

PIETRO CANONICA E MUSTAFA KEMAL ATATÜRK

LA PRESENZA ITALIANA NEI PRIMI ANNI DELLA REPUBBLICA DI TURCHIA

PIETRO CANONICA VE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA İTALYAN VARLIĞI

A cura di / Kùratör
Luca Orlandi • Silvia Pedone



PIETRO CANONICA E MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
LA PRESENZA ITALIANA NEI PRIMI ANNI DELLA REPUBBLICA DI TURCHIA

PIETRO CANONICA VE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA İTALYAN VARLIĞI

PIETRO CANONICA E MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
LA PRESENZA ITALIANA NEI PRIMI ANNI DELLA
REPUBBLICA DI TURCHIA

PIETRO CANONICA VE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA
İTALYAN VARLIĞI

Il volume, curato da Luca Orlandi e Silvia Pedone, raccoglie gli interventi dei relatori invitati al convegno internazionale dedicato a Pietro Canonica e Mustafa Kemal Atatürk, ideato da Luca Orlandi in occasione del Centenario della Repubblica Turca. Il convegno, organizzato e ospitato dall'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul - con il patrocinio speciale dell'Ambasciata d'Italia in Turchia - e in collaborazione con il Museo Pietro Canonica a Villa Borghese e con l'Assessorato alla Cultura di Roma Capitale, si è tenuto il 3 novembre 2023 ed ha celebrato il significativo contributo artistico e culturale dello scultore torinese Pietro Canonica al servizio di Atatürk, evidenziando anche la rilevante presenza italiana nei primi anni della Repubblica turca.

Küratörlüğünü Luca Orlandi ve Silvia Pedone'nin yaptığı bu kitap, Türkiye Cumhuriyeti'nin Yüzüncü Yılı vesilesiyle Luca Orlandi tarafından tasarlanan Pietro Canonica ve Mustafa Kemal Atatürk' adanmış uluslararası konferansta davetli konuşmacıların konuşmalarını bir araya getiriyor. Türkiye'deki İtalyan Büyükelçiliği'nin özel himayesinde, İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin ev sahipliğinde ve Villa Borghese'de bulunan Pietro Canonica Müzesi ile Roma Başkent Kültür Dairesi'nin işbirliğiyle 3 Kasım 2023 tarihinde düzenlenen konferansta, Torinolu heykeltıraş Pietro Canonica'nın Atatürk'ün hizmetindeki önemli sanatsal ve kültürel katkısı kutlandı ve aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki önemli İtalyan varlığı vurgulandı.

Con il patrocinio di / Himayelerinde



Ambasciata d'Italia
Ankara

ROMA



Assessorato alla Cultura
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI
THE 100TH ANNIVERSARY OF THE REPUBLIC OF TURKEY

A cura di / Küratör
Luca Orlandi • Silvia Pedone

Traduzioni / Çeviri
Turco-Italiano / Italiano-Turco
Türkçe-İtalyanca / İtalyanca-Türkçe
Fatih Güven

Collaborazione alle traduzioni / Çevirilere katkı
Consuelo Emilj Malara

Progettazione grafica / Grafik tasarım
Aydın Tibet

Fotografia della copertina / Kapak fotoğrafı
Il Monumento di Atatürk ad Ankara, Archivio
Storico Fotografico Museo Canonica
Ankara'daki Atatürk Anıtı, Tarihi Fotoğraf Arşivi
Canonica Müzesi.

Editore / Editör
Salvatore Schirmo
Direttore Istituto Italiano di Cultura di Istanbul
İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü

©2025 EDIZIONI ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
DI ISTANBUL
©2025 İSTANBUL İTALYAN KÜLTÜR MERKEZİ
YAYINLARI

Tutti i diritti riservati. Riproduzione anche parziale vietata.
Tüm hakları saklıdır. Kısmen çoğaltılması bile yasaktır.

ISBN 978-975-7035-14-5

Genere di pubblicazione / Yayın türü
Collana fuori commercio / Satışsız seri



ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI ISTANBUL
İSTANBUL İTALYAN KÜLTÜR MERKEZİ

Meşrutiyet Caddesi No: 75,
Tepebaşı 34430 İstanbul TR
www.iicistanbul.esteri.it
e-mail: iicistanbul@esteri.it
T. +90 (212) 293 98 48

   @iicistanbul

Publicato da / Yapım
Zero Prodüksiyon Ltd. Şti.
Abdullah Sokak No: 17 Taksim 34433 İstanbul
Tel: 0212 244 7521 Faks: 0212 244 3209

Stampa / Baskı
Fotokitap Fotoğraf Ürünleri Pazarlama ve Tic. Ltd. Şti.
Oruçreis Mah. Tekstilkent B-5 Blok No: 42
34235 Esenler/İstanbul
Tel: 0212 629 03 85
Certificato No / Sertifika No
47448

PIETRO CANONICA E MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
LA PRESENZA ITALIANA NEI PRIMI ANNI DELLA REPUBBLICA DI TURCHIA

PIETRO CANONICA VE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA İTALYAN VARLIĞI

A cura di / Kùratör
Luca Orlandi • Silvia Pedone



Pietro Canonica nel suo atelier accanto al monumento realizzato per la Statua equestre di Atatürk ad Ankara, 1927, (Archivio Storico Fotografico Museo Canonica).

Pietro Canonica, Ankara'daki Atatürk Atlı Anıtı için yapılan anıtın yanında, atölyesinde, 1927, (Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi).

INDICE GENERALE

İÇİNDEKİLER

9/11 **Ringraziamenti / Teşekkür**

Saluti Istituzionali / Resmi Tebrıklar

15/17 Direttore Istituto Italiano di Cultura di Istanbul
İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü
Salvatore SCHIRMO

19/21 Ambasciatore d'Italia in Turchia
İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi
Giorgio MARRAPODI

23/25 Assessore alla Cultura di Roma Capitale
Roma Başkent Kültürü Müsteşarı
Miguel GOTOR

La Giornata di Studi / Çalıştay Günü

29 "Pietro Canonica e Atatürk. La presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia"

31 "Pietro Canonica ve Atatürk. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyan varlığı"
Luca ORLANDI / Silvia PEDONE

Saggi / Makaleler

41 La figura di Pietro Canonica, artista testimone del suo tempo,
e la sua casa-museo alla Fortezza di Villa Borghese

49 Zamanının tanığı bir sanatçı olan Pietro Canonica figürü ve Villa Borghese'deki
Fortezza'da bulunan ev-müzesi
Carla SCICCHITANO

67 Pietro Canonica e la Turchia: Il primo concorso per il Monumento
della Repubblica e la travagliata storia diplomatica

79 Pietro Canonica ve Türkiye: Cumhuriyet Anıtı için ilk yarışma ve zorlu diplomatik tarih
Silvia PEDONE

97 I viaggi di Pietro Canonica in Turchia ed alcune osservazioni sulle opere
scultoree celebrative di Atatürk e della Repubblica Turca

109 Pietro Canonica'nın Türkiye seyahatleri ve Atatürk ile Türkiye Cumhuriyeti üzerine
Anıtsal Heykel eserlerine dair bazı gözlemler
Luca ORLANDI

- 129 I monumenti di Pietro Canonica nel primo decennio della Repubblica
137 Cumhuriyetin ilk yıllarında Pietro Canonica imzalı anıtlar
Aylin TEKİNER
- 153 Le relazioni tra Canonica e Atatürk secondo le fonti turche e italiane
169 Türk ve İtalyan kaynaklarına göre Canonica - Atatürk ilişkileri
Mevlüt ÇELEBİ
- 189 Giulio Mongeri tra İstanbul e Ankara negli anni della Repubblica
199 Cumhuriyet yıllarında İstanbul - Ankara arasında Giulio Mongeri
Özlem İNAY ERTEN
- 217 Ankara moderna: un laboratorio di nuovi miti
225 Modern Ankara: Yeni mitlerin laboratuvarı
Davide DERIU
- 235 Gli italiani nei primi anni della Repubblica di Turchia:
dimensioni sociali, politiche ed educative
243 Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyanlar:
Sosyal, politik ve eğitimsel boyutlar
Francesco PONGILUPPI
- 253 La digitalizzazione dei Beni Culturali. I modelli per
Mustafa Kemal Atatürk al Museo Pietro Canonica di Roma
263 Kültürel Mirasın dijitalleştirilmesi.
Roma'daki Pietro Canonica Müzesi'nde Mustafa Kemal Atatürk için modelleri
Fabio COLONNESE, Luca James SENATORE, Marco CARPICECI
- 283/289 **Indice Autori / Yazar Dizini**

RINGRAZIAMENTI

Esprimiamo la nostra più profonda gratitudine a tutti coloro che hanno inizialmente contribuito all'organizzazione della giornata di studi: *"Pietro Canonica e Atatürk. La presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia"* e, successivamente, alla realizzazione di questo libro, in particolare l'Ambasciatore d'Italia in Turchia e il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.

Un ringraziamento speciale va a tutti gli autori, collaboratori e studiosi che hanno condiviso con generosità il loro sapere e il loro tempo, arricchendo queste pagine con contenuti di grande valore.

Siamo inoltre grati alle istituzioni, alle biblioteche e agli archivi che ci hanno supportato nella ricerca, mettendo a disposizione risorse documentali e umane essenziali. Di seguito sono elencati i diversi archivi e gli istituti senza il cui prezioso supporto non sarebbe stato possibile accedere a tutto il materiale riguardante la vicenda di Pietro Canonica in Turchia.

Per l'Italia sono stati consultati i seguenti archivi, nella sola città di Roma: Archivio del Museo Canonica; Archivio di Stato; Archivio Storico del Ministero degli Esteri (ASDMAE); Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM); Archivio dell'Accademia di Belle Arti (ABA Roma); Archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei (ABNLC) e Biblioteca Nazionale Centrale.

Per la Turchia sono stati invece utilizzati ad Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi (ATAM); Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı; Türk Tarih Kurumu (TTK); mentre nella città di Istanbul: İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi; SALT Araştırma / SALT Research; Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi (ANAMED); İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (İAE) e gli Archivi del Consolato d'Italia a Istanbul.

Infine, grazie a chiunque abbia contribuito, anche indirettamente, alla realizzazione di questa opera: il vostro supporto ci ha incoraggiato e sostenuto lungo tutto il percorso.

A tutti voi, la nostra più sincera riconoscenza.

Luca Orlandi e Silvia Pedone
Gennaio 2025

TEŞEKKÜRLER

“*Pietro Canonica ve Atatürk. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyan varlığı*” başlıklı çalıştayın düzenlenmesinde ve daha sonra bu kitabın hazırlanmasında emeği geçen herkese, özellikle de İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi ve İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü'ne teşekkür ederiz.

Bilgilerini ve zamanlarını cömertçe paylaşarak bu sayfaları değerli içeriklerle zenginleştiren tüm yazarlara, işbirlikçilere ve akademisyenlere özel teşekkürlerimizi sunarız.

Araştırmamızda bize önemli belge ve insan kaynakları sağlayarak destek olan kurumlara, kütüphanelere ve arşivlere de minnettarız. Pietro Canonica'nın Türkiye'deki hikayesine ilişkin tüm materyallere ulaşmamızın mümkün olamayacağı çeşitli arşivler ve kurumlar aşağıda listelenmiştir.

İtalya için, yalnızca Roma şehrindeki şu arşivlere başvurulmuştur: Museo Canonica Arşivi; Devlet Arşivi; Dışişleri Bakanlığı Tarih Arşivi (ASDMAE); Galleria Nazionale d'Arte Moderna Arşivi (GNAM); Accademia di Belle Arti Arşivi (ABA Roma); Accademia Nazionale dei Lincei Arşivi (ABNLC) ve Biblioteca Nazionale Centrale.

Türkiye için Ankara'da Atatürk Araştırma Merkezi (ATAM); Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı; Türk Tarih Kurumu (TTK); İstanbul'da ise İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi; SALT Araştırma; Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi (ANAMED); İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (İAE) ve İtalya Konsolosluk Arşivi kullanılmıştır: İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi; SALT Araştırma / SALT Research; Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi (ANAMED); İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (İAE) ve İstanbul İtalya Konsolosluk Arşivi.

Son olarak, bu çalışmanın gerçekleştirilmesine dolaylı da olsa katkıda bulunan herkese teşekkür ederim: desteğiniz yol boyunca bizi cesaretlendirdi ve ayakta tuttu.

Hepinize en içten şükranlarımızı sunarız.

Luca Orlandi ve Silvia Pedone
Ocak 2025

SALUTI ISTITUZIONALI
RESMÎ TEBRİKLER

Salvatore SCHIRMO

Direttore Istituto Italiano di Cultura di Istanbul

Signore e Signori, buongiorno e benvenuti all'Istituto Italiano di cultura di Istanbul per la Giornata di studi *"Pietro Canonica e Atatürk. La presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia"*. Quale Direttore dell'Istituto saluto e do il benvenuto all'Ambasciatore d'Italia in Turchia, Giorgio Marrapodi, che ringrazio per aver concesso il patrocinio a questo evento, nonché per la sua presenza oggi al convegno e per la costante attenzione e sostegno alle attività dell'Istituto di cultura. Saluto e ringrazio l'Assessore alla Cultura del Comune di Roma Capitale, Miguel Gotor, per il patrocinio dell'Assessorato alla cultura appunto di Roma Capitale e per sua partecipazione in rappresentanza anche del Sindaco di Roma, Roberto Gualtieri, il quale non è riuscito ad essere presente per altri impegni istituzionali.

Ringrazio molto anche la Presidenza della Repubblica turca per l'importante riconoscimento dato a questa giornata di studi, la quale è stata inserita nell'elenco ufficiale delle manifestazioni per lo storico centenario della Repubblica di Turchia, nonché per la concessione del logo ufficiale delle celebrazioni.

Saluto tutte le altre autorità diplomatiche e locali presenti, i relatori e le personalità accademiche – tra cui il professor Luca Orlandi che ha curato la parte scientifica del convegno –, i molti rappresentanti della stampa e tutti gli ospiti che gentilmente hanno voluto essere qui oggi, venerdì 3 novembre 2023, presso l'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul. L'Istituto ha inteso organizzare la giornata di studi incentrata sull'opera dello scultore Pietro Canonica e sulla carismatica figura di Mustafa Kemal Atatürk, considerando proprio la presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia. In questa occasione, ci si è proposto di presentare per la prima volta, in maniera completa ed esaustiva, l'opera dello scultore piemontese Pietro Canonica in Turchia, a testimonianza dei forti legami culturali ed artistici tra Italia e Turchia.

Invitato dal neo presidente fondatore della Repubblica turca, Mustafa Kemal Atatürk, Pietro Canonica si recò in Turchia tra il 1926 e il 1928, proprio agli albori della Repubblica, per realizzare alcune opere atte a celebrare la svolta democratica del paese ed il cambio di regime occorso a seguito della sanguinosa guerra di indipendenza, conseguente alla prima guerra mondiale e al crollo dell'impero ottomano. Il rapporto tra Canonica e Atatürk fu immediato e spontaneo, al punto che – non si sa se sia leggenda o storia – lo stesso Canonica racconta di essere stato ricevuto nel salotto della casa di Atatürk; una casa, come scrive nelle sue memorie Canonica, era *"modesta, ma arredata con gusto"*. Il quarto giorno dal loro incontro, il celebre ritratto scultoreo approntato da Canonica era già pronto e Kemal Atatürk ne era a tal punto soddisfatto che disse agli amici presenti *"quando mi guardo allo specchio vedo il mio busto"*, e ancora: *"mi dispiace che sia finito, io e Canonica andavamo d'accordo"*.

La partecipazione di un'artista italiano come Pietro Canonica doveva servire appunto a mettere in evidenza, attraverso l'opera artistica, la grande impresa di Atatürk, ovvero l'aver dato vita ad una nuova e moderna nazione, nascente dalle ceneri di un decadente e obsoleto impero. Nel giro di pochi anni lo scultore realizzerà, infatti, quattro monumenti di altissima qualità artistica, che ben rappresentavano la

nascente Turchia moderna e il suo Presidente, perfino nell'ideale di rottura con il passato per rivolgersi, al contrario, ai modelli proposti dalle nazioni europee, tra le quali l'Italia. A distanza da quasi cent'anni dalla loro realizzazione, queste opere di grande pregio sono tuttora visibili nelle piazze principali delle maggiori città turche, come Istanbul, Ankara e Izmir.

Il 1 dicembre 1950, a testimonianza dell'enorme contributo artistico dello scultore piemontese alla nascente nazione turca, il Presidente della Repubblica italiana, Luigi Einaudi, nomina lo scultore, pittore e musicista Pietro Canonica, nato a Moncalieri il 1 Marzo 1869, senatore a vita. Un'artista all'epoca già assai celebre a livello internazionale, e a cui verrà dedicato il viale ove si trova oggi il museo Pietro Canonica; museo ubicato nella celebre Villa Borghese, a Roma. La cosiddetta Fortezzuola diverrà allora una casa d'artista unica nel suo genere, che raccoglie un gran numero di studi, bozzetti, gessi e opere scultoree di Pietro Canonica, continuando a celebrare la memoria di un grande artista.

Resta vivo l'augurio ai presenti e ai relatori di una proficua giornata di studi che possa celebrare allo stesso tempo la Turchia e l'Italia.

Salvatore SCHIRMO

İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü

Hanımevendiler ve Beyefendiler, merhabalar ve “*Pietro Canonica ve Atatürk. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyan varlığı*” Çalıştayı için İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'ne hoş geldiniz. İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü olarak, İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi Sn. Giorgio Marrapodi'yi selamlıyor ve hoş geldiniz diyorum. Kendisine bu etkinliğe himayelerini sunmasının yanı sıra bugünkü konferansa katılımı ve Kültür Merkezimizin faaliyetlerine gösterdiği sürekli ilgi ve destek için teşekkür ediyorum. Roma Büyükşehir Belediyesi Kültür Müsteşarı Miguel Gotor'u, Roma Başkent Kültür Departmanı'nı himaye ettiği ve diğer kurumsal taahhütleri nedeniyle aramızda bulunamayan Roma Başkent Başkanı Roberto Gualtieri'yi temsilen katılım sağladığı için selamlıyor ve teşekkür ediyorum.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı'na da, Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi yüzüncü yılı için resmi etkinlikler listesine dahil edilen bu Çalıştay'a verdiği önem ve kutlamaların resmi logosunu tahsis ettiği için çok teşekkür ederim.

Bugün, 3 Kasım 2023 Cuma günü, İstanbul İtalyan Kültür Merkezinde hazır bulunan tüm diğer diplomatik ve yerel yetkilileri, konferansın bilimsel bölümünü yöneten Dr. Luca Orlandi de dâhil olmak üzere konuşmacıları ve akademik şahsiyetleri, çok sayıda basın mensubunu ve burada bulunma nezaketini gösteren tüm konukları selamlıyorum. Merkezimiz, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki İtalyan varlığını göz önünde bulundurarak, heykeltıraş Pietro Canonica'nın çalışmalarına ve Mustafa Kemal Atatürk'ün karizmatik figürüne odaklanan bir çalıştay düzenlemek istemiştir. Bu vesileyle, İtalya ve Türkiye arasındaki güçlü kültürel ve sanatsal bağlara tanıklık eden Piemonteli heykeltıraş Pietro Canonica'nın Türkiye'deki çalışmalarının ilk kez eksiksiz ve kapsamlı bir şekilde sunulması amaçlanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni kurucu cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk tarafından davet edilen Pietro Canonica, Birinci Dünya Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü takip eden kanlı bağımsızlık savaşının ardından ülkenin demokratik değişimini ve rejim değişikliğini kutlamak üzere bir dizi eser üretmek için 1926-1928 yılları arasında, tam da Cumhuriyet'in şafağında Türkiye'ye geldi. Canonica ve Atatürk arasındaki ilişki, – efsane mi yoksa tarih mi olduğunu bilmediğimiz – Canonica'nın kendisinin Atatürk'ün evinin oturma odasında kabul edildiğini anlattığı noktaya *kadar* ani ve kendiliğinden gelişti; Canonica'nın anılarında yazdığı gibi, bu ev ‘*mütevazı ama zevkli bir şekilde döşenmişti*’. Görüşmelerinin dördüncü gününde Canonica'nın hazırladığı ünlü heykel portre çoktan hazırды ve Kemal Atatürk bundan o kadar memnun kalmıştı ki, orada bulunan arkadaşlarına ‘*aynaya baktığımda büstümü görüyorum*’ ve yine ‘*bittiği için üzgünüm, Canonica ile iyi anlaştık*’ dedi.

Pietro Canonica gibi bir İtalyan sanatçının katılımı, sanatsal çalışmaları aracılığıyla Atatürk'ün büyük başarısını, yani çökmüş ve eskimiş bir imparatorluğun küllerinden doğan yeni ve modern bir ulusu doğurmuş olmasını vurgulamaya hizmet edecekti. Heykeltıraş, birkaç yıl içinde, İtalya da dahil olmak üzere Avrupa ulusları tarafından önerilen modellere yönelmek için geçmişten kopma idealinde bile, doğmakta

olan modern Türkiye'yi ve Cumhurbaşkanı'nu iyi bir şekilde temsil eden en yüksek sanatsal kalitede dört anıt yaratacaktır. Gerçekleştirilmelerinden neredeyse yüz yıl sonra, bu güzel eserler hala İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük Türk şehirlerinin ana meydanlarında görülebilir.

1 Aralık 1950'de, Piemonteli heykeltıraşın yeni doğmakta olan Türk ulusuna yaptığı muazzam sanatsal katkıyı takdir eden İtalya Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Luigi Einaudi, 1 Mart 1869'da Moncalieri'de doğan heykeltıraş, ressam ve müzisyen Pietro Canonica'yı ömür boyu senatör ilan etti. Roma'daki ünlü Villa Borghese'de yer alan Pietro Canonica müzesinin bulunduğu caddenin ithaf edileceği bu sanatçı, o dönemde zaten uluslararası üne sahipti. Fortezzuola olarak adlandırılan yapı, Pietro Canonica'nın çok sayıda etüdünü, eskizini, alçı kalıplarını ve heykel çalışmalarını bir araya getirerek büyük bir sanatçının anısını yaşatmaya devam eden eşsiz bir sanatçı evi haline gelecek.

Katılımcılar ve konuşmacılar için Türkiye ve İtalya'yı aynı anda kutlayabilecekleri verimli bir çalışma günü dileği devam etmektedir.

Giorgio MARRAPODI

Ambasciatore d'Italia in Turchia

Rivolgo il mio saluto a tutti, in particolar modo agli amici turchi e sono lieto di vedere una ricca partecipazione a questo evento organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura. Abbiamo ascoltato con viva attenzione – e anche con qualche momento di emozione – il racconto del Direttore dell'Istituto, Salvatore Schirmo, sull'incontro tra Mustafa Kemal Atatürk e lo scultore Pietro Canonica. Un episodio raccontato attraverso le parole dello scultore e dal sapore fortemente evocativo: la memoria personale di Canonica rende una profonda testimonianza sull'immagine del Presidente Atatürk.

Ringrazio l'Assessore alla Cultura Miguel Gotor per essere qui con noi oggi. Sappiamo quali sono gli impegni di una grande capitale, ma in particolare nel caso della città di Roma, il settore della cultura impone certamente un'agenda estremamente dinamica e proiettata sugli impegni del prossimo futuro: basterebbe solo ricordare la programmazione delle attività connesse al Giubileo del 2025.

Ma siamo qui per parlare del Centenario della Repubblica di Turchia e abbiamo ritenuto di poter dare un contributo alle celebrazioni con un omaggio a un grande scultore italiano, Pietro Canonica, in considerazione dell'importante valore simbolico delle sue sculture, dei suoi gruppi monumentali che troneggiano al centro delle principali piazze delle città turche, come piazza Taksim a Istanbul, o in luoghi centrali di Ankara e Izmir e ricordano le gesta di Atatürk per la fondazione della Repubblica di Turchia.

Mi piace anche ricordare che in occasione di visite istituzionali o delle delegazioni dall'Italia, spesso evochiamo l'importante contributo culturale italiano lasciato nelle grandi città della Turchia da grandi architetti come Giulio Mongeri o Raimondo D'Aronco, o da grandi artisti come Fausto Zonaro. Ed è anche avendo tutto ciò in mente che abbiamo voluto organizzare questo particolare evento su Pietro Canonica. Credo sia stata una buona intuizione e ascolterò con grande attenzione i lavori della mattinata e gli interventi dei relatori, con l'atteggiamento di chi è venuto ad apprendere e ad arricchirsi ulteriormente su quella che è stata l'importante storia dei rapporti culturali bilaterali tra Italia e Turchia.

Buon lavoro a tutti e grazie per la partecipazione.

Giorgio MARRAPODI

İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi

Başta Türk dostlarım olmak üzere herkesi selamlıyor ve İtalyan Kültür Merkezi tarafından düzenlenen bu etkinliğe yoğun bir katılım olduğunu görmekten memnuniyet duyuyorum. İtalyan Kültür Merkezi Müdürü Salvatore Schirmo'nun Mustafa Kemal Atatürk ile heykeltıraş Pietro Canonica arasındaki görüşmeye ilişkin anlattıklarını büyük bir ilgiyle ve bazı duygusal anlar da yaşayarak dinledik. Heykeltıraşın kendi sözleriyle aktarılan bu olay, güçlü bir çağrışım gücüne sahip. Canonica'nın kişisel anıları, Cumhurbaşkanı Atatürk'ün imajına dair derin ve değerli bir tanıklık sunuyor.

Bugün bizlerle birlikte olduğu için Sayın Kültür Müsteşarı Miguel Gotor'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Büyük bir başkent sorumluluklarının bilincindeyiz, ancak özellikle Roma kenti söz konusu olduğunda, kültür sektörü son derece dinamik bir çalışma takvimi ve geleceğe yönelik taahhütler gerektirmektedir. Nitekim, yalnızca 2025 Jubile etkinliklerine ilişkin programlamayı göz önünde bulundurmaya dahi bunun en somut göstergesidir.

Ancak biz burada Türkiye Cumhuriyeti'nin Yüzüncü Yılı hakkında konuşmak için bulunuyoruz ve İstanbul'daki Taksim Meydanı gibi Türk şehirlerinin ana meydanlarının merkezinde veya Ankara ve İzmir'in merkezi yerlerinde bulunan ve Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu için yaptıklarını hatırlatan heykellerinin, anıtsal gruplarının önemli sembolik değeri göz önüne alındığında, büyük bir İtalyan heykeltıraş olan Pietro Canonica'yı anarak kutlamalara katkıda bulunabileceğimizi düşündük.

İtalya'dan gelen resmi ziyaretler veya heyetler vesilesiyle, Giulio Mongeri veya Raimondo D'Aronco gibi büyük mimarların veya Fausto Zonaro gibi büyük sanatçıların Türkiye'nin büyük şehirlerinde önemli İtalyan kültürel katkısını sık sık hatırlatmak isterim. Pietro Canonica ile ilgili bu özel etkinliği de tüm bunları göz önünde bulundurarak düzenlemek istedik. Bunun iyi bir sezgi olduğuna inanıyorum ve İtalya ile Türkiye arasındaki ikili kültürel ilişkilerin önemli tarihi hakkında bilgi edinmeye ve daha da zenginleşmeye gelen birinin tutumuyla sabahki bildirileri ve konuşmacıların konuşmalarını büyük bir dikkatle dinleyeceğim.

Hepinize iyi çalışmalar ve katılımınız için teşekkürler.

Miguel GOTOR

Assessore alla Cultura di Roma Capitale

Buongiorno a tutte a tutti, saluto e ringrazio per questo gradito invito, anche a nome del sindaco di Roma Capitale Roberto Gualtieri, l'Ambasciatore d'Italia in Turchia, Giorgio Marrapodi e il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, Salvatore Schirmo, ai quali si deve l'organizzazione di questa giornata di studi realizzata nell'ambito del centenario della Repubblica turca.

Saluto i relatori di questa giornata, i quali presenteranno i loro contributi e grazie ai quali, come anticipato dalle parole di quanti mi hanno preceduto, saranno approfonditi alcuni aspetti legati alla vita e alle opere di Pietro Canonica, in particolare i suoi rapporti diplomatici con la Repubblica Turca al tempo di Mustafa Kemal Atatürk. Voglio anche sottolineare l'alto valore scientifico del contributo italiano che fa leva su un saldo legame storico che unisce l'Italia – con la sua comunità italiana di Istanbul – alla Turchia.

Proprio grazie alla figura e alle opere di Pietro Canonica, nonché per la presenza, a Roma, della sua residenza-studio, inserita nel circuito dei Musei civici della capitale, ci è sembrato significativo concedere all'iniziativa il convinto patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Roma.

Canonica è stato un'artista di fama internazionale, conteso tra l'alta aristocrazia italiana e i più blasonati stati stranieri. Nel corso della sua lunga carriera, egli ha realizzato moltissime opere: ritratti, monumenti funebri e commemorativi, statue celebrative, ma è stato anche musicista compositore, nonché direttore dell'Accademia di Belle Arti di Roma; insomma, Canonica è stato un intellettuale a tutto tondo, un protagonista della vita culturale italiana della prima metà del Novecento, con un percorso esistenziale culminato nel 1950, con il riconoscimento da parte del Presidente Luigi Einaudi del titolo di Senatore a vita.

Il legame tra Canonica, piemontese di nascita, e Roma è stato strettissimo e questo legame sarà oggetto di uno specifico intervento di Carla Scicchitano, funzionario della Sovrintendenza capitolina ai beni culturali e curatrice del museo Pietro Canonica a Villa Borghese, che saluto in modo particolare. L'edificio che oggi accoglie il Museo Canonica fu donato dal Comune di Roma all'artista nel 1927 e rimase la sua residenza fino al 1959, anno della morte. La città di Roma aveva, per così dire, adottato l'artista piemontese, concedendogli questa splendida residenza inserita in uno dei parchi storici più belli della capitale, come dimora a vita.

La concessione della Fortezzuola fu ricambiata da Canonica con la promessa di donare, all'atto della morte, la sua ricca collezione, favorendo così la costituzione di un museo a lui intitolato in cui custodire un'importante nucleo di sculture, i calchi delle opere più celebri dell'artista, ma anche i documenti archivistici, grazie ai quali è stato possibile ricostruire la vita e le relazioni intessute con i tanti Paesi europei con i quali Canonica entrò in contatto e per i quali realizzò opere scultoree.

La collezione Canonica – al di là dell'indubbio valore artistico delle opere esposte – è una importante testimonianza storico-documentale anche per quella parte della sua produzione andata perduta; mi riferisco

in particolare alle tante sculture realizzate per la famiglia imperiale russa dei Romanov distrutte ai tempi della Rivoluzione di ottobre e oggi preservate, nella loro forma originaria, dai calchi custoditi nel Museo.

In questa giornata si farà luce soprattutto sullo stretto rapporto che lega Canonica alla Repubblica Turca, e al suo padre fondatore Mustafa Kemal Atatürk, primo Presidente della Turchia e figura di indiscutibile valore politico e culturale, la quale ha saputo forgiare, con spirito rivoluzionario, la Turchia moderna e contemporanea che ancora oggi conosciamo.

Atatürk commissionò, non certo casualmente, a un artista moderno già molto affermato i quattro celebri monumenti onorari: due ad Ankara, uno a Smirne e quello forse più rappresentativo nella piazza Taksim a Istanbul. Monumenti considerati ancora oggi il simbolo imperituro del moderno Stato turco e che siamo qui riuniti a celebrare insieme nel secolo della sua nascita, anche grazie ai contributi di questa giornata. Ci proponiamo di presentare, per la prima volta in maniera completa ed esaustiva, l'opera di Canonica in Turchia, con l'obiettivo, già ribadito dall'Ambasciatore, di valorizzare e rinsaldare i forti legami culturali e artistici tra i nostri Stati.

Per questo torno a ringraziare quanti hanno avuto la sensibilità di organizzare questo progetto e coloro che oggi contribuiranno a portarlo a compimento.

Grazie da parte del Comune di Roma Capitale e buon lavoro.

Miguel GOTOR

Roma Başkent Kültür Müsteşarı

Herkese merhabalar, bu nazik davet için teşekkür ediyor, aynı zamanda Roma Başkent Başkanı Roberto Gualtieri adına da selamlarımı iletiyorum. Bu değerli çalıştayı, Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılı kapsamında düzenlenmesini sağlayan İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi Sayın Giorgio Marrapodi'ye ve İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü Sayın Salvatore Schirmo'ya içten şükranlarımı sunuyorum.

Bu değerli etkinliğin konuşmacılarını selamlıyor ve sunacakları katkılar için şimdiden teşekkür ediyorum. Daha önceki konuşmacıların da vurguladığı üzere, bu çalışmalar sayesinde Pietro Canonica'nın yaşamı ve eserleriyle ilgili bazı yönler, özellikle de Mustafa Kemal Atatürk dönemi Türkiye Cumhuriyeti ile olan diplomatik ilişkileri derinlemesine ele alınacaktır. Ayrıca, İstanbul'daki İtalyan topluluğu ile Türkiye arasındaki güçlü tarihi bağlara dayanan İtalyan katkısının yüksek bilimsel değerini de özellikle vurgulamak isterim.

Tam da Pietro Canonica'nın şahsiyeti ve eserleri sayesinde, ayrıca Roma'daki konut-atölyesinin başkent belediye müzeleri ağına dâhil olması dolayısıyla, bu girişime Roma Başkent Kültür Dairesi olarak kararlılıkla destek vermeyi anlamlı bulduk.

Canonica, uluslararası üne sahip bir sanatçı olup hem İtalyan yüksek aristokrasisi hem de prestijli yabancı devletler tarafından büyük ilgi görmüştür. Uzun kariyeri boyunca portreler, anıt mezarlar, hatıra heykelleri ve kutlama amaçlı heykeller gibi birçok eser üretmiştir. Ancak sanatçılığı yalnızca heykeltıraşlıkla sınırlı kalmamış; aynı zamanda besteci ve müzisyen olarak da eserler vermiştir. Bunun yanı sıra Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nin yöneticiliğini üstlenerek sanat dünyasında önemli bir rol oynamıştır. Kısacası, Canonica çok yönlü bir entelektüel ve 20. yüzyılın ilk yarısında İtalya'nın kültürel hayatının önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Onun bu yaşam yolculuğu, 1950 yılında Cumhurbaşkanı Luigi Einaudi tarafından kendisine verilen ömür boyu senatörlük unvanıyla taçlanmıştır.

Canonica'nın, doğum yeri olan Piemonte ile Roma arasındaki bağ son derece güçlüydü ve bu bağ, Roma Belediyesi Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü çalışanı ve Villa Borghese'deki Pietro Canonica Müzesi'nin küratörü Carla Scicchitano tarafından ele alınacak özel bir konuşmanın konusudur, kendisini özellikle selamlıyorum.

Bugün Canonica Müzesi'ne ev sahipliği yapan bina, 1927 yılında Roma Belediyesi tarafından sanatçıya bağışlanmış ve 1959 yılına kadar, yani sanatçının ölümüne kadar onun ikametgâhı olmuştur. Roma şehri, bir anlamda, Piemonte'li sanatçıyı evlat edinmiş ve ona başkent en güzel tarihi parklarından birinde, ömür boyu oturacağı bu muazzam evi sunmuştur.

Fortezzuola'nın verilmesi, Canonica tarafından, ölümünden sonra zengin koleksiyonunu bağışlama sözüyle karşılık bulmuş ve böylece ona adanmış bir müzenin kurulmasına katkı sağlamıştır. Bu müzede, sanatçının en ünlü eserlerinin kalıplarıyla birlikte önemli bir heykel koleksiyonu ve belgeler korunmakta olup, bu belgeler sayesinde Canonica'nın hayatı ve onunla temas kuran birçok Avrupa ülkesiyle olan ilişkileri yeniden inşa edilmiştir. Bu ülkeler için yaptığı heykelsi eserler de müzede sergilenmektedir.

Canonica koleksiyonu - sergilenen eserlerin kuşku götürmez sanatsal değerinin yanı sıra - aynı zamanda üretiminin kaybolan kısmı için önemli bir tarihsel-belgesel tanıklıktır; özellikle Rus imparatorluk Romanov ailesi için yapılan ve Ekim Devrimi sırasında yok edilen ve şimdi Müze'de bulunan kalıplar sayesinde orijinal halleriyle korunan çok sayıda heykele atıfta bulunuyorum

Bu gün her şeyden önce Canonica ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki yakın ilişki ve Türkiye'nin ilk Cumhurbaşkanı ve bugün hala bildiğimiz modern ve çağdaş Türkiye'yi devrimci bir ruhla şekillendirmeyi başaran tartışılmaz bir siyasi ve kültürel değere sahip bir figür olan kurucu babası Mustafa Kemal Atatürk'e ışık tutacaktır.

Atatürk, ikisi Ankara'da, biri İzmir'de ve belki de en temsili olanı İstanbul Taksim Meydanı'nda bulunan dört ünlü şeref anıtını tesadüf yaptırmamıştır. Halen modern Türkiye Cumhuriyeti'nin ölümsüz sembolü olarak kabul edilen ve doğumunun yüzüncü yılında birlikte kutlamak üzere burada toplandığımız anıtlar. Devletlerimiz arasındaki güçlü kültürel ve sanatsal bağları geliştirmek ve güçlendirmek amacıyla, Sayın Büyükelçimiz tarafından da yinelenmiş olduğu üzere, Canonica'nın Türkiye'deki çalışmalarını ilk kez eksiksiz ve kapsamlı bir şekilde sunmayı teklif ediyoruz.

Bu nedenle, bu projeyi organize etme duyarlılığını gösterenlere ve bugün bu projenin hayata geçirilmesine yardımcı olacaklara bir kez daha teşekkür ediyorum.

Roma Başkent'i adına teşekkür eder, iyi çalışmalar dilerim.

LA GIORNATA DI STUDI
ÇALIŞTAY GÜNÜ

Luca ORLANDI / Silvia PEDONE

LA GIORNATA DI STUDI: “PIETRO CANONICA E ATATÜRK. LA PRESENZA ITALIANA NEI PRIMI ANNI DELLA REPUBBLICA DI TURCHIA”

Il 3 novembre 2023, presso il Teatro dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, si è svolta una giornata di studi interamente dedicata alla figura dello scultore torinese Pietro Canonica. L'evento ha offerto un'analisi approfondita del legame tra l'artista torinese e Mustafa Kemal Atatürk, nonché del ruolo significativo della cultura e della diplomazia italiana durante i primi anni della Repubblica Turca.

La manifestazione culturale è stata inaugurata dal Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, Salvatore Schirmo, che ha dato avvio ai lavori con una sessione di saluti istituzionali, alla quale hanno partecipato Giorgio Marrapodi, Ambasciatore d'Italia in Turchia, e Miguel Gotor, Assessore alla Cultura di Roma Capitale.

La prima sessione, dal titolo “Pietro Canonica, l'Italia e la Turchia”, è stata moderata da Luis Miguel Selvelli, membro della Levantine Heritage Foundation. La discussione si è concentrata sulla figura di Pietro Canonica e sul contesto storico e culturale in cui si è sviluppata la sua attività in Turchia. L'intervento introduttivo di Carla Scicchitano, direttrice del Museo Pietro Canonica di Roma, ha delineato il profilo dell'artista come testimone del suo tempo, soffermandosi sulla sua casa-museo alla Fortezzuola di Villa Borghese, un luogo simbolo della sua vita e delle sue opere. Successivamente, lo storico İlber Ortaylı, docente presso l'Università Galatasaray, ha analizzato le relazioni italo-turche nei primi anni della Repubblica, offrendo una prospettiva storica dal punto di vista turco. Gli interventi di Silvia Pedone (Accademia Nazionale dei Lincei) e Luca Orlandi (Università Özyeğin) hanno approfondito l'esperienza personale di Canonica in Turchia, soffermandosi sui concorsi artistici da lui vinti, sui suoi viaggi e sulle riflessioni annotate durante il suo soggiorno in un Paese in profondo cambiamento. La sessione si è conclusa con l'intervento di Aylin Tekiner (Research Institute on Turkey, New York/Istanbul), che ha analizzato le statue di Atatürk commissionate negli anni della Repubblica, esaminandole da una prospettiva estetica, politica e simbolica.

Nel pomeriggio, la seconda sessione, intitolata “Dialoghi culturali e artistici tra Italia e Turchia”, è stata moderata dal professor Baha Tanman (Università di Istanbul) e ha approfondito il contributo di Canonica e dei suoi contemporanei alle dinamiche culturali tra i due Paesi. Francesco Pongiluppi, ricercatore dell'Università di Torino, ha esaminato le relazioni italo-turche dal punto di vista italiano, mentre il professore Mevlüt Çelebi (Università dell'Egeo) ha analizzato il rapporto tra Canonica e Atatürk, attraverso uno studio comparato delle fonti italiane e turche, con particolare riferimento alla stampa del tempo. La storica dell'arte Özlem İnay Erten ha presentato un contributo sull'architetto levantino Giulio Mongeri, attivo tra Istanbul e Ankara durante gli anni della Repubblica, seguito da Davide Deriu, lettore presso la University of Westminster di Londra, che ha offerto una riflessione sulla nuova capitale turca come “laboratorio di nuovi miti”, vista attraverso gli occhi dell'Occidente. Burcu Pelvanoglu, docente presso l'Università di Belle Arti Mimar Sinan, ha invece esplorato le produzioni artistiche delle donne

turche durante il primo periodo repubblicano. A chiudere la sessione è stato l'intervento congiunto di Luca J. Senatore, Marco Carpiceci e Fabio Colonnese, del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (Università La Sapienza, Roma), in cui è stato presentato un progetto di restituzione digitale delle opere di Canonica relative alla Turchia, conservate presso il Museo Pietro Canonica, come strumento innovativo per la documentazione e la ricerca artistica.

La giornata si è conclusa con una sessione di domande e risposte, durante la quale sono state sintetizzate le principali riflessioni emerse. Successivamente, i numerosi partecipanti sono stati accompagnati dall'architetto Luca Orlandi e dalla storica dell'arte Burcu Pelvanoğlu in una visita guidata al Monumento della Repubblica in Piazza Taksim, una delle opere più rappresentative di Pietro Canonica in Turchia.

Di seguito presentiamo la locandina e il programma dell'evento, arricchiti con alcuni QR code che consentiranno al lettore di accedere alle registrazioni video degli interventi della giornata, disponibili sia in italiano sia in turco.



Luca ORLANDI / Silvia PEDONE

ÇALIŞTAY GÜNÜ: “PIETRO CANONICA VE ATATÜRK. TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA İTALYAN VARLIĞI”

3 Kasım 2023 tarihinde, İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Tiyatrosu'nda, Torino'lu heykeltıraş Pietro Canonica'ya adanmış bir çalışma günü düzenlendi. Etkinlik, Torino'lu sanatçı ile Mustafa Kemal Atatürk arasındaki güçlü bağın yanı sıra, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyan kültürünün ve diplomasisinin oynadığı önemli rolü derinlemesine inceledi. İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü Salvatore Schirmo'nun açılışını yaptığı kültürel etkinlik, İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi Sayın Giorgio Marrapodi ve Roma Başkent Kültür Müsteşarı Miguel Gotor'un da katıldığı Resmi Tebrikler oturumuyla başladı.

“Pietro Canonica, İtalya ve Türkiye” başlıklı ilk oturum, Levantine Heritage Foundation üyesi Luis Miguel Selvelli tarafından yönetildi. Tartışma Pietro Canonica figürüne ve Türkiye'deki çalışmalarının geliştiği tarihsel ve kültürel bağlama odaklandı. Roma'daki Pietro Canonica Müzesi'nin müdürü Carla Scicchitano'nun giriş konuşması, sanatçının yaşamının ve eserlerinin sembolik bir mekânı olan Villa Borghese'deki Fortezzuola'daki ev müzesi üzerinde durarak, zamanının bir tanığı olarak sanatçının profilini özetledi. Ardından, Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi tarihçi İlber Ortaylı, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki İtalyan-Türk ilişkilerini analiz ederek Türk perspektifinden tarihsel bir bakış açısı sundu. Silvia Pedone (Accademia Nazionale dei Lincei) ve Luca Orlandi (Özyeğin Üniversitesi) tarafından yapılan konuşmalarda Canonica'nın Türkiye'deki kişisel deneyimi ele alındı; kazandığı sanat yarışmalarına, seyahatlerine ve derin bir değişim geçiren ülkede kaldığı süre boyunca not aldığı düşüncelere odaklanıldı. Oturum, Aylin Tekiner'in (Research Institute on Turkey, New York/İstanbul) Cumhuriyet yıllarında yaptırılan Atatürk heykellerini estetik, siyasi ve sembolik açılardan incelediği konuşmasıyla sona erdi.

Öğleden sonra, Profesör Baha Tanman'ın (İstanbul Üniversitesi) moderatörlüğünde gerçekleştirilen “İtalya ve Türkiye Arasındaki Kültürel ve Sanatsal Diyaloglar” başlıklı ikinci oturumda Canonica ve çağdaşlarının iki ülke arasındaki kültürel dinamiklere katkıları ele alındı. Torino Üniversitesi'nden araştırmacı Francesco Pongiluppi İtalyan-Türk ilişkilerini İtalyan bakış açısıyla incelerken, Profesör Mevlüt Çelebi (Ege Üniversitesi) Canonica ve Atatürk arasındaki ilişkiyi İtalyan ve Türk kaynaklarını karşılaştırmalı bir şekilde inceleyerek ve özellikle dönemin basınına atıfta bulunarak analiz etti. Sanat tarihçisi Özlem İnay Erten, Cumhuriyet yıllarında İstanbul ve Ankara arasında faaliyet gösteren Levanten mimar Giulio Mongeri üzerine bir katkı sunmuş, ardından Londra'daki Westminster Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan Davide Deriu, Batı'nın gözünden yeni Türk başkentini 'yeni mitlerin laboratuvarı' olarak değerlendirmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim görevlisi Burcu Pelvanoğlu ise erken cumhuriyet döneminde Türk kadınlarının sanatsal üretimlerini inceledi. Oturumun kapanışında, Roma La Sapienza Üniversitesi Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü'nden Luca J. Senatore, Marco Carpiceci ve Fabio Colonnese, Pietro Canonica Müzesi'nde bulunan Canonica'nın Türkiye ile ilgili eserlerinin dijital restitüsyon projesini, belgeleme ve sanatsal araştırmalar için yenilikçi bir araç olarak sundular.

Gün, ortaya çıkan ana düşüncelerin özetlendiği bir soru-cevap oturumuyla sona erdi. Daha sonra çok sayıda katılımcıya mimar Luca Orlandi ve sanat tarihçisi Burcu Pelvanoğlu rehberliğinde Pietro Canonica'nın Türkiye'deki en önemli eserlerinden biri olan Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı gezdirildi.

Aşağıda etkinliğin posterini ve programını, okuyucunun günün konuşmalarının İtalyanca ve Türkçe video kayıtlarına erişmesini sağlayacak bazı QR kodlarıyla zenginleştirilmiş olarak sunuyoruz.



Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılında
In occasione di 100 anni della Repubblica di Turchia

Çalıştay / Giornata di studi

Pietro Canonica ve Atatürk



in occasione di 100 anni della Repubblica di Turchia
Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. yılında

Giornata di studi / *Çalıştay*

Pietro Canonica e Atatürk.

La presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia.

Pietro Canonica ve Atatürk.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında İtalyan varlığı

INAUGURAZIONE / AÇILIŞ ore / saat 10:00 – 10:45

Giorgio Marrapodi, Ambasciatore d'Italia in Turchia / *İtalya Büyükelçisi*

Miguel Gotor, Assessore alla Cultura del Comune di Roma /
Roma Belediyesi Kültür Müsteşarı

Salvatore Schirmo, Direttore Istituto Italiano di Cultura di Istanbul /
İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü

PRIMA SESSIONE / BİRİNCİ BÖLÜM ore / saat 10:45 – 13:00

Moderatore e introduzione / *Sunum ve moderasyonu:*

Luis Miguel Selvelli (Levantine Heritage Foundation)

Interventi di / *Konuşmacılar:*

Carla Scicchitano (Museo Pietro Canonica / *Pietro Canonica Müzesi*)
- La figura di Pietro Canonica, artista testimone del suo tempo, e la sua casa-museo alla Fortezza di Villa Borghese
- *Zamanın tanığı olan sanatçı Pietro Canonica figürü ve Villa Borghese Fortezza'daki müze evi*

İber Ortaylı (Università Galatasaray / *Galatasaray Üniversitesi*)
- Le relazioni italo-turche negli primi anni della repubblica; il punto di vista dei Turchi
- *Cumhuriyetin ilk yıllarında İtalyan-Türk ilişkileri; Türk bakış açısı*

Silvia Pedone (Accademia Nazionale dei Lincei / *Lincei Ulusal Akademisi*) / **Luca Orlandi** (Università Ozyeğin / *Ozyeğin Üniversitesi*)
- L'esperienza di Pietro Canonica in Turchia; viaggi, appunti e riflessioni
- *Pietro Canonica'nın Türkiye deneyimi; geziler, notlar ve düşünceler*

Aylin Tekiner (Research Institute on Turkey, New York / *New York Türkiye Araştırmaları Enstitüsü*)
- Le statue di Atatürk nei primi anni della repubblica: culto, estetica e politica
- *Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk heykelleri: kült, estetik ve siyaset*



SECONDA SESSIONE / İKİNCİ BÖLÜM ore / saat 14:30 – 17:30

Moderatore e introduzione / Sunum ve moderasyon:

Baha Tanman (Università di Istanbul / İstanbul Üniversitesi)

Interventi di / Konuşmacılar:

Francesco Pongiluppi (Università di Torino / Torino Üniversitesi)

- Le relazioni italo-turche negli primi anni della repubblica; il punto di vista degli Italiani
- Cumhuriyetin ilk yıllarında İtalyan-Türk ilişkileri: İtalyan bakış açısı

Mevlüt Çelebi (Università dell'Egeo / Ege Üniversitesi)

- I rapporti tra Canonica e Atatürk secondo le fonti turche e italiane
- Türk ve İtalyan Kaynaklarına Göre Canonica-Atatürk ilişkileri

Özlem İnay Erten (Storica dell'Arte / Sanat tarihçisi)

- Giulia Mongeri negli anni della Repubblica tra Istanbul e Ankara
- Cumhuriyet yıllarında İstanbul-Ankara arasında Giulia Mongeri

Davide Deriu (University of Westminster / Westminster Üniversitesi)

- 'Un laboratorio di nuovi miti': la capitale turca vista da occidente
- 'Yeni mitler laboratuvarı': Batıdan görülen Türk başkenti

Burcu Pelvanoğlu (Università di Belle Arti Mimar Sinan / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

- Artiste donne turche e le loro produzioni nel primo periodo repubblicano
- Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Kadın Sanatçılar ve Üretimleri

Luca J. Senatore, Marco Carpiceci, Fabio Colonnese (Università La Sapienza Roma / Roma La Sapienza Üniversitesi)

- La restituzione digitale delle opere di Canonica relative alla Turchia presenti nel museo Canonica come strumento di documentazione e di ricerca
- Canonica'nın Türkiye ile ilgili eserlerinin Canonica müzesinde belgeleme ve araştırma aracı olarak dijital ortamda restorasyonu

17:30 – 18:00 Q/A - Discussione finale e chiusura giornata di studio
Soru-cevap ve çalıştay kapanışı18:30 - Visita guidata al Monumento della Repubblica di Taksim con
Luca Orlandi e Burcu Pelvanoğlu / Luca Orlandi ve Burcu Pelvanoğlu
ile rehberli Taksim Cumhuriyet Anıtı turuTraduzione simultanea italiano-turco /
İtalyanca-Türkçe simultane tercüme ile**İtalyan Kültür Merkezi**Meşrutiyet Caddesi no.75
Tepebaşı, Beyoğlu
34430 İstanbul
icistanbul@esteri.it
Tel: +90 (212) 293 98 48 (pbx)**icistanbul.esteri.it**



@icistanbul




Il gruppo del convegno davanti al Monumento della Repubblica di Taksim, 3 Novembre 2023 (Archivio Istituto Italiano di Cultura).
Konferans grubu Taksim Cumhuriyet Anıtı önünde, 3 Kasım 2023 (İtalyan Kültür Merkezi Arşivi).

SAGGI
MAKALELER

Carla SCICCHITANO *

LA FIGURA DI PIETRO CANONICA, ARTISTA TESTIMONE DEL SUO TEMPO E LA SUA CASA-MUSEO ALLA FORTEZZUOLA DI VILLA BORGHESE

Si è celebrato nel 2023 il centenario della nascita della Repubblica di Turchia e per noi Italiani è naturale farlo attraverso lo sguardo di colui che fu tra i primi artisti a celebrarla: Pietro Canonica (Fig. 1). Leggiamo dalle sue *Memorie*,¹ del primo incontro avuto con Kemal Atatürk nel 1926. Così lo ricorda l'artista:

“...mi recai quindi ad Ankara, dove Kemal Pascià risiedeva, per fargli il busto. [...] mi ricevette semplicemente, nella sua abitazione, una modesta palazzina arredata con gusto, ma senza lusso, come una casa borghese, intesa nel senso migliore della parola. Mi offrì il caffè e poi cominciammo la posa. Un'ora dopo, come al solito, il busto era già impostato e somigliante. [...] Con lui, durante le pose, si conversava di tutto. Egli era un uomo semplice, molto distinto nei modi al pari dei nostri soldati lombardi e piemontesi d'antico stampo. Uomo di poche parole, riflessivo e acuto osservatore, studia gli individui con occhio penetrante che ha lampi di grande energia, la sua fisionomia, a seconda dei sentimenti che lo animano, acquista a volte una espressione imperiosa, a volte di una dolcezza quasi infantile che commuove.”²

Sono parole che, con pochi tratti, colgono perfettamente la personalità forte e al contempo complessa di Atatürk, ma che a ben vedere ci dicono molto anche della personalità di Canonica. L'artista nasce a Moncalieri,³ (Fig. 2) vicino Torino, nel 1869, in una Italia da poco unita ma impegnata, e lo sarà ancora a lungo, nel percorso di costruzione di una identità nazionale. La cultura ufficiale spinge sui sentimenti patriottici e Canonica, figlio del suo Piemonte sabauda, è in sintonia con questo ambiente.

È ancora giovanissimo quando, dopo aver ricevuto una menzione d'onore al Salon di Parigi del 1893 con l'opera *Dopo il voto* (Fig. 3), ottenuto il successo internazionale, inizia a viaggiare, frequenta i salotti

* Responsabile Mostre ed Eventi Culturali del Museo Canonica.

1 Pietro Canonica, *Ricordi della mia vita*, sd. (ma 1945-1950) presso l'Archivio Storico Museo Canonica, da qui in poi citati come *Memorie*. Si tratta di ricordi autobiografici in forma di racconto, sistemati in ordine cronologico, redatti quando l'artista era già in età avanzata, basati su appunti di diario e probabilmente dettati alla seconda moglie Maria Assunta Riggio che li ha raccolti e dattiloscritti. La Letteratura su P. Canonica ha spesso ritenuto le *Memorie* un'opera scritta in realtà a quattro mani, cioè ampiamente “rivisitata” da M.A. Riggio, ma la Relazione scritta da Canonica al ritorno dal suo primo viaggio in Turchia (1926-1927) e inviata a Mussolini, una sorta di Report politico-diplomatico sulla giovane Repubblica Turca nata nel 1923, non lascia dubbi almeno per quanto riguarda lo stile: diversi brani contenuti in quel Report li ritroviamo identici nelle *Memorie*, lo stesso sguardo acuto sulle cose, lo stesso stile vivido e “cinematografico”. Il Report si trova in Eyice 1986, pp. 42-47.

2 *Memorie*, pp. 124-125.

3 Testi fondamentali per lo studio dell'attività artistica di P. Canonica sono: Saporì 1960; Durbè, Caraci, Cardano 1985. Tra i contributi più recenti: Cardano 2009, pp. 111-132; Santese 2017a, pp. 13-35.

parigini, viene chiamato presso tutte le Corti europee a ritrarre re e regine, aristocratici e capi di stato, e ogni volta il giovane scultore si sente “ambasciatore” dell’arte italiana, della sua grande storia e della sua tradizione.

È noto l’interesse di Canonica per il Quattrocento fiorentino, la cui rivoluzione umanista cambierà la storia dell’arte occidentale, e in particolare per Donatello, la cui scultura rimetterà al centro l’essere umano, ritrovando la proporzione e l’equilibrio tra le parti che era stato espressione della classicità.

Equilibrio e misura, paradigma dell’arte come della vita. Canonica, infatti, da buon piemontese apprezza la sobrietà nello stile di vita delle persone. Si deduce dalle parole che sceglie per descrivere la personalità di Atatürk, e in ognuno dei personaggi illustri che incontra e ritrae, Canonica cerca e apprezza soprattutto la semplicità dei modi,⁴ e spesso la trova, perché indaga il loro lato più intimo e vero, e dunque umano. Ma lo scavo non ha nulla di tormentato, ha piuttosto il carattere laico della conversazione piacevole, portata avanti tranquillamente mentre l’artista plasma nella creta⁵ le fattezze del committente che ha davanti (Fig. 4), in un’atmosfera di cordialità dove, all’occhio acuto e allo spirito vigile dell’artista non sfuggono, al di là delle apparenze, le verità riposte.

L’artista come mediatore tra il vero ed il sensibile, per nulla interessato ad annullare l’uno a beneficio dell’altro, quanto piuttosto a capirne il segreto gioco delle parti. “[...] studiare nel vero la forma più pura, concentrando in essa il massimo del sentimento.”⁶ Questo, secondo Canonica, è lo scopo dell’artista.

Canonica ha sempre amato la bellezza (Fig. 5), nel paesaggio naturale e in quello umano, declinata secondo i canoni classici dell’equilibrio e dell’armonia. È attratto dal mondo dell’aristocrazia in quanto storica mecenate dell’arte e forse vede se stesso come un artista del rinascimento, al servizio dei grandi committenti, e tuttavia libero di far coincidere la propria vita con l’arte, inseguendola in ogni sua forma: dalla pittura a cui si dedica nei momenti d’ozio, al disegno per progettare le architetture dei suoi monumenti, alla musica, suo primo vero grande amore, non sempre ricambiato, per cui scrisse cinque opere liriche, di cui quattro rappresentate in diversi teatri italiani.

Lo psicologismo laico e salottiero di Canonica è dunque un metodo che l’artista mette a punto durante la sua lunga ed operosa carriera. Un metodo che sarà la sua forza e la sua debolezza, perché se da un lato gli permetterà di trovare un pubblico di riferimento ben definito e dunque uno stile, oltre naturalmente ad una stabile fonte di guadagno, dall’altro gli precluderà percorsi più individuali di ricerca o di sperimentazione.⁷ Anche se bisogna dire che nella sua prima produzione, quella a cavallo fra i due secoli, non sono rare le opere a tema allegorico (Fig. 6), forse sull’onda del Simbolismo che in quegli anni dominava la scena dell’arte. Ma il senso di mistero che caratterizza l’arte simbolista, non viene interpretato da Canonica in modo intuitivo, senza mediazione razionale, come è tipico del Simbolo, piuttosto si appoggia a convenzioni letterarie come è invece tipico dell’Allegoria, solo alcuni esempi: l’opera la *Veglia dell’Anima* (Fig. 7) rinvia al Cantico dei Cantici e al Canto XVIII del *Purgatorio* di Dante; mentre lo *Scavatore* (Fig. 8), rimanda all’archeologia e alla mitologia classica come fonte e base della cultura umanistica. Nessun mistero resta tale, nessun enigma resta irrisolto nell’opera di Canonica, in una prospettiva più allegorica che simbolista.⁸

4 Molti brani delle *Memorie* attestano questa inclinazione di Canonica.

5 Vedi Soffici 1903, pp. 23-26: “Canonica (...) Comme Rodin, il travaille son marbre, et, mieux que l’artiste français, il soit le rendre docile comme un cire (...)”.

6 Roux 1908, p. 376.

7 Cfr. Cardano 2009; Canavesio 2019.

8 Canavesio 2019, pp. 481-482.

Quanto poi alla sperimentazione, si concentrò soprattutto sulla materia e sulle tecniche di lavorazione, come lo studio delle patinature,⁹ di cui fu maestro. Dalla patinatura del marmo, che conferisce all'opera un effetto antichizzato, lontano dal bianco astratto e abbagliante del Canova, alla patinatura del gesso, cui conferisce spesso la tonalità del bronzo o della terracotta, simulando così materiali diversi, col fine di nobilitare quella materia, il gesso, e ottenere per la sua gipsoteca uno status di collezione di opere "che sembrano finite" e dunque più adatte ad essere esposte nel futuro museo a lui intitolato. Pietro Canonica sperimenta anche la coloritura,¹⁰ come nel *Ritratto policromo di Cesarina Gualino*, moglie dell'industriale e collezionista Riccardo Gualino, o nei *Ritratti della principessa Emily Doria Pamphili e Donna Franca Florio* (Fig. 9), dove utilizza un leggero strato di colore ma soltanto su alcune parti della figura scolpita, come le iridi degli occhi, i capelli, l'abito, dando così corpo e respiro alla staticità della scultura.

Egli entra in sintonia con i suoi illustri committenti, conversa con loro durante le sedute di posa, sempre poche e veloci per non tediarli, ma sufficienti a dare in breve tempo somiglianza e carattere al ritratto, vista la grande perizia tecnica e l'abilità nel modellare, frutto della sua formazione accademica, ma grazie anche ad un'indole affabile e molto diplomatica che da subito lo introduce con successo presso tutte le Corti d'Europa, da Buckingham Palace ai castelli della Mitteleuropa, fino all'Oriente, con la Turchia di Atatürk, l'Egitto di re Fuad e l'Iraq di re Faysal. Canonica stabilisce ovunque rapporti cordiali ma di alcuni si può parlare di vera e propria amicizia e grande familiarità, come avvenne con la famiglia imperiale russa dello Zar Nicola II e della Zarina Alexandra Fiodorovna.¹¹

In conclusione possiamo dire che Pietro Canonica celebra i suoi committenti, non per lasciarli al giudizio della Storia, bensì al nostro giudizio umano.

Il suo giudizio sui potenti che ritrae non è mai politico, di critica sociale, anche quando avrebbe l'opportunità di farlo, di mettere in prospettiva storica gli avvenimenti. La sua è piuttosto un'attenzione al lato umano, caratteriale, del personaggio da ritrarre. E se questo è naturale che accada nei ritratti, non è altrettanto scontato nei monumenti celebrativi, dove certo è più forte il rischio della retorica, ma Canonica trova sempre il modo di introdurre note di pacata compostezza¹² o elementi di riflessione che privilegiano la dimensione umana della grande Storia: come il mulo che affianca l'alpino della prima guerra mondiale, entrambi celebrati come eroi, nella loro postura senza trionfalismi, sobria e contenuta, possiamo leggere tutta la fatica di una guerra devastante. O anche nel *Monumento alla Repubblica Turca* di piazza Taksim ad Istanbul: nel gruppo scultoreo della Battaglia di Sakarya, che raffigura l'evento decisivo della guerra d'indipendenza Turca, sul lato nord del monumento, vediamo Atatürk in divisa militare, ha un'espressione determinata, lo sguardo lungimirante e il suo corpo è proteso in avanti, come in atto di trainare qualcosa di molto pesante, dietro di lui si affollano soldati, gente del popolo, anche due donne: con evidenza plastica Atatürk sta trascinando il suo popolo alla vittoria e alla costruzione di una nuova pagina della sua storia. La linea fortemente inclinata del suo corpo (Fig. 10) è il codice espressivo del suo eroico e vittorioso sforzo di cambiamento. Ancora una volta Canonica decide di rappresentare l'eroismo attraverso la fatica e qui la esprime tutta in quella diagonale nervosa e asciutta, la cui linea accentuata isola la figura di Atatürk dalle altre, facendola balzare in avanti, con un chiaro rinvio al dinamismo dell'uomo ma anche all'isolamento e alla solitudine del capo.

Ecco la cifra stilistica di Canonica: l'umanità in rilievo, sullo sfondo della Storia. I grandi protagonisti sono in primo piano, sintesi icastica delle vicende umane, nobilitati dai basamenti e dalle pose a cavallo,

9 Vedi Del Vesco 2017, pp. 59-63.

10 Cardano 2009, p. 117.

11 Due interi capitoli delle *Memorie* (pp. 71-99) sono dedicati ai viaggi in Russia e al suo rapporto con la famiglia imperiale degli Zar.

12 Santese 2017b, p. 25.

funzionano come epitomi di un mondo che si agita sotto di loro e che vediamo in dettaglio nei rilievi che animano quei basamenti, o alle spalle del personaggio celebrato, sul fondo delle edicole che lo inquadrano; è l'agitazione di una folla traboccante di personaggi minori (Fig. 11), tutti altrettanto protagonisti, tutti vitalisticamente raffigurati come in un tumultuoso "qui ed ora",¹³ malgrado si tratti di vicende storiche, ognuno con il suo ruolo, la sua fisionomia, il suo racconto e l'urgenza di mostrarlo. Dunque, tutti semplicemente esseri umani, ciascuno con i propri punti di forza e di debolezza, e Canonica, al centro di diversi crocevia anche drammatici della Storia, ne è il testimone.

Dalla Belle Époque al secondo dopoguerra, vive in prima persona alcuni snodi fondamentali della Storia, frequentando gli ambienti e i protagonisti più significativi: i salotti parigini di fine Ottocento, dove, introdotto da Matilde Bonaparte conosce Anatole France, Edgar Degas, Edmond De Goncourt e l'euforia di quegli anni che si aprivano al nuovo secolo; la villa sul lungolago di Stresa della duchessa di Genova (Fig. 12), madre della regina Margherita, dove Canonica soggiognerà tutte le estati per 17 anni, lì avrà modo di conoscere i Savoia, e la sera del sabato 28 luglio 1900 è con il re Umberto I, in partenza per Monza, dove il giorno dopo sarà assassinato; il palazzo di Carskoe Selo, vicino San Pietroburgo, reggia preferita dello Zar Nicola II e la sua famiglia, dove Canonica è spesso ospite intorno agli anni '10 del Novecento, accolto come un amico dalla famiglia imperiale (Fig. 13), negli appartamenti privati, a condividere diversi momenti della loro vita familiare. Per loro realizza numerosi ritratti e due grandi Monumenti Celebrativi, quello al Granduca Nicolaj Nicolajevic (Fig. 14) inaugurato a San Pietroburgo nel 1914 e quello dedicato allo Zar Alessandro II, mai collocato, entrambi i monumenti saranno travolti dallo scoppio della guerra e poi dalla rivoluzione del 1917; e sempre parlando di snodi della Storia vissuti da Canonica in prima persona, altro luogo simbolo è il castello di Sinaia, in Romania, dove nell'aprile del 1943, Canonica sarà ospite del Re Michele (Fig. 15) e di sua madre la Regina Elena, ufficialmente lo scultore è lì per eseguire i loro ritratti, ma la sua vera missione è trattare una pace separata con gli alleati, con l'appoggio dei reali di Romania.¹⁴ La missione fallisce perché al rientro di Canonica a Roma, l'iniziativa viene sottoposta al Re che la bocchia. Quattro mesi più tardi, l'8 settembre del 1943, verrà annunciato l'armistizio.

Pietro Canonica, l'artista solitario che non fece mai rete con gli altri artisti, che non firmò manifesti programmatici sul modo di intendere l'arte, non rifiutò però di metterla al servizio della società quando lo ritenne necessario. Dal brano che abbiamo citato dalle sue Memorie, traspare il rispetto per il "saper fare",¹⁵ che ha sempre la meglio sul manifesto poetico. L'orgoglio per l'abilità raggiunta nel domare la materia, processo questo sì a volte doloroso: "Il bisogno di esprimere il massimo del sentimento era per me quasi una sofferenza, che si acuiava allorché la materia, non sempre docile, si rifiutava di esprimere, in tutta la sua profondità, ciò che sentivo nel cuore."¹⁶

Insomma, Pietro Canonica nutre una chiara e inossidabile fiducia nella propria padronanza delle tecniche scultoree, conseguita pazientemente, ancora giovanissimo, grazie allo studio e al lavoro in Accademia ma anche presso le botteghe di altri maestri scultori. Una fiducia nella tradizione accademica che oggi, ribaltando il punto di vista, potremmo paradossalmente definire scandalosa, se pensiamo che in quella fase della Storia, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, l'Arte parla il linguaggio della rivoluzione, della negazione e dell'azzeramento dei codici espressivi fin lì ritenuti validi e operanti. Ma Pietro Canonica resta fedele alla sua idea di Bello. Del resto fu iscritto all'Accademia Albertina di Torino appena undicenne e subito mostrò un grande e precoce talento, per cui fu chiamato presto a collaborare

13 Canavesio 2019, p. 489.

14 Rupignì 1955.

15 Canavesio 2019, p. 485.

16 Roux 1908, pp. 376-377.

nello studio del suo maestro: Odoardo Tabacchi. A soli diciassette anni ebbe le sue prime commissioni: quattro statue di santi per la Chiesa di San Lorenzo e Maria Addolorata a Mondovì. In quegli anni aveva già il suo primo studio a Torino, ma altri ne aprì nel corso della sua lunga carriera, a Parigi, a Cavoretto sui colli Torinesi, a Roma, a Venezia.

Conoscenza e rispetto delle prassi, lo resero sempre e in modo sincero consapevole del suo ruolo come artista: preservare la tradizione e trasmetterla interpretandola. A Pietro Canonica non interessa cambiare il mondo, teorizzare nuove forme dell'arte, preferisce salvarne il centro: l'essere umano e i suoi sentimenti, la sua più intima verità, colta nel piccolo gesto di una mano, in una postura del corpo (Fig. 16), nell'espressione che sembra rubata al volo come in una istantanea, o congelata in una sapiente sospensione che plasticamente pone il personaggio al di sopra del Tempo, innalzato anche da basamenti e architetture nobilitanti. Ma le opere più intense e significative sono quelle in cui questa sospensione ha il sapore della fragilità e dello sgomento che ciascuno di noi prova davanti all'incognita del destino. Come nel caso esemplare dell'opera *L'Abisso* (Fig. 17), che si apre davanti ai due amanti abbracciati sull'orlo del loro destino. Un abisso di incognite, forse di perdizione. Un abisso evocato, non visibile, ma presente, oltre che nel titolo, nello sguardo dei due amanti, uno sguardo smarrito e composto insieme.

Oggi, a 64 anni dalla sua morte, possiamo tranquillamente definire questo artista come una delle tante fertili anomalie nel campo dell'arte e della cultura in generale. Praticamente assente nei testi di storia dell'arte, se non in quelli specialistici per addetti ai lavori, ha ricevuto nel corso della sua vita onori e riconoscimenti, dalle Istituzioni, nei confronti delle quali l'artista si è sempre sentito organico, ma anche dalla critica, in particolare per la sua attività giovanile di raffinato ritrattista, più libero quindi dai vincoli celebrativi, negli anni a cavallo fra i due secoli: Ottocento e Novecento. Sono gli anni più fecondi di Canonica ma sono anche gli anni delle Avanguardie artistiche, a cui lui tiene testa, tenacemente fedele al suo ideale classico di bellezza.

Muore a Roma, lui piemontese di Torino, nella sua amata Fortezzuola, l'edificio storico di Villa Borghese che l'amministrazione comunale gli aveva concesso nel 1927 per uso di abitazione e studio.¹⁷ La morte di Canonica arriva alle soglie degli anni '60 che porteranno a loro volta una nuova formidabile ondata di fermenti rivoluzionari, le cosiddette seconde avanguardie, a cui seguiranno gli anni '80 della post-avanguardia, ma la memoria di Pietro Canonica resisterà, arroccata nella sua Fortezzuola, dove in quegli anni vive ancora la sua seconda moglie Maria Assunta Riggio, che con devozione e competenza prova a tenerne vivo il ricordo, riordinando e catalogando con Nicoletta Cardano, della Sovrintendenza Capitolina, il vasto patrimonio di opere lasciato dall'artista. Alla morte della Sig.ra Riggio, nel 1987, l'intera Fortezzuola si apre al pubblico: quindi non più soltanto l'area espositiva, che aveva già aperto nel 1961, due anni dopo la morte dell'artista, ma si aprono al pubblico anche le stanze private dell'appartamento e il bellissimo studio (Fig. 18), un atelier dall'atmosfera suggestiva e intima, dove sopra un tavolino accanto al cavalletto da scultore sono rimasti, come in una istantanea che sfida il tempo, gli attrezzi usati dal maestro per modellare, ancora sporchi di gesso, come lui li ha lasciati.

Dunque, la Casa Museo Pietro Canonica, nella Fortezzuola di Villa Borghese, è un complesso che integra tre diverse tipologie di luoghi dell'arte, difficilmente compresenti in uno spazio unico: le sale espositive, la casa d'artista e l'atelier. L'originalità di questo Museo sta anche nel modo in cui la collezione si è formata: tutto il patrimonio qui raccolto, dalle sculture agli arredi antichi, dai quadri, agli oggetti preziosi dell'appartamento (Fig. 19), sono il frutto di un'accurata selezione operata dallo stesso artista che, in prima persona, dunque, sceglie ciò che lo tramanderà ai posteri: l'immagine di sé che intende

17 Santese 2017c, pp. 37-51; Lacroce 2002/2003, pp. 169-183.

lasciare alla storia.¹⁸ E concepisce il suo Museo come un grande autoritratto dove sono rappresentati, in un connubio che è molto moderno, l'artista e l'uomo, in modo assolutamente inscindibile.

Negli ultimi trentasei anni molte cose sono cambiate dentro la Fortezzuola e fuori nel mondo: il Museo fa parte del Sistema Musei Civici della Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali, ha visto crescere i propri standard di accoglienza e fruizione, didattica e ricerca, grazie anche al lavoro generoso delle Funzionarie responsabili che mi hanno preceduto, Maria Italia Zacheo prima e Bianca Maria Santese poi, e al prezioso lavoro di catalogazione di Fabiola Polsinelli.

Oggi, nell'era del digitale, dei social e degli nft, la Casa-Museo Pietro Canonica, per la sua particolare e complessa lettura a più livelli dell'opera d'arte: da manufatto che si carica di significati universali e diventa opera, a fatto intimo, privato, intessuto di quotidiano, può paradossalmente presentarsi come una grande e multiarticolata installazione artistica, un luogo reso attivo nel suo insieme come opera d'arte, dallo sguardo tridimensionale che l'artista ha posato su quello spazio.

Ed ecco l'anomalia di cui parlavamo all'inizio: questo artista custode della tradizione e campione del canone classico, grazie anche alla distanza ormai maturata dalle vicende artistiche dei suoi tempi e grazie ad uno sguardo ormai scevro da inutili pregiudizi e da partigianerie ideologiche, nel tempo fluido e stretto in cui viviamo ci appare sotto un'altra luce, ci affascina il suo tocco lieve, pulito, addirittura soave nei ritratti femminili, ci commuove la sua fiducia nell'Arte, che secondo Canonica non è mai morta né mai potrà morire finché ci saranno studio e sentimento, equilibrio tra forma e contenuto. Ci è di esempio il suo sguardo lungimirante ed esperto delle cose della vita: affabilità, *savoir faire* e abili doti diplomatiche non fecero mai difetto a questo artista che intuì con grande lucidità quale fosse il modo migliore e più sicuro di passare alla storia: trattare (e fu trattativa assai lunga e travagliata) con l'Amministrazione Comunale di Roma per la costituzione di un museo a lui intitolato, costituito grazie alla donazione delle sue opere, degli arredi di prestigio, i quadri, i cimeli e gli oggetti preziosi, ma soprattutto, e fu impresa che gli riuscirà soltanto poco prima di morire nel 1959, vincolare tutta la donazione al luogo dove questa si trovava: la Fortezzuola di Villa Borghese.

Questo permise alla collezione di non essere smembrata, le garantì un futuro istituzionale e una collocazione unitaria oltre che prestigiosa. Le premesse necessarie per un museo che ancora oggi ci parla di Canonica e della sua visione dell'Arte (Fig. 20). Pietro Canonica intriga ancora oggi i giovani artisti italiani e internazionali che pure lo hanno sfidato portando le loro opere nella sua Fortezzuola e dialogando con lui, con la sua idea di Bello, in mostre di arte contemporanea che hanno segnato positivamente l'attività culturale del Museo, dialoghi e sfide in cui Pietro Canonica ha spesso vinto, qualche volta ha pareggiato, ma certamente non ha mai perso. Ha avuto fiducia nel tempo lungo della Storia e forse ha avuto le sue ragioni, e le sue soddisfazioni: prima o poi, ogni avanguardia diventa "classica".

18 Vedi Santese 2017c, pp. 42-43.

Bibliografia

- Archivio Museo Canonica, *Raccolta Documenti*, anni dal 1920 al 1987.
- Archivio Museo Canonica, Aa. Vv., *Schede Collezione Museo Canonica*, OA Sculture Quadri Oggetti Arredi; Schede BAR Archivio Cartaceo; Schede F
- Archivio Fotografico.
- Campitelli A. 1991. *Il Museo Canonica. Le Sculture*. Roma.
- Canavesio W. 2019. "Pietro Canonica scultore senza tempo", in *Studi Piemontesi*, 48/2 (dicembre), pp. 481-494.
- Canonica Riggio M.A. 1969. *Museo Canonica*, guida. Roma.
- Canonica Riggio M.A. 1970. "Il Museo Canonica di Villa Borghese", in *Musei e Gallerie d'Italia*, n. 41-42, maggio-dicembre, pp. 28-36.
- Canonica P. 1945-1950. *Ricordi della mia vita*, a cura di M.A. Riggio Canonica, s.d. (ma 1945-1950).
- Cardano N. 2009. "In aggiunta a Pietro Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 23, pp. 111-132.
- Cardano N. 2009. "In aggiunta a Pietro Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 23, pp. 111-132.
- Del Vescovo P. 2017. "Le tecniche di patinatura di Pietro Canonica", in *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, a cura di Bianca Maria Santese e Carla Scicchitano. Roma, pp. 59-63.
- Durbè D., M. Caraci, N. Cardano 1985. *Canonica scultore e musicista*. Roma.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica*. Istanbul, pp. 42-47.
- Lacroce, M. G. 2002(2003). "Una casa d'artista a Roma: il Museo Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, Nuova Serie 15, pp. 169-183.
- Mastrorilli B. *Il museo Pietro Canonica. Dimora e atelier d'artista a Villa Borghese*, Tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte Moderna, Anno Accademico 2010-2011, Università degli Studi di Siena.
- Panzetta A. 2003. *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, vol. 1. Torino, p. 197.
- Pizzamano P. 2017. "Pietro Canonica o Carlo Fait? Un caso emblematico di collaborazione", in *Gipsoteche in penombra Il Patrimonio piemontese*. Atti del Convegno Torino (18 ottobre 2013), a cura di W. Canavesio e G. Kannes. Torino, pp. 97-113.
- Polsinelli F. 2017a. "Regesti biografici", in *La Bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica*, a cura di B.M. Santese, C. Scicchitano. Roma, pp. 87-94.
- Polsinelli F. 2017b. "Secondo itinerario: la casa dell'artista", in *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Museo e casa d'artista*. Roma, dicembre, pp. 87-101
- Ravera R. 2003-2004. *Pietro Canonica. Percorsi, scelte e modelli di uno scultore tra Otto e Novecento*, Tesi di Laurea in Scienze della Formazione, A.A. 2003-2004, Università degli Studi di Torino.
- Roux O. 1908. *Memorie giovanili autobiografiche. Raccolte da Onorato Roux*. Firenze, pp. 374-377.
- Rupignière G. 1955. "Canonica cospirava con la Principessa Bibesco", in *L'Europeo*, 532, 25 dicembre.
- Santese B. M. 2017a. "Pietro Canonica, scultore, musicista, pittore. Un artista completo", in *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Museo e casa d'artista*, a cura di Bianca Maria Santese. Roma, pp. 13-35.
- Santese B. M. 2017b. "Pietro Canonica, un artista del suo tempo", in *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, a cura di Bianca Maria Santese, Carla Scicchitano. Roma 2017, p. 25.
- Sapori F. 1960. *Pietro Canonica scultore*. Roma.
- Soffici A. 1903. "Pietro Canonica sculpteur", in *L'oeuvre d'art internationale*, VI, 20 janvier-20 février, pp. 23-26.

Carla SCICCHITANO *

ZAMANININ TANIĞI BİR SANATÇI OLAN PIETRO CANONICA FİĞÜRÜ VE VİLLA BORGHESE'DEKİ FORTEZZUOLA'DA BULUNAN EV-MÜZESİ

2023 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 100. yılı kutlanmış olup, biz İtalyanlar için bu anlamlı yıl dönümünü onu kutlayan ilk sanatçılardan biri olan Pietro Canonica'nın bakış açısından ele almak doğal bir yaklaşım olmuştur (Fig. 1). Sanatçının 1926 yılında Kemal Atatürk ile gerçekleştirdiği ilk karşılaşmayı aktardığı *Memorie*'den¹ şu ifadeleri kullanmaktadır.

... ve böylece Ankara'ya gittim, Kemal Paşa'nın ikamet ettiği yere, ona büstünü yapmak için. [...] Beni, gayet mütevazı bir şekilde evinde kabul etti, zevkle döşenmiş ancak lüks olmayan, en iyi ifadeyle burjuva tarzında bir evdi. Bana kahve ikram etti, sonra ise büstün yapımına başladık. Her zaman olduğu gibi bir saat sonra, kendisine benzeyen büstün ana hatları ortaya çıkmıştır. [...] Onunla, çalışmalarım sırasında her şeyden konuşuyorduk. Sade, bizim Lombardia ve Piemonte bölgelerinin aski asil askerlerine benzeyen davranışlarıyla çok seçkin bir insandı. Az konuşuyor, derin düşünen ve dikkatli bir gözlemci; fizyonomisi, o an içinde bulunduğu hisselerle bazen emir verici bir görünüme, bazen de insanı duygulandıran adeta çocuksu tatlı bir havaya bürünüyor.”²

Bunlar, birkaç kelimeyle Atatürk'ün güçlü ve aynı zamanda karmaşık kişiliğini mükemmel bir şekilde yakalayan sözlerdir, ancak dikkatlice bakıldığında, Canonica'nın kişiliği hakkında da çok şey anlatır. Sanatçı 1869'da Torino yakınlarındaki Moncalieri'de³ (Fig. 2) yeni birleşmiş, ancak ulusal kimlik inşa süreciyle meşgul olan ve bu uğraşı uzun süre devam edecek olan bir İtalya'da doğmuştur. Resmi kültür vatansever duyguları öne çıkarıyordu ve Savoy Piyemonte'nin çocuğu olan Canonica da bu ortama uyum sağlamıştı.

* Canonica Müzesi Sergiler ve Kültürel Etkinlikler Yöneticisi.

1 Pietro Canonica, *Ricordi della mia vita*, basım tarihi yok (ancak 1945-1950 arasında), l'Archivio Storico Museo Canonica'da, bundan sonra *Memorie* olarak alıntılanacaktır. Bu eser, sanatçının yaşlılık döneminde kaleme aldığı, günlük notlarına dayanan ve muhtemelen ikinci eşi Maria Assunta Riggio'ya diktirdiği, kronolojik sıraya göre düzenlenmiş otobiyografik bir anlatıdır. Edebiyat, *Memorie*'yi genellikle dört elle yazılmış bir eser olarak değerlendirmiş, yani M.A. Riggio tarafından geniş ölçüde “yeniden gözden geçirilmiş” olarak kabul edilmiştir. Ancak, Canonica'nın ilk Türkiye seyahatinden (1926-1927) döndükten sonra Mussolini'ye gönderdiği, 1923'te kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti hakkında yazdığı siyasi-diplomatik bir rapor, en azından üslup açısından şüpheye yer bırakmamaktadır: O raporda yer alan bazı bölümler, *Memorie*'de birebir aynı şekilde bulunmaktadır; her ikisinde de aynı keskin bakış açısı, aynı canlı ve “sinematografik” üslup mevcuttur. Bu rapor, Eyice 1986'da, s. 42-47'de yer almaktadır.

2 *Memorie*, s. 124-125.

3 Pietro Canonica'nın sanatsal faaliyetini incelemek için temel eserler şunlardır: *Sapori* 1960; *Durbè, Caraci, Cardano* 1985. Daha yakın tarihli katkılar ise bkz: Cardano 2009, s. 111-132; Santese 2017a, s. 13-35.

Dopo il voto (Yeminden Sonra) (Fig. 3) adlı eseriyle 1893'te Paris Salonu'nda mansiyon ödülünü aldıktan sonra uluslararası bir başarı elde edip seyahat etmeye başladığında hala genç yaşlarında, Paris salonlarını sık sık ziyaret ediyor, kralları ve kraliçeleri, aristokratları ve devlet başkanlarını tasvir etmek üzere tüm Avrupa saraylarına çağrılıyordu ve genç heykeltıraş her seferinde kendini İtalyan sanatının, büyük tarihinin ve geleneğinin bir 'elçisi' gibi hissediyordu.

Canonica'nın, hümanist devrimi Batı sanatının tarihini değiştirecek olan 15. yüzyıl Floransa'sına ve özellikle de heykellerinde insanı yeniden merkeze koyarak klasisizmin bir ifadesi olan parçalar arasındaki oran ve dengeyi yeniden keşfedecek olan Donatello'ya olan ilgisi iyi bilinmektedir.

Denge ve ölçü, hayatın olduğu kadar sanatın da bir paradigmasıdır. Gerçekten de iyi bir Piyemonteli olarak Canonica, insanların yaşam tarzlarındaki itidali takdir eder. Atatürk'ün kişiliğini tanımlamak için seçtiği kelimelerden de anlaşılabilirliği gibi, Canonica tanıştığı ve canlandırdığı ünlü kişiliklerin her birinde, her şeyden önce davranışların sadeliğini arar⁴ ve takdir eder ve çoğu zaman bunu bulur, çünkü onların en samimi ve gerçek ve dolayısıyla insani yönlerini araştırır. Ancak bu derinlemesine inceleme, hiçbir şekilde içsel bir ıstırap taşımaz, aksine hoş bir sohbetin laik karakterini yansıtır; sanatçı, karşısındaki kişinin şekillerini çamura⁵ şekil verirken, bu sohbeti huzur içinde sürdürür (Fig. 4), bir samimiyet atmosferinde, burada sanatçının keskin gözleri ve dikkatli ruhu, görünümünün ötesinde, gizli gerçekleri yakalamaktan geri durmaz.

Sanatçı, gerçek ile duyuşal olan arasında bir aracı olarak, birinin diğeri için saf dışı bırakılmasına hiç ilgi duymamakta, aksine, her birinin gizli oyununu anlamaya çalışmaktadır. "Gerçekten en saf şekli incelemek, ona duygunun en yüksek yoğunluğunu odaklamak"⁶ ... Bu, Canonica'ya göre, sanatçının amacıdır. Canonica, klasik denge ve uyum kurallarına göre reddedilen doğal ve insan manzarasındaki güzelliği (Fig. 5) her zaman sevmiştir. Sanatçı, aristokrasi dünyasına, sanatın tarihsel hamisi olması nedeniyle ilgi duyar ve belki de kendisini büyük sipariş sahiplerine hizmet eden, ancak hayatını sanatla birleştirmekte özgür bir rönesans sanatçısı olarak görür. Sanatın her biçimini takip ederek yaşamını onunla birleştirir: boş zamanlarında uğraştığı resimden, anıtlarının mimari tasarımlarını çizdiği eskizlere, her zaman karşılık bulamasa da, onun ilk ve gerçek büyük aşkı olan müziğe. Bu tutkuyla, dört tanesi İtalya'nın farklı tiyatrolarında sahnelenmiş olan beş opera bestelemiştir.

Canonica'nın seküler ve sofistike psikolojizmi, sanatçının uzun ve üretken kariyeri boyunca geliştirdiği bir yöntemdir. Bu yöntem, onun hem gücü hem de zayıflığı olacaktır; çünkü bir yandan, kendisine iyi tanımlanmış bir hedef kitle ve dolayısıyla bir üslup, elbette istikrarlı bir gelir kaynağı bulmasını sağlarken, diğer yandan daha bireysel araştırma veya deneysel yolları kendisine kapatacaktır.⁷

Yine de, belirtmek gerekir ki, iki yüzyılın kesişiminde yer alan ilk dönem eserlerinde, o yıllarda sanat dünyasına hakim olan Sembolizm akımının etkisiyle olsa gerek, alegorik temalı (Fig. 6) eserlere sıkça rastlanmaktadır.

Ancak, sembolist sanatın karakteristik özelliği olan gizem duygusu, Canonica tarafından Sembolizmde tipik olduğu gibi sezgisel ve akılcı bir aracı olmaksızın yorumlanmaz. Aksine, Allegori'ye özgü edebi geleneklere dayanır. Bazı örnekler: *La Veglia dell'Anima* (Fig. 7) eseri, *Cantico dei Cantici* ve Dante'nin *Araf*'ındaki XVIII. İlahi'ye atıfta bulunurken, *Lo Scavatore* (Fig. 8) eseri, hümanist kültürün kaynağı ve temeli olarak arkeolojiye ve klasik mitolojiye gönderme yapar. Canonica'nın eserlerinde hiçbir gizem

4 *Memorie*'de yer alan pek çok pasaj Canonica'nın bu eğilimini kanıtlamaktadır.

5 Soffici 1903, s. 23-26'ya bkz: "Canonica (...) Comme Rodin, il travaille son marbre, et, mieux que l'artiste francais, il soit le rendre docile comme un cire (...)"

6 Roux 1908, s. 376.

7 Bkz: Cardano 2009; Canavesio 2019.

gizem olarak kalmaz, hiçbir bilmece çözümsüz bırakılmaz; bu, onun eserlerine Sembolizmden çok Allegori perspektifi kazandırır.⁸

Deneyime gelince, Canonica özellikle malzeme ve işleme tekniklerine, özellikle de ustası olduğu patineleme çalışmalarına⁹ odaklandı. Mermerin patinasyonundan, esere antik bir etki kazandıran ve Canova'nın soyut ve göz kamaştırıcı beyazından uzak bir görünüm sağlayan işlemlerden, alçıya uyguladığı patinasyona kadar, Canonica bu malzemeye sıklıkla bronz veya toprak tonlarını kazandırarak farklı malzemeleri taklit eder. Bu yaklaşımıyla, alçıyı yüceltmeyi ve gipsotekinin, "tamamlanmış gibi görünen" eserlerden oluşan bir koleksiyon olarak kabul edilmesini sağlamayı amaçlar. Böylece, gelecekte kendi adını taşıyacak müzede sergilenmeye daha uygun hale getirir.

Pietro Canonica ayrıca renk uygulamalarını da denemiştir,¹⁰ örneğin sanayici ve koleksiyoncu Riccardo Gualino'nun eşi Cesarina Gualino'nun polikrom portresinde veya Prenses Emily Doria Pamphili ve Donna Franca Florio'nun portrelerinde (Fig. 9), burada renkli bir katman kullanır, ancak sadece heykelin bazı bölümlerine, göz irislerine, saç ve kıyafeti gibi, böylece heykelin statik yapısına şekil ve hareket kazandırır.

Kendisini ünlü işverenleriyle uyum içinde bulan Canonica, onlarla heykel yapma seanslarında sohbet ederdi. Bu seanslar her zaman kısa ve özdür, çünkü onları sıkıkmamak için sınırlıdır, ancak kısa sürede portreye benzerlik ve karakter kazandıracak kadar yeterlidir. Bu, onun büyük teknik ustalığı ve heykel modelleme becerisi sayesinde mümkün olmuştur; bu beceriler, akademik eğitiminden kaynaklanmakla birlikte, aynı zamanda onun sevecen ve çok diplomatik olan doğası sayesinde başarıyla Avrupa'daki tüm saraylarda kabul görmesini sağlamıştır. Buckingham Sarayı'ndan Orta Avrupa'nın şatolarına kadar, Atatürk'ün Türkiye'si, Kral Fuad'ın Mısır'ı ve Kral Faysal'ın Irak'ı da dahil olmak üzere, doğuya kadar uzanmıştır. Canonica, her yerde dostane ilişkiler kurmuş, ancak bazı durumlarda gerçekten dostluk ve büyük bir samimiyet geliştirmiştir; bunlara örnek olarak Çar Nikola II ve Çarina Alexandra Fiodorovna'nın Rus İmparatorluk ailesi ile olan ilişkisi verilebilir.¹¹

Sonuç olarak, Pietro Canonica'nın müşterilerini, Tarih'in yargısına bırakmak için değil, bizim insani yargımıza sunmak amacıyla onurlandırdığını söyleyebiliriz.

Portresini çizdiği güçlü insanlar hakkındaki yargısı, olayları tarihsel bir perspektife oturtma fırsatı olsa bile, asla siyasi ve toplumsal bir eleştiri değildir. Onunki daha ziyade resmedilecek karakterin insani ve karakteristik yönüne odaklanmaktır. Bu, portrelerde doğal bir şekilde gerçekleşiyorsa da, kutlama anıtlarında aynı derecede beklenen bir durum değildir; burada retorik riski daha güçlüdür. Ancak Canonica, her zaman insanlık tarihi boyutunu vurgulayan, sakin bir duruş¹² veya düşünsel öğelerle bu riski dengelemenin bir yolunu bulur. Örneğin, I. Dünya Savaşı'ndaki dağcının yanındaki eşek, her ikisi de kahraman olarak kutlanmış, ancak zaferci bir tavırdan uzak, sade ve ölçülü duruşlarıyla, yıkıcı bir savaşın tüm zorluklarını okuyabiliriz. Ya da İstanbul'daki Taksim Meydanı'ndaki Türkiye Cumhuriyeti Anıtı'nda olduğu gibi: Sakarya Meydan Muharebesi heykel grubunda, Türk Kurtuluş Savaşı'nın belirleyici olayını tasvir eden bu anıtta, anıtın kuzey cephesinde, Atatürk'ü askeri üniforma içinde, kararlı bir ifadeyle, ileriye doğru eğilmiş bir vücutla görmekteyiz; bu duruş, çok ağır bir şeyi çekiyor gibi bir izlenim yaratır. Arkasında askerler, halktan insanlar ve iki kadın yer almaktadır. Plastisite açısından, Atatürk'ün halkını zafere ve tarihinin yeni bir sayfasını inşa etmeye sürüklediği açıkça görülmektedir. Vücudunun güçlü şekilde eğilmiş çizgisi (Fig. 10), onun kahramanca ve zafer kazanmış değişim çabasının ifade kodudur.

8 Canavesio 2019, s. 481-482.

9 Bkz Del Vescovo 2017, s. 59-63.

10 Cardano 2009, s. 117.

11 *Memorie*'nin iki tam bölümü (s. 71-99), Rusya'ya yaptığı seyahatlere ve Çar ailesiyle olan ilişkisine adanmıştır.

12 Santese 2017b, s. 25.

Bir kez daha Canonica, kahramanlığı yorgunlukla temsil etmeye karar verir ve burada bu yorgunluğu, gerilimli ve kuru olan o diyagonal çizgide tamamen ifade eder; bu çizginin vurgulu hattı, Atatürk'ün figürünü diğerlerinden ayırarak, onu öne çıkarır ve hem insanın dinamizmine hem de liderin yalnızlığı ve izolasyonuna belirgin bir gönderme yapar.

Bu, Canonica'nın üslup imzasıdır: tarihin arka planına karşı kabartma halinde insanlık. Büyük kahramanlar, insanlık olaylarının ikonik bir özeti olarak, at üzerinde ve altlarında yer alan temellerle onurlandırılmış, etraflarındaki hareketli dünyayı sembolize eden figürler olarak ön plana çıkarlar; bu figürlerin etrafında, onları çerçeveleyen nişlerin arka planında, o dünyayı detaylarıyla görmek mümkündür. Bu, daha küçük figürlerle dolu bir kalabalığın hareketliliğidir (Fig. 11), bunların her biri, hepsi birer kahraman gibi, her biri, "burada ve şimdi"¹³ kendi rolü, kendi yüz ifadesi, kendi hikayesi ve bunu göstermeye olan aciliyetle canlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Dolayısıyla, hepsi basitçe insandır; her biri, kendi güçlü ve zayıf yönleriyle, ve Canonica, tarihin farklı ve bazen dramatik kesişim noktalarında, bu insanlığın tanığıdır.

Belle Époque'tan II. Dünya Savaşı'na kadar, tarihin önemli kesitlerini bizzat yaşar; dönemin en önemli figürleri ve çevreleriyle tanışır: 19. yüzyıl sonlarında Paris'teki salonlarında, Matilde Bonaparte'nin aracılığıyla Anatole France, Edgar Degas, Edmond de Goncourt ile tanıştığı ve yeni yüzyıla doğru açılan o yılların coşkusu hissettiği yerler; Stresa Gölü kenarındaki Genova Düşesi'nin villasına yaptığı yaz tatilleri (Fig. 12), burada 17 yıl boyunca Savoia ailesiyle tanışma fırsatı bulur. 28 Temmuz 1900 akşamı, Kral Umberto I ile birlikte Monza'ya gitmek üzereyken, ertesi gün öldürülecek olan Kral'ın son akşamında onunla beraber bulunur. Ayrıca, Rus Çarı II. Nikolay ve ailesinin en sevdiği saray olan Carskoe Selo'daki sarayda 1910'lu yıllarda sıkça misafir olur ve Çarlık ailesiyle samimi bir dost gibi vakit geçirir (Fig. 13). Burada, onların özel dairelerinde, aile yaşamlarının çeşitli anlarına katılır. Onlar için birçok portre ve iki büyük Anıt Heykeli yapar: 1914'te Saint Petersburg'da açılışı yapılan Grandük Nikolaj Nikolayeviç Anıtı (Fig. 14) ve hiçbir zaman yerleştirilmeyen Çar II. Aleksandr'a adanmış Anıt. Her iki anıt da savaşın patlak vermesi ve ardından 1917 Devrimi tarafından yok edilir. Canonica'nın tarihin önemli anlarına tanıklık ettiği bir diğer simgesel mekan ise, Nisan 1943'te Romanya'daki Sinaia Kalesi'dir. Burada, Kral Mihail (Fig. 15) ve annesi Kraliçe Elena'nın misafiri olan Canonica, resmi olarak onların portrelerini yapmak için oradadır, ancak asıl amacı, Romanya kraliyet ailesinin desteğiyle Müttefiklerle ayrı bir barış anlaşması yapmaktır.¹⁴ Görev başarısız olur çünkü Canonica Roma'ya döndüğünde, girişim Kral'a sunulur ve reddedilir. Dört ay sonra, 8 Eylül 1943'te, ateşkes duyurulacaktır.

Pietro Canonica, yalnız bir sanatçı olarak, diğer sanatçılarla hiçbir bağlantı kurmamış, sanat anlayışını ifade eden programatik bildirgelere imza atmamıştır; ancak gerektiğinde sanatı toplumun hizmetine sunmaktan geri durmamıştır. Onun Anıları'ndan alıntıladığımız bu pasaj, "alanında iyi olmak"¹⁵ kavramına duyduğu saygıyı ortaya koyar; bu her zaman estetik bildiriden daha ağır basar. Maddeyi kontrol etme konusunda kazandığı beceriye duyduğu gurur, bu sürecin bazen acılı olmasına rağmen belirgindir: "Duyguyu en yoğun şekilde ifade etme ihtiyacı benim için neredeyse bir acıydı, bu acı, madde bazen itaatkâr olmadığında, kalbimde hissettiğimi, tüm derinliğiyle ifade etmekten geri çekildiğinde daha da şiddetlenirdi."¹⁶

Özetle, Pietro Canonica, genç yaşlarda, hem Akademi'de eğitim alarak hem de diğer heykeltıraş ustalarının atölyelerinde çalışarak sabırla kazandığı heykel tekniklerine olan sağlam ve sarsılmaz güvenini beslemiştir. Akademik geleneğe duyduğu bu güven, bugün, bakış açısını değiştirerek, paradoksal bir şekilde

13 Canavesio 2019, s. 489.

14 Rupignè 1955.

15 Roux 1908, s. 376-377.

16 Roux 1908, s. 376-377.

skandal olarak tanımlanabilir, çünkü o dönemde, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında, Sanat devriminin, reddetmenin ve önceki geçerli ve işleyen ifade kodlarının sıfırlanmasının dilini konuşuyordu. Ancak Pietro Canonica, güzellik anlayışına sadık kalmaya devam etti. Nitekim, sadece on bir yaşında Torino Albertina Akademisi'ne kaydoldu ve hemen büyük ve erken gelişmiş bir yetenek olduğunu gösterdi, bu nedenle kısa süre içinde ustası Odoardo Tabacchi'nin atölyesinde çalışmaya çağrıldı. Henüz on yedi yaşında iken ilk siparişlerini aldı: Mondovi'deki San Lorenzo ve Maria Addolorata Kilisesi için dört aziz heykeli. O yıllarda Torino'da ilk atölyesini açmıştı, ancak uzun kariyeri boyunca Paris'te, Torino tepelerinde Cavoretto'da, Roma'da ve Venedik'te de başka atölyeler açtı.

Pratiklerin bilgisi ve saygısı, onu her zaman ve içtenlikle sanatçı olarak rolünün bilincine varmasını sağladı: geleneği korumak ve onu yorumlayarak iletmek. Pietro Canonica, dünyayı değiştirmeyi, sanatın yeni biçimlerini teorize etmeyi amaçlamaz, bunun yerine onun merkezini korumayı tercih eder: insan ve duyguları, onun en derin gerçeğini, bir elin küçük bir hareketinde, bir beden duruşunda (Fig. 16), sanki bir anlık fotoğraf gibi yakalanmış bir ifade, ya da zamanın ötesine, zamanın dışında bir şekilde plastik olarak yerleştirilmiş bir karakterde, ona yüceltilmiş temeller ve soylulaştırıcı mimarilerle yükseltilmiş olarak sunar. Ancak en yoğun ve anlamlı eserler, bu askıya almanın, her birimizin kaderin belirsizliği karşısında hissettiği kırılma ve korku duygusunu taşıdığı eserlere dair olanlardır. Örnek olarak, iki aşık arasındaki kucaklaşmayı ve kaderlerinin eşliğindeki duruşlarını anlatan *L'Abisso* (Fig. 17) adlı eseri ele alabiliriz. Bir belirsizlik uçurumu, belki de kayboluş. Bir uçurum çağrışımı, görünmeyen, ancak başlıkta olduğu gibi, iki aşıkların gözlerinde de var olan bir uçurum. Kaybolmuş ve aynı anda derin bir sükûnet içeren bir bakış.

Bugün, ölümünün 64. yılında, bu sanatçıyı sanat ve kültür alanında birçok verimli anomali arasında kesinlikle tanımlayabiliriz. Sanat tarihi kitaplarında neredeyse tamamen yok, sadece uzmanlara yönelik olanlarda yer alıyor, ancak yaşamı boyunca kurumlardan ve sanatçı her zaman kendisini organik olarak hissettiği bu kurumlardan onurlar ve ödüller aldı, ayrıca eleştirmenlerden de özellikle de iki yüzyıl arasındaki yıllarda, daha az kutlamaya dayalı olarak gençlik dönemindeki zarif portreciliği için takdir aldı. Bu yıllar, Canonica'nın en verimli yıllarıdır, ancak aynı zamanda Sanat Akımları'nın da yıllarıdır; buna rağmen, o, klasik güzellik idealine olan bağlılığını inatla sürdürerek onlara karşı direnmiştir.

Torino doğumlu Piyemonteli sanatçı, 1927'de belediye tarafından konaklama ve çalışma alanı olarak kendisine tahsis edilen, sevdiği Fortezzuola'da, Villa Borghese'nin tarihi binasında Roma'da hayatını kaybetmiştir.¹⁷

Canonica'nın ölümünden sonra, 1960'ların başlarına kadar, sanat dünyasında devrimci hareketlerin, yani ikinci avangardların büyük bir dalgası ortaya çıkacaktır. Bunu 1980'lerin post-avangard dönemi takip edecektir. Ancak Pietro Canonica'nın hatırası, sevdiği Fortezzuola'da direnerek ayakta kalacaktır. O dönemde hala ikinci eşi Maria Assunta Riggio burada yaşamaktadır ve o, sanatçının eserlerinin geniş mirasını düzenleyip kataloglamak için, Roma'nın Capitolino Denetim Kurulu'ndan Nicoletta Cardano ile birlikte büyük bir özen ve beceriyle çalışmaktadır. Bayan Riggio'nun 1987'deki ölümünün ardından, tüm Fortezzuola halka açılacaktır: artık yalnızca 1961'de, sanatçının ölümünden iki yıl sonra açılan sergi alanı değil, aynı zamanda özel daireler ve güzel atölye de (Fig. 18) ziyaretçilere açılacaktır. Bu atölye, zamanın izlerini adeta donduran bir anı gibi, sanatçının heykel yaparken kullandığı aletlerin, hala alçıyla kirlenmiş şekilde, masanın üzerinde ve heykeltıraş sehпасının yanında durduğu, etkileyici ve samimi bir atmosfer sunmaktadır.

Pietro Canonica'nın Casa Museo'su [ev müzesi], Villa Borghese'deki Fortezzuola'da, sanatın üç farklı türdeki mekânını bir arada bulduran bir komplekstir ve bu türlerin bir arada bulunması, tek bir alanda nadiren karşılaşılan bir durumdur: sergi salonları, sanatçının evi ve atölyesi. Bu müzenin özgünlüğü, aynı

17 Santese 2017c, s. 37-51; Lacroce 2002/2003, s. 169-183.

zamanda koleksiyonun nasıl oluştuğunda da yatmaktadır: Burada toplanan tüm miras, heykellerden antik mobilyalara, resimlerden evdeki değerli eşyalara (Fig. 19), sanatçının kendisi tarafından yapılan titiz bir seçimin sonucudur.¹⁸ Yani sanatçı, tarihe bırakacağı mirası, kendi portresini oluşturarak bizzat seçmiştir: kendisini tarihe nasıl aktarmak istediğinin imajını. Ve müzesini, sanatçı ve insanın kesinlikle ayırt edilemez bir şekilde temsil edildiği çok modern bir birleşim olarak, büyük bir otoportre olarak tasarlamıştır.

Son otuz altı yılda, Fortezzuola içinde ve dışındaki dünyada pek çok şey değişti: Müze, Başkent Kültürel Varlıkları Koruma Denetimi'ne bağlı Belediye Müzeleri Sistemi ağına dâhil oldu ve ziyaretçi kabulü, eğitim, araştırma gibi standartları, önce Maria Italia Zacheo ve ardından Bianca Maria Santese gibi sorumlu müdürlerin özverili çalışmaları ve Fabiola Polsinelli'nin değerli kataloglama çalışması sayesinde gelişti.

Bugün, dijital çağda, sosyal medya ve NFT'lerin varlığında, Casa-Museo Pietro Canonica, sanat eserinin çok katmanlı bir okuması ile- evrensel anlamlar yükleyerek eser haline gelen bir el sanatı ile gündelik yaşamla örülü, özel ve samimi bir gerçeğe dönüşen bir yapıt olarak - paradoksal bir şekilde büyük ve çok yönlü bir sanat enstalasyonu olarak karşımıza çıkabilir. Sanatçının bu mekâna yerleştirdiği üç boyutlu bakış açısı sayesinde, bu yer bütünüyle bir sanat eseri gibi aktif bir mekân haline gelmiştir.

İşte başta bahsettiğimiz anomali: Geleneklerin koruyucusu ve klasik kanonun savunucusu olan bu sanatçı, zamanının sanatsal akımlarından uzaklaşarak, gereksiz önyargılardan ve ideolojik bağnazlıklardan arınmış bir bakış açısıyla, içinde yaşadığımız akışkan ve dar zamana farklı bir ışık altında yaklaşmaktadır. Onun nazik, saf ve özellikle kadın portrelerinde zarif olan dokunuşu bizi büyülüyor; sanata duyduğu güven, Canonica'nın sanatın hiç ölmediği ve asla ölmeyeceği inancını yansıtıyor. Çünkü ona göre sanat, duygu ve form arasındaki dengeyle yaşamaya devam eder. Hayatın sınırlarına dair derin ve yetkin bir bakış açısı bize örnek oluyor: Nezaket, bilgi ve *savoir-faire* (beceri) ile donanmış ve diplomatik yetenekleriyle hiçbir zaman eksik olmayan bu sanatçı, tarihe geçmenin en iyi ve güvenli yolunu büyük bir netlik içinde fark etti. Roma Belediyesi ile uzun ve zorlu bir müzakere süreci sonucu, adını taşıyan bir müze kurulması için anlaşmaya vardı. Bu müze, onun eserleri, prestijli mobilyaları, tabloları, hatıraları ve değerli eşyalarıyla oluşturulacaktı. Ancak en önemlisi, 1959'da ölmeden hemen önce başarıyla gerçekleştirdiği şey, tüm bağışları bulunduğu yerle, Villa Borghese'deki Fortezzuola ile ilişkilendirmektir.

Bu, koleksiyonun parçalanmamasını sağladı, ona kurumsal bir gelecek ve hem birleştirici hem de prestijli bir yer kazandırdı. Bugün bile Canonica ve onun Sanat anlayışını anlatan bir müze için gerekli olan temelleri attı (Fig. 20). Pietro Canonica, bugün bile hem İtalyan hem de uluslararası genç sanatçılar için ilgi çekici bir figürdür. Bu sanatçılar, eserlerini Fortezzuola'da sergileyerek ve onunla, onun Güzellik anlayışıyla diyalog kurarak Canonica'yı hem cesaretle hem de saygıyla meydan okumaktadırlar. Bu diyaloglar ve meydan okumalar, müzenin kültürel faaliyetini olumlu şekilde etkilemiş, pek çok kez Pietro Canonica'nın galip geldiği, bazen de berabere kaldığı ancak kesinlikle hiç kaybetmediği anlar yaratmıştır. Canonica, Tarih'in uzun zamanına güvenmişti ve belki de haklıydı, çünkü bir gün her avangard, "klasik" haline gelir.

18 Bkz. Santese 2017c, s. 42-43.

Kaynakça

- Canonica Müzesi Arşivi, *Raccolta Documenti*, 1920-1987 yılları arası.
- Canonica Müzesi Arşivi, Aa. Vv., *Schede Collezione Museo Canonica*, OA Sculture Quadri Oggetti Arredi; Schede BAR Archivio Cartaceo
- Fotoğraf Arşivi.
- Campitelli A. 1991. *Il Museo Canonica. Le Sculture*. Roma.
- Canavesio W. 2019. "Pietro Canonica scultore senza tempo", in *Studi Piemontesi*, 48/2 (Aralık), s. 481-494.
- Canonica Riggio M.A. 1969. *Museo Canonica*, müze rehberi. Roma.
- Canonica Riggio M.A. 1970. "Il Museo Canonica di Villa Borghese", in *Musei e Gallerie d'Italia*, n. 41-42, Mayıs-Aralık, s. 28-36.
- Canonica P 1945-1950. *Ricordi della mia vita*, a cura di M.A. Riggio Canonica, tarihi yok (ancak 1945-1950 arasında).
- Cardano N. 2009. "In aggiunta a Pietro Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 23, s. 111-132.
- Cardano N. 2009. "In aggiunta a Pietro Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 23, s. 111-132.
- Del Vescovo S. 2017. "Le tecniche di patinatura di Pietro Canonica", in *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, a cura di Bianca Maria Santese e Carla Scicchitano. Roma, s. 59-63.
- Durbè D., M. Caraci, N. Cardano 1985. *Canonica scultore e musicista*. Roma.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica*. Istanbul, s. 42-47.
- Lacroce, M. G. 2002(2003). "Una casa d'artista a Roma: il Museo Canonica", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, Nuova Serie 15, s. 169-183.
- Mastrorilli B. *Il museo Pietro Canonica. Dimora e atelier d'artista a Villa Borghese*, Tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte Moderna, Anno Accademico 2010-2011, Università degli Studi di Siena.
- Panzetta A. 2003. *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, vol. 1. Torino, s. 197.
- Pizzamano S. 2017. "Pietro Canonica o Carlo Fait? Un caso emblematico di collaborazione", in *Gipsoteche in penombra Il Patrimonio piemontese*. Atti del Convegno Torino (18 ekim 2013), a cura di W. Canavesio e G. Kannes. Torino, s. 97-113.
- Polsinelli F. 2017a. "Regesti biografici", in *La Bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica*, a cura di B.M. Santese, C. Scicchitano. Roma, s. 87-94.
- Polsinelli F. 2017b. "Secondo itinerario: la casa dell'artista", in *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Museo e casa d'artista*. Roma, dicembre, s. 87-101
- Ravera R. 2003-2004. *Pietro Canonica. Percorsi, scelte e modelli di uno scultore tra Otto e Novecento*, Tesi di Laurea in Scienze della Formazione, A.A. 2003-2004, Università degli Studi di Torino.
- Roux O. 1908. *Memorie giovanili autobiografiche. Raccolte da Onorato Roux*. Firenze, s. 374-377.
- Rupignière G. 1955. "Canonica cospirava con la Principessa Bibesco", in *L'Europeo*, 532, 25 Aralık.
- Santese B. M. 2017a. "Pietro Canonica, scultore, musicista, pittore. Un artista completo", in *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Museo e casa d'artista*, a cura di Bianca Maria Santese. Roma, s. 13-35.
- Santese B. M. 2017b. "Pietro Canonica, un artista del suo tempo", in *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, a cura di Bianca Maria Santese, Carla Scicchitano. Roma 2017, s. 25.
- Sapori F. 1960. *Pietro Canonica scultore*. Roma.
- Soffici A. 1903. "Pietro Canonica sculpteur", in *L'oeuvre d'art internationale*, VI, 20 Ocak-20 Şubat, s. 23-26.



Fig. 1 Pietro Canonica in una foto del 1894, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.
Pietro Canonica 1894 tarihli bir fotoğrafta, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 2 Pietro Canonica all'ingresso della sua villa a Cavoretto (TO), Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Pietro Canonica, Cavoretto'daki (TO) villasının girişinde, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 3 Pietro Canonica, *Dopo il voto*, marmo, 1893.
Pietro Canonica, *Dopo il voto*, mermer, 1893.



Fig. 4 La Zarina Alexandra Fiodorovna in posa per Pietro Canonica , Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Çariçe Aleksandra Fiodorovna Pietro Canonica'ya poz verirken, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 5 *Pudore*, marmo, 1920, replica dell'originale del 1893.

Pudore, mermer, 1920, 1893'deki orijinalinin repkikası.



Fig. 6 *Rimembranze*, marmo, 1916.
Rimembranze, mermer, 1916.



Fig. 7 *Veglia dell'Anima*, marmo, 1901.
Veglia dell'Anima, mermer, 1901.



Fig. 8 *Lo scavatore*, marmo, 1906.
Lo scavatore, mermer, 1906.

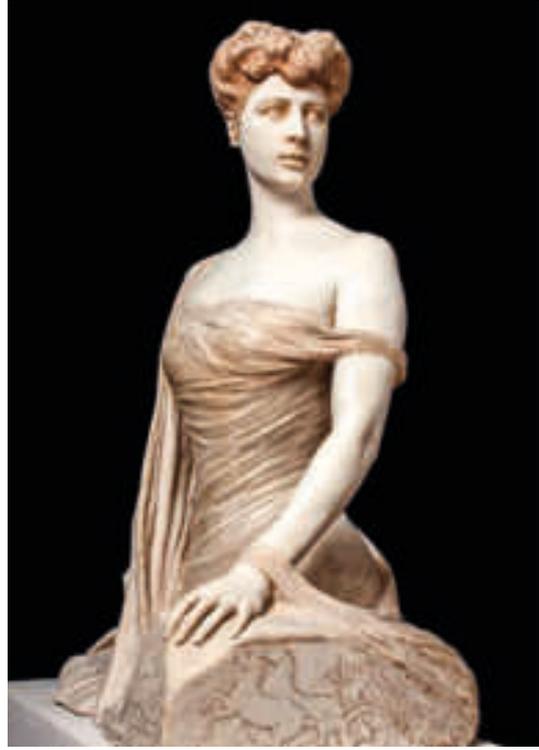


Fig. 9 *Donna Franca Florio*, marmo, 1904-1907.
Donna Franca Florio, mermer, 1904-1907.



Fig. 10 Monumento alla Repubblica Turca, gesso patinato a bronzo, 1928, modello originale.
Türkiye Cumhuriyeti Anıtı, bronz görünümlü alçı, 1928, orijinal model.



Fig. 11 Monumento a Kemal Atatürk, la presa di Izmir, 1932.
İzmir Atatürk Anıtı, 1932.



Fig. 12 Elisabetta di Sassonia duchessa di Genova e sua figlia la regina Margherita,
Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.
Saksonya Prensesi Cenova Düşesi Elisabeth ve kızı Kraliçe Margherita,
Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 13 Zar Nicola II e Zarina Alexandra Fiodorovna, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.
Çar Nicholas II ve Çarıçe Alexandra Fiodorovna, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 14 Inaugurazione Monumento del Granduca Nicolaj Nicolajevic, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Grandük Nikolaj Nikolajevic Anıtı açılış,
Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi



Fig. 15 Pietro Canonica modella il busto di re Michele di Romania, 1943, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Pietro Canonica, Romanya Kralı Mihai'nin büstünü modelliyor, 1943, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 16 *Madonna con bambino*, marmo, 1918, particolare.

Madonna con bambino, mermer, 1918.



Fig. 17 *L'Abisso*, marmo, 1909.
L'Abisso, mermer, 1909.



Fig. 18 L'Atelier di Pietro Canonica nella Fortezzuola.
Pietro Canonica'nın Fortezzuola'daki atölyesi



Fig. 19 La Sala del Camino nella Fortezza.
Fortezza'daki Şömine Odası.



Fig. 20 Ultima foto di Pietro Canonica, 1959.
Pietro Canonica'nın son fotoğrafı, 1959.

Silvia PEDONE *

PIETRO CANONICA E LA TURCHIA: IL PRIMO CONCORSO PER IL MONUMENTO DELLA REPUBBLICA E LA TRAVAGLIATA STORIA DIPLOMATICA

*Il gazi è in effigie al Serraglio; sarà fra poco a Taxim; una terza sua statua
sorgerà sulla riva d'Asia a Cadikeui. Ma di persona non c'è ancora venuto.
La vecchia metropoli, denudata e spogliata, è muta, ma è malcontenta.
Le feste comandate la galvanizzano, senza rianimarla. Le bandiere d'ogni
venerdì l'arrossano ma non le rendono il sangue.*

G.A. Borgese (1929)

Premessa

Ricostruire le vicende storiche – o potremmo dire l'agenda di lavoro – dello scultore torinese Pietro Canonica (1869-1959) in Turchia si è rivelato solo parzialmente un compito già tracciato, anzi, al contrario, ha portato alla luce aspetti ancora inediti, nonostante l'ampia letteratura critica prodotta negli ultimi cento anni sull'argomento (1923-2023).¹

L'indagine d'archivio² ha dimostrato, infatti, quanto intricate siano le circostanze che portarono alla scelta dello scultore Pietro Canonica per l'erezione dei primi monumenti ufficiali della neonata Repubblica turca. Una storia che coinvolse eminenti personalità della politica, della cultura e dell'arte italiane e turche, ma ebbe anche attori meno in vista, che seppero però tessere la trama degli eventi con importanti ricadute sul piano politico e diplomatico.

Un primo fondamentale punto da chiarire è che Pietro Canonica, di fatto, non partecipò al concorso internazionale bandito nel 1924-1925 dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Ministero degli

* Accademia Nazionale dei Lincei, Roma (Italia).

1 Ringrazio l'IIC di Istanbul per aver ospitato la giornata di studi su Pietro Canonica, in particolare nella persona del Direttore, Salvatore Schirmo, e l'intero staff che ha permesso il successo dell'iniziativa, in occasione dei festeggiamenti per il I centenario della Repubblica di Turchia. Aggiungo un sentito ringraziamento al collega Luca Orlandi, curatore degli atti insieme a chi scrive, per aver condiviso l'evento ed aver intrapreso parallelamente lo studio sui materiali archivistici riguardanti lo scultore Pietro Canonica.

Un inquadramento bibliografico completo su Pietro Canonica si evince dai numerosi studi citati nei saggi del presente volume. Ricordo qui, per gli argomenti trattati nel saggio, soprattutto i contributi di Rossi E. 1927a e 1927b; Dubrè, Caraci, Cardano 1985; Eyice 1986; Gur 2013; Çetres 2015; Santese 2017, pp. 27-30.

2 La ricerca che qui si presenta si è avvalsa soprattutto della ricca documentazione conservata presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri di Roma (da ora in poi ASDMAE). Ringrazio in particolare gli archivisti per la loro professionalità e gentile collaborazione. Ulteriori ricerche d'archivio sono state condotte presso la Casa museo Piero Canonica; l'archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei; l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna; l'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma e presso l'archivio dell'Esercito.

Esteri turco per l'edificazione di un monumento alla Repubblica. La sua "candidatura," e poi la scelta, arrivarono molto più tardi rispetto alle prime vicende del progetto di realizzazione dei monumenti dedicati al Padre della Patria. In realtà, Canonica entrò in scena solo nel momento in cui gli esiti di un primo bando internazionale, proposto senza particolare ufficialità, e la successiva delusione per i risultati delle opere presentate suggerirono di annullare (o meglio di lasciar cadere nell'ombra) la competizione artistica per rivolgersi invece, più proficuamente, al canale della rete diplomatica e individuare così un artista all'altezza del compito.

1. Di quale concorso si tratta?

Nell'aprile del 1924, il deputato Junus Nadi Abalıoğlu (1879-1945), direttore dei quotidiani *Yeni Gün* di Ankara e *Cumhuriyet* di Istanbul, fece pubblicare una breve inserzione, tradotta e diffusa dalla stampa estera, relativa a un concorso artistico internazionale³ per la realizzazione di un monumento turco dedicato alla Vittoria, da realizzarsi ad Ankara, in onore del Presidente⁴ (Fig. 1).

L'esiguità delle informazioni e la mancanza di criteri chiari circa le modalità di partecipazione suscitavano immediate reazioni nell'ambito artistico internazionale, con la conseguente richiesta di ulteriori ragguagli da fornire alle istituzioni nazionali di riferimento, come il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero degli Affari Esteri o le rappresentanze diplomatiche presenti a Istanbul. Sfuggito evidentemente all'attenzione diplomatica, l'annuncio aveva per contro circolato nella stampa internazionale, determinando così l'imbarazzante necessità di raccogliere a posteriori notizie ufficiali da Ankara. Di fatto, l'iniziativa era nata in seno alla ristretta cerchia di uomini di Atatürk, forse quasi per gioco, ed era stata diffusa senza alcun carattere di ufficialità.

Gli organi diplomatici cominciarono però a interessarsi al caso in ragione della fitta corrispondenza proveniente dall'Italia: lettere di singoli artisti, telegrammi del Reale Ministero della Pubblica Istruzione, ma anche missive più "personali" dirette all'ambasciatore o recapitate tramite la rete di conoscenze e amicizie diplomatico-aristocratiche che molti artisti potevano vantare.

Apprendiamo il tenore delle richieste, ad esempio, dalla lettera inviata in data 30 aprile 1924 da Francesco (Franz) Ehrenhöfer (1880-1939),⁵ artista austriaco di origine italiana e professore nella Regia

3 Erer 1965, pp. 23-24; Cagaptay 2006.

4 In un frammento di giornale francese di qualche mese più tardi (18 settembre 1924), dal titolo: *Le monument de la liberté*, si legge: "Faisant droit aux démarches effectuées de toutes parts, le délai du concours ouvert en vue de l'érection d'un monument de la Liberté qui devra être construit sur l'initiative du 'Yéni-Güne', à Angora, sur la place de la Grande Assemblée nationale, a été prorogé jusqu'au 31 décembre 1924. Un nombre d'exemplaires suffisant de la brochure explicative de ce concours a été envoyé à nos représentations diplomatiques de Rome, Paris et Berlin pour y être publiée et distribuée aux intéressés." L'inserzione continua con "Les prix du concours. Le Comité du monument retiendra l'un des projets qui lui seront soumis et accordera une prime de 7.500 livres turques à l'auteur de ce projet. Désireux cependant de ne pas laisser sans rétribution la peine des autres artistes ayant participé au concours, le comité a décidé de récompenser également les quatre projets qui seront classés après le premier en leur attribuant les récompenses ci-après: Ltqs. 1000 au projet classé second et 500 aux trois projets suivants."

5 Franz Ehrenhöfer, nacque in Austria a Riegersberg (Stiria) in una umile e numerosa famiglia contadina. Dopo aver manifestato interessi artistici fu mandato a Vienna dove iniziò la sua formazione presso Accademia di Vienna. Qui accolse le suggestioni della secessione viennese. Durante la prima guerra mondiale fu inviato in qualità di scultore a Bolzano, allora città dell'impero austroungarico, per realizzare alcuni altorilievi per il monumento in onore del corpo scelto di fanteria alpina (i *Kaiserjäger*, cacciatori delle Alpi). Visti gli esiti della guerra si decise di non realizzare il monumento e di trasferire i rilievi in Tirolo. Sempre a Bolzano egli realizzò diversi monumenti funebri, opere pubbliche come fontane e i rilievi per la stazione ferroviaria di Bolzano (progettata da Angiolo Mazzoni). Alle opere pubbliche si affiancò il lavoro per la committenza privata, stabilendosi definitivamente a Bolzano anche dopo la fine della guerra. Qui si dedicò all'insegnamento artistico presso la Regia Scuola Industriale e compare tra i fondatori dell'Associazione artisti locali. Tra le sue opere più significative il grande *Crocifisso* nella chiesa di San Giuseppe Operaio, in provincia di Trento e il monumento funebre di Ljubov' Fëdorovna Dostoevskaja (nota fuori dalla Russia come Aimee), figlia di Fëdor Dostoevskij e della seconda moglie Anna.

Scuola Industriale di Bolzano, e indirizzata all'Ambasciata Italiana di Costantinopoli, in particolare all'allora ambasciatore Giulio Cesare Montagna (1924-1950)⁶ (Fig. 2):

Bolzano 30 aprile 1924

All'Onorevole Ambasciata Italiana in Costantinopoli

Il sottoscrittore si pregia in base alla pubblicazione di un concorso fra artisti per l'erezione di un monumento del Presidente della Repubblica Ottomana – Ghesi Mustafa Kemal in Angora d'inoltrare la preghiera di volergli comunicare le direttive per la partecipazione degli artisti italiani a questo concorso.

A tale scopo sarebbe gratissimo se potesse ricevere pel tramite dell'onorevole Ambasciata Italiana la condizione del concorso con tutti gli accessori.

Il sottoscrittore si propone già d'ora di mettere a disposizione tutta la sua energia per rendere omaggio all'arte italiana.

Con ossequi

Allegato:
Un certificato
di cittadinanza
italiana

Ehrenhöfer Francesco
scultore e professore in
Bolzano
Scuola Industriale

L'ambasciatore avviò un supplemento di indagine su quello che venne poi definito un "concorso clandestino." Il 1° maggio, anche il R. Ministero degli Affari Esteri inviò alla R. Ambasciata d'Italia – e per conoscenza al R. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti – un telesspresso per accertare se il progetto promosso dal governo turco avrebbe seguito i canali ufficiali, e dunque per tutelare eventuali partecipanti italiani.⁷

Roma, li 1° maggio 1924

Oggetto: Monumento turco della Vittoria ad Angora

È comparsa in questa stampa una notizia secondo cui il Governo turco avrebbe deciso di erigere un grande monumento della Vittoria, di fronte al palazzo dell'Assemblea Nazionale in Angora. Sarebbero invitati al progetto di questo monumento scultori turchi, italiani, francesi e tedeschi. È prevedibile che la giuria sia formata soltanto di elementi turchi; ma, ove fossero chiamati a farvi parte stranieri, Vostra Eccellenza vorrà opportunamente adoperarsi perché in essa venga compreso anche qualche autorevole e competente nostro connazionale, allo scopo di avere così qualche garanzia di giustizia nei deliberati della giuria.

Si gradirà ad ogni modo ricevere in tempo utile comunicazione del bando di concorso ed ogni altra notizia ad esso attinente.⁸

6 Giulio Cesare Montagna ricoprì il ruolo di ambasciatore italiano in Turchia tra il 1924-1925. Il suo successore nella sede di Istanbul fu il duca Luca Orsini Baroni (v. *ultra*). Allegata alla lettera di Ehrenhöfer è anche il certificato di cittadinanza italiana, rilasciato il 1° maggio 1924 (ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Certificato di cittadinanza*, datato 1° maggio 1924),

7 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Telesspresso* n. 13968/249, datato 1° maggio 1924.

8 *Ibid.*

L'ambasciatore italiano Giulio Cesare Montagna,⁹ probabilmente allertato dalla lettera del Ministero, rispose solo il 15 maggio a Francesco Erhenhöfer, adottando un tono interlocutorio e cauto, e rassicurando che “sebbene sia progettata l'erezione ad Agora di un monumento in onore del Presidente della Repubblica, Mustafa Kemal Pascià, il relativo concorso non è ancora stato bandito.”¹⁰

Nei mesi successivi, l'ambasciatore italiano si attivò per cercare di raccogliere maggiori dati su un'iniziativa ancora avvolta da una certa nebulosità: chi era il reale committente e sostenitore dell'iniziativa? Chi avrebbe fatto parte della giuria? Con quali finanziamenti si sarebbe sostenuta l'impresa?

Ancora alla data del 4 luglio, Giulio Cesare Montagna inviò al Reale Ministro degli Affari Esteri informazioni vaghe, sostenendo che, nonostante egli avesse interpellato a sua volta addetti diplomatici residenti ad Ankara: “è risultato che nessuna disposizione definitiva è stata ancora adottata e che nessun concorso è stato bandito.”¹¹ In ogni caso, precisava l'ambasciatore, se ce ne fosse stata necessità, egli avrebbe provveduto ad avvisare i propri superiori sugli sviluppi del misterioso concorso.

Tuttavia, la notizia del bando mosse l'interesse di un gran numero di artisti, noti e meno noti, che risposero individualmente, non sempre seguendo la via dei canali ufficiali. Ad esempio, dalla lettera del 10 dicembre 1924 dello scultore Conte Filippo Lovatelli¹² (1874-1952) (Fig. 3), veniamo a conoscenza del fatto che l'artista aveva addirittura già inviato quattro grandi casse con il bozzetto dell'opera, realizzato in collaborazione con lo scultore Carlo Fontana.¹³ Lovatelli, che si avvaleva di una rete di conoscenze altolocate romane, sembrava essere meglio informato dell'Ambasciatore di Istanbul, perfino sul numero delle proposte italiane – circa 35 – pervenute al giornale turco. Nella lettera, egli si dice anche certo della vittoria, grazie all'appoggio dell'ambasciatore turco a Roma, Suad Bey,¹⁴ e alla tempestività dell'invio di un vero e proprio modello e non solo di un progetto cartaceo. La nota redatta dall'addetto di ambasciata ad Ankara per S.E. l'ambasciatore ci rivela che il promotore dell'iniziativa era stato Yunus Nadi Ney, e che si era formata “ad Agora una commissione organizzatrice, cui egli ha telegrafato proponendo che il termine del 31 dicembre sia di nuovo prorogato per dar modo a vari concorrenti che a lui si sono rivolti di parteciparci.”¹⁵ Dalla stessa nota apprendiamo pure che il modello di Lovatelli era stato giudicato “superbe” e “assez intéressant” da Suad Bey, e il suo unico difetto consisteva nella raffigurazione, alla base del monumento, di un carro contadinesco anatolico, detto “Khani”.¹⁶ Il bozzetto, insieme alle molte candidature di altri paesi, rimase esposto ad Ankara presso l'ex-sede dell'Assemblea Nazionale.¹⁷

9 Giulio Cesare Montagna (1874-1953) è stato un diplomatico e uomo politico italiano. Ha ricoperto il ruolo di Ambasciatore in Turchia dal 1924 al 1925.

10 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Lettera di Giulio Cesare Montagna*, datata Costantinopoli, 15 maggio 1924.

11 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Lettera del 4 luglio 1924* (prot. 5902/864) indirizzato al Ministero degli Affari Esteri, Direz. Gen. Europa e Levante e per conoscenza al Ministero Istruzione Pubblica, Direz. Gen. Antichità e Belle Arti. In risposta il 17 luglio del 1924 il Ministro della Pubblica Istruzione sottolinea di gradire “a suo tempo una Sua cortese informazione sulle determinazioni definitive che saranno prese al riguardo.”

12 Filippo Lovatelli (1874-1952) è stato uno scultore italiano, figlio del Conte Giacomo Lovatelli (1832-1879) e Ersilia Caetani-Lovatelli (1840-1925). Filippo fu ampiamente favorito dal contesto aristocratico e diplomatico legato alla famiglia e dai numerosi rapporti con intellettuali, letterari ed artisti. Egli divise la sua attività tra lo studio romano la proprietà di Argiano (Montalcino), presso Siena.

13 In un “Appunto per S.E.” datato 8 ottobre 1924 – il primo segretario dell'ambasciatore, Bertelé riferisce di essere riuscito ad entrare a conoscenza dei dettagli del concorso grazie ad un colloquio diretto con Yunus Nadi Bay, avvenuto il “24 corrente”. Nel documento, composto di tre fogli, vengono affrontate alcune questioni, tra cui anche quella del progetto Locatelli, caldeggiato dall'ambasciatore turco a Roma. ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336.

14 Suad Bey (Davas) (1876-1941) ricoprì la carica di ambasciatore turco in Italia dal 28 agosto 1923 - 30 agosto 1932.

15 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, “Appunto per S.E.” datato 8 ottobre 1924.

16 Nel documento si aggiunge anche che se il progetto Lovatelli fosse arrivato dopo la chiusura del concorso (fissata al 31 dicembre), non avrebbe avuto “alcuna importanza,” constando piuttosto sull'influenza dell'ambasciatore turco a Roma sulla commissione e sulla solidarietà, in tal senso, di quello italiano a Istanbul. *Ibid.*

17 *Ibid.*

Tra gli italiani che presentarono un progetto va ricordato anche lo scultore e pittore calabrese Fortunato Jerace,¹⁸ il quale aveva inviato, insieme a una lettera datata 1 gennaio 1925, anche alcune riproduzioni dei disegni del suo progetto (Figg. 4-6). “Il monumento – secondo la descrizione allegata alle foto – è concepito essenzialmente in due parti: l’una raffigurante il grande eroe nazionale turco, costituente il centro visivo e dominante di tutta la massa monumentale. L’altra come l’espressione dell’ambiente nel quale l’epopea si è maturata e compiuta, fino alla vittoria. Costituita questa parte da un grandioso arco trionfale con bassorilievi figurativi. Il carattere architettonico del monumento alle più pure fonti dell’arte orientale. Vi si aggiunge con moderatezza, esclusivamente simbolica, stillante dalle due fontane laterali, l’elemento acqua, che presso i popoli orientali gode altissimo significato spirituale. Un’ampia scala monumentale permette il transito al di sotto dell’arco, pei corteggi trionfali, militari e civili”.¹⁹ Lo scultore vantava da parte sua la raccomandazione dal Direttore Generale per l’Europa e il Levante, il Comm. T. F. Bernardi – cosa che trova di fatto conferma nella lettera di quest’ultimo del 22 gennaio 1925.²⁰ Purtroppo per Jerace, proprio l’aver menzionato “le più pure fonti dell’arte orientale” deve aver piuttosto contribuito all’esclusione del suo progetto, benché nel bando non fossero state dichiarate specifiche richieste in ordine allo stile del monumento.

Un altro italiano, l’architetto Giuseppe Cherubino²¹, professore all’Istituto di Belle Arti di Urbino, lamentò la mancanza di comunicazioni da parte dei promotori del concorso, chiedendo le ragioni del

18 Fortunato Jerace (1897-?) è stato scultore e decoratore.

19 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, Lettera del gennaio 1925 scritta da Roma recita:

“Gentilissima Signora, se mi permetto di scrivere direttamente è perché sono sicuro che la cordialità che da lughj anni ha luogo ai miei parenti e a sua cortesia, mi accoglieranno benevolmente.

È un favore che le chiedo, di intercessione presso S. E. il generale suo marito, che per loro potrà forse racchiudere un breve fastidio, per me vorrà dire una cosa grande. Ho partecipato, per non perdere occasioni anche fuori d’Italia, al Concorso internazionale, bandito dal giornale ‘Yeni Gun’ di Costantinopoli (Stambul), per erigere in Angora un monumento di memoria a la Vittoria Nazionale Turca, e di riconoscenza a Kemal Mustafa Pacha.

Ho buoni appoggi in campo giornalistico, in quello diplomatico, in quello artistico, presso gli uomini di Costantinopoli, affinché possa essere considerata nel giusto valore la mia opera fra quelle dei vari concorrenti nazionali turchi, stranieri ed italiani.

Mi rivolgo quindi a lei, gentile Signora, onde S. E. il Generale che da turchi stessi mi fu suggerito quale validissimo contributo, voglia onorare la opera mia del suo benevolo appoggio, interessandone chi più egli crederà opportuno nel campo artistico e nel diplomatico. Occorre che io non giunga sconosciuto in quei lontani lidi per l’alta e aspra contesa dove cimento l’onore oltreché mio anche dell’arte nostra. Le accludo pertanto alcune fotografie del mio bozzetto, che S. E. potrebbe inviare con una sua autorevole parola.

A Roma il bozzetto è piaciuto a chi lo ha veduto, specialmente a personaggi e dame orientali. Ciò mi ha spinto ad osare anche il passo verso S. E. il Generale, né la speranza che Ella vorrà intercedere presso di lui.

Mi perdoni pertanto. Con la figliuola i miei più divoti omaggi. Di qui mi incaricano del saluto mia nonna Valletti e mia mamma. Le bacio la mano.

Fortunato Jearace

Roma 10. Corso Umberto 504.”

20 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, Lettera del 22 gennaio 1925:

“Caro Montagna, mi viene caldissimamente raccomandato l’architetto di cui al promemoria qui unito. So che il Ministero, pel concorso bandito per l’erezione di un monumento a Kemal Pacha, ti ha segnalato altre persone. Non ti chiedo quindi che due righe di risposta, all’interessato, [...] al solo scopo di far vedere che mi sono occupato della cosa. Se i termini pel concorso fossero da tempo scaduti e la scelta fosse già stata fatta, tanto meglio. [...] Il 25 gennaio Montagna risponde a Bernardi cortesemente rassicurando il mittente della trasmissione del materiale ricevuto al direttore dello Jeni Gun.”

21 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, Lettera del 4 aprile 1925:

“Eccellenza, in data 24/12/1924 giusta concorso bandito dal Comitato del monumento a Kémal Pacha, ho inviato anch’io un mio progetto presso l’Amministrazione del giornale “Yéni Gune in Angora, sede del concorso stesso.

Non ho mai più avuto da detta data notizie in merito ed è perciò che mi permetto chiedere umilmente all’E.V. perché voglia con i mezzi a sua disposizione assumere tutte le informazioni necessarie sull’esito di detto concorso e [...] che ci tengo acché non venisse smarrito il mio progetto.

In attesa di cortese riscontro dell’E.V. con osservanza offro tutta la mia servitù

Dev.

Prof. Cherubino.”

prolungato silenzio sull'esito del concorso, a maggior ragione perché, secondo alcune voci, la data di chiusura, inizialmente fissata al 31 dicembre 1924, sarebbe stata prorogata.

La relazione del 15 aprile 1925, a firma di Tommaso Bertelè²² (Fig. 7), segretario di legazione e in carica prima a Costantinopoli e poi ad Ankara, è in questo senso importante. Bertelè racconta la visita all'esposizione dei bozzetti presso l'ex-sede dell'Assemblea Nazionale di Ankara, sottolineando che la maggior parte di questi appartiene ad artisti austriaci e ungheresi. Tra i progetti italiani, egli menziona quello turco-americano e quello, particolarmente apprezzato, di Lovatelli e Fontana. Perfino una scultrice italiana di Bari aveva presentato un progetto, in stile barocco, giudicato tuttavia "pietoso". Insomma, dalla nota di Bertelè emerge piuttosto lo scontento per le proposte ricevute. Anche il bozzetto di Lovatelli e Fontana ricevette varie critiche: per l'eccessiva altezza del monumento (8 metri); per la mancanza di proporzioni tra la mole architettonica e l'ambiente modesto dove avrebbe dovuto essere eretto, fra piccole case e al limitare della campagna; per la scarsa somiglianza della figura Atatürk, nonché per l'impiego di colonne classiche che rischiavano di offendere "lo spirito nazionalista turco il quale non accetta, neppure nell'architettura, reminiscenze greche o romane." Tali rilievi giunsero all'orecchio del conte Lovatelli, che li considerò indegni e preferì infine ritirare la propria candidatura. Ma, in generale, tutti i progetti furono giudicati "mediocrissimi come concezione ed esecuzione," sicché, stando al parere di Bertelè, il comitato organizzativo non rimase "nel complesso molto soddisfatto del successo del concorso bandito e, per quanto non sia stata finora adottata alcuna decisione, si sarebbe ventilata l'idea di prorogarlo ancora di alcuni mesi per dar modo ad eventuali nuovi concorrenti di prendervi parte e perfino di annullare il concorso stesso e di bandire poi un altro."²³

2. La proposta di Pietro Canonica

Gli eventi presero una nuova piega quando le diplomazie nazionali si resero conto che oltre all'aspetto artistico era in gioco anche l'affermazione del prestigio nazionale nonché una più stretta e vantaggiosa vicinanza ai vertici del potere della nuova Turchia. La ricerca di un artista che sapesse adeguatamente cogliere la reale fisionomia dell'uomo turco e fosse in grado di infondere nella materia lo spirito di profondo rinnovamento del paese portò ad una dura competizione tra le varie rappresentanze diplomatiche. La fitta corrispondenza tra gli organi centrali del governo italiano (in particolare il Ministero degli Esteri e quello della Pubblica Istruzione), l'ambasciata di Costantinopoli e il segretario di legazione ad Ankara, per tutto il 1925, testimonia dello sforzo messo in campo per aggiudicarsi l'impresa.

Il nome di Pietro Canonica venne proposto dal conte Luca Orsini Baroni, nominato da Mussolini nuovo ambasciatore nell'agosto del 1925.²⁴ All'insaputa dello stesso scultore, il nome di Canonica cominciò allora a circolare negli ambienti diplomatici. Il 25 novembre 1925, Orsini scrisse a Canonica che "fisso nell'idea che l'arte italiana dovesse assolutamente farsi conoscere e conseguentemente affermarsi

22 Tommaso Bertelè (1892-1971) fu diplomatico italiano, studioso e numismatico. La sua collezione di 10.000 monete bizantine si trova oggi presso il Dumbarton Oaks Center di Washington. Bertelè viene ricordato per aver sollecitato e sostenuto la ricerca storica e archeologia a Costantinopoli, quando a partire dal 1923 ricoprì la carica di primo segretario della Reale Ambasciata d'Italia in Turchia. Studiò le iscrizioni genovesi di Galata e pubblicò tra gli altri uno studio sul Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli (Bertelè 1932), e importanti saggi di numismatica bizantina. Per un inquadramento bio-bibliografico si veda: *Tommaso Bertelè (1892 - 1971)*, in *Società Numismatica Italiana. I Grandi Numismatici* (https://www.socnumit.org/wp-content/uploads/2024/11/Bertele-T_1892-1971.pdf).

23 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Relazione del 15 aprile 1925*, firmata da Tommaso Bertelè.

24 Luca Orsini Baroni (1871-1948) fu un abile diplomatico e politico italiano. La sua nomina ad ambasciatore fu particolarmente significativa per le vicende che qui si trattano e la sua influenza e rete di conoscenze aristocratiche e politiche favorì notevolmente la sua carriera. Negli anni di permanenza in Turchia favorì le relazioni diplomatiche italo-turche, come pure dimostra la vicenda del monumento di Canonica. Per le vicende biografiche relative alla famiglia Orsini Baroni si veda: Ceccarini 2010, pp. 83 e ss.

nella nuova Turchia,” non aveva lasciato intentato alcun mezzo “per far apprezzare come merita l’opera a nessuno seconda dei nostri artisti”²⁵ e infatti aveva subito trovato chi si sarebbe offerto di far venire lo scultore “in Turchia per modellare prima un busto del Gazi e poi con ogni probabilità un monumento per Smirne o per altre città.”²⁶

In realtà, Canonica vantava già una fama internazionale e aveva con successo ritratto statisti e uomini di potere, come Mussolini, i reali di Inghilterra, lo zar di Russia o il papa Benedetto XV,²⁷ in opere frutto “del suo spirito entusiasta e dalle sue mani felicemente creative.”²⁸ La favorevole risposta di Canonica non tardò ad arrivare – il 5 gennaio del 1926²⁹ – e venne poi formalizzata con una lettera di intenti, a firma del Ministro della Pubblica Istruzione Turco (19 maggio 1926)³⁰ (Fig. 8), in cui si chiarivano i termini dell’impresa e si chiedevano i costi per la realizzazione di una statua equestre in tenuta militare, di una statua in piedi in abiti civili e di un busto.

Contemporaneamente alla proposta di Canonica, e proprio per le medesime ragioni di “promozione dell’arte italiana”, i rappresentanti diplomatici accolsero pure l’invito di individuare un pittore per l’esecuzione di un ritratto di Atatürk. Dal Ministero furono suggeriti i nomi di Ambrogio Alciati³¹ (Fig. 9), Felice Casorati³² (Fig. 10) e Carlo Siviero³³ (Fig. 11): tutti artisti in linea con il regime politico italiano e ideatori di un nuovo linguaggio artistico portatore di istanze adatte allo spirito del tempo. Tuttavia, a dispetto delle aspettative, la scelta del Ministro della Pubblica Istruzione turco cadde su un artista francese, forse anche a causa del ritardo con cui furono inviati i dossier fotografici dei tre artisti italiani.

La scelta di Canonica fu comunque possibile anche grazie ad alcuni compromessi: in particolare, la riduzione del prezzo richiesto dall’artista e la forzata accettazione di un mediatore o agente turco (Sedat Nur) che avrebbe ricevuto a sua volta una percentuale sul lavoro – da recuperarsi poi attraverso la realizzazione di copie destinate a diverse città turche. Rinunciando al venti per cento della propria parcella, Canonica avrebbe potuto, secondo i suggerimenti del caso, rifarsi sulle vendite di eventuali riduzioni e riproduzioni del busto di Atatürk. Lo scultore, sulle prime colto alla sprovvista, si avvale dei consigli di

25 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, *Lettera di Luca Orsini Baroni a Canonica del 25 novembre 1925*.

26 *Ibid.*

27 Per un profilo artistico dello scultore piemontese si veda, in questo volume, in particolare il saggio di Carla Scicchitano (pp. 41 e ss.).

28 *Ibid.*

29 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, *Lettera del 5 gennaio 1926 inviata da Pietro Canonica*.

30 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, *Lettera del 19 maggio 1926*.

31 Antonio Ambrogio Alciati (Vercelli 1878 - Milano 1929) è stato un pittore italiano, formatosi inizialmente all’Istituto di Belle arti di Vercelli e poi a Milano, presso l’Accademia di Belle arti di Brera. Fu principalmente un ritrattista e pittore di figura, influenzato da artisti come Giovanni Boldini e Tranquillo Cremona. Frequentò la Loggia *Galileo Ferraris* di Vercelli (1914), appartenente al Grande Oriente d’Italia, ove divenne Maestro nel 1922. Per una ricostruzione biografica si vedano: R. De Grada, *Ambrogio Alciati*, Milano: Centro Grafico Linate, 1975; A.-P. Quinsac, A. Ghinzani, *Ambrogio Alciati, 1878-1929: lezioni di pittura*, Milano: Museo della Permanente, 2010.

32 Felice Casorati (Novara 1883 - Torino 1963) è stato un artista italiano di successo e dalla lunga carriera. Figura poliedrica fu principalmente pittore, scenografo e illustratore. Pur laureandosi in Legge a Padova, decise di dedicarsi agli studi artistici. I continui spostamenti famigliari incideranno sulla sua visione. Cruciale il suo trasferimento a Torino dopo la morte del padre (1917) ove si stabilisce con la famiglia, aprendo uno studio per giovani artisti. Numerosi i circoli e i contatti con figure di spicco della vita politica e pubblica italiana, in particolare Pietro Gobetti e Lionello Venturi che firmerà una sua biografia sulla rivista *Dedalo (Il pittore Felice Casorati)*, in *Dedalo*, IV, 1923). Per un inquadramento biografico vedi M. Ternavasio, *Felice Casorati. La biografia*, Torino, Lindau, 2009.

33 Carlo Siviero (Napoli 1882 - Capri 1953) è stato pittore napoletano e insegnante di pittura all’Accademia di belle arti di Roma, dove si trasferisce una volta conclusa la sua formazione nella scuola privata di Tommaso Celentano. Influenzeranno il suo stile iniziale artisti del calibro di Antonio Mancini e di Francesco Paolo Michetti. Fu principalmente un ritrattista anche se non mancò di dedicarsi anche alla scultura. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano: Industria Grafica artistica Delio Oldini, 1962; M. De Nicolais, *Carlo Siviero*, Napoli: Società editrice napoletana, 1982.

Giulio Mongeri³⁴ e non sottovalutò la grande opportunità che gli si prospettava in termini di notorietà e prestigio. Non mancarono infatti altre commissioni, che egli realizzò per gli esponenti più in vista del governo turco, come Ismat Pasha, uomo di grande cultura e al quale Canonica rimase molto legato, come ricorda nelle sue *Memorie*.

L'aggiudicazione definitiva dell'incarico avvenne il 7 settembre 1926, con la concomitante istituzione di una commissione turca che avrebbe seguito il lavoro di Canonica, al quale fu affidato anche un altro progetto per un gruppo scultoreo dedicato alla Repubblica da erigere a Costantinopoli in piazza Taxim.³⁵ Della commissione, formata da specialisti e da una rappresentanza della Municipalità di Costantinopoli, faceva parte anche il già citato Mongeri, l'architetto e ingegnere italiano amico e consigliere di Canonica in Turchia,³⁶ che infatti prese spesso le difese dell'artista, soprattutto quando, tra il 1927 e il 1928, furono mosse alcune aspre critiche ai monumenti in questione.³⁷

Diverse copie del contratto³⁸ (Figg. 12-13) furono inviate all'indirizzo dello scultore, che egli firmò dopo un attento vaglio e grazie ai consigli degli amici italiani a Costantinopoli. Con l'ufficiale presentazione di un album di foto delle opere di Canonica al Gazi si sanciva così l'accordo che sarebbe stato infine formalizzato ad Ankara. Non restava dunque che programmare il viaggio.

La trasferta fu rimandata per diverse cause fino all'ottobre del 1926,³⁹ quando finalmente Canonica partì accompagnato dal Ministro degli Affari Esteri, il Conte Bonarelli, per arrivare a Istanbul il 22 ottobre, ospite presso l'Ambasciatore nella splendida cornice del Palazzo di Venezia, e per ripartire una settimana dopo alla volta di Ankara.

Nelle *Memorie*⁴⁰ conservate nell'archivio della casa museo di Roma, Canonica descrive i suoi ripetuti viaggi in Turchia, avvenuti tra il 1926 e il 1931.⁴¹ Nel suo racconto i singoli episodi si intrecciano spesso e fanno riferimento a tempi e occasioni diversi. Per avere un'idea più chiara della successione dei vari viaggi ci vengono però in aiuto i documenti, le lettere e i telegrammi, dai quali apprendiamo anche i motivi dei suoi ripetuti spostamenti, in visita nelle città dove sarebbero potute sorgere alcune delle sue opere, ma pure dettati dal desiderio di vedere antiche rovine e nuove siti. Canonica si divise così in questi anni tra i soggiorni in Turchia, per poter lavorare sul campo, e i ritorni in Italia, per seguire da vicino la fusione delle statue e provvedere ai suoi numerosi altri impegni di lavoro.

Il racconto del primo incontro con Atatürk raccolto nelle *Memorie* è ben noto, e fu poi ampiamente rievocato nelle diverse interviste rilasciate dall'artista ai quotidiani italiani. Ma anche agli occhi della stampa turca si palesarono subito le straordinarie capacità di Canonica, le sue notevoli doti ritrattistiche nonché la sua rapidità di esecuzione.

34 Nel dossier consultato presso l'ASDMAE si trovano anche un biglietto e una lettera scritta da Giulio Mongeri a Canonica.

35 Zeybekoglu Sadri 2017, pp. 67-75.

36 Su Mongeri si veda: Yavuz 2018 e Girardelli, Godoli 2017 [in particolare i contributi di Giovanna D'Amia (pp. 125-138) e Vilma Fasoli (pp. 213-227)].

37 Le vicende relative al monumento di Canonica a piazza Taxim andarono ben oltre l'inaugurazione dell'agosto del 1928, ed in particolare furono alimentate da aspre critiche mosse a Canonica riguardo ai materiali impiegati: in particolare la scelta del marmo fu giudicato inappropriato e l'artista fu più volte sollecitato ad intervenire con restauri dello stesso. La vicenda deve aver non poco amareggiato lo scultore italiano, il quale si vide recapitare anche una relazione del geologo turco, Prof. Malik bey, richiesta dal Comitato per il monumento. ASDMAE, Relazione.; e trafiletto del quotidiano *Le Millet*, datato 16 marzo 1930 e intitolato "Le monument de la République. Les réparations à entreprendre".

38 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, *Contratto a Pietro Canonica*.

39 Vedi l'Appendice II, in questo saggio.

40 Canonica (s.d. ma 1945-1950), *Ricordi della mia vita*, dattiloscritto custodito presso l'Archivio del Museo Canonica.

41 Si veda, per la ricostruzione degli spostamenti di Pietro Canonica in Turchia, il saggio di Luca Orlandi in questo stesso volume (pp. 97 e ss).

Il successo favorì nuove commissioni e una febbrile attività, in particolare per il monumento di Smirne, per una possibile replica per Samsun e soprattutto per il monumento di piazza Taxim, che purtroppo tanti problemi comportò poi a causa dei giudizi non sempre favorevoli della commissione e delle polemiche che ne seguirono su alcuni quotidiani turchi, in parte poi contenute dagli interventi di Giulio Mongeri.⁴²

* * *

Appendice I⁴³

Alla Delegazione della R. Ambasciata d'Italia
Angora

Nella seduta del 6 settembre 1926 della Commissione delle Belle Arti è stato deciso di affidare le statue che il nostro Governo intende erigere al Presidente della repubblica Gazi Mustafa Kémal Pascià, allo scultore, presidente dell'Accademia di Roma, Prof. Canonica.

Le condizioni contenute nell'offerta inviata al Ministero dal Sig. Canonica, sono in principio accettate. Solamente si chiede che le statue siano consegnate imballate nelle casse a Cospoli [Costantinopoli], a terra, e che la pianta ed il disegno di tre esemplari del basamento siano eseguiti dall'artista stesso e che questi venga ad Angora per effettuare nel più breve tempo detti lavori.

Inoltre siccome in conformità della decisione della Commissione, si progetta l'esecuzione, sotto la responsabilità dell'artista, di sette copie in bronzo di queste tre statue e della stessa grandezza, statue che dovranno pure essere consegnate a Cospoli [Costantinopoli], occorre sapere a quanto ammonterebbero le spese di trasporti e di assicurazione tanto per le statue originali che per le copie.

Nel caso siate autorizzati dal Sig. Canonica, vi prego di voler mettermi subito a contatto col Ministero per firmare il contratto in base alle suddette condizioni. Nel caso contrario vogliate assicurare telegraficamente la partenza immediata del Sig. Canonica per Angora sia per firmare il contratto che per principiare l'esecuzione delle statue.

Coll'occasione vi presento i miei distinti ossequi.

Il Ministro della Pubblica
Istruzione
Firmato Negiati Bey

42 Si veda nel presente volume il contributo di Mevlüt Çelebi (pp. 153 e ss).

43 Il foglio qui trascritto, originariamente dattiloscritto, è allegato al contratto firmato da Pietro Canonica.

Appendice II⁴⁴

Contratto in italiano tra la Repubblica Turca e Pietro Canonica, da lui firmato in data 9 ottobre 1926 (4 ff.)

REPUBBLICA TURCA

Ministero della Pubblica Istruzione

Tra il Ministero della Pubblica Istruzione della Repubblica Turca ed
autorizzato a firmare a nome dello scultore Canonica sono state stipulate le seguenti condizioni:

- Art. I°. Il Ministero della Pubblica Istruzione ha ordinato allo scultore che ha accettato, l'esecuzione di tre statue del Presidente della Repubblica Cazi Mustafâ Kémal Pascià.
- a. Una delle statue sarà a cavallo di grandezza una volta e mezzo quella naturale
 - b. la seconda sarà in piedi sempre della grandezza una volta e mezzo quella naturale
 - c. la terza sarà un busto – ritratto ugualmente di una volta e mezzo grandezza naturale.
- Art. II. Le statue saranno dal naturale prese dallo scultore il quale sotto la propria responsabilità potrà ingrandire là ove egli crederà opportuno.
- Art. III. Le statue saranno eseguite dall'artista stesso in bronzo di prima qualità secondo gli originali accettati dalla Pubblica Istruzione e non dovranno accusare imperfezioni di fusione e di lavorazione.
- Art. IV. Subito dopo la firma del presente contratto lo scultore dovrà partire per Angora e tutte le spese di viaggio e di alloggio saranno a carico suo. Non appena i modelli preparati ad Angora dallo scultore saranno approvati dal Ministero della Pubblica Istruzione, l'artista farà sapere in quanto tempo egli potrà consegnare gli ingrandimenti in bronzo. Detto periodo però non dovrà oltrepassare i cinque mesi.
- Art. V. Una commissione designata dal Ministero della Pubblica Istruzione per la ricezione delle tre statue di bronzo esaminerà se esse rispondono alle condizioni prescritte nel presente contratto e rilascerà allo scultore e al suo rappresentante una ricevuta per consegna.
- Art. VI. I prezzi delle suddette statue sono stati stabiliti come segue:
- | | | |
|-----------|---------------|-------|
| A cavallo | Lire sterline | 6.000 |
| In piedi | “ “ | 2.500 |
| Busto | “ “ | 500 |
- Queste statue dovranno essere perfettamente imballate e consegnate nel porto di Stambul alla dogana di transito.
- Art. VII. Dopo l'esame, le statue dovranno essere nuovamente imballate dall'artista o dal suo rappresentante, e sotto la loro responsabilità. La responsabilità dello scultore cessa dal momento in cui gli sarà rilasciata la ricevuta per consegna.
- Art. VIII. Durante il trasporto, o l'esposizione per l'esame o il nuovo imballaggio, se le statue si rompono, o se per imperfezioni di fusione non corrispondono agli originali, o se subiscono un qualunque danno, l'artista o il suo rappresentante saranno tenuti

⁴⁴ Nell'incartamento consultato presso l'ASDMAE sono presenti più copie del contratto con alcuni commenti a margine, a matita, di mano di Pietro Canonica. Si tratta di piccole precisazioni che non aggiungono nulla sul contenuto del contratto, ma piuttosto chiarimenti di natura tecnica, legata ai tempi dilatati per la finitura e la posa della patina delle statue.

responsabili del fatto e l'artista sarà obbligato entro due mesi a rifondere la stessa statua danneggiata o guasta. Sarà però lasciato completamente libero nell'esecuzione delle statue del Gazi dal punto di vista artistico, attenendosi sempre alle condizioni essenziali. Occorre soltanto che le statue siano eseguite in modo tale da rendere l'affezione rispettosa del popolo turco verso il suo eroe nazionale, il grande liberatore Gazi Mustafà Kémal Pascià.

- Art. 10. A firma del presente contratto lo scultore o il suo rappresentante riceveranno dal Ministero della Pubblica Istruzione la somma di lire stg. 1500 in acconto. Oltre questa somma, dopo l'accettazione a Angora da parte del Ministero della Pubblica Istruzione degli originali, lo scultore riceverà il 50% della somma totale. Il resto gli sarà versato dal ministero alla consegna delle statue a Cospoli [Costantinopoli], cioè quando verrà rilasciata la ricevuta per consegna.
- Art. 11. Il Ministero della Pubblica Istruzione si riserva il diritto di comperare o di ordinare allo scultore, contro le spese di fusione le copie di queste statue nelle dimensioni che si richiederà. I prezzi per la fusione ed il trasporto di queste copie saranno stabiliti a parte. Esse saranno consegnate alla dogana in transito ed il loro ricevimento avrà luogo soltanto quando le copie saranno conformi agli originali.
- Art. 12. Lo scultore eseguirà nove disegni di piante di basamento per queste tre statue, che consegnerà al Ministero assieme alle statue. Questi basamenti di cui uno dovrà costare molto a buon mercato, l'altro medio ed il terzo caro, dovranno essere in relazione con le sue opere. Sia per l'esecuzione di queste, sia per le spese di trasporto delle tre statue di bronzo lo scultore avrà a parte 1000 lire sterline.
- Art. 13. La durata del presente contratto è di sei mesi e potrà, nel caso di circostanze straordinarie essere prorogata, col consenso di ambedue le parti.

Roma, 9 ott. 26

In fede
Pietro Canonica

Bibliografia

- Bertelè T. 1932. *Il Palazzo degli Ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue antiche memorie*, Bologna: Casa Editrice Apollo.
- Canonica P. s.d., ma 1945-1950. *Ricordi della mia vita*, dattiloscritto a cura di M.A. Riggio Canonica, Archivio Museo Canonica, Roma.
- Cagaptay S. 2006. *Islam, Secularism and Nationalism in Modern Turkey: Who is a Turk?*, London and New York: Routledge.
- Ceccarini E. 2010. *Gli Orsini Baroni. Storia, politica, diplomazia. Cronaca mitteleuropea dalla Belle Époque all'industrializzazione*, Pisa: Edizioni ETS.
- Çetres A. G. 2015. *Cumhuriyet dönemi heykel sanatında pietro canonica ve eserleri*, Tesi di laurea, Kayseri, Erciyes Üniversitesi.
- Dubrè D., Caraci M., Cardano N. 1985. *Canonica scultore e musicista*, Roma:
- Erer T. 1965. *Basında kavgalar*, İstanbul: Rek-Tur Kitap Servisi Yayınlar, pp. 23-24.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, İstanbul: Eren Yayını.
- Girardelli P., Godoli E. 2017 (eds.). *Italian architects and builders in the Ottoman Empire and modern Turkey*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Gur F. 2013. "Sculpting the Nation in Early Republican Turkey," *Historical Research* 86, no. 232, pp. 342-372.
- Luke C. 2019. *A Pearl in Peril. Heritage and Diplomacy in Turkey*, Oxford: Oxford University Press.
- Rossi E. 1928. "Inaugurazione del "Monumento della Repubblica" dello scultore P. Canonica nella Piazza Taksim a Costantinopoli", in *Oriente Moderno*, Anno 8, Nr. 9 (Settembre), pp. 396-398.
- Rossi E. 1927a. "Lo scultore Canonica in Turchia", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 6 (Giugno), pp. 260-263.
- Rossi E. 1927b. "Statue di Mustafa Kemal, opera dello scultore italiano Canonica, ad Angora ed a Siwas", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 11 (Novembre), pp. 560-564.
- Santese B.M. 2017. *Pietro Canonica, un artista testimone del suo tempo*, in in *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, a cura di B. M. Santese, C. Scicchitano, Roma.
- Tekiner A. 2021. *Atatürk Heykelleri. Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınevi (I ed 2010).
- Yavuz Y. 2018. "Contacts of italo-levantine Giulio Mongeri and Mustafa Kemal Atatürk at the beginning of the modernist period in Turkish architecture", in M. Bernardini, A. Taddei, M. Douglas Sheridan (eds.), *15th International Congress of Turkish art*, Ankara: Ministry of Culture and Tourism, Republic of Turkey, 2018, pp. 697-714.
- Zeybekoglu Sadri S. 2027. "The Scale of Public Space: Taksim Square in Istanbul", in *Contemporary Urban Affairs*, 1, 1, pp. 67-75.

Silvia PEDONE *

PIETRO CANONICA VE TÜRKİYE: CUMHURİYET ANITI İÇİN İLK YARIŞMA VE ZORLU DİPLOMATİK TARİH

*Gazi, Sarayburnu'nda heykel olarak yerini almış; yakında Taksim'de olacak;
üçüncü heykeli ise Asya kıyısındaki Kadıköy'de yükselecek. Ama henüz bizzat
gelmedi. Eski metropol, soyulmuş ve çıplak halde, sessiz; fakat memnuniyetsiz.
Zorunlu kutlamalar onu heyecanlandırıyor, ama onu yeniden canlandırmıyor.
Her Cuma günü bayraklar onu kızartıyor ama ona hayat vermiyor.*

G. A. Borgese (1929)

Önsöz

Torino'lu heykeltıraş Pietro Canonica'nın (1869-1959) Türkiye'deki tarihsel olaylarını – ya da iş ajandasını – yeniden inşa etmek, yalnızca kısmi olarak önceden belirlenmiş bir görev olarak ortaya çıkmış, aksine, son yüz yılda (1923-2023) bu konuya dair üretilen geniş eleştirel literatüre rağmen, henüz keşfedilmemiş yönleri gün yüzüne çıkarmıştır.¹

Arşiv araştırması² aslında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk resmi anıtlarının dikilmesi için heykeltıraş Pietro Canonica'nın seçilmesine yol açan koşulların ne kadar karmaşık olduğunu göstermiştir. Bu, İtalyan ve Türk siyaset, kültür ve sanat dünyasından seçkin şahsiyetlerin yanı sıra, önemli siyasi ve diplomatik yansımaları olaylar ağını nasıl öreceklerini bilen daha az tanınmış oyuncuların da yer aldığı bir hikayeydi.

Açıklığa kavuşturulması gereken ilk temel nokta, Pietro Canonica'nın aslında 1924-1925 yıllarında Milli Eğitim Bakanlığı ve Türk Dışişleri Bakanlığı tarafından Cumhuriyet anıtı inşası için ilan edilen uluslararası yarışmaya katılmamış olmasıdır. Onun 'adaylığı' ve ardından seçimi, Anavatan'ın Babası'na

* Lincei Ulusal Akademisi, Roma (İtalya).

1 Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılı kutlamaları vesilesiyle Pietro Canonica konulu çalışma gününe ev sahipliği yapan IIC İstanbul'a, özellikle Direktör Salvatore Schirmo'nun şahsında tüm çalışanlarına ve bu girişimi başarıya ulaştıran tüm ekibine teşekkür ederim. Ayrıca, yazarla birlikte bildirilerin editörlüğünü üstlenen meslektaşım Luca Orlandi'ye, inisiyatifini paylaştığı ve paralel olarak heykeltıraş Pietro Canonica ile ilgili arşiv malzemelerinin incelenmesini üstlendiği için en içten teşekkürlerimi sunmak isterim. Pietro Canonica üzerine tam bir bibliyografik inceleme, bu ciltteki makalelerde atıfta bulunulan çok sayıda çalışmada bulunabilir. Burada, bu makalede tartışılan konular için özellikle Rossi E. 1927a ve 1927b; Dubrè, Caraci, Cardano 1985; Eyice 1986; Gur 2013; Çetres 2015; Santese 2017, s. 27-30'un katkılarını hatırlatıyorum.

2 Burada sunulan çalışmada her şeyden önce Roma'daki Dışişleri Bakanlığı Tarihi Diplomatik Arşivi'nde (bundan böyle ASDMAE olarak anılacaktır) muhafaza edilen zengin belgelerden yararlanılmıştır. Arşiv çalışanlarına profesyonellikleri ve nazik işbirlikleri için özellikle teşekkür etmek isterim. Casa Museo Piero Canonica'da; Accademia Nazionale dei Lincei'nin arşivinde; Galleria Nazionale d'Arte Moderna'nın arşivinde; Roma'daki Accademia di Belle Arti'nin arşivinde ve Ordu arşivinde daha fazla arşiv çalışması yapılmıştır.

adanmış anıtlar inşa etme projesinin ilk etkinliklerinden çok sonra gerçekleşti. Aslında Canonica'nın sahneye çıkması, herhangi bir resmi makam olmaksızın yapılan ilk uluslararası teklif çağrısının sonuçlarının ve sunulan eserlerin sonuçlarının hayal kırıklığı yaratmasının ardından, diplomatik ağ kanalına yönelmek ve böylece göreve uygun bir sanatçıyı belirlemek için sanatsal yarışmanın iptal edilmesi (ya da daha ziyade gölgede bırakılması) önerisiyle gerçekleşti.

1. Hangi yarışmadan bahsediyoruz?

Nisan 1924'te, Ankara'da *Yeni Gün* ve İstanbul'da *Cumhuriyet* gazetelerinin editörü olan milletvekili Junus Nadi Abalıoğlu (1879-1945), Cumhurbaşkanı³ onuruna Ankara'da dikilecek olan Zafer'e adanmış bir Türk anıtı için açılan uluslararası sanat yarışması⁴ ile ilgili kısa bir ilan yayınladı ve bu ilan tercüme edilerek yabancı basında dağıtıldı (Fig. 1).

Bilgilendirmenin yetersizliği ve katılım kriterlerinin net olmaması uluslararası sanat dünyasında hemen tepkilere yol açmış, Milli Eğitim Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı veya İstanbul'daki diplomatik temsilcilikler gibi ilgili ulusal kurumlara daha fazla bilgi verilmesi talep edilmiştir. Diplomatik makamların dikkatinden kaçtığı anlaşılan duyuru, diğer yandan uluslararası basında dolaşıma girmiş ve sonrasında Ankara'dan resmi haber alma ihtiyacını doğurmuştur. Aslında bu girişim Atatürk'ün çevresinde, belki de bir şaka olarak ortaya çıkmış ve resmi bir nitelik taşımadan yayılmıştı.

Ancak diplomatik kurumlar, İtalya'dan gelen yoğun yazışmalar nedeniyle davayla ilgilenmeye başladı: bireysel sanatçılardan gelen mektuplar, Kraliyet Eğitim Bakanlığı'ndan gelen telgraflar, aynı zamanda büyükelçiye gönderilen veya birçok sanatçının övünebileceği diplomatik-aristokratik tanıdıklar ve dostluklar ağı aracılığıyla iletilen daha 'kişisel' mesajlar.

Örneğin, İtalyan asıllı Avusturyalı sanatçı ve Bolzano Kraliyet Endüstri Okulu'nda profesör olan Francesco (Franz) Ehrenhöfer'in (1880-1939)⁵ 30 Nisan 1924 tarihinde İstanbul'daki İtalyan Büyükelçiliği'ne, özellikle de dönemin büyükelçisi Giulio Cesare Montagna'ya (1924-1950)⁶ (Fig. 2) gönderdiği mektuptan taleplerin tonunu öğreniyoruz:

3 Birkaç ay sonrasına ait (18 Eylül 1924) *Le monument de la liberté* başlıklı bir Fransız gazete haberinde şunları okuyoruz: "Faisant droit aux démarches effectuées de toutes parts, le délai du concours ouvert en vue de l'érection de un monument de la Liberté qui devra être construit sur l'initiative du "Yeni-Güne", à Angora, sur la place de la Grande Assemblée nationale, a été prorogé jusqu'au 31 décembre 1340-1924. Un nombre d'exemplaires suffisant de la brochure explicative de ce concours a été envoyé à nos représentations diplomatiques de Rome, Paris et Berlin pour y être publiée et distribuée aux intéressés". İlan şöyle devam ediyor: "Les prix du concours. Le Comité du monument retiendra l'un des projets qui lui seront soumis et accordera une prime de 7,500 livres turques à l'auteur de ce projet. Yarışmaya katılan diğer sanatçıların mağduriyetlerinin giderilmemesinden endişe duyan komite, birinciden sonra sınıflandırılan dört projeye de aşağıda belirtilen tazminatları ödemeye karar vermiştir: Ltqs. 1000 au projet classé second et 500 aux trois projets suivants".

4 Erer 1965, s. 23-24; Çağaptay 2006.

5 Franz Ehrenhöfer, Avusturya'da Riegersberg'de (Steiermark) mütevazi, geniş bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. Sanata ilgi duymaya başladıktan sonra Viyana'ya gönderildi ve Viyana Akademisi'nde eğitim almaya başladı. Burada Viyana'nın ayrılmasına yönelik önerileri memnuniyetle karşıladı. Birinci Dünya Savaşı sırasında, o zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir şehri olan Bolzano'ya, seçilen Alp piyade birlikleri (*Kaiserjäger*, Alplerin avcıları) onuruna yapılacak anıt için bazı yüksek kabartmalar yapmak üzere heykeltıraş olarak gönderildi. Savaşın sonucu göz önüne alındığında, anıtın gerçekleştirilmemesine ve kabartmaların Tirol'e nakledilmesine karar verildi. Bolzano'da da çeşitli mezar anıtları, çeşmeler gibi kamu eserleri ve Bolzano tren istasyonu için kabartmalar (Angiolo Mazzoni tarafından tasarlanmıştır) gerçekleştirilmiştir. Kamu işlerinin yanı sıra özel müşteriler için de çalıştı ve savaşın bitiminden sonra bile sürekli olarak Bolzano'ya yerleşti. Burada kendini Regia Scuola Industriale'de (Kraliyet Endüstri Okulu) sanat öğretmenliğine adadı ve yerel sanatçılar derneğinin kurucularından biri oldu. En önemli eserleri arasında Trento eyaletindeki San Giuseppe Operaio kilisesindeki büyük *Haç* ve Fedor Dostoevskij ile ikinci eşi Anna'nın kızı Ljubov' Fëdorovna Dostoevskaja'nın (Rusya dışında Aimee olarak bilinir) cenaze anıtı yer alır.

6 Giulio Cesare Montagna 1924-1925 yılları arasında İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi olarak görev yapmıştır. İstanbul bürosundaki halefi Dük Luca Orsini Baroni'dir (*yukarıya* bakınız). Ehrenhöfer'in mektubunun ekinde 1 Mayıs 1924 tarihli İtalyan vatandaşlık belgesi de bulunmaktadır (ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, *Certificato di cittadinanza*, 1 Mayıs 1924 tarihli),

Bolzano 30 Nisan 1924

İstanbul'daki Saygıdeğer İtalyan Büyükelçiliği'ne

Aşağıda imzası bulunanlar, Osmanlı Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in Ankara'da bir anıtının dikilmesi için sanatçılar arasında bir yarışma düzenlenmesi dolayısıyla, İtalyan sanatçıların bu yarışmaya katılımına ilişkin direktifleri kendisine iletme talebini iletmekten onur duymaktadır.

Bu amaçla, Sayın İtalyan Büyükelçiliği aracılığıyla yarışmanın tüm aksesuarlarıyla birlikte gönderilmesi büyük bir minnettarlık olacaktır.

Alt imzacı şimdiden tüm enerjisini İtalyan sanatına saygı göstermek için harcamaya niyetli.

Saygılarımla

Ek:

Sertifikalı
vatandaşlık
İtalyanEhrenhöfer Francesco
heykeltıraş ve profesör
Bolzano
Endüstriyel Okul

Büyükelçi, daha sonra “gizli bir yarışma” olarak nitelendirilen olayla ilgili olarak ek bir soruşturma başlattı. Kraliyet Dışişleri Bakanlığı da 1 Mayıs'ta İtalyan Kraliyet Büyükelçiliği'ne bir telgraf göndererek, Türk hükümeti tarafından desteklenen projenin resmi kanalları takip edip etmeyeceğini öğrenmek ve böylece İtalyan katılımcıları korumak amacıyla Kraliyet Eğitim Bakanlığı, Eski Eserler ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nden bilgi istedi.⁷

Roma, 1 Mayıs 1924

Konu: Angora'daki Türk Zafer Anıtı

Bu basında, Türk hükümetinin Ankara'daki Ulusal Meclis binasının önüne büyük bir Zafer anıtı dikmeye karar verdiği dair bir haber yer aldı.

Bu anıtın projesine Türk, İtalyan, Fransız ve Alman heykeltıraşlar davet edilecektir. Jürinin sadece Türk unsurlardan oluşması öngörülebilir; ancak yabancıların da katılması istenirse, Ekselansları, jürinin müzakerelerinde bir miktar adalet garantisi sağlamak için bazı yetkili ve yetkin yurttaşlarımızın da jüriye dahil edilmesini sağlayacaktır.

Her halükarda, yarışma duyurusunu ve ilgili diğer bilgileri zamanında⁸ adresinden almaktan memnuniyet duyacaksınız.

İtalyan Büyükelçi Giulio Cesare Montagna,⁹ muhtemelen Bakanlığın mektubundan etkilenmiş olacak ki, Francesco Erhenhöfer'e 15 Mayıs'a kadar cevap vermedi ve “Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Paşa'nın onuruna Agora'da bir anıt dikilmesi planlanmakla birlikte, ilgili yarışmanın henüz ilan edilmediği”¹⁰ konusunda güvence vererek, muhatapsız ve temkinli bir üslup benimsedi.

7 ASDMAE, RTA Fonu, 1829-1938, b. 336, *Telespresso* No. 13968/249, 1 Mayıs 1924 tarihli.

8 *Ibid.*

9 Giulio Cesare Montagna (1874-1953) İtalyan diplomat ve siyasetçiydi. 1924-1925 yılları arasında Türkiye Büyükelçisi olarak görev yapmıştır.

10 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, *Giulio Cesare Montagna'dan mektup*, İstanbul, 15 Mayıs 1924 tarihli.

Takip eden aylarda, İtalyan Büyükelçisi, hala belli bir belirsizlikle örtülü olan bir girişim hakkında daha fazla veri toplamaya çalışmak için adımlar attı: girişimin gerçek hamisi ve destekçisi kimdi? Jüride kimler yer alacaktı? Girişim hangi fonlarla desteklenecekti?

Yine 4 Temmuz'da Giulio Cesare Montagna, Kraliyet Dışişleri Bakanı'na muğlak bir bilgi göndererek, Ankara'da ikamet eden diplomatlarıyla temasa geçmesine rağmen, 'henüz nihai hükümlerin kabul edilmediğini ve herhangi bir yarışmanın ilan edilmediğini' iddia etti.¹¹ Büyükelçi, her halükarda, ihtiyaç halinde, gizemli yarışmayla ilgili gelişmeler hakkında üstlerini bilgilendireceğini belirtti.

Bununla birlikte, duyuru haberi, her zaman resmi kanalları takip etmeden bireysel olarak yanıt veren, hem tanınmış hem de daha az tanınmış çok sayıda sanatçının ilgisini uyandırdı. Örneğin, heykeltıraş Kont Filippo Lovatelli'nin¹² (1874-1952) 10 Aralık 1924 tarihli mektubundan (Fig. 3), sanatçının heykeltıraş Carlo Fontana¹³ ile işbirliği içinde hazırladığı eserin taslağını dört büyük sandıkla gönderdiğini öğreniyoruz. Romalı üst düzey tanıklardan oluşan bir ağa sahip olan Lovatelli, Türk gazetesine gelen İtalyan tekliflerinin sayısı (yaklaşık 35) konusunda bile İstanbul'daki Büyükelçiden daha bilgili görünüyordu. Mektupta ayrıca, Roma'daki Türk Büyükelçisi Suad Bey'in¹⁴ desteği ve sadece kağıt üzerinde bir proje değil, gerçek bir model gönderme zamanlaması sayesinde zaferden emin olduğunu söyledi. Ankara'daki büyükelçilik ataşesi tarafından büyükelçi için kaleme alınan notta, girişimin destekçisinin Yunus Nadi Ney olduğu ve "Agora'da bir organizasyon komisyonu oluşturulduğu ve kendisine başvuran çeşitli yarışmacıların katılabilmesi için son tarih olan 31 Aralık'ın tekrar uzatılmasını öneren bir telgraf çektiği" belirtilmektedir.¹⁵ Aynı nottan Lovatelli'nin modelinin Suad Bey tarafından "superbe" ve "assez intéressant" olarak değerlendirildiğini ve tek kusurunun anıtın kaidesinde "Khani" olarak bilinen bir Anadolu köylü arabasının tasvir edilmesi olduğunu da öğreniyoruz.¹⁶ Bu taslak, diğer ülkelerden gelen birçok adayla birlikte, Ankara'da Millet Meclisi'nin eski merkezinde sergilenmeye devam etmiştir.¹⁷

Proje sunan İtalyanlar arasında, 1 Ocak 1925 tarihli bir mektupla birlikte projesinin çizimlerinin bazı röprodüksiyonlarını da gönderen Calabrialı heykeltıraş ve ressam Fortunato Jerace¹⁸ 'bahsetmek gerekir (Fig. 4-6). "Anıt - fotoğraflara ekli açıklamaya göre - esasen iki bölüm halinde tasarlanmıştır: Biri, tüm anıtsal kütlelerin görsel ve baskın merkezini oluşturan büyük Türk ulusal kahramanını tasvir etmektedir. Diğeri ise zafere giden yolda destanın olgunlaştığı ve gerçekleştiği ortamın ifadesidir. Bu bölüm, figüratif kabartmalarla süslü görkemli bir zafer takından oluşmaktadır. Anıtın mimari karakteri doğu sanatının en saf kaynaklarına dayanmaktadır. Orta derecede, sadece sembolik olarak, iki yan çeşmeden damlayan,

11 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336, 4 Temmuz 1924 tarihli mektup (prot. 5902/864) Dışişleri Bakanlığı, Direz. Genel Avrupa e Levante'ye ve bilgi için Halk Eğitim Bakanlığı, Direz. Eski Eserler ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne. Maarif Nazırı, 17 Temmuz 1924 tarihinde verdiği cevapta, 'bu konuda yapılacak nihai tespitler hakkında zamanı geldiğinde vereceğiniz nazik bilgilerden memnuniyet duyacağımı' vurgulamıştır.

12 Filippo Lovatelli (1874-1952), Kont Giacomo Lovatelli (1832-1879) ve Ersilia Caetani-Lovatelli'nin (1840-1925) oğlu olan İtalyan heykeltıraştır. Filippo, ailenin aristokratik ve diplomatik geçmişi ve entelektüeller, edebiyatçılar ve sanatçılarla olan sayısız ilişkisi sayesinde büyük ölçüde tercih edildi. Faaliyetlerini Roma'daki atölyesi ile Siena yakınlarındaki Argiano'daki (Montalcino) mülkü arasında bölüştürdü.

13 Büyükelçinin birinci sekreteri Bertelé, 8 Ekim 1924 tarihli "H.E. için Not "ta, Yunus Nadi Bey ile "bu ayın 24'ünde" yaptığı doğrudan görüşme sayesinde yarışmanın ayrıntılarını öğrenebildiğini bildirir. Üç sayfadan oluşan belgede, Roma'daki Türk Büyükelçisi tarafından savunulan Locatelli projesi de dahil olmak üzere bir dizi konuya değiniliyor. ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, b. 336.

14 Suad Bey (Davas) (1876-1941) 28 Ağustos 1923 - 30 Ağustos 1932 tarihleri arasında Türkiye'nin İtalya Büyükelçisi olarak görev yapmıştır.

15 ASDMAE, *RTA* Fonu, 1829-1938, b. 336, 8 Ekim 1924 tarihli 'H.E.'ye not'.

16 Belgede ayrıca, Lovatelli projesinin yarışma kapandıktan sonra (31 Aralık'ta) gelmiş olması halinde bunun 'önemsiz' olacağı, bunun yerine Roma'daki Türk büyükelçisinin komisyon üzerindeki etkisine ve İstanbul'daki İtalyan büyükelçisinin bu konudaki dayanışmasına güvenildiği belirtilmektedir. *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Fortunato Jerace (1897-?) bir heykeltıraş ve dekoratördü.

doğu halkları arasında en yüksek manevi öneme sahip olan su unsuru eklenmiştir. Geniş bir anıtsal merdiven, zafer, askeri ve sivil alaylar için kemerin altından geçişe izin verir.¹⁹ Heykeltıraş kendi adına Avrupa ve Levant Genel Müdürü Comm. T. F. Bernardi'nin tavsiyesiyle övünüyordu - aslında bu tavsiye Bernardi'nin 22 Ocak 1925 tarihli de teyit edilmektedir.²⁰ Jerace için ne yazık ki, duyuruda anıtın tarzına ilişkin özel bir talep belirtilmemiş olsa da, projesinin dışlanmasına katkıda bulunmuş olması gereken şey tam da "Doğu sanatının en saf kaynaklarından" bahsedilmesiydi

Urbino'daki Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde profesör olan bir başka İtalyan, mimar Giuseppe Cherubino,²¹ yarışmayı düzenleyenlerin iletişim eksikliğinden şikayet ederek, yarışmanın sonucuna ilişkin uzun süreli sessizliğin nedenlerini sordu; bazı söylentilere göre, başlangıçta 31 Aralık 1924 olarak belirlenen kapanış tarihi uzatılmıştı.

Elçilik Sekreteri ve önce İstanbul'da sonra da Ankara'da görevli Tommaso Bertelè²² (Fig. 7) tarafından imzalanan 15 Nisan 1925 tarihli rapor bu açıdan önemlidir. Bertelè, Ankara'daki eski Millet Meclisi binasındaki eskiz sergisine yaptığı bir ziyareti anlatırken, bunların çoğunun Avusturyalı ve Macar sanatçılara ait olduğunu vurguluyor. İtalyan tasarımları arasında ise Türk-Amerikan tasarımları ile Lovatelli ve Fontana'nın özellikle popüler olan tasarımlarından bahsediyor. Bari'den bir İtalyan heykeltıraş bile Barok tarzında bir

19 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, d. 336, Roma'dan yazılmış Ocak 1925 tarihli mektup:

"Sevgili Madam, doğrudan yazma cüretini gösteriyorsam, bunun nedeni akrabalarımın uzun yıllardır süregelen samimiyetin ve nezaketinizin beni hoş karşılayacağından emin olmamdır.

Sizden ricam, eşiniz Sayın General'e aracılık etmenizdir; bu onlar için belki kısa bir sıkıntı anlamına gelebilir ama benim için büyük bir anlam ifade edecektir. İtalya dışında bile hiçbir fırsatı kaçırmamak için, İstanbul'da (Sambul) 'Yeni Gün' gazetesi tarafından ilan edilen, Türk Ulusal Zaferi'nin anısına ve Kemal Mustafa Paşa'ya minnettarlık olarak Angora'da bir anıt dikmek için düzenlenen uluslararası yarışmaya katıldım.

Gazetecilik alanında, diplomatik alanda, sanatsal alanda, Konstantinopolis halkı arasında iyi bir desteğe sahibim, böylece çalışmalarım çeşitli Türk, yabancı ve İtalyan ulusal rakiplerimin çalışmaları arasında hak ettiği değerde değerlendirilebilir.

Bu nedenle, Türkler tarafından bana çok değerli bir katkı olarak önerilen Sayın General'in, sanatsal ve diplomatik alanlarda en uygun gördüğü kişileri de dahil ederek, çalışmamı hayırsız destekleriyle onurlandırması için size dönüyorum, Sayın Madam. Yalnızca kendimin değil, sanatımızın da onurunu denediğim bu yüksek ve çetin yarışma için o uzak kıyılara bilinmeden gitmemem gerekir. Bu nedenle, Ekselanslarının yetkili sözleriyle birlikte gönderebilecekleri eskizimin bazı fotoğraflarını ekliyorum.

Çizim Roma'da görenler tarafından, özellikle de doğulu karakterler ve hanımefendiler tarafından beğenildi. Bu da beni Sayın General'e doğru bir adım atmaya sevk etti, umarım General'in şefaatine nail olurum.

Bu yüzden beni bağışlayın. Kızımın birlikte en içten saygılarımı sunarım. Buradan büyükannem Valletti ve annemin selamlarını iletıyorum.

Elini öperim.

Şanslı Jerace

Roma 10. Corso Umberto 504."

20 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, d. 336, 22 Ocak 1925 tarihli mektup:

"Sayın Montagna, ekteki notta adı geçen mimarı hararetle tavsiye ederim. Kemal Paşa'ya bir anıt dikilmesi için açılan yarışma için Bakanlığın size başka kişiler önerdiğini biliyorum. Bu nedenle sizden sadece konuyla ilgilendiğimi göstermek amacıyla ilgili kişiye [...] iki satırlık bir cevap rica ediyorum. Yarışma için son başvuru tarihi çoktan geçtiyse ve seçim çoktan yapıldıysa, çok daha iyi. [...]. 25 Ocak'ta Montagna, Bernardi'ye nazik bir şekilde cevap vererek, gönderilen materyalin Jeni Gün'ün müdürüne iletildiği konusunda göndericiye güvence verdi."

21 ASDMAE, Fondo *RTA*, 1829-1938, d. 336, 4 Nisan 1925 tarihli mektup:

"Ekselansları, 24/12/1924 tarihinde, Kémal Pacha Anıtı Komitesi tarafından ilan edilen yarışma için, yarışmanın merkezi olan Angora'daki 'Yeni Gune' gazetesinin yönetimine bir projemi de gönderdim.

O tarihten bu yana konuyla ilgili hiçbir haber alamadım ve bu nedenle E.V.'den bu yarışmanın sonucuyla ilgili gerekli tüm bilgileri elde etmek için elindeki araçları kullanmasını ve [...] projemin kaybolmasını istemediğimi rica ediyorum.

E.V.'nin nazik onayını bekleyerek tüm hizmetkarlığımı sunuyorum

Dev.

Prof. Cherubino."

22 Tommaso Bertelè (1892-1971) İtalyan bir diplomat, akademisyen ve nümismattır. Kendisinin 10.000 Bizans sikkesinden oluşan koleksiyonu şu anda Washington'daki Dumbarton Oaks Merkezi'nde bulunmaktadır. Bertelè, 1923'ten itibaren Türkiye'deki İtalyan Kraliyet Büyükelçiliği'nde birinci sekreter olarak görev yaptığı dönemde Konstantinopolis'te tarihi ve arkeolojik araştırmaları teşvik etmesi ve desteklemesiyle hatırlanmaktadır. Galata'daki Ceneviz yazıtlarını incelemiş ve diğerlerinin yanı sıra Konstantinopolis'teki Venedik Elçileri Sarayı üzerine bir çalışma (Bertelè 1932) ve Bizans nümizmatikliği üzerine önemli makaleler yayınlamıştır. Biyo-bibliyografik arka plan için bkz: *Tommaso Bertelè (1892 - 1971), Società Numismatica Italiana* içinde. *I Grandi Numismatici* (https://www.socnumit.org/wp-content/uploads/2024/11/Bertele-T_1892-1971.pdf).

proje sunmuş, ancak bu proje ‘acınacak’ olarak değerlendirilmiştir. Kısacası, Bertelè’nin notu daha ziyade alınan tekliflerden duyulan memnuniyetsizliği göstermektedir. Lovatelli ve Fontana’nın taslağı da çeşitli eleştiriler aldı: anıtın aşırı yüksekliği (8 metre); mimari kütle ile küçük evlerin arasında ve kırsalın kenarında inşa edileceği mütevazı çevre arasındaki orantı eksikliği; Atatürk figürünün zayıf benzerliği ve “mimaride bile Yunan veya Roma anımsamalarını kabul etmeyen Türk milliyetçi ruhunu” rahatsız etme riski taşıyan klasik sütunların kullanımı. Bu açıklamalar Kont Lovatelli’nin kulağına gitmiş, Lovatelli de bunları değersiz bulmuş ve sonunda adaylığını geri çekmeyi tercih etmiştir. Ancak, genel olarak, tüm projeler “anlayış ve uygulama açısından çok vasat” olarak değerlendirildi, böylece Bertelè’nin görüşüne göre, organizasyon komitesi “ilan edilen yarışmanın başarısından genel olarak pek memnun değildi ve bugüne kadar herhangi bir karar alınmamış olmasına rağmen, yeni yarışmacıların katılmasına izin vermek için birkaç ay daha uzatma ve hatta yarışmanın kendisini iptal etme ve başka bir yarışma ilan etme fikri”²³ dile getirilmedi.

2. Pietro Canonica’nın önerisi

Ulusal diplomasi, sanatsal boyutun yanı sıra ulusal prestijini ve yeni Türkiye’de iktidarın üst kademelerine daha yakın ve daha avantajlı bir yakınlığın da söz konusu olduğunu fark ettiğinde olaylar yeni bir hal aldı. Türk insanının gerçek fizyonomisini yeterince yakalayabilecek ve ülkenin derin yenilenme ruhunu malzemeye aşılacak bir sanatçı arayışı, çeşitli diplomatik temsil arasında şiddetli bir rekabete yol açtı. İtalyan hükümetinin merkezi organları (özellikle Dışişleri Bakanlığı ve Eğitim Bakanlığı), İstanbul’daki büyükelçilik ve Ankara’daki elçilik sekreterliği arasında 1925 yılı boyunca süren yoğun yazışmalar, sözleşmeyi kazanmak için gösterilen çabaya tanıklık etmektedir.

Pietro Canonica ismi, Mussolini tarafından Ağustos 1925’te yeni büyükelçi olarak atanan Kont Luca Orsini Baroni tarafından önerilmiştir.²⁴ Heykeltıraşın kendisinden habersiz olarak Canonica’nın ismi diplomatik çevrelerde dolaşmaya başladı. Orsini 25 Kasım 1925’te Canonica’ya ‘İtalyan sanatının yeni Türkiye’de mutlaka kendini tanıtmaya ve dolayısıyla kendini göstermesi gerektiği fikrine sabitlenmiş olarak’, ‘sanatçılarımızdan başkasının eserlerinin hak ettiği değeri görmesi için’ taş üstünde taş bırakmadığını²⁵ ve aslında heykeltıraşın ‘önce Gazi’nin bir büstünü, sonra da büyük olasılıkla İzmir veya başka şehirler için bir anıtı modellemek üzere Türkiye’ye gelmesini’ teklif edecek birini hemen bulduğunu yazmıştır.²⁶ Aslında Canonica halihazırda uluslararası bir üne sahipti ve Mussolini, İngiltere kraliyet ailesi, Rus Çarı veya Papa XV Benedict gibi devlet adamlarını ve iktidar sahiplerini²⁷ ‘çoşkulu ruhunun ve mutlu yaratıcı ellerinin’ meyvesi olan eserlerinde başarıyla canlandırmıştı.²⁸ Canonica’nın olumlu yanıtının gelmesi uzun sürmedi - 5 Ocak 1926’da²⁹ - ve daha sonra Türkiye Eğitim Bakanı (19 Mayıs 1926) tarafından imzalanan bir niyet mektubuyla resmileştirildi³⁰ (Fig. 8), bu mektupta taahhüt şartları açıklığa kavuşturuldu ve askeri giysili atlı bir heykel, sivil giysili ayakta duran bir heykel ve bir büstün yapımı için maliyetler talep edildi.

23 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, Tommaso Bertelè tarafından imzalanmış 15 Nisan 1925 tarihli rapor.

24 Luca Orsini Baroni (1871-1948) başarılı bir İtalyan diplomat ve siyasetçiydi. Büyükelçi olarak atanması, burada tartışılan olaylar açısından özellikle önemliydi ve aristokrat ve siyasi tanıdıklarından oluşan etki ve ağ, kariyerini büyük ölçüde ilerletti. Türkiye’de bulunduğu yıllar boyunca, Canonica anıtı meselesinin de gösterdiği gibi, İtalyan-Türk diplomatik ilişkilerini geliştirmiştir. Orsini Baroni ailesiyle ilgili biyografik olaylar için bkz: Ceccarini 2010, s. 83 vd.

25 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, Luca Orsini Baroni’den Canonica’ya 25 Kasım 1925 tarihli mektup.

26 *Ibid.*

27 Piyemonteli heykeltıraşın sanatsal profili için bu ciltte özellikle Carla Scicchitano’nun makalesine bakınız (s. 49 vd.).

28 *Ibid.*

29 ASDMAE, Fondo RTA, 1829-1938, b. 336, Pietro Canonica’dan 5 Ocak 1926 tarihli mektup.

30 ASDMAE, RTA Fonu, 1829-1938, b. 336, 19 Mayıs 1926 tarihli mektup.

Canonica'nın önerisiyle aynı zamanda ve tam da 'İtalyan sanatını teşvik etmek' gibi aynı nedenlerle, diplomatik temsilciler de Atatürk portresi için bir ressam belirleme davetini kabul ettiler. Bakanlık tarafından önerilen isimler Ambrogio Alciati³¹ (Fig. 9), Felice Casorati³² (Fig. 10) ve Carlo Siviero³³ (Fig. 11) idi: hepsi İtalyan siyasi rejimine uygun sanatçılar ve zamanın ruhuna uygun örnekler taşıyan yeni bir sanatsal dilin yaratıcıları. Ancak, beklentilerin aksine, Türk Eğitim Bakanı'nın tercihi, belki de üç İtalyan sanatçının fotoğraf dosyalarının gönderilmesindeki gecikme nedeniyle, bir Fransız sanatçıdan yana olmuştur.

Ancak Canonica'nın bu tercihi de bir dizi taviz sayesinde mümkün olmuştur: özellikle sanatçının talep ettiği fiyatın düşürülmesi ve Türkiye'nin çeşitli şehirlerine gönderilecek kopyaların üretilmesiyle telafi edilmek üzere eserin belli bir yüzdesini alacak olan bir Türk komisyoncu ya da acentenin (Sedat Nur) zorunlu olarak kabul edilmesi. Canonica, ücretinin yüzde yirmisinden feragat ederek, davanın önerilerine göre, Atatürk büstünün nihai indirgemelerinin ve reproduksiyonlarının satışından telafi edebilecekti. İlk başta şaşkınlığa uğrayan heykeltıraş, Giulio Mongeri'nin tavsiyesinden yararlandı³⁴ ve şöhrat ve prestij açısından önünde duran büyük fırsatı küçümsemedi. Gerçekten de, *Anılarında* hatırladığı üzere, Canonica'nın çok yakın olduğu, büyük bir kültür adamı olan İsmet Paşa gibi Türk hükümetinin en önde gelen üyeleri için gerçekleştirdiği başka siparişler de yok değildi.

Komisyonun nihai kararı 7 Eylül 1926'da verildi ve Canonica'nın çalışmalarını takip edecek bir Türk komisyonu da kuruldu; bu komisyon aynı zamanda İstanbul'da Taksim Meydanı'nda³⁵ Cumhuriyet'e adanmış bir heykel grubu için başka bir proje ile görevlendirildi. Uzmanlardan ve İstanbul Belediyesi'nden bir temsilciden oluşan komisyonda, Canonica'nın Türkiye'deki dostu ve danışmanı olan İtalyan mimar ve mühendis Mongeri de yer aldı,³⁶ özellikle 1927 ve 1928 yılları arasında söz konusu anıtlara yönelik bazı sert eleştiriler yapıldığında sanatçıyı sık sık savundu.³⁷

31 Antonio Ambrogio Alciati (Vercelli 1878 - Milano 1929), önce Vercelli Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde, daha sonra da Milano'daki Brera Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş İtalyan bir ressamdır. Giovanni Boldini ve Tranquillo Cremona gibi sanatçılardan etkilenecek ağırlıklı olarak portre ve figür ressamlığı yapmıştır. İtalya Büyük Doğu Locası'na bağlı Vercelli'deki *Galileo Ferraris* Locası'na katıldı (1914) ve burada 1922 yılında Üstat oldu. Biyografik bir yeniden yapılandırma için bkz: R. De Grada, *Ambrogio Alciati*, Milano: Centro Grafico Linate, 1975; A.-P. Quinsac, A. Ghinzani, *Ambrogio Alciati, 1878-1929: lezioni di pittura*, Milano: Museo della Permanente, 2010.

32 Felice Casorati (Novara 1883 - Torino 1963) uzun bir kariyere sahip başarılı bir İtalyan sanatçıydı. Çok yönlü bir figür olan Casorati, esas olarak ressam, set tasarımcısı ve illüstratördü. Padova'da Hukuk bölümünden mezun olmasına rağmen, kendini sanatsal çalışmalara adamaya karar verdi. Ailesinin sürekli taşınması vizyonunu etkiledi. Babasının ölümünden sonra (1917) ailesiyle birlikte Torino'ya taşınması ve burada genç sanatçılar için bir stüdyo açması çok önemlidir. Başta Dedalo dergisinde biyografisini imzalayacak olan Pietro Gobetti ve Lionello Venturi olmak üzere İtalyan siyasi ve kamusal yaşamının önde gelen isimleriyle çok sayıda çevresi ve bağlantısı vardı (*Il pittore Felice Casorati*, in *Dedalo*, IV, 1923). Biyografik bir özet için bakınız M. Ternavasio, *Felice Casorati. La biografia*, Torino, Lindau, 2009.

33 Carlo Siviero (Napoli 1882 - Capri 1953) Napolili bir ressam ve Tommaso Celentano'nun devlet okulundaki eğitimini tamamladıktan sonra taşındığı Roma'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğretmeni idi. Antonio Mancini ve Francesco Paolo Michetti gibi sanatçılar onun erken dönem üslubunu etkilemiştir. Kendini heykele de adanmış olmasına rağmen esas olarak portre ressamıydı. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano: Industria Grafica artistica Delio Oldini, 1962; M. De Nicolais, *Carlo Siviero*, Napoli: Società editrice napoletana, 1982.

34 ASDMAE'de incelenen dosyada ayrıca Giulio Mongeri tarafından Canonica'ya yazılmış bir not ve bir mektup da bulunmaktadır.

35 Zeybekoğlu Sadri 2017, s. 67-75.

36 Mongeri hakkında bkz: Yavuz 2018 ve Girardelli, Godoli 2017 [özellikle Giovanna D'Amia (s. 125-138) ve Vilma Fasoli'nin (s. 213-227) katkıları].

37 Canonica'nın Taksim Meydanı'ndaki anıtını çevreleyen çalkantılar, Ağustos 1928'deki açılışın çok ötesine geçti ve özellikle kullanılan malzemelerle ilgili olarak Canonica'ya yöneltilen sert eleştirilerle alevlendi: özellikle mermer seçimi uygunsuz bulundu ve sanatçıya defalarca restore ederek müdahale etmesi çağrısında bulunuldu. Yaşananlar İtalyan heykeltıraş kızdırmış olmalı ki, Komite'nin anıt için talep ettiği Türk jeolog Malik Bey'den de bir rapor aldı. ASDMAE, Rapor; ve *Le Millet* gazetesi, 16 Mart 1930 tarihli ve 'Le monument de la République. Tuzağa düşürme hazırlıkları'.

Sözleşmenin birkaç nüshası³⁸ (Fig. 12-13) heykeltıraşın adresine gönderilmiş, heykeltıraş da dikkatlice değerlendirdikten sonra ve İstanbul'daki İtalyan dostlarının tavsiyeleri sayesinde sözleşmeyi imzalamıştır. Canonica'nın eserlerinden oluşan bir fotoğraf albümünün Gazi'ye resmen sunulmasıyla, nihayet Ankara'da resmileşecek olan anlaşma böylece onaylanmış oldu. Geriye kalan tek şey seyahati planlamaktı.

Yolculuk çeşitli nedenlerle Ekim 1926'ya kadar ertelendi,³⁹ Canonica nihayet Dışişleri Bakanı Kont Bonarelli eşliğinde yola çıktı ve 22 Ekim'de Venedik Sarayı'nın görkemli ortamında Büyükelçinin konuğu olarak İstanbul'a geldi ve bir hafta sonra Ankara'ya hareket etti.

Canonica, Roma'daki ev-müze arşivlerinde saklanan *Memorie*'nde⁴⁰ 1926 ve 1931 yılları arasında Türkiye'ye yaptığı tekrarlanan seyahatleri anlatmaktadır.⁴¹ Anlatımında, münferit bölümler genellikle iç içe geçmekte ve farklı zamanlara ve durumlara atıfta bulunmaktadır. Bununla birlikte, çeşitli seyahatlerin birbirini izlemesi hakkında daha net bir fikir edinmek için, bazı eserlerinin inşa edilmiş olabileceği şehirleri ziyaret etmek, aynı zamanda antik kalıntıları ve yeni yerleri görme arzusuyla tekrarlanan seyahatlerinin nedenlerini de öğrendiğimiz belgeler, mektuplar ve telgraflar bize yardımcı oluyor. Canonica böylece bu yıllarda zamanını, sahada çalışabilmek için Türkiye'ye yaptığı seyahatler ile heykellerin dökümünü yakından takip etmek ve diğer birçok işiyle ilgilenmek için İtalya'ya dönüşleri arasında bölüştürmüştür.

Memorie'de toplanan Atatürk'le ilk buluşmanın öyküsü iyi bilinmektedir ve daha sonra sanatçının İtalyan gazetelerine verdiği çeşitli röportajlarda kapsamlı bir şekilde anlatılmıştır. Ancak Türk basınının gözünde bile Canonica'nın olağanüstü yetenekleri, dikkat çekici portre becerileri ve uygulama hızı hemen anlaşılıyordu.

Bu başarı, özellikle İzmir anıtı, Samsun için olası bir replika ve özellikle de Taksim Meydanı'ndaki anıt için yeni komisyonları ve hummalı bir faaliyeti teşvik etti ve ne yazık ki komisyonun her zaman olumlu olmayan kararları ve bazı Türk gazetelerinde kısmen Giulio Mongeri'nin⁴² müdahaleleriyle kontrol altına alınan tartışmalar nedeniyle birçok soruna yol açtı.

* * *

Ek I⁴³

İtalya Kraliyet Büyükelçiliği Heyetine
Angora

Güzel Sanatlar Komisyonu'nun 6 Eylül 1926 tarihli toplantısında, hükümetimizin Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Paşa için dikmeyi düşündüğü heykellerin, heykeltıraş, Roma Akademisi Başkanı Prof.

Bay Canonica tarafından Bakanlığa gönderilen teklifte yer alan koşullar prensipte kabul edilmiştir. Sadece heykellerin sandıklar içinde Cospoli'ye [İstanbul], yere indirilmiş olarak teslim edilmesi ve kaidenin planının ve üç örneğinin çiziminin sanatçının kendisi tarafından yapılması ve bu işi gerçekleştirmek üzere en kısa zamanda Angora'ya gelmesi istenmektedir.

38 ASDMAE, *RTA* Fonu, 1829-1938, b. 336, *Pietro Canonica ile sözleşme*.

39 Bu makaledeki Ek II'ye bakınız.

40 Canonica (s.d. ama 1945-1950), *Ricordi della mia vita*, Canonica Müzesi Arşivi'nde saklanan dizgi.

41 Pietro Canonica'nın Türkiye'deki hareketlerinin yeniden inşası için Luca Orlandi'nin aynı ciltteki makalesine bakınız (s. 109).

42 Bu ciltte Mevlüt Çelebi'nin katkısına bakınız (s. 169 vd).

43 Orijinali daktilo ile yazılmış olan ve buraya aktarılan sayfa, Pietro Canonica tarafından imzalanan sözleşmeye eklenmiştir.

Ayrıca, Komisyon'un kararı uyarınca, sanatçının sorumluluğunda bu üç heykelin aynı boyutta yedi bronz kopyasının yapılması planlandığından ve bu heykellerin de Cospoli'ye [İstanbul] teslim edilmesi gerekeceğinden, hem orijinal heykeller hem de kopyalar için nakliye ve sigorta masraflarının ne kadar olacağını bilmesi gerekmektedir.

Bay Canonica tarafından yetkilendirildiyse, yukarıdaki koşullara uygun olarak sözleşmeyi imzalamak için lütfen derhal Bakanlıkla temasa geçin. Aksi takdirde, lütfen telgrafla Bay Canonica'nın hem sözleşmeyi imzalamak hem de heykellerin yapımına başlamak üzere derhal Angora'ya hareket etmesini sağlayınız.

Bu vesileyle size en iyi dileklerimi sunuyorum.

Milli Eğitim Bakanı

İmza Necati Bey

Ek II ⁴⁴

Türkiye Cumhuriyeti ile Pietro Canonica arasında 9 Ekim 1926 tarihinde imzalanan İtalyanca sözleşme

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

Milli Eğitim Bakanlığı

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı ile arasında
Heykeltıraş Canonica adına imzalamaya yetkili kılınmış ve aşağıdaki koşullar öngörülmüştür:

- Madde I. Maarif Nezareti (Milli Eğitim Bakanlığı), heykeltıraş Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın üç heykelini yapmasını sipariş etmiş ve heykeltıraş da bunu kabul etmiştir.
- Heykellerden biri doğal boyutunun bir buçuk katı büyüklüğünde olacak,
 - İkincisi Ayakta ve doğal boyutunun bir buçuk katı büyüklüğünde olacak,
 - Üçüncüsü ise yine aynı büyüklükte bir büst-portre olacak.
- Madde II. Heykeller, heykeltıraş tarafından birebir ölçülerde yapılacak olup, kendisi uygun gördüğü takdirde kendi sorumluluğu altında büyütme yapabilecektir.
- Madde III. Heykeller, sanatçı tarafından birinci kalite bronzdan, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kabul edilen orijinallere sadık kalınarak yapılacak olup, döküm ve işçilik açısından herhangi bir kusur içermemelidir.
- Madde IV. Bu sözleşmenin imzalanmasının hemen ardından heykeltıraş Ankara'ya gitmek zorundadır ve tüm seyahat ve konaklama masrafları kendisine ait olacaktır. Heykeltıraş tarafından Ankara'da hazırlanan modeller, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından onaylanır onaylanmaz, sanatçı bronz büyütmeleri ne kadar sürede teslim edebileceğini bildirecektir. Ancak bu süre beş ayı aşmamalıdır.
- Madde V. Üç bronz heykeli teslim almak üzere Milli Eğitim Bakanlığı tarafından görevlendirilen bir komisyon, heykellerin bu sözleşmede öngörülen koşulları karşılayıp karşılamadığını inceleyecek ve heykeltıraş ile temsilcisine teslim alındığına dair bir makbuz verecektir.

⁴⁴ ASDMAE'de incelenen dosyada, Pietro Canonica tarafından kurşun kalemle kenarına bazı yorumlar yazılmış birkaç sözleşme kopyası bulunmaktadır. Bunlar, sözleşmenin içeriğine herhangi bir şey eklemeyen küçük açıklamalar olup, daha ziyade heykellere patinanın uygulanması ve bitirilmesi için uzatılan süreyle ilgili teknik nitelikte açıklamalardır.

Madde VI. Söz konusu heykellerin fiyatları aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

At sırtında	İngiliz Sterlini	6.000
Ayakta	“ “	2.500
Büst	“ “	500

Bu heykeller mükemmel bir şekilde paketlenmeli ve transit gümrükte İstanbul limanına teslim edilmelidir.

Madde VII. İncelemeden sonra, heykeller sanatçı veya temsilcisi tarafından ve onların sorumluluğu altında yeniden paketlenir. Heykeltıraşın sorumluluğu, teslim makbuzunun kendisine verildiği andan itibaren sona erer.

Madde VIII. Nakliye veya muayene için teşhir veya yeniden ambalajlama sırasında heykeller kırılırsa veya dökümdeki kusurlar nedeniyle orijinallerine uymazsa veya herhangi bir şekilde hasar görürse, sanatçı veya temsilcisi bu durumdan sorumlu tutulacak ve sanatçı iki ay içinde aynı hasarlı veya kırık heykeli yeniden dökmek zorunda kalacaktır. Bununla birlikte, Gazi heykellerinin sanatsal açıdan icrasında, her zaman temel koşullara bağlı kalarak tamamen serbest bırakılacaktır. Sadece heykellerin, Türk halkının ulusal kahramanı, büyük kurtarıcı Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya duyduğu saygılı sevgiyi yansıtacak şekilde yapılması gerekmektedir.

Madde 10. Bu sözleşmenin imzalanması üzerine heykeltıraş veya temsilcisi, Türk Eğitim Bakanlığı'ndan avans olarak 1.500 sterlinlik bir meblağ alacaktır. Bu meblağın ötesinde, Milli Eğitim Bakanlığı Angora'daki orijinaleri kabul ettikten sonra, heykeltıraş toplam meblağın %50'sini alacaktır. Geri kalanı ise heykeller Cospoli'ye [İstanbul] teslim edildiğinde, yani teslim makbuzu düzenlendiğinde Bakanlık tarafından kendisine ödenecektir.

Madde 11. Milli Eğitim Bakanlığı, döküm masrafı mukabilinde bu heykellerin istenilen ölçülerde kopyalarını heykeltıraştan satın almak veya sipariş etmek hakkını mahfuz tutar. Bu kopyaların döküm ve nakliye ücretleri ayrıca tespit olunur. Bunlar transit olarak gümrüğe teslim edilecek ve teslim alınmaları ancak kopyalar orijinallerine uygun olduğunda gerçekleşecektir.

Madde 12. Heykeltıraş, bu üç heykel için dokuz farklı kaide tasarım çizimi hazırlayarak heykellerle birlikte Bakanlığa teslim edecektir. Bu kaidelerden biri oldukça ekonomik, diğeri orta maliyetli ve üçüncüsü daha pahalı olacak şekilde tasarlanmalı ve sanatçının eserleriyle uyumlu olmalıdır. Bu kaidelerin yapımı ve bronzdan dökülen üç heykelin nakliye masrafları için heykeltıraşa ayrıca 1000 sterlin ödenecektir.

Madde 13. Bu sözleşmenin süresi altı aydır ve olağanüstü durumlarda her iki tarafın mutabakatı ile uzatılabilir.

Gereği gibi imzalanmıştır.

Roma, 9 Ekim 26

Pietro Canonica

Bibliyografya

- Bertelè T. 1932. *Il Palazzo degli Ambasciatori di Venezia a Costantinopoli e le sue antiche memorie*, Bologna: Casa Editrice Apollo.
- Canonica P. s.d., 1945-1950. *Ricordi della mia vita*, M.A. Riggio Canonica tarafından düzenlenen dizgi, Museo Canonica Arşivleri, Roma.
- Çağaptay S. 2006. *Islam, Secularism and Nationalism in Modern Turkey: Who is a Turk?*, Londra ve New York: Routledge.
- Ceccarini E. 2010. *Gli Orsini Baroni. Storia, politica, diplomazia. Cronaca mitteleuropea dalla Belle Époque all'industrializzazione*, Pisa: Edizioni ETS.
- Çetres A. G. 2015. *Cumhuriyet dönemi heykel sanatında pietro canonica ve eserleri*, Mezuniyet Tezi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi.
- Dubrè D., Caraci M., Cardano N. 1985. *Canonica scultore e musicista*, Roma:
- Erer T. 1965. *Basında kavgalar*, İstanbul: Rek-Tur Kitap Servisi Yayınlar, s. 23-24.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Anıları*, İstanbul: Eren Yayını.
- Girardelli P., Godoli E. 2017 (eds.). *Italian architects and builders in the Ottoman Empire and modern Turkey*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Gur F. 2013. 'Sculpting the Nation in Early Republican Turkey,' *Historical Research* 86, no. 232, s. 342-372.
- Luke C. 2019. *A Pearl in Peril. Heritage and Diplomacy in Turkey*, Oxford: Oxford University Press.
- Rossi E. 1928. "Inaugurazione del "Monumento della Repubblica" dello scultore P. Canonica nella Piazza Taxim a Costantinopoli", in *Oriente Moderno*, Anno 8, Nr. 9 (Settembre) s. 396-398.
- Rossi E. 1927a. 'Lo scultore Canonica in Turchia', *Oriente Moderno* içinde, Yıl 7, No. 6 (Haziran), s. 260-263.
- Rossi E. 1927b. "Statue di Mustafa Kemal, opera dello scultore italiano Canonica, ad Angora ed a Siwas", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 11 (Novembre), s. 560-564.
- Santese B.M. 2017. *Pietro Canonica, un artista testimone del suo tempo, La bellezza scolpita* içinde. *Pietro Canonica'nın portresinde Franca Florio. Storie e Restauro*, editör: B. M. Santese, C. Scicchitano, Roma.
- Tekiner A. 2021. *Atatürk Heykelleri. Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınevi (1. baskı 2010).
- Yavuz Y. 2018. "Contacts of italo-levantine Giulio Mongeri and Mustafa Kemal Atatürk at the beginning of the modernist period in Turkish architecture", in M. Bernardini, A. Taddei, M. Douglas Sheridan (eds.), 15th International Congress of Turkish art, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Cumhuriyeti, 2018, s. 697-714.
- Zeybekoğlu Sadri S. 2027. "The Scale of Public Space: Taksim Square in Istanbul", in *Contemporary Urban Affairs*, 1, 1, s. 67-75.



Fig. 1 Frammento di giornale francese datato 18 settembre 1924, dal titolo *Le monument de la liberté*.

Le monument de la liberté
başlıklı 18 Eylül 1924 tarihli
Fransız gazete kesiti.

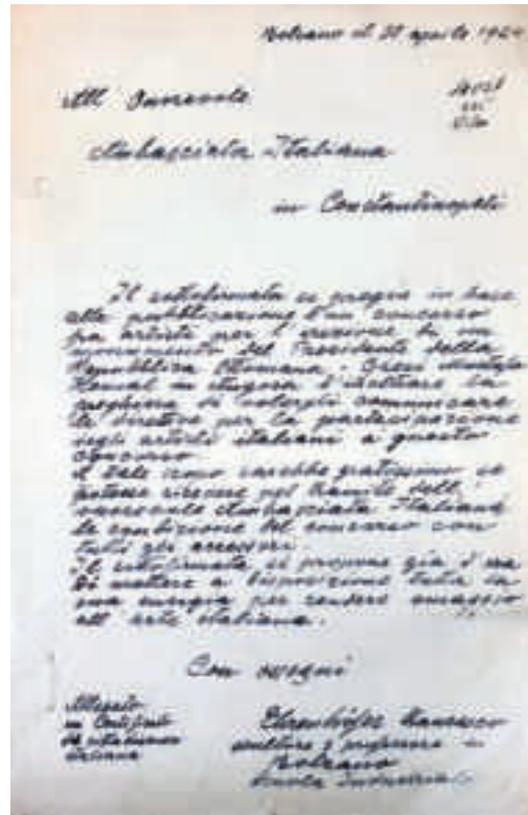


Fig. 2 Lettera di Franz Ehrenhöfer (1880-1939) inviata alla Reale Ambasciata d'Italia a Costantinopoli, in data 30 aprile 1924.

Franz Ehrenhöfer'in (1880-1939) Franz Ehrenhöfer'den (1880-1939) İstanbul'daki İtalyan Kraliyet Büyükelçiliği'ne 30 Nisan 1924 tarihli mektup.



Fig. 3 Ritratto fotografico dello scultore Filippo Lovatelli (1874-1952) nel 1912.

Heykeltıraş Filippo Lovatelli'nin (1874-1952) 1912 yılında çekilmiş fotoğrafı portresi.



Fig. 4 Fortunato Jerace, Il prospetto anteriore del Monumento alla Repubblica turca, foto allegata alla lettera del 1 gennaio 1925.

Fortunato Jerace, 1 Ocak 1925 tarihli mektubun ekinde yer alan Türkiye Cumhuriyeti Anıtı'nın ön cephesine ait çizimin fotoğrafı.



Fig. 5 Fortunato Jerace, Il prospetto posteriore del Monumento alla Repubblica turca, foto allegata alla lettera del 1 gennaio 1925.

Fortunato Jerace, 1 Ocak 1925 tarihli mektubun ekinde yer alan Türkiye Cumhuriyeti Anıtı'nın arka cephesine ait çizimin fotoğrafı.



Fig. 6 Fortunato Jerace, Il disegno frontale per il Monumento alla Repubblica turca, foto allegata alla lettera del 1 gennaio 1925.

Fortunato Jerace. Fortunato Jerace, 1 Ocak 1925 tarihli mektuba ekli, Türkiye Cumhuriyeti anıtı için ön tasarımın fotoğrafı.

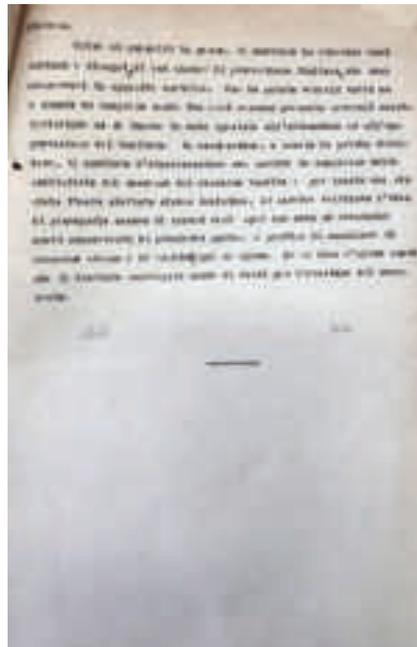
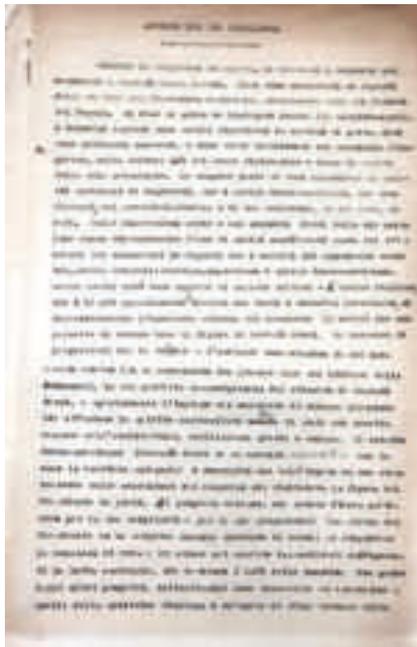


Fig. 7 Relazione del 15 aprile 1925, a firma di Tommaso Bertelè.

Tommaso Bertelè tarafından imzalanmış 15 Nisan 1925 tarihli rapor.

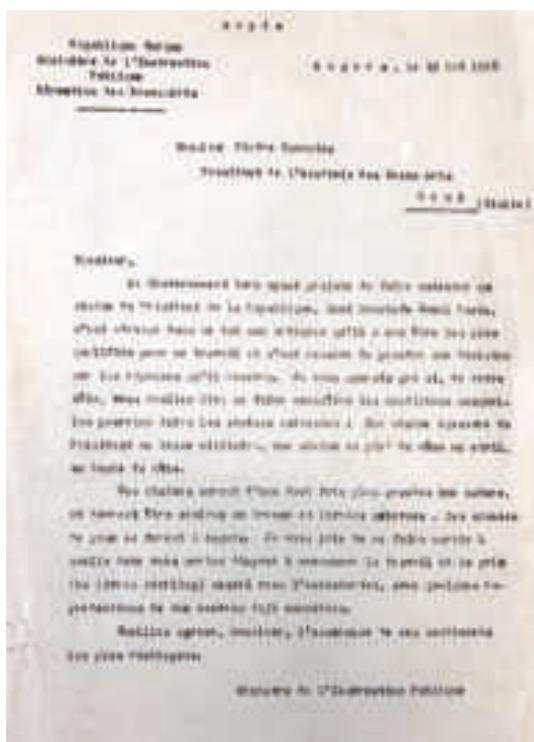


Fig. 8 Lettera di intenti, a firma del Ministro della Pubblica Istruzione Turco (19 maggio 1926).

Türk Eğitim Bakanı tarafından imzalanan Niyet Mektubu (19 Mayıs 1926).



Fig. 9 Autoritratto di Ambrogio Alciati, 1915.
Ambrogio Alciati'nin otoportresi, 1915.



Fig. 10 Ritratto fotografico di Felice Casorati.
Felice Casorati'nin fotoğrafik portresi.



Fig. 11 Ritratto fotografico di Carlo Siviero.
Carlo Siviero'nun fotoğrafik portresi.

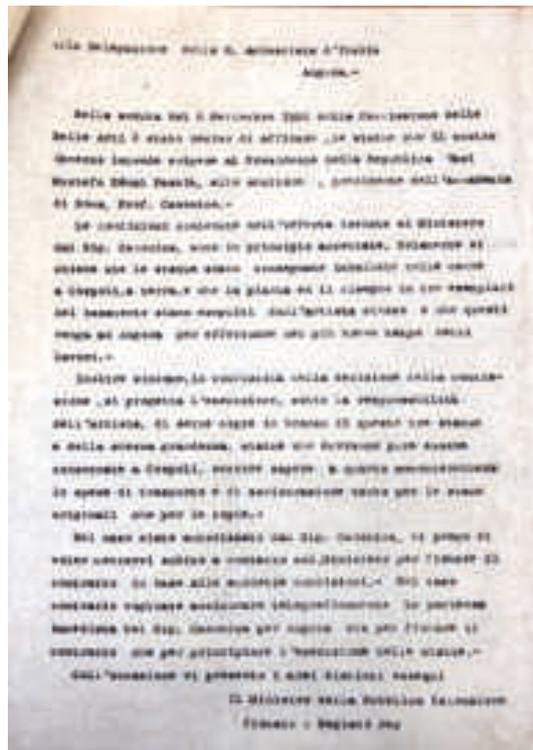
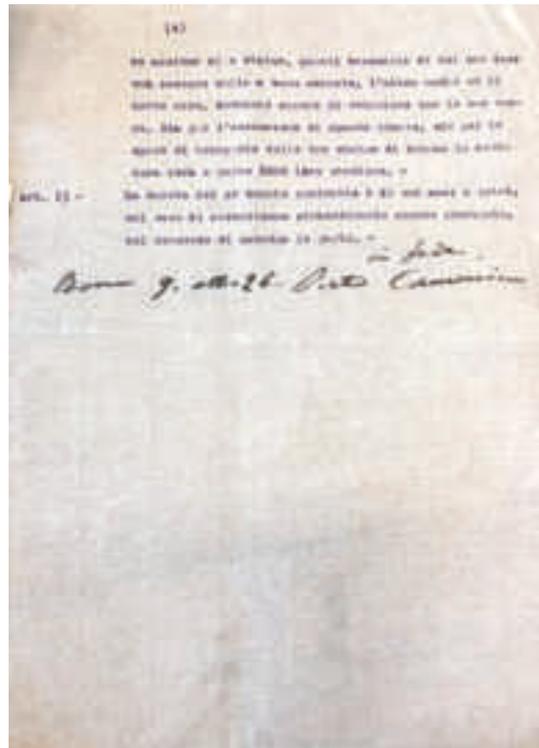
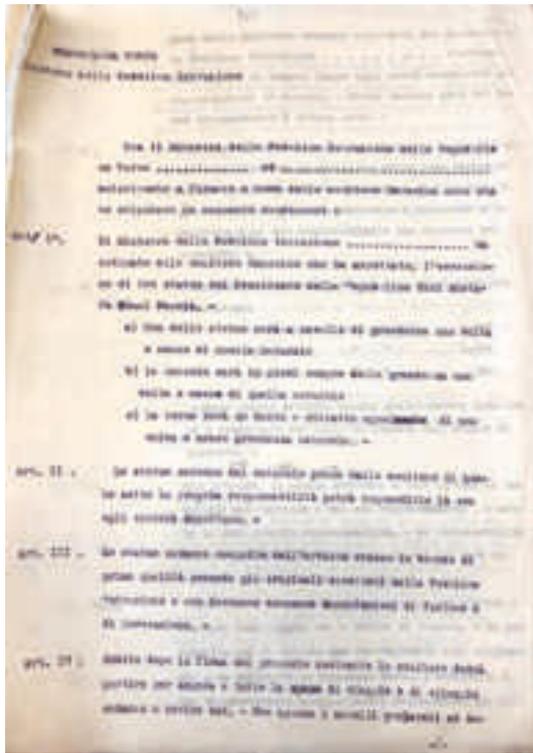


Fig. 12abc Bozze in italiano delle pagine che compongono il contratto stipulato tra la Repubblica di Turchia e Pietro Canonica.

Türkiye Cumhuriyeti ile Pietro Canonica arasındaki sözleşmeyi oluşturan sayfa ların İtalyanca taslaqları.

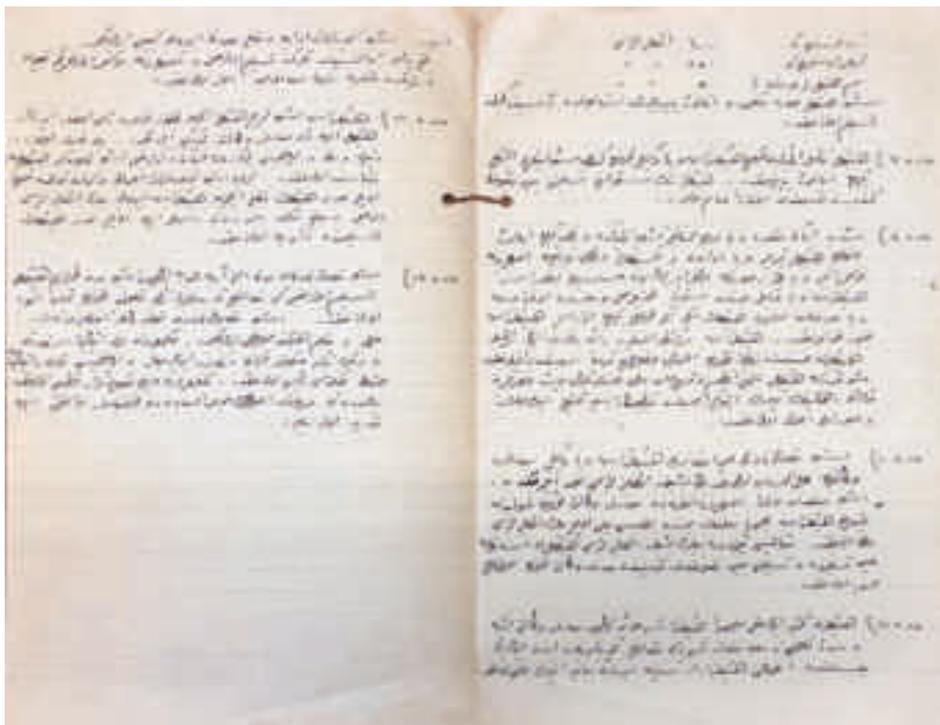


Fig. 13abc Bozze in ottomano delle pagine che compongono il contratto stipulato tra la Repubblica di Turchia e Pietro Canonica.
Türkiye Cumhuriyeti ile Pietro Canonica arasındaki sözleşmeyi oluşturan sayfaların Osmanlıca taslakları.

Luca ORLANDI *

I VIAGGI DI PIETRO CANONICA IN TURCHIA ED ALCUNE OSSERVAZIONI SULLE OPERE SCULTOREE CELEBRATIVE DI ATATÜRK E DELLA REPUBBLICA TURCA

1. L'inizio del viaggio

L'avventura in Turchia dell'artista piemontese Pietro Canonica non inizia nell'ottobre del 1926, quando effettivamente vi mette piede per la prima volta, ma quasi due anni prima, sul finire del 1924, quando viene 'scelto' come scultore per celebrare Atatürk e la nuova repubblica e per rappresentare – attraverso l'arte – gli interessi commerciali e le istanze politico-diplomatiche dell'Italia per la nascente repubblica del Levante. Artefice di questo successo sotto tutti i punti di vista, da quello diplomatico e politico a quello artistico-estetico e propagandistico, è indubbiamente Luca Orsini Baroni che nell'agosto del 1925 divenne Ambasciatore del Regno d'Italia a Costantinopoli.¹ Brillante diplomatico toscano, già addetto alla legazione italiana nell'Impero ottomano tra il 1899 e il 1900, Luca Orsini Baroni svolge un ruolo fondamentale nelle delicate quanto opportune relazioni internazionali tra l'Italia mussoliniana e la Turchia kemalista (Çelebi 2020, pp. 144-147). Il diplomatico toscano riuscirà con abilità e destrezza a promuovere e far vincere il concorso per la realizzazione di alcune statue celebrative del nuovo volto repubblicano della Turchia ad un compatriota di tutto rispetto, già noto sulla scena internazionale come artista di chiara fama, Pietro Canonica.

Secondo Ceccarini, Luca Orsini Baroni avrebbe conosciuto lo scultore torinese a Berlino, nei primi anni di ingresso nella diplomazia e avrebbe mantenuto con lui una solida amicizia, considerato anche il fatto che a Roma Canonica frequentava la casa della baronessa Antoniette Guttmann d'Essen, cognata dello stesso Orsini (Ceccarini 2010, p. 85).

Consapevole quindi di essere stato scelto per alcune sculture commissionategli direttamente dallo Stato turco e da Atatürk in persona, nel periodo compreso tra il 1926 ed il 1933 Pietro Canonica viaggiò parecchie volte in Turchia, specialmente tra Istanbul, la nuova capitale Ankara e Smirne, per portare a termine questi importanti progetti (Elibal 1973).

Di seguito, attraverso i documenti di archivio e il materiale raccolto, si cercherà di riordinare gli spostamenti compiuti nel Paese della Mezzaluna, le impressioni e osservazioni da lui raccolte, nonché il successo artistico ottenuto per le sue opere scultoree. A distanza di quasi cento anni, i suoi monumentali capolavori possono ancora essere ammirati in alcune delle principali piazze di Istanbul, Ankara e Smirne, dove l'artista ha lasciato il suo segno indelebile.

* Storico dell'architettura, Università Özyeğin (Istanbul)

1 Luca Orsini Baroni (1871-1948) fu un diplomatico italiano che contribuì notevolmente in quegli anni alle relazioni diplomatiche italo-turche. Per le vicende relative alla famiglia Orsini Baroni si veda: Ceccarini, 2010. Sulla vicenda diplomatica che porta Canonica in Turchia si veda il contributo di Silvia Pedone in questo volume.

Il primo viaggio in Turchia è di sicuro quello più importante, in quanto l'artista torinese si accosta per la prima volta ad un paese a lui ignoto e nuovo, nato – e si potrebbe dire risorto – dalle ceneri dell'Impero ottomano. Si tratta di un paese desideroso di cancellare il suo passato imperiale e di confrontarsi da pari con le potenze occidentali, guidato da uno dei più importanti leader del tempo: Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938).

In questo senso il compito di Canonica, pur non essendo quello di un diplomatico ma di un artista – seppure di fama internazionale – è arduo, dovendo infatti confrontarsi per la prima volta con i rappresentanti e le istituzioni di questo nuovo paese (Kocabiyık 2018). D'altra parte, una reciproca diffidenza nei confronti dell'Italia neo-fascista sussisteva, poiché la moderna Turchia, ormai distinta dall'Impero ottomano, stava sviluppando nuove relazioni con il Regno d'Italia. Quest'ultimo, con l'ascesa di Benito Mussolini al governo, avvenuta in modo curioso esattamente un anno prima della proclamazione della Repubblica Turca, stava intraprendendo iniziative internazionali alla ricerca di nuove alleanze strategiche, sia per motivi diplomatici e politici che commerciali (Çelebi 2020).

Non prendendo in considerazione le dinamiche che sottostarono alla complessa operazione della commissione, spinta dalla diplomazia italiana, nel favorire lo scultore piemontese rispetto ad altri artisti, sia italiani sia stranieri, questo articolo si concentrerà invece sugli spostamenti di Pietro Canonica in Turchia, dalle fasi preparatorie fino alla realizzazione e all'installazione nelle principali città turche delle sculture pubbliche da lui create.

2. Il primo viaggio in Turchia

Pietro Canonica giunge ad Istanbul il 21 Ottobre del 1926, e dopo un'iniziale permanenza come ospite dello stesso ambasciatore italiano Luca Orsini Baroni, raggiunge Ankara in treno. Ad Istanbul, nel parco di Sarayburnu, la famosa Punta del Serraglio lambita dal Mar di Marmara, dal Corno d'Oro e dal Bosforo, era stata inaugurata da poco, il 3 ottobre, la prima statua pubblica di Atatürk (Tekiner 2021, pp. 77-84). La statua, che rappresenta il leader turco come statista in abiti civili, fu realizzata dallo scultore viennese Heinrich Krippel,² anche lui incaricato dallo stesso Atatürk di rappresentare il volto nuovo del paese. Nei giorni di permanenza ad Istanbul, Canonica visita il monumento del suo 'rivale' austriaco, con il quale dovrà – anche se involontariamente – competere negli anni a venire per aggiudicarsi la fama di essere il migliore scultore straniero ad aver celebrato Atatürk e il nuovo regime.³

In quell'autunno del 1926 Canonica resterà ad Ankara diverse settimane, la prima in compagnia dello stesso ambasciatore italiano e la successiva a stretto contatto con Atatürk, nella residenza privata di quest'ultimo, per iniziare dal vivo la modellazione del viso e del busto (Fig. 1). Ha così l'opportunità di conoscere di persona, e quasi in modo intimo, il leader della rivoluzione turca, che così descrive nelle pagine delle sue memorie:⁴ “[Un] uomo di poche parole, riflessivo e acuto osservatore, la sua fisionomia, a seconda dei sentimenti che lo animano, acquista a volte un'espressione imperiosa, a volte di una dolcezza quasi infantile che commuove” (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 125). L'esperienza di Ankara lo lascia

2 In realtà Krippel aveva realizzato qualche mese prima un busto di Atatürk a Smirne, collocato a Bornova nel cortile della *Ziraat Mektebi* (Scuola di Agraria), oggi Università dell'Egeo: Tekiner 2021, pp. 32-34; Çelebi 2002, pp. 6-8.

3 Il 29 ottobre, in occasione del terzo anniversario della Repubblica Turca, un'altra statua di bronzo, posta su di un grande basamento in marmo echeggiante l'architettura ottomana e raffigurante Atatürk in divisa da maresciallo, viene realizzata a Konya da Krippel, a testimonianza della volontà di celebrare il padre fondatore della nuova patria nelle piazze delle maggiori città turche (Tekiner 2021, pp. 84-87).

4 Il dattiloscritto, redatto dalla seconda moglie di Pietro Canonica, Maria Assunta Riggio, non è mai stato pubblicato e raccoglie le memorie dello scultore dettate alla consorte in tarda età ed è custodito presso l'Archivio del Museo Canonica di Roma. Di seguito indicato come (Canonica s.d., ma 1945-1950).

positivamente colpito, soprattutto per le relazioni umane che era riuscito a stabilire con Atatürk ed il suo entourage, fatto di personalità politiche e di intellettuali, tutti fermamente consapevoli di stare costruendo un paese nuovo basato su modelli contemporanei occidentali.

Il primo soggiorno di Canonica in Turchia prosegue ad Istanbul con vari contatti nella comunità italiana e levantina e continua a Smirne, dove Canonica si reca il 24 novembre, per discutere con le autorità municipali locali circa una nuova statua equestre da realizzarsi nella piazza a mare in prossimità di Alsancak. Il progetto per la realizzazione di un'importante monumento per questa città è accettato e viene fissato un compenso a seguito del contratto stipulato tra lo scultore piemontese e la municipalità smirniota (Çelebi 2002, pp. 14-15). Nel frattempo, il 1 dicembre 1926, si rende nota la comunicazione ufficiale della decisione – ormai scontata – della commissione incaricata per il Monumento della Repubblica di affidarne a Canonica la realizzazione. Una cena di gala al Circolo d'Oriente di Pera in onore di Pietro Canonica al suo ritorno da Smirne per celebrare la decisione finale per il concorso, con la presenza di tutti i protagonisti e le autorità coinvolte, viene entusiasticamente riportata sui quotidiani locali⁵ (Fig. 2).

Il 17 dicembre, dopo quasi due mesi di permanenza tra Istanbul e Ankara, Canonica ritorna in Italia in treno mettendosi subito al lavoro per il busto e le statue di Atatürk e nel gennaio del 1927 rilascia al giornalista Enrico Rocca un'intervista dettagliata della sua esperienza turca e degli interessanti incontri lì avuti dal titolo: *Otto giorni con Mustafa Kemal* (Rocca 1927). L'intervista avviene a Roma, in via Ripetta, nel laboratorio di scultura della sede dell'Accademia di Belle Arti, presso cui Canonica lavora come direttore, continuando però – in quegli anni – a vivere a Torino. In quell'occasione Canonica parla già del progetto per il Monumento della Repubblica, di cui purtroppo resta traccia solo in una sbiadita fotografia del bozzetto presente nella pagina dell'intervista con Enrico Rocca (Fig. 3).

Secondo le parole riportate da Canonica nelle memorie, in quel periodo vennero completate: “[...] La statua equestre e le due in piedi (quella in borghese e quella in divisa militare) che l'anno dopo – il 4 novembre 1927 – furono inaugurate con grande successo” (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 126). Il riferimento è ai progetti delle sculture per la nuova capitale ed è lo stesso Canonica che spiega, poco più avanti, la loro esatta collocazione negli spazi urbani di Ankara: “La statua equestre è quella che si trova in alto sulla collina di fronte al Museo etnografico e quella in piedi in divisa militare è sulla strada grande che porta a Ciankaya, che è come il giardino di Ankara” (*ibidem*). La statua equestre è quella collocata nel piazzale antistante il Museo Etnografico, sulla collina di Altındağ, mentre l'altra, che rappresenta Atatürk in piedi appoggiato ad una spada in divisa da maresciallo, si trova a circa un kilometro di distanza verso sud, precisamente nella Campo della Vittoria, *Zafer Alanı*, lungo l'asse che collega Kızılay al nuovo quartiere residenziale e delle diplomazie internazionali di Çankaya.

Non viene fatta menzione dell'altra statua di Atatürk, descritta dal Canonica come la statua “in borghese”, che sarà invece realizzata sul modello di uno dei due busti, e successivamente collocata al centro della composizione statuaria che testimonia la proclamazione della repubblica, posta sul lato a sud del Monumento della Repubblica di Piazza Taksim a Istanbul⁶ (Fig. 4).

5 Dall'articolo si legge nel titolo: “In onore del Sig. Canonica, la Statua di Taxim costerà 140 mila lire e sarà pronta in un anno e mezzo”. A seguire una fotografia della cena e la lista dei partecipanti all'evento, tra cui spiccano: il prefetto Mouheddine, il deputato İbrahim Talih, il presidente della Camera di Commercio Husséin, il sindaco di Péra Hamid, Nemli zâde Midhat, il nuovo deputato di Costantinopoli Ziaeddine, i rappresentanti del Partito del popolo Kiamil bey e İsmail bey, il direttore della Banca Ottomana Kirestedjian efendi, Monsieur Paul Billiotti e il segretario di Monsieur Canonica.

6 Dalle fotografie preservate presso l'Archivio del Museo di Canonica di Roma si vede chiaramente che è esistita sia una statua in gesso di Atatürk a tutto intero sia la stessa statua (o una sua riproduzione) inserita nel gruppo statuario del Monumento della Repubblica. Purtroppo questa statua a figura intera di Atatürk in abiti civili è andata irrimediabilmente perduta.

3. Per terra e per mare tra Italia e Turchia: 1927-1932

Del secondo importante viaggio di Canonica in Turchia, avvenuto nell'estate del 1927, vi è un interessante riscontro in un articolo di Ettore Rossi sulle cronache locali rivolte alle minoranze e alla comunità levantina:

“Il 5 giugno è giunto a Costantinopoli, diretto ad Angora, lo scultore Pietro Canonica; con un altro piroscavo giungeranno prossimamente tre statue di Mustafa Kemal destinate ad Angora; una di esse rappresenta un busto in grandezza naturale del Presidente della Repubblica, le altre due comprendono tutta la persona, in grandezza doppia della naturale. Pietro Canonica ha promesso di terminare per la prossima primavera anche il monumento a Mustafa Kemal che sarà eretto nella piazza di Taqsim, presso Pera (Stamboul, 6-6-1927)” (Rossi 1927a).

Da Istanbul Canonica si reca nuovamente ad Ankara, sia per assicurarsi della consegna del busto e delle statue di Atatürk, prima della loro posa in opera, sia per lavorare al busto di İsmet Pascià, che aveva conosciuto nel viaggio fatto l'anno precedente e con cui passerà parecchi giorni in compagnia.⁷ In questa nuova permanenza ad Ankara, Canonica ha così modo di conoscere da vicino e in profondità il Primo Ministro turco – e con lui anche altri amici e personalità vicine ad Atatürk – e la sua visione politica e sociale per il paese nascente. Di İsmet Pascià Canonica ricorderà nelle sue memorie:

“...[Un] uomo di un ingegno eccezionale, sia pure per un uomo semplice nella vita domestica. Cominciai il busto ed ebbi subito grande intimità con lui. Egli si interessava profondamente di questioni sociali, di letteratura, musica ed arte in genere. Umile nel desiderio di imparare profondo nel discutere, nel confutare. Con lui non c'è questione che non si possa trattare e sempre con acutezza. Estremamente retto e pieno di cuore a lui, il più umile degli uomini può ricorrere se ha bisogno di giustizia e di pane. Egli, tra gli uomini che conobbi nella mia vita e forse quello che mi ha lasciato maggiore impressione. Peccato che la sua sordità renda più difficile la conversazione. La sua cultura è enorme, ma la sua intuizione delle cose è di gran lunga maggiore” (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 127).

Il busto di İsmet Pascià realizzato in quell'occasione da Canonica sarà poi utilizzato per la figura intera del Primo Ministro che verrà collocata nel gruppo statuario sul lato sud del Monumento della Repubblica di Taksim alla destra della statua di Atatürk⁸ (Fig. 5).

Terminato il lavoro ad Ankara, Canonica rientra ad Istanbul dove, il 4 luglio 1927, si intrattiene con il sindaco di Smirne, Aziz (Akyürek) Bey, che si era recato personalmente a Istanbul per incontrare lo

7 Nato a Smirne nel 1884, İsmet Pascià, che successivamente, a seguito della riforma dei cognomi del 1934, assunse il cognome di İnönü, fu una figura di spicco sia nell'ambito militare che in quello politico. Nel 1903 intraprese la carriera militare come ufficiale di artiglieria, raggiungendo successivamente il grado di capitano nello Stato Maggiore. Partecipò attivamente alla rivolta dei Giovani Turchi tra il 1908 e il 1909, e nel 1913, al termine della Seconda Guerra dei Balcani, fu designato capo della prima sezione dello Stato Maggiore. Nell'ultimo trimestre dello stesso anno, fu parte della delegazione turca impegnata nei negoziati di pace con i Bulgari. Ottenuto il grado di generale, comandò un corpo d'armata in Palestina nel 1918, successivamente ricoprendo la carica di sottosegretario di Stato e partecipando alla commissione per la stipulazione dell'armistizio. Nel 1919, İnönü si unì alla rivolta guidata da Kemal Pascià e fu accolto nell'Accademia Nazionale. Svolse il ruolo di capo di stato maggiore dell'esercito turco dal 1920 al 1921, guidando il fronte occidentale durante la guerra d'indipendenza turca e ottenendo significative vittorie contro i Greci. Dopo la firma dell'armistizio di Mudanya tra Turchia e Grecia, nell'ottobre 1922, assunse l'incarico di ministro degli esteri. Nel 1923, guidò la delegazione turca durante le trattative che portarono al Trattato di Losanna. Il suo prestigio crescente lo elevò, naturalmente dopo Atatürk, a figura di massima importanza politica nella neonata repubblica. Ricoprì la carica di Primo Ministro dall'ottobre 1923 al novembre 1924 e nuovamente dal 1925 al 1937, prima di diventare Presidente della Repubblica, succedendo ad Atatürk. Morì nel 1973, dopo aver partecipato attivamente alla vita politica e travagliata del paese.

8 Due busti di İsmet Pascià sono presenti nella collezione del Museo Canonica, non visibili al pubblico.

scultore torinese. I due parlarono nuovamente del progetto per la realizzazione della scultura equestre di Atatürk da realizzarsi in uno dei nuovi spazi urbani di Smirne. Nonostante ciò non ci furono sviluppi immediati per questo monumento, probabilmente dovuti a problemi di natura economica, ma anche a seguito di polemiche da una parte dell'opinione pubblica che non vedeva di buon occhio le opere di Canonica in Turchia e i contatti tra lo scultore piemontese e la Municipalità di Smirne furono ripresi soltanto nel dicembre del 1929 (Çelebi 2002, pp. 14-22).

Dai documenti consultati non è chiaro quanto tempo Canonica resti ancora in Turchia in questa occasione, visto che lo scopo principale della visita era stato raggiunto, e sembra improbabile che vi sia restato ancora a lungo.⁹ In ogni caso, ritroviamo nuovamente Canonica in Turchia per quello che dovrebbe essere il suo terzo viaggio, indubbiamente il più avventuroso, che avvenne nell'autunno del 1927. Ad ottobre Canonica si reca infatti ad Ankara – senza peraltro specificare del passaggio o meno da Istanbul – per le inaugurazioni dei due monumenti, previste per il 29 di ottobre, in concomitanza con il quarto anniversario della nascita della Repubblica. In realtà l'evento slitta di qualche giorno e le due statue furono entrambe inaugurate soltanto nella mattinata del 4 novembre (Figg. 6-7).

Dal resoconto che ne fa Ettore Rossi basandosi sulla rassegna stampa dei coevi giornali turchi locali si apprende che:

“Il 4 novembre ad Angora furono inaugurate due statue di Mustafa Kemal, opere dello scultore Pietro Canonica. Una di esse, rappresentante Mustafa Kemal in piedi, è stata collocata nel quartiere detto *Yenisehir*, l'altra, equestre, è stata collocata davanti al Museo. Quest'ultima, rappresentante Mustafa Kemal a cavallo nell'atto di guidare i soldati alla battaglia, fu inaugurata dopo un brillante discorso di Asaf Bey, prefetto di Angora, in lode del Presidente della Repubblica. Lo scultore Canonica, che assisteva all'inaugurazione, fu complimentato da Ismet Pascià, dai Ministri e dalle autorità (Stampa turca, 5-11-1927)” (Rossi 1927b).

La scelta di posticipare l'inaugurazione di entrambi i monumenti ad inizio novembre, quasi in fretta e a seguito comunque di imprevisti, potrebbe essere stata determinata dal fatto che nello stesso periodo anche lo scultore Heinrich Krippel fu incaricato di un altro monumento equestre di Atatürk ad Ankara nella zona di Ulus, *Ulus Zafer Anıtı*. Quest'ultimo stava per essere inaugurato nella medesima occasione (Tekiner 2021, pp. 98-105). Per fortuna di Canonica, il monumento di Krippel ebbe ulteriori ritardi e fu ufficialmente inaugurato solamente a fine mese, il 24 novembre 1927.¹⁰

Dopo questi importanti eventi istituzionali, inizia per Canonica il *grand tour* in giro per l'Anatolia, in vista di possibili progetti per altri monumenti pubblici, come quelli ipotizzati per le città di Sivas e Samsun.¹¹ Da Ankara Canonica parte in macchina, assieme ad un interprete e una guida di scorta, alla volta di Cesarea (Kayseri). Malgrado le difficoltà del viaggio, dovute alla carenza di strade e alla geografia montagnosa dell'Anatolia, specialmente in direzione del Mar Nero, il viaggio è ricco di sorprese e Canonica

9 Purtroppo, dalle memorie di Canonica, a tratte lacunose e talvolta imprecise nelle date, non vi è affatto chiarezza su questo periodo e spesso i suoi viaggi vengono spesso confusi tra di loro, rendendone difficile stabilirne l'esattezza. Un motivo di queste discrepanze può essere dovuto al fatto che gli avvenimenti narrati sono concentrati tra gli anni '20 e '30 del Novecento, mentre le memorie sono state 'dettate' dal Canonica e registrate su bobine più di una ventina di anni dopo, quindi con una certa possibilità di errore nel mettere in ordine vicende così lontane nel tempo.

10 L'evento viene riportato da Ettore Rossi: “Il 24 novembre 1927: Monumento della vittoria ad Angora, opera del Viennese Kriepel”, Rossi 1933.

11 La scelta delle due località non era di certo casuale; a Sivas si tenne dal 2 settembre al 18 dicembre 1919 un importante congresso indetto da Mustafa Kemal Atatürk e dal Comitato di Rappresentanza, mentre Samsun era la località sul Mar Nero da cui nel maggio del 1919 iniziò la Guerra d'Indipendenza della futura Turchia.

è costantemente e sinceramente meravigliato dalla bellezza dei paesaggi e dai resti di antiche civiltà. Ricorderà in questo modo il viaggio fatto:

“[...] Lungo il cammino vi era una quantità di antichi monumenti e rovine turche: quei luoghi sono meravigliosamente belli per grandiosità di linee e bellezza di colori. La Turchia assomiglia in molte parti alla nostra Italia meridionale, ma laggiù tutto è grandioso, infinito e tutto è più selvaggio, anche perché poco abitato” (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 128).

A Kayseri è ospite del governatore distrettuale (*kaymakan*) e gli viene data come guida locale un professore di Storia dell'arte per mostrargli l'architettura locale. Canonica è molto colpito dalle bellezze architettoniche che lo fanno pensare all'architettura medioevale e al mondo dei Crociati e nella città anatolica vi vede addirittura una somiglianza con la sua Torino circondata dalle Alpi. Da Kayseri il 10 novembre si sposta ad Amasia (Amasya), dove arriva per ora di pranzo, fermandosi in quelle piccole case che costeggiano il fiume che gli fanno venire in mente le calle di Venezia con tutte le botteghe e la merce esposta. Da lì raggiungono in giornata Tocat (Tokat), dove si fermano per pernottare, ed anche qui Canonica descrive il paesaggio pittoresco di fiumi tra gole strette e profonde e di rovine di antichi castelli, resti del periodo delle Crociate (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 129).

La mattina seguente, l'11 novembre, il gruppo si sposta quindi a Sivas (Sivas), passando lungo la grande strada voluta da Solimano, che si presenta maestosa ma distrutta e in condizioni disperate, attraversando a guado. Su un altopiano ad oltre 1300 metri di altitudine e a circa 50 km da Sivas hanno un incidente alla macchina ed in attesa delle riparazioni decidono di pernottare in un villaggio lì vicino, in una piccola casa con una veranda esterna che viene allestita a stanza da letto dalla gente del paese, per poter rendere più piacevole il soggiorno all'importante ospite italiano.¹² Il giorno successivo, il 12 novembre, arrivano a Sivas e Canonica è ospite del locale governatore distrettuale per tre giorni ed anche lì Canonica resta impressionato dalle antiche architetture militari ottomane.¹³

Da Sivas raggiungono Samsun, la località sul Mar Nero, presumibilmente il 15 novembre, ed in quei giorni Canonica esegue un bozzetto per un progetto a cui però non si dà seguito, anche se sembra che il contratto fosse già stato firmato.¹⁴ Canonica avverte una certa stanchezza dovuta al lungo viaggio e l'idea di dover fare un progetto per Samsun, sia per il troppo lavoro nel frattempo accumulatosi sia per la oggettiva difficoltà di raggiungere quel luogo così mal servito dalle strade, influiscono sulla scelta di non impegnarsi nella realizzazione di un'ulteriore scultura.

Anche a Samsun Canonica è affascinato dell'architettura vernacolare, e la descrive in questo modo, mostrando da una parte un certo apprezzamento ma dall'altra anche un senso di dolore e di dispiacere nel constatarne l'attuale abbandono, dovuto forse – secondo lui – ad una eccessiva accelerazione nel voler modernizzare il paese secondo modelli europei non tenendo conto delle tradizioni locali e del proprio passato:

12 Nelle memorie, Canonica dice di trovarsi a Tokat a fine ottobre, ma dai riscontri di altri documenti parrebbe lecito pensare che si tratti invece del mese di novembre (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 129). Inoltre, la veranda viene chiamata curiosamente da Canonica “foyer”, evidentemente un termine tradotto da quello che potrebbe corrispondere al cosiddetto *çardak*, ossia una veranda provvista di copertura tipica dell'architettura vernacolare di epoca ottomana.

13 Sempre da un articolo di Ettore Rossi sappiamo che: “Angora, 12 novembre. Lo scultore italiano Canonica, attualmente a Sivas, ha presentato il progetto d'una statua di Mustafa Kemal in quella città. Il relativo contratto è già stato firmato. (Stamboul, 13-11-1927)” Rossi 1927b.

14 In quest'ultima località, di fatto, un progetto per un monumento equestre di Atatürk venne alla fine affidato all'austriaco Heinrich Krippel nel 1928 e realizzato poi nel 1932.

“ [...] La vecchia città di mare che nel suo bazar conserva ancora botteghe del '400 e del '500, con decorazioni identiche a quelle che noi abbiamo a Venezia; soffitti di legno a cassettoni nelle forme più varie, dipinti e dorati. Molti di essi sono ancora intatti, mentre altri sono in condizioni pietose, ed è un dolore vedere tanta bella architettura, tante belle decorazioni (par di rivedere i più bei soffitti del palazzo ducale di Venezia) trascurati, cadenti e ormai forse distrutti non tanto dal desiderio del nuovo, ma dal desiderio di fare scomparire tutto ciò che è passato, con una intransigente e presuntuosa volontà di europeizzarsi, superando le intenzioni di Kemal, che voleva si modernizzare, ma senza rinnegare la cultura e le tradizioni di quel nobile Paese” (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 133).

Canonica rientra ad Ankara nei giorni successivi per restarci circa una decina di giorni, e poi da lì riparte direttamente alla volta di Smirne, il 24 novembre 1927, in un viaggio estenuante in pullman di 36 ore, in compagnia di un ingegnere agronomo come guida. Il motivo della sua visita nella città dell'Egeo era legato soprattutto all'invito fattogli dalle autorità locali, dopo gli incontri avvenuti in precedenza, per discutere nuovamente del progetto per la statua equestre di Atatürk. Fu accolto molto benevolmente dalle autorità locali e fu raggiunto un nuovo accordo tra l'artista piemontese e le autorità municipali, ma – come già detto in precedenza – il progetto fu ulteriormente rimandato di un paio di anni.¹⁵

Nel successivo resoconto che Canonica farà a Mussolini al suo ritorno in Italia di tutti questi viaggi in Turchia attraverso l'Anatolia, egli riferirà solamente degli spostamenti tra Istanbul e Ankara in treno e tra Ankara e Smirne in pullman, descrivendo sia il territorio e l'agricoltura, ma concentrando più la sua narrazione sulle impressioni avute dall'incontro con Atatürk, e sulla Turchia dal punto di vista politico e militare, rispetto alle sculture da realizzare e all'esperienze del viaggio in generale.¹⁶

Canonica sarà nuovamente ad Istanbul nell'estate del 1928, questa volta per seguire da vicino i lavori finali prima dell'inaugurazione del Monumento della Repubblica nella piazza di Taksim, cuore pulsante di Beyoğlu, scelto simbolicamente come nuovo centro della moderna Istanbul.

Per la progettazione del monumento, che viene ideato e realizzato interamente in Italia, sia per quanto riguarda le sculture bronzee sia per la parte architettonica,¹⁷ Canonica si avvale della consulenza di Giulio Mongeri, per quanto riguarda il basamento e forse anche per alcuni suggerimenti circa le decorazioni.¹⁸ Inoltre Canonica, per il completamento delle statue, è assistito da una giovane artista turca, Sabiha Ziya (Bengütaş) (1904-1992), diplomata dall'Accademia di Belle Arti di Istanbul che vince una borsa di studio per fare pratica all'estero e che lavorerà a stretto contatto con lui nello studio romano (Özyiğit 2014).

In un articolo in prima pagina, non firmato ma molto probabilmente curato dalla redazione, de *Il Messaggero degli Italiani* dal titolo: *Il monumento di Canonica sulla piazza di Taksim*, si apprende dell'arrivo

15 Le memorie scritte non riportano altre informazioni riguardo a quella sua permanenza in Turchia, e pertanto sembra possibile che Canonica sia rientrato direttamente in Italia via mare, imbarcandosi a Smirne, presumibilmente intorno alla fine di novembre.

16 Per il resoconto di Canonica a Mussolini sul suo viaggio in Turchia si veda la trascrizione della lettera e la sua traduzione in turco in Eyice 1986, pp. 44-47.

17 Nel Museo Canonica è presente una copia eliografica di un disegno tecnico del Monumento della Repubblica senza i gruppi statuari inseriti al suo interno. La firma non è indicata, mentre in italiano vi è scritto 'Scala 1/20'. Sembrerebbe una prima bozza molto semplificata del progetto, dato che differisce per diversi dettagli dalla realizzazione finale, ma è difficile stabilirne l'autore (Archivio Museo Canonica).

18 Nella traduzione in francese di una lettera indirizzata a Giulio Mongeri e datata 20 settembre 1927, Canonica spiega a che punto si trovi con la fusione delle statue e chiede consigli all'architetto su alcuni libri di ornamentazione turca da poter consultare e su alcuni dettagli architettonici; inoltre descrive in dettaglio come vorrebbe che fosse realizzata l'architettura del monumento, con decorazioni non troppo accentuate e con delle forme che permettano la piena visione dei gruppi statuari al suo interno. Atatürk Kitaplığı – Mütteferik Evrak n. 70821.

di Pietro Canonica ad Istanbul nella giornata di giovedì 5 luglio¹⁹ (Fig. 8). Si ha così notizia che Canonica sovrintende direttamente alla posa *in situ* delle statue e del monumento, arrivando ad Istanbul esattamente un mese prima dell'inaugurazione ufficiale, coadiuvato nella direzione del cantiere dall'architetto Giulio Mongeri. Sempre nello stesso articolo si apprende che le statue – molto probabilmente imbarcate a Venezia – sarebbero giunte a bordo del piroscafo 'Semiramis', lunedì 9 luglio.²⁰

Ad inizio settembre, sempre Ettore Rossi, citando la cronaca dell'avvenimento riportata dalla stampa turca, presenta in questo modo l'opera di Pietro Canonica sulla Piazza di Taksim:

“L'8 agosto fu inaugurato nella Piazza Taxim (Taqsım) a Costantinopoli il “Monumento della Repubblica” (*'güm hürriyyet âbideh-si*), opera dello scultore italiano Pietro Canonica, autore di altri due monumenti eretti ad Angora nello scorso novembre (Cfr. *Oriente Moderno*, VII, 1927, p. 564.). Il monumento ha quattro fronti: la principale, volta verso Pera, rappresenta il Presidente della Repubblica Mustafa Kemal tra Fewzi Pascià e Ismet Pascià, nell'atto di parlare al popolo; sulle altre fronti sono raffigurati gruppi di soldati. L'inaugurazione avvenne alla presenza delle autorità superiori della Repubblica; parlarono il Prefetto della città, il poeta Mehmed Emîn Bey e Negiati Bey, Ministro della Pubblica Istruzione. Furono scambiati in quell'occasione telegrammi di felicitazione tra il Capo del Governo italiano, on. Mussolini, e Mustafa Kemal Pascia. (Iqdâm, 9-10 agosto 1928)” (Rossi 1928).

Per quanto riguarda la sistemazione complessiva della Piazza di Taksim e della viabilità tramviaria, in funzione del Monumento della Repubblica postovi al centro, vi furono parecchie discussioni a riguardo, in quanto al momento della posa della base del monumento stesso non era ancora chiaro quale fosse il progetto urbano definitivo per contenerla.

In una lettera indirizzata ad Hakki Chinassi Pascià, Presidente della Commissione per l'erezione del Monumento, negli stessi giorni Pietro Canonica mostra la sua preoccupazione riguardo al fatto che le rotaie del tram passano a soli 25 cm. dal monumento e che pertanto, sarebbe opportuno – prima del completamento dello stesso previsto per la fine del mese – che queste fossero arretrate almeno di 3 metri per parte, in modo da permettere una maggiore visibilità dell'opera, nata per abbellire la città di Istanbul.²¹

Sempre ne *Il Messaggero degli Italiani* del 15 luglio 1928, Giulio Mongeri spiega ai cronisti i suoi lavori per la sistemazione dell'area progettuale della piazza e tiene a precisare che il suo contributo per il Monumento della Repubblica è stato unicamente rivolto alla preparazione del basamento in cemento su cui sorgerà la scultura.²² Giulio Mongeri fu quindi effettivamente incaricato dalla Municipalità di risistemare la piazza e le aiuole circostanti il monumento per permetterne una maggiore visibilità e per migliorare la circolazione, ma – a parte pochi scritti – non vi sono rimasti però schizzi preparatori o disegni esecutivi a documentare questo importante progetto urbano (Fig. 9).

Un album fotografico intitolato in turco '*Cumhuriyet Abidesi Hatırası*', (*Souvenir del Monumento della Repubblica*) fu realizzato in ricordo dell'inaugurazione del monumento di Piazza Taksim e comprende quattro fotografie di autore ignoto in cui si mostrano i quattro lati del monumento stesso. Si tratta di un documento estremamente interessante poiché all'interno si trova anche una fotografia di gruppo e una

19 *Il monumento di Canonica sulla piazza di Taxim*, in *Il Messaggero degli Italiani*, datato 15-07-1928, articolo non firmato.

20 Il piroscafo Semiramis della compagnia marittima Lloyd Triestino operava settimanalmente sulla linea Trieste-Venezia-Brindisi-Pireo-Galata.

21 Documento conservato presso la Libreria Atatürk di Istanbul (*İBB Atatürk Kitaplığı*), scritto da Pietro Canonica in francese e datato 14 luglio 1928. Bel_Mtf_070906.

22 *Piazzale circolare e fila di platani*, in *Il Messaggero degli Italiani*, datato 15-07-1928, articolo non firmato.

dedica indirizzata al Sig. Biliotti da parte degli altri membri della Commissione del Monumento di Taksim facenti anch'essi parte dell'*Union Nationale*. Questa fotografia, datata dicembre 1928, probabilmente fu scattata dopo una cerimonia ufficiale a conclusione della felice e riuscita vicenda di Taksim. Una nota aggiunta a margine della fotografia, di cui però resta indecifrabile la firma, ricorda che si tratta di un omaggio fatto al Sig. Biliotti nel 1932, cinquantenario dell'*Union Nationale*.²³

Di questo album fotografico – senza nessuna dedica al suo interno – ne esiste una copia conservata presso il Museo Canonica a Roma, quindi donata allo stesso Canonica (Fig. 10) e da alcuni documenti consultati pare che vi fosse un'altra copia che fu direttamente consegnata a Mussolini – poi esposta in quegli anni presso la sede museale del Palazzo di Venezia a Roma – di cui però non si ha più traccia.

Due giorni dopo l'inaugurazione del Monumento della Repubblica in Piazza Taksim, il 10 agosto 1928, fu giocata una partita di coppa tra Fenerbahçe e Galatasaray per raccogliere fondi per l'aeronautica turca (*Türk Tayyare Cemiyeti*). Si era deciso che al vincitore dell'evento calcistico chiamato 'Trofeo del Busto del Gazi' sarebbe stato regalato un busto di Atatürk realizzato per l'occasione da Pietro Canonica.²⁴ In quell'occasione, Atatürk, che partecipò all'evento sportivo ad Istanbul, ebbe modo di visitare per la prima volta il monumento dal vivo.

L'ultimo episodio riguardante i viaggi di Canonica in Turchia è legato alla vicenda della statua equestre di Atatürk da realizzarsi a Smirne. Malgrado infatti la volontà dei turchi di avere una statua del loro leader nella importante città costiera sull'Egeo, simbolo della loro vittoria sui greci alla fine della Guerra d'Indipendenza, i contatti con Canonica per il progetto della statua equestre furono portati avanti ad intermittenza e ripresi solamente nel dicembre 1929.

Invitato nuovamente dalla municipalità locale, Canonica arrivò a Smirne il 23 marzo 1930, giungendovi questa volta via mare direttamente dall'Egitto, dove si era nel frattempo recato per il progetto della statua di Faud I, re dell'Egitto. Lo scultore italiano si incontrò quindi a Smirne con il sindaco Dott. Hulusi Beyi (Alataş) e gli fece come dono un piccolo modello della statua del 'Gazi' che aveva portato con sé dall'Italia²⁵ (Çelebi 2002, pp. 24-25) (Fig. 11). Dopodiché fra i due fu firmato un nuovo contratto e deciso di porre alcuni cambiamenti al basamento del monumento stesso nonché della corretta sistemazione nella piazza sul mare. Canonica si fermò in quell'occasione un paio di giorni e fu accompagnato in macchina dallo stesso sindaco al porto di Smirne, da dove salpò alle 18.00 del 26 marzo – a bordo di un piroscafo – alla volta dell'Italia. Ebbe in quell'occasione l'opportunità di rilasciare un'intervista al giornale *Anadolu*, come riportato dallo stesso Mevlut Çelebi, in cui l'artista raccontò del suo breve ma piacevole soggiorno a Smirne, dell'apprezzamento della storia e della cultura di quell'importante regione e della visita a Selçuk, alla moschea di İsa Bey e agli impressionanti scavi archeologici a Efeso con la sua grande biblioteca (Çelebi 2002, p. 27).

Subito dopo il ritorno in Italia, Canonica iniziò a lavorare alla nuova scultura bronzea per la costruzione della statua equestre di Atatürk da erigere nella piazza sul mare nel quartiere di Konak, ribattezzata poi *Cumhuriyet Meydanı* (Piazza della Repubblica) fu completata solamente nel maggio del 1931. Come sottolineato da Mevlut Çelebi, la statua equestre fu portata a Smirne quasi un anno dopo, l'11 febbraio

23 Questo album è conservato presso l'archivio della Biblioteca di Atatürk della Municipalità di Istanbul: Atatürk Kitaplığı – Albüm Koleksiyonu n. 558.

24 La partita del 10 agosto 1928 finì 3-3, nessuna delle due squadre vinse e quindi la partita si ripeté 21 giorni dopo e il Galatasaray vinse 4-0. Il busto è attualmente conservato presso il Museo del Galatasaray (*Galatasaray Üniversitesi Kültür ve Sanat Merkezi*) a Beyoğlu, assieme ad altre due copie più piccole realizzate in seguito per altre competizioni calcistiche. Si ringrazia per le informazioni e per il materiale consultato riguardanti Pietro Canonica e le sue opere la curatrice del museo, Duygu Erözbeke e il direttore Çağlar Şavkay.

25 Molto probabilmente, il piccolo bozzetto in gesso presente nel Museo Canonica è una copia di quello donato al Sindaco di Smirne durante la visita del marzo 1930.

1932 e non nel novembre del 1931, come invece in precedenza era stato sostenuto da Necmettin Bey (Çelebi 2002) (Fig. 12).

Il monumento si compone di una statua equestre di Atatürk che indica con il dito il mare e quindi per l'estensione l'Occidente posta su di un basamento decisamente modernista, realizzato grazie all'intervento di artisti e architetti turchi,²⁶ su cui è collocato un altorilievo che corre sui tre lati del monumento stesso e al cui centro una donna si fa portabandiera e simbolo del 'La Presa di Smirne', nome che ne indica appunto il soggetto, e il cui bozzetto in gesso in scala reale si trova esposto nei locali del Museo Canonica di Roma (Fig. 13).

Per l'inaugurazione del monumento, avvenuta il 27 luglio 1932, Ettore Rossi pubblicò un articolo, traducendolo direttamente dalla stampa locale, dal titolo: *Un monumento al "Ghazi"*, in cui si apprende che:

"Mustafa Kemal a Smirne. Il 27 luglio il Primo Ministro Ismet Pascià inaugura a Smirne un monumento equestre al Ghazi Mustafa Kemal, opera dello scultore italiano Pietro Canonica. Mustafa Kemal è rappresentato nell'atto di indicare all'esercito turco la meta finale della lotta per l'indipendenza: il mare. Ismet Pascià rievocò con un discorso le difficoltà della lotta sostenuta e i grandi meriti di Mustafa Kemal e riconfermò il proposito della nuova generazione di fare della Turchia una potente moderna Repubblica. (Milliyet, 27-7-1932)" (Rossi 1932).

4. L'addio all'Oriente

Nei primi mesi del 1932 Canonica è nuovamente in viaggio per la Turchia attraverso i Balcani, alla volta di Istanbul, con partenza verosimilmente il 2 febbraio da Venezia con l'esotico quanto leggendario treno Orient Express (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 135). L'esperienza turca è oramai quasi completata, i suoi lavori troneggiano già nelle piazze di Istanbul e di Ankara e di lì a pochi mesi la scultura equestre di Atatürk a Smirne vedrà finalmente il suo completamento.²⁷ La permanenza a Smirne è breve; Canonica, su invito del nuovo sindaco Salih Behçet (Uz) Bey, vi si ferma giusto il tempo per vedere e approvare il nuovo progetto del basamento in pietra, mentre la destinazione finale di questo viaggio non è più solo la Turchia kemalista, bensì la Mesopotamia con le sue sconfinite terre e le fertili pianure.

La meta finale del viaggio è Baghdad, dove Canonica era stato invitato per realizzare la statua di Fayşal ibn al-Ḥusayn ibn 'Alī, primo re dell'Iraq. Molto probabilmente a bordo del treno Tarsus Express, da Smirne Canonica raggiunge la località di Nassibim (Nusaybin) all'estrema frontiera orientale della Turchia con la Siria e l'Iraq. Da lì attraversa il confine e prosegue il viaggio di circa 700 km in auto, con tappe a Mosul e Kirkuk, per terminare il viaggio cinque giorni dopo nella capitale irachena. Dopo aver lavorato ai bozzetti delle statue del Re e del Primo Ministro, Canonica nel viaggio di ritorno dall'Iraq a fine marzo si ferma nuovamente a Mosul e poi fa tappa ad Hatra. Rimane affascinato dai paesaggi mesopotamici, dalle notti stellate e magiche, dalla bellezza delle antiche rovine di epoca romana negli scavi archeologici di Hatra e dall'accoglienza di un emiro nelle sue tende lussuose in mezzo al deserto. Da lì rientra in Turchia, presumibilmente in treno, e si dirige nuovamente a Smirne, dove viene ospitato

26 La costruzione della base della statua di Izmir iniziò nel dicembre 1931 e fu completata nell'aprile 1932. Fu costruita dall'architetto Lütfi Bey e dall'architetto Kömürcüoğlu Âsım Bey (Çelebi 2013, pp. 44-47).

27 Nelle sue memorie Canonica parla del febbraio del 1932, ma poche righe sotto afferma di aver preso il treno Orient Express il 2 marzo. Questo pare contraddire il fatto che invece Canonica si trovi a Smirne il 10 febbraio per sovrintendere i lavori del nuovo basamento per la statua, come invece indicato dalla stampa locale turca, riportata da Çelebi (Çelebi 2002, pp. 44-47).

dall'amico levantino Willy Sperco.²⁸ Da Smirne si imbarca direttamente alla volta dell'Italia, dopo aver passato due settimane in malattia a Burnova (Bornova), curato da un certo medico italiano Canevari (Canonica s.d., ma 1945-1950, p. 133).

Vi sono altre, seppur scarse, tracce documentate degli ultimi viaggi di Canonica in Oriente, che avvengono l'anno successivo, tra la primavera e l'estate del 1933: dalle sue memorie risulta che il 23 marzo si imbarca da Brindisi per Beirut, e risulta anche essersi recato in Egitto in quel periodo, ma tra questi spostamenti nel Mediterraneo, c'è sicuramente una sosta intermedia a Istanbul, poiché il 23 aprile Canonica si trova ad una cena al *Cercle d'Orient* nel quartiere di Pera, assieme all'amico Willy Sperco ed altre note personalità istanbuliote, testimoniata da un menù recante la data e le loro firme. Forse la cena d'addio per una dipartita dal paese in cui Canonica non farà più ritorno²⁹ (Fig. 14).

Canonica arriva a Baghdad verso la fine di aprile del 1933 e si ferma per tutto il mese di maggio per continuare i lavori della statua equestre del re Faysal, completati poi nella sua fonderia e studio annessa alla sua nuova residenza di Villa Piatti a Vetralla, in provincia di Viterbo, che aveva acquistato nel 1928 e ribattezzata poi come Villa Canonica (Natali 2018).

A coronamento di questi successi come scultore del nuovo volto del paese, nella ricorrenza del decennale della Repubblica di Turchia, il 29 ottobre 1933 ad Istanbul vi è un vero e proprio pellegrinaggio al monumento di Piazza Taksim, di cui Ettore Rossi è testimone.³⁰

Una fotografia di quegli anni mostra Canonica sul ponte di un piroscafo, in una di queste traversate per mare, probabilmente nel Mediterraneo e forse durante il ritorno in Italia dopo tutti questi intensi e stancanti anni di viaggi in Oriente. Egli appare sorridente, chiaramente soddisfatto del lavoro svolto durante quegli anni frenetici avanti e indietro tra Italia e Turchia tra il 1926 e il 1933, certamente consapevole dell'importante compito di aver contribuito, attraverso la sua grandiosa opera artistica, a celebrare e imprimere nella mente dei Turchi - per gli anni a venire - le gesta e le imprese di Atatürk e della nascente Repubblica Turca, di cui proprio in questi giorni se ne celebra il centenario (Fig. 15).

28 Gli Sperco erano un importante famiglia smirniota levantina. Canonica era in contatto sia con Charles Henri – che lo aiutò parecchio nelle pratiche per il contratto del monumento equestre di Smirne – sia con un altro dei suoi fratelli, Willy, all'anagrafe Michele Guglielmo Sperco. Quest'ultimo era nato a Smirne nel 1887, sposato con Edwige Pitschel e di professione faceva l'agente marittimo. Willy Sperco è stato uno degli scrittori levantini più prominenti della prima metà del Novecento, specializzato in temi storici relativi alla modernizzazione della Turchia ed alla narrativa orientalista. Morirà a Roma nel 1978. Come giornalista scrive per giornali franco-levantini come *"Beyoglu"* e *"Journal d'Orient"* e, occasionalmente, per *"Istanbul"*. Tra le sue pubblicazioni, tutte in francese, si trovano: *Les Anciennes familles Italiennes de Turquie etc.*, Istanbul, Zelic 1937; *Lecroulement d'une dictature – choses vues en Italie Durant la guerre 1940-45*, Paris, Librairie Hachette 1946; *Atatürk, créateur de la Turquie moderne (1882-1938)*, Paris, Nouvelles Editions Latines 1958; *Turcs d'hier et d'aujourd'hui, D'Abdülhamit a nos jours*, Paris, Nouvelles Editions Latines 1961.

29 Il frontespizio del menù, oltre che ad indicare le portate del giorno, mostra una fotografia del Monumento della Repubblica di Piazza Taksim, mentre sul retro, oltre la data, si trovano le firme dello stesso Canonica, di Willy e Hedwig (Edwige) Sperco, di A. Hamit, di Anna Maria Quaranta di San Severino, di Luciyen Abdülhak Hamit e di un altro nome illegibile. Museo Canonica, Archivio Storico Fotografico CF 1590.

30 "[...] Il corteo scese da Piazza Bâyezîd al ponte e salì a Pera per rendere omaggio al monumento della Repubblica (*Cümbüriyet Abidesi*) nella piazza di Taqsîm" Rossi 1933.

Bibliografia

- Canonica P. s.d., ma 1945-1950. *Ricordi della mia vita*, dattiloscritto a cura di M.A. Riggio Canonica, Archivio Museo Canonica, Roma.
- Ceccarini E. 2010. *Gli Orsini Baroni. Storia, politica, diplomazia. Cronaca mitteleuropea dalla Belle Époque all'industrializzazione*, Pisa: Edizioni ETS.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye - İtalya Siyasi İlişkileri (1923-1939)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Çelebi M. 2002. *İzmir Gazi Heykeli*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Elibal G. 1973. *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, İstanbul: Eren Yayını.
- Kocabıyık O. 2018. "The Legacy of Pietro Canonica's Art and His Travels in Turkey / Pietro Canonica'nın Türkiye'deki Seyahatleri ve Eserleri", in *History Studies, International Journal of History*, vol. 10, Issue 6, pp. 117-127.
- Natali A. 2018. *La gloria e l'oblio. Pietro Canonica a Vetralla*, Vetralla: Davide Ghaleb Editore.
- Özyiğit H. 2014. "İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş", in *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 9/10, p. 853-866.
- Rocca E. 1927. "Otto giorni con Mustafa Kemal, (Conversazione con lo scultore Pietro Canonica)", in *Il Popolo d'Italia*, 3 Febbraio.
- Rossi E. 1933. "Il decennale della Repubblica di Turchia (29 ottobre 1923-29 ottobre 1933)", in *Oriente Moderno*, Anno 13, Nr. 11 (Novembre), pp. 541-557
- Rossi E. 1932. "Un monumento al "Ghazi" Mustafa Kemal a Smirne", in *Oriente Moderno*, Anno 12, Nr. 8 (Agosto), pp. 371-373.
- Rossi E. 1928. "Inaugurazione del "Monumento della Repubblica" dello scultore P. Canonica nella Piazza Taxim a Costantinopoli", in *Oriente Moderno*, Anno 8, Nr. 9 (Settembre), pp. 396-398.
- Rossi E. 1927a. "Lo scultore Canonica in Turchia", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 6 (Giugno), pp. 260-263.
- Rossi E. 1927b. "Statue di Mustafa Kemal, opera dello scultore italiano Canonica, ad Angora ed a Siwas", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 11 (Novembre), pp. 560-564.
- Tekiner A. 2021. *Atatürk Heykelleri. Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınevi (1 ed 2010).

Luca ORLANDI *

PIETRO CANONICA'NIN TÜRKİYE SEYAHATLERİ VE ATATÜRK İLE TÜRKİYE CUMHURİYETİ ÜZERİNE ANITSAL HEYKEL ESERLERİNE DAİR BAZI GÖZLEMLER

1. Yolculuğun başlangıcı

Piyemonteli sanatçı Pietro Canonica'nın Türkiye macerası, aslında 1926 Ekim'inde Türkiye'ye ilk kez adım attığı zamandan çok daha önce, 1924'ün sonlarına doğru başlar. O dönemde Canonica, Atatürk'ü ve yeni Cumhuriyeti onurlandırmak, aynı zamanda Türkiye'nin yeni kurulan Cumhuriyeti'ne yönelik İtalya'nın ticari çıkarlarını ve siyasi-diplomatik taleplerini sanat aracılığıyla temsil etmek üzere heykeltıraş olarak 'seçilmiştir'. Bu başarının tüm yönleriyle hem diplomatik ve siyasi hem de sanatsal-estetik ve propagandist açıdan mimarı şüphesiz 1925 Ağustos'unda İstanbul'da İtalya Krallığı'nın Büyükelçisi olarak görevine başlayan Luca Orsini Baroni'dir.¹

Luca Orsini Baroni, 1899 ile 1900 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki İtalya Elçiliği'nde görev yapmış olan, parlak bir Toskanalı diplomat olarak, Mussolini'nin İtalyası ile Kemalist Türkiye arasındaki hassas ve önemli uluslararası ilişkilerde kilit bir rol oynamıştır (Çelebi 2020, s. 144-147). Toskanalı diplomat, büyük bir beceri ve ustalıklı, Türkiye'nin yeni cumhuriyetçi yüzünü kutlayan bazı anıtsal heykellerin yapımı için açılan yarışmayı, uluslararası alanda tanınmış, saygın bir sanatçı olan hemşehrisi Pietro Canonica'ya kazandırmayı başarmıştır.

Ceccarini'ye göre, Luca Orsini Baroni, diplomasiye girmesinin ilk yıllarında Berlin'de Torinolu heykeltıraş Pietro Canonica ile tanışmış ve aralarındaki ilişki, Canonica'nın Roma'da Orsini'nin baldızı olan Baronessa Antoniette Guttmann d'Essen'in evini sıkça ziyaret etmesi nedeniyle güçlü bir dostluğa dönüşmüştür (Ceccarini 2010, s. 85).

Bu nedenle, doğrudan Türk devleti ve Atatürk'ün bizzat kendisi tarafından ısmarlanan bazı heykeller için seçildiğinin farkında olan Pietro Canonica, 1926-1933 yılları arasında bu önemli projeleri tamamlamak üzere Türkiye'ye, özellikle de İstanbul, yeni başkent Ankara ve İzmir'e birçok kez seyahat etmiştir (Elibal 1973).

İlerleyen kısımlarda, arşiv belgeleri ve derlenen veriler aracılığıyla, sanatçının Hilal Ülkesi'nde (Türkiye) yaptığı yolculuklar, edindiği izlenim ve gözlemler ile heykel çalışmalarında elde ettiği sanatsal başarı bir sıraya konulmaya çalışılacaktır. Neredeyse yüz yıl sonra, sanatçının anıtsal yapıtları, silinmez izlerini bıraktığı İstanbul, Ankara ve İzmir'in bazı ana meydanlarında hala hayranlıkla izlenebilmektedir.

İlk seyahati kesinlikle en önemli olandır, çünkü Torinolu sanatçı, kendisi için yabancı ve yeni bir ülkeye, Osmanlı İmparatorluğu'nun küllerinden doğmuş – hatta bir anlamda yeniden doğmuş – bir ülkeye ilk kez

* Mimarlık Tarihçisi, Özyeğin Üniversitesi (İstanbul)

1 Luca Orsini Baroni (1871-1948) o yıllarda İtalyan-Türk diplomatik ilişkilerine büyük katkıda bulunmuş bir İtalyan diplomattı. Orsini Baroni ailesinin tarihi için bkz: Ceccarini, 2010. Canonica'yı Türkiye'ye getiren diplomatik ilişki hakkında Silvia Pedone'nin bu kitaptaki yazısına bakınız.

adım atmaktadır. Bu, imparatorluk geçmişini silme arzusuyla ve Batılı güçlerle eşit bir şekilde yüzleşme amacıyla olan bir ülkedir; bu süreçte ülkeye önderlik eden ise dönemin en önemli liderlerinden biri olan Mustafa Kemal Atatürk'tür (1881-1938).

Bu anlamda Canonica'nın görevi, bir diplomatın değil, uluslararası üne sahip bir sanatçının görevi olsa da bu yeni ülkenin temsilcileri ve kurumlarıyla ilk kez temas kurmak zorunda kaldığı için bir hayli çetindi (Kocabıyık 2018). Öte yandan, artık Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılan modern Türkiye, İtalya Krallığı ile yeni ilişkiler geliştirdiğinden, neo-faşist İtalya'ya karşı karşılıklı bir güvensizlik mevcuttu. Benito Mussolini'nin iktidara gelmesiyle, ki bu ilginç bir şekilde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından tam bir yıl önce gerçekleşmiştir hem diplomatik hem siyasi hem de ticari nedenlerle yeni stratejik ittifaklar arayışında uluslararası girişimlere başlamıştır (Çelebi 2020).

Bu makale, İtalyan diplomasisinin hem İtalyan hem de yabancı diğer sanatçılar yerine Piyemonteli heykeltıraşı tercih etmesine neden olan komisyonun karmaşık işleyişinin altında yatan dinamikleri dikkate almayarak, Pietro Canonica'nın hazırlık aşamalarından, yarattığı kamusal heykellerin Türkiye'nin büyük şehirlerinde gerçekleştirilmesine ve yerleştirilmesine kadar Türkiye'deki seyahatlerine odaklanacaktır.

2. Türkiye'ye ilk seyahat

Pietro Canonica, 21 Ekim 1926'da İstanbul'a varmış ve ilk olarak aynı zamanda İtalya Büyükelçisi olan Luca Orsini Baroni'nin misafiri olarak kaldıktan sonra trenle Ankara'ya gitmiştir. İstanbul'da, Sarayburnu'ndaki ünlü Serraglio Burnu'nda, Marmara Denizi, Altın Boynuz ve Boğaz ile çevrili alanda, 3 Ekim'de Atatürk'ün ilk halka açık heykeli yeni açılmıştı (Tekiner 2021, s. 77-84). Bu heykel, Türk liderini sivil kıyafetler içinde bir devlet adamı olarak betimlemekteydi ve Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel² tarafından yapılmıştı; Krippel de aynı şekilde Atatürk tarafından ülkenin yeni yüzünü temsil etme görevini almıştı. İstanbul'daki geçirdiği günlerde Canonica, "rakibi" Avusturyalı heykeltıraşın heykelini ziyaret etmiş ve ilerleyen yıllarda, Atatürk ve yeni rejimi yansıtan en iyi yabancı heykeltıraş olarak ün kazanma yolunda, istemeden de olsa bu iki sanatçı arasında bir rekabet başlayacağını öngörmüştür.³

1926 sonbaharında Canonica, birkaç hafta boyunca Ankara'da kalacaktır; ilk haftasını İtalyan büyükelçisiyle birlikte, sonraki haftalarını ise Atatürk'ün özel konutunda, onun yüz ve büst modellemesini canlı olarak yapmak için yakın temasta geçirecektir (Fig. 1). Böylece, Türk devriminin liderini şahsen ve neredeyse samimi bir şekilde tanıma fırsatı bulur ve anılarında onu şu şekilde tasvir eder:⁴ "Az konuşuyor, derin düşünen ve dikkatli bir gözlemci; fizyonomisi, o an içinde bulunduğu hisselerle göre bazen emir verici bir görünüme, bazen de insanı duygulandıran adeta çocuksu tatlı bir havaya bürünüyor" (Caponica, tahminen 1945-1950 arasında, s. 125). Ankara'daki deneyimi, özellikle Atatürk ve çevresindekilerle kurduğu insani ilişkiler nedeniyle onu olumlu yönde etkiler; bu çevre, yeni bir ülke inşa ettiklerinin ve bunu çağdaş Batı modellerine dayanarak yaptıklarının bilincinde olan siyasi ve entelektüel kişiliklerden oluşuyordu.

Caponica'nın Türkiye'deki ilk ziyareti İstanbul'da İtalyan ve Levanten toplumlarındaki çeşitli temaslarla devam etti ve 24 Kasım'da Alsancak yakınlarındaki sahil meydanına dikilecek yeni bir atlı heykeli

2 Aslında Krippel birkaç ay önce İzmir'de bir Atatürk büstü yapmış ve bu büst Bornova'da şimdiki adı Ege Üniversitesi olan Ziraat Mektebi'nin avlusuna yerleştirilmişti: Tekiner 2021, s. 32-34; Çelebi 2002, s. 6-8.

3 29 Ekim'de, Türkiye Cumhuriyeti'nin üçüncü yıldönümü vesilesiyle, Osmanlı mimarisini anımsatan büyük bir mermer kaide üzerine yerleştirilmiş ve mareşal üniformasıyla Atatürk'ü tasvir eden bir başka bronz heykel, yeni vatanın kurucu liderini Türkiye'nin büyük şehirlerinin meydanlarında onurlandırma iradesini göstermek amacıyla Krippel tarafından Konya'da yapılmıştır (Tekiner 2021, s. 84-87).

4 Pietro Canonica'nın ikinci eşi Maria Assunta Riggio tarafından kaleme alınan daktilo metni, hiçbir zaman yayımlanmamış olup, heykeltıraşın ileri yaşlarında eşine dikte ettirdiği anıları içermektedir ve Roma'daki Canonica Müzesi Arşivi'nde saklanmaktadır. Aşağıda (Caponica, tahminen 1945-1950 arasında) olarak belirtilmiştir.

hakkında yerel belediye yetkilileriyle görüşmek üzere gittiği İzmir'e geçti. Bu şehir için önemli bir anıt yaratma projesi kabul edildi ve Piyemonteli heykeltıraş ile İzmir Belediyesi arasında yapılan sözleşmenin ardından bir ücret belirlendi (Çelebi 2002, s. 14-15). Bu arada, 1 Aralık 1926'da, Cumhuriyet Anıtı için görevlendirilen komisyonun -artık kesinleşmiş olan- anıtın gerçekleştirilmesi işini Canonica'ya verme kararı resmi olarak duyuruldu. Yarışmanın nihai kararını kutlamak üzere İzmir'den dönen Pietro Canonica'nın onuruna Pera'daki Sarkıldoryan'da verilen ve ilgili tüm aktör ve yetkililerin hazır bulunduğu gala yemeği yerel gazetelerde coşkuyla haberleştirildi⁵ (Fig. 2).

Canonica, İstanbul ve Ankara arasında geçen yaklaşık iki ayın ardından 17 Aralık'ta trenle İtalya'ya döner ve hemen Atatürk büstü ve heykelleri üzerinde çalışmaya başlar. Ocak 1927'de, gazeteci Enrico Rocca'ya Türkiye deneyimi ve orada gerçekleştirdiği ilginç buluşmalar hakkında detaylı bir röportaj verir. Bu röportaj, *Otto giorni con Mustafa Kemal* [Mustafa Kemal ile Sekiz Gün] başlığıyla yayımlanır (Rocca 1927). Röportaj, Canonica'nın Roma'da, Ripetta Caddesi üzerindeki Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel atölyesinde, direktör olarak çalıştığı mekânda gerçekleşir. Ancak Canonica, o yıllarda yaşamını hâlâ Torino'da sürdürmektedir. Bu vesileyle Canonica, ne yazık ki yalnızca Enrico Rocca ile yapılan röportajın sayfasında yer alan taslağın soluk bir fotoğrafında izine rastlanabilen Cumhuriyet Anıtı projesinden de söz eder (Fig. 3).

Canonica'nın anılarında aktarılan ifadelerle göre, o dönemde şu eserler tamamlanmıştır: “[...] Atlı heykel ve iki ayakta duran (biri sivil kıyafette, diğeri askeri üniformada) heykeller, ki ertesi yıl – 4 Kasım 1927'de – büyük bir başarıyla açılışları yapıldı” (Canonica s.d., ma 1945-1950, s.126). Bu ifadeler, yeni başkent için tasarlanan heykel projelerine atıfta bulunur. Canonica, bu heykellerin Ankara kent alanındaki kesin konumlarını hemen ardından şöyle açıklar: “Atlı heykel, Etnografya Müzesi'nin karşısındaki tepenin üstünde yer alan ve askeri üniforma içindeki ayakta duran heykel ise Çankaya'ya giden büyük yol üzerinde, Ankara'nın bahçesi gibi olan yerde bulunan heykeldir” (aynı eser). Atlı heykel, Altındağ'daki tepede, Etnografya Müzesi'nin önündeki meydana yer almaktadır. Diğeri ise, mareşal üniformasıyla elinde bir kılıca yaslanmış şekilde Atatürk'ü tasvir eden ayakta duran heykeldir; bu heykel yaklaşık bir kilometre güneyde, Zafer Meydanı'nda, Kızılay'ı Çankaya'nın yeni konut ve diplomatik alanlarına bağlayan eksen üzerinde yer almaktadır. Canonica'nın “sivil kıyafette” olarak tanımladığı diğeri Atatürk heykelinden ise bahsedilmemektedir. Ancak bu heykel, iki büstten biri temel alınarak yapılmış ve daha sonra Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı'nın güney tarafında yer alan ve Cumhuriyet'in ilanını tasvir eden heykel kompozisyonunun merkezine yerleştirilmiştir⁶ (Fig. 4).

3. İtalya ve Türkiye arasında karada ve denizde: 1927-1932

Canonica'nın 1927 yazında gerçekleşen ikinci önemli Türkiye ziyareti hakkında, Ettore Rossi'nin azınlıklar ve Levanten topluluğuna yönelik yerel basında çıkan yazılarında ilginç bir belge bulunmaktadır:

“Heykeltıraş Pietro Canonica 5 Haziran'da Ankara'ya gitmek üzere İstanbul'a geldi; Mustafa Kemal'in üç heykeli yakında başka bir vapurla Ankara'ya ulaşacak; bunlardan biri Cumhurbaşkanı'nın gerçek boyutlu bir büstü, diğeri ikisi ise doğal boyutunun iki katı büyüklüğünde, tüm kişiyi

5 Başlık şöyle: “Sayın Canonica'nın onuruna, Taksim Heykeli 140,000 liraya mal olacak ve bir buçuk yıl içinde hazır olacak”. Bunu akşam yemeğinin bir fotoğrafı ve etkinliğe katılanların listesi izliyor: Kaymakam Mouheddine, Mebus İbrahim Talih, Ticaret Odası Başkanı Hüseyin, Pera Belediye Başkanı Hamid, Nemlizade Mîdhat, İstanbul'un yeni Mebusu Ziaeddine, Halk Fırkası temsilcileri Kâmil Bey ve İsmail Bey, Osmanlı Bankası Müdürü Kirestedjian Efendi, Mösyö Paul Billiotti ve Mösyö Canonica'nın sekreteri.

6 Roma'daki Canonica Müzesi Arşivi'nde korunan fotoğraflardan, Atatürk'ün tam boy bir alçı heykelinin yanı sıra, aynı heykelin (veya bir kopyasının) Cumhuriyet Anıtı'nın heykel grubuna dahil edildiği açıkça görülmektedir. Ne yazık ki, Atatürk'ün sivil kıyafetlerle tasvir edildiği bu tam boy heykel geri dönüşü olmayan bir şekilde kaybolmuştur.

ıçeriyor. Pietro Canonica ayrıca Pera yakınlarındaki Taksim Meydanı'na dikilecek olan Mustafa Kemal anıtını da önümüzdeki bahara kadar bitirme sözü verdi. (Stamboul, 6-6-1927)” (Rossi 1927a).

Canonica, İstanbul'dan tekrar Ankara'ya giderek, Atatürk'ün büstü ve heykellerinin yerleştirilmeden önce teslimatını kontrol etmek ve bir yıl önceki ziyareti sırasında tanıştığı İsmet Paşa'nın büstü üzerinde çalışmak üzere orada bulunur.⁷ İsmet Paşa ile birkaç gününü birlikte geçiren Canonica, bu yeni Ankara ziyaretinde Türk Başbakanı'nı yakından tanıma ve onun yanı sıra Atatürk'e yakın dostlar ve önemli şahsiyetlerle bir araya gelme fırsatı bulur. Bu vesileyle, Canonica Türkiye'nin yeni doğan geleceği için İsmet Paşa'nın siyasi ve sosyal vizyonunu da derinlemesine anlama imkânı elde eder. Canonica, İsmet Paşa hakkında anılarında şöyle hatırlayacaktır:

“...Ev yaşamında sade bir insan olsa da olağanüstü bir zekâya sahip bir adam. Büste başladım ve onunla hemen samimi bir ilişki kurdum. Sosyal meselelere, edebiyata, müziğe ve genel olarak sanata derin bir ilgi duyuyordu. Öğrenme arzusunda alçakgönüllü, tartışma ve karşıt fikirleri savunmada derindi. Onunla tartışılmayacak hiçbir konu yoktur ve her zaman keskin bir zekâ ile yaklaşır. Son derece dürüst ve yüce gönüllü bir insan; en mütevazı insan bile adalet ya da ekmek için ihtiyaç duyduğunda ona başvurabilir. Hayatımda tanıdığım insanlar arasında, belki de beni en çok etkileyen odur. Ne yazık ki sağlığı, konuşmayı daha zor hale getiriyor. Kültürü muazzamdır, ancak olayları anlama sezgisi bunun çok daha ötesindedir.” (Canonica tahminen 1945-1950 arasında, s. 127).

Bu vesileyle Canonica tarafından yapılan İsmet Paşa büstü, daha sonra Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın güney tarafında Atatürk heykelinin sağındaki heykel grubuna yerleştirilecek olan Başbakan'ın tam figürü için kullanılacaktır⁸ (Fig. 5).

Ankara'daki çalışmalarını tamamlayan Canonica İstanbul'a döndü ve 4 Temmuz 1927'de, Torino'dan gelen heykeltıraşla tanışmak için bizzat İstanbul'a gelen İzmir Belediye Başkanı Aziz (Akyürek) Bey ile görüştü. İkili, İzmir'in yeni kentsel alanlarından birine dikilecek atlı bir Atatürk heykeli projesi hakkında tekrar konuştu. Ancak, muhtemelen ekonomik sorunlar nedeniyle, ama aynı zamanda Canonica'nın Türkiye'deki çalışmalarını hoş karşılamayan kamuoyunun bir kesiminden gelen tartışmalar sonucunda bu anıt için hemen bir gelişme olmadı ve Piyemonteli heykeltıraş ile İzmir belediyesi arasındaki temaslar ancak Aralık 1929'da yeniden başladı (Çelebi 2002, s. 14-22).

7 1884 yılında İzmir'de doğan İsmet Paşa, 1934 yılında Soyadı Kanunu'nun kabulünden sonra İnönü soyadını alarak askeri ve siyasi alanda öne çıkan bir figür olmuştur. 1903 yılında topçu subayı olarak askeri kariyerine başlamış ve daha sonra Genelkurmay'da yüzbaşı rütbesine yükselmiştir. 1908-1909 yılları arasında Jön Türkler isyanına aktif olarak katılmış, 1913 yılında İkinci Balkan Savaşı'nın sonunda Genelkurmay Birinci Şube Başkanı olarak atanmıştır. Aynı yılın son çeyreğinde, Bulgarlarla yapılan barış müzakerelerinde Türk heyetinin bir parçası olmuştur. General rütbesini aldıktan sonra, 1918'de Filistin'de bir kolordunun komutanlığını yapmış, ardından Devlet Müsteşarlığı görevini üstlenmiş ve ateşkes müzakereleri komisyonunda yer almıştır.

1919 yılında İsmet İnönü, Kemal Paşa liderliğindeki direnişe katılmış ve Milli Mücadele'ye destek veren bir isim olarak Harp Akademisi'nde yer almıştır. 1920-1921 yılları arasında Türk ordusunun Genelkurmay Başkanlığı görevini yürütmüş, Türk İstiklal Savaşı sırasında Batı Cephesi'ni yönetmiş ve Yunanlara karşı önemli zaferler kazanmıştır. Türkiye ile Yunanistan arasında Mudanya Mütarekesi'nin imzalanmasının ardından, Ekim 1922'de Dışişleri Bakanı olarak atanmıştır.

1923 yılında, Türkiye heyetinin başkanı olarak Lozan Antlaşması müzakerelerine liderlik etmiştir. Artan itibarı, onu Atatürk'ten sonra genç cumhuriyetin en önemli siyasi figürü haline getirmiştir. Ekim 1923'ten Kasım 1924'e kadar, ardından 1925'ten 1937'ye kadar Başbakanlık görevini yürütmüştür. 1938'de Atatürk'ün ardından Cumhurbaşkanı olarak görevi devralmıştır. İsmet İnönü, ülkenin çalkantılı siyasi hayatında aktif bir şekilde yer almış ve 1973 yılında vefat etmiştir.

8 Canonica Müzesi koleksiyonunda, halka açık olmayan iki İsmet Paşa büstü bulunmaktadır.

Başvurulan belgelere göre, Canonica'nın bu vesileyle Türkiye'de ne kadar kaldığı belli değil, zira ziyaretin asıl amacı gerçekleşmişti ve orada daha fazla kalması pek olası görünmüyor.⁹ Her halükârda, Canonica'yı 1927 sonbaharında gerçekleşen üçüncü ve şüphesiz en maceralı seyahati için tekrar Türkiye'de buluyoruz. Aslında Canonica, Cumhuriyet'in kuruluşunun dördüncü yıldönümüne denk gelen 29 Ekim'de yapılması planlanan iki anıtın açılışı için Ekim ayında -İstanbul'dan geçip geçmediğini belirtmeden- Ankara'ya gitti. Gerçekte ise etkinlik birkaç gün gecikmiş ve her iki heykelin açılışı ancak 4 Kasım sabahı yapılabildiği (Fig. 6-7).

Ettore Rossi'nin dönemin yerel Türk gazetelerinin basın taramalarına dayanarak anlattıklarından şunu öğreniyoruz:

"4 Kasım'da Angora'da heykeltıraş Pietro Canonica'nın eseri olan iki Mustafa Kemal heykelinin açılışı yapıldı. Bunlardan biri Mustafa Kemal'i ayakta temsil eden *Yenişehir* olarak bilinen mahalleye, diğeri ise atlı olarak Müze'nin önüne yerleştirildi. Mustafa Kemal'i at sırtında askerleri savaşta götürürken temsil eden ikinci heykel, Ankara Valisi Asaf Bey'in Cumhurbaşkanı'nı öven parlak bir konuşmasının ardından açıldı. Açılışa katılan heykeltıraş Canonica, İsmet Paşa, bakanlar ve yetkililer tarafından tebrik edildi (Türk basını, 5-11-1927)" (Rossi 1927b).

Her iki anıtın açılışının neredeyse aceleyle ve öngörülemeyen koşulların bir sonucu olarak Kasım ayı başına ertelenmesi kararı, heykeltıraş Heinrich Krippel'in aynı zamanda Ankara'da Ulus bölgesinde, *Ulus Zafer Anıtı* olarak bilinen bir başka atlı Atatürk anıtı için de görevlendirilmiş olmasından kaynaklanmış olabilir. İkincisinin açılışı da aynı vesileyle yapılmak üzereydi (Tekiner 2021, s. 98-105). Canonica'nın şansına, Krippel'in anıtı daha da gecikti ve ancak ay sonunda, 24 Kasım 1927'de resmen açıldı.¹⁰

Bu önemli resmi faaliyetlerden sonra, Canonica için Anadolu'da bir büyük tur başlar. Bu tur, Sivas ve Samsun gibi şehirler için öngörülen kamu anıtları projeleri gibi olası çalışmaların değerlendirilmesi amacıyla gerçekleştirilir.¹¹ Canonica, Ankara'dan bir tercüman ve bir rehber eşliğinde araba ile Kayseri'ye doğru yola çıkar.

Anadolu'nun özellikle Karadeniz yönünde dağlık coğrafyası ve yol eksikliğinden kaynaklanan zorluklara rağmen, yolculuk sürprizlerle doludur ve Canonica, manzaraların güzelliği ile antik uygarlıklardan kalan izler karşısında sürekli ve içtenlikle hayranlık duyar. Bu yolculuğu şöyle hatırlayacaktır:

"[...] Yol boyunca çok sayıda eski Türk anıtları ve harabeleri vardı: bu yerler çizgilerinin ihtişamı ve renklerinin güzelliği açısından fevkalade güzeldir. Türkiye birçok açıdan bizim Güney İtalya'mıza benziyor, ama orada her şey görkemli, sonsuz ve her şey daha vahşi, çünkü seyrek yerleşim var" (Caponica tahminen 1945-1950 arasında, s. 128).

Kayseri'de Canonica, bir ilçe kaymakamının misafiri olur ve yerel mimariyi kendisine tanıtmaları için bir Sanat Tarihi profesörü rehber olarak görevlendirilir. Canonica, ortaçağ mimarisini ve Haçlılar dünyasını anımsatan güzelliklerden çok etkilenir ve bu Anadolu şehrinde, Alpler'le çevrili Torino'suna benzerlikler

9 Ne yazık ki, Canonica'nın yer yer eksik ve bazen de kesin olmayan tarihlerle dolu anıtlarından bu döneme ilişkin hiçbir netlik bulunmamakta ve seyahatleri sık sık birbiriyle karıştırılarak doğruluklarının tespit edilmesi zorlaşmaktadır. Bu tutarsızlıkların bir nedeni, anlatılan olayların 1920'ler ve 1930'lar arasında yoğunlaşmış olması, anıtların ise Canonica tarafından 'yazdırılmış' ve yirmi yıldan daha uzun bir süre sonra makaralara kaydedilmiş olması, dolayısıyla birbirinden bu kadar uzak olayları sıraya koyarken belli bir hata olasılığının bulunması olabilir.

10 Olay Ettore Rossi tarafından rapor edilmiştir: "24 Kasım 1927: Viyanalı Kriepel tarafından Angora'daki Zafer Anıtı", Rossi 1933.

11 İki yerin seçimi kesinlikle tesadüfi değildi; 2 Eylül - 18 Aralık 1919 tarihleri arasında Sivas'ta Mustafa Kemal Atatürk ve Temsil Heyeti tarafından düzenlenen önemli bir kongre yapıldı. Samsun ise Mayıs 1919'da gelecekteki Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı'nın başladığı Karadeniz kıyısındaki yeri.

görür. 10 Kasım'da Kayseri'den hareket ederek öğle saatlerinde Amasya'ya varır. Burada, nehir kenarına sıralanmış küçük evlerde mola verir; bu evler, ona dükkânları ve sergilenen ürünleriyle Venedik'in dar sokaklarını hatırlatır. Aynı gün içinde Tokat'a ulaşır ve burada geceyi geçirir. Canonica, burada da dar ve derin vadilerden akan nehirler ile Haçlı dönemi kalıntılarında olan eski kalelerin manzarasını pitoresk bir şekilde tasvir eder (Canonica tahminen 1945-1950 arasında, s. 129).

Ertesi sabah, 11 Kasım'da grup, Süleyman tarafından yaptırılan görkemli ama tahrip olmuş ve çaresiz durumdaki büyük yoldan geçerek Sivas'a doğru yola çıkar.

Deniz seviyesinden 1300 metre yükseklikteki bir yaylada ve Sivas'a yaklaşık 50 km mesafede arabalarıyla bir kaza geçirirler ve onarım için beklerken geceyi yakındaki bir köyde, önemli İtalyan konuk için konaklamalarını daha keyifli hale getirmek için köylüler tarafından yatak odası olarak kurulan dış verandalı küçük bir evde geçirmeye karar verirler.¹² Ertesi gün, 12 Kasım'da Sivas'a varırlar ve Canonica üç gün boyunca yerel kaymakamın misafiri olur ve orada da Canonica eski Osmanlı askeri mimarisinden etkilenir.¹³

Sivas'tan Karadeniz kıyısındaki Samsun'a 15 Kasım tarihinde ulaştıkları düşünülmektedir. Bu günlerde Canonica, bir proje için bir taslak hazırlar, ancak sözleşmenin imzalanmış olmasına rağmen proje hayata geçirilmez.¹⁴ Canonica, uzun yolculuğun getirdiği yorgunluğu hisseder ve Samsun için bir proje üzerinde çalışmanın düşüncesi, bir yandan o sırada birikmiş olan yoğun iş yükü, diğer yandan yolların kötü durumundan dolayı bu yere ulaşmanın zorlukları nedeniyle, kendisini yeni bir heykel üzerinde çalışmaktan alıkoyar.

Canonica, Samsun'da da yerel mimariden etkilenir ve bunu şu şekilde tasvir eder: Bir yandan belli bir takdir duygusunu ifade ederken, diğer yandan bu mimarinin mevcut terk edilmişlik halinden dolayı üzüntü ve hayal kırıklığı hissettiğini belirtir. Ona göre bu durum, ülkeyi kendi kültürel mirası ve geçmişi dikkate alınmaksızın, Avrupa modellerine göre aşırı bir hızla modernleştirme arzusunun kaynaklanıyor olabilir:

“[...] Tarihi liman kenti, çarşısında hâlâ 15. ve 16. yüzyıllardan kalma dükkânları barındırıyor; dekorasyonları, bizim Venedik'te gördüklerimizle birebir aynı. Ahşap tavanlar, birbirinden farklı şekillerde tasarlanmış, boyalı ve yaldızlı. Bunların birçoğu hâlâ sağlamken, bazıları ise oldukça kötü bir durumda. Böylesine güzel bir mimarinin, bu kadar zarif dekorasyonların (adeta Venedik'teki Dükler Sarayı'nın en güzel tavanlarını yeniden görüyormuş gibi), bu şekilde ihmal edilmiş, harap olmuş ve belki de yok olmuş olduğunu görmek acı verici. Bunun nedeni yeniye duyulan arzu değil, daha çok geçmişe ait her şeyi yok etme isteğiyle hareket eden katı ve kibirli bir Avrupalılaşma arzusudur. Bu yaklaşım, Kemal'in niyetlerini bile aşmış durumda. Oysa Kemal, bu asil ülkenin kültürünü ve mirasını inkâr etmeden modernleşmeyi arzu etmişti” (Canonica tahminen 1945-1950 arasında, s. 133).

Canonica sonraki günlerde Ankara'ya dönerek yaklaşık on gün burada kaldıktan sonra, 24 Kasım 1927'de, 36 saatlik yorucu bir otobüs yolculuğunun ardından, yanında rehber olarak bir ziraat mühendisi ile doğrudan İzmir'e doğru yola çıktı. Ege şehrini ziyaret etmesinin nedeni, daha önceki görüşmelerin ardından yerel yetkililer tarafından Atatürk'ün atlı heykeli projesini yeniden görüşmek üzere kendisine

12 Anılarında Canonica, Ekim ayı sonunda Tokat'ta bulunduğunu belirtir, ancak diğer belgelerin doğrulamalarına bakıldığında bunun aslında Kasım ayı olabileceği düşünülebilir (Canonica tahminen 1945-1950 arasında, s. 129). Ayrıca, Canonica verandayı ilginç bir şekilde “foyer” olarak adlandırmaktadır. Bu terim, büyük olasılıkla Osmanlı dönemi yerel mimarisine özgü, üstü kapalı bir veranda olan çardak teriminin bir çevirisi olabilir.

13 Ettore Rossi'nin bir makalesinden ayrıca öğreniyoruz ki: “Ankara, 12 Kasım. Halen Sivas'ta bulunan İtalyan heykeltıraş Canonica, o şehirde Mustafa Kemal'in bir heykelinin projesini sundu. İlgili sözleşme şimdiden imzalanmıştır. (Stamboul, 13-11-1927)” Rossi 1927b.

14 Bu son yerleşim yerinde, aslında, 1928'de Atatürk için bir atlı heykel projesi sonunda Avusturyalı Heinrich Krippel'e verilmiş ve ardından 1932'de tamamlanmıştır.

yapılan davetle ilgiliydi. Yerel yetkililer tarafından çok iyi karşılandı ve Piyemonteli sanatçı ile belediye yetkilileri arasında yeni bir anlaşmaya varıldı, ancak - yukarıda da belirtildiği gibi - proje birkaç yıl daha ertelendi.¹⁵

Canonica, Türkiye'den Anadolu'yu kapsayan bu seyahatlerinden dönüşünde İtalya'da Mussolini'ye sunduğu sonraki raporunda, yalnızca İstanbul ile Ankara arasındaki tren yolculuğundan ve Ankara ile İzmir arasındaki otobüs seyahatinden bahseder. Raporunda hem bölgenin coğrafyasını hem de tarımını tasvir eder, ancak anlatısını daha çok Atatürk ile olan karşılaşmadan aldığı izlenimlere ve Türkiye'nin siyasi ve askeri durumuna odaklar. Heykellerin yapımı ya da seyahatin genel deneyimleri hakkında daha az bilgi verir.¹⁶

Canonica, 1928 yazında, bu kez sembolik anlamda modern İstanbul'un yeni merkezi olarak seçilen Beyoğlu'nun atan kalbi Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı'nın açılışı öncesindeki son çalışmaları yakından takip etmek için tekrar İstanbul'daydı.

Tamamı İtalya'da tasarlanan ve gerçekleştirilen anıtın hem bronz heykelleri hem de mimari kısmı için¹⁷ Canonica, kaide tasarımı ve muhtemelen bazı dekoratif öneriler konusunda Giulio Mongeri'nin danışmanlığından yararlanmıştı.¹⁸ Ayrıca, heykellerin tamamlanmasında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olup yurtdışında pratik yapmak için burs kazanan ve Canonica ile Roma'daki atölyesinde yakından çalışacak olan genç Türk sanatçı Sabiha Ziya (Bengütaş) (1904-1992) ona yardımcı olmuştur (Özyiğit 2014).

Il Messaggero degli Italiani'nin imzasız ama büyük olasılıkla düzenlenmiş *Il monumento di Canonica sulla piazza di Taxim* [Canonica'nın Taxim Meydanı'ndaki Anıtı] başlıklı baş sayfa haberinde Pietro Canonica'nın 5 Temmuz Perşembe günü İstanbul'a vardığını öğreniyoruz¹⁹ (Fig. 8). Böylece Canonica'nın, resmi açılıştan tam bir ay önce İstanbul'a gelerek, mimar Giulio Mongeri'nin şantiyeyi yönetmesine yardımcı olarak, heykellerin ve anıtın *yerine yerleştirilmesini* doğrudan denetlediğini öğreniyoruz. Aynı makalede, büyük olasılıkla Venedik'e gönderilen heykellerin 9 Temmuz Pazartesi günü 'Semiramis' vapuruyla İstanbul'a ulaştığını öğreniyoruz.²⁰

Eylül ayının başında yine Ettore Rossi, Türk basınında yer alan haberlerden alıntı yaparak Pietro Canonica'nın Taksim Meydanı'ndaki çalışmasını bu şekilde sunuyor:

“8 Ağustos'ta İstanbul'daki Taxim (Taksim) Meydanı'nda, geçen Kasım ayında Angora'da dikilen diğer iki anıtın da yazarı olan İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'nın eseri olan 'Cumhuriyet Anıtı' (güm *hürriyyet âbideh-sî*) açıldı (bkz. *Oriente Moderno*, VII, 1927, s. 564). Anıtın dört cephesi vardır: Pera'ya bakan ana cephede Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal, Fevzi Paşa ve

15 Yazılı anıtlarda Türkiye'de kaldığı süreye dair başka bir bilgi bulunmadığından, Canonica'nın deniz yoluyla doğrudan İtalya'ya dönüş ve muhtemelen Kasım ayı sonunda İzmir'de gemiye binmiş olması mümkün görünmektedir.

16 Canonica'nın Türkiye'ye Mussolini'ye yaptığı ziyareti anlattığı mektubun ilgili mektubun transkripsiyonu ve Türkçe çevirisi bkz. Eyce 1986, s. 44-47.

17 Museo Canonica'da Cumhuriyet Anıtı'nın içindeki heykel grupları olmadan teknik çiziminin helyografik bir kopyası bulunmaktadır. İmza belirtilmemiştir, İtalyanca'da ise 'Ölçek 1/20' yazmaktadır. Projenin çok basitleştirilmiş bir ilk taslağı gibi görünmektedir, zira bazı detaylar nihai uygulamadan farklıdır, ancak yazarını tespit etmek zordur (Archivio Museo Canonica Arşivi).

18 Giulio Mongeri'ye yazdığı 20 Eylül 1927 tarihli mektubun Fransızca çevirisinde Canonica, heykellerin dökümünde ne kadar ilerlediğini anlatır ve mimardan Türk süsleme sanatıyla ilgili danışabileceği kitaplar ve bazı mimari detaylar hakkında tavsiye ister; ayrıca anıtın mimarisinin çok belirgin olmayan süslemelerle ve içindeki heykel gruplarının tam olarak görülmesine izin veren formlarla nasıl gerçekleştirilmesini istediğini ayrıntılı olarak anlatır. Atatürk Kitaplığı - Mütefferik Evrak No. 70821.

19 *Il monumento di Canonica sulla piazza di Taxim*, in *Il Messaggero degli Italiani*, 15-07-1928 tarihinde, imzasız.

20 Lloyd Triestino denizcilik şirketinin Semiramis adlı buharlı gemisi Trieste-Venedik-Brindisi-Pireo-Galata hattında haftalık seferler düzenliyordu.

İsmet Paşa arasında halka hitap ederken tasvir edilmiştir; diğer cephelerde ise asker grupları yer almaktadır. Açılış, Cumhuriyet'in en üst düzey yetkililerinin huzurunda gerçekleşti; Şehremini, şair Mehmed Emîn Bey ve Maarif Nazırı Negiati Bey birer konuşma yaptılar. İtalyan Hükümeti Başkanı Sayın Mussolini ile Mustafa Kemal Pascia arasında tebrik telgrafları teati edilmiştir. (İkdâm, 9-10 Ağustos 1928)" (Rossi 1928).

Taksim Meydanı'nın genel düzeni ve tramvay sistemi ile ilgili olarak, merkezinde yer alan Cumhuriyet Anıtı'nın işlevi konusunda birçok tartışma yaşanmıştır, zira anıtın temelinin atıldığı sırada, anıtın yer alacağı nihai kent planının ne olacağı henüz belli değildi.

Pietro Canonica, aynı günlerde Anıtın inşasından sorumlu Komisyonun Başkanı Hakkı Şinasi Paşa'ya gönderdiği mektupta, tramvay raylarının anıttan sadece 25 cm uzağından geçmesinden duyduğu endişeyi dile getirmekte ve bu nedenle- ay sonunda tamamlanması planlanan anıtın inşasından önce- İstanbul'u güzelleştirmek üzere inşa edilen eserin daha iyi görülebilmesi için rayların her iki taraftan en az 3 metre geriye alınmasının tavsiye edilebileceğini belirtmektedir.²¹

Yine 15 Temmuz 1928 tarihli *Il Messaggero degli Italiani*'de Giulio Mongeri gazetecilere meydanın tasarımına ilişkin çalışmalarını açıklamış ve Cumhuriyet Anıtı'na katkısının sadece heykelin üzerinde duracağı beton kaidenin hazırlanmasına yönelik olduğunu açıkça belirtmiştir.²² Giulio Mongeri gerçekten de Belediye tarafından meydanın ve anıtı çevreleyen çiçek tarhlarının daha fazla görünürlük sağlayacak ve sirkülasyonu iyileştirecek şekilde yeniden düzenlenmesi için görevlendirilmişti, ancak - birkaç yazı dışında - bu önemli kentsel projeyi belgeleyen hiçbir hazırlık eskizi veya idari çizim kalmadı (Fig. 9).

Taksim Meydanı'ndaki anıtın açılış anısına hazırlanan Türkçe '*Cumhuriyet Abidesi Hatırası*' başlıklı fotoğraf albümünde, yazarı bilinmeyen ve anıtın dört bir yanını gösteren dört fotoğraf yer almaktadır. Aynı zamanda bir grup fotoğrafı ve Taksim Anıt Komisyonu'nun *Union Nationale* üyesi olan diğer üyeleri tarafından Bay Biliotti'ye hitaben yazılmış bir ithafı da içermesi nedeniyle son derece ilginç bir belgedir. Aralık 1928 tarihli bu fotoğraf muhtemelen başarılı Taksim etkinliğinin sonunda düzenlenen resmi bir törenin ardından çekilmiştir. Fotoğrafın kenarına eklenen, ancak imzası okunamayan bir not, bunun *Union Nationale*'in ellinci yıldönümü olan 1932'de Bay Biliotti'ye yapılan bir övgü olduğunu hatırlatmaktadır.²³

İçinde herhangi bir ithaf bulunmayan bu fotoğraf albümünün Roma'daki Museo Canonica'da saklanan bir kopyası daha sonra Canonica'nın kendisine bağışlanmıştır (Fig. 10) ve başvuru bazı belgelerden, doğrudan Mussolini'ye teslim edilen- daha sonra Roma'daki Palazzo di Venezia müzesinde sergilenen- ancak artık hiçbir izi bulunmayan bir başka kopyası daha olduğu anlaşılmaktadır.

Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı'nın açılışından iki gün sonra, 10 Ağustos 1928 tarihinde, Türk Hava Kuvvetleri'ne (*Türk Tayyare Cemiyeti*) bağış toplamak amacıyla Fenerbahçe ile Galatasaray arasında bir kupa maçı oynanmıştır. 'Gazi Büstü Kupası' adı verilen futbol müsabakasını kazanan tarafa Pietro Canonica tarafından yapılan bir Atatürk büstünün verilmesi kararlaştırıldı.²⁴ Bu vesileyle, İstanbul'daki spor etkinliğine katılan Atatürk, anıtı ilk kez bizzat ziyaret etme fırsatı buldu.

21 İstanbul'daki Atatürk Kitaplığı'nda (İBB Atatürk Kitaplığı) saklanan, Pietro Canonica tarafından Fransızca yazılmış 14 Temmuz 1928 tarihli belge. Bel_Mtf_070906.

22 *Piazzale circolare e fila di platani*, in *Il Messaggero degli Italiani*, 15-07-1928 tarihinde, imzasız.

23 Bu albüm İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı arşivinde bulunmaktadır: Atatürk Kitaplığı - Albüm Koleksiyonu No. 558.

24 10 Ağustos 1928 tarihindeki maç 3-3 berabere bitti, dolayısıyla hiçbir takım galip gelmedi ve maç 21 gün sonra tekrarlandı; Galatasaray bu kez 4-0 kazandı. Büst, şu anda Beyoğlu'ndaki Galatasaray Müzesi'nde (Galatasaray Üniversitesi Kültür ve Sanat Merkezi) saklanmaktadır ve daha sonra başka futbol müsabakaları için yapılan iki daha küçük kopyasıyla birlikte sergilenmektedir. Pietro Canonica ve eserleriyle ilgili bilgi ve materyaller için müze küratörü Duygu Erözbeke ve müdür Çağlar Şavkay'a teşekkür ederiz.

Canonica'nın Türkiye'deki seyahatleriyle ilgili son bölüm, İzmir'e dikilecek atlı Atatürk heykeli meselesiyle ilgilidir. Türklerin, Kurtuluş Savaşı'nın sonunda Yunanlılara karşı kazandıkları zaferin simgesi olan Ege'deki bu önemli kıyı kentinde liderlerinin bir heykelinin olmasını istemelerine rağmen, Canonica ile atlı heykel projesi için temaslar aralıklı olarak sürdürülmüş ve ancak Aralık 1929'da yeniden başlamıştır.

Yerel belediye tarafından bir kez daha davet edilen Canonica, bu kez Mısır Kralı I. Faud'un heykelinin tasarımı için gittiği Mısır'dan doğrudan deniz yoluyla 23 Mart 1930'da İzmir'e geldi. İtalyan heykeltıraş daha sonra İzmir'de Belediye Başkanı Dr. Hulusi Beyi (Alataş) ile görüştü ve ona İtalya'dan yanında getirdiği 'Gazi' heykelinin küçük bir modelini hediye etti²⁵ (Çelebi 2002, s. 24-25) (Fig. 11). Bundan sonra ikili arasında yeni bir sözleşme imzalandı ve anıtın kaidesinde bazı değişiklikler yapılmasına ve deniz kenarındaki meydana doğru bir düzenleme yapılmasına karar verildi. Canonica birkaç gün kaldı ve bizzat belediye başkanı tarafından İzmir limanına götürüldü. 26 Mart günü akşam saat 6'da bir vapurla İtalya'ya hareket etti. Bu vesileyle, Mevlüt Çelebi'nin aktardığına göre, *Anadolu* gazetesine bir röportaj verme fırsatı bulan sanatçı, İzmir'deki kısa ama keyifli kalışını, bu önemli bölgenin tarihini ve kültürünü takdir edişini, Selçuk'u, İsa Bey Camii'ni ve büyük kütüphanesiyle Efes'teki etkileyici arkeolojik kazıları ziyaretini anlatır (Çelebi 2002, s. 27).

Canonica İtalya'ya döndükten hemen sonra yeni bronz heykel üzerinde çalışmaya başlamış ve daha sonra *Cumhuriyet Meydanı* adını alacak olan Konak ilçesindeki sahil meydanına dikilecek olan Atatürk'ün atlı heykelinin yapımı ancak Mayıs 1931'de tamamlanabilmiştir. Mevlüt Çelebi'nin işaret ettiği gibi, atlı heykel İzmir'e Necmettin Bey'in daha önce iddia ettiği gibi Kasım 1931'de değil, neredeyse bir yıl sonra, 11 Şubat 1932'de getirilmiştir (Çelebi 2002) (Fig. 12).

Anıt, Türk sanatçı ve mimarların müdahalesiyle²⁶ oluşturulan modernist bir kaide üzerine yerleştirilmiş, parmağıyla denizi ve dolayısıyla Batı'yı işaret eden atlı bir Atatürk heykelinden oluşmaktadır, üzerinde, anıtın üç yanından geçen ve ortasında bir kadının bayrak taşıyıcısı ve 'İzmir'in Kurtuluşu'nun sembolü olduğu yüksek bir kabartma yerleştirilmiştir, bu isim anıtın konusunu belirtir ve tam ölçekli alçı taslağı Roma'daki Museo Canonica tesislerinde sergilenmektedir (Fig. 13).

Ettore Rossi, 27 Temmuz 1932'de gerçekleşen anıtın açılışı için doğrudan yerel basından tercüme ettiği "Gazi'ye Anıt" başlıklı bir makale yayınladı.

"Mustafa Kemal İzmir'de. 27 Temmuz'da Başbakan İsmet Paşa, İzmir'de İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'nın eseri olan Gazi Mustafa Kemal'in atlı anıtının açılışını yapar. Mustafa Kemal, Türk ordusuna bağımsızlık mücadelesinin nihai hedefi olan denizi işaret ederken tasvir edilmiştir. İsmet Paşa bir konuşmasında sürekli mücadelenin zorluklarını ve Mustafa Kemal'in büyük meziyetlerini hatırlatmış ve yeni neslin Türkiye'yi güçlü ve modern bir cumhuriyet haline getirme niyetini tekrar teyit etmiştir. (Milliyet, 27-7-1932)" (Rossi 1932).

4. Doğu'ya Veda

Canonica 1932'nin ilk aylarında bir kez daha Balkanlar üzerinden Türkiye'ye, İstanbul'a doğru yola çıkar ve muhtemelen 2 Şubat'ta egzotik ve efsanevi Orient Express treniyle Venedik'ten ayrılır (Canonica tahminen 1945-1950 arasında, s. 135). Türkiye deneyimi artık neredeyse tamamlanmıştır, eserleri

25 üyük bir olasılıkla, Canonica Müzesi'nde bulunan küçük alçı taslak, 1930 Mart ayında gerçekleştirilen ziyaret sırasında İzmir Belediye Başkanına hediye edilen taslağın bir kopyasıdır.

26 İzmir heykelinin kaidesinin inşasına Aralık 1931'de başlandı ve Nisan 1932'de tamamlandı. Kaide, mimar Lütfi Bey ve mimar Kömürçüoğlu Asım Bey tarafından inşa edilmiştir (Çelebi 2013, s. 44-47).

İstanbul ve Ankara'nın meydanlarına hakimdir ve birkaç ay sonra İzmir'deki atlı Atatürk heykeli nihayet tamamlanacaktır.²⁷ İzmir'de kalış süresi kısadır; Canonica, yeni belediye başkanı Salih Behçet (Uz) Bey'in daveti üzerine, taş kaidenin yeni tasarımını görüp onaylayacak kadar durur, oysa bu yolculuğun nihai varış noktası artık sadece Kemalist Türkiye değil, sınırsız toprakları ve verimli ovalarıyla Mezopotamya'dır.

Yolculuğun son durağı, Canonica'nın Irak'ın ilk kralı Faysal ibn el-Hüseyin ibn Ali'nin heykelini yapmak üzere davet edildiği Bağdat'tır. Büyük ihtimalle Tarsus Ekspresi treniyle İzmir'den yola çıkan Canonica, Türkiye'nin Suriye ve Irak'la olan en doğu sınırındaki Nasibim'e (Nusaybin) ulaşır. Buradan sınırı geçerek yaklaşık 700 km'lik yolculuğa arabayla devam eder, Musul ve Kerkük'te mola verir ve yolculuğunu beş gün sonra Irak'ın başkentinde sonlandırır. Kral ve Başbakan heykellerinin eskizleri üzerinde çalıştıktan sonra Canonica, Mart sonunda Irak'tan dönüş yolculuğunda tekrar Musul'a ve ardından Hatra'ya uğrar. Mezopotamya manzaraları, yıldızlı ve büyümlü geceler, Hatra'daki arkeolojik kazılarda bulunan antik Roma kalıntılarının güzelliği ve bir emirin çölün ortasındaki lüks çadırlarında ağırlanması onu çok etkilemiştir. Oradan muhtemelen trenle Türkiye'ye döner ve Levanten arkadaşı Willy Sperco²⁸ tarafından ağırlandığı İzmir'e gider. İzmir'den, Burnova'da (Bornova) iki hafta hastalık izni aldıktan ve İtalyan doktor Canevari tarafından tedavi edildikten sonra doğrudan İtalya'ya doğru yola çıkar (Caponica tahminen 1945-1950 arasında, s. 133).

Canonica'nın ertesi yıl, 1933 ilkbaharı ve yazı arasında Doğu'ya yaptığı son seyahatlere dair yetersiz de olsa belgelenmiş başka izler de vardır: Anılarından, 23 Mart'ta Brindisi'den Beyrut'a gitmek üzere yola çıktığı ve o sırada Mısır'a da gittiği anlaşılıyor, ancak Akdeniz'e yapılan bu seyahatler arasında İstanbul'da bir ara durak olduğu kesin. 23 Nisan'da Canonica, Pera semtindeki Serklidoryan'da, arkadaşı Willy Sperco ve diğer tanınmış İstanbullu şahsiyetlerle birlikte, tarih ve imzalarını taşıyan bir menünün tanıklık ettiği bir akşam yemeğindeydi. Belki de Canonica'nın bir daha asla dönmeyeceği ülkesinden ayrılışı için bir veda yemeğidir²⁹ (Fig. 14).

Canonica, 1933 Nisan'ının sonlarına doğru Bağdat'a varmış ve Mayıs ayı boyunca burada kalarak Kral Faysal'ın atlı heykeli üzerindeki çalışmalarına devam etmiştir. 1928'de satın aldığı ve daha sonra Villa Canonica adını verdiği Viterbo eyaletindeki Vetralla'da bulunan Villa Piatti'deki yeni konutuna eklediği dökümhanesinde ve atölyesinde tamamlanmıştır (Natali 2018).

Ülkenin yeni yüzünün heykeltıraşı olarak bu başarıları taçlandırmak için, Türkiye Cumhuriyeti'nin onuncu yıldönümü vesilesiyle, 29 Ekim 1933'te İstanbul'da, Ettore Rossi'nin tanıdığı olduğu Taksim Meydanı'ndaki anıta gerçek bir hac ziyareti yapıldı.³⁰

27 Anılarında Canonica, 1932 yılının Şubat ayından bahseder, ancak birkaç satır sonra 2 Mart'ta Orient Express trenine bindiğini belirtir. Bu durum, Canonica'nın 10 Şubat'ta İzmir'de bulunarak heykel için yeni kaidenin çalışmalarını denetlediğini belirten, Çelebi'nin aktardığı Türk yerel basınının verdiği bilgilerle çelişiyor gibi görünmektedir (Çelebi 2002, s. 44-47).

28 Sperco Ailesi, İzmirli önemli bir Levanten aileydi. Canonica, hem İzmir'deki atlı heykel sözleşmesiyle ilgili işlemlerde kendisine oldukça yardımcı olan Charles Henri Sperco hem de kardeşlerinden biri olan Willy, tam adıyla Michele Guglielmo Sperco ile iletişim halindeydi. 1887 yılında İzmir'de doğan Willy Sperco, Edwige Pitschel ile evliydi ve deniz acentesi olarak çalışıyordu. Willy Sperco, 20. yüzyılın ilk yarısında Levanten yazarlar arasında en öne çıkan isimlerden biriydi. Türkiye'nin modernleşmesi ve Oryantalist anlatılar gibi tarihi konularda uzmanlaşmıştı. 1978 yılında Roma'da hayatını kaybetti. Gazeteci olarak, "Beyoğlu" ve "Journal d'Orient" gibi Fransız-Levanten gazetelerine ve zaman zaman "İstanbul" gazetesine yazılar yazdı. Tüm eserleri Fransızca olan başlıca yayınları şunlardır: *Les Anciennes familles Italiennes de Turquie*, İstanbul, Zelic, 1937; *L'écroulement d'une dictature – choses vues en Italie Durant la guerre 1940-45*, Paris, Librairie Hachette, 1946; *Atatürk, créateur de la Turquie moderne (1882-1938)*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1958; *Turcs d'hier et d'aujourd'hui, D'Abdülhamit à nos jours*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1961.

29 Menünün ön kapığı, günün yemeklerini belirtmenin yanı sıra Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı'nın bir fotoğrafını göstermektedir. Arka yüzünde ise tarih ile birlikte Canonica'nın, Willy ve Hedwig (Edwige) Sperco'nun, A. Hamit'in, Anna Maria Quaranta di San Severino'nun, Luciyen Abdülhak Hamit'in ve okunamayan bir başka ismin imzaları yer almaktadır. Museo Canonica, Archivio Storico Fotografico CF 1590.

30 "[...] Kortej, Beyazıt Meydanı'ndan köprüye indi ve Taksim Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı'na (Cumhuriyet Abidesi) saygılarını sunmak için Pera'ya çıktı." Rossi 1933.

O yıllara ait bir fotoğraf, Canonica'yı bu deniz geçişlerinden birinde, muhtemelen Akdeniz'de ve belki de Doğu'da geçirdiği yoğun ve yorucu seyahat yıllarının ardından İtalya'ya dönerken bir buharlı geminin güvertesinde gösteriyor. Gülümsüyor, 1926 ile 1933 yılları arasında İtalya ve Türkiye arasında gidip geldiği o çılgın yıllar boyunca yaptığı işten memnun görünüyor ve görkemli sanatsal çalışmalarıyla, tam da bugünlerde yüzüncü yıldönümü kutlanan Atatürk'ün ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yaptıklarının ve başarılarının kutlanmasına ve gelecek yıllar boyunca Türklerin zihnine kazınmasına katkıda bulunmuş olmanın önemli görevinin kesinlikle farkında (Fig. 15).

Kaynakça

- Canonica S. tahminen 1945-1950 arasında. *Ricordi della mia vita*, dattiloscritto a cura di M.A. Riggio Canonica, Archivio Museo Canonica, Roma.
- Ceccarini E. 2010. *Gli Orsini Baroni. Storia, politica, diplomazia. Cronaca mitteleuropea dalla Belle Époque all'industrializzazione*, Pisa: Edizioni ETS.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye - İtalya Siyasi İlişkileri (1923-1939)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Çelebi M. 2002. *İzmir Gazi Heykeli*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Elibal G. 1973. *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, İstanbul: Eren Yayını.
- Kocabıyık O. 2018. "The Legacy of Pietro Canonica's Art and His Travels in Turkey / Pietro Canonica'nın Türkiye'deki Seyahatleri ve Eserleri", in *History Studies, International Journal of History*, vol. 10, Issue 6, s. 117-127.
- Natali A. 2018. *La gloria e l'oblio. Pietro Canonica a Vetralla*, Vetralla: Davide Ghaleb Editore.
- Özyiğit H. 2014. "İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş", in *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 9/10, s. 853-866.
- Rocca E. 1927. "Otto giorni con Mustafa Kemal, (Conversazione con lo scultore Pietro Canonica)", in *Il Popolo d'Italia*, 3 Şubat.
- Rossi E. 1933. "Il decennale della Repubblica di Turchia (29 ottobre 1923-29 ottobre 1933)", in *Oriente Moderno*, Anno 13, Nr. 11 (Kasım), s. 541-557
- Rossi E. 1932. "Un monumento al "Ghazi" Mustafa Kemal a Smirne", in *Oriente Moderno*, Anno 12, Nr. 8 (Ağustos), s. 371-373.
- Rossi E. 1928. "Inaugurazione del "Monumento della Repubblica" dello scultore S. Canonica nella Piazza Taxim a Costantinopoli", in *Oriente Moderno*, Anno 8, Nr. 9 (Eylül), s. 396-398.
- Rossi E. 1927a. "Lo scultore Canonica in Turchia", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 6 (Haziran), s. 260-263.
- Rossi E. 1927b. "Statue di Mustafa Kemal, opera dello scultore italiano Canonica, ad Angora ed a Siwas", in *Oriente Moderno*, Anno 7, Nr. 11 (Kasım), s. 560-564.
- Tekiner A. 2021. *Atatürk Heykelleri. Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınevi (1 ed 2010).



Fig. 1 Busto di Atatürk esposto presso l'atelier di Canonica, Museo Canonica.
Canonica Müzesi'ndeki Canonica Atölyesi'nde sergilenen Atatürk Büstü.



Fig. 2 Articolo di giornale riguardante la cena di gala al Circolo d'Oriente, Dicembre 1926, Archivio Storico del Ministero degli Esteri (ASDMAE).

Serkldoryan'daki gala yemeği hakkında gazete makalesi, Aralık 1926, Dışişleri Bakanlığı Tarihi Arşivleri (ASDMAE).



Fig. 4 Statua di Atatürk in abiti civili, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Atatürk'ün sivil kıyafetli heykeli, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 3 Frontespizio de *Il Popolo d'Italia*, Gennaio 1927, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.

Il Popolo d'Italia'nın önsözü, Ocak 1927, Ulusal Merkez Kütüphanesi, Roma.



Fig. 5 Busto di İsmet paşia, Museo Canonica.
İsmet Paşa Büstü, Canonica Müzesi.



Fig. 6 Monumento equestre di Atatürk ad Ankara, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.
Ankara'daki Atatürk Atlı Anıtı, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 7 Il Monumento di Atatürk ad Ankara, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica
Ankara'daki Atatürk Anıtı, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 8 Frontespizio de *Il Messaggero degli Italiani*, 15 luglio 1928, Collezione Privata Lacchia.
Il Messaggero degli Italiani'nin önsözü, 15 Temmuz 1928, Lacchia Özel Koleksiyonu.



Fig. 9 La Piazza di Taksim con il Monumento della Repubblica in una foto d'epoca, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Bir dönem fotoğrafında Cumhuriyet Anıtı ile Taksim Meydanı, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.

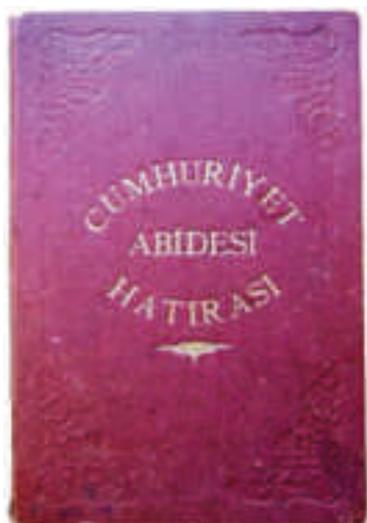


Fig. 10 Album fotografico del Monumento della Repubblica, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Fig. 10 Cumhuriyet Anıtı fotoğraf albümü, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 11 Bozzetto in gesso della statua di Atatürk a cavallo per il monumento di Smirne, Museo Canonica.
İzmir'deki Atatürk Atlı Anıtı heykelinin alçı taslağı, Canonica Müzesi.



Fig. 12 Il Monumento equestre di Atatürk a Smirne, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.
İzmir'deki Atatürk Atlı Anıtı, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 13 Il Monumento di Atatürk a Smirne, La presa di Smirne, altorilievo, Roma, Museo Canonica.
İzmir Atatürk Anıtı, İzmir'in Kurtuluşu, yüksek kabartma, Roma, Canonica Müzesi.



Fig. 14ab Menù del Circolo d'Orient con il Monumento della Repubblica, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Cumhuriyet Anıtı ile Serklodyan Menüü, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.



Fig. 15 Pietro Canonica sul ponte di un piroscafo, senza data, Archivio Storico Fotografico Museo Canonica.

Pietro Canonica bir vapurun güvertesinde, tarih yok, Tarihi Fotoğraf Arşivi Canonica Müzesi.

Aylin TEKİNER *

I MONUMENTI DI PIETRO CANONICA NEL PRIMO DECENNIO DELLA REPUBBLICA

In questo articolo saranno presi in esame quattro monumenti dedicati ad Atatürk, realizzati dallo scultore italiano Pietro Canonica, artista invitato a costruire monumenti durante il periodo monopartitico della Repubblica di Turchia. Rispettivamente: il Monumento di Atatürk situato di fronte al Museo Etnografico, il Monumento di Atatürk in Piazza della Vittoria a Sıhhiye, il Monumento della Repubblica in Piazza Taksim e il Monumento di Atatürk a İzmir.

Durante il periodo monopartitico, l'autorità centrale attribuì grande importanza alla creazione di un'iconografia repubblicana, nella quale i monumenti dedicati ad Atatürk svolsero un ruolo fondamentale, fino a divenire strumenti privilegiati nel processo di modernizzazione della Turchia.

Nell'iconografia repubblicana emerge il discorso del regime che fu in un certo senso scolpito nella pietra e fuso nel bronzo attraverso i monumenti, strumenti essenziali nella formazione della memoria collettiva. Il principio fondante della Repubblica trovò espressione tangibile nei monumenti eretti in onore di Atatürk.

Il legame tra i monumenti dedicati ad Atatürk e il culto del leader è particolarmente forte; nel testo si farà riferimento a questo aspetto attraverso alcuni esempi. Nelle piazze, nei parchi e negli spazi pubblici sono state erette sculture che raffigurano Atatürk in piedi, a cavallo, in abiti civili o militari, in ogni edificio pubblico iniziarono a essere esposti ritratti e busti del leader.

La figura carismatica del leader, raffigurata attraverso immagini e sculture, ha notevolmente attenuato l'opposizione sociale, appunto in una società estranea e contraria all'idea di rappresentazione. I monumenti dedicati ad Atatürk hanno influenzato una vasta massa di persone che, pur mostrando avversione nei confronti dell'idea di scultura, nutre riconoscenza per la personalità di Atatürk. In questo modo, l'idea di scultura, a lungo rifiutata, è stata gradualmente tollerata.

L'élite fondatrice, che considerava la produzione estetica un importante strumento per la diffusione della rivoluzione, attribuì grande rilevanza alla propaganda visiva. In breve tempo, i monumenti dedicati ad Atatürk sorsero non solo nella capitale, ma anche nelle province più conservatrici. Una delle finalità delle statue di Atatürk, sia in abiti civili che militari, e dei bassorilievi rivoluzionari che rappresentano il popolo, era quella di rivolgersi direttamente a una società con un tasso di alfabetizzazione molto basso.

Nella scelta di un linguaggio figurativo sia nell'arte pittorica che in quella scultorea si perseguivano intenti didattici, attingendo all'influenza dell'accademismo ancora prevalente nell'Europa dell'epoca. In effetti, gli scultori della generazione repubblicana continuarono l'approccio accademico già adottato nel dipartimento di scultura della Sanayi-i Nefise-i Şahane (Accademia delle Belle Arti), aperta durante il periodo del Tanzimat. Poiché nel Paese non c'erano ancora scultori esperti, per i primi monumenti della Repubblica si ricorse ad artisti stranieri come Krippel, Canonica, Hanak e Thorak.

* Dott. Aylin Tekiner / Artista, difensore dei diritti umani, Direttrice del Museo della Memoria per la Giustizia Storica.

Il periodo monopartitico fu caratterizzato dalla predominanza dell'ideologia ufficiale, segnando un'epoca di protezionismo e chiusura sia sul piano intellettuale che economico. Il primo decennio della Repubblica rappresenta un periodo di profonde rivoluzioni, durante il quale Atatürk svolse un ruolo attivo in politica, ma anche un periodo di rese dei conti e di epurazioni all'interno dell'élite.

È necessario fare riferimento ai gruppi che si formarono tra le élite dell'epoca. Il primo gruppo, che possiamo definire come le élite repubblicane, era legato al regime e al fondatore. Il secondo gruppo, che comprendeva soprattutto gli amici di Mustafa Kemal Atatürk e i comandanti della Guerra d'Indipendenza, formava l'opposizione tradizionalista-conservatrice al Partito Popolare Repubblicano (CHF), che comprendeva anche elementi liberali.

Durante il periodo monopartitico, l'idea di monumentalizzazione nella Turchia repubblicana si manifesta con maggiore intensità nella capitale Ankara. La strategia spaziale dello Stato nazionale si sviluppa attorno ad Ankara, che funge da modello per altre città. Ankara sarà prodotta come modello e le altre città le altre città si plasmeranno secondo questa capitale.

Il Ministero dell'Educazione Nazionale bandisce un concorso a seguito del quale viene commissionato a Pietro Canonica il Monumento di Atatürk, situato di fronte al Museo Etnografico di Ankara. Il monumento è il terzo della Turchia, il primo nella capitale Ankara e la prima composizione equestre. Il monumento viene inaugurato il 29 ottobre 1927. L'inaugurazione avviene dieci giorni dopo la lettura del Nutuk e due giorni prima dell'elezione di Atatürk alla presidenza per la seconda volta.

Si può affermare che il ritratto di un uomo solo delineato nel *Nutuk* (Discorso)¹ si rifletta anche nelle statue erette subito dopo la sua lettura. Nello stesso periodo, vengono inaugurati consecutivamente altri due monumenti dedicati ad Atatürk: il Monumento ad Atatürk nel Campo della Vittoria di Sıhhiye, realizzato sempre da Pietro Canonica e inaugurato il 4 novembre 1927, e il Monumento alla Vittoria (Nuovo Giorno) in Piazza Ulus, opera di Krippel, inaugurato il 24 novembre 1927.

Il primo monumento dedicato ad Atatürk ad Ankara è stato collocato davanti al Museo Etnografico, uno dei luoghi chiave della politica culturale della Repubblica di Turchia. L'idea di permanenza rappresentata dal museo e dal monumento sottolinea la sopravvivenza dello Stato, contribuendo al contempo alla costruzione della memoria attraverso il culto. Anni dopo, l'Etnografico fungerà anche da tomba di Atatürk, tra il 1938 e il 1953.

Con l'apertura delle Halkevleri (Case del Popolo) nel 1932, il monumento situato di fronte all'edificio del Türk Ocağı, che ha subito trasformazioni, rappresenta un primo esempio di monumento dedicato ad Atatürk collocato davanti o nelle vicinanze degli edifici delle Halkevleri, oltre a quelli governativi. In particolare, negli anni '30, quando l'integrazione tra partito e Stato era particolarmente evidente, si attribuiva grande importanza agli edifici delle Halkevleri situati principalmente nelle piazze, spesso chiamate "Piazza della Repubblica", così come agli edifici governativi.

In questo monumento, che è la prima composizione equestre, la figura di Atatürk è rappresentata su un cavallo che avanza con passi pesanti, con la gamba sinistra in avanti, indossando l'uniforme da maresciallo e il mantello, mentre tiene le redini del cavallo e guarda verso Ovest. La figura del cavallo, simbolo di "passione inarrestabile, entusiasmo e libertà", presente nei monumenti dei soldati e dei leader del XIX secolo, diventerà frequente a partire da questo monumento. In questa composizione, il cavallo riflette un movimento sia calmo che teso, mostrando una postura decisa pronta a seguire il comando del leader (Fig. 1a-c).

La postura di Atatürk, che guarda tranquillo verso sinistra mentre è in sella a un cavallo teso, esalta l'immagine della Repubblica. Nella parte superiore della base a due livelli, a destra e a sinistra, ci sono due

1 Discorso di Atatürk contenente la sua valutazione della Guerra d'Indipendenza e della fondazione della Repubblica. [Nota dei curatori]

rilievi, mentre sui lati della base inferiore si trovano tre medaglioni circondati da ghirlande, e su fronte e retro ci sono due medaglioni ciascuno. All'interno dei medaglioni frontali e posteriori sono presenti rilievi in bronzo.

Dei rilievi presenti nella parte superiore della base, quello a destra rappresenta l'alba ad Ankara (Fig. 2a), una città trascurata e in rovina dopo la Guerra di Liberazione, mentre quello a sinistra ritrae un campo di battaglia (Sakarya) (Fig. 2b). Da dietro i cannoni abbattuti e le carrozze distrutte sale una leggera colonna di fumo, seguita da uno stormo di uccelli. Si può affermare che qui Atatürk è rappresentato attraverso l'immagine del sole, che porta la sua nazione fuori dall'oscurità ottomana verso la luce. La metafora dell'alba allude anche alla nascita di una nuova nazione. Nell'altro rilievo, uno stormo di uccelli che vola nel cielo polveroso di Polatlı è scolpito, simboleggiando la grande vittoria del Gazi.

Sulla parte frontale della base inferiore, nelle ghirlande si trovano quattro rilievi. Questi allori della vittoria rafforzano l'iconografia della Repubblica, glorificando la lotta nazionale ed eroicizzando il suo leader.² Nel rilievo a destra è rappresentato il momento in cui il generale greco Trikopis, comandante in capo, consegna la sua spada ad Atatürk il 3 settembre 1922 (Fig. 3a). A sinistra, invece, è raffigurata la scena in cui, il 10 settembre 1922, vengono offerti ad Atatürk i fiori della vittoria al suo arrivo ad Smirne (Fig. 3b).

Sul retro del monumento, nel rilievo a sinistra, Atatürk è rappresentato al podio parlamentare. Questo disegno, con molta probabilità, raffigura la scena delle discussioni sulla "Legge sul Comandante in capo" (*Başkomutanlık Kanunu*) tenutesi presso la Grande Assemblea Nazionale Turca (T.B.M.M.). Nel rilievo, alcune figure che si alzano opponendosi mentre Atatürk parla al podio rafforzano l'interpretazione secondo cui il disegno è collegato a tali discussioni (Fig. 4a). Nel rilievo a destra, invece, è raffigurata la scena di addio di Vahdettin e della famiglia reale prima della loro partenza da İstanbul (Fig. 4b).

Il secondo monumento ad Atatürk di Ankara, il Monumento di Atatürk nel Campo della Vittoria a Sıhhiye, viene eretto cinque giorni dopo il Monumento equestre di Atatürk dal Museo Etnografico e quindici giorni dopo la lettura del *Nutuk*. Il monumento, anch'esso commissionato a Pietro Canonica a seguito di un concorso, è il quarto monumento della Repubblica di Turchia. Il monumento è il Monumento nel Campo della Vittoria e si trova sul viale Atatürk a Sıhhiye, sulla linea che collega il centro di Ankara, Ulus e Çankaya. La Repubblica e il suo leader sono rappresentati sugli assi principali della città.

Il monumento raffigura Atatürk in piedi con il volto rivolto verso Çankaya, con il cappotto e gli accessori da maresciallo e con entrambe le mani sull'elsa della spada. Non c'è alcuna iscrizione sul piedistallo, che presenta ghirlande in bronzo su tutti e quattro i lati. Un'altra caratteristica del monumento, che presenta somiglianze con esempi di monumenti dell'arte totalitaria nel mondo, è legata alla scelta spaziale; con la sua collocazione nel Campo della Vittoria, riflette la tendenza a rendere permanente la vittoria ottenuta e a considerare il soggetto trascendente come il diretto portatore di tale vittoria. I materiali utilizzati sono bronzo e marmo, come nei quattro monumenti precedenti (Fig. 5a-c).

Un altro dei più importanti monumenti della Repubblica è il Monumento alla Repubblica in Piazza Taksim. In questo secondo monumento di İstanbul, Atatürk è raffigurato sia in abiti civili che militari. Realizzato dallo scultore Pietro Canonica, il monumento è il sesto della Repubblica e il secondo di İstanbul. Durante la sua realizzazione, gli scultori Ali Hadi Bara e Sabiha Bengütaş hanno collaborato come assistenti (Fig. 6a-b).

2 Il disegno del rilievo appartiene a Seyit Mehmet Baki (1883-1960), pittore e ufficiale di marina, che insegnava presso la sezione di incisione (Hakle) della Scuola Imperiale di Belle Arti (Sanayi-i Nefise-i Şahane). Questo artista, che era lo zio del nonno materno Hamdi Baki, ha lasciato questa testimonianza sulla realizzazione del rilievo: "Mio zio, dopo aver lasciato la marina, si unì all'accademia. Nei primi anni della Repubblica, partecipò a un ricevimento organizzato a Bolu per gli insegnanti, dove era presente anche Atatürk. Durante questo evento, mio zio Seyit presentò ad Atatürk un dipinto a olio che raffigurava il momento in cui il generale greco Trikopis consegnò la spada ad Atatürk. Atatürk apprezzò moltissimo il dipinto e chiamò il suo aiutante di campo, ordinandogli di farlo incidere sul piedistallo di uno dei monumenti in costruzione. Questo dipinto fu poi inciso sul piedistallo della statua equestre di Atatürk davanti al Museo Etnografico. In cambio, mio zio ricevette un pagamento considerevole, con il quale acquistò una villa di legno a Beşiktaş." Non è stato ancora possibile rintracciare il dipinto in questione.

Il monumento, la cui costruzione fu decisa alla fine del 1925 e completata nel 1928, fu inaugurato l'8 agosto 1928. Questa data segna un importante snodo storico: dal parco Sarayburnu nella notte tra il 9 e il 10 agosto, Atatürk annunciò al pubblico la rivoluzione dell'alfabeto, una delle manovre più radicali per rompere con il passato culturale e intellettuale dell'Impero ottomano. Oltre 30.000 cittadini si radunarono in Piazza Taksim per ammirare il monumento, accogliendo con entusiasmo la rappresentazione della Repubblica e del suo fondatore. I festeggiamenti, che iniziarono alle 18:00, si trasformarono rapidamente in un rituale collettivo. Questo fervente sostegno contribuì a rafforzare il potere di Atatürk, che nella stessa serata avrebbe proclamato la rivoluzione dell'alfabeto.

È noto che Atatürk intervenne in alcune realizzazioni dei primi monumenti. Si sa anche che fece da modello per artisti come Krippel e Canonica, ma non partecipò mai all'inaugurazione di alcun monumento, venendo informato sugli eventi tramite telegrammi.

Sebbene vi siano versioni diverse sul fatto che il progetto di Canonica sia stato commissionato o sia il risultato di un concorso, sappiamo che il modello del monumento fu approvato dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Allo stesso tempo, il monumento fu ispezionato da una commissione e il necessario sostegno finanziario fu fornito dai contributi dei cittadini e dei commercianti di İstanbul.

Il Monumento alla Repubblica di Taksim è la composizione più affollata dal punto di vista figurativo. In questo monumento si stabilisce un rapporto di contrapposizione con molti elementi che simboleggiano İstanbul e, di conseguenza, l'Impero ottomano. Nella figura di Atatürk, che si muove insieme ai suoi compagni di lotta e ai diversi segmenti della società, non troviamo l'enfasi sull' "uomo solo al comando".

Il Monumento alla Repubblica di Taksim è stato il monumento più ambizioso e più controverso mai realizzato da Canonica in Turchia. Canonica ricevette grandi critiche dopo la realizzazione del monumento. Ad esempio, Mithat Cemal Kuntay ha espresso il suo dissenso nei confronti di Canonica, sostenendo in una poesia scritta a lui che un'opera che trattasse della lotta nazionale e del suo leader potesse essere realizzata solo da artisti turchi (citata in Banoğlu 1973, pp. 46-47):

“Certo, sai chi è, come tutti noi,
Ma tu non puoi raccontarlo,
Lui è nostro. Non so se con queste mani possa essere rappresentato,
Comunque... Che sia di pietra o di ferro, che importa?”

La base del monumento è stata progettata dall'architetto Giulio Mongeri (1873-1953). La base, composta da quattro lati grazie all'unione di archi a sesto acuto, presenta gruppi scultorei negli spazi che possiamo definire come nicchie. Sebbene nel progetto del monumento fosse prevista una base sopra una fontana, con l'acqua che scorreva dai canali della fontana per poi confluire nella vasca, ciò non fu realizzato. Si può dire che Canonica volesse dare al progetto l'aspetto di una fontana pubblica. Ci volle del tempo prima che la rifinitura del monumento e la collocazione delle parti del monumento fossero completati e consegnati. Nel 1930, l'architetto Mongeri assunse per delega il completamento del monumento e della base. Dopo il completamento del monumento, della base e la sua collocazione, l'ultima rata del monumento fu incassata sulla base di un rapporto fornito da una commissione tecnica.³

3 “Piazza Taksim – La costruzione della fontana e del parco è stata appaltata a un imprenditore.

È stato comunicato alle autorità competenti di completare al più presto i lavori in Piazza Taksim. È stato deciso che la piazza venga ultimata prima che il Congresso Internazionale dei Viaggiatori si riunisca nella nostra città. La costruzione della fontana e del parco previsti nella piazza è stata appaltata a un imprenditore di nome Asim B. I lavori inizieranno immediatamente. D'altra parte, i lavori di riparazione del monumento continuano. L'architetto Monsieur Mongeri, in rappresentanza del Signor Canonica, si sta occupando delle riparazioni. Una volta completate, una commissione tecnica esaminerà il monumento e redigerà un rapporto. Se il risultato sarà favorevole, verrà versata l'ultima rata del pagamento per il monumento” (Taksim Meydanı, *Cumhuriyet Gazetesi*, 9 Mart 1930, s. 2).

Sul lato sud del monumento, che forma un tutto con diverse composizioni, in prima fila si trova Atatürk, alla sua destra İsmet İnönü e alla sua sinistra Fevzi Çakmak; dietro di loro, un giovane uomo con un cappello a bombetta e abbigliamento moderno, una figura che simboleggia il popolo anatolico con un berretto, giovani e anziani, soldati e, sullo sfondo, figure che reggono bandiere, disposte in ordine gerarchico.

Nella sezione che descrive la Turchia repubblicana, l'immagine della Repubblica e l'idea del futuro sono incarnate dalle figure che abbandonano l'antica struttura ad arco - emblema della dinastia ottomana - per incamminarsi lungo un nuovo sentiero. Questo elemento architettonico diventa una potente metafora visiva nel dibattito tra continuità e rottura storica, tema centrale che attraversa numerose discipline delle scienze sociali.

Le espressioni serene di Atatürk e delle altre figure, o il gesto di Fevzi Çakmak che incrocia le braccia come a suggerire che il suo compito sia terminato con il passaggio dalla lotta militare a quella da condursi nei campi del diritto, dell'istruzione e della cultura, rappresentano la monumentalizzazione della fede nel luminoso futuro della Nuova Turchia. Il gesto di Atatürk che tende la mano destra in avanti simboleggia il dono della Repubblica alla sua nazione.

Nel monumento, il popolo è rappresentato insieme al suo leader. Tuttavia, in questo monumento il popolo non è solo quello anatolico. Spiccano le figure maschili raffigurate con i simboli dell'abbigliamento occidentale: cappello a feltro, giacca e cravatta. Questo rivela l'ideale di creare una società omogenea in abiti moderni, in sostituzione dei diversi costumi che erano indicativi della varietà etno-culturale dell'Impero ottomano.

In questo monumento, uno dei rari monumenti del periodo monopartitico, Atatürk è ricordato insieme a due dei suoi compagni di lotta. İsmet İnönü e Fevzi Çakmak, che dal *Nutuk* li vediamo rappresentati nel rilievo del Monumento alla Vittoria di Ulus, mentre questa volta prendono forma scultorea nel Monumento alla Repubblica di Taksim.

Nei monumenti durante il periodo monopartitico e per molti anni a seguire, nessun'altra personalità apparirà tra le figure monumentali principali accanto ad Atatürk; al suo fianco saranno rappresentate solo figure anonime che rappresentano la nazione. Di conseguenza, la figura di Atatürk nel monumento di Taksim non è rappresentato sotto una luce trascendente come negli altri monumenti.

Il lato nord del monumento commemora la Guerra d'Indipendenza turca. La scena raffigura i crinali di Kocatepe, dove Atatürk, distintamente riconoscibile dal suo caratteristico colbacco, è affiancato da un soldato che si appoggia alla canna di un cannone. Alla sua destra, una figura femminile stringe al petto un bambino, mentre sullo sfondo si stagliano le figure di soldati e civili. Le figure animano una scena che rappresenta l'Offensiva del 26 agosto 1922 (Fig. 8a-b).

A destra e a sinistra dell'arco, davanti alle nicchie arcuate, sono state collocate due figure di soldati che simboleggiano l'eroismo, trasmettendo un'impressione di sicurezza e tranquillità: uno porta lo stendardo della guerra, l'altro quello della pace. È la prima volta che in questo monumento vengono rappresentate insieme sia la guerra che la pace. Con queste figure di soldati, poste su entrambi i lati della struttura ad arco, si è immaginata la perseveranza della nazione e la sua forza di rimanere indipendente, come guardiani della Repubblica e simbolo dell'autorità (Fig. 9a-b).

Sul lato occidentale del basamento, nella parte superiore sopra la nicchia, un bassorilievo a medaglione, ritrae una giovane ragazza sorridente a cui è stato tolto il velo, simbolo della moderna Turchia repubblicana (Fig. 10a), in contrapposizione, sul medaglione della facciata orientale è scolpito il volto di una donna velata e piangente, allegoria dell'Impero ottomano (Fig. 10b). Questi due ritratti creano una potente contrapposizione simbolica: da un lato, il bassorilievo orientale rappresenta l'arretratezza e la prigionia del passato attraverso l'immagine di un'anziana donna che piange la decadenza ottomana; dall'altro, sulla facciata occidentale, una donna che ha coraggiosamente sollevato il velo guarda con entusiasmo verso il cielo, simboleggiando così in modo positivo l'idea dell'Occidente e dell'occidentalizzazione.

Il Monumento alla Repubblica di Taksim è diventato non solo un luogo di cerimonie e festività ufficiali, ma anche il fulcro di giuramenti e manifestazioni di protesta. Il primo esempio di questo si verifica dopo la morte di Atatürk. Il 13 novembre 1938, un gruppo di giovani si riunisce davanti al Monumento alla Repubblica in Piazza Taksim e giura di proteggere la repubblica fondata da Atatürk. Con il tempo, questo monumento è stato riconosciuto come un interlocutore nell'espressione delle reazioni sociali a İstanbul, trasformandosi in una sorta di luogo di pellegrinaggio e di presentazione delle rimostranze.

Il Monumento della Repubblica di Taksim è anche un importante simbolo della città. Questo monumento è sempre presente su cartoline, cartoline fotografiche e cartoline di auguri dell'epoca. Possiamo dire che il Monumento di Taksim è il monumento più fotografato fino ad oggi.

L'ultimo progetto di Pietro Canonica in Turchia fu eretto il 28 luglio 1932 nella piazza della Repubblica (*Cumhuriyet Meydanı*) di Smirne per commemorare la liberazione della città dall'occupazione nemica ed esprimere gratitudine ad Atatürk per la vittoria decisiva. Durante la cerimonia d'inaugurazione, İnönü pronuncia parole significative (Unat 1945, p. 42): "La tua statua è un simbolo infallibile che perpetua nella memoria della Nazione turca la sua nobile causa. La tua statua incarna, come un pugno di ferro indomabile, la volontà della Nazione turca". Il basamento del monumento è arricchito da una composizione in altorilievo che si sviluppa su quasi tre lati. Quest'opera si inserisce nella serie di monumenti equestri dedicati ad Atatürk, distinguendosi però per il suo particolare dinamismo: mentre i monumenti equestri di Ankara (il Monumento alla Vittoria di Ulus e quello davanti al Museo Etnografico) sono caratterizzati da una certa staticità, le rappresentazioni di Atatürk nei monumenti di Samsun e Smirne catturano il movimento, traducendo allegoricamente momenti di battaglia. In queste opere, Atatürk viene raffigurato come un comandante dalla ferrea determinazione, con una forte enfasi sulla sua dimensione culturale. (Fig. 11).

Sulla facciata frontale del basamento, in altorilievo, è rappresentata una donna contadina che indossa i tipici pantaloni larghi (*şalvar*) e porta un pugnale alla cintura, mentre traina un carro da buoi e contemporaneamente regge la bandiera turca; dietro la figura femminile si trova la popolazione locale, composta da soldati e donne (Fig. 12a-b).

Nei rilievi presenti sui lati destro e sinistro del basamento viene rappresentato il contributo entusiasta della popolazione locale alla lotta per l'indipendenza (Fig. 13a-b). Nell'angolo superiore destro del rilievo di destra, Atatürk è ritratto nell'atto di bere da una fontana di fattura ottomana, collocata sotto un antico platano. L'uso di motivi che evocano l'Impero ottomano nel monumento di Izmir è significativo (Fig. 14). Questa scelta iconografica può essere interpretata come un tentativo del potere di ricercare un consenso tacito in una regione dove l'opposizione manifestava una forte presenza. Il Monumento di Atatürk a İzmir sembra anche simboleggiare la fine dell'opposizione rappresentata dal Partito Repubblicano Libero.

Per concludere, fornendo una prospettiva generale, durante il periodo monopartitico sono stati realizzati in totale 38 monumenti di Atatürk, basati sulla rappresentazione diretta, sulla descrizione didattica, talvolta sull'espressione simbolica e sulla sua persistenza nel tempo. Possiamo dire che i monumenti di questo periodo sono generalmente migliori in termini di qualità estetica rispetto ai monumenti dei periodi successivi. I progetti di monumenti di artisti come Canonica ne sono importanti indicatori.

Bibliografia

- Ahmad F. 2005. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmad F. 2007. *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akşin S. 2001. *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi (1789-1980)*, Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Anonimo 1930, Piazza Taksim, *Cumhuriyet Newspaper*, p. 2, 9 marzo.
- Aydemir Ş.,S. 1975. *Tek Adam Mustafa Kemal (1922-1938) Cilt III*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Banoğlu N.A. 1992. "Taksim Cumhuriyet Abidesi'nin Tarihçesi", in *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 25, pp. 109-125.
- Banoğlu N.A. 1973, *Taksim Cumhuriyet Abidesi: Şeref Defteri*, İstanbul: İtimat Basımevi.
- Barnes D.F. 1978. "Charisma and Religious Leadership: An Historical Analysis", in *Journal For the Scientific of Religion*, 17 (1), pp. 1-18.
- Berkes N. 1973. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bora T. 2008. "Nutuk ve Milliyetçilik", in F. Başkaya, M. K. Kaynar (edt.), *Resmi Tarih Tartışmaları-5*, Ankara: Özgür Üniversite Yayınları, pp. 117-139.
- Bozdoğan S. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozdoğan S. 2005. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 118-136.
- Bozdoğan S., R. Kasaba 2005. "Giriş", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 1-11.
- Cantek F.Ş. 2003. *"Yaban"lar ve Yerliler. Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canovan M. 1992. *Hannah Arendt: A Reinterpretation of Her Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caymaz B. 2008. *Türkiye'de Vatandaşlık, Resmi İdeoloji ve Yansımaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clark T. 2004. *Sanat ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çulhaoğlu M. 1998. *İdeolojiler Alanı ve Türkiye Örneği*, Ankara: Öteki Yayınları.
- Demirel A. 1994. *Birinci Meclis'te Muhalefet: İkinci Grup*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirkan S. 1968. *İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı Ne Maksatla Yapıldı?* İstanbul: Sıralar Matbaası.
- Elibal G. 1973. *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ertem S.E. 2007. *Türk İnkılabının Karakterleri*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Gezer H. 1984. *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Golomstock I. 1990. *Totalitarian Art*, Great Britain: Harper Collins Publishers.
- Gölpınarlı M.A. 2007. *Yurt Bilgisi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gür F. 2001. "Atatürk Heykelleri ve Türkiye'de Resmi Tarihin Görselleşmesi", in *Toplum ve Bilim*, 90, pp. 147-167.
- Kandiyoti D. 1997. *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti D. 2005. "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 99-118.
- Kasaba R. 2005. "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 12-29.
- Kinross L. 1964. *Atatürk: The Rebirth of a Nation*, Londra: Weidenfeld and Nicolson.
- Kinross L. 1965. *Atatürk: A Biography of Mustafa Kemal Father of Modern Turkey*, New York: Morrow.

- Koçak C. 2002. "Siyasal Tarih (1923-1950)", in S. Akşin (edt.), *Türkiye Tarihi*, İst: Cem Yayınevi, Cilt 4, pp. 127-227.
- Kurt M., R.B. Lanz 2008. *Atatürk: The Father of Turks*, Ankara: MK Publications.
- Lefebvre H. 1991. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Lizz J.J. 1983. *Totaliter ve Otoriter Rejimler* (Çev. Ergun Özbudun), Ankara: Siyasi İlimler Türk Derneği Yayınları.
- Mardin Ş. 1982. *İdeoloji*, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Mardin Ş. 2003. *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Michalski S. 1998. *Public Monuments*, London: Reaktion Books Ltd.
- Osma K. 2003. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Öndin N. 2003. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öztürk H. 1987. "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", in *TAÇ*, C. 2, Sayı 6, p. 33.
- Parla T. 1994. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Nutuk'u*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 1.
- Parla T. 1995. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Oku*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 3.
- Parla T. 1997. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 2.
- Price S.R.F. 2004. *Ritüel ve İktidar*. (Çev. Taylan Esin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Russell B. 2002. *İktidar*. (Çev. Mete Ergin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sennett R. 2005. *Otorite*. (Çev. Kâmil Durand), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tekeli İ., S. İlkin 2003. *Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekeli İ. 2005. "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 136-152.
- Tunçay M. 1992. *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Volkan V., N. Itskowitz 1984. *Immortal Atatürk*, Chicago: The University of Chicago.
- Yeşilkaya N.G. 2003. *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Unat F.R. 1945, *İsmet İnönü*, Ankara: Maarif Matbaası.
- Ünder H. 2002. "Atatürk İmgisinin Siyasal Yaşamdaki Rolü", in A. İnsel (edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, pp. 138-156.
- Yaman Z.Y. 2002. "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", in *Sanat Dünyamız*, 82, pp. 155-171.
- Yeşilkaya N.G. 2002. "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân", in *Sanat Dünyamız*, 82, pp. 147-153.
- Zürcher E.J. 1992. *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası*. (Çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zürcher E.J. 2004. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Aylin TEKİNER *

CUMHURİYETİN İLK ON YILINDA PIETRO CANONICA İMZALI ANITLAR

Bu yazıda Türkiye Cumhuriyeti'nin tek parti döneminde anıt yapması için davet edilen heykeltıraşlardan İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica imzasını taşıyan dört Atatürk anıtına değineceğim. Bunlar sırasıyla Etnografya Müzesi önündeki Atatürk Anıtı, Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı, Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı ve İzmir Atatürk Anıtı.

Tek parti döneminde merkezi otorite cumhuriyet ikonografisinin yaratılmasına büyük önem atfetti. Bunun önemli araçlarından biri de Atatürk anıtlarıydı. Atatürk anıtları Türkiye'de modernleştirme hamlesinin aktörlerinden biri oldu. Cumhuriyet ikonografisi ışığında toplumsal belleğin oluşumuna katkı sağlayan anıtlarla rejimin söylemi bir nevi taşa yontuldu, tunca döküldü. Kurucu ilke anıtlarda Atatürk ile vücut buldu.

Atatürk anıtlarının lider kültü ile bağı hayli kuvvetlidir, buna örnekler üzerinde yer yer değineceğim. Düzenlenen meydanlar, parklar ve kamu alanlarında Atatürk'ü ayakta, at sırtında, sivil veya askeri kıyafetlerle gösteren heykeller yapıldı. Her kamu binasında liderin portre ve büstleri sergilenmeye başladı.

Suret fikrine yabancı ve muhalif olan bir toplumda, resimlerle, heykellerle betimlenen karizmatik lider figürü, bu toplumsal muhalefeti epeyce kırdı. Atatürk anıtları, heykel fikrine tepki duymasına karşılık Atatürk'ün kişiliğine minnet duyan büyük bir kitleyi etkiledi. Yüzyıllar boyunca reddedilen heykel fikri böylece tolere edilebilmiştir.

Estetik üretimi devrimin yaygınlaştırılmasında önemli bir vasıta olarak gören kurucu elit kadro, görsel propagandaya büyük önem verdi. Kısa süre içinde sadece başkentte değil muhafazakâr illerde de Atatürk anıtları yükseldi. Sivil ve askeri giysili Atatürk heykellerinin ve halkın betimlendiği devrim kabartmalarının bir amacı da okuma yazma oranı çok düşük olan bir topluma doğrudan seslenebilmektir.

Gerek resim sanatında gerek heykel sanatında figüratif dilin tercih edilmesinde didaktik kaygı güdülürken, dönemin Avrupası'nda hâlâ etkisi süren akademik anlayıştan yararlandı. Daha doğrusu Tanzimat döneminde açılan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) oymacılık bölümünde halihazırda temel aldığı akademik anlayışı, Cumhuriyet kuşağının heykeltıraşları da devam ettirdi. Ülkede henüz yetkin heykeltıraş olmadığı gerekçesiyle Cumhuriyet'in ilk anıtları için Krippel, Canonica, Hanak ve Thorak gibi yabancı sanatçılara başvuruldu.

Tek parti dönemi, resmî ideolojinin hüküm sürdüğü, ekonomide olduğu gibi düşünsel boyutta da korumacı ve kapalı bir dönemdir. Cumhuriyetin ilk on yılı, devrimlerin yapıldığı, Atatürk'ün siyasette etkin rol aldığı, bunun yanı sıra elit içinde hesaplaşma ve tasfiyelerin de yaşandığı dönemdir.

* Dr. Aylin Tekiner / Sanatçı, insan hakları savunucusu, Tarihsel Adalet için Bellek Müzesi Direktörü.

Burada, dönemin elitleri arasındaki gruplaşmadan elbette söz etmek gerekir. Rejime ve kurucu ataya bağlı olan birinci grup Cumhuriyet elitleri olarak adlandırabileceğimiz gruptur. Meclis'te çoğu Mustafa Kemal Atatürk'ün arkadaşları ve Kurtuluş Savaşı'nın komutanlarının yer aldığı İkinci Grup ise, Cumhuriyet Halk Fırkası'na (CHF) karşı liberal unsurlar da içeren gelenekçi-muhafazakâr muhalefeti oluşturmuştur.

Cumhuriyet Türkiye'sinin anıtların fikri tek parti döneminde kendini en yoğun biçimde başkent Ankara'da gösterir. Ulus-devletin mekân stratejisi başkent Ankara üzerinden kurgulanır. Ankara, bir model olarak üretilecek ve diğer kentler başkente göre biçim alacaktır.

Millî Eğitim Bakanlığı bir yarışma açar ve yarışma sonucunda Ankara Etnografya Müzesi önündeki Atatürk Anıtı Pietro Canonica'ya yaptırılır. Bu anıt Türkiye'nin üçüncü, başkent Ankara'nın ilk anıtıdır ve ilk atlı kompozisyonudur. Anıtın açılışı 29 Ekim 1927 tarihinde yapılır. Açılış aynı zamanda Nutuk'un okunmasından on gün sonraya, Atatürk'ün ikinci kez cumhurbaşkanlığına seçilmesinden de iki gün önceye denk gelir.

Nutuk'ta çizilen tek adam portresinin, Nutuk'un okunmasının hemen ardından dikilen heykellerde de kendisini gösterdiği söylenebilir. Aynı süreçte peşi sıra iki tane daha Atatürk anıtının açılışı yapılır. Bunlar yine Canonica imzalı Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı (4 Kasım 1927) ve Krippel imzalı Ulus Meydanı Zafer (Yeni Gün) Anıtı'dır (24 Kasım 1927).

Ankara'daki ilk Atatürk anıtı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikasının önemli mekânlarından Etnografya Müzesi'nin önüne yerleştirilmiştir. Müze ve anıtın simgelediği daimî olma fikri, devletin bekasına işaret ederken bu aynı zamanda kültürleştirme üzerinden bellek inşasına da harç koyar. Yıllar sonra, Etnografya Müzesi 1938-1953 yılları arasında Atatürk'ün kabri işlevi de görecektir.

1932'de Halkevlerinin açılmasıyla dönüşüme uğrayan Türk Ocağı binasının çaprazındaki anıt, Türkiye'de hükümet binalarının yanı sıra Halkevi binalarının önüne/yakınına yerleştirilen Atatürk anıtları için de bir ilk örnektir. Özellikle, parti-devlet bütünleşmesinin yoğun olarak hissedildiği 1930'lu yıllarda, çoğunlukla "Cumhuriyet Meydanı" olarak adlandırılan meydanlarda yer alan Halkevi binalarına, Hükümet Konağı gibi büyük önem verilirdi.

İlk atlı kompozisyon olan bu anıtta Atatürk figürü; sol ayağı ileri hamle yapmış ağır adımlarla ilerleyen bir at üzerinde, mareşal üniforması ve peleriniyle, atın dizginlerini tutar konumda Batı'ya bakarken betimlenmiştir. 19. yüzyılın asker ve yöneticilerinin anıtlarında, "dizginlenemez tutku, heyecan ve özgürlüğün simgesi" olan at figürü, bu anıttan itibaren sıkça görülecektir. Bu kompozisyonda sakin olduğu kadar gerilimli bir hareketi de yansıtan at, önderin komutuna göre yoluna devam edecek kararlı bir duruş sergiler (Fig. 1a-c).

Gergin atın sırtında dingin bir biçimde sol tarafa bakan Atatürk'ün duruşuyla, Cumhuriyet imgesi yüceltilir. İki kademeli kaidenin üst kademesinin sağında ve solunda iki rölyef, alt kademenin yan yüzlerinde girlandlarla çevrili üçer tane, ön ve arka yüzünde ise ikişer tane madalyon yer alır. Ön ve arkadaki madalyonların içinde bronz rölyefler vardır.

Üst kademedeki rölyeflerden sağdaki, Kurtuluş Savaşı'nın ardından bakımsız ve harap düşmüş Ankara'da güneşin doğuş sahnesini (Fig. 2a), soldaki ise bir savaş alanı (Sakarya) konu almıştır (Fig. 2b). Devrilmiş topraklarla yıkılmış savaş arabalarının arkasından hafifçe bir duman yükselir ve dumanın ardından bir kuş sürüsü geçer. Atatürk'ün burada milletini Osmanlı'nın karanlığından çıkarıp aydınlığa kavuşturan güneş imgesiyle temsil edildiği söylenebilir. Güneşin doğması metaforu yeni bir ulusun doğuşuna da gönderme yapar. Bir diğer rölyefte, toza dumana karışmış Polatlı semalarında uçan bir kuş sürüsü işlenmiştir. Kuşlar, Gazi'nin büyük zaferini muştular.

Kaidenin alt kademesinin ön yüzündeki girlandlarda 4 adet rölyef bulunur. Bu zafer çelenkleri Cumhuriyet ikonografisini pekiştirerek milli mücadeleyi yüceltir ve önderini kahramanlaştırır. Sağdaki rölyefte; esir düşen Yunan Başkumandanı General Trikopis'in 3 Eylül 1922'de kılıcını Atatürk'e teslim

edişi¹ (Fig. 3a), soldaki rölyefte; 10 Eylül 1922'de İzmir'e gelen Atatürk'e zafer çiçeklerinin verilme sahnesi yer alır (Fig. 3b).

Arka yüzdeki iki rölyeften soldakinde Atatürk meclis kürsüsündedir. Bu tasarımda, büyük olasılıkla T.B.M.M.'de "Başkomutanlık Kanunu" tartışmalarının yapıldığı sahne betimlenmiştir. Rölyefte; Atatürk'ün kürsüde konuşma yaptığı esnada ayağa kalkıp muhalefet eden birkaç figür bu tasarımın Başkomutanlık tartışmalarıyla ilişkili olduğu savını güçlü kılar (Fig. 4a). Sağdaki rölyefte ise Vahdettin ve hanedanının İstanbul'dan ayrılmadan önceki veda sahnesi betimlenmiştir (Fig. 4b).

Ankara'nın ikinci Atatürk anıtı olan Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı, Etnografya Müzesi Atlı Atatürk Anıtı'ndan beş gün sonra, *Nutuk*'un okunmasından ise on beş gün sonra dikilir. Yapılan yarışma sonucu yine Pietro Canonica'ya yaptırılan anıt, Cumhuriyet Türkiye'sinin dördüncü anıtıdır. Bu anıt, Zafer Alanı Anıtı'dır ve Ankara'nın kent merkezi Ulus ile Çankaya'yı bağlayan hatta yer alan Sıhhiye'de Atatürk Bulvarı üzerine yerleştirilmiştir. Cumhuriyet ve önder, kentin ana aksları üzerinde temsilini bulmuştur.

Anıtta Atatürk yüzü Çankaya'ya dönük ayakta, kaputu ve mareşal aksesuarlarıyla ve iki eli kılıcının kabzasında birleşmiş biçimde betimlenmiştir. Dört bir yanında bronzdan zafer gırlandları bulunan kaidede herhangi bir yazıt yoktur. Dünyadaki totaliter döneme ait anıt örnekleriyle benzerlik taşıyan anıtla ilişkin bir diğer özellik de mekânsal tercihle ilgilidir; Zafer Alanı'nda yer almasıyla, kazanılan zaferi daimî kılma ve aşkın özneyi bu zaferin doğrudan taşıyıcısı olarak görme eğiliminden söz edebiliriz. Malzeme, diğer dört anıtta olduğu gibi bronz ve mermerdir (Fig. 5a-c).

Cumhuriyet'in en önemli anıtlarından bir diğeri de Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı'dır. İstanbul'un bu ikinci anıtında Atatürk hem sivil hem de askeri kıyafetiyle betimlenmiştir. Heykeltıraş Pietro Canonica tarafından yapılan anıt, Cumhuriyet rejiminin altıncı, İstanbul'un ikinci anıtıdır. Bu anıtın yapımında heykeltıraş Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş da asistanlık yapmıştır (Fig 6a-b).

Yaptırılmasına 1925'in sonlarında karar verilen ve yapımı 1928'de tamamlanan anıtın 8 Ağustos 1928'de açılışı yapılır. Anıtın açılış tarihi önemli bir tarihsel kesişmeye işaret eder. Atatürk, Osmanlı'nın kültürel ve entelektüel geçmişinden kopuşun köklü hamlelerinden olan harf devrimini 9 Ağustos'u 10 Ağustos'a bağlayan gece Sarayburnu Parkı'ndan halka duyurmuştur.

Anıtı görmek için Taksim Meydanı'na gelen 30.000'i aşkın yurttaş, akşam 18.00'da başlayan ve bir ritüele dönüşen kutlamalarla Cumhuriyet'in ve kurucusunun temsiline coşkuyla selam durmuşlardır. Bu güçlü tezahüratın, aynı günün gecesinde harf devrimini ilan edecek olan Atatürk'ün iktidarını perçinlediği söylenebilir.

Atatürk'ün yapılan ilk anıtlara bazı müdahalelerde bulunduğu bilinir. Hatta Krippel ve Canonica gibi sanatçılara yer yer modellik de yapmış ancak hiçbir anıtının açılışına katılmamış, açılışlara dair telgraflarla bilgilendirilmiştir.

Canonica'nın tasarımının sipariş usulü veya yarışma sonucu yapıldığına ilişkin farklı anlatımlar olmakla birlikte anıtın maketinin Millî Eğitim Bakanlığı'nca onaylandığını biliyoruz. Aynı zamanda anıt bir komisyonca da denetlendi ve gerekli maddi destek İstanbul halkı ve esnafının katkılarıyla sağlandı.

Taksim Cumhuriyet Anıtı figür yönünden o güne kadar yapılmış olan en kalabalık kompozisyonudur. Bu anıtta, İstanbul'u dolayısıyla Osmanlı'yı imleyen pek çok öğeyle bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Bu

1 Rölyefteki tasarım, Sanayi-i Nefise-i Şahane'de Hakle (Gravür) bölümü öğretmenlerinden pentur ustası deniz subayı Seyit Mehmet Baki'ye (1883-1960) aittir. Anne tarafından dedem Hamdi Baki'nin amcası Seyit Mehmet Baki'ye ait bu tasarımın anıtta nasıl işlendiğine dair aktarımı şöyleydi: "Amcam deniz subayıken ordudan ayrılıp akademiye geçmiş. Cumhuriyetin ilk yıllarında Bolu'da öğretmenler için düzenlenen bir davete amcam da katılmış. Atatürk'ün de bulunduğu bu davette Seyit amcam, Yunan General Trikopis'in Atatürk'e kılıcını teslim ettiği anı resmettiği bir yağlıboya tabloyu Atatürk'e hediye etmiş. Atatürk resmi çok beğenmiş ve yaverini çağırıp bu resmin yapılacak anıtlardan birinin kaidesine işlenmesi talimatını vermiş. Etnografya Müzesi önündeki atlı Atatürk heykeline işlenen bu resmin karşılığında amcama yapılan yüklü bir ödemeyle amcam Beşiktaş'taki tahta köşkü satın almış". Sözkonusu bu resmin nerede olduğu bilgisine henüz ulaşamadık.

anıt kompozisyonunda mücadele arkadaşlarıyla ve toplumun farklı kesimleriyle beraber hareket eden Atatürk figüründe “tek adam” vurgusunu görmeyiz.

Taksim Cumhuriyet Anıtı, Canonica'nın Türkiye'deki en iddialı ve en çok da tartışılan anıtı olmuştur. Canonica anıtın ardından büyük yergiler almıştır. Örneğin Mithat Cemal Kuntay, milli mücadeleyi ve önderini işleyen bir yapıtın ancak Türk sanatçılar tarafından yapılabileceğine ilişkin itirazı Canonica'ya yazdığı şiirde, yergi dolu sözlerle şöyle dile getirmiştir (akt. Banoğlu 1973, pp. 46-47):

“Elbette bilirsin O’nu herkes gibi kimdir,
Lakin O’nu sen anlatamazsın O, bizimdir.
Bilmem ki bu ellerle O temsil edilir mi?
Her neyse... Nedir malzemen taş mı, demir mi?”

Anıtın kaidesi, mimar Guilio Mongeri (1873-1953) tarafından tasarlanmıştır. Sivri kemerlerin birleşmesiyle dört cepheden oluşan kaidenin iki ana cephesinin niş olarak tanımlayabileceğimiz alanında grup heykeller yer alır. Anıt projesinde, kaidenin bir havuz üzerinde yer alması ve çeşmelerden akan suyun kurnalardan taşarak havuza akması tasarlandıysa da bu gerçekleşmemiştir. Canonica'nın tasarıma meydan çeşmesi görünümü katmak istediği söylenebilir. Anıtın onarımının ve çevre düzeninin tamamlanıp teslim edilmesi biraz zaman alır. Mimar Mongeri 1930'da Canonica'ya vekaleten anıtın ve kaidenin tamirini üstlenir. Anıtın, kaidenin ve çevre düzeninin de tamamlanmasının ardından bir fen heyetinin vereceği raporla anıtın kalan son taksidi de tahsil edilir.²

Farklı kompozisyonlarla bir bütün oluşturan anıtın güney cephesinde, en önde Atatürk, sağında İsmet İnönü, solunda Fevzi Çakmak; arkasında elinde fötr şapkası ve modern kıyafetiyle bir genç adam, kasketiyle Anadolu insanını simgeleyen bir figür, genç ve yaşlı insanlar, askerler ve en arkada da bayrak taşıyan figürler kademe kademe sıralanır. Cumhuriyet Türkiye'sinin betimlendiği bölümde figürlerin Osmanlı Hanedanlığını temsil eden kemerli yapıdan çıkıp yeni bir yola adım atmalarıyla, Cumhuriyet imgesi ve gelecek fikri simgeleştirilir. Bu kemerli yapı, sosyal bilimlerin pek çok farklı disiplinde süregelen süreklilik-kopuş tartışmalarına adeta görsel bir argüman sunuyor.

Atatürk ve diğer figürlerin rahat yüz ifadeleri veya askeri mücadelenin yerini hukuk, eğitim, kültür alanında verilecek mücadelenin almasıyla kendi işinin bittiğini imlercesine Fevzi Çakmak'ın kollarını kenetlemesi, Yeni Türkiye'nin aydınlık geleceğine duyulan inancın anıtlaştırılmasıdır. Atatürk'ün sağ elini öne uzatması, ulusuna Cumhuriyet'i armağan etmesini imler.

Anıtta halk, önderiyle birlikte betimlenmiştir. Ancak bu anıtta halk sadece Anadolu insanı değildir. Batılı giyim tarzının sembelleri olan fötr şapka, ceket ve kravatla betimlenen erkek figürleri dikkat çeker. Bu, Osmanlı'nın etno-kültürel çeşitliliğinin göstergesi olan farklı kıyafetlerin yerine modern giyimli homojen bir toplum yaratma idealini ortaya koyar.

Tek Parti dönemindeki ender anıtlardan biri olarak bu anıtta da Atatürk iki mücadele arkadaşıyla birlikte anıtlaştırılmasıdır. Nutuk'tan taşarak Ulus Zafer Anıtı'nın rölyefine yerleşen İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak, Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda bu kez heykel olarak vücut bulur. Tek Parti sürecindeki anıtlarda ve daha uzun yıllar Atatürk'ün yanında bir başka şahsiyet temel anıt figürleri arasında yer almayacak,

2 “Taksim meydanı – Havuz ve parkın inşası müteahhide ihale edildi.

Taksim meydanının bir an evvel ikmal için lâzım gelen yerlere tebligatta bulunulmuştur. Beynelmilel seyyahın kongresi şehrimizde toplanmadan evvel meydanın bitmesi mukarrerdir. Meydanda yapılacak havuz ve park Asım b. isminde bir müteahhide ihale olunmuştur. Hemen inşaat başlanacaktır. Diğer taraftan abidenin tamirine de devam olunmaktadır. Abideyi S. Kanonika'ya vekâleten mimar M. Monceri tamir etmektedir. Tamir bittikten sonra bir fen hey'eti abideyi tetkik edecek ve raporunu verecektir. Eğer muvafık görülürse abidenin son taksidi de verilecektir.” (Taksim Meydanı, *Cumhuriyet Gazetesi*, 9 Mart 1930, s. 2).

Atatürk'ün yanında ancak ulusu temsil eden anonim figürlere yer verilecektir. Dolayısıyla Taksim anıtındaki Atatürk figürü, diğer anıtlarda olduğu kadar aşkın bir özne değildir.

Anıtın kuzey cephesi Millî Mücadeleyi simgeler. Kocatepe sırtlarında kalpağıyla Atatürk, onun yanında topun namlusunu tutan bir asker, sağında, kucağında bebek taşıyan bir kadın, arkalarında ise askerler ve halkı temsil eden figürler yer alır. Figürler, 26 Ağustos 1922 Taarruzu'nu temsil eden bir sahneyi canlandırır (Fig. 8a-b).

Kemerin sağında ve solunda kemer biçimindeki nişlerin önüne, kahramanlığı simgeleyen, kendinden emin ve rahat izlenim veren, biri harp diğeri sulh sancağını taşıyan birer asker figürü yerleştirilmiştir. Cumhuriyet Türkiye'si'nin bir anıtında ilk defa hem harp hem de sulh birlikte temsil edilmiştir. Kemerli yapının her iki yönünde yer alan, bu asker figürleriyle, Cumhuriyet'in bekçileri ve otoritenin göstergesi olarak ulusun sebatkârlığı ve bağımsız kalma gücü tahayyül edilmiştir (Fig. 9a-b).

Kaidenin batı cephesinin üst bölümünde, nişin üzerinde madalyon biçiminde, modern Cumhuriyet Türkiye'si'ni simgeleyen peçesini sıyırılmış gülen bir genç kız kabartması yer alırken, doğu cephesindeki madalyona (Fig. 10a), Osmanlı'yı temsil eden peçeli, ağlayan bir kadın portresi çalışılmıştır (Fig. 10b). Doğuyu bir anlamda "geri kalmışlığı" ve eskinin esaretini temsil eden kabartmada, Osmanlı'nın içinde olduğu hazin duruma kederlenen yaşlı kadının karşısı olarak, batı cephesine "muassır medeniyet"i temsilen peçesini sıyırılmış, gökyüzüne coşkuyla bakan bir kadın portresi yerleştirilmiş, böylelikle Batı ve Batılılaşma fikri olumlanarak simgeleştirilmiştir.

Taksim Cumhuriyet Anıtı resmî tören ve bayramların uğrak mekânı olduğu kadar, ant içme ya da protesto gösterilerinin de odağı olagelmıştır. Bunun ilk örneği Atatürk'ün ölümünün ardından gerçekleşir. 13 Kasım 1938'de bir grup genç, Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı önünde toplanarak Atatürk'ün kurduğu cumhuriyeti koruyacaklarına ant içerler. Zamanla bu anıt, İstanbul'da toplumsal tepkilerin dile getirilmesinde bir muhatap olarak kabul görmüş, bir tür ziyaret ve şikâyet makamına dönüşmüştür.

Taksim Cumhuriyet Anıtı aynı zamanda önemli bir kent simgesidir de. Döneme ait kartpostal, foto kart ve bayram kartlarında hep bu anıt görülür. Günümüze kadar en çok fotoğrafı çekilen anıtın Taksim Anıtı olduğunu söyleyebiliriz.

Pietro Canonica'nın Türkiye'deki son tasarımı, İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun ve elde edilen kesin zaferin anısına Atatürk'e şükran sunmak amacıyla 28 Temmuz 1932'de İzmir Cumhuriyet Meydanı'na dikilir. İnönü, açılış konuşmasında şöyle diyecektir (Unat 1945, p. 42): "Senin heykelin Türk Milleti'ne büyük davasını daima hatırlatan yanılmaz işaretidir. Senin heykelin Türk Milleti'nin iradesini tecessüm ettiren bükülmez bir demir pençedir".

Anıtın kaidesinde neredeyse üç cepheyi kaplayacak biçimde tasarlanmış bir yüksek kabartma kompozisyon yer alır. Bu anıt, atlı Atatürk anıtlarının bir halkasını oluşturur. Ancak, Ankara'daki atlı Atatürk anıtlarındaki (Ulus Zafer Anıtı ve Etnografya Müzesi Önü Atatürk Anıtı) durağanlıktan farklı olarak Samsun ve İzmir anıtlarındaki Atatürk figürleri ataktır ve bir mücadele anını alegorik biçimde görselleştirirler. Atatürk, bu anıtlarda kararlı bir kumandan olarak imgeleştirilmiştir ve kütleleştirme ögesi yoğundur (Fig. 11).

Kaidenin ön cephesinde; yüksek kabartma tekniğiyle çalışılmış şalvarlı ve belinde hançeri ile bir köylü kadın bir yandan kağnıyı çekerken bir yandan da Türk bayrağını taşır. Kadın figürün hemen arkasında askerlerin ve kadınların da içinde olduğu yerel halk yer alır (Fig. 12a-b).

Kaidenin solunda ve sağında yer alan rölyef alanında yerel halkın milli mücadeleye olan canhıraş katkısı betimlenir (Fig. 13a-b) Sağdaki rölyefin sağ üst köşesindeki Atatürk figürü tarihi bir çınar ağacının altındaki bir Osmanlı çeşmesinden su içer. İzmir anıtında Osmanlı'yı çağrıştıran motiflerin kullanılması dikkat çekicidir (Fig. 14). Osmanlı imgesinin kullanımı, muhalefetin güçlü olduğu bu coğrafyada iktidarın zımni bir rıza arayışının göstergesi olarak okunabilir. İzmir Atatürk Anıtı, Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın temsil ettiği muhalefetin sonlandırılmasının da bir simgesi gibidir.

Sonlandırırken bir genel değerlendirme yapmak istersek; tek parti döneminde toplam 38 Atatürk anıtı icra edildi ve bu anıtlarda doğrudan temsiliyet, didaktik betimleme, yer yer sembolik anlatım ve kalıcılık temel alındı. Bu dönem anıtlarının genel itibarıyla estetik nitelik açısından sonraki dönem anıtlarına göre estetik niteliği daha yüksek anıtlar olduğunu söyleyebiliriz. Canonica gibi sanatçıların anıt tasarımları bunun önemli göstergelerindedir.

Kaynakça

- Ahmad F. 2005. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmad F. 2007. *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akşin S. 2001. *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi (1789-1980)*, Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Anonim 1930, Taksim Meydanı, *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 2, 9 Mart.
- Aydemir Ş.,S. 1975. *Tek Adam Mustafa Kemal (1922-1938) Cilt III*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Banoğlu N.A. 1992. "Taksim Cumhuriyet Abidesi'nin Tarihçesi", in *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 25, pp. 109-125.
- Banoğlu N.A. 1973, *Taksim Cumhuriyet Abidesi: Şeref Defteri*, İstanbul: İtimat Basımevi.
- Barnes D.F. 1978. "Charisma and Religious Leadership:An Historical Analysis", in *Journal For the Scientific of Religion*, 17 (1), pp. 1-18.
- Berkes N. 1973. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bora T. 2008. "Nutuk ve Milliyetçilik", in F. Başkaya, M. K. Kaynar (edt.), *Resmi Tarih Tartışmaları-5*, Ankara: Özgür Üniversite Yayınları, pp. 117-139.
- Bozdoğan S. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozdoğan S. 2005. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 118-136.
- Bozdoğan S., R. Kasaba 2005. "Giriş", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 1-11.
- Cantek F.Ş. 2003. *"Yaban"lar ve Yerliler. Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canovan M. 1992. *Hannah Arendt: A Reinterpretation of Her Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caymaz B. 2008. *Türkiye'de Vatandaşlık, Resmi İdeoloji ve Yansımaları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Clark T. 2004. *Sanat ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çulhaoğlu M. 1998. *İdeolojiler Alanı ve Türkiye Örneği*, Ankara: Öteki Yayınları.
- Demirel A. 1994. *Birinci Meclis'te Muhalefet: İkinci Grup*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirkan S. 1968. *İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı Ne Maksatla Yapıldı?* İstanbul: Sıralar Matbaası.
- Elibal G. 1973. *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ertem S.E. 2007. *Türk İnkılabının Karakterleri*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Eyice S. 1986. *Atatürk ve Pietro Canonica*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Gezer H. 1984. *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Golomstock I. 1990. *Totalitarian Art*, Great Britain: Harper Collins Publishers.
- Gölpınarlı M.A. 2007. *Yurt Bilgisi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gür F. 2001. "Atatürk Heykelleri ve Türkiye'de Resmi Tarihin Görselleşmesi", in *Toplum ve Bilim*, 90, pp. 147-167.
- Kandiyoti D. 1997. *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti D. 2005. "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 99-118.
- Kasaba R. 2005. "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 12-29.
- Kinross L. 1964. *Atatürk: The Rebirth of a Nation*, Londra: Weidenfeld and Nicolson.
- Kinross L. 1965. *Atatürk: A Biography of Mustafa Kemal Father of Modern Turkey*, New York: Morrow.

- Koçak C. 2002. "Siyasal Tarih (1923-1950)", in S. Akşin (edt.), *Türkiye Tarihi*, İst: Cem Yayınevi, Cilt 4, pp. 127-227.
- Kurt M., R.B. Lanz 2008. *Atatürk: The Father of Turks*, Ankara: MK Publications.
- Lefebvre H. 1991. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Lizz J.J. 1983. *Totaliter ve Otoriter Rejimler* (Çev. Ergun Özbudun), Ankara: Siyasi İlimler Türk Derneği Yayınları.
- Mardin Ş. 1982. *İdeoloji*, Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Mardin Ş. 2003. *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Michalski S. 1998. *Public Monuments*, London: Reaktion Books Ltd.
- Osma K. 2003. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Öndin N. 2003. *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öztürk H. 1987. "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", in *TAÇ*, C. 2, Sayı 6, p. 33.
- Parla T. 1994. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Nutuk'u*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 1.
- Parla T. 1995. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Oku*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 3.
- Parla T. 1997. *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 2.
- Price S.R.F. 2004. *Ritüel ve İktidar*. (Çev. Taylan Esin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Russell B. 2002. *İktidar*. (Çev. Mete Ergin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sennett R. 2005. *Otorite*. (Çev. Kâmil Durand), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tekeli İ., S. İlkin 2003. *Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekeli İ. 2005. "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", in S. Bozdoğan, R. Kasaba (edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, pp. 136-152.
- Tunçay M. 1992. *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Volkan V., N. Itskowitz 1984. *Immortal Atatürk*, Chicago: The University of Chicago.
- Yeşilkaya N.G. 2003. *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Unat F.R. 1945, *İsmet İnönü*, Ankara: Maarif Matbaası.
- Ünder H. 2002. "Atatürk İmgisinin Siyasal Yaşamdaki Rolü", in A. İnsel (edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, pp. 138-156.
- Yaman Z.Y. 2002. "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", in *Sanat Dünyamız*, 82, pp. 155-171.
- Yeşilkaya N.G. 2002. "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân", in *Sanat Dünyamız*, 82, pp. 147-153.
- Zürcher E.J. 1992. *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası*. (Çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zürcher E.J. 2004. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları.

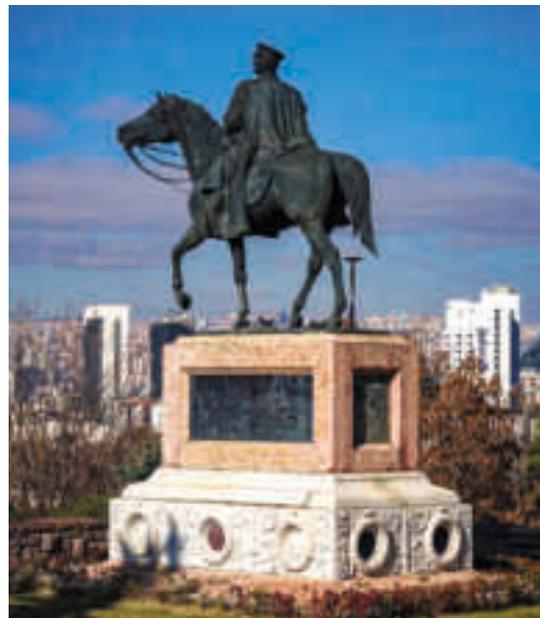


Fig. 1abc Monumento di Atatürk davanti al Museo Etnografico (foto di Mehmet Küllük).
Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı (fotoğraf Mehmet Küllük).



Fig. 2ab Rilievi del Monumento di Atatürk davanti al Museo Etnografico (foto di Aylin Tekiner).

a. L'alba ad Ankara

b. Il campo di battaglia a Sakarya

Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı rölyefleri (fotoğraf Aylin Tekiner).

a. Ankara'da güneşin doğuşu

b. Sakarya savaş alanı

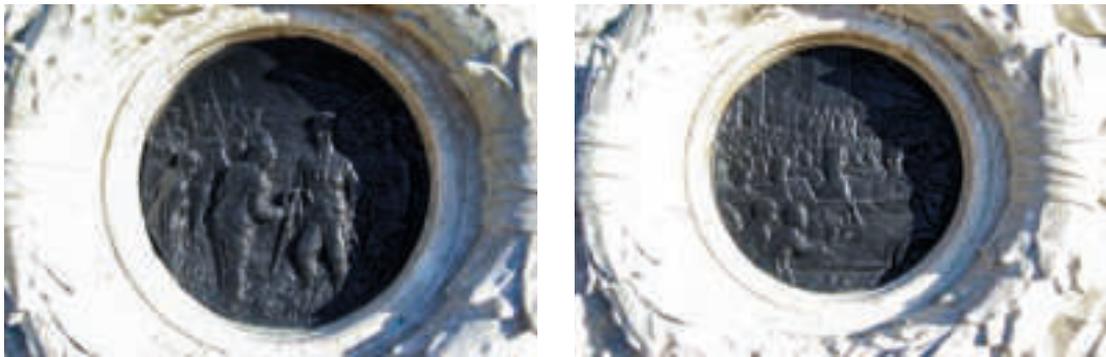


Fig. 3ab Rilievi del Monumento di Atatürk davanti al Museo Etnografico (foto di Aylin Tekiner).
Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı rölyefleri (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 4ab Rilievi del Monumento di Atatürk davanti al Museo Etnografico (foto di Aylin Tekiner).
Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı rölyefleri (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 5ab Il Monumento di Atatürk nel Campo della Vittoria a Sıhhiye
(foto di Mehmet Küllük, Aylin Tekiner).
Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı
(fotoğraf Mehmet Küllük, Aylin Tekiner).



Fig. 5c Il Monumento di Atatürk nel
Campo della Vittoria a Sıhhiye
(Cartolina d'epoca).
Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk
Anıtı (Dönem kartpostalı).



Fig. 6ab Monumento della Repubblica di Taksim (foto di Aylin Tekiner).
Taksim Cumhuriyet Anıtı (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 8ab Monumento della Repubblica di Taksim (foto di Aylin Tekiner).
Taksim Cumhuriyet Anıtı (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 9ab Monumento della Repubblica di Taksim (foto di Aylin Tekiner).
Taksim Cumhuriyet Anıtı (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 10ab Rilievi del Monumento della Repubblica di Taksim (foto di Aylin Tekiner).
a. Una giovane ragazza sorridente, simbolo della moderna Turchia Repubblicana
b. Una donna velata e piangente, allegoria dell' Impero ottomano
Taksim Cumhuriyet Anıtı rölyefleri (fotoğraf Aylin Tekiner).
a. Gülen bir genç kız, modern Cumhuriyet Türkiye'si simgesi
b. Osmalıyı temsil eden peçeli, ağlayan bir kadın.



Fig. 11 Monumento di Atatürk a Smirne (foto di Aylin Tekiner).
Izmir Atatürk Anıtı (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 12a Monumento di Atatürk a Smirne
(foto di Aylin Tekiner).
Izmir Atatürk Anıtı
(fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 12b Rilievi del basamento del Monumento Atatürk, La presa di Smirne, Smirne (foto di Aylin Tekiner).
Izmir Atatürk Anıtı kaidesindeki İzmir'in Kurtuluşu rölyefleri
(fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 13ab Rilievi del Monumento Atatürk di Smirne (foto di Aylin Tekiner).
Izmir Atatürk Anıtı rölyefleri (fotoğraf Aylin Tekiner).



Fig. 14 Dettaglio del rilievo del Monumento Atatürk di Smirne (foto di Aylin Tekiner).
Izmir Atatürk Anıtı rölyefinden detay (fotoğraf Aylin Tekiner).

Mevlüt ÇELEBİ *

LE RELAZIONI TRA CANONICA E ATATÜRK SECONDO LE FONTI TURCHE E ITALIANE**

Introduzione

Si ritiene che l'arte scultorea turca sia iniziata in Asia centrale. Dopo i monumenti in pietra conosciuti con il nome 'Balbal', le iscrizioni di Orkhon e numerose sculture tombali, si osserva, attraverso varie rappresentazioni femminili e maschili, che l'arte della scultura presso i Turchi Uiguri era piuttosto avanzata.¹ Successivamente, i turchi si convertirono all'Islam e seguirono i precetti di questa religione. La credenza che fosse proibito raffigurare silhouette umane è una di queste. È noto che durante il periodo in cui sorse, l'Islam abbia vietato la scultura come reazione all'idolatria e per impedire un ritorno a tali pratiche. Questo divieto, influenzato anche da alcune interpretazioni errate, fu applicato nell'Impero Ottomano fino al periodo delle Tanzimat. La scultura fece il suo ingresso in Turchia durante l'epoca delle Tanzimat, grazie anche al ruolo svolto dai sultani come Sultan Abdülaziz che ne fu un pioniere. Per la prima volta, il palazzo ottomano assistette alla realizzazione di una statua di un sultano durante il regno di Abdülaziz (1861-1876). Nel corso del suo viaggio in Europa nel 1867, Sultan Abdülaziz rimase colpito dalle statue presenti nei paesi visitati e, al suo ritorno, invitò a Istanbul uno scultore. L'artista britannico Charles F. Fuller realizzò nel 1871 una statua equestre del sultano, che posò personalmente per l'opera.² La statua fu poi collocata nel Palazzo di Beylerbeyi.³

A parte alcuni esempi isolati durante il periodo ottomano, è stato solo dopo la Campagna Nazionale e grazie ad Atatürk che la scultura è entrata nella vita quotidiana della Turchia. Subito dopo la vittoria, su iniziativa di Yunus Nâdi (Abalıoğlu) Bey, il quotidiano *Yeni Gün* avviò una campagna per la costruzione di un Monumento alla Vittoria ad Ankara. Questa campagna, portata avanti con entusiasmo è stata un esempio per altre città. Per rendere la Guerra d'Indipendenza parte integrante della coscienza popolare attraverso l'arte visiva e come espressione di gratitudine verso Atatürk, sono stati avviati vari progetti in quasi tutte le città della Turchia.

Nello stesso periodo, l'atteggiamento chiaro di Atatürk a favore della realizzazione di statue e monumenti ha incoraggiato tali iniziative. Il maggiore sostegno agli sforzi per costruire statue e monumenti in Turchia è stato dato da Mustafa Kemal Pascià stesso.

Il 22 gennaio 1923, durante un discorso tenuto al cinema Şark di Bursa, rispondendo a una domanda sulle statue, Gazi Mustafa Kemal Pascià ha annunciato l'inizio di una nuova era per la scultura nella

* Prof. Dott. Università dell'Egeo, Dipartimento di Storia, Facoltà di Lettere, Smirne.

** La traduzione in italiano di questo articolo è stata interamente curata da Consuelo Emilj Malara.

1 Tamer Başoğlu, "Türk Heykel Sanatı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Vol. 4, İletişim Yayınları, p. 896.

2 Kivanç Osmay, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara 2003, p. 20.

3 Kıymet Giray, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Heykel Sanatının Gelişim Çizgisi", *Osmanlı 11*, Yeni Türkiye Yayını, Ankara 1999, p. 491-492.

Repubblica di Turchia, dichiarando: “Qualsiasi Nazione che desideri progredire costantemente nel mondo deve necessariamente realizzare statue e formare scultori...”⁴

Dopo questo discorso, sono stati avviati diversi progetti, in particolare per la realizzazione di statue di Atatürk. La prima statua di Atatürk, realizzata dallo scultore austriaco Heinrich Krippel, è stata inaugurata il 3 ottobre 1926.

1. Le opere di Pietro Canonica in Turchia

Anche nella nuova capitale della Turchia, Ankara, sono state avviate parallelamente iniziative per la realizzazione di monumenti e statue di Atatürk, oltre che dei suoi ritratti destinati agli uffici statali. All’inizio del marzo 1926, il governo ha deciso di invitare gli artisti più famosi del mondo a creare statue e dipinti del Gazi.

Nel luglio dello stesso anno, il Ministero dell’Istruzione ha richiesto a scultori di fama europea la realizzazione di tre statue del Gazi: una a cavallo, una a figura intera in piedi e un busto. Questi scultori, tra cui alcuni dei maggiori artisti europei, hanno inviato dei modelli al Ministero.⁵ La scelta di quale scultore invitare in Turchia è stata affidata a esperti del settore. La realizzazione della statua era prevista entro un periodo di tre mesi.⁶

Per selezionare lo scultore, nell’agosto del 1926, il ministero ha convocato una Commissione per le Belle Arti,⁷ composta dai seguenti membri: l’architetto Kemaleddin, l’ex rettore dell’Università di Istanbul İsmail Hakkı, lo scultore İhsan, il pittore Çallı İbrahim, il musicista Süreyya, Cemal Reşid, il direttore dei Musei di Istanbul Halil, l’esperto di teatro Ertuğrul Muhsin e il pittore Namık İsmail⁸ (Fig. 1).

Dopo lunghe discussioni, la commissione ha deciso che le statue sarebbero state realizzate dal direttore dell’Accademia di Belle Arti di Roma, Pietro Canonica, che aveva partecipato a seguito di un’insistente richiesta del Ministero degli Affari Esteri italiano. Inoltre, a Canonica è stato affidato anche il compito di realizzare il monumento previsto per piazza Taksim. Lo scultore doveva realizzare tre statue di Gazi, una a cavallo, una a figura intera e un busto.⁹

Namik İsmail, Segretario della Commissione per le Belle Arti, ha rilasciato la seguente dichiarazione sulla scelta di Canonica:

“Per firmare il contratto con Monsieur Canonica, il ministero ha avviato immediatamente le necessarie procedure. L’Ambasciata d’Italia ci ha comunicato che l’artista giungerà ad Ankara entro un mese sia per firmare il contratto che per iniziare il lavoro. Canonica ha richiesto novantamila lire nella sua lettera di offerta, specificando che le statue, una equestre, una a figura intera e un busto, sarebbero state realizzate in bronzo, ciascuna di esse di un metro e mezzo più alta rispetto alla dimensione naturale.”¹⁰

4 *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II*, (1906-1938), Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayını, Ankara 1959, p. 66-67; Enver Ziya Karal, *Atatürk’ten Düşünceler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986, p. 99-100.

5 *Milliyet*, 15 luglio 1926; *Hâkimiyet-i Milliye*, 15 luglio 1926.

6 *Akşam*, 25 luglio 1926.

7 *Akşam*, 29 agosto 1926.

8 *Hâkimiyet-i Milliye*, 3 settembre 1926.

9 *Hâkimiyet-i Milliye*, 7 settembre 1926; *Yeni Ses*, 7 settembre 1926; *Akşam*, 10 settembre 1926.

10 *Akşam*, 16 settembre 1926. L’ambasciatore a Roma Suat (Davaz) Bey, che aveva invitato l’artista italiano ad Ankara, era estremamente soddisfatto dell’assegnazione delle sculture a Canonica e il 25 settembre 1926 scrisse a Necati Bey, viceministro dell’Istruzione, quanto segue: “Monsieur Canonica, direttore dell’Istituto di Belle Arti di Roma, il famoso scultore invitato nel nostro Paese per la realizzazione della statua di Sua Eccellenza il Presidente Gazi Pascià, è uno dei più rinomati e grandi scultori non solo in Italia ma anche in Europa, e le opere che ha realizzato su invito di Inghilterra, Russia, Germania e Spagna sono state apprezzate dai circoli artistici di tutto il mondo. Non c’è dubbio che l’opera di un tale maestro sarà immortale”. Bilâl N., Şimşir, *Bizim Diplomatlar*, Bilgi Yayını, Ankara 1996, p. 212-213.

Mustafa Necati Bey, Ministro dell'Istruzione, ha inviato una lettera al rappresentante dell'Ambasciata d'Italia ad Ankara, informandolo della selezione di Canonica:¹¹

“Nella riunione del 6 settembre 1926, la Commissione per le Belle Arti ha deciso di commissionare le statue del nostro presidente Gazi Mustafa Kemal Pascià, che il nostro governo aveva deciso di erigere, allo scultore il professor Canonica, Direttore dell'Accademia di Roma.

In linea di principio, il nostro Ministero ha accettato la lettera di offerta inviata al nostro Ministero dal signor Canonica. Resta solo da chiedergli se le statue potranno essere trasportate a Istanbul in imballaggi, se potrà realizzare i piedistalli per le statue, se potrà preparare i progetti per i tre piedistalli e se potrà venire ad Ankara per un breve periodo di tempo per realizzare il suo lavoro.

La commissione ha deciso, inoltre, che l'artista sarà responsabile del progetto, che le sette copie delle tre sculture in bronzo dovranno essere compatibili con gli originali, che le sculture dovranno essere portate a Istanbul, che dovranno essere individuati i costi di spedizione e che dovrà essere fornita la garanzia di spedizione. Le saremmo grati se potesse aiutare Canonica a contattare il ministero affinché venga urgentemente ad Ankara per firmare il contratto.

Cordiali saluti.

Ministro dell'Istruzione.”

Nelle sue memorie, Pietro Canonica ha riportato informazioni anche sulle sue opere in Turchia, menzionando che, sebbene non avesse inizialmente intenzione di partecipare al concorso, alcune foto dei busti da lui realizzati sono state inviate su iniziativa del Direttore Generale delle Belle Arti del Ministero degli Affari Esteri. L'artista annota che si è recato in Turchia nel 1926, su invito della Sezione Belle Arti del Ministero degli Affari Esteri, per realizzare un busto di Mustafa Kemal Pascià e tre statue, di cui una equestre e una a figura intera in piedi.¹²

Lo scultore italiano Pietro Canonica, incaricato di realizzare le statue di Atatürk da erigere ad Ankara, è arrivato a Istanbul il 21 ottobre 1926. Ad accoglierlo c'erano l'incaricato degli affari dell'Ambasciata d'Italia e Namık İsmail Bey, presidente dell'Accademia di Belle Arti. Il Presidente del Consiglio italiano, Benito Mussolini, rivolgendosi a Canonica prima della sua partenza per la Turchia, ha detto: “Stai andando in Turchia per scolpire la statua di un grande uomo. Il mio più grande augurio è che tu abbia successo. Questo onore non è rivolto solo a te, ma anche all'Italia. Spero che ciò rappresenti un'occasione per rafforzare ulteriormente la sincerità nei rapporti tra Italia e Turchia, e magari anche per servirli.”¹³

L'artista italiano, recatosi anche ad Ankara, è stato ricevuto da Atatürk il 10 novembre 1926¹⁴ (Fig. 2). Canonica ha presentato a Gazi il modello realizzato per il Monumento di Taksim, che è piaciuto molto a Mustafa Kemal Pascià,¹⁵ (Fig. 3) il quale ha deciso di tenere con sé il modello.¹⁶

Durante il suo soggiorno ad Ankara, Pietro Canonica ha avuto incontri frequenti con Mustafa Kemal Pascià e, oltre ai preparativi per le statue che avrebbe realizzato, ha scolpito anche un busto di İsmet Pascià.

11 Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri - Ambasciata d'Italia in Turchia, Busta. 336-6.

12 Pietro Canonica, (s.d. ma 1945-50). *Ricordi della mia vita*, a cura di: M. A. Riggio Canonica, Archivio Museo di Canonica, Roma, p. 123.

13 *Milliyet*, 23 Teşrînievvel 1926. [23 ottobre 1926]

14 *Vakit*, 11 novembre 1926.

15 *Vakit*, 16 Teşrînisânî 1926. [16 novembre 1926]

16 *Cumhuriyet*, 26 Teşrînisânî 1926. [26 novembre 1926]

Il modello di questo busto, insieme a quelli del Monumento alla Repubblica di Taksim e della Statua del Gazi di Smirne, è esposto al Museo Canonica di Roma.¹⁷

Durante questa visita, il Primo Ministro İsmet Pascià ha donato a Canonica, il 24 novembre 1926, una sua fotografia autografata con la dedica: “A Canonica. Ricordo di Ankara”, attualmente conservata presso il Museo Canonica di Roma. (Fig. 4)

Durante il soggiorno dell'artista italiano in Turchia, è stato firmato anche il contratto e in base a questo, non datato, stipulato tra il Ministro dell'Istruzione Necati Bey e Pietro Canonica, l'artista avrebbe realizzato due statue e un busto di Atatürk. Le statue sarebbero state prodotte in bronzo, per un costo totale di 9.000 sterline inglesi.¹⁸ Le statue di Atatürk realizzate da Canonica per Ankara sono state portate a Istanbul l'8 giugno, i pacchi sono stati trasportati dal porto alla stazione di Haydar Paşa e caricati su vagoni. Dopo il trasporto delle statue ad Ankara, si è passato alla preparazione dei luoghi in cui sarebbero state erette e alla costruzione dei basamenti. La statua equestre sarebbe stata collocata sulla collina dove si trova il Museo di Etnografia, quella a figura intera in piedi sarebbe su Gazi Caddesi a Yenışehir e il busto invece sarebbe stato eretto presso l'edificio del parlamento.

Le statue realizzate da Canonica per Ankara sono state inaugurate con una cerimonia il 4 novembre 1927. La cerimonia ha avuto inizio con l'inaugurazione della statua equestre di Atatürk davanti al Museo di Etnografia. (Fig. 5) All'evento hanno preso parte il Presidente della Grande Assemblea Nazionale, Kazım Pascià, il Primo Ministro İsmet Pascià, ministri, deputati, amministratori di Ankara e una vasta folla. All'inaugurazione, İsmet Pascià ha tagliato il nastro che copriva il velo della scultura e ha ringraziato Canonica per il suo successo. (Fig. 6, Fig. 7)

Successivamente, è stata inaugurata la statua situata a Sıhhiye. (Fig. 8) L'incaricato degli affari di Ankara, Taliani, ha comunicato al Ministero degli Affari Esteri italiano con un telegramma datato 7 novembre che entrambe le statue del Gazi erano state inaugurate. Taliani ha raccontato che alla cerimonia di apertura erano presenti il primo ministro, i ministri e molti deputati, insieme ai rappresentanti dell'ambasciata, e ha scritto che “[...] con le due statue realizzate dal maestro è stato realizzato uno spettacolo impressionante.” Ha riferito anche che il primo ministro İsmet Pascià e il ministro degli Esteri Tevfik Rüşdü Bey erano molto felici e che il Ministro degli Esteri aveva detto di essere sicuro che tutti i ministri fossero molto favorevoli a utilizzare l'arte italiana per la modernizzazione della capitale della nuova Turchia.¹⁹

Nell'ottobre 1926, durante la sua visita in Turchia per discutere delle sue sculture ad Ankara, è stato avviato anche un progetto per realizzare una statua di Atatürk a Piazza Taksim. La Commissione per il Monumento, creata per supervisionare il progetto, ha deciso di affidare la realizzazione della statua a Canonica. Il primo incontro con l'artista si è tenuto il 25 ottobre 1926, e il contratto tra Canonica e il comitato fu firmato il 15 dicembre 1926.

Secondo il contratto, che comprendeva 14 articoli, sarebbe stato eretto un monumento a Taksim e per questo l'artista avrebbe ricevuto un compenso di 165.000 lire turche. Canonica avrebbe completato e consegnato il Monumento di Taksim entro 18 mesi dalla firma del contratto. Dopo aver firmato l'accordo con il comitato, l'artista è tornato in Italia e ha iniziato immediatamente i lavori.

La fusione del monumento è iniziata a gennaio 1928 e, una volta completata, l'opera è stata esposta, visibile al pubblico, nel laboratorio dell'artista a Torino. Tra i visitatori che desideravano vedere la statua di Atatürk c'era anche il Principe Ereditario d'Italia e Giunti, uno dei sottosegretari per conto del governo italiano, che ha visitato il monumento accompagnato da Suat Bey.

17 Canonica, *Ricordi della mia vita*, p. 127. (Visita al Museo di Canonica, 22 dicembre 2009)

18 *Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri-Ambasciata- d'Italia in Turchia*, Busta. 336-2.

19 Sulle statue realizzate da Pietro Canonica ad Ankara si veda: Mevlüt Çelebi, “Heykeltıraş Pietro Canonica'nın Ankara'daki Eserleri”, *Tarihte Ankara Uluslararası Sempozyumu (25-26 Ekim 2011)*, *Bildiriler*, 2.Vol., Ankara 2012, pp. 624-645.

Dopo che il monumento e le statue da erigere in Piazza Taksim sono state realizzate in Italia, il primo lotto è stato portato e depositato in 45 casse alla dogana l'8 luglio 1928. Il 9 luglio, le pietre decorate da utilizzare per la base del monumento sono state trasportate con due piroscafi italiani. Altri 23 pezzi di sculture e rilievi del monumento sono giunti il 10 luglio.

Il Monumento della Repubblica di Taksim, di cui si parlava da anni, è stato inaugurato da Kâzım (Özalp) Pascià, presidente della Grande Assemblea Nazionale di Turchia, alle 18.00 dell'8 agosto 1928, davanti a una folla di almeno 30 mila persone, in una magnifica cerimonia che sarebbe passata alla storia. (Fig. 9) L'inaugurazione non ha avuto risonanza solo in Turchia. In questo periodo in cui le relazioni tra la Turchia e l'Italia erano su un sentiero di amicizia, anche gli italiani hanno mostrato interesse per l'inaugurazione, considerando anche che lo scultore era italiano. (Fig. 10, Fig. 11) Infatti, il Presidente del Consiglio italiano Benito Mussolini ha inviato un telegramma al Presidente turco Mustafa Kemal Pascià per congratularsi dell'inaugurazione del monumento.²⁰

Era impensabile che Smirne rimanesse estranea al processo di costruzione di un monumento o di una statua in onore di Atatürk o di un Monumento alla Guerra d'Indipendenza, avviato in quasi tutte le città della Turchia dopo la vittoria. Il primo tentativo di costruire una statua di Atatürk a Smirne, città simbolo della Guerra d'Indipendenza, risale al 1923. Nel 1926, durante il suo soggiorno in Turchia, Pietro Canonica è stato invitato a Smirne per realizzare una statua di Atatürk. Dopo aver accettato l'invito, lo scultore italiano è partito da Ankara per Smirne il 24 novembre 1926. Dopo vari incontri con le autorità locali, si è raggiunto un accordo. Tuttavia, il progetto della statua è rimasto in sospeso fino a luglio 1927, quando, non essendoci stati progressi, il sindaco di Smirne, Aziz (Akyürek) Bey, si è recato a Istanbul per incontrare Canonica. Il 4 luglio 1927, dopo l'incontro, si è giunti alla firma di un contratto. Nonostante ciò, non ci sono stati sviluppi immediati e solo nel dicembre 1929 i contatti con Canonica sono stati ripresi.

Invitato nuovamente dal comune di Smirne, Canonica è arrivato a Izmir il 23 marzo 1930, proveniente dall'Egitto. Ha incontrato il sindaco, Dr. Hulusi Bey (Alataş), e gli ha consegnato il modello in scala della statua che avrebbe dovuto essere eretta. Successivamente, è stato firmato un contratto tra il sindaco e l'artista. Una volta tornato in Italia, Canonica ha iniziato i lavori per la statua. La statua del Gazi per Smirne è stata completata a maggio 1931. Contrariamente a quanto riportato da Necmettin Bey, la statua non è arrivata a Izmir nel novembre 1931, ma l'11 febbraio 1932. L'inaugurazione della statua è avvenuta il 28 luglio 1932, alla presenza del Primo Ministro İsmet Pascià²¹ (Fig. 12).

2. Canonica e Atatürk

Lo scultore italiano Pietro Canonica è stato ricevuto da Atatürk ad Ankara il 10 novembre 1926 e hanno lavorato insieme per quattro giorni. Abbiamo informazioni parziali su questo periodo. La fonte più importante sono le memorie di Canonica. Dopo l'incontro, Canonica ha rilasciato diverse dichiarazioni su Atatürk ai giornali turchi e oltre a questi le sue interviste sono state pubblicate su due quotidiani italiani.

Prima di passare ai ricordi di Canonica su Atatürk, si desidera sottolineare un aspetto importante. Secondo le informazioni attuali, il processo che ha portato alla realizzazione delle statue di Atatürk da parte di Canonica è iniziato nel 1926. Molti dei modelli realizzati nell'ambito di questo progetto sono esposti presso il Museo Canonica di Roma. Tuttavia, sappiamo che, oltre a queste opere, Canonica ha realizzato anche un busto di Atatürk. Questo busto, che oggi è conservato presso l'Ambasciata di Turchia a Roma, è stato realizzato nel 1927. Accanto alla firma di P. Canonica, si trova l'indicazione della data:

20 Mevlüt Çelebi, *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara 2006.

21 Mevlüt Çelebi, *İzmir Gazi Heykeli*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2013.

1927. (Fig. 13, Fig. 13a) Non vi sono informazioni precise su come e quando questo busto sia stato donato all'Ambasciata Turca di Roma. Il modello di questo busto, realizzato in bronzo, è esposto al Museo Canonica. Tuttavia, i vari modelli prodotti a partire da questo busto sono stati ampiamente utilizzati negli anni seguenti.²² Ad esempio, nel torneo di calcio organizzato dal *Tayyare Cemiyeti* [Associazione degli Aviatori] nel 1928²³ e nel 1933, durante un torneo di tennis organizzato dalla rivista *Havacılık ve Spor* [Aviazione e Sport], si è deciso di assegnare come premi i busti realizzati da Canonica.²⁴

3. Atatürk nelle *Memorie di Canonica*

Nelle memorie inedite di Canonica conservate nel Museo di Roma, c'è una sezione in cui l'artista offre osservazioni sorprendenti su Atatürk.²⁵ Riportiamo di seguito un'ampia parte di questa sezione:

“Nel 1926 il Ministero degli Esteri invitò la Direzione delle Belle Arti a presentare qualche scultore per un concorso che era stato indetto in Turchia per un busto, una statua a figura intera in piedi e una statua equestre di Kemal Pascià. Io non volevo partecipare, ma la Direzione delle Belle Arti, di sua iniziativa, inviò al Ministero una serie di fotografie dei busti che avevo realizzato. Nonostante le forti pressioni esercitate dai francesi, fui selezionato tra molti altri concorrenti di altre nazioni. Mi recai dapprima a Istanbul, dove fui ospitato dall'amico Orsini Baroni. Da Istanbul mi recai quindi ad Ankara, Kemal Pascià risiedeva, per realizzare il suo busto... Ad Ankara, Kemal Pascià mi ha ricevuto in modo semplice nella sua abitazione, una modesta palazzina arredata con gusto ma senza lusso, come una casa borghese, intesa nel senso migliore della parola. Un'ora dopo, come al solito, il busto era già impostato e somigliante. Ritornai il giorno dopo: la realizzazione del busto progrediva e comincio l'ammirazione anche da parte dell'entourage di Kemal, che avendo visto altri artisti al lavoro, confrontavano il gran numero di pose fatte da questi con la rapidità con la quale lavoravo io, pur conversando nel frattempo con tutti i presenti. Il quarto giorno avevo già finito il busto. Kemal ne fu così contento che ebbe a dire ai suoi amici 'Quando mi guardo allo specchio, vedo il mio busto. Peccato che sia finito, vedevo volentieri Canonica'. Con Kemal, durante le pose, si conversava di tutto. Egli era un uomo semplice, molto distinto nei modi al pari dei nostri soldati lombardi e piemontesi d'antico tempo. Uomo di poche parole, riflessivo e acuto osservatore, la sua fisionomia, a seconda dei sentimenti che lo animano, acquista a volte un'impressione imperiosa, a volte di una dolcezza quasi infantile che commuove. Ebbi modo di osservarlo, mentre egli posava a un metro di distanza da me, che in piedi ne ritraevo l'effigie, durante un rapporto fattogli, naturalmente in turco che io non comprendevo, dal ministro degli esteri. Ebbi allora la percezione della sua grande sensibilità d'animo, giacché dalla mobilità del suo volto che seguiva le frasi del ministro, io potevo rendermi conto in modo evidente dello stato del suo animo, ora irritato ora soddisfatto. Un giorno mi presentò a una sua amica molto carina. Prendemmo il caffè insieme e fumammo sigarette, si parlò di tutto e dell'Italia in particolare. Essi mi ascoltavano interessati dalle mie

22 Il busto è esposto nella sala numero sette del Museo Canonica di Roma. http://www.museocanonica.it/percorsi/sale_espositive/sala_vii

23 *Cumhuriyet*, 11 luglio 1928.

24 *Havacılık ve Spor*, n.108, (1 Birincikânun 1933) [1° gennaio 1933], p. 1759.

25 Pietro Canonica, *Ricordi della mia vita*, p. 123- 134. La parte delle memorie con informazioni sulle sue opere in Turchia è stata tradotta e pubblicata: *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, Derleyen: Semavi Eyice, Eren Yayını, 1986, p. 20-28. La parte delle memorie inedite di Canonica su Atatürk è stata pubblicata in formato audio con il titolo "Radio Canonica". <https://www.museocanonica.it/it/infopage/museo-online-9>

descrizioni. Il giorno dopo ritornai per il bozzetto della stata equestre e stavo sorbendo con lui e alcuni suoi amici una tazza di caffè e fumando sigarette, quando vidi appesa a una parete, una grande fotografia di una signora che tanto ricordava nell'espressione la mia povera mamma, che avevo perduto da poco. Egli vedendomi fissare quella fotografia mi disse "È mia madre". Ed io "La guardavo perché somiglia tanto alla mia povera mamma". Egli divenne cupo, tacque alcuni minuti, poi mi disse "Era la mia più grande amica. Perdendo lei ho perduto tutto". Altro minuto di silenzio e poi disse "Sapete, io ero sposato, forse non era fatto per me il matrimonio; ma in ogni caso è molto difficile trovare una donna che sia capace di capire la delicatezza della sua posizione nei riguardi di suo marito se egli ha una posizione in politica e uno scopo da raggiungere. Mia moglie questo non lo capiva e così ho dovuto separarmi da lei". Con Kemal parlavamo spesso dei suoi programmi. Egli mi disse un giorno "Vede, noi non sappiamo nulla, ma abbiamo voglia di imparare e vogliamo che vengano da noi degli esperti, non importa di quali Paesi, purché ci insegnino". Kemal si interessava soprattutto di agricoltura, pur essendo nuovo a quei problemi, perché intuiva quanta ricchezza poteva ottenere da essa per il suo Paese privilegiato per il clima. Un giorno mi chiese se io conoscessi qualche professore di agraria per farlo venire ad Ankara, dove voleva istituire una scuola di agraria (ne furono in breve tempo istituite molte). Discorrendo mi disse "Noi turchi nei secoli non abbiamo saputo che distruggere. Ora dobbiamo imparare a lavorare e costruire in tutti i rami dell'industria e dell'agricoltura". Per fare il bozzetto della statua equestre di Kemal avevo bisogno che egli, almeno una volta, montasse a cavallo indossando l'uniforme che egli però, dopo la guerra con la Grecia, non aveva voluto più indossare perché, pur amando ed addestrando il più possibile la Nazione, detestava la guerra con tutti i suoi orrori. Io lo pregai di indossarla almeno una volta per farmi un concetto esatto del suo portamento a cavallo e una mattina mi trovai davanti a cavallo un bell'ufficiale della sua statura che indossava la sua uniforme e lui vicino che rideva dicendomi: "Non pensate alla testa; il resto è uguale". Finito il bozzetto ci lasciammo con una impressione reciproca di profonda stima ed io tornai a Torino dove completai la statua equestre e le due in piedi."²⁶

Dopo aver completato il suo viaggio in Turchia ed essere tornato in Italia, Canonica ha presentato una relazione a Mussolini. In questo rapporto su Atatürk ha scritto:

"Kemal Pascià: uomo semplice, molto distinto nei modi al pari dei nostri soldati lombardi e piemontesi d'antico stampo. Di poche parole, acuto e profondo nelle risposte, riflessivo e molto osservatore; studia gli individui con occhio penetrante e che ha lampi di grande energia. La sua fisionomia, a seconda dei sentimenti che lo animano, acquista a volte espressione che s'impone, a volte un'aria di dolcezza quasi infantile, che commuove. È uomo di cuore, si vede che ha molto sofferto; ama gli umili e non assume pose e atteggiamenti di persona importante: parla con tutti i suoi familiari, ride con essi cortesemente.

Ebbi agio di osservarlo mentre egli posava ad un metro di distanza da me, che in piedi ne ritraeva l'effigie, durante un rapporto fattogli naturalmente in turco, che io non comprendevo, dal ministro degli esteri, dopo il suo incontro con Cicerin. Ebbi allora la percezione della sua grande sensibilità d'animo, giacché dalla mobilità del suo volto che seguiva le frasi del ministro, io potevo rendermi conto in modo evidente dello stato del suo animo, ora irritato ora soddisfatto. La sua casa è semplice, senza lusso, ben tenuta, come una casa borghese nel buon

26 Canonica, *Ricordi della mia vita*, p. 124-126; Eyice, *op.cit.*, pp. 28-31.

senso della parola. Il Gazi s'interessa moltissimo dell'agricoltura, dell'arte e di tutto ciò che può migliorare l'avvenire del suo paese. Quasi ogni giorno va alla sua tenuta, dove si lavora la terra con i metodi più moderni e più perfezionati. Il suo ideale è trasformare il suo Paese, dando ad esso una mentalità ed una attrezzatura moderna in ogni campo dello scibile. Egli afferma di aver dovuto rompere le tradizioni anche nelle cose che hanno in apparenza poca importanza, allo scopo di far scomparire completamente il passato nefasto; e trasformare la mentalità di quel povero popolo, magnifico per forza e bontà, ma sfruttato e trascurato in modo indegno nei secoli passati. Suo desiderio sarebbe di avere i migliori esperti nelle scienze, nelle industrie, nelle arti ecc... per fondare scuole ed università.²⁷

4. Le dichiarazioni di Canonica su Atatürk

a. Stampa turca

Dopo il suo arrivo in Turchia, Canonica è stato sottoposto a diverse domande da parte dei giornalisti riguardo ai suoi pensieri su Atatürk. I giornalisti attraverso le domande desideravano conoscere le sue opinioni sul Gazi, prima ancora che egli avesse avuto l'opportunità di incontrarlo. Giunto a Istanbul, ha espresso parzialmente le sue opinioni su Atatürk rispondendo alle varie domande che gli sono state rivolte. Alla domanda se avesse visto la statua del Gazi a Sarayburnu, realizzata da Krippel, avrebbe risposto nel modo seguente:

“Ho sentito, ma non l'ho ancora visto. Mi inchino con rispetto e affetto davanti al grande nome che chiamiamo Gazi. Quando ero a Roma, ho visto diverse immagini del Gazi in varie pose. In particolare, l'ambasciatore turco a Roma, Suat (Davaz) Bey, mi mostrò un suo ritratto, straordinariamente bello. In quell'immagine, ciò che colpiva soprattutto era una testa bellissima. Sì, è proprio quel tipo di testa che tutti gli scultori cercano di creare nelle loro opere. Quella testa, per me, è un tutto. C'è una verità universalmente accettata: il Gazi è come un sole visibile da ogni parte del mondo. Questo sole, con il suo splendore, illuminerà l'intero futuro della giovane e nobile Turchia. Non ho visto il Gazi, ma immagino una testa da conquistatore e un paio di occhi profondi e penetranti: ecco, quello è il Gazi.

- Signore, cosa pensa della statua che realizzerà?
- Oh, caro mio! Come potrei dirlo ora? Questa domanda comprende un'intera questione psicologica. Senza aver incontrato il Gazi, tutto ciò che direi sarebbe inaccurato. Lo studierò mentre cammina, mentre è seduto, mentre parla, insomma in ogni sua postura e situazione. Non c'è dubbio che i dettagli e i punti preziosi che scoprirò in questi studi saranno fondamentali per realizzare un'opera di successo. In particolare, osserverò il Gazi a cavallo. Studiare un vincitore, un conquistatore su un cavallo impennato è una delle sfide più grandi, ed è proprio questo aspetto che mi interessa di più.
- Completerà la sua opera a Roma, naturalmente?
- Credo di sì. Ad Ankara realizzerò una “testa”, e questa “testa” sarà l'essenza della statua. Successivamente tornerò in Italia.
- Quanto tempo pensa che le occorrerà per completare la sua opera?
- Non posso prevederlo ora, perché dipende dagli studi necessari. Ho esaminato Piazza Taksim. La statua rappresenterà vittorie su tutti e quattro i lati. Penso di collocarla su

27 Eyice, *op. cit.*, 43.

una base con colonne. In particolare, credo sia più appropriato realizzare una statua del Gazi a cavallo, in uniforme militare. Una statua di un conquistatore dovrebbe essere proprio così.”²⁸

Dopo essere andato ad Ankara e aver incontrato Mustafa Kemal Pascià, l’artista italiano si è trovato nuovamente di fronte a domande riguardo le sue opinioni su Atatürk. Tornato a Istanbul, ha risposto ai giornalisti che lo avevano intervistato con una conoscenza più approfondita di Atatürk. Alla domanda del corrispondente del quotidiano *Vakit*: “Potrebbe gentilmente esprimere i suoi sentimenti riguardo al Gazi Pascià?” rispose:

“Il Gazi Pascià ha lasciato su di me un’impressione straordinariamente profonda. Sua Eccellenza il Gazi Pascià è una grande personalità nata per governare. Sta perseguendo ideali grandissimi, e sono certo che il Paese sotto la sua guida raggiungerà un futuro felice. Sua Eccellenza il Gazi Pascià è il vero simbolo degli antichi popoli guerrieri. Parla poco, ma è in continua attività. L’operato del Gazi Pascià non si limita alla sfera politica; ha compiuto miracoli anche nei campi agricolo, economico e sociale. La città di Ankara ne è un esempio vivente: lì ogni giorno viene costruita una nuova casa. In effetti, fare di Ankara la capitale del governo è stata una dimostrazione di grande coraggio. Il Gazi Pascià ha creato una città moderna nel cuore dell’Anatolia. Ankara somiglia a un nido d’aquila: domina tutto e tutti, ma nessuno può toccarla. Il Gazi Pascià è l’unica persona che condurrà la Turchia verso la felicità.”²⁹

L’artista italiano, il 14 dicembre, alla domanda posta dal corrispondente del quotidiano *Milliyet*: “Ha lavorato davanti a Sua Eccellenza il Gazi. Con quali sentimenti torna?” ha risposto:

“I miei sentimenti e le mie impressioni sono così profondi, così grandiosi, che non so quali parole usare per descriverli. Sua Eccellenza il Gazi possiede una determinazione così ferrea e incrollabile da condurre questa nazione verso la felicità e il benessere che nessuna forza può opporsi a lui. È interamente dedicato al progresso e allo sviluppo del Paese, senza essere distratto da nulla. Il Gazi è il vero simbolo delle antiche grandi nazioni. Possiede tutte le qualità necessarie per guidare e dirigere un popolo. Il fatto stesso che abbia scelto Ankara come capitale del governo è una grande testimonianza della maestosità e della forza della sua visione. Ho paragonato Ankara – e forse troverete questo paragone un po’ poetico – a un nido d’aquila. Anche le rocce circostanti e perfino gli edifici dei villaggi nei dintorni mi hanno trasmesso un senso di fierezza e inviolabilità. Guai a chiunque osi guardare questa terra con intenzioni ostili.”³⁰

b. Stampa italiana

Pietro Canonica, uno degli scultori più eminenti d’Italia, ha attirato l’attenzione anche nel suo Paese per le opere realizzate al di fuori dell’Italia. In particolare, ha rilasciato interviste a vari giornali riguardanti le statue di Atatürk che ha realizzato in Turchia. Qui parleremo di due interviste pubblicate su quotidiani.

28 *Milliyet*, 23 Teşrinievvel 1926. [23 ottobre 1926]

29 *Vakit*, 15 Kânünievvel 1926. [15 dicembre 1926]

30 *Milliyet*, 15 Kânünievvel 1926. [15 dicembre 1926]

La prima, è stata realizzata da Enrico Rocca e pubblicata sul quotidiano *Il Popolo d'Italia* il 3 febbraio 1927 con il titolo: “*Otto giorni con Mustafa Kemal. Conversazione con lo scultore Pietro Canonica*”.

Enrico Rocca, incontrando Canonica a Roma nel mese di gennaio, ha voluto conoscere le sue impressioni sulla Turchia e su Mustafa Kemal Pascià. Nell'articolo, dove si menzionano anche le opere realizzate da Canonica in Italia, viene sottolineato che, nonostante la religione musulmana vieti la scultura, oggi il popolo turco desidera erigere una statua di Gazi Mustafa Kemal Pascià nella capitale Ankara. Viene inoltre spiegato che una commissione incaricata ha esaminato i progetti di artisti provenienti da tutto il mondo, scegliendo quello di Canonica.

Nell'intervista sono state riportate alcune informazioni errate, come il fatto che Canonica è rimasto circa due mesi in Turchia e un mese come ospite dell'ambasciatore italiano Luca Orsini Baroni ad Ankara. In realtà, si precisa che degli otto giorni trascorsi ad Ankara, Canonica li ha dedicati a lavorare al busto di Mustafa Kemal e a fare studi preliminari per le statue. Si sottolinea inoltre che l'artista italiano realizzerà in Turchia diverse opere: una statua equestre ad Ankara, una statua a Piazza Taksim a Istanbul, che rappresenta la vittoria dell'esercito kemalista, e un'altra statua a Smirne.

Nella continuazione dell'articolo, Rocca chiede a Canonica: “Come sono visti gli italiani in Turchia?” L'artista italiano risponde:

“I Turchi hanno una grande riconoscenza per noi. Essi ricordano sempre come, fra tutte le truppe alleate che occuparono Costantinopoli, le nostre si distinguessero per correttezza e per cortese urbanità. Se stati esteri, gelosi della nostra crescente e infrenabile potenza di Nazione, non seminassero di tanto in tanto in Turchia allarmi su nostre presunte intenzioni guerresche, i nostri cordiali rapporti col popolo turco sarebbero i più felici. Si pensa già di stabilire accordi d'ordine artistico tra le nostre Accademie e quello che va ordinandosi in Turchia, scambi di calchi, gessi ed altro.”

La conversazione continua così:

“E. R.: Vorrei sapere che impressione ha riportato del Ghazi.

P. C.: Mustafa Kemal – ci risponde il Canonica – ricorda molto da vicino il tipo caratteristico del vecchio soldato piemontese. I suoi modi rigidi e militari sono mitigati da una naturale signorilità. È affabilissimo coi famigliari, pieno di squisita cortesia con gli ospiti. Serio di temperamento, ama però lo scherzo e gli piace di sedersi intorno gente giocosa e laboriosa. Egli dirige di persona una sua tenuta modello, dove ha introdotto macchine agricole perfezionate e spesso parlava anche a me di cose agricole, tema che lo appassiona straordinariamente. Talvolta mentre lavoravo egli chiamava i suoi famigliari e chiedeva loro se il busto che vi stavo facendo fosse somigliante. Quanto a me – aggiungeva il Ghazi scherzando – quando mi guardo nello specchio rivedo il mio busto”.

Il giornalista chiede a Canonica chi, secondo lui, sia in Turchia il personaggio di maggior rilievo dopo il Ghazi. “Secondo me – dice il Canonica – trovo che sia Ismet Pascià”. Alla domanda: “Lei tornerà in Turchia?”, ha risposto: “Certo. A maggio per portare il cavallo”. Il giornalista italiano prosegue nel suo articolo:

“Il Canonica ci mostra una fotografia del monumento equestre di Kemal che sorgerà ad Angora. Il Ghazi si vi appare in uniforme da maresciallo avvolto in un ampio mantello. Il focoso cavallo che egli monta è Sakaria, il benjamino del Ghazi, quello che egli montava il giorno della vittoria

turca contro i greci. Successivamente, lo scultore ci ha mostrato il progetto della statua che sarà collocata in Piazza Taksim. Questa rappresenterà la guerra d'indipendenza turca”.

Dopo aver menzionato altre opere realizzate da Canonica in diversi Paesi, l'articolo passa a fare alcune considerazioni su Mustafa Kemal Pascià:

“Mustafa Kemal è, come ognuno sa, il vittorioso soldato che seppe recidere con la sua spada tagliente il nodo gordiano del trattato di Sèvres e battere e scacciare dalla Turchia l'esercito greco. È il Ghazi, l'uomo della Vittoria, l'idolo dei progressisti turchi, l'occidentalizzatore della nuova Turchia, oltre che il Dittatore che ha trasportato la capitale dalla indifesa Bisanzio al cuore dell'Anatolia fedele”.

– Sappiamo che al suo ritorno dalla Turchia il Canonica è stato trattenuto per più di mezz'ora dal Duce. Gli domandiamo qualche particolare su questo colloquio.

Alla domanda:

“Che impressione ha ritratto dalla nuova Turchia?”, Canonica risponde: “Mi pare che il popolo turco sia animato dalla volontà di cancellare i resti dell'antica soggezione e si sforzi tutt'uomo di emulare in attività e in fecondità di lavoro e di iniziative i popoli occidentali. Trovo i turchi pieni di sincera e incorrotto entusiasmo, leali, intelligenti, cavallereschi. Una grande abnegazione patriottica anima la classe colta. Ho sentito degli studenti dirsi disposti ad affrontare ogni genere di stenti e di difficoltà, purché dai loro sforzi verso la perfezione in Turchia risorga grande ed emancipata. Del resto, i più grandi progressi sono stati raggiunti o si stanno promuovendo in ogni campo, anche nel campo dell'agricoltura si tenta di instaurare i metodi più razionali e moderni, lottando con l'ingrata natura del suolo.”³¹

Un'intervista realizzata da Michele Intaglietta tra lo stesso e Canonica è stata pubblicata sul giornale *La Gazzetta del Popolo* il 27 febbraio 1927 con il titolo “*Canonica e Kemal Pascià*”. L'articolo inizia con una riflessione imprecisa su Mustafa Kemal Pascià:

“Kemal Pascià è il meno conosciuto fra i Capi degli Stati moderni. Non ha mai concesso un'intervista, non ha detto alla stampa una parola. Il suo pensiero è tutto nelle opere; la sua attività nei fatti; la sua esistenza è perduta fra le montagne anatoliche. Pietro Canonica, l'illustre scultore torinese, ha vissuto per oltre due mesi ad Angora, dove Kemal Pascià ha posato per il primo monumento che sarà elevato in Turchia. Gliel'abbiamo chiesto durante una lunga conversazione ch'egli ci ha cortesemente concesso nella sua casa silenziosa.

P. C.: - La Turchia è profondamente pervasa dallo spirito di rinnovamento che Kemal Pascià e i suoi collaboratori le hanno iniettato. Il popolo turco incomincia a comprendere che l'agonia degli ultimi secoli non poteva durare senza produrre la morte, ed ora che si è destato ed ha abbandonato le nostalgie di una tradizione placida e deleteria, dimostra con fatti l'intenzione di condurre rapidamente a termine l'opera di evoluzione da pochi anni iniziata. Il turco per molto tempo è stato vittima della cattiva letteratura: romanzieri fantasiosi e decadenti ce lo hanno descritto come un fannullone buono a niente, che si limitava ad usare della sua proverbiale astuzia nella

31 Enrico Rocca, “Otto giorni con Mustafa Kemal- Conversazione con lo scultore Pietro Canonica”, *Il Popolo d'Italia*, 3 Febbraio 1927.

questua del “*Bascisc*” o nel “*kalincafa*”, l’abitudine della frode in commercio che noi piemontesi chiamiamo comunemente “faccia di tola”. Il “tipo” del turco imbroglione, ventruto anzichè, geloso delle sue donne velate e immerso negli ozi misteriosi degli “harem”, è stato smaltito sui mercati librari con quell’ostinazione che caratterizza gli ottimi affari. L’antico regime, d’altra parte, giustificava pienamente questo cattivo concetto che l’Europa veniva formandosi degli eredi di un popolo che l’aveva fatta tremare. Il potere assoluto e geloso dei Sultani chiudeva tutte le vie del progresso, e seppelliva irrimediabilmente ogni iniziativa vigorosa e moderna del popolo nelle nebbie pesanti di una tradizione che si imponeva di contemplare senza mai volgere lo sguardo per seguire il mutare dei tempi.

M.I.: - Oggi, invece...

P.C.: - Oggi l’attività veramente impressionante alla quale ho assistito è stata per me la più netta delle smentite alla falsa letteratura alla quale purtroppo siamo stati educati. Il turco è pieno d’iniziativa e soprattutto è limpido nelle sue simpatie come pochi popoli sanno esserlo. Fra queste simpatie l’Italia ha uno dei primissimi posti, e questo le viene dalla bontà che abbiamo saputo seminare intorno a noi nel periodo in cui, subito dopo la guerra, la Turchia ha patito l’occupazione interalleata che ha lasciato un triste ricordo. Allora, mentre francesi, inglesi e greci erano accampati sulle rive del Bosforo come su terra di conquista, il carabiniere italiano rappresentò l’elemento moderatore e proclive a clemenza al quale si poteva ricorrere con la certezza di ottenere giustizia.

M. I.: - Quali sono le grandi linee, le basi della rivoluzione e quali fine ch’essa si propone?

P. C.: - Prima di tutto dimenticare il passato. La guerra è passata come un uragano sulla Turchia, l’ha straziata, mutilata, ridotta ad un pugno di uomini – 10 o 12 milioni – la preda ai grandi appetiti che convergono sugli Stretti da parte delle potenze europee e della Russia. C’era solo un’opportunità per uscirne: Kemal Pascià ha tagliato ogni legame con il vecchio regime, con le tradizioni, con i costumi ed i metodi che avevano portato alla disfatta erano infranti. Anziché legarli nuovamente, Kemal pascià concepì il gigantesco disegno di dare al popolo dal quale egli usciva uno spirito nuovo in ogni cosa: nell’abito e nella testa, nella vita sociale e in quella religiosa, nel costume politico e in quello privato. Via dunque i fez, via quell’orribile *ciar-ciaf* che vestiva le donne come altrettante monache, via dalla capitale, via il Califfo, via tutto. Vita nuova: Costantinopoli è stata abbandonata al suo destino, e la vecchia sirena sfrutta oggi la *rèclame* fattale dalla letteratura trasformandosi in una città di piacere, con *casino*, *tabarins*, teatri, grandi *hôtels*, e diventerà la Parigi del Levante. Il Califfato è stato abolito e si incomincia persino a parlare di cambiare la religione dello Stato; la poligamia è proibita e sulle delizie del divorzio all’americana è passato fra i primi anche il Presidente della Repubblica. Spirito nuovo: Le donne non riprenderebbero il velo neppure per tutto l’oro del mondo; Angora vien su, costruita dal nulla, con la stessa rapidità con la quale si costruiscono i padiglioni dell’esposizione, si dissodando le terre con le macchine agricole.

M. I.: - Ma qualcuno si oppone a questa rinascita: l’Opposizione e soprattutto Hamid bey, il capo del *vilayet* di Erzerum e Trebisonda, il nemico acerrimo di Kemal.

P. C.: - Per l’opposizione è innalzata la forca, e Kemal non scherza. Egli considera come alto tradimento ogni iniziativa ed ogni azione contraria alla sua: vuole civilizzare il suo popolo ed ha sostituito il palo turco con la forca, usata in Inghilterra per trattare i nemici con procedimenti... moderni. Vecchio soldato, questo giovane legislatore è inoltre inflessibile e non guarda in faccia nessuno: così è per Hamid bey, il quale incomincia a piegare il capo.

M. I.: - La sua impressione personale, Maestro, su Kemal pascià?

P. C.: - Egli è un uomo di una signorilità e di una dolcezza veramente inconsuete. Frugale anch’egli come tutto il popolo turco, mangia una sola volta al giorno, e non bisogna credere

alla cattiva stampa che lo dipinge come un epulone dedito ai banchetti, al vino e alle donne. L'ho udito parlare di sua madre con una venerazione che mi ha commosso. L'ho udito parlare di sua moglie dalla quale divorziò con una gentilezza che è raro constatare in un occidentale. È di poche parole, e piuttosto di parlare egli ama fissare i suoi interlocutori con i suoi chiari occhi, nei quali è nascosto una dolcezza che le sopracciglia aspre e folte tentano invano di disperdere. Calmo, semplice, modesto, egli ha abolito qualsiasi cerimoniale e tutte le decorazioni. La sua palazzina è quella di un borghese di buongusto che tenga più alla pulizia che all'eleganza.

M. I.: - Quale situazione hanno le Potenze sulla ricostruzione nella ricostruzione turca?

P. C.: - L'Inghilterra e la Francia godono scarse simpatie, poiché il ricordo dell'occupazione è ancora vivo e scottante. Con la Russia corrono rapporti di buon vicinato e non bisogna credere all'eccessivo amore di cui troppo spesso si parla: il comunismo non ha cittadinanza in Turchia e per esso non vi è altro domicilio che la forca. La Germania, l'ex alleato che causò la rovina dello Stato, è guardata con diffidenza, come un dispotico istitutore dal quale non ci si può liberare, tanto più che l'intera costruzione di Angora è affidata esclusivamente e completamente ai tedeschi, che vi hanno già costruito duemila case e sono riusciti persino a far nascere i giardini dall'arido suolo della città. L'Italia gode le maggiori simpatie, ma purtroppo il nostro espansionismo fa troppa paura laggiù.³²

Conclusioni

Nei primi anni della Repubblica, gran parte dei monumenti e delle statue di Atatürk realizzati in Turchia furono creati da scultori stranieri. Uno di questi fu l'italiano Pietro Canonica. Siamo dell'idea che la scelta di Canonica per la realizzazione di monumenti e statue ad Ankara e Istanbul non fosse solo dovuta alla sua fama come artista, ma anche al desiderio di ammorbidire le tensioni nelle relazioni politiche tra Turchia e Italia. Crediamo che questo desiderio fosse condiviso da entrambi i Paesi. In effetti, questa scelta ci porta a riflettere su un altro aspetto delle relazioni tra Turchia e Italia; i legami tra i paesi non si limitano solo alle relazioni politiche. Molti fattori, dalla cultura all'arte, dallo sport al commercio, influenzano le relazioni bilaterali. Pertanto, non sorprende che le tensioni nelle relazioni politiche non abbiano avuto un impatto significativo su altre aree.

Canonica, durante la sua permanenza ad Ankara nel novembre del 1926, trascorse quattro giorni instaurando una comunicazione sincera e amichevole con Atatürk. Conosciamo i ricordi di Canonica su quel periodo. Tuttavia, non abbiamo molte informazioni riguardo ai pensieri di Atatürk sull'artista. Abbiamo trovato un breve articolo su giornale dell'epoca che, sebbene fornisca poche informazioni, offre comunque qualche spunto: "Canonica, lavorando quotidianamente in modo regolare, completerà il busto del comandante in quattro o cinque giorni. Il lavoro e il progetto di Canonica sono stati accolti con soddisfazione dal signor Gazi Pascià."³³

Le osservazioni e i pensieri di Canonica su Atatürk danno l'impressione che lo conoscesse molto bene e lo avesse analizzato a fondo. Al termine dei quattro giorni di lavoro insieme, Canonica non si è limitato a sottolineare solo l'aspetto politico di Atatürk. Ha osservato con grande acume anche il lato emotivo e infantile di Atatürk. Le sue dichiarazioni sono degne di nota per la loro oggettività e per il fatto che Canonica sembra aver veramente compreso e conosciuto a fondo il leader turco.

32 *La Gazzetta del Popolo*, 27 Febbraio 1927.

33 *Cumhuriyet*, 16 Teşrînisânî 1926 [16 novembre 1926]

Come altri diplomatici e artisti italiani, anche Canonica ha espresso apprezzamento per il movimento di cambiamento in Turchia e per gli sforzi compiuti in tal senso. Anche il lavoro instancabile per la costruzione della nuova capitale, Ankara, non è sfuggito alla sua attenzione. Un altro aspetto interessante dei viaggi di Canonica in Turchia è che ha presentato un rapporto a Mussolini sulle sue impressioni riguardo alla Turchia e ad Atatürk. In realtà, questa non è una pratica esclusiva dell'artista. Piuttosto, è un'abitudine comune tra diplomatici, artisti, giornalisti e altri funzionari che viaggiano all'estero: quando tornano, presentano rapporti alle autorità competenti. Pertanto, il fatto che Canonica abbia redatto un rapporto per Mussolini su Atatürk e sulla Turchia non implica, come alcuni articoli di giornale hanno suggerito,³⁴ che fosse "una spia di Mussolini". Ciò che è importante è che le sue opinioni siano sincere e imparziali. Il fatto che i suoi ricordi e le sue osservazioni nel rapporto presentato a Mussolini siano coerenti tra loro dimostra una coerenza interna nel suo pensiero.

Non c'è dubbio che le opere di Pietro Canonica realizzate in Turchia, che continuano a mantenere la loro importanza anche oggi, abbiano avuto un impatto significativo sulla nascita e lo sviluppo della scultura turca. Tuttavia, un altro punto degno di attenzione è che, dopo il Trattato di Losanna, Canonica ha contribuito, attraverso l'arte, a superare parzialmente la sfiducia tra i due paesi, dovuta alla politica espansionista dell'Italia. Sebbene Canonica sia stato oggetto di alcune critiche in Turchia per le sue opere, bisogna riconoscere che, insieme allo scultore austriaco Heinrich Krippel, è stato uno degli artisti più importanti nel contribuire allo sviluppo dell'arte scultorea in Turchia.

34 Mehmed Mazlum Çelik, "Atatürk'ün heykeltıraşı Musollini'nin ajanı mıydı?", *Independent Türkçe*, 31 Dicembre 2021; <https://www.indytrk.com/node/454321/haber/atar%C3%BCrk%C3%BCn-heykelt%C4%B1na%C5%9F%C4%B1-musollininin-ajan%C4%B1-m%C4%B1yd%C4%B1>

Bibliografia

Archivio

Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri

Giornali

Akşam, 25 luglio 1926; 29 agosto 1926; 10 settembre 1926.

Cumhuriyet, 16, 26 Teşrînisânî [novembre] 1926; 11 luglio 1928.

Hâkimiyet-i Milliye, 15 luglio 1926; 3 settembre 1926; 7 settembre 1926.

Milliyet, 15 Temmuz 1926; 23 Teşrînievvel [ottobre] 1926; 15 Kânûnievvel [dicembre] 1926.

Vakit, 16 Teşrînisânî [novembre] 1926; 15 Kânûnievvel [dicembre] 1926.

Yeni Ses, 7 settembre 1926.

Libri e articoli

1959. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II* (1906-1938), Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayını.

Başoğlu T. Türk Heykel Sanatı, in *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: İletişim Yayınları, p. 896.

Canonica P. (s.d., ma 1945-1950). *Ricordi della mia vita*, a cura di M. A. Riggio Canonica, Archivio Museo di Canonica, Roma.

Çelebi M. 2006. *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.

Çelebi M. 2012. Heykeltıraş Pietro Canonica'nın Ankara'daki Eserleri, Tarihte Ankara Uluslararası Sempozyumu (25-26 Ekim 2011), *Bildiriler*, 2. Vol., Ankara.

Çelebi M. 2013. *İzmir Gazi Heykeli*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.

Çelik M.M. 2021. Atatürk'ün heykeltıraşı Mussolini'nin ajanı mıydı?, *Independent Türkçe*.

Eyice S. (Derleyen) 1986, *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, Eren Yayını, İstanbul.

Giray K. 1999. Osmanlı İmparatorluğu'nda Heykel Sanatının Gelişim Çizgisi, *Osmanlı 11*, Ankara: Yeni Türkiye Yayını.

Intaglietta M. "Canonica e Kemal Pascià - La nuova Turchia vista ad Angora dallo scultore torinese. A tu per tu con il Dittatore – Costantinopoli vecchia sirena per 'viveurs' – La funzione della forza – L'Italia amata e temuta", *La Gazzetta del Popolo*, 27 febbraio 1927.

Karal E.Z. 1986. *Atatürk'ten Düşünceler*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, pp. 99-100.

Osma K. 2003. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.

Rocca E. 1927. Otto giorni con Mustafa Kemal (Conversazione con lo scultore Pietro Canonica), *Il Popolo d'Italia*.

Şimşir B.N. 1996. *Bizim Diplomatlar*, Ankara: Bilgi Yayını.

Sitografia

Çelik M. M. 2021. "Atatürk'ün heykeltıraşı Mussolini'nin ajanı mıydı?", *Independent Türkçe*, 31 Aralık 2021; <https://www.indyturk.com/node/454321/baber/atar%C3%BCrk%C3%BCn-heykeli%C4%B1ra%C5%9F%C4%B1-mussolininin-ajan%C4%B1-m%C4%B1yd%C4%B1>

http://www.museocanonica.it/percorsi/sale_espositive/sala_vii <https://www.museocanonica.it/it/infopage/museo-online-9>

Mevlüt ÇELEBİ *

TÜRK VE İTALYAN KAYNAKLARINA GÖRE CANONICA-ATATÜRK İLİŞKİLERİ

Giriş

Türk heykel sanatının Orta Asya'da başladığı kabul edilmektedir. “Balbal” denilen figür yontulardan, Orhun Yazıtları'ndan, birçok mezar heykellerinden sonra, Uygur Türklerinde de heykel sanatının bir hayli ilerlemiş olduğu, çeşitli kadın ve erkek figürlerinde görülmektedir.¹ Daha sonra İslâm dinine geçen Türkler; bu dinin kimi kalıplaşmış kurallarına bağlı kalmışlardır. İnsan silüetini yapmanın yasak olduğu inancı da bunlardan birisidir. İslâm'ın heykeli; ortaya çıktığı dönemde, putperest anlayışa bir tepki olarak ve tekrar o döneme dönülmesini önlemek amacıyla yasakladığı bilinmektedir. Bu yasak, bir takım yanlış yorumların da etkisiyle, Osmanlı Devleti'nde de Tanzimat dönemine kadar uygulanmıştır. Heykel, Türkiye'ye Tanzimat döneminde girmiştir. Bunda padişahların ve rolü olmuş ve Sultan Abdülaziz de öncülük yapmıştır. Osmanlı sarayı, bir padişahın heykelinin yapılmasına ilk kez Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) tanık olmuştur. Sultan Abdülaziz, 1867'de yaptığı Avrupa seyahatinde gezdiği ülkelerdeki heykellerden etkilenmiş ve dönüşünde İstanbul'a bir heykeltıraş çağırmıştır. İngiliz heykeltıraş Charles F. Fuller, Sultan Abdülaziz'in bizzat poz verdiği² at üzerindeki heykelini 1871 yılında yapmış ve bu heykel Beylerbeyi Sarayı'na konmuştur.³

Osmanlı Devleti dönemindeki bazı tekil örnekler bir yana bırakılacak olursa, heykelin Türkiye'de günlük hayata girmesi ancak Millî Mücadele'den sonra ve Atatürk sayesinde olmuştur. Zaferden hemen sonra Yunus Nâdi (Abaloğlu) Bey'in girişimiyle Yeni Gün gazetesi, Ankara'da bir Zafer Abidesi yaptırmak için kampanya başlatmıştır. Toplumsal bir heyecan ve hareketle yürütülen bu kampanya başka kentlere de örnek olmuştur. İstiklal Savaşı'nı görsel sanattan faydalanarak halka mal etmek ve Atatürk'e şükran duygularının bir ifadesi olmak üzere Türkiye'nin hemen her şehrinde çeşitli girişimler başlatılmıştır.

Aynı dönemde Atatürk'ün heykel ve anıt yapılması yönündeki net tavrı bu girişimleri cesaretlendirmiştir. Türkiye'de anıt ve heykel yapılması konusundaki çabalara en büyük destek, Mustafa Kemal Paşa tarafından verilmiştir. 22 Ocak 1923'de Bursa Şark sinemasında yaptığı konuşmada heykel hakkında sorulan bir soruya şu cevabı veren Gazi Mustafa Kemal Paşa, Türkiye Cumhuriyeti'nde heykel çağına girişi haber

* Prof. Dr. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü İzmir.

1 Tamer Başoğlu, “Türk Heykel Sanatı”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.4, İletişim Yayınları, (ty), s. 896.

2 Kıvanç Osmalı, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara 2003, s. 20.

3 Kıymet Giray, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Heykel Sanatının Gelişim Çizgisi”, *Osmanlı 11*, Yeni Türkiye Yayını, Ankara 1999, s. 491-492.

vermiştir: “Dünyada devamlı gelişmiş olmak isteyen herhangi bir millet mutlaka heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir...”⁴

Bu konuşmadan sonra Türkiye’de özellikle Atatürk’ün heykellerinin yapılması konusunda bir takım girişimlerde bulunulmuştur. İlk olarak Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan Atatürk heykelinin açılışı 3 Ekim 1926 günü yapılmıştır.

1. Pietro Canonica’nın Türkiye’deki Eserleri

Yeni Türkiye’nin merkezi Ankara’da da Atatürk’ün anıt ve heykellerinin ve devlet dairelerine asılmak üzere resimlerinin yaptırılması girişimi paralel başlatılmıştır. Mart 1926 başında devlet, Gazi’nin heykel ve resmini yapmak için dünyanın en meşhur sanatçılarının davet edilmesine karar vermiştir.

Aynı yılın Temmuz ayında Maarif Vekaleti, Gazi’nin at üzerinde, ayakta ve büst olarak üç heykelini yaptırmak için Avrupa’nın tanınmış heykeltıraşlarına müracaat etti. Aralarında Avrupa’nın önde gelen sanatçılarının bulunduğu bu heykeltıraşlar, yaptıkları numuneleri bakanlığa gönderdiler.⁵ Vekâlet, hangi heykeltıraşın Türkiye’ye davet edileceğini uzmanlara sorarak kesinleştirmeye karar verdi. Buna göre uzmanlar ünlü bir heykeltıraş seçecekler ve vekaletle bildireceklerdi. Heykelin üç ayda tamamlanması planlanıyordu.⁶ Bakanlık, Ağustos 1926’da Güzel Sanatlar Komisyonu’nun toplantıya çağırarak, heykeltıraş seçme görevini bu kurula verdi.⁷ Bu komisyon şu üyelerden meydana geliyordu: Mimar Kemaleddin, İstanbul Üniversitesi’nin eski rektörü İsmail Hakkı, Heykeltıraş İhsan, Ressam Çallı İbrahim, Müzisyen Süreyya, Cemal Reşid, İstanbul Müzeler Müdürü Halil, Tiyatro Uzmanı Ertuğrul Muhsin, Ressam Namık İsmail.⁸ (Fig. 1)

Komisyon yaptığı uzun görüşmelerin sonunda heykellerin, yarışmaya İtalya Dışişleri Bakanlığının ısrarı üzerine katılan Roma Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Pietro Canonica tarafından yapılmasına karar vermiştir. Ayrıca; Taksim’e dikilmesi planlanan anıtı yapma görevi de İtalyan heykeltıraşa verilmiştir. Heykeltıraş, Gazi’nin biri at üzerinde, biri ayakta ve diğeri de büst olmak üzere üç heykelini yapacaktı.⁹

Güzel Sanatlar Komisyonu Sekreteri Namık İsmail Bey, Canonica’nın tercih edilmesi hakkında şu açıklamayı yaptı:

“Mösyö Canonica ile sözleşme imzalamak üzere bakanlıkça derhal girişimler başlatılmıştır. Gerek sözleşmeyi imzalamak ve gerek işe başlamak üzere bir ay zarfında sanatkârın Ankara’ya geleceği İtalya Elçiliği tarafından bize bildirilmiştir. Canonica, biri at üstünde, diğeri ayakta ve bir diğeri büst-portre olmak ve hepsi tabii büyüklüğünden bir buçuk kat daha büyük ve tunc dökülmüş olmak üzere teklif mektubuna doksan bin lira talep etmiştir.”¹⁰

4 *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II*, (1906-1938), Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayını, Ankara 1959, s. 66-67; Enver Ziya Karal, *Atatürk’ten Düşünceler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986, s. 99-100.

5 *Milliyet*, 15 Temmuz 1926; *Hâkimiyet-i Millîye*, 15 Temmuz 1926.

6 *Akşam*, 25 Temmuz 1926.

7 *Akşam*, 29 Ağustos 1926.

8 *Hâkimiyet-i Millîye*, 3 Eylül 1926.

9 *Hâkimiyet-i Millîye*, 7 Eylül 1926; *Yeni Ses*, 7 Eylül 1926; *Akşam*, 10 Eylül 1926.

10 *Akşam*, 16 Eylül 1926. Heykellerin yapımının Canonica’ya verilmesinden, İtalyan sanatçyı Ankara’ya davet eden Roma Büyükelçisi Suat (Davaz) Bey de son derece memnun kalarak 25 Eylül 1926 günü Maarif Vekili Necati Bey’e şunları yazmıştır: “Reisicumhur Gazi Paşa Hazretlerinin heykelinin imali için memleketimize davet olunan meşhur heykeltıraş Roma Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü Mösyö Canonica, yalnız İtalya’nın değil, belki Avrupa’nın en tanınmış ve en büyük heykeltıraşlarından olup İngiltere, Rusya, Almanya ve İspanya’dan yapılan davetler üzerine meydana getirdiği eserler bütün dünya sanat çevrelerince takdir edilmiştir. Böyle bir üstadın yapacağı eserin ölümsüz olacağına şüphe yoktur”. Bilâl N., Şimşir, *Bizim Diplomatlar*, Bilgi Yayını, Ankara 1996, s. 212-213.

Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, Ankara'daki İtalya Elçiliği temsilciliğine gönderdiği mektupla, Canonica'nın seçildiğini şöyle bildirdi:¹¹

“Güzel Sanatlar Komisyonu, 6 Eylül 1926 günkü toplantısında, hükümetimizin, Cumhurbaşkanımız Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın dikilmesine karar verdiği heykellerini, Roma Akademisi Başkanı Heykeltıraş Profesör Canonica'ya sipariş etmeye karar vermiştir.

Bakanlığımız, Signor Canonica'nın bakanlığımıza gönderdiği teklif mektubunu prensip olarak kabul etmiştir. Sadece kendisine; heykellerin ambalaj içinde İstanbul'a kadar taşınıp taşınamayacağını, heykellerin kaidelerini yapıp yapamayacağını, üç adet kaide planını hazırlayıp hazırlamayacağını ve kısa bir süre için çalışmalarını file geçirmek için Ankara'ya gelip geleceğinin sorulması kalmıştır. Bundan başka komisyon; projeden sanatkârın sorumlu olduğunu, bu üç tunç heykelin yedi kopyasının orjinaliyle uygun olması, heykellerin İstanbul'a getirilmesi, nakliye fiyatının ne kadar olabileceğinin öğrenilmesi ve nakliye garantisi de aldığı kararlardandır.

Sizden, Canonica'nın; imzalamak üzere acilen sözleşmeyi Ankara'ya gelmesi için bakanlıkla irtibat kurması konusunda yardımlarınızı dileriz.

Saygılarımla.

Maarif Vekili.”

Pietro Canonica, hatıralarında, Türkiye'deki eserleri hakkında da bilgi verirken, aslında yarışmaya katılmak niyetinde olmadığı halde Dışişleri Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü'nün insiyatifiyle, yaptığı büstlerden bazı fotoğrafların yollandığını belirtmektedir. Sanatçı, Dışişleri Bakanlığı Güzel Sanatlar Şubesi tarafından yapılan davetle 1926'da Türkiye'ye Mustafa Kemal Paşa'nın bir büstüyle, biri ayakta ve biri atlı olmak üzere üç heykelini yapmak için davet edildiğini kaydetmiştir.¹²

Ankara'da dikilecek Atatürk heykellerini yapmakla görevlendirilen İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica 21 Ekim 1926 günü İstanbul'a gelmiştir. İtalya Elçilik maslahatgüzarı ile Güzel Sanatlar Akademisi Başkanı Namık İsmail Bey tarafından karşılanmıştır. İtalya Başbakanı Benito Mussolini, Türkiye'ye hareket ederken Canonica'ya şunları söylemiştir: “Büyük bir adamın heykelini yapmak için Türkiye'ye gidiyorsun. Bütün temennim başarılı olmandır. Bu şeref, yalnız sana değil, İtalya'ya da yöneliktir. Ümit ederim ki, İtalya-Türkiye münasebetlerinin daha ziyade samimiyet kazanmasına bu da güzel bir vesile olacak, belki de hizmet edecektir.”¹³

Ankara'ya da giden İtalyan sanatçı, 10 Kasım 1926 günü Atatürk tarafından kabul edilmiştir.¹⁴ (Fig. 2)

Canonica, Taksim Abidesi için yaptığı modeli Gazi'ye takdim etmiş ve bu plan Mustafa Kemal Paşa tarafından çok beğenilmiştir¹⁵ (Fig. 3). Mustafa Kemal Paşa modeli yanında alıkoymuştur.¹⁶ Ankara'da kaldığı sürede Mustafa Kemal Paşa ile sık sık görüşen Canonica, yapacağı heykeller için hazırlıklarla birlikte İsmet Paşa'nın da bir büstünü yapmıştır. Bu büstün modeli de Taksim Cumhuriyet Anıtı

11 *Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri - Ambasciata d'Italia in Turchia*, Busta. 336-6.

12 Pietro Canonica, (s.d., 1945-50). *Ricordi della mia vita*, a cura di: M. A. Riggio Canonica, Archivio Museo di Canonica, Roma, s. 123.

13 *Milliyet*, 23 Teşrinievvel 1926.

14 *Vakit*, 11 Kasım 1926.

15 *Vakit*, 16 Teşrinisânî 1926.

16 *Cumhuriyet*, 26 Teşrinisânî 1926.

ve İzmir Gazi Heykeli'nin modelleriyle birlikte Roma Canonica Müzesi'nde sergilenmektedir.¹⁷ Bu ziyarette Başvekil İsmet Paşa, Canonica'ya 24 Kasım 1926'da "Canonica'ya Ankara hatırası" ithafıyla imzalı aşağıdaki fotoğrafını hediye etmiştir. İmzalı fotoğraf Roma Canonica Müzesi'nde muhafaza edilmektedir (Fig. 4).

İtalyan sanatçının Türkiye'de bulunduğu dönemde bir de sözleşme imzalandı. Maarif Vekili Necati Bey ile Pietro Canonica arasında imzalanan tarihsiz sözleşmeye göre: Canonica, Atatürk'ün iki heykeliyle bir büstünü yapacaktır. Heykeller tunçtan imal edilecektir. Toplam maliyet 9 bin İngiliz lirasıdır.¹⁸ Canonica'nın Ankara için yaptığı Atatürk heykelleri 8 Haziran günü İstanbul'a getirilmiş, ambalajlar, limandan Haydar Paşa Garı'na nakledilerek vagona yüklenmiştir. Heykeller Ankara'ya nakledildikten sonra, dikilecekleri yerlerin hazırlanması ve kaidelerin inşası da gündeme gelmiştir. Atlı heykel Etnografya Müzesi'nin bulunduğu tepeye, ayaktaki heykel Yenişehir'deki Gazi Caddesi'ne ve büstün de meclis binasının bulunduğu yere dikilmesine karar verilmiştir.

Canonica'nın Ankara için yaptığı heykellerin açılışı 4 Kasım 1927 günü törenle yapıldı. İlk olarak Etnografya Müzesi önündeki atlı Atatürk heykelinin açılışı yapıldı (Fig. 5). Açılış törenine Büyük Millet Meclisi Kazım Paşa, Başvekil İsmet Paşa ile birlikte, bakanlar, milletvekilleri, Ankara'nın idarecileri ve kalabalık bir topluluk katıldı. İsmet Paşa, heykeli örten örtüsünün kurdeleyi kesmek suretiyle açılışı gerçekleştirmiş ve başarısından ötürü Canonica'ya teşekkür etmiştir (Fig. 6, Fig. 7) .

Daha sonra Sıhhiye'deki heykelin açılışı yapıldı (Fig. 8). Ankara'dan Maslahatgüzâr Taliani, Roma'ya Dışişleri Bakanlığına gönderdiği 7 Kasım tarihli telgrafla Gazi'nin iki heykelinin açıldığını bildirdi. Açılış töreninde başbakan, bakanlar ve çok sayıda milletvekiliyle birlikte elçilikten temsilcilerin de katıldığını anlatan Taliani, "[...] üstadın yaptığı iki heykelle etkileyici bir gösteri yaptığını" yazdı. Başvekil İsmet Paşa ve Hariciye Vekili Tevfik Rüşdü Bey'in de çok mutlu olduklarını ve Hariciye Vekilinin, yeni Türkiye'nin başkentinin modernleşmesinde İtalyan sanatından faydalanmaya bütün bakanların son derece sıcak baktıklarından emin olduğunu söylediğini aktardı.¹⁹

Canonica'nın Ankara'daki heykelleri hakkında görüşmeler yapmak üzere Türkiye'ye geldiği Ekim 1926'da Taksim Meydanı'na da bir Atatürk heykeli yaptırmak için girişim başlatılmıştı. Bu işi yürütmek üzere oluşturulan Abide Komisyonu, Taksim Heykelini de Canonica'ya yaptırmaya kararı verince sanatçıyla ilk görüşme 25 Ekim 1926'da yapılmıştır. Canonica ile Komisyon arasındaki sözleşme 15 Aralık 1926 günü imzalanmıştır. 14 Maddelik ayrıntılı bir sözleşmeye göre: Taksim'e bir abide yapılacaktır; bunun için sanatçıya 165.000 Türk lirası ödenecektir. Canonica, Taksim Abidesini sözleşmenin imzası tarihinden itibaren on sekiz ay zarfında tamamlayacak ve teslim edecektir. Komisyon ile arasında bir sözleşme imzalandıktan sonra ülkesine dönen İtalyan sanatçı, anıtı yapmak için derhal çalışmalara başlamıştır. Anıtın dökümüne Ocak 1928'de başlanmıştır. Döküm işi tamamlandıktan sonra anıt, sanatçının Torino'daki atölyesinde halka teşhir edilmiştir. Gazi'nin heykelini görmek arzusunu bildirmiş olan İtalya Veliahdı da anıtı ziyaret edenler arasında yer almıştır. Anıtı İtalya hükümeti adına müsteşarlardan Giunti, kendisine eşlik eden Suat Bey ile birlikte ziyaret etmiştir.

Taksim Meydanı'na dikilecek anıt ve heykeller İtalya'da imal edildikten sonra ilk parti 8 Temmuz 1928 günü getirilmiş ve 45 sandık içinde gümrüğe konmuştur. 9 Temmuz günü de abidenin kaidesinde kullanılacak süslenmiş taşlar iki İtalyan vapuruyla getirilmiştir. Abideye ait heykellerle kabartma kısımlarında 23 parça da 10 Temmuz günü gelmiştir.

17 Canonica, *Ricordi della mia vita*, s. 127. (Canonica Müzesi'ni ziyaret, 22 Aralık 2009)

18 *Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri-Ambasciata- d'Italia in Turchia*, Busta. 336-2.

19 Pietro Canonica'nın Ankara'da yaptığı heykeller hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Mevlüt Çelebi, "Heykeltıraş Pietro Canonica'nın Ankara'daki Eserleri", Tarihte Ankara Uluslararası Sempozyumu (25-26 Ekim 2011), *Bildiriler*, 2. Cilt, Ankara 2012, ss. 624-645.

Senelerce konuşulan Taksim Cumhuriyet Anıtı 8 Ağustos 1928 günü saat 18.00'de en az 30 bin kişilik kalabalık bir halk topluluğu önünde ve tarihe geçecek şekilde muazzam ve muhteşem bir törenle Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı Kâzım (Özalp) Paşa tarafından açıldı. (Fig. 9) Açılış sadece Türkiye'de yankı bulmamıştır. Türkiye ile İtalya ilişkilerinin dostane bir yola girdiği bu dönemde; heykeltıraşın İtalyan olması nedeniyle İtalyanlar da açılışa ilgi göstermişlerdir. (Fig. 10, Fig. 11) Nitekim İtalya Başbakanı Benito Mussolini, Türkiye Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Paşa'ya anıtın açılışını tebrik etmek için aşağıdaki telgrafi göndermiştir.²⁰

İzmir'in, Türkiye'de zaferden sonra hemen hemen her şehirde başlatılan Atatürk anıt veya heykeli ya da İstiklal Savaşı Abidesi yaptırma sürecinin dışında kalması düşünülemezdi. Milli Mücadele'nin sembol kenti olan İzmir'de de bir Atatürk heykeli yaptırma yönündeki ilk girişimin tarihi 1923'tür. İzmir heykelinin de Canonica tarafından yapılması için sanatçı, Türkiye'de bulunduğu 1926 sonunda İzmir'e davet edildi. Dâveti kabul eden İtalyan heykeltıraş, 24 Kasım 1926 günü Ankara'dan İzmir'e hareket etti. İzmir'de belediye yetkilileriyle çeşitli görüşmeler yapan sanatçıyla mutabakata varıldı. Sonraki dönemde İzmir'deki heykel işi yine sürüncemede kaldı. Daha doğrusu Temmuz 1927'ye kadar hiçbir gelişme yaşanmadığı için İzmir Belediye Başkanı Aziz (Akyürek) Bey'in, İstanbul'a giderek Canonica ile görüşmesine karar verildi. 4 Temmuz 1927 günü, Canonica ile görüşmek üzere İstanbul'a giden Aziz Bey ile Canonica, bir sözleşme imzalanması konusunda anlaştılar. Buna rağmen herhangi bir gelişme yaşanmadı ve bunun üzerine Aralık 1929'da Canonica ile yeniden irtibat kuruldu.

Belediye tarafından İzmir'e davet edilen Canonica, Mısır'dan, 23 Mart 1930 günü İzmir'e geldi. İtalyan heykeltıraş, belediyeye giderek Belediye Başkanı Dr. Hulusi Beyi (Alataş) ziyaret etti. Sanatçı, beraberinde getirdiği Gazi'nin İzmir'de dikilecek heykelinin küçük bir modelini Hulusi Bey'e verdi. İzmir Belediye Başkanı Doktor Hulusi Beyle Pietro Canonica arasında bir sözleşme imzalanmıştır. İtalyan heykeltıraş Canonica, ülkesine döndükten hemen sonra heykelle ilgili çalışmalara başladı. İzmir'de dikilecek Gazi heykelinin yapımı Mayıs 1931'de tamamlandı. Heykel İzmir'e, Necmettin Bey'in yazdığı gibi Kasım 1931'de değil, 11 Şubat 1932'de getirildi. Gazi Heykeli'nin açılış töreni 28 Temmuz 1932'de Başvekil İsmet Paşa tarafından yapıldı²¹ (Fig. 12).

2. Canonica ve Atatürk

İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica, 10 Kasım 1926 günü Ankara'da Atatürk tarafından kabul edildi ve dört gün boyunca birlikte çalıştılar. Bu dönem hakkında kısmen bilgi sahibiyiz. En önemli kaynak, Canonica'nın hatıralarıdır. Canonica, görüşmeden sonra Türk gazetelerine Atatürk hakkında çeşitli açıklamalarda bulunmuştur. Ayrıca Türk gazetelerinin dışında iki İtalyan gazetesinde de mülakatları yayınlanmıştır.

Canonica'nın Atatürk hakkındaki hatıralarına geçmeden önce değinmek istediğimiz bir husus bulunmaktadır. Şimdiki bilgilerimize göre Canonica'nın Atatürk'ün heykellerini yapma süreci 1926'da başlamıştır. Bu çalışmalar kapsamında yaptığı modellerin büyük bir kısmı Roma Canonica Müzesi'nde sergilenmektedir. Ancak Canonica'nın bunların dışında bir de Atatürk büstü yaptığını biliyoruz. Bugün Türkiye'nin Roma Büyükelçiliği'nde muhafaza edilmekte olan büstün yapım tarihi 1927'dir. Büstün yan tarafında P. Canonica imzasıyla birlikte okunan tarih 1927'dir (Fig. 13, Fig. 13a). Bu büstün Roma Büyükelçiliğine nasıl ve ne zaman verildiği hakkında sağlıklı bilgi bulunmamaktadır. Tunçtan yapılmış bu büstün modeli Canonica Müzesi'nde sergilenmektedir. Ancak bu büstten üretilen çeşitli modeller

20 Mevlüt Çelebi, *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara 2006.

21 Mevlüt Çelebi, *İzmir Gazi Heykeli*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2013.

sonraki yıllarda çok geniş alanlarda kullanılmıştır.²² Mesela 1928’de Tayyare Cemiyeti’nin düzenlediği futbol turnuvasında.²³ 1933’te Havacılık ve Spor dergisinin düzenlediği tenis turnuvasında ödül olarak Canonica tarafından yapılan bu büstlerin verilmesi uygun görülmüştür.²⁴

3. Canonica’nın *Memorie*’nde Atatürk

Canonica’nın Roma Müzesi’ndeki yayınlanmamış hatıralarında Atatürk hakkında çarpıcı gözlemlerde bulunduğu bir bölüm bulunmaktadır.²⁵ Bu bölümün geniş bir kısmını aşağıda veriyoruz:

“1926 senesinde, Dışişleri Bakanlığı, Güzel Sanatlar Müdürlüğüne, Kemal Paşa’nın at üzerinde, ayrıca tam boy birer heykellerini ve bir büstünü yapmak için Türkiye’de açılan bir yarışmaya birkaç heykeltıraşın katılmaları için çağrıda bulundu. Ben katılmak istemiyordum; ancak Güzel Sanatlar Müdürlüğü, kendi inisiyatifi ile yaptığım büstlerden bir takım fotoğrafı Bakanlığa gönderdi. Fransızlar tarafından yapılan kuvvetli baskılara rağmen diğer milletlerden katılan birçok yarışmacı arasından ben seçildim. İlk önce İstanbul’a gittim ve orada arkadaşım Orsini Baroni beni misafir etti. İstanbul’dan, büstünü yapmak üzere, Kemal Paşa’nın oturduğu Ankara’ya seyahat ettim... Ankara’da Kemal Paşa, kelimenin tam anlamıyla bir burjuva evi gibi, zevkle ama lüksten uzak bir şekilde döşenmiş mütevazı bir saraycık olan ikametgâhında beni sade bir şekilde kabul etti. Kahve ikram ettikten sonra çalışmaya başladık. Her zaman olduğu gibi bir saat sonra, kendisine benzeyen büstün ana hatları ortaya çıkmıştı. Ertesi gün tekrar geldim: büstün yapımı ilerledi; Kemal’in yakınında bulunan ve diğer sanatçıların çalışmalarını izlemiş olan kişiler, o sanatçılar tarafından yapılan çok sayıdaki çalışmayı, benim aynı zamanda orda bulunanlarla konuşarak sürdürdüğüm çalışma hızı ile karşılaştırarak büstü övmeye başladılar. Dördüncü günde büstü bitirmiştim. Kemal, büstten o derece memnun kalmıştı ki arkadaşlarına ‘Aynaya baktığım zaman büstümü görüyorum. Bittiğine üzüldüm. Canonica’yı görmek beni memnun ediyordu’ dedi. Çalışmalarım sırasında Kemal ile her şeyden konuşuyorduk. Sade, bizim Lombardia ve Piemonte bölgelerinin eski asil askerlerine benzeyen davranışlarıyla çok seçkin bir insandı. Az konuşuyor, derin düşünen ve dikkatli bir gözlemci: fizyonomisi, o an içinde bulunduğu hislere göre bazen emir verici bir görünüme, bazen de insanı duygulandıran adeta çocuksu tatlı bir havaya bürünüyor. Dışişleri Bakanı tarafından kendisine, tabiatıyla benim anlamadığım Türkçe bir rapor verilirken, benden bir metre uzaklıkta poz verdiği sırada Kemal’i inceleme imkânını buldum. O sırada, çok hassas bir yaradılışı olduğunu anladım; çünkü Bakanın konuşmasını dinlerken yüzünün çok çabuk değişen ifadelerinden, zaman zaman sinirlenip zaman zaman memnun olduğunu belirten ruh durumunu açıkça görüyordum. Bir gün çok sevimli bir hanım arkadaşı ile tanıştırdı. Beraber kahve ve sigaralarımızı içtik. Her şeyden, özellikle İtalya’dan konuştuk. Hepsi anlattıklarını ilgi ile izliyorlardı. Ertesi gün, at üzerindeki heykelinin eskis çalışması için gittim. Kendisi ve bazı arkadaşları ile birlikte kahvelerimizi içerken,

22 Bu büst, Roma’daki Canonica Müzesi’nin sergi salonlarından yedi numaralı olanda sergilenmektedir. http://www.museocanonica.it/percorsi/sale_espositive/sala_vii

23 *Cumhuriyet*, 11 Temmuz 1928.

24 *Havacılık ve Spor*, Sayı:108, (1 Birincikânun 1933), s. 1759.

25 Pietro Canonica, *Ricordi della mia vita*, s. 123-134. Hatıraların Türkiye kısmı, Türkiye’deki eserleri hakkında bilgiler verilerek tercüme edilmiş ve yayınlanmıştır: *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnamesi ile Atatürk’e Dair Hatıraları*, Derleyen: Semavi Eyice, Eren Yayını, 1986, s.20-28. Canonica’nın yayınlanmamış hatıralarının Atatürk’le ilgili kısmı seslendirilmiş olarak “Radio Canonica” başlığı altında yayınlanmıştır. <https://www.museocanonica.it/it/infopage/museo-online-9>

ifade olarak kısa süre önce kaybettiğim annemi çok hatırlatan bir hanımın duvarda asılı büyük bir fotoğrafını gördüm. Kemal Paşa, fotoğrafa dikkatle baktığımı görünce “Annem” dedi. Ben de ‘Zavallı anneme çok benzediği için bakıyordum’ dedim. Paşa, üzülerek bir an sustu ve ‘En büyük arkadaşım. Onu kaybedince her şeyimi kaybettim’ dedi. Bir müddet daha sustuktan sonra, ‘Biliyor musunuz, ben evliydim’ dedi, “Belki evlilik bana göre değildi, ama her halükarda, eğer erkeğin ulaşmak istediği bir amacı ve politikada bir yeri varsa, kocasının yanındaki yerinin nezaketini anlayabilecek yetenekte bir kadın bulmak çok zor. Benim karım bunu anlamıyordu, bu nedenle ayrılmak zorunda kaldım.’

Kemal Paşa ile sık sık planlarından bahsediyorduk. Bir gün bana ‘Gördüğünüz gibi biz hiçbir şey bilmiyoruz, ama öğrenmek istiyoruz ve hangi ülkeden olursa olsun Türkiye’ye uzmanların gelmesini arzu ediyoruz; bize bir şeyler öğretsinler yeter’ dedi.

Gazi, konu kendisi için yeni olmakla beraber en çok tarımla ilgileniyor; çünkü iklim nedeniyle çok elverişli olanaklara sahip ülke sinin bu alanda büyük zenginlikler elde edebileceğinin bilincinde. Bir gün bana, Ankara’da bir ziraat okulu kurmak için getirebileceği birkaç büyük ziraat profesörü tanıyıp tanımadığımı sordu. (Sonradan, bu okullardan kısa sürede çok sayıda açıldı). Konuşma sırasında bana dedi ki: ‘Biz Türkler yüzlerce yıl boyu tahrip etmekten başka bir şey bilmedik, artık, endüstrinin ve tarımın her dalında çalışmasını ve yaratmasını öğrenmeliyiz.’ At üzerindeki heykelini yapabilmem için, Kemal’in, hiç değilse bir defa, milletini sevmesine ve elindeki bütün imkânlarla onu yönetmesine rağmen, tüm vahşetiyle savaştan nefret ettiği için, Yunan Savaşından sonra bir daha giymek istemediği üniforması ile ata binmesi gerekiyordu. Kendisine, at üzerindeki duruşu hakkında kesin fikir edinebilmem için hiç değilse bir kez üniformayı giymesini rica ettim. Bir sabah, onun üniformasını giymiş, aynı yapıda yakışıklı bir subayı atın önünde buldum. Subayın yanında duran Paşa gülererek bana dedi ki: ‘Kafayı düşünmeyin, gerisi aynı.’ Heykel taslağı bittikten sonra, karşılıklı derin saygı hisleriyle bir birimizden ayrıldık ve ben Torino’ya dönerek at üzerindeki heykelini ve diğer iki boy heykellerini bitirdim.”²⁶

Canonica, Türkiye seyahatini tamamlayıp İtalya’ya döndükten sonra Mussolini’ye bir rapor sundu. Bu raporda da Atatürk hakkında şunları yazdı:

“Kemal Paşa sade, bizim Lombardia ve Piemonte bölgelerinin eski askerlerine benzeyen davranışlarıyla çok seçkin bir insan. Az konuşuyor, derin ve kesin cevaplar veriyor, çok düşünüyor ve izliyor. İnsanları, büyük enerjisini yansıtan ve nüfuz eden gözlerle inceliyor. Fizyonomisi, o an içinde bulunduğu hislere göre bazen emir verici bir görünüme, bazen de insanı duygulandıran, adeta çocuksu tatlı bir havaya bürünüyor. Merhamet dolu bir insan. Çok acı çekmiş olduğu anlaşılıyor. Aciz kimselere karşı sevgi duyuyor, önemli bir kişi havası takınmıyor. Tüm aile efradıyla konuşuyor, şakalaşiyor. Çiçerin le görüşmesinden sonra Dışişleri Bakanı tarafından kendisine tabiatıyla benim anlamadığım Türkçe bir rapor verilirken, benden bir metre uzakta poz verdiği sırada kendisini inceleme imkânı buldum. Bakanın konuşmasını dinlerken yüzünün değişen ifadelerinden, zaman zaman sinirlenip zaman zaman memnun olduğunu belirten ruh durumunu açıkça görüyordum. Evi sade, hiçbir lüksü yok. Bakımlı, kelimenin tam anlamıyla bir burjuva evi. Gazi, ülkesinin geleceğini daha iyiye götürecektir, sanat ve her türlü konuyla yakından ilgileniyor. Hemen hemen her gün, toprağın en modern ve geliştirilmiş metotlarla işlendiği çiftliğine gidiyor. İdeali, ilmin her dalında çağdaş bir zihniyet ve modern araçlarla ülkesini

26 Canonica, *Ricordi della mia vita*, s. 124-126; Eyice, *age*, s. 20-23.

değiştirmek. Asırlarca utanç verici bir şekilde sömürülüp ihmal edilen bu fakir ama kuvvetli ve yürekli halkın düşünce tarzını değiştirmek amacıyla, görünüşte çok az önem taşıyan şeylerde bile gelenekleri yıkmak, kötü geçmişi tamamıyla yok etmek zorunda kaldığını belirtiyor. Okul ve üniversiteler kurmak için ilim, endüstri, sanat gibi alanlarda en iyi uzmanlara sahip olmak istiyor.”²⁷

4. Canonica'nın Atatürk Hakkındaki Açıklamaları

a. Türk Basınına

Canonica, Türkiye'ye geldikten sonra Atatürk hakkındaki düşünceleri hakkında gazetecilerine çeşitli sorularına muhatap oldu. Gazeteciler, daha Atatürk'ü görmeden sordukları sorularla onun Gazi hakkındaki fikirlerini öğrenmek istediler. İstanbul'a geldiğinde, muhatap olduğu çeşitli sorulara cevap verirken Atatürk hakkında da görüşlerini kısmen ifade etmiştir. Krippel tarafından yapılan Sarayburnu'ndaki Gazi heykelini görüp görmediği sorusuna şu cevabı vermiştir:

“İşittim, fakat henüz görmedim. Gazi dediğimiz büyük ismin huzurunda hürmetle, muhabbetle eğiliyorum. Roma'da iken Gazi'nin muhtelif vaziyetlerde resimlerini görmüştüm. Yalnız Türkiye'nin Roma Elçisi Suat (Davaz) Bey bana Gazi'nin bir resmini gösterdi, fevkalade güzeldi. O zaman resimde, her şeyden evvel güzel bir baş dikkat çekti. Evet, bütün heykeltıraşların eserlerinde yaratmak istedikleri öyle güzel baştır. Bu baş, benim için bir bütündür. Bütün âlemin tasdik ettiği bir hakikat var ki, Gazi, dünyanın her tarafından bakılınca görülen bir güneştir. Bu güneş, parlaklığıyla genç ve aziz Türkiye'nin bütün istikbalini aydınlatacaktır. Ben Gazi'yi görmedim, fakat bir fâtih başı, derin nafiz bir çift göz görüyorum ki, işte o Gazi'dir.

- Sinyor, yapacağınız heykel için ne düşünüyorsunuz?
- Oh, azizim! Bunu şimdiden nasıl söyleyebilirim? Bu soru bütün bir psikoloji meselesini kapsıyor. Gazi ile görüşmeden söyleyeceklerim doğru olmaz. Kendilerini yürürken, otururken, konuşurken hülâsa her hâl ve vaziyette etüt edeceğim. Bu etütlerde bulacağım çok kıymetli noktalar, incelikler eseri başarıyla meydana getirmede hiç şüphe yok ki, etkili olacaktır. Gazi'yi bilhassa at üzerinde tetkik edeceğim. Bir muzafferî, bir fâtihi şaha kalkmış bir at üzerinde incelemek, en büyük meseledir ve ben bu tarafı daha çok düşünüyorum.
- Eserinizi tabi ki Roma'da tamamlayacaksınız?
- Zannederim. Ankara'da yapacağım bir 'baş'tır ve bu 'baş' heykelin her şeyidir. Daha sonra İtalya'ya döneceğim.
- Eserinizi kaç ayda tamamlayacağınızı tahmin ediyorsunuz?
- Bunu şimdiden kestiremem. Zira, bu işe, tetkike bağlı bir iştir. Taksim Meydanı'nı inceledim. Heykelin dört tarafı zafer temsillerini ihtiva eder. Sütunlu kaide üzerine dikilmesini düşünüyorum. Bilhassa Gazi'nin askerî üniforma ile at üzerinde bir heykelini yapmak daha uygundur. Bir fâtihin heykeli de böyle olur.”²⁸

İtalyan sanatçı Ankara'ya gidip Mustafa Kemal Paşa ile tanıştıktan sonra da Atatürk hakkındaki fikirlerini öğrenmek isteyen sorulara muhatap oldu. İstanbul'a döndükten sonra kabul ettiği gazetecilere

27 Eyice, *age.*, s. 38-39.

28 *Milliyet*, 23 Teşrinievvel 1926.

artık Atatürk'ü tanımış olarak cevaplar veriyordu. Vakit gazetesi muhabirinin: “Gazi Paşa hakkındaki hislerinizi lütfen beyan eder misiniz?” sorusuna şu cevabı verdi:

“Gazi Paşa benim üzerimde fevkalade derin bir tesir bıraktı. Gazi Paşa Hazretleri idare etmek için yaratılmış büyük bir şahsiyettir. Gayet büyük idealleri takip etmekte olup, onun idaresi altında bulunan memleket muhakkak mesut bir geleceğe kavuşacaktır. Gazi Paşa Hazretleri eski savaşıcı milletlerin gerçek bir timsalidir. Az konuşur fakat mütemadiyen faaliyette bulunur. Gazi Paşa'nın faaliyeti siyasi sahaya sınırlı kalmış değildir. Ziraî, iktisadî ve toplumsal sahalarda da mucizeler meydana getirmiştir. Ankara şehri bunun canlı misalidir. Orada her gün yeni bir ev yapılmaktadır. Esasen Ankara'yı hükümet merkezi yapmak büyük bir cesaretle delalet eder. Gazi Paşa, Anadolu'nun ortasında çağdaş bir şehir meydana getirmiştir. Ankara bir kartal yuvasına benzemektedir. Her yerde herkese hâkimdir, fakat ona kimse el süremez. Gazi Paşa, Türkiye'yi mutluluğa götürececek yegâne şahsiyettir.”²⁹

İtalyan sanatçı, yine 14 Aralık günü görüştüğü Milliyet muhabirinin “Gazi Hazretleri'nin karşısında çalıştınız. Ne gibi hislerle dönüyorsunuz?” sorusuna da benzer cevap vermiştir:

“Hissiyatım, intibaım o kadar derin, o kadar muazzamdır ki, bunu size hangi kelimelerle tarif edeceğimi bilemiyorum. Gazi Hazretleri bu milleti saadet ve refaha sevk edecek öyle demir gibi sağlam azme sahiptir ki, karşısında hiç bir kuvvet duramaz. Kendilerini memleketin kalkınıp gelişmesinden başka hiç bir şey meşgul etmez. Gazi, eski büyük milletlerin hakiki timsalidir. Bir milleti idare ve sevk edecek bütün hasletler bulunmaktadır. Zâten Ankara'yı hükümet merkezi olarak kabul etmeleri, görüşlerindeki azamet ve kudrete büyük bir delildir. Ben Ankara'yı -belki biraz şairane bulacaksınız- bir kartal yuvasına benzettim. Etrafındaki kayalar, hatta köylerdeki binalar bile bende böyle kıskanç hissi bırakmıştır. Buraya yan bakacakların vay haline.”³⁰

b. İtalyan Basınına

İtalya'nın en önde gelen heykeltıraşı olan Pietro Canonica'nın İtalya dışında yaptığı çalışmalar ülkesinde de ilgi odağı olmuştur. Türkiye'de yaptığı Atatürk heykelleri hakkında da bazı gazetelere mülakatlar vermiştir. Biz burada, iki gazetede kendisiyle yapılan röportajlardan söz edeceğiz. Tercümesini vereceğimiz ilk röportaj Enrico Rocca tarafından yapılmış, *Il Popolo d'Italia* gazetesinde 3 Şubat 1927 günü “*Otto giorni con Mustafa Kemal - Conversazione con lo scultore Pietro Canonica [Mustafa Kemal ile sekiz gün. Heykeltıraş Pietro Canonica ile Sohbet]*”, başlığıyla yayınlanmıştır.

Enrico Rocca, Ocak ayında Roma'da görüştüğü Canonica'dan, Türkiye ve Mustafa Kemal Paşa hakkındaki izlenimlerini öğrenmek istemiştir. Canonica'nın İtalya'da yaptığı eserlerden söz edilen makalede; Müslümanların heykel yapmasının yasak olmasına rağmen bugün Türk halkının, başkent Ankara'ya Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın bir heykelini dikmeyi arzu ettiği belirtilmiştir. Oluşturulan komisyonun bütün dünya sanatçılarının projelerini incelediği ve bunlar arasından Canonica'nın projesini beğendiği anlatılmıştır.

Mülakatta, Canonica'nın yaklaşık iki ay Türkiye'de ve bir ay kadar da İtalya Büyükelçisi Luca Orsini Baroni'nin misafiri olarak Ankara'da kaldığı gibi yanlış bilgiler de verilmiştir. Canonica'nın Ankara'da kaldığı zamanın sekiz gününü, büstünü yapmak ve heykeller için ön çalışma yapmak amacıyla Gazi ile geçirdiği ifade edilmiştir. Canonica'nın; bir İtalyan heykeltıraşı olarak Türkiye'de, birisi Ankara'da bir Atlı

29 *Vakit*, 15 Kânünievvel 1926.

30 *Milliyet*, 15 Kânünievvel 1926.

Heykel ile İstanbul Taksim Meydanı'nda Kemalist orduların zaferini tasvir eden bir heykel ve bunların dışında İzmir'e de bir heykel yapacağı anlatılmıştır.

Yazının devamında Rocca, Canonica'ya: "İtalyanların Türkiye'de nasıl görüldüklerini?" sormuştur. İtalyan heykeltıraş şu cevabı vermiştir:

"Türkler bize karşı büyük bir şükran duyuyorlar. İstanbul'u işgal eden müttefik orduları arasında askerlerimizin kendilerine karşı ne kadar nazik ve medeni davrandıklarını daima hatırlıyorlar. Yabancı devletler, yeniden büyük devletler arasında yer almamızı kıskanılır ve bizim muhtemel savaşçı niyetimiz olarak görülürse de bu Türkiye'de büyük bir tepki doğuruyor. Fakat Türk halkı bizimle samimi ilişkiler kurmaktan çok mutlu olacak. Bunu daha önce akademimiz Türkiye ile iyi ilişkileri öncelikle sanat alanında kurmayı tasarladı."

Görüşme şu şekilde devam etmiştir:

"E. R.: Mustafa Kemal hakkındaki intibalarınızı öğrenmek isterdim.

P. C.: Mustafa Kemal, eski Piemonte askerlerinin tipik bir karakterini hatırlatıyor. Eğilmez tarzı-karakteri ve askerliği, tabii bir nezaketle kapatılmış. Misafirperver, tatlı dilli ve nazik bir ev sahibi ve sevimli yüzlü. Mizaç olarak ağırbaşlı birisi fakat şaka yapmayı seviyor ve halkın içinde bulunmaktan hoşlanıyor. Model olarak kurulan ve tarım aletleri üretilen şahsi çiftliğini idare ediyor ve benimle de sık sık tarım hakkında konuşmalar yaptı. Bazen büstleri üzerinde çalışırken hizmetçilerin çağırıyor ve onlara, çalışmakta olduğum büstün kendisine benzeyip benzediğini soruyordu. Gazi, aynada kendime tekrar baktığım zaman, büstün bana ne kadar benzediğini görüyorum' diye şaka yapıyordu."

Canonica'nın bu sözünü tebessümle karşılayan gazeteci kendisine: "Türkiye'de Gazi'den sonra en önemli kişinin kim olduğunu?" sormuştur. Canonica, "Başvekil İsmet Paşa" cevabını vermiştir. "Tekrar Türkiye'ye gidecek misiniz?" sorusuna, "Mutlaka! Mayıs'ta atı heykeli götürmek için gideceğim" cevabını vermiştir. İtalyan gazeteci yazısına şöyle devam etmiştir:

"Canonica, bize Ankara'ya dikilecek Atlı Heykel'in bir fotoğrafını gösterdi. Gazi, mareşal üniforması ve geniş bir palto giyinmiş olarak görünüyor. Buradaki at, Gazi'nin, Sakarya'da Yunan ordularına karşı Türk zaferinin kazanıldığı gün bindiği atı canlandırıyor. Heykeltıraş daha sonra, bize, Taksim Meydanı'na dikilecek heykelin planını gösterdi. Burada da, Türklerin bağımsızlık savaşı tasvir edilecek."

Canonica'nın başka ülkelerde yaptığı eserlerinden söz edildikten sonra yazıda Mustafa Kemal Paşa hakkında bir takım tespitlerde bulunulmuştur:

"Mustafa Kemal, herkesin bildiği gibi, Sevr Antlaşması'nı kabul etmeyen ve Anadolu'daki Yunan askerlerine karşı büyük bir zafer kazanan muzaffer bir askerdir. Gazi, başkenti sadık Anadolu'nun kalbine taşıyan bir devlet adamı olmanın dışında muzaffer bir adam ve Türk yenileşmesinin idolü ve yeni Türkiye'nin Batılılaştırıcısıdır."

Canonica'nın Türkiye'den döndükten sonra Duce tarafından kabul edildiğini ve yarım saatten fazla görüştiklerini biliyoruz. Kendisine özellikle bu görüşme hakkında sorular soruyoruz. Genel olarak

yeni Türkiye’de gördüğü siyasi, sosyal ve sanat alanındaki yenilikleri ve Gazi hakkındaki izlenimlerini Mussolini’ye anlattığını söylüyor.

Canonica’ya: “Yeni Türkiye hakkında edindiği izlenimler” sorulmuştur.

“Fikrimce; Türk halkı geçmişin sıkıntılarını silmek, zorlukları göğüslemek ve Batılı toplumlar gibi inisiyatif kullanmak ve çok çalışmak iradesine sahip olmalıdır. Türk halkını, şövalye ruhlu, akıllı, şevki kırılmamış ve samimi buluyorum. Büyük bir vatanseverlik ruhuna sahip aydınları var. Türkiye’yi kalkındırmak ve serbesti ve hürriyet kazanmak şartıyla, her türlü zorluğa göğüslemek cesaretine sahip olduklarını öğrencilerden duydum. Her alanda gelişmek ve ilerlemek için önemli işler yapılmış. Verimsiz topraklara rağmen tarım alanında da pek çok kurum kurulmuş.”³¹

Canonica ile Michele Intaglietta yapılan bir mülakat da *La Gazzetta del Popolo* gazetesinde 27 Şubat 1927 günü “*Canonica e Kemal Paşa [Canonica ve Kemal Paşa]*” başlığıyla yayınlanmıştır. Makaleye, Mustafa Kemal Paşa hakkında doğru olmayan bir tespitle başlanmıştır:

“Modern devletlerin başları arasında en az tanınan Kemal Paşa’dır. Bir röportaja asla izin vermedi ve basına bir kelime bile söz etmedi. Onun düşünceleri, eserleri, eylemleri ve yaptıkları Anadolu dağları arasında kayboldu. Torinolu heykeltıraş Pietro Canonica, Kemal Paşa’nın Türkiye’de dikilecek heykeli için kendisine poz verdiği Ankara’da iki aydan fazla bir süre yaşamıştır. Kendisi, sakin evinde yaptığımız uzun sohbet esnasında bize pek çok konu hakkında bir şeyler anlattı. P. C.: - Kemal Paşa ve arkadaşları Türkiye’de, kökten yenilikçi bir zihniyetin nüfuz etmesi için şırınga ettiler. Türk halkı son yüzyıllardaki can çekişmeden ve tehlikeli işleri ve gelenekselliği terk ederek yeniden işe başladı. Hızlı bir idare ile meydana getirilen işlerin, birkaç yıldır sınırına gelindi. Uzun bir zaman için kötü edebiyatın kurbanı olan Türkün; fantastik roman yazarları için; hiçbir şeyden anlamaz (kalın kafalı), tembel, hilekâr olarak tasvir edilmesi alışkanlık haline gelmişti. Hilekâr, dolandırıcı, mızıkçı ve çapkın olan avare Türk tipi; eşlerini kıskandıkları için örtetek haremde saklardı. Diğer taraftan eski rejim, bir halkın daha önce yaptığı işlerin mirasçısı olarak ve bu fikirlerden dolayı Avrupa’ya karşı suçsuzluğunu ispat etmek çabasıdaydı. Mutlak güce sahip sultanlar, bir halkın kendi inisiyatifiyle meydana getireceği her türlü yenileşme yollarını, tamiri mümkün olmayan bir anlayışla kapattılar.

M. I.: - Oysa bugün... Aksine bugün...

P. C.: - Bugün, benim orada bulunduğum zamanda gerçekleştirilen faaliyetler uydurma edebiyatın iddialarını çok açık bir şekilde yalanlamıştır. Türk pek çok girişimiyle pek az millete karşı beslediği sempatisini ortaya koymuştur. Hatıralarda kötü bir hüüzün bırakmış olan savaştan hemen sonra Türkiye’nin müttefikler tarafından işgal edildiği dönemdeki onlara karşı davranışlarımızın bir ürünü olarak bu sempatisinde İtalya birinci sıradadır. İngiliz, Fransız ve Yunanlıların Boğaziçi’nde bulunurken ve karada işgallerini genişletirken, İtalyan jandarması, orada bulunanlar arasında Türklere karşı en merhametli davrananlar olduğu için, bizi kendilerine yakın görüyorlar ve adaletimize müracaat ediyorlardı.

M. I.: - Türkiye’de devrim hangi temel çizgide gelişmektedir?

31 Enrico Rocca, “Otto giorni con Mustafa Kemal - Conversazione con lo scultore Pietro Canonica”, *Il Popolo d’Italia*, 3 Febbraio 1927.

P. C.: - Her şeyden önce geçmişi unutmak. Savaş, Türkiye'nin üzerinden bir kasırga gibi geçmiş, halkı sıkıntılara sokmuş, nüfusunu azaltmış -10 veya 12 milyon- ve Boğazlar, Rusya ve Avrupalı devletler için iştah kabartıcı bir kurban durumundadır. Bundan kurtulmak için tek bir fırsat vardı: Muzaffer Kemal Paşa eski ile bütün bağlarını kesti ve kıyafette, zihinde, dini anlayışta ve sosyal yaşantıda, yani her alanda halka yeni bir zihniyet aşılayarak onları birleştirdi. Fes ve rahibelerin kıyafetleri gibi kadınları baştanbaşa örten çarşaf atıldı, başkent değiştirildi, halife kovuldu, Yeni hayatta: İstanbul, kaderine terk edildi ve eski cazibeli bir kadın gibi bugün reklamlarda faydalanılan, gazinoları, tiyatroları, büyük otelleri ile Doğu'nun Paris'i haline gelecek. Halifelik lağvedildi ve hatta devletin dininin değiştirilmesine başlandı. Birde çok kadınla evlenmek yasaklandı. Cumhurbaşkanı geçmişte yapılanlar hakkına şunları söyledi: "Yeni zihniyet: Kadınlar yeniden peçe takamayacak, Ankara, her şeyi ile aynı hızla yeniden inşa edilecek, sergi sarayları yapılacak ve tarımda makineler daha fazla kullanılacak.

M. I.: - Fakat birileri bu yeniden doğuşa mukavemet ediyor, muhalefet ve özellikle Erzurum ve Trabzon vilayetlerinde Hamid Bey, Kemal'in çok sert bir muhalifi.

P. C.: - Muhalefet için darağaçları yükseliyor ve Kemal şaka yapmıyor. O, yaptıklarına karşı olan her hareketi ihanet gibi dikkate alıyor. Halkını medenileştirmek istiyor ve Türk kazıkları ve kullanılmış darağaçları, eski ve yeni düşmanları ve İngiltere ile sulh yapmak için yerlerine konuluyor. Bu eski asker, genç kanun yapıcı diğer taraftan taş yürekli birisi olarak kimsenin gözünün yaşına bakmıyor ve Hamid Bey'i ve onun gibileri tepeliyor.

M. I.: - Üstat, Kemal Paşa hakkındaki şahsi intibanız?

P. C.: - O, alışılmışın dışında olarak son derece nazik ve latif bir adam. Aynı zamanda, bütün Türk halkı gibi kanaatkâr, günde sadece bir öğün yemek yiyor, şaraba, ziyafetlere ve kadına müptela olarak tasvir eden taraflı basına inanmaya gerek yok. Annesi hakkında konuşurken beni müteessir edecek derecede saygıyla söz ettiğini işittim. Boşandığı eşi hakkında, nadiren bir Batılı'da rastlayacağımız nazik sözler söylediğini işittim. Tercihen az konuşuyor ve açık gözlerini muhatabının gözlerinin içine dikmeyi seviyor. Her zaman sakin, mütevazı ve her türlü törensel süslemeleri yasakladı. Köşkü, bir burjuva evi gibi lüks olmaktan ziyade zevkli ve temiz tutuluyor.

M. I.: - Türkiye'nin yeniden imarında büyük devletlerin durumu ne?

P. C.: - İngiltere ve Fransa kendilerine karşı, anıları hala canlı olan geçmişteki işgallerinden dolayı az olan sempatiden memnun değiller. Rusya ile iyi ilişkileri var fakat sık sık komünizmden söz edilmesine gerek olmadığı inancında. Türkiye'de komünizm yasal değil idam cezasıyla cezalandırılıyor. Eski müttefik Almanya; devlet olarak iflas etmiş olmakla birlikte başkent Ankara'nın yeniden inşası, tekelci bir anlayışla ona bırakıldı ve çorak Ankara'da iki bin ev ve şehrin merkezinde pek çok bahçe inşa etti. İtalya'ya karşı büyük bir sempati var fakat ne yazık ki, yayılmacı politikamız orada büyük bir korku meydana getirdi.³²

Sonuçlar

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de yapılan Atatürk anıt ve heykellerinin büyük bir kısmı yabancı heykeltıraşlar tarafından yapılmıştır. Onlardan birisi de İtalyan Pietro Canonica'dır. Ankara ve İstanbul'da yapılacak anıt ve heykeller için Canonica'nın tercih edilmesinde kendisinin ünlü bir sanatçı olması kadar Türkiye-İtalya siyasi ilişkilerinde yaşanan gerilimi yumuşatma arzusunun da etkili olduğu fikrindeyiz. Bunun sadece Türkiye tarafından değil İtalya tarafından da arzu edildiği kanaati taşıyoruz. Aslında bu

tercih Türkiye-İtalya ilişkilerinin başka bir boyutuna dikkat çekmemize yol açıyor. Ülkeler arasındaki ilişkiler yalnızca siyasi ilişkilerden ibaret değildir. Sanattan spora, ticaretten kültüre kadar pek çok faktör ikili ilişkileri etkilemektedir. Dolayısıyla siyasi ilişkilerde yaşanan gerilimin diğer alanlarda etkisinin sınırlı olması şaşırtıcı değildir.

Canonica, Ankara'da bulunduğu Kasım 1926'da dört gün boyunca Atatürk'le samimi ve dostane bir iletişim içerisinde olmuştur. Canonica'nın bu döneme ait hatıralarını biliyoruz. Ancak Atatürk'ün sanatçı hakkındaki düşünceleri hakkında fazla bilgiye sahip değiliz. O döneme ait bir gazetede şöyle bir habere rastladık ki bu çok az da olsa fikir vermektedir: "Canonica, her gün muntazaman çalışarak dört beş gün zarfında Gazi'nin büstünü tamamlayacaktır. Canonica'nın mesaisi ve projesi Gazi Paşa Hazretleri tarafından memnuniyetle karşılanmıştır."³³

Canonica'nın Atatürk hakkındaki gözlem ve düşünceleri, onu çok iyi tanıdığı ve tahlil ettiği kanaati vermektedir. Dört gün birlikte yaptıkları çalışmalar sonunda Atatürk'ün sadece devlet adamlığı yönüne dikkat çekmemiştir. Atatürk'ün duygusal ve çocuksu tarafını da çok iyi gözlemlemiştir. Son derece objektif ve Atatürk'ü gerçekten çok iyi gözlemlemiş ve tanımış birisi olarak dikkate değer ifadelerde bulunmuştur.

Diğer İtalyan diplomat ve sanatçılar gibi Canonica da Türkiye'deki değişim hareketini ve bunun için verilen çabayı takdirler belirtmişlerdir. Yeni başkent Ankara'nın imarı konusundaki hummalı çalışma da Canonica'nın dikkatinden kaçmamıştır. Canonica'nın Türkiye seyahatlerinde dikkat çeken bir nokta da Mussolini'ye Türkiye ve Atatürk hakkındaki izlenimleri hakkında bir rapor sunmasıdır. Aslında bu sadece sanatçıya özgü bir hareket değildir. Daha doğrusu bu İtalyanlara mahsus bir alışkanlık değildir. Bir diplomat, sanatçı, gazeteci veya başka bir görevli başka bir ülkeye gidip döndüğünde ilgili makamlara raporlar sunar. Dolayısıyla Canonica da bunu yerine getirmiştir. Mussolini'ye Atatürk ve Türkiye hakkında rapor sunması, bazı gazete yazılarında iddia edildiği gibi³⁴ "Mussolini'nin ajanı" olduğu anlamına gelmez. Önemli olan düşüncelerinin samimi ve tarafsız olmasıdır. Anıları ve Mussolini'ye sunduğu rapordaki görüşlerin paralel olması kendi içerisinde tutarlı olduğunu göstermektedir.

Pietro Canonica'nın Türkiye'de yaptığı ve bugün de önemini koruyan eserlerinin, Türk heykeltıraşlığının doğuşunda ve gelişmesinde etkili olduğuna şüphe yoktur. Ancak bunun kadar dikkate alınması gereken bir nokta da; Lozan Barış Anlaşması'ndan sonra iki ülke arasında, İtalya'nın yayılcı siyasetinden kaynaklanan güvensizliğin kısmen aşılmasında, sanat yoluyla katkısı olmuştur. Canonica, zamanında Türkiye'de eserlerinden ötürü bir takım eleştirilere uğramışsa da, kabul etmek gerekir ki, Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel ile birlikte Türkiye'de heykel sanatının gelişmesine katkıda bulunmuş en önemli sanatçılardır.

33 *Cumhuriyet*, 16 Teşrinisani 1926.

34 Mehmed Mazlum Çelik, "Atatürk'ün heykeltıraş Musollini'nin ajanı mıydı?", *Independent Türkçe*, 31 Aralık 2021; <https://www.indyurk.com/node/454321/haber/atat%C3%BCrk%C3%BCn-heykelt%C4%B1ra%C5%9F%C4%B1-musollininin-ajan%C4%B1-m%C4%B1yd%C4%B1>

Kaynaklar

Arşiv

Archivio Storico Diplomatico Ministero degli Affari Esteri

Gazeteler

Akşam, 25 Temmuz 1926; 29 Ağustos 1926; 10 Eylül 1926.

Cumhuriyet, 16, 26 Teşrinisânî 1926; 11 Temmuz 1928.

Hâkimiyet-i Milliye, 15 Temmuz 1926; 3 Eylül 1926; 7 Eylül 1926.

Milliyet, 15 Temmuz 1926; 23 Teşrinievvel 1926; 15 Kânûnievvel 1926.

Vakit, 16 Teşrinisânî 1926; 15 Kânûnievvel 1926.

Yeni Ses, 7 Eylül 1926.

Kitap ve Makaleler

1959. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II*, (1906-1938), Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayını, Ankara.

Başoğlu T. "Türk Heykel Sanatı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: İletişim Yayınları, (ty), s. 896.

Bilâl N. 1996. Şimşir, *Bizim Diplomatlar*, Bilgi Yayını, Ankara.

Canonica P. (s.d., ma 1945-1950). *Ricordi della mia vita*, a cura di M. A. Riggio Canonica, Archivio Museo di Canonica, Roma.

Çelebi M. 2006. *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara.

Çelebi M. 2012. "Heykeltıraş Pietro Canonica'nın Ankara'daki Eserleri", Tarihte Ankara Uluslararası Sempozyumu (25-26 Ekim 2011), *Bildiriler*, 2. Cilt, Ankara.

Çelebi M. 2013. İzmir Gazi Heykeli, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.

Eyce S. (Derleyen) 1986, *Atatürk ve Pietro Canonica, Eserleri ve Türkiye Seyahatnâmesi ile Atatürk'e Dair Hatıraları*, Eren Yayını, İstanbul.

Giray K. 1999. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Heykel Sanatının Gelişim Çizgisi", *Osmanlı 11*, Yeni Türkiye Yayını, Ankara.

Intaglietta M. "Canonica e Kemal Pascià – La nuova Turchia vista ad Angora dallo scultore torinese. A tu per tu con il Dittatore – Costantinopoli vecchia sirena per 'viveurs' – La funzione della forza – L'Italia amata e temuta", *La Gazzetta del Popolo*, 27 febbraio 1927.

Karal E. Z. 1986. *Atatürk'ten Düşünceler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 99-100.

Osma K. 2003. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, Ankara.

Rocca E. 1927. "Otto giorni con Mustafa Kemal - Conversazione con lo scultore Pietro Canonica", *il Popolo d'Italia*. 3 febbraio 1927

Şimşir B. N. 1996. *Bizim Diplomatlar*, Bilgi Yayını, Ankara.

Web kaynaklar

Çelik M. M. 2021. "Atatürk'ün heykeltıraşı Mussolini'nin ajanı mıydı?"; *Independent Türkçe*, 31 Aralık 2021; <https://www.indyrturk.com/node/454321/haber/atat%C3%BCrk%C3%BCn-heykelt%C4%B1na%C5%9F%C4%B1-mussollininin-ajan%C4%B1-m%C4%B1yd%C4%B1>

http://www.museocanonica.it/percorsi/sale_espositive/sala_vii <https://www.museocanonica.it/it/infopage/museo-online-9>



Fig. 1 I Membri della Commissione per il Monumento di Taksim.
Taksim Abide Komisyonu, *Hâkimiyet-i Milliye*, 3 Eylül 1926



Fig. 2 “Il nostro Presidente della Repubblica ha accolto lo scultore Canonica”.
“Reisicumhurumuz Heykeltıraşını Kabul Etti”,
Vakit, 11 Kasım 1926.



Fig. 3 L'apprezzamento di Atatürk per il modello del Monumento di Taksim realizzato da Canonica.
Atatürk'ün Canonica'nın Taksim Anıtı modelini beğendiği. *Vakit*, 16 Kasım 1926.



Fig. 4 La fotografia autografata che İsmet Paşa ha regalato a Canonica (Roma Museo Canonica).
İsmet Paşa'nın Canonica'ya hediye ettiği imzalı fotoğrafı (Roma Canonica Müzesi).



Fig. 5 Cerimonia di inaugurazione della statua, realizzata da Canonica, posizionata di fronte al Museo Etnografico di Ankara .

Canonica'nın yaptığı Ankara Etnografya Müzesi önündeki heykelin açılış töreni. *Vakit*, 5 Kasım 1927.



Fig. 6 Canonica e İsmet Paşcià alla cerimonia di inaugurazione delle statue realizzate dallo stesso ad Ankara.

Canonica'nın yaptığı Ankara'da yaptığı heykellerin açılış töreninde Canonica ve İsmet Paşa. *Vakit*, 6 Kasım 1927.



Fig. 7 Canonica e İsmet Paşia alla cerimonia di inaugurazione delle statue realizzate dallo stesso ad Ankara.

Canonica'nın yaptığı Ankara'da yaptığı heykellerin açılış töreninde Canonica ve İsmet Paşa. *Milliyet*, 6 Kasım 1927.



Fig. 8 Cerimonia di inaugurazione delle statue realizzate da Canonica ad Ankara.

Canonica'nın yaptığı Ankara'da yaptığı heykellerin açılış töreni. *Milliyet*, 5 Kasım 1927.



Fig. 9 Notizia riportata sul quotidiano Vakit riguardo l'inaugurazione del Monumento della Repubblica di Taksim.

Vakit gazetesinin Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın açılışı hakkındaki haberi. *Vakit*, 9 Ağustos 1928.



Fig. 10 "La solenne inaugurazione del Monumento della Repubblica sulla Piazza di Taksim", (*Il Messaggero degli Italiani*, frontespizio numero speciale Agosto 1928).

"Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın görkemli açılışı", *Il Messaggero degli Italiani*, özel sayı kapak sayfası, Ağustos 1928.



Fig. 11 L'invito per l'Ambasciatore d'Italia alla cerimonia di inaugurazione del Monumento della Repubblica a Taksim. Archivio di Stato della Presidenza della Repubblica, 30-1-0-0-1-4-14.

İtalya Büyükelçisinin Taksim Cumhuriyet Anıtının açılış törenine davet edilmesi. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 30-1-0-0-1-4-14.



Fig. 12 Cerimonia di inaugurazione del monumento a Smirne.

İzmir Gazi heykelinin açılış töreni. *Hizmet*, 28 Temmuz 1932.



Fig. 13a Busto di Atatürk presso l'Ambasciata della Repubblica Turca di Roma (Foto dell'autore, 29-08-2013).
T.C. Roma Büyükelçiliği'nde bulunan Atatürk'ün büstü (Fotoğraf, yazar tarafından çekilmiştir, 29-08-2013).



Fig. 13b Dettaglio del busto con la firma "P. Canonica, 1927" (Foto dell'autore, 29-08-2013).
Büstün detayı, "P. Canonica, 1927" imzalı (Fotoğraf, yazar tarafından çekilmiştir 29-08-2013).

Özlem İnay ERTEN *

GIULIO MONGERI TRA ISTANBUL E ANKARA NEGLI ANNI DELLA REPUBBLICA

Settimo ed ultimo figlio del dottor Luigi Mongeri (Fig. 1), di origine italiana e di Tecla Taylor, di origine inglese, Giulio Mongeri (Fig. 2) naque ad Istanbul il 1° agosto 1873. Quando Giulio aveva solo nove anni, perse il padre, un rinomato medico che aveva ricoperto ruoli di rilievo nel panorama sanitario ottomano.¹ Luigi Mongeri, primario degli ospedali *Şişli Lape* e *Toptaşı Bimarhanesi*, era un professionista stimato che aveva fornito servizi significativi nel campo della psichiatria fino alla sua morte nel 1882.² La scomparsa del padre gettò la famiglia in una grave difficoltà economica. In questo frangente, gli zii di Giulio, residenti in Italia, intervennero con generosità: accolsero Tecla Taylor e i suoi figli, offrendo loro sostegno e garantendogli un'adeguata educazione.³

Il 28 ottobre 1896 Giulio Mongeri si laurea in architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (Fig. 3), a Milano, con la media del 9,5 vincendo il Premio Clerichetti assegnato ai migliori studenti.⁴ È noto che, fu uno degli allievi più brillanti del famoso architetto Camillo Boito⁵ e si distinse durante i suoi anni di studio all'Accademia di Belle Arti di Brera (Fig. 4).⁶ I documenti relativi al conseguimento di medaglie di bronzo e d'argento che, ricevette una dopo l'altra, durante gli anni scolastici, sono conservati nell'archivio di famiglia.⁷

Nel 1897, Mongeri presenta domanda alle autorità competenti per il servizio militare, prestando servizio per un anno nel 9° Corpo di cavalleria di Firenze. Nel frattempo, vince il concorso per la costruzione del Silo di Genova. Dopo aver completato i progetti, torna temporaneamente a Istanbul per far visita alla madre. Durante il soggiorno a *Büyükada*, conosce Ketty Capodaini (1877-1900), figlia di Napoleone Capodaini, ex presidente dell'Associazione Italiana di Beneficenza; dopo il fidanzamento con lei decide

* Storica dell'arte, scrittrice e curatrice indipendente.

1 Gian Mauro Lapenna, *Giulio Mongeri Architetto*, 2013. (opuscolo inedito preparato dal nipote di Giulio Mongeri, Gian Mauro Lapenna, sulla base del diario di Mongeri e di fotografie e documenti presenti nell'archivio di famiglia), Anita Elagöz Aile Arşivi [Archivio di famiglia Anita Elagöz].

2 "Dr. Luigi Mongeri (1815-1882)" *Tarihçemiz*, Fransız Lape Hastanesi, <https://fransizlape.com/tr/tarihcemiz> (ET: 03.02.2025); Şahap Erkoç, Fatih Arvinli, "Osmanlı Devleti'nde Modern Psikiyatrinin Öncüsü: Dr. Luigi Mongeri" *Hayat Sağlık Dergisi*, Mart 2011, S. 4, s. 60.

3 Intervista con Anita Elagöz, nipote di Giulio Mongeri (8 gennaio 2016).

4 Gian Mauro Lapenna, *op.cit*

5 L'architetto, restauratore e storico dell'architettura italiano Camillo Boito ha insegnato alla Brera dal 1860 al 1908. Camillo Boito, leader dell'architettura neo-gotica italiana che è emersa con una nuova visione nel nord Italia, è anche uno dei pionieri teorici conosciuti per i suoi lavori nel campo del restauro (Can 1993, p. 338).

6 Can 1993, pp. 336, 337.

7 Anita Elagöz Aile Arşivi.

di rimanere a Istanbul. Nel 1898, Mongeri si reca nuovamente a Milano per completare il progetto del Silo di Genova; torna dalla famiglia e dalla fidanzata a Istanbul dopo aver consegnato il progetto, con la quale si sposa nel 1898 (Fig. 5).⁸

Quando Mongeri torna a Istanbul dopo aver completato la sua formazione architettonica in Italia, decide di rifiutare le offerte per incarichi nel settore pubblico, decidendo invece di intraprendere la carriera come libero professionista.⁹ Mongeri avvia la sua attività di architetto a Istanbul nel 1900, aprendo uno studio presso il Saint Pierre Han di Galata,¹⁰ nel quale 4 anni dopo trasferitosi nello stesso edificio, Edoardo de Nari (1874-1954) lo avrebbe seguito. Il sodalizio professionale tra i due, nato in questa sede, si consolida ulteriormente nel 1908 con il trasferimento nello stabile della Compagnia di Assicurazioni Generali,¹¹ dove fondano insieme la *Osmanlı İnşaat Anonim Şirketi (La Compagnia Ottomana di Costruzioni S.p.A.)*. Durante questa collaborazione, Mongeri e de Nari realizzano numerosi progetti di rilievo, tra cui la Chiesa di Sant'Antonio (1906-1913), la ristrutturazione della sede della Società Operaia Italiana di Mutuo Soccorso (1908-1910), il *L'Union Sigorta Hanı* (1911), la Fabbrica di Cemento Aslan (1911-1912) e il Padiglione Nurettin Bey e dell'Ospedale Haseki (1911-1924).¹² Il sodalizio tra Mongeri e Edoardo De Nari prosegue fino al 1920; conclusa la loro collaborazione, Mongeri torna nel suo studio di Saint Pierre Han di Galata.¹³ Negli anni successivi continua a lavorare in altri edifici della stessa zona e collabora con nuovi partner. Tra questi il Karaköy Palas (1920) (Fig. 6), di sua creazione, utilizzato da Mongeri come ufficio¹⁴. Si riscontra che nel 1928 nelle stanze 2-3 dell'Ahen-Münih Han,¹⁵ Giulio Mongeri lavorava in società con Konstantin Pappas.¹⁶ In un articolo di giornale del 1930 si legge che Mongeri aveva un ufficio nel Galata Bozkurt Han.¹⁷ Giulio Mongeri comincia a distinguersi professionalmente negli anni successivi all'apertura del suo studio di architettura nel Saint Pierre Han di Istanbul, avvenuta nel 1900. In breve tempo, riesce a costruire una rete di contatti influenti e a farsi conoscere come una figura di rilievo nella comunità italiana. Nel 1903 diventa membro della Società Operaia Italiana di Mutuo Soccorso di Istanbul, di cui rimane un membro attivo fino al 1934.

8 Gian Mauro Lapenna, op.cit.

9 Can 1993, p. 338.

10 Oggi, in via Eski Banka n. 5, Saint Pierre Hanı, costruito nel 1771, è uno dei più antichi han di Galata. Testimone di eventi economici di grande importanza, come la fondazione della Banca Ottomana, l'edificio, alla fine del XIX secolo, appariva in condizioni piuttosto trascurate e degradate. Allo stesso tempo, ospitava anche uno dei primi studi di architettura di Istanbul. (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015).

11 In molte fonti, si trova l'informazione che l'edificio denominato Assicurazioni Generali Hanı, situato in via Bankalar n. 9, fu costruito nel 1909 per conto della Compagnia italiana di Assicurazioni, su progetto di Giulio Mongeri. (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015). Tuttavia, non sono stati trovati documenti che possano confermare che l'architetto dell'edificio fosse Mongeri. Considerando che l'architetto dell'edificio Generali al Cairo era Antonio Lasciac, è necessario approfondire ulteriormente le ricerche su questo argomento. (Krecic, Caltana 2016).

12 Uras 2012, pp. 42-43; Orlandi 2015, I, pp. 249-257.

13 Can, Girardelli 2012, p. 94.

14 Can 1993, p. 339.

15 L'Ahen-Münih Han, situato in via Kürekçiler Kapısı n. 1, è oggi conosciuto come l'Edificio PTT di Karaköy. (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015).

16 Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015).

17 Anonimo, annuncio pubblicitario, "Macar Sefaretine mahsus Ankara'da inşa edilecek binaya dairdir.", Cumhuriyet, 18 Haziran 1930, p.7.

Durante questo periodo, Mongeri scrive articoli di architettura per *La Rassegna italiana*, la pubblicazione ufficiale della Società, la pubblicazione ufficiale della Società, e fa parte del comitato consultivo della rivista. Inoltre, ricopre un ruolo nel consiglio direttivo della Società Dante Alighieri, anch'essa attiva a Istanbul. È noto anche che Mongeri partecipava a diversi eventi di beneficenza e celebrazioni organizzate dalle associazioni italiane della città.¹⁸

Nei primi anni di permanenza a Istanbul, Mongeri prende parte anche a mostre collettive a Pera, dove, oltre ai pittori, partecipavano anche architetti con i loro progetti. Mustafa Cezar afferma che Mongeri partecipa alle mostre del Salon di Istanbul del 1903 con cinque progetti architettonici.¹⁹ Hüseyin Öztürk riporta la partecipazione di Mongeri all'esposizione di Architettura Ottomana, allestita da un collettivo di giovani architetti turchi presso il giardino del Municipio di Taksim il 16 giugno 1909 con cinque progetti costituiti da chiese, palazzi e edifici commerciali progettati seguendo uno stile occidentale.²⁰ È possibile sostenere che queste mostre siano state efficaci anche per far conoscere Mongeri negli ambienti di Pera.²¹ Nel gennaio 1906, Giulio Mongeri, insieme al suo socio Edoardo De Nari, riceve l'incarico di progettare la Chiesa di Sant'Antonio e i relativi appartamenti, oggi considerati uno degli edifici simbolo di İstiklal Caddesi.²² Questo progetto rappresenta un'opera di prestigio per la comunità italiana di Istanbul, destinata a simboleggiare l'Italia unificata nella città (Fig. 7).

Inoltre, questo edificio è il primo importante progetto che Mongeri realizza a Istanbul e segna un punto di svolta significativo nella sua carriera, soprattutto in vista dei lavori che avrebbe ricevuto in seguito. Lo stile neogotico applicato da Mongeri nel design della chiesa riflette l'influenza della formazione ricevuta dal suo maestro Camillo Boito all'Accademia di Brera in Italia.

Quando Mongeri ha presentato il suo progetto per il complesso di Sant'Antonio al suo maestro Boito, ha ricevuto da lui grandi elogi. La costruzione dell'edificio, inizia nel 1906, viene completata nel 1911, a causa delle grandi dimensioni dell'edificio e delle difficoltà finanziarie. L'inaugurazione ufficiale della chiesa ha luogo il 19 novembre 1913.²³ Mongeri, che nel 1907 viene nominato architetto ufficiale dell'Ambasciata d'Italia durante i lavori di costruzione, viene anche eletto socio corrispondente dell'Accademia di Belle Arti di Milano.²⁴

Oltre alle strutture architettoniche progettate e alla sua carriera come docente, Mongeri amplia la sua esperienza professionale offrendo servizi di consulenza a diverse istituzioni. Nel febbraio del 1911 viene nominato consulente architettonico della Banca Ottomana, con uno stipendio mensile. Nell'agosto del 1912 è membro onorario dell'Accademia di Belle Arti di Brera e, nello stesso anno, nel mese di settembre, viene insignito del titolo di Cavaliere Reale Ufficiale d'Italia.²⁵

Dopo le prime opere che realizza a Istanbul, la fama di Mongeri cresce progressivamente, e l'architetto viene coinvolto in numerosi progetti. Le sue opere possono essere analizzate in base ai tre diversi stili. Il primo è lo "Stile eclettico di influenza occidentale", rappresentato dalla chiesa e dagli appartamenti di Sant'Antonio (1906-13), dal Karaköy Palas (1920), dal Cinema Majik (1914-1920) e dal Maçka Palas (1922), che risentono dell'influenza dell'architettura italiana. Il secondo stile architettonico, chiamato

18 Damla Çinici, *op.cit.*, p. 20.

19 Cezar 1995, pp. 190-191.

20 Öztürk 1987, p. 33.

21 Batur 1999, p. 98.

22 Cezar 1995, pp. 190-191; Can, Polat 2005, pp. 253-259.

23 Girardelli, Can in Şentürk 1996, pp. 16-17; Can, Polat 2005, pp. 253-259.

24 Çinici 2015, p. 23.

25 Gian Mauro Lapenna, *op. cit.*.

“Il Primo Stile Nazionale”, si manifesta in opere dove predominano le influenze ottomane e selgiuchidi, come la Casa Mongeri di Şişli (1925), la Banca Ottomana di Ankara (1926), l'edificio della Ziraat Bankası (1926-1929), la Direzione Generale del Monopolio di Stato (1928), l'edificio della İş Bankası (1929) e la Banca Ottomana di Smirne (1926) (Fig. 8). Infine, il terzo stile, il “Modernismo”, si riflette nel Bursa Çelik Palas Hotel e nelle Terme (1935) e nella sua stessa casa a Nişantaşı Güzelbahçe (1929).²⁶ È noto, inoltre, che anche gli edifici della İş Bankası a Edremit (Fig. 9) e della Ziraat Bankası ad Aydın, Manisa, Kütahya, İzmir, Eskişehir e Adana sono stati progettati da Mongeri tra il 1929 e il 1931. Il Palazzo delle Assicurazioni Generali (1909), il Bulgur Palas (1912),²⁷ l'Eminönü Katircioğlu Han (demolito),²⁸ la palazzina per appartamenti Karagözoğlu in via Istiklal a Beyoğlu, progettata in collaborazione con l'architetto A. Perpignani, il Tozan Apartment (1920) a Nişantaşı [oggi una clinica privata di medicina] sono alcuni degli altri edifici progettati da Mongeri in diversi stili a Istanbul.²⁹

Mustafa Cezar attribuisce questo stile di Mongeri alla sua abilità nell'utilizzare la conoscenza e la maestria architettonica in modo eccellente, adattandosi al tempo, al luogo e alle esigenze del committente.³⁰

Oltre alle opere architettoniche di grande importanza per la storia dell'architettura, anche la lunga carriera accademica che Giulio Mongeri ha svolto a Istanbul per molti anni occupa un posto significativo nella vita del celebre architetto. Durante la costruzione della chiesa e degli appartamenti di Sant'Antonio, anche grazie al suo turco fluente, Mongeri viene nominato professore di architettura presso la Sanayi-i Nefise Mektebi (Scuola di Belle Arti) nel giugno del 1910.³¹ La Scuola di Belle Arti, fondata come “Sanayi-i Nefise Mektebi”, è stata diretta nella sua sezione di Architettura dal primo responsabile Alexander Vallaury, che vi aveva introdotto il metodo dell'École des Beaux-Arts. Questo approccio viene successivamente portato avanti da Giulio Mongeri.³²

A seguito dello scoppio della guerra italo-turca (1911-1912) che pone fine all'incarico presso la Sanayi-i Nefise nel dicembre 1911, Mongeri viene richiamato il 16 aprile 1913. Successivamente, l'ingresso dell'Italia nel Primo conflitto mondiale a fianco dell'Intesa nel 1915 comporta una nuova sospensione della sua attività didattica. Mongeri può definitivamente riprendere servizio nel 1922.³³ Prosegue quindi la sua attività di docente fino al 1928.³⁴ Mongeri è conosciuto come “Buon architetto, buon insegnante”, amato e rispettato dai suoi studenti dell'Accademia dove aveva lavorato per molti anni. È noto anche aveva dato opportunità di lavoro a molti dei suoi studenti diplomati alla Sanayi-i Nefise negli studi di architettura da lui fondati a Galata e Karaköy e nei progetti architettonici da lui realizzati. Gli studenti di Mongeri lavoravano in stile bizantino, classico, greco-romano, gotico, rinascimentale e in quello definito all'epoca con il termine “ottomano”. Tra gli studenti di Mongeri, la persona che egli sentiva più affine era Sedad Hakkı Eldem.³⁵

26 Öztürk 1987, p. 33; Can, Polat 2005, pp. 253-259.

27 Çinici 2015, p. 25.

28 Öztürk 1987, p. 33; Can 1993, p. 339.

29 Sönmez 2006, pp. 293, 296. Çetintaş 2012, p. 165; İnan 2015, p. 92.

30 Cezar 1995, p. 192.

31 Gian Mauro Lapenna, *op.cit.*.

32 Arık 1993, pp.17, 44.

33 Başbakanlık Osmanlı Arşivi [BOA] BEO/4159/311898/2; Mustafa Cezar, *op.cit.*, s. 191; Afife Batur, “Maçka Palas ve Giulio Mongeri” in Ali Esad Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas*, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1999, p. 98.

34 Cezar 1995, p. 192; Sönmez 2006, p. 285.

35 Can 1993, pp. 340-341.

Nella storia dell'architettura turca, Giulio Mongeri occupa una posizione di rilievo come maestro di molte figure illustri, tra cui Sedad Hakkı Eldem, Arif Hikmet Koyunoğlu, Şevki Balmumcu, Macit Rüştü Kural e Hüsnü Tümer; durante la sua carriera accademica, che si è protratta per circa vent'anni, seppur con alcune interruzioni, fino al 1928, Mongeri ha formato numerosi architetti. Nel corso della costruzione della chiesa di Sant'Antonio a Istanbul, ha offerto un'opportunità lavorative al suo studente Arif Hikmet Koyunoğlu. Allo stesso modo, durante i lavori delle sedi della Ziraat Bankası e della Banca Ottomana ad Ankara, ha coinvolto Sedad Hakkı Eldem. Inoltre, nella progettazione dell'Hotel Çelik Palas a Bursa, ha collaborato con Hüsnü Tümer.³⁶

Con la sua proclamazione a capitale il 13 ottobre 1923, Ankara diviene il centro delle attività architettoniche, che in precedenza erano concentrate a Istanbul. Prima di lasciare il suo incarico all'Accademia, Mongeri fu determinante nella costruzione della nuova capitale Ankara nel primo decennio della Repubblica. Insieme a Vedat Tek e Kemalettin Bey, Mongeri è uno degli importanti rappresentanti del Primo Stile Nazionale di Architettura, che mira a creare un'architettura nazionale basata sulle forme architettoniche ottomane e selgiuchidi, e i suoi edifici ad Ankara, come la Banca Ottomana (1926), la Ziraat Bankası (1926-1929) (Fig. 10), la sede centrale di Tekel (1928) e la İş Bankası (1929) (Fig. 11), riflettono questo stile. Mongeri realizza in questo periodo anche la base in cemento per il Monumento a Taksim, progettato dallo scultore italiano Canonica, nel 1928.³⁷

Nel 1926 Mongeri viene nominato consulente della Türkiye İş Bankası con la responsabilità di realizzare tutti i progetti e di monitorare le costruzioni; nel 1928 lasciato l'incarico presso la Sanayi-i Nefise Mektebi, inizia a lavorare come consulente presso la Banca Commerciale. Nel 1932 viene nominato direttore della compagnia Arslan Çimento assumendo alcune responsabilità amministrative, incarico che mantiene fino al 1941.³⁸

Verso gli anni Trenta, parallelamente all'ideologia della Repubblica, con l'affermarsi della tendenza modernista in architettura, architetti come Vedat Tek, Kemalettin Bey e Giulio Mongeri, importanti rappresentanti del Movimento di Architettura Nazionale, iniziano a essere esclusi dalle attività architettoniche. Negli stessi anni lo stile architettonico nazionale viene criticato e screditato come "Architettura Mürteci" dagli scrittori e, di conseguenza, i laboratori di Mongeri e Vedat Tek vengono chiusi con il nuovo regolamento in materia dal Ministero dell'Istruzione.³⁹ Il rifiuto del progetto della Residenza del Gazi (Gazi Köşkü Projesi) di Mongeri da parte di Atatürk nel 1926 (Fig. 12), perché si tratta di un vecchio esempio architettonico, dimostra che, a partire da questa data, la preferenza del governo sarà a favore di un'architettura moderna. Atatürk assegna nuovamente a Mongeri il progetto di ampliamento della residenza presidenziale di Çankaya nel 1930; quando si rende conto che il progetto di ampliamento creerà molti problemi strutturali, Atatürk gli chiede di progettare un nuovo edificio. Mongeri scrive che l'accettazione del progetto sarebbe stata la ricompensa più preziosa per la sua lunga carriera in questo Paese, ma anche questo progetto viene respinto.⁴⁰ Dai documenti contenuti nell'archivio familiare di Mongeri, emerge che nel 1937 Atatürk chiese a Mongeri di progettare una residenza a Yalova. Tuttavia, il progetto non poté essere realizzato a causa della morte di Atatürk.⁴¹

36 Arık 1993, pp. 44-45.

37 Öztürk 1987, p. 33.

38 Mongeri, nello stesso periodo, era anche uno dei soci e amministratori di una parte dei fondatori della Arslan Çimento Şirketi, una società che si occupava della produzione e commercio di cemento e mattoni. Inoltre, era uno degli amministratori di un'altra società chiamata Société Anonyme Ottomane La Stéréa; Baha Tanman 2012, pp. 128-130.

39 Can 1993, p. 340.

40 Can, Polat 2005, pp. 253-259.

41 Gian Mauro Lapenna, *op.cit.*

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu scrive che già nel 1913 alcuni studenti della Scuola di Belle Arti di Istanbul (Sanayi-i Nefise Mektebi), rivolgendosi a Giulio Mongeri, *“chiedevano di imparare l’architettura turca da insegnanti turchi, che traevano ispirazione non dalla Chiesa di San Pietro a Roma, ma dalla Moschea di Süleymaniye e Selimiye.”*⁴² Nonostante Mongeri era noto come un docente amato e rispettato dai suoi studenti, l’esempio che dimostra come potesse essere soggetto a simili atteggiamenti è indicativo dell’influenza dei movimenti nazionalisti dell’epoca. Inoltre, il fatto che è stato costretto a sospendere più volte il suo incarico scolastico a causa delle guerre, le critiche dei sostenitori del movimento modernista e il progressivo rifiuto di alcuni dei suoi progetti, quando considerati nel contesto della congiuntura politica del periodo, aiutano a comprendere meglio il graduale allontanamento dell’illustre architetto dal suo ruolo. Va inoltre sottolineato che la dominanza di architetti stranieri e non musulmani, emersa a partire dal XVIII secolo nell’architettura ottomana, è stata uno dei temi dibattuti durante il periodo della Repubblica.⁴³

L’ultimo edificio di Mongeri conosciuto in Turchia è il Çelik Palas Hotel (Fig. 13) e le terme a Bursa (1935).⁴⁴ In questo progetto, Mongeri adotta lo stile dell’architettura moderna, in linea con le tendenze del periodo. Per il Çelik Palas, Mongeri dice ai suoi studenti: *“Ho cercato di fare un edificio moderno carissimi, ma non ci sono riuscito, se non riesco a farlo io, non lo farò fare nemmeno a voi... Se tutto il mondo lo sta applicando, deve essere sicuramente una cosa buona.”*⁴⁵ Queste parole, con cui Mongeri, che ha ricevuto una formazione architettonica classica, esprime sinceramente il suo pensiero sull’architettura moderna, sono importanti perché riflettono il rispetto che il famoso architetto ha per la società e la sua professione. Nonostante Mongeri dichiarò di non essere soddisfatto di questo edificio, progettato in stile moderno secondo le tendenze dell’epoca, la storica dell’architettura Afife Batur sottolinea che il risultato non è affatto fallimentare; tuttavia, afferma che il “Movimento modernista” ha fatto perdere a Mongeri il suo posto all’Accademia.⁴⁶ Mongeri ha scritto nel suo diario che smise di progettare edifici dopo il 1933.⁴⁷

Mongeri, che durante il suo soggiorno a Istanbul ha avuto tre matrimoni e sette figli, ha vissuto in diversi quartieri con i suoi figli e le loro tate (Figg. 14, 15). La nipote di Mongeri, Anita Elagöz, ha dichiarato che il nonno ha vissuto prima a Şişli nella Casa Mongeri (Fig. 16), poi nel quartier di Beyoğlu in via Şimal, per poi trasferirsi nella casa che aveva progettato per sé a Güzelbahçe.⁴⁸ Elagöz ha dichiarato che suo nonno ha venduto questa casa nel 1937⁴⁹ e che Mongeri ha vissuto nell’appartamento Ralli a Nişantaşı fino al suo ritorno in Italia.⁵⁰ Le fotografie presenti nell’archivio di famiglia di Mongeri sono appartenute alla sua casa in via Güzelbahçe a Nişantaşı.⁵¹ È noto che la strada in cui si trovava la casa era chiamata via Güzelbahçe perché aveva un giardino molto bello e curato.

Questa casa, dove Mongeri riuniva la sua numerosa famiglia e ospitava personalità importanti dell’epoca, era celebre anche per le conversazioni che si svolgevano nel giardino e per le partite di tennis che disputava

42 Riportato da Nalbantoğlu: Bozdoğan 2001, p. 60.

43 Ünalın 2002, p. 108.

44 Si veda Çinici 2015.

45 Can 1993, p. 340.

46 Batur 1999, p. 100.

47 Çinici 2015, p. 33.

48 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri. (8 gennaio 2016).

49 Il prof. Dr. Aykut Kazancıgil ha indicato che suo padre, il prof. ordinario Dr. Tevfik Remzi Kazancıgil, acquistò questa casa all’inizio degli anni ‘40.

50 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri. (8 gennaio 2016).

51 Çinici 2015, p. 34.

con i suoi amici. Mongeri ha realizzato anche dipinti ad acquerello del giardino di questa casa (Fig. 17).⁵² Fino alla fine del 1995, l'edificio è stato utilizzato come ospedale sotto la direzione del dottor Kemal Atay ed è stato demolito dopo essere stato acquistato dalla Fondazione Vehbi Koç.⁵³

Mongeri, fin dal suo arrivo a Istanbul, continua a svolgere le sue attività sociali anche negli anni successivi della sua vita. Oltre al suo ruolo di educatore e ai suoi lavori nel campo dell'architettura, come sottolineato anche nei ricordi di Koyunoğlu, diventa una delle figure più conosciute della vita sociale di Istanbul grazie alla sua personalità attiva. Alcuni articoli di giornale degli anni '30 riflettono queste sue attività nella vita sociale.⁵⁴

Mongeri, appassionato di oggetti d'antiquariato, esponeva gran parte della sua collezione nella sua casa di Nişantaşı. Tra le sue raccolte figuravano fotografie, libri, chiavi e francobolli. Dedicò uno dei saloni della sua abitazione alla collezione di opere d'antiquariato, trasformando questa stanza in una sorta di piccolo museo, ornato con argenteria recante tughe, fucili decorati con pietre preziose, gülabdan (contenitori per acqua di rose), brucia incensi, lampade, scatole da sigarette in argento e avorio, oltre a numerosi quadri. Inoltre, la collezione di chiavi antiche, che decorava la parete della scala, si estendeva dal piano interrato fino al piano più alto della casa.

È noto che i negozianti del Kapalıçarşı [Grand Bazaar], che conoscevano la collezione di Mongeri, lo informavano immediatamente quando tali manufatti venivano messi in vendita.⁵⁵ Mongeri, che possiede una collezione di francobolli di grande importanza, conduce ricerche sui francobolli emessi durante il periodo ottomano e i primi anni della Repubblica, e pubblica i risultati delle sue indagini. Dedicò il suo libro intitolato *Etude sur les Cachets à Main Qui Ont Précédé l'Émission des Timbres Poste dans l'Empire Ottoman* (Osmanlı İmparatorluğu'nda Posta Pullarının Yayınlanmasına Öncülük Eden El Mühürleri Üzerine Bir Çalışma) a İsmet İnönü, in considerazione del suo interesse per i francobolli, e con questa collezione vince un premio alla Mostra di Vienna.⁵⁶

Si ritiene che l'interesse di Mongeri per la raccolta di fotografie e libri, finalizzata a supportare la sua professione di designer e a costituire una base per l'insegnamento dell'architettura, sia iniziato durante gli anni di studio a Milano. Questa collezione, particolarmente vasta e ricca, è stata donata da Mongeri nel 1935 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano in memoria del suo amato figlio Guido, scomparso nello stesso anno. Tuttavia, tale donazione si ritiene andata distrutta durante i bombardamenti di Milano nella Seconda Guerra Mondiale, resta tuttora sconosciuto il destino di tale collezione.⁵⁷

Le varie fotografie conservate oggi negli archivi familiari di Mongeri offrono un'idea del contenuto della sua collezione fotografica, andata perduta (Figg. 18, 19). Tra queste immagini, in gran parte raffiguranti Mongeri e i membri della sua famiglia, spiccano fotografie di natura documentaria che ritraggono l'architetto nella sua casa e nel suo ambiente di lavoro, le sue collezioni e i progetti da lui realizzati (Fig. 20). Inoltre, la collezione comprende diverse fotografie paesaggistiche che raffigurano le aree di Karaköy e del Corno d'Oro, riflettendo l'ampiezza del suo interesse fotografico. La nipote di Mongeri, Anita Elagöz, ha dichiarato che una parte dell'archivio di Mongeri, composta da tutti i suoi progetti e fotografie realizzati durante il suo soggiorno a Istanbul, è stata donata alla Facoltà di Belle Arti,

52 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri (25 settembre 2014).

53 Uras (data): <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/03/yazar/uras.html> (ET: 14.01.2014)

54 "Herkes Merak Ediyor: Acaba Kraliçe Kim Olacak?", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1930, p. 1; "Ecnebi Talebe Heyetleri", *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1930, p. 2.; "Tenis Maçları Başladı", *Cumhuriyet*, 24 Temmuz 1931, p. 4.

55 Gian Mauro Lapenna, *op. cit.*

56 Çinici 2015, p. 34; Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri (08 gennaio 2016)

57 D'Amia 2016 (in corso di stampa).

dove Mongeri aveva insegnato per molti anni. Tuttavia, questo archivio è andato perduto dopo il famoso Incendio dell'Accademia⁵⁸ (1° aprile 1948).⁵⁹

Gli acquerelli di Mongeri del 1939, raffiguranti la sua casa a Güzelbahçe, sono oggi conservati nell'archivio di famiglia. È inoltre degno di nota il fatto che il taccuino di Mongeri, che portava sempre con sé, conteneva molti disegni di varie vedute della città e descrizioni architettoniche. È noto che Mongeri si dedicava maggiormente alla pittura dopo aver lasciato Istanbul ed essersi stabilito a Venezia.⁶⁰ Queste opere ad acquerello e olio, che consistono in dipinti architettonici come paesaggi veneziani, interni, moschee, archi e fontane, rivelano il talento pittorico del famoso architetto.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, Mongeri decide di tornare in Italia e comunica questa intenzione alla moglie, che si mostra d'accordo con lui. Di conseguenza, vende i suoi mobili e altri beni, e il 1° marzo 1941 lascia Istanbul. Dopo il suo ritorno in Italia, per sfuggire ai bombardamenti di Genova e Milano che continuavano durante la guerra, Mongeri si trasferisce nell'isola del Lido a Venezia, dove trascorre il resto della sua vita (Fig. 21).⁶¹

Dieci anni dopo la sua partenza da Istanbul, Mongeri torna a Istanbul per rivedere la figlia Elena e la città dove è nato e ha trascorso la maggior parte della sua vita. Si ferma per due mesi nella casa della figlia nel boschetto di Emin Vafi a Ortaköy (Fig. 22),⁶² durante i quali si sottopone a un'operazione di cataratta. Molti colleghi di Mongeri, come il suo ex compagno Edoardo De Nari e il suo ex studente Sedat Hakkı Eldem, fanno visita a Mongeri in questa casa.⁶³

Mongeri, all'età di 78 anni, si avvicinava alla fine della sua vita e, forse desiderando vedere per l'ultima volta Istanbul, la visita il 30 novembre 1951. Pochi giorni dopo, muore a Venezia e viene sepolto nel monumentale cimitero di Milano, nella tomba di famiglia che suo zio Giuseppe aveva fatto costruire (Fig. 23). Dopo la sua morte, nella chiesa di Sant'Antonio a Beyoğlu, uno dei suoi primi e più significativi progetti a Istanbul, è stata celebrata una messa in suo onore.⁶⁴

58 Tarihçe, MSGSÜ, <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx> (ET: 19.10.2015).

59 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri (16 Ottobre 2014).

60 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri (16 Ottobre 2014).

61 Gian Mauro Lapenna, *op. cit.*

62 Per ulteriori dettagli sulla casa, si veda: Femir 1947, pp. 153-156.

63 Incontro con Anita Elagöz, la nipote di Giulio Mongeri (16 Ottobre 2014).

64 Ayini Ruhani, *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1951, p. 3.

Bibliografia

- Arık B. F. 1993. "Erken Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar Akademisi ve İ.T.Ü Mimarlık Bölümleri'nde Yabancı Mimarlar (görevin idari ve mali çerçevesi)", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Baha Tanman M. (ed.) 2012. *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)*, İstanbul Araştırma Enstitüsü, İstanbul.
- Batur A. 1999. "Maçka Palas ve Giulio Mongeri", in A.E. Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas* içinde, Ofset Yapımevi, İstanbul 1999, p. 100.
- Batur A. 1999. "Maçka Palas ve Giulio Mongeri", in Ali Esad Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas* içinde, İstanbul: Ofset Yapımevi, p. 98.
- Bozdoğan S. 2001. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari* Kültür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Can C. 1993. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları", yayımlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Can C., E.O. Polat 2005. "A portrait on the Way to Modern Architecture: Giulio Mongeri", *mAAN 5th International Conference*, pp. 253-259.
- Can C., P. Girardelli 2012. "İstanbul Mimarisinde İtalyanlar ve Son Temsilcileri: Edoardo De Nari ve Giulio Mongeri", M. Baha Tanman (ed.), *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)* içinde, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü.
- Cezar M. 1995. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I-II, İstanbul: Ekav Yayını.
- Çetintaş M.B. 2012. *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na: Sultanların ve Paşaların Semtinin Tarihi*, İstanbul: Antik AŞ Yayınları, p. 165.
- Çinicic D. 2015. "Türkiye Cumhuriyeti Mimarlığının Modernleşme Sürecinde Mimar Giulio Mongeri: Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- D'Amia G., "Giulio Mongeri's photo collection: The eye of a Milanese architect in Turkey", in P. Girardelli, E. Godoli (eds.), *Design Across Borders. Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Erkoç Ş., F. Artvinli 2011. "Osmanlı Devleti'nde Modern Psikiyatrinin Öncüsü: Dr. Luigi Mongeri", *Hayat Sağlık Dergisi*, Mart, s. 4, p. 60.
- Femir H. 1947. "Ortaköy'de E. Elagöz Evi", *Arkitekt*, S. 7-8, pp. 153-156.
- Girardelli P., C. Can, Ş. Şentürk (eds.) 1996. *Yaşayan Çizgiler: Sant'Antonio Kilisesi Mimari Çizimler Sergisi / 'Segni Essenziali' Disegni Architettonici Della Chiesa Di Sant'Antonio*, İstanbul: Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Merkezi ve İtalyan Kültür Merkezi.
- İnan Z. 2015. "Tozan Apartmanı", *Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları X. Poster Sunuşları Bildiri Özetleri Kitabı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü, p. 92.
- Krecic F., D. Caltana 2016. "Assicurazioni Generali' in Ottoman Turkey", in P. Girardelli, E. Godoli (eds.), *Design Across Borders. Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Lapenna G.M. *Giulio Mongeri Architetto*, 2013, sny. (Giulio Mongeri'nin torunu Gian Mauro Lapenna'nın Mongeri'nin günlüğü ile aile arşivindeki fotoğraf ve belgelere dayanarak hazırladığı yayımlanmamış kitapçık), Anita Elagöz Aile Arşivi.
- Orlandi L. 2015. "Edoardo De Nari", *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar - Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler* (Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Proje Genel Yayın Yönetmeni Mehmet Latif Çiçek) Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Afşar Matbaacılık, Ankara, I, pp. 249-257.
- Öztürk H. 1987. "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", *TAC*, 2, s. 6, Temmuz.
- Sönmez Z. 2006. *Türk - İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Uras B. 2012. "İtalya'dan İstanbul'a Uzanan Bir Yaşam Öyküsü", in M. Baha Tanman (ed.), *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)* içinde, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü.

Uras G. (data). "Arsel'lerin ismi okulun kapısında yaşayacak": <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/03/yazar/uras.html> (ET: 14.01.2014)

Ünalın Ç. 2002. *Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Ankara: Mimarlar Derneği, 2002.

Fonti d'archivio

Başbakanlık Osmanlı Arşivi [BOA] BEO/4159/311898/2.

Basbakanlık Osmanlı Arsivi/The Prime Ministry Ottoman Archives [BOA] BEO/4159/311898/2.

Interviste

2 gennaio 2015, Intervista con Anita Elagöz.

8 gennaio 2016, Intervista con Anita Elagöz.

12 gennaio 2016, Intervista con Prof. Dr. Aykut Kazancıgil

12 gennaio 2016, corrispondenza e-mail con Asst. Prof. Dr.

Fatih Artvinli.

Sitografia

Güngör Uras, "Arsel'lerin ismi okulun kapısında yaşayacak", <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/gungor-uras/arsel-lerin-ismi-okulun-kapisinda-yasayacak-5217436> (ET: 04.03.2025)

Akay Zafer, Ardıçoğlu Ahmet, "İlk Mimarlık Bürolarının

İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin Is Merkezi Karaköy", <https://zaferakay.blogspot.com/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 03.02.2025).

Notizie di giornali

"Herkes Merak Ediyor: Acaba Kraliçe Kim Olacak?", *Cumhuriyet*, 12 gennaio 1930.

"Taksim Meydanı", *Cumhuriyet*, 9 marzo 1930.

"Ecnebi Talebe Heyetleri", *Cumhuriyet*, 24 aprile 1930.

Münakasa İlanı, "Macar Sefaretine mahsus Ankara'da inşa edilecek binaya dairdir", *Cumhuriyet*, 18 giugno 1930.

"Tenis Maçları Başladı", *Cumhuriyet*, 24 luglio 1931.

"Ayini Ruhani", *Cumhuriyet*, 4 agosto 1951.

Özlem İnay ERTEN *

CUMHURİYET YILLARINDA İSTANBUL-ANKARA ARASINDA GIULIO MONGERI

İtalyan kökenli Dr. Luigi Mongeri (Fig. 1) ve İngiliz kökenli Tecla Taylor'ın yedinci ve son çocuğu olan Giulio Mongeri (Fig. 2), 1 Ağustos 1873 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Mongeri, henüz dokuz yaşındayken babası Dr. Luigi Mongeri'yi kaybeder.¹ Osmanlı sarayında görev alan ve psikiyatri alanında gerçekleştirdiği faaliyetlerle Osmanlı topraklarında önemli hizmetlerde bulunan Dr. Luigi Mongeri, 1882 yılındaki vefatına kadar Şişli Lape Hastanesi ve Toptaşı Bimarhanesi'nin başhekimliğini yapmıştır.² İstanbul'da önemli mevkilerde bulunan ve tanınmış bir doktor olan Luigi Mongeri'nin kaybı, ailenin bir süre sıkıntılı zamanlar geçirmesine neden olur. Giulio Mongeri'nin İtalya'da yaşayan amcaları, eşini kaybettikten sonra maddi sıkıntılar yaşayan anne Tecla Taylor'ı ve çocuklarını İtalya'ya davet ederek onlara eğitimlerinde destek olurlar.³

28 Ekim 1896 tarihinde mimarlık diplomasını alarak 9,5 not ortalaması ile Milano Brera Güzel Sanatlar Akademisi'ni birincilikle bitiren Giulio Mongeri, en iyi öğrencilere verilen Clerichetti Ödülü'nü kazanır (Fig. 3).⁴ Giulio Mongeri'nin, Brera Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarında ünlü mimar Camillo Boito'nun⁵ en iyi öğrencilerinden biri olduğu bilinmektedir (Fig. 4).⁶ Okuluna devam ettiği yıllarda peş peşe aldığı bronz ve gümüş madalyalara ait belgeler bugün aile arşivinde muhafaza edilmektedir.⁷

Mongeri, 1897 yılında askerlik görevi için gerekli mercilere başvurur ve Floransa 9. Süvari Birliği'nde bir yıl hizmet verir. Bu esnada Cenova Silosu'nun yapımı için açılan yarışmayı kazanan isimlerden biri olur. Mongeri, projelerini hazırladıktan sonra, İstanbul'da yaşayan annesini ziyaret etmek için kısa bir süreliğine İstanbul'a döner. Büyükkadâda, İtalyan Hayır Derneği eski başkanı Napoleone Capodaini'nin

* Sanat tarihçisi, yazar ve bağımsız küratör

1 Gian Mauro Lapenna, *Giulio Mongeri Architetto*, 2013, sny. (Giulio Mongeri'nin torunu Gian Mauro Lapenna'nın Mongeri'nin günlüğü ile aile arşivindeki fotoğraf ve belgelere dayanarak hazırladığı yayımlanmamış kitapçık), Anita Elagöz Aile Arşivi.

2 "Dr. Luigi Mongeri (1815-1882)" Tarihçemiz, Fransız Lape Hastanesi, <https://fransizlape.com/tr/tarihcemiz> (ET: 03.02.2025); Şahap Erkoç, Fatih Artvinli, "Osmanlı Devleti'nde Modern Psikiyatrinin Öncüsü: Dr. Luigi Mongeri" *Hayat Sağlık Dergisi*, Mart 2011, S. 4, s. 60.

3 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile yapılan görüşme (8 Ocak 2016).

4 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

5 İtalyan mimar, restoratör ve mimarlık tarihçisi Camillo Boito 1860-1908 yılları arasında Brera'da hocalık yapmıştır. Kuzey İtalya'da yeni bir anlayışla ortaya çıkan İtalyan neo-Gotik mimarisinin lideri olan Camillo Boito, restorasyon konusundaki çalışmalarıyla da tanınan öncü teorisyenlerdendir (Can 1993, s. 338).

6 Can 1993, s. 336, 337.

7 Anita Elagöz Aile Arşivi.

kızı Ketty Capodaini (1877-1900) ile tanışır ve onunla nişanlanmasının ardından İstanbul'da kalmaya karar verir. 1898 yılında Cenova Silosu projesini tamamlamak için tekrar Milano'ya giden ve projesini teslim ettikten sonra İstanbul'daki ailesi ve nişanlısının yanına dönen Mongeri, 1898 yılında Ketty Capodaini ile evlenir (Fig. 5).⁸

Mongeri, İtalya'da aldığı mimarlık eğitiminin ardından İstanbul'a döndüğünde, kendisine gelen memuriyet tekliflerini kabul etmeyip mesleğini serbest çalışarak geliştirmeyi planlamıştır.⁹ İstanbul'daki mimari çalışmalarına 1900 yılında Galata Saint Pierre Han'da¹⁰ kurduğu büroda başlayan Mongeri'ye, dört yıl sonra aynı binaya taşınan Edoardo de Nari de (1874-1954) katılır. İkisinin bu binada başlayan ortaklıkları 1908 yılında Generali Sigorta Şirketi'nin binasına¹¹ taşınarak Osmanlı İnşaat Anonim Şirketi'ni kurmalarıyla devam eder ve birlikte Sant' Antonio Kilisesi (1906-13), İtalyan İşçi Yardımlaşma Derneği renovasyonu (1908-10), L'Union Sigorta Hanı (1911), Aslan Çimento Fabrikası (1911-12), Haseki Hastanesi Nurettin Bey Pavyonu (1911-24) gibi birçok proje gerçekleştirirler.¹² Mongeri ile Edoardo De Nari arasındaki ortaklık 1920 yılına kadar devam eder, ortaklığın bitmesinden sonra Mongeri, Galata Saint Pierre Han'daki bürosuna geri döner.¹³ Mongeri, daha sonraki yıllarda aynı bölgedeki farklı hanlarda da çalışır ve başka isimlerle de ortaklık kurar. Kendi eseri olan Karaköy Palas (1920) (Fig. 6), Mongeri'nin ofis olarak kullandığı mekânlardan biridir.¹⁴ 1928 yılında Ahen-Münih Han'ın,¹⁵ 2-3 nolu odalarında Giulio Mongeri ile Konstantin Pappas ile ortak olarak çalıştığı görülmektedir.¹⁶ 1930 tarihli bir gazete haberinde ise Mongeri'nin Galata Bozkurt Han'da bir bürosu olduğuna dair bilgiler mevcuttur.¹⁷

Mongeri'nin meslekî alanda ilk kez göze çarpmaya başlaması 1900 yılında Saint Pierre Hanı'nda kurduğu mimarlık bürosunda çalışmaya başlamasından sonraki yıllara rastlar. Kendine kısa sürede önemli bir çevre edinen ve İtalyan topluluğunda tanınan bir isim olan Mongeri, 1903 yılında İstanbul İtalyan İşçi Yardımlaşma Derneği'ne üye olur. 1934 yılına kadar derneğin aktif üyelerinden olan Mongeri, derneğin resmî yayın organı *La Rassegna Italiana*'da mimarlık üzerine yazılar yazar ve derginin danışma kurulunda görev alır. Ayrıca İstanbul'da faaliyet gösteren Dante Alighieri Derneği'nin de yönetim kurulundadır.

8 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

9 Can 1993, s. 338.

10 Bugün Eski Banka Sokak no: 5'te bulunan, 1771'de inşa edilmiş Saint Pierre Hanı, Galata bölgesindeki hanların en eskilerindedir. Osmanlı Bankası'nın kurulması gibi çok önemli ekonomik bir olaya tanık olan, 19. yüzyıl sonunda oldukça bakımsız ve konforsuz bir görünümde olan yapı aynı zamanda İstanbul'un ilk mimarlık bürolarını da barındırmıştır (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015)).

11 Birçok kaynakta, sigorta şirketinin Bankalar Cad. no: 9'da bulunan Assicurazioni Generali Han isimli binasının 1909'de hana adını veren İtalyan Sigorta Şirketi tarafından Giulio Mongeri'ye yaptırıldığına dair bilgiler yer almaktadır (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015)). Bununla birlikte binanın mimarının Mongeri olduğunu kanıtlayacak herhangi bir belgeye ulaşılamamıştır. Kahire'deki Generali Binası'nın mimarının Antonio Lasciac olduğu göz önünde bulundurularak bu konudaki araştırmalar derinleştirilmelidir (Krecic, Caltana 2016).

12 Uras 2012, s. 42-43; Orlandi 2015, I, s. 249-257.

13 Can, Girardelli 2012, s. 94.

14 Can 1993, s. 339.

15 Kürekçiler Kapısı Sokak no: 1'de yer alan Ahen-Münih Han bugün Karaköy PTT Ek Binası olarak bilinmektedir. (Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015)).

16 Zafer Akay, Ahmet Ardiçoğlu, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin İş Merkezi Karaköy", <http://zaferakay.blogspot.com.tr/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 14.08.2015).

17 Anonim, Münakasa İlanı, "Macar Sefaretine mahsus Ankara'da inşa edilecek binaya dairdir.", Cumhuriyet, 18 Haziran 1930, s.7.

Mongeri'nin İstanbul'daki İtalyan dernekleri tarafından düzenlenen çeşitli yardım etkinliklerine ve kutlamalara katıldığı da bilinir.¹⁸

Mongeri, İstanbul'daki ilk yıllarında Pera'da açılan karma sergilerde de yer alır, bu sergilere ressamların haricinde mimarlar da projeleriyle katılmaktadırlar. Mustafa Cezar, Mongeri'nin 1903 tarihli İstanbul Salon sergilerine beş adet mimari proje ile katıldığını belirtir.¹⁹ Hüseyin Öztürk ise Mongeri'nin, 16 Haziran 1909 yılında Taksim Belediyesi Bahçesi'nde Genç Türk Mimarları tarafından düzenlenen Osmanlı Mimari Eserleri Sergisi'ne, batı etkisinde tasarlanmış olan kilise, konak ve iş hanı projelerinden ibaret beş adet proje ile katıldığından bahseder.²⁰ Mongeri'nin Pera çevrelerinde tanınmasında bu sergilerin de etkili olduğu düşünülür.²¹

Mongeri, Ocak 1906'da ortağı Edoardo De Nari ile birlikte, bugün İstiklal Caddesi'nin sembol yapılarından biri olarak kabul edilen Sant' Antonio Kilisesi ve Apartmanları'nın tasarımı için görevlendirilir (Fig. 7).²² Bu proje, İstanbul İtalyan Topluluğu için İtalya'nın birleşmesinden sonra İstanbul'da İtalya'yı temsil edecek bir prestij yapısıdır. Aynı zamanda Mongeri'nin İstanbul'da tasarladığı bilinen ilk önemli yapısı olan bu bina, mimarın daha sonra alacağı işler açısından kariyerinde önemli bir dönüm noktasıdır. Mongeri'nin kilisenin tasarımında uyguladığı neo-Gotik üslup İtalya Brera Akademisi'nde hocası Camillo Boito'dan aldığı eğitimden izler taşır. Mongeri, Sant' Antonio kompleksi için yaptığı tasarımı hocası Boito'ya sunduğunda ondan da büyük övgüler almıştır. Yapımına 1906 yılında başlanan binanın inşaatı, yapının büyüklüğü ve mali sıkıntılar nedeniyle 1911 yılında tamamlanır. Kilisenin resmi açılışı ise 19 Kasım 1913'te gerçekleşir.²³ İnşaat devam ederken 1907 yılında İtalyan Büyükelçiliği resmî mimarı olarak atanan Mongeri, Milano Güzel Sanatlar Akademisi'nin de muhabir üyesi seçilir.²⁴

Mongeri, tasarladığı mimari yapılar ve eğitimcilik kariyerinin yanı sıra mesleki alandaki bilgi ve tecrübelerini çeşitli kurumlara verdiği danışmanlıklarla da sürdürür. 1911 yılının Şubat ayında aylık maaşla Osmanlı Bankası'nın mimari danışmanı seçilen Mongeri, 1912 yılının Ağustos ayında Brera Güzel Sanatlar Akademisi'nin onur üyesi olur ve aynı yılın Eylül ayında İtalya Resmî Kraliyet Şövalyesi olarak atanır.²⁵

İstanbul'da inşa ettiği ilk yapılardan sonra ünü giderek artan ve çok sayıda mimari yapıda görev alan Mongeri'nin eserleri üç farklı üslupta incelenir. Birincisi İtalyan mimarlığının etkili olduğu Sant' Antonio Kilisesi ve Apartmanları (1906-13), Karaköy Palas (1920), Majik Sineması (1914-1920) ve Maçka Palas (1922) gibi yapıların temsil ettiği "Batı etkili Eklektik Üslup"; ikincisi Osmanlı ve Selçuklu etkilerinin hakim olduğu Şişli Mongeri Evi (1925), Ankara'daki Osmanlı Bankası (1926), Ziraat Bankası (1926-1929), Tekel Başmüdürlüğü (1928), İş Bankası (1929) ve İzmir Osmanlı Bankası (1926) (Fig. 8) gibi eserlerinde etkili olan "Ulusal Mimarlık Akımı", üçüncüsü ise Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası'nda (1935) ve Nişantaşı Güzelbahçe'deki (1929) kendi evinde de etkili olan "Modern Mimarlık"tır.²⁶ Ayrıca Edremit'deki İş Bankası (Fig. 9) ve Ziraat Bankası Aydın, Manisa, Kütahya, İzmir, Eskişehir ve Adana binalarının da 1929-1931 yılları arasında Mongeri tarafından projelendirildiği bilinmektedir. Assicurazioni

18 Damla Çinici, *agm.*, s. 20.

19 Cezar 1995, s. 190-191.

20 Öztürk 1987, s. 33.

21 Batır 1999, s. 98.

22 Cezar 1995, s. 190-191; Can, Polat 2005, s. 253-259.

23 Girardelli, Can in Şentürk 1996, s. 16-17; Can, Polat 2005, s. 253-259.

24 Çinici 2015, s. 23.

25 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

26 Öztürk 1987, s. 33; Can, Polat 2005, s. 253-259.

Generali Han (1909), Bulgur Palas (1912),²⁷ Eminönü Katırcıoğlu Han (yıkılmıştır),²⁸ Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde mimar A. Perpignani ile ortaklaşa gerçekleştirdikleri "Karagözoğlu Apartmanı", Nişantaşı'ndaki Tozan Apartmanı (1920) [günümüzde Medica Tıp Merkezi] gibi yapılar Mongeri'nin İstanbul'da farklı üsluplarda tasarladığı diğer yapılardan bazılarıdır.²⁹ Mustafa Cezar, Mongeri'nin bu tarzını mimarlıktaki bilgi ve ustalığını, zamana, yere, işverene göre iyi kullanabilen usta bir sanatçı olmasına bağlar.³⁰

Mimarlık tarihimiz açısından son derece önemli bu yapıların yanı sıra Giulio Mongeri'nin İstanbul'da uzun yıllar boyunca sürdürdüğü eğitimcilik kariyeri de ünlü mimarın yaşamında önemli bir yer tutar. Mongeri, Sant' Antonio Kilisesi ve Apartmanları'nın yapımı devam ederken son derece güzel Türkçe konuşmasının da etkisiyle, 1910 yılının Haziran ayında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne mimarlık profesörü olarak atanır.³¹ Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesi'nin ilk yöneticisi olan Alexander Vallaur'y'nin kuruma yerleştirmiş olduğu "Beaux Arts" ekolü Guilio Mongeri tarafından da devam ettirilir.³²

İtalyanlarla yapılan Trablusgarp Savaşı nedeniyle Sanayi-i Nefise'deki görevine Aralık 1911'de son verilen Mongeri, 16 Nisan 1913'te göreve yeniden başlar; 1915'te I. Dünya Savaşı'nda İtalyanların İtilaf Devletleri tarafında yer alması nedeniyle bir kez daha okuldaki görevinden ayrılmak zorunda kalan Mongeri, 1922'de görevine tekrar geri döner.³³ Mongeri, savaş bitince tekrar başladığı öğretim üyeliği görevini 1928 yılına kadar devam ettirir.³⁴

Mongeri, uzun yıllar boyunca görev yaptığı Akademi'de öğrencileri tarafından "*İyi Mimar, İyi Hoca*" olarak anılan, sevilen ve saygı duyulan bir kişidir. Genellikle Galata ve Karaköy bölgesinde kurduğu mimarlık ofislerinde ve gerçekleştirdiği mimari projelerde, Sanayi-i Nefise'den mezun olan pek çok öğrencisine iş imkânı sağladığı da bilinir. Mongeri'nin öğrencileri okulda sırasıyla Bizans ve Osmanlı, klasik düzenler, Greko-Romen, Gotik, Rönesans ve en sonunda da o zamanki adıyla "Ottoman" üslubunda projeler yapmışlardır. Mongeri'nin öğrencileri arasında kendine en yakın bulduğu isim ise Sedad Hakkı Eldem'dir.³⁵ Türk mimarlık tarihinde önemli bir yeri olan mimarlarımızdan Sedad Hakkı Eldem, Arif Hikmet Koyunoğlu, Şevki Balmumcu, Macit Rüştü Kural, Hüsnü Tümer gibi birçok ismin hocalığını yapan Mongeri, 1928 yılına kadar çeşitli aralıklarla yaklaşık yirmi yıl boyunca devam ettirdiği eğitimcilik kariyerinde çok sayıda mimar yetiştirir. Mongeri St. Antoine Kilisesi inşaatında öğrencilerinden Arif Hikmet Koyunoğlu'na, Ankara'daki Ziraat Bankası ve Osmanlı Bankası inşaatında Sedad Hakkı Eldem'e iş imkânı sağlamış, Bursa'daki Çelik Palas Otelini tasarımıyla ise Hüsnü Tümer ile çalışmıştır.³⁶

13 Ekim 1923 tarihinde Ankara'nın başkent olmasından sonra, daha önceleri İstanbul'da yoğunlaşan mimari faaliyetlerin merkezi artık başkenttir. Mongeri, Akademi'deki görevinden ayrılmadan önce, Cumhuriyet'in ilk on yılında yeni başkent Ankara'nın inşasında da etkili olmuştur. Osmanlı ve Selçuklu'ya özgü mimari formlardan yola çıkarak millî bir mimari yaratmayı amaçlayan I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın Vedat Tek ve Kemalettin Bey ile birlikte önemli temsilcilerinden olan Mongeri, Ankara'da inşa ettiği

27 Çinici 2015, s. 25.

28 Öztürk 1987, s. 33; Can 1993, s. 339.

29 Sönmez 2006, s. 293, 296. Çetintaş 2012, s. 165; İnan 2015, s. 92.

30 Cezar 1995, s. 192.

31 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

32 Arık 1993, s.17, 44.

33 Başbakanlık Osmanlı Arşivi [BOA] BEO/4159/311898/2; Mustafa Cezar, *age.*, s. 191; Afife Batur, "Maçka Palas ve Giulio Mongeri." Ali Esad Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas* içinde, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1999, s. 98.

34 Cezar 1995, s. 192; Sönmez 2006, s. 285.

35 Can 1993, s. 340-341.

36 Arık 1993, s. 44-45.

Osmanlı Bankası (1926), Ziraat Bankası (1926-1929) (Fig. 10), Tekel Başmüdürlüğü (1928) ve İş Bankası (1929) (Fig. 11) gibi yapılarda bu üslubu yansıtır. Mongeri, İtalyan heykeltıraş Canonica'nın tasarladığı Taksim Anıtı'nın beton kaidesini de bu dönemde, 1928 yılında gerçekleştirir.³⁷

1926 yılında tüm projeleri gerçekleştirme ve inşaatları takip etme yükümlülüğüyle Türkiye İş Bankası danışmanı olarak atanan Mongeri, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevinden ayrıldığı 1928 yılında Ticaret Bankası'nda danışmanlık görevi yürütmeye başlar. 1932 yılında ise bazı idari yetkilerle Arslan Çimento Şirketi'nin yöneticisi olarak atanır ve 1941 yılına kadar bu görevini devam ettirir.³⁸

1930'lara doğru, Cumhuriyet ideolojisiyle paralel bir şekilde, mimaride modernist akımın egemen olmaya başlamasıyla birlikte I. Ulusal Mimarlık Akımı'nın önemli temsilcileri olan Mimar Vedat Tek, Mimar Kemalettin Bey, Giulio Mongeri gibi mimarlar mimarlık faaliyetlerinin dışında bırakılmaya başlanır. Milli mimari üslubu aynı yıllarda yazarlar tarafından "Mürteci Mimari" diye eleştirilir, gözden düşer ve bunun sonucunda Eğitim Bakanlığı tarafından eğitimde yapılan yeni düzenleme ile Mongeri ve Vedat Tek atölyeleri kapatılır.³⁹ Mongeri'ye ait Gazi Köşkü Projesi'nin 1926 yılında (Fig. 12), eski bir mimari örneği olduğu için Atatürk tarafından reddedilmesi iktidarın tercihinin de bu tarihten sonra modern mimarlıktan yana olacağını göstermektedir. Bununla birlikte Atatürk, 1930 yılında Çankaya'daki Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nü genişletme projesi için tekrar Mongeri'ye görev verir; fakat genişletme projesinin birçok yapısal sorun ortaya çıkaracağı anlaşılınca Atatürk, Mongeri'den yeni bir bina daha tasarlamasını ister. Projenin kabulünün bu ülkede uzun yıllardır sürdürdüğü meslek hayatı için en değerli ödül olacağını yazan Mongeri'nin bu projesi de geri çevrilir.⁴⁰ Mongeri'nin aile arşivindeki bilgilere göre Atatürk'ün 1937 yılında Mongeri'den Yalova'da bir ikamet konutu projesi hazırlamasını istediği; fakat Atatürk'ün ölümü üzerine projenin hayata geçirilemediği de bilinmektedir.⁴¹

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, daha 1913'te, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bazı öğrencilerin Giulio Mongeri'ye karşı bir tavır olarak "*Türk mimarisini, ilhamlarını Roma'daki St. Peters'den değil Süleymaniye ve Selimiye'den almış Türk öğretmenlerden öğrenmeyi*" talep ettiklerini yazmıştır.⁴² Mongeri'nin, öğrencileri tarafından sevilen, saygı duyulan bir hoca olarak bilinmesine rağmen, dönemin milliyetçilik hareketlerinin de etkisiyle bu tarz yaklaşımlara maruz kalabileceğini gösteren bu örneğin yanı sıra savaşlar dolayısıyla okuldaki görevine birkaç kez ara vermek zorunda kalması, modernist akım yanlılarının eleştirileri ve projelerinden bazılarının yavaş yavaş geri çevrilmeye başlaması, dönemin siyasi konjonktürüyle birlikte değerlendirildiğinde ünlü mimarın görevinden yavaş yavaş uzaklaşma sürecinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Ayrıca Osmanlı mimarisinde 18. yüzyıldan itibaren etkili olmaya başlayan yabancı ve gayrimüslim mimarların mimari alandaki hâkimiyeti, Cumhuriyet döneminde tartışılan konulardan biri olmuştur.⁴³

Mongeri'nin Türkiye'de gerçekleştirdiği bilinen son yapısı Bursa'daki Çelik Palas Oteli (Fig. 13) ve Kaplıcası'dır (1935).⁴⁴ Mongeri, bu yapısında dönemin eğilimlerine uygun olarak Modern Mimarlık üslubunu benimsemiştir. Mongeri, Çelik Palas için öğrencilerine "*Modern yapayım dedim olmadı kuzum,*

37 Öztürk 1987, s. 33.

38 Mongeri aynı tarihlerde Arslan Çimento Şirketi'nin kurucularından bir bölümünün ortak ve yöneticisi oldukları, çimento tuğla üretimi ve ticareti yapan, Société Anonyme Ottomane La Stéréa isimli başka bir şirketin de yöneticilerindedir: Baha Tanman 2012, s. 128-130.

39 Can 1993, s. 340.

40 Can, Polat 2005, s. 253-259.

41 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

42 Nalbantoğlu'ndan aktaran: Bozdoğan 2001, s. 60.

43 Ünalın 2002, s. 108.

44 Daha fazla bilgi için bkz. Çinici 2015.

ben yapamıyorsam size de yaptırمام... Bütün dünya onu uyguladığına göre herhalde iyi bir şeydir." demiştir.⁴⁵ Klasik bir mimarlık eğitiminden geçmiş Mongeri'nin, modern mimariyle ilgili samimi bir şekilde düşüncelerini dile getirdiği bu sözler, ünlü mimarın topluma ve mesleğine duyduğu saygıyı yansıtması bakımından önemlidir. Mongeri'nin, dönemin eğilimlerine göre modern üslupta tasarladığı bu yapıdan memnun olmadığını söylemesine rağmen, Mimarlık tarihçisi Afife Batur, sonucun hiç de başarısız olmadığını altını çizer; fakat "Modernist Akım"ın Mongeri'nin Akademi'deki görevini kaybetmesine yol açtığını belirtir.⁴⁶ Mongeri günlüğüne 1933 yılından sonra yapı tasarlamayı bıraktığını yazmıştır.⁴⁷

İstanbul'da yaşadığı süre boyunca üç evlilik yapan ve yedi çocuk sahibi olan Mongeri, çocukları ve onların dadılarıyla birlikte farklı semtlerde yaşar (Fig. 14, 15). Mongeri'nin torunu Anita Elagöz, dedesinin önce Şişli Mongeri Evi'nde (Fig. 16), daha sonra Beyoğlu Şimal Sokak'ta yaşadığını, ardından da Güzelbahçe'de kendisi için tasarladığı eve geçtiğini belirtmiştir.⁴⁸ Dedesinin 1937 yılında⁴⁹ bu evi sattığını belirten Elagöz, Mongeri'nin İtalya'ya geri dönünceye kadar Nişantaşı'ndaki Ralli Apartmanı'nda yaşadığını belirtmiştir.⁵⁰ Mongeri'nin aile arşivinde yer alan fotoğraflar Nişantaşı Güzelbahçe Sokak'taki evine aittir.⁵¹ Oldukça göz alıcı ve bakımlı bir bahçeye sahip olmasından dolayı evin bulunduğu sokağa Güzelbahçe Sokağı isminin verildiği bilinmektedir. Mongeri'nin kalabalık ailesini etrafında topladığı ve dönemin önemli simalarını ağırladığı bu evin bahçesinde yapılan sohbetler ve dostlarıyla yaptığı tenis maçları da çok meşhurdur. Mongeri bu evin bahçesinin sulu boya resimlerini de yapmıştır (Fig. 17).⁵² 1995 yılı sonuna kadar Dr. Kemal Atay yönetiminde hastane olarak kullanılan bina, 1995 yılı sonunda Vehbi Koç Vakfı tarafından satın alındıktan sonra yıktırılır.⁵³

Mongeri, İstanbul'a geldiği andan itibaren sürdürdüğü sosyal faaliyetlerini yaşamının ilerleyen yıllarında da devam ettirir. Eğitimci kişiliği ve mimari alandaki çalışmalarının yanı sıra Koyunoğlu'nun da anılarında belirttiği gibi sosyal yaşamdaki aktif kişiliğiyle de İstanbul'un tanınmış simalarından biri olur. 1930'lu yıllara ait bazı gazete haberleri onun sosyal hayattaki bu faaliyetlerini yansıtır.⁵⁴

Antika eşyalara meraklı olan ve bunların büyük bir kısmını Nişantaşı'ndaki evinde sergileyen Mongeri'nin fotoğraf, kitap, anahtar ve pul gibi bazı koleksiyonları vardır. Mongeri, evinin salonlarından birini antika eserler koleksiyonuna ayırmıştır ve bu oda tuğralı gümüşler, değerli taşlarla bezeli tüfekler, gülabdanlar, buhurdanlar, kandiller, gümüş ve fildişi sigara kutuları ile resimlerin yer aldığı küçük bir müze görünümündedir. Ayrıca evin merdiven duvarını süsleyen antika anahtar koleksiyonu bodrum katından en üst kata kadar uzanır. Mongeri'nin koleksiyonunu bilen Kapalıçarşı esnafının bu tarz eserler satışta çıktığında hemen Mongeri'ye haber verdiği bilinmektedir.⁵⁵ Pul konusunda oldukça önemli bir koleksiyona sahip olan Mongeri, Osmanlı döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar basılan pullarla ilgili araştırmalar yapar ve bunları yayımlar. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Posta Pullarının Yayımlanmasına Öncülük Eden El*

45 Can 1993, s. 340.

46 Batur 1999, s. 100.

47 Çinici 2015, s. 33.

48 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile yapılan görüşme. (8 Ocak 2016).

49 Prof. Dr. Aykut Kazancıgil, babası Ord. Prof. Dr. Tevfik Remzi Kazancıgil'in bu evi 1940'lı yılların başında aldığını belirtmiştir.

50 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile yapılan görüşme (8 Ocak 2016).

51 Çinici 2015, s. 34.

52 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile görüşme (25 Eylül 2014).

53 Uras (data): <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/03/yazar/uras.html> (ET: 14.01.2014)

54 "Herkes Merak Ediyor: Acaba Kraliçe Kim Olacak?", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1930, s. 1; "Ecnebi Talebe Heyetleri", *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1930, s. 2; "Tenis Maçları Başladı", *Cumhuriyet*, 24 Temmuz 1931, s. 4.

55 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

Mühürleri Üzerine Bir Çalışma (Etude sur les Cachets a Main Qui Ont Precede l'Emission des Timbres Poste dans l'Empire Ottoman) adlı kitabını İsmet İnönü'nün pullara olan ilgisinden dolayı ona ithaf eder ve bu koleksiyonuyla Viyana Sergisi'nde ödül kazanır.⁵⁶ Mongeri'nin tasarım mesleğine yardımcı olmak ve mimarlık eğitimine bir temel oluşturmak üzere topladığı fotoğraf ve kitap koleksiyonuna dair merakının Milano'daki eğitim yıllarında başladığı düşünülmektedir. Mongeri, fotoğraf ve kitaplardan oluşan bir hayli kapsamlı bu koleksiyonunu 1935 yılında ölen, çok sevdiği oğlu Guido'nun anısına Milano Politeknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne bağışlamıştır. Fakat ne yazık ki II. Dünya Savaşı'nda Milano'nun bombalanması sırasında yok olduğu söylenen bağışın akıbetinin tam olarak ne olduğu bugün bilinmemektedir.⁵⁷

Mongeri'nin bugün aile arşivinde bulunan çeşitli fotoğrafları günümüze ulaşmayan fotoğraf koleksiyonunun içeriği hakkında fikir vermektedir (Fig. 18, 19). Çoğunluğu Mongeri ve aile üyelerine ait bu fotoğraflar arasında mimarın ev ve iş ortamını, koleksiyonlarını, gerçekleştirdiği projeleri yansıtan belgeleyici nitelikteki fotoğraflar dikkat çekmektedir (Fig. 20). Ayrıca Karaköy ve Haliç bölgelerini gösteren çeşitli manzara fotoğrafları koleksiyonun kapsamını yansıtır. Mongeri'nin torunu Anita Elagöz, Mongeri'nin İstanbul'da kaldığı süre boyunca gerçekleştirdiği tüm proje ve fotoğraflarından oluşan arşivin bir diğer kısmını ise uzun süre öğretim üyeliği yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağışladığını ancak bu arşivin de meşhur Akademi Yangını'ndan (1 Nisan 1948)⁵⁸ sonra yok olduğunu belirtmiştir.⁵⁹

Mongeri'nin 1939 yılına tarihlenen Güzelbahçe'deki evini betimlediği suluboya resimleri bugün aile arşivinde muhafaza edilir. Mongeri'nin sürekli yanında taşıdığı eskiz defterinde çeşitli şehir görünümüleri ve mimari betimlemeyi içeren pek çok çizim de dikkat çekicidir. Mongeri'nin İstanbul'dan ayrılıp Venedik'e yerleştikten sonra resim yapmaya daha fazla vakit ayırdığı bilinir.⁶⁰ Venedik peyzajları, enteriyörler, cami, kemer, çeşme gibi mimari ağırlıklı resimlerden oluşan suluboya ve yağlıboya tekniğindeki bu çalışmalar ünlü mimarın resim konusundaki yeteneğini de gözler önüne sermektedir.

II. Dünya Savaşı devam ederken İtalya'ya dönme kararı alan ve bu isteğinden eşine de bahseden Mongeri, eşinin de kendisiyle aynı fikirde olması üzerine mobilya ve diğer varlıklarını satışa çıkararak 1 Mart 1941 tarihinde İstanbul'dan ayrılmıştır. İtalya'ya döndükten sonra savaş sırasında devam eden Cenova ve Milano bombardımanından uzak kalmak için Venedik'teki Lido Adası'na yerleşen Mongeri, yaşamının geri kalanını burada geçirir (Fig. 21).⁶¹ Mongeri, İstanbul'dan ayrılmasından on yıl sonra, doğduğu ve yaşamının büyük bölümünü geçirdiği şehri ve kızı Elena'yı görmek için İstanbul'a tekrar gelir. Ortaköy'deki Emin Vafi Korusu'nda bulunan, kızına ait evde⁶² iki ay kalır (Fig. 22), bu esnada bir katarakt ameliyatı geçirir. Mongeri'nin eski ortağı Edoardo De Nari ve eski öğrencisi Sedat Hakkı Eldem gibi çok sayıda meslektaşı Mongeri'yi bu evde ziyaret ederler.⁶³

Mongeri, 78 yaşında yaşamının sonlarına yaklaşırken belki de son kez görmek istediği İstanbul'u ziyaret ettiği yıl olan 30 Kasım 1951'de Venedik'te hayata gözlerini yumar ve Giuseppe amcasının yaptırdığı Milano Cimitero Monumentale'deki aile anıt mezarlığına defnedilir (Fig. 23). Mongeri'nin ardından İstanbul'da gerçekleştirdiği ilk önemli yapılardan biri olan Beyoğlu Sant' Antonio Kilisesi'nde ruhani ayin düzenlenmiştir.⁶⁴

56 Çinici 2015, s. 34; Anita Elagöz ile görüşme: 08 Ocak 2016.

57 D'Amia 2016.

58 Tarihçe, MSGSÜ, <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx> (ET: 19.10.2015).

59 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile görüşme (16 Ekim 2014).

60 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile görüşme (16 Ekim 2014).

61 Gian Mauro Lapenna, *agk.*, sny.

62 Ev ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Femir 1947, s. 153-156.

63 Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile görüşme (16 Ekim 2014).

64 Ayini Ruhani, *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1951, s. 3.

Kaynaklar

- Arık B.F. 1993. "Erken Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar Akademisi ve İ.T.Ü Mimarlık Bölümleri'nde Yabancı Mimarlar (görevin idari ve mali çerçevesi)", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Baha Tanman M. (ed.) 2012. *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)*, İstanbul Araştırma Enstitüsü, İstanbul.
- Batur A. 1999. "Maçka Palas ve Giulio Mongeri", in A.E. Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas* içinde, Ofset Yapımevi, İstanbul 1999, s. 100.
- Batur A. 1999. "Maçka Palas ve Giulio Mongeri", in Ali Esad Göksel, *Bir Sadakat Hikayesi Maçka Palas* içinde, İstanbul: Ofset Yapımevi, s. 98.
- Bozdoğan S. 2001. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Can C. 1993. "İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları", yayımlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Can C., E.O. Polat 2005. "A portrait on the Way to Modern Architecture: Giulio Mongeri", *mAAN 5th International Conference*, s. 253-259.
- Can C., P. Girardelli 2012. "İstanbul Mimarisinde İtalyanlar ve Son Temsilcileri: Edoardo De Nari ve Giulio Mongeri", M. Baha Tanman (ed.), *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)* içinde, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü.
- Cezar M. 1995. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, I-II, İstanbul: Ekav Yayını.
- Çetintaş M.B. 2012. *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na: Sultanların ve Paşaların Semtinin Tarihi*, İstanbul: Antik AŞ Yayınları, s. 165.
- Çinici D. 2015. "Türkiye Cumhuriyeti Mimarlığının Modernleşme Sürecinde Mimar Giulio Mongeri: Bursa Çelik Palas Oteli ve Kaplıcası", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- D'Amia G. 2016. "Giulio Mongeri's photo collection: The eye of a Milanese architect in Turkey", in P. Girardelli, E. Godoli (eds.), *Design Across Borders. Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Cambridge Scholars Publishing.
- Erkoç Ş., F. Artvinli 2011. "Osmanlı Devleti'nde Modern Psikiyatrinin Öncüsü: Dr. Luigi Mongeri", *Hayat Sağlık Dergisi*, Mart, s. 4, s. 60.
- Femir H. 1947. "Ortaköy'de E. Elagöz Evi", *Arkitekt*, S. 7-8, s. 153-156.
- Girardelli P., C. Can, Ş. Şentürk (eds.) 1996. *Yaşayan Çizgiler: Sant'Antonio Kilisesi Mimari Çizimler Sergisi / 'Segