be interpreted in a *consecutio temporum* of the story started with the dream of the tear: the main subject of the narrative scene is again a mouse who, with royal garments, sits on a throne on three steps and flanked by a guard, also an animal of not immediate identification, portrayed with weapons and clothes of representation. Singular and extremely significant is the presence of a broken chain, left with the rough stretch of the sketch, at the foot of the seat. The figurative picture seems to refer to the previous one and, in particular, fix the moment after the victory of the mice over the black cat. Thus, the mice assume the power represented by the mouse/king enthroned. On the figurative level, anthropic representation of the protagonists in a drawn story and, in particular, the use of cats and mice in the stories of war, is not unusual in the comics. An absolutely singular notation concerns the relation that it is possible to establish with the famous

siede su un trono posto su tre gradini e affiancato da una guardia, anch'ella un animale di non immediata identificazione, ritratta con armi e abiti di rappresentanza. Singolare ed estremamente significativa è la presenza di una catena spezzata, lasciata col tratto grezzo dello schizzo, ai piedi del seggio. Il quadro figurativo sembra riferirsi a quello precedente e, in particolare, fissare il momento successivo alla vittoria dei sorci sul gatto nero, i quali assumono il potere rappresentato dal topo/re in trono. Sul piano figurativo, la rappresentazione antropomorfa dei protagonisti di un racconto disegnato e, in particolare, il ricorso a gatti e topi nei racconti delle vicende di guerra, non è inusuale nel genere del fumetto. Una notazione assolutamente singolare interessa la relazione che è possibile instaurare con la nota *graphic novel* (fig. 10) del 1986 *Maus: A Survivor's Tale* di Art Spiegelman. Il fumettista statunitense si confronta con la tragedia della shoah e con la figura del padre, un sopravvissuto di Auschwitz, affidando il racconto di una delle peggiori pagine della Storia al potere narrativo e visuale del racconto a fumetti. I protagonisti del romanzo non sono esseri umani bensì animali: gli ebrei vengono rappresentati come topi, sempre in fuga, i tedeschi come gatti, abili e instancabili cacciatori, i polacchi come maiali, gli americani come cani, i francesi come rane. Spiegelman riprende, nei suoi disegni, il linguaggio del nazismo per costruire la propria opera laddove lo stesso Hitler chiamava gli ebrei, con sommo disprezzo, "ratti". Dal punto di vista squisitamente grafico, l'intera composizione di Padula è tracciata con un tratto leggero ma deciso, le sagome dei personaggi seguono profili definiti con segni unici, fluidi, senza troppi indugi o ripensamenti sulla forma, segnale di una mano probabilmente abile ed abituata al disegno. Le proporzioni e il dimensionamento degli elementi in scena, in rapporto tra loro e al campo grafico, risultano corretti, veritieri ed efficaci, testimonianza di uno sguardo educato all'osservazione e valutazione dei rapporti tra le parti. I colori utilizzati sono quelli dei toni pastello ad eccezione del nero per il gatto e per la guardia del "sovrano", proba-



Fig. 9. Raffigurazione di un topo in veste da Re | Representation of a mouse as King.

graphic novel (fig. 10) of 1986 *Maus: A Survivor's Tale* by Art Spiegelman. The American cartoonist confronts the tragedy of the shoah and the figure of his father, a survivor of Auschwitz, entrusting the novel of one of the worst pages of history to the narrative and visual power of the comic book. The protagonists of the novel are not human but animals: Jews are represented as mice, always on the run, Germans as cats, skilled and tireless hunters, Poles as pigs, Americans as dogs, French as frogs. In his drawings, Spiegelman uses the language of Nazism to build his own work. Infact, Hitler called the Jews, with great contempt, rats. From a graphic point of view, the entire composition of Padula is traced with a decisive stroke, the shapes of the characters follow defined profiles with unique and fluid signs, without too much delay or rethinking on the form, signal of a hand probably able and accustomed to the drawing. The proportions and sizing of the elements, in relation to each other and to the graphic field, are correct, truthful and effective, testimony of an attentive view at the observation and evaluation of the relationships between the parts. The colours used are those of the pastel tones with except for the black cat and for the guard probably to relate to the ways in which the internees were able to get the colours, using some materials such as the grass, the juice of some fruits, the grated bricks, only rudimentary work tools available in the prison camps.

Fig. 8. Stemmi distintivi del 20° Gruppo Caccia del 51° Stormo (on top) e della 205a Squadriglia della Regia Aeronautica (on bottom) | (on the right) Coat of 20th Hunting Group of 51 Wing (on top) and of Arms of the 205th Wing of the Air Force and (on bottom).



Fig. 10. Copertina e disegno tratto dalla *graphic novel* del 1986 *Maus: A Survivor's Tale* di Art Spiegelman | Cover and drawing taken from the *graphic novel* of 1986 *Maus: A Survivor's Tale* of Art Spiegelman.

Fig. 11 (p. XX). Caricature a soggetto singolo di internati fascisti. Sotto, probabilmente l'armatore Achille Lauro | Caricature of a fascist prisoner. On the bottom, probably, the owner Achille Lauro.



bilmente da relazionare alle modalità con cui gli internati riuscivano a ricavare le cromie, sfruttando alcuni materiali di fortuna come l'erba setacciata, il succo di alcuni frutti, i mattoni grattugiati, unici rudimentali strumenti di lavoro disponibili nei campi di prigionia.

La produzione figurativa di Padula: la caricatura

Ai codici del fumetto si accompagnano quelli propri della caricatura, del ritratto nel quale soprattutto i lineamenti del volto sono burleschi, accentuati in modo da mettere in risalto, per scherno, i difetti del personaggio⁹. Tale genere artistico è impiegato in 2 rappresentazioni a soggetto singolo (fig. 11), i cui protagonisti sono ancora una volta i reclusi, con divertente esito.

The figurative production of Padula: caricature

The comic's codices are accompanied by those proper to the caricature, the portrait in which, above all, the features of the face are burlesque, accentuated so as to highlight, for mockery, the defects of the character⁹. This artistic genre is employed in two single-subject representations (fig. 11), whose protagonists are once again the inmates, with amusing results.

The first depiction of caricatural features is located to the entrance of the rooms subjected to the eastern ramp of the elliptical staircase, in a mirror position respect to the drawing "il sogno dello squarcione". Enclosed by a frame designed in his ornaments with skilful mastery, to simulate a picture, is the effigy of a man identified with the owner Achille Lauro, one of the prisoners of the Civilian Internee's Camp of San Lorenzo. Portrayed in ele-

Una prima raffigurazione dai tratti caricaturali si trova a ridosso dell'ingresso degli ambienti sottoposti al rampante orientale dello scalone monumentale, in posizione speculare rispetto al sogno dello squarcione. Racchiuso da una cornice disegnata nei suoi ornamenti con abile maestria, a simulare un quadro, è l'effigie di un uomo identificato con l'armatore Achille Lauro, uno dei detenuti del *Civilian Internee's Camp* di San Lorenzo. Ritratto in ambiti eleganti, la figura campeggia su uno sfondo ceruleo alla destra del quale è riprodotta una successione di archi e di volte che richiama alla mente gli spazi del camminamento porticato del chiostro grande. Una analisi più accurata del disegno rivela, nel progetto figurativo del soggetto, i caratteri linguistici propri della caricatura: il corpo dell'uomo ha dimensioni ridotte rispetto al capo, metricamente e proporzionalmente maggiorato rispetto alla *silhouette*, al punto da essere grande quasi quanto il corpo stesso, in un rapporto 1:1,5. In verità, pur essendo i lineamenti del volto in una certa misura accentuati nei loro tratti distintivi (ad esempio, il grosso naso nubiano), l'intento di ridicolizzare i difetti del personaggio non è né noto né esplicito. Ancor più che, verosimilmente, l'autore del disegno è da ipotizzare essere un prigioniero al pari di Lauro, il soggetto raffigurato, tra i quali è più fondato immaginare un rapporto di solidarietà e comunanza, per la condizione di internamento, che non un'ostilità. Per cui, pur non essendo automatica, per genesi artistica, l'associazione caricatura/scherno, per la illustrazione di Padula si potrebbe parlare più che di caricatura, di variazione sul gusto del grottesco, priva dell'intenzione di deridere il protagonista, un po' come i ritratti disegnati da Leonardo che hanno per oggetto le deformazioni del volto.

A dispetto delle altre rappresentazioni, discusse in precedenza, il disegno qui analizzato si tinge di due nuove colorazioni che, di fatto, sono anche gli unici toni del ritratto: l'azzurro e il marrone. Il primo è impiegato per caratterizzare la parete ad angolo, alle spalle di Lauro, che definisce l'ambientazione della scena proposta, il secondo denota la peculiare pigmentazione del viso del personaggio. Lo stesso colore è utilizzato per dettagliare la cornice che delimita e inquadra la tavola nonché l'oggetto che la figura tiene sotto al braccio sinistro.

gant clothes, the figure stands on a cerulean background to the right of which is reproduced a succession of arches and vaults that recall the spaces of the arcade of the large cloister. A more accurate analysis of the drawing reveals, in the figurative design of the subject, the linguistic character proper to the caricature: the body of the man has reduced dimensions with respect to the head, metrically and proportionally increased with respect to the *silhouette*, to the point of being almost as big as the body itself, in comparison of 1: 1,5. Indeed, even if the facial features are accentuated in their distinctive features (for example, the large nose), the intent to ridicule defects is not certain. Probably the author of the design is a prisoner like Lauro, the subject depicted, among which it's more founded to imagine a relationship of solidarity and community, for the condition of internment, that not hostility. So, although not automatic, for artistic genesis, the association caricature/ mockery, for the illustration of Padula could speak more than caricature, variation on the taste of grotesque, devoid of the intention to mock the protagonist, a bit like the portraits designed by Leonardo. They have as their object the deformations of the face. In comparison to other representations, previously discussed, the drawing analysed here is melted with two new colours that, in fact, are also the only tones of the portrait: blue and brown. The first is used to characterize the corner wall, behind Lauro, which defines the setting of the scene proposed, the second denotes the peculiar pigmentation of the face of the character. The same colour is used to detail the frame that delimits the table as well as the object that the figure holds under the left arm. The posture, then, with which the same is reproduced, with the right arm stretched to indicate something and the head turned from the other side, allude to a communication of the character with other figures, not present in the scene. The observer is thus led to imagine an interview with several actors in which the principal interlocutor is the subject portrayed, who instructs the audience on a certain circumstance or, better, on a specific spatial denotation as suggested by the language of gestures. The second depiction with caricatural features is placed next to "sogno dello squarcione". The subject is a soldier, recognizable by the uniform on which, at the height of the thighs, stand out the letters "P" and "W" to indicate the



⁹ Berra 2009.



La postura, poi, con cui la stessa è riprodotta, con il braccio destro teso ad indicare qualcosa e la testa rivolta dall'altro lato, alludono ad una comunicazione del personaggio con altre figure, non presenti in scena. L'osservatore è così portato ad immaginare un colloquio a più attori in cui l'interlocutore principale è il soggetto ritratto, che istruisce la platea su una determinata circostanza o, meglio, su una specifica denotazione spaziale come suggerito dal gesto deittico.

La seconda raffigurazione dai tratti caricaturali è collocata accanto al sogno dello squarcione. Il soggetto è un soldato, riconoscibile dalla divisa indossata sulla quale, all'altezza delle cosce, campeggiano le lettere "P" e "W", ad indicare la condizione di *Prisoner of War*. Il prigioniero è ritratto di profilo, a figura intera, mentre è intento a sventolare una bandiera, accennata nel disegno solo nel suo contorno, senza altri dettagli. L'illustrazione è monocromatica, sui toni del beige e si distingue per il tratto deciso, rapido ed essenziale con cui l'autore ha accentuato i tratti somatici del personaggio. Particolare attenzione è stata posta dal disegnatore nell'enfatizzare la muscolosità del soggetto, la chioma riccia a adornare un viso importante con un naso estremamente pronunciato e incorniciato da spesse e lunghe basette.

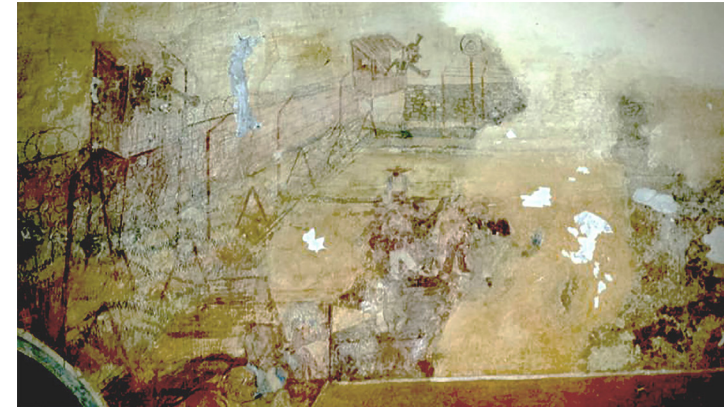
La produzione figurativa di Padula: altri disegni

A completare la produzione figurativa degli internati della certosa, concorrono altre 6 illustrazioni riconducibili a 2 tavole ovvero tematiche principali: la rappresentazione delle competizioni sportive a cui prendevano parte i detenuti e immagini di paesaggi. Alla prima categoria sono ascrivibili 3 disegni, 2 dei quali collocati nella zona orientale dello scalone e il terzo in quella opposta. I soggetti sono atleti (fig. 12) ritratti singolarmente nello sforzo fisico della gara (per lo più ginnasti e calciatori) ai quali si accosta un quadro di insieme (fig. 13), di estensione maggiore, rappresentativo dello scenario vero e proprio della competizione. Tale disegno fornisce uno spaccato sulla vita della prigionia, in cui l'eterno ripetersi di giorni tutti uguali e vuoti, l'inedia, la solitudine individuale venivano smorzati da momenti collettivi di sport ove, tuttavia, la mortificazione, l'abbruttimento, la costrizione continuavano ad aleggiare. Si indi-

condition of Prisoner of War. The prisoner is portrayed in profile, full-length, while he's intent on waving a flag, mentioned in the drawing only in its outline, without other details. The illustration is monochromatic, in shades of beige and stands out for the decisive, rapid and essential trait with which the author has accentuated the somatic traits of the character. Particular attention was paid by the designer in emphasizing the muscularity of the subject, the curly hair to adorn an important face with an extremely pronounced nose and framed by thick and long sideburns. The illustration is monochromatic, in shades of beige and distinguished by the decisive, rapid and essential trait with which the author has accentuated the somatic traits of the character. Particular attention was paid by the designer in emphasizing the muscularity of the subject, the curly hair to adorn an important face with an extremely pronounced nose and framed by thick and long sideburns.

The figurative production of Padula: other drawings

To complete the figurative production of the prisoners of the Charterhouse of Padula, concur other six illustrations attributable to two tables that is the main themes: representation of sports competitions in which the prisoners took part and images of landscapes. The first category includes three drawings, two of which are located in the east of the elliptical staircase and the third in the opposite. The subjects are athletes (fig. 12) individually portrayed in the physical effort of the race (mostly gymnasts and footballers) which is approached by an overall picture (fig. 13), of greater extent, representative of the actual scenario of the competition. This drawing provides an insight into the life of imprisonment, in which the eternal repetition of days all equal and empty, the individual loneliness were dampened by collective moments of sport where, however, mortification, the oppression, the compulsion continued to hover. In this way, on two watchtowers, some Indian soldiers can be identified, recognizable by the clothes and ornaments proposed - shouting and armed, who watch over the spectators of the race between prisoners whose yearning for freedom is prevented by the barbed wire that overcomes the fence, clearly visible in the illustration of which it almost defines the frame.



viduano così, su due torrette di guardia, alcuni soldati indiani – riconoscibili per gli indumenti e ornamenti proposti - urlanti e armati, che vigilano sugli spettatori della gara tra prigionieri il cui anelito di libertà è impedito dal filo spinato che sormonta il recinto, ben visibile nella illustrazione di cui definisce quasi la cornice. La grafia e il tratto di codeste rappresentazioni sono analoghi alle precedenti pertanto è lecito ipotizzare che si tratti dell'opera del medesimo autore.

Diverse, invece, sono le caratteristiche grafiche e linguistiche riscontrabili nelle immagini di paesaggio.

Si tratta di 3 quadri, di cui 2 parzialmente perduti, in cui si ravvisano elementi architettonici e naturali quali una casetta arancio scuro (fig. 14) su un fondale montuoso di colore blu, delle arcate simili (fig. 15) a quelle dei chiostri della certosa attraversate con notevole fantasia da due imbarcazioni a vela, una rappresentazione (fig. 16) di un edificio più complesso che sembra esser quasi certamente una riproduzione della certosa di San Lorenzo, riconoscibile per il ridisegno del corpo ottagonale dello scalone monumentale. Lo stile di queste illustrazioni è decisamente più fanciullesco rispetto a tutte le precedenti, le figure risultano semplificate nella loro geometria, segno di una riproduzione eseguita con maggior velocità o con minor attenzione al dettaglio. Unica eccezione è il pilastro posto in primo piano nella immagine riportante le arcate percorse dalle vele, in cui al contrario i rocchi lapidei e le modanature di base e capitello



Fig. 12 (p. XX). Ritratti di detenuti impegnati in competizioni sportive | Representation of the prisoners during sports competition.

Fig. 13 (on the left). Rappresentazione di una competizione sportiva tra gli atleti internati nel campo di prigionia | Representation of sports competition in which the prisoners took part in the prison camp.

Fig. 14 (on the right). Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 1 | Representations of landscapes. Drawing 1.

Different, however, are the graphic and linguistic characteristics found in landscape images.

These are three paintings, two of which are partially lost, in which there are architectural and natural elements such as a little house orange on a mountainous backdrop of blue (fig. 14), the arches similar to those of the cloisters of the charterhouse (fig. 15), crossed with considerable imagination by two sailing boats, a representation of a more complex built (fig. 16) that seems almost certainly a reproduction of the charterhouse of San Lorenzo, recognizable by the redesign of the octagonal body of the monumental staircase. The style of these illustrations is decidedly more childish than all the previous ones, the figures are simplified in their geometry, sign of a reproduction performed with greater speed or with less attention to detail. The only exception is the pillar placed in the foreground in the image showing the arches crossed by the sails, in which on the contrary the stone rocks and the mouldings of base and capital are designed with abundance of details, can be found even in the use of diversified colour, to realistically restore the play of light and shadow on the limbs. The style of these illustrations is decidedly more childish than all the previous ones, the figures are simplified in their geometry, sign of a reproduction performed with greater speed or with less attention to detail. The only exception is the pillar in the foreground in the image showing the arches crossed by sails, in which on the contrary

Fig. 15 (on the left). Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 2 | Representations of landscapes. Drawing 2.

Fig. 16 (on the right). Raffigurazioni di paesaggi. Disegno 3 | Representations of landscapes. Drawing 3.



son disegnati con dovizia di particolari, riscontrabile finanche nell'uso del colore diversificato, per restituire realisticamente il gioco di luci ed ombre sulle membrature.

Conclusioni

L'episodio figurativo della certosa di Padula offre, in conclusione, rappresentazioni molto suggestive, tracciate sui muri a mano libera in cui il colore e l'immagine sovrastano il *lettering*. Le illustrazioni sono espressione a un tempo di 3 dimensioni storico-spaziali: la vicenda nazionale dell'internamento dei *Criminal Fascists* al crepuscolo della Seconda guerra mondiale, il racconto locale delle giornate all'interno del campo di prigionia, la storia intima, personale, dei patimenti sofferti dai detenuti. I tratti, nell'evidente ossimoro tra la libertà del segno e del messaggio e la reclusione fisica del disegnatore che li ha originati, suscitano pertanto interesse per il rapporto duplice che instaurano con il linguaggio e i codici propri del disegno caricaturale e la fumettistica e al contempo con la pittura murale di denuncia dei disagi insiti nella società e Stato contemporanei. Mutuando dalla accezione più tradizionale di Street Art l'attitudine all'appropriazione di "tele collettive" per dare forma a messaggi di protesta e di sfogo, individuale e collettivo a un tempo, nei confronti delle storture sociali, le opere degli internati di San Lorenzo evidenziano il significato profondo sotteso al segno scarno e tormentato tracciato con il carboncino e il



the mouldings and the capital are designed with details, found even in the use of diversified colour, to realistically restore the play of light and shadow on the limbs.

Conclusions

In conclusion, the figurative production of the Charterhouse of Padula offers very evocative representations, traced on the walls in which the colour and the image dominate the lettering. The illustrations express: the national story of the internment of the Criminal Fascists in the Second World War, the local story of the days inside the prison camp, and the intimate and personal history of the suffering suffered by the prisoners. The traits, in the evident oxymoron between the freedom of the sign and the message and the physical imprisonment of the draughtsman therefore arouse interest in the twofold relationship they establish with the language and codes of caricatural design and comics and at the same time with the mural painting of denunciation of the inconveniences inherent in contemporary society. The works of the inmates of San Lorenzo resume from the Street Art the tendency to use "collective canvases" to express messages of denunciation and protest, individual and collective. They highlight the deep meaning underlying the meagre and tormented sign traced with charcoal and colour. The artistic medium



colore. Il mezzo artistico è elevato a strumento di ribellione all'abbrutimento e alienazione della detenzione militare, di riscatto della dolorosa esperienza della disperazione e del disadattamento. Essendo prigionieri, rinchiusi nei sudici ambienti dei campi di reclusione, la dimensione pubblica dello spazio su cui imprimere i propri disegni di dissenso è ripensata in funzione delle caratteristiche proprie della prigionia: le pareti dello scalone del cenobio, adibiti a spogliatoi per gli internati/atleti impegnati in competizioni sportive nel chiostro grande, assumono il ruolo dei muri delle piazze di città. Tele urbane, nell'ex cittadella monastica, animate da raffigurazioni con diversi layers di interpretazione, come emerso finora, in cui i messaggi sono comunicati in forme e tempi diversificati, mediati dall'allegoria figurativa, che solo una lettura attenta e aperta, all'evolversi delle vicende locali e nazionali, storiche e artistiche al contempo, può provare a cogliere e trasmettere. È questo lo scopo cui ha ambito il contributo, proteso nella volontà ultima di prefigurare possibili azioni per recuperare, preservare e divulgare un episodio figurativo singolare e poco conosciuto. Ad oggi, per motivi di sicurezza, non è possibile visitare all'interno della certosa di San Lorenzo gli ambienti sottostanti lo scalone ellittico e l'antica Biblioteca. La mancata accessibilità è accompagnata ad una pressoché totale assenza di cura e tutela nei confronti dei disegni esaminati che rischiano così di andare perduti. Nell'ottica di documentare la valenza storico-artistica di tali rappresentazioni costituenti una testimonianza tangibile delle vicende politiche susseguitesesi durante il periodo bellico, ma



Fig. 17 (on the left). Vista d'insieme di alcuni dei disegni sui muri dei prigionieri fascisti. Zona Ovest dello scalone. Equirettangolare da TLS | Drawings on the walls of fascists prisoners. West side of elliptical staircase (TLS equirectangular).

Fig. 18 (on the right). Vista d'insieme di alcuni dei disegni sui muri dei prigionieri fascisti. Zona Est dello scalone. Equirettangolare da TLS. | Drawings on the walls of fascists prisoners. East side of elliptical staircase (TLS equirectangular).

is elevated to an instrument of rebellion against the brutality and alienation of military detention, of redemption of the painful experience of despair and maladjustment. Being prisoners, locked in the filthy environments of the prison camps, the public dimension of the space on which to impress their drawings of dissent is rethought according to the characteristics of the prison: the walls of the staircase, used as changing rooms for internees/athletes engaged in sports competitions in the large cloister, assume the role of the walls of the city squares. Urban canvases, into the charterhouse, animated by representations with different layers of interpretation, as emerged so far, in which the messages are communicated in different forms and times, mediated by figurative allegory, that only a careful and open reading, to the evolution of local and national, historical and artistic events at the same time, can try to capture and transmit. This is the aim of this study, aiming at the ultimate will to prefigure the possibilities of recovery, preserve and spread a singular figurative. Today, inside the monastery of San Lorenzo for security reasons, is not possible to visit the rooms below the elliptical staircase and the ancient library. Thus, this episode risk being lost due to the total lack of care and protection. With the aim to documenting the historical-artistic value of these representations, which are a tangible testimony to the political events that occurred during the war, but are still unknown to the general public, it was decided to create a 3D digital model with which to associate all the

ancora oggi sconosciuti al grande pubblico, si è pensato di realizzare un modello 3D digitale cui associare tutti i materiali documentari e di analisi prodotti. Utilizzando un laser scanner *FARO Focus 3D* è stata acquisita, sottoforma di nuvola di punti, l'intera scena oggetto di studio, tradotta in un modello 3D che, oggi, proprio ai fini del recupero, della fruizione e della divulgazione del patrimonio artistico diviene la nuova frontiera della comunicazione. L'utilizzo di tale modello, applicato alle nuove tecnologie, infatti, può dar luogo a prodotti quali video di tipo "passivo" o "attivo" in cui lo spettatore non si limita più ad osservare la scena ma a viverla virtualmente. L'impiego nella ricerca del *TLS Terrestrial Laser Scanner* risponde, pertanto, al proposito di realizzare un sistema digitale di conoscenza, valorizzazione e documentazione che rende il modello 3D e le foto sferiche navigabili, ottenibili con la strumentazione considerata (figg. 17,18), la chiave di accesso alla conoscenza. L'esperienza conoscitiva esperibile attraverso supporti fotografici è in tal modo esponenzialmente amplificata laddove i disegni possono essere osservati ed analizzati all'interno del proprio contesto, il cui rapporto sinergico è stata dibattuto ed evidenziato nel contributo. Inoltre, l'interazione diretta con il modello digitale permette uno studio delle rappresentazioni più approfondito sia per la possibilità di variare la distanza di osservazione delle scene che per la eterogenia di dati estraibili dallo stesso (si pensi alle informazioni sul colore, sulla stratigrafia, sui fenomeni di degrado, ecc.). In questa nuova dimensione della conoscenza, realizzabile grazie al rilevamento e ai suoi output, si produce un sistema informativo complesso che accosta alla storia di silenziosa dignità dei *Criminal Fascist*, il racconto dell'arte e dei codici figurativi-espressivi nei campi di prigionia, intrecciando la dimensione più divulgativa con la ricerca operativa di soluzioni tecniche di intervento e recupero delle illustrazioni.

documentary and analysis materials produced. Using a laser scanner *FARO Focus 3D*, the whole scene of the case study was acquired as point cloud and translated into a 3D model that today, precisely in view of the recovery, fruition and dissemination of the artistic heritage becomes the new frontier of communication. This model, applied to new technologies, in fact, can give rise to products such as passive or active type videos in which the viewer is no longer limited to observing the scene but to living it virtually. Therefore, the use in the research of the TLS Terrestrial Laser Scanner responds to the purpose of creating a digital system of knowledge, enhancement and documentation that makes the 3D model and the navigable spherical photos - obtained with the laser scanner (figs. 17, 18) -, the access key to knowledge. The cognitive experience described through photographic media is thus exponentially amplified where the drawings can be observed and analysed within their context, whose synergistic relationship has been debated and highlighted in the contribution. In addition, the direct interaction with the digital model allows a careful study of representations both for the possibility of varying the distance of observation of the scenes and for the heterogeneity of data extracted from the same (for example, information on colour, stratigraphy, degradation, etc.). In this new dimension of knowledge, achievable thanks to the survey and its outputs, a complex information system is produced. This information system associates to the history of the silent dignity of the criminal fascist, the history of art and figurative-expressive codes in the prison camps, intertwining the most divulgative dimension with the operational research of technical solutions, intervention and recovery of illustrations.



Bibliografia - Sitografia

References - Webography

Avagliano, M. (2006). *Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*. Torino: Einaudi, 2006, pp. 481, ISBN 8806183087.

Avagliano, M., Palmieri, M. (2007). Disegni di prigionia come fonte storica. *Rassegna, ANRP - Associazione Nazionale Reduci dalla Prigionia, dall'Internamento, dalla Guerra di Liberazione e loro familiari*, 12, 2007, pp. 13-14.

Barbieri, D. (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani, 1991, pp. 302, ISBN 9788845217432.

Berra, G. (2009). Il ritratto" caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza". La nascita della caricatura ei suoi sviluppi in Italia fino al Settecento. *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in florenz*, 53, 2009, pp. 73-144.

Brescia, M. (2019). L'arte nei Lager nazisti. *Noi dei Lager. Bollettino ufficiale dell'A.N.E.I. - Associazione Nazionale Ex Internati*, 3-4, 2019, pp. 36-38.

Casella, M. (2007). *La certosa di Padula in età contemporanea, 1866-1960*. Salerno: Lavegna, 2007, pp. 384, ISBN 8888773622.

Cintoli, P. (2018). *L'arte nei Lager nazisti: memoria, resistenza, sopravvivenza. Pittori militari italiani internati in Germania, 1943-1945*. Roma: Palombi Editori, pp. 478, ISBN 8860608260.

De Cunzo, M., de Martini, V. (1985). *La certosa di Padula*. Firenze: Centro Di, 1985, pp. 115, ISBN 8870381714.

de Martini, V. (a cura di). (2000). *La Certosa di San Lorenzo a Padula*. Napoli: Electa Napoli, 2000, pp. 95, ISBN 8843586246.

Mucci, P. (2017). *Diario di guerra e di prigionia (1941-1945)*.

Cava de' Tirreni: Marlin, 2017, pp. 118, ISBN 8860431174.

Palamara, G. (2010). Gli internati militari italiani. *Ventunesimo Secolo*, 22, 2010, 9, pp. 205-211.

Rochat, G. (1986). Memorialistica e storiografia sull'internamento. In Della Santa, Nicola (a cura). *I militari italiani internati dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943: atti del convegno di studi storici promosso a Firenze il 14 e 15 novembre 1985 dall'Associazione nazionale ex internati nel 40 Anniversario della Liberazione: relazioni, interventi, tavola rotonda, bibliografia*. Firenze: Giunti, 1986, pp. 23-69.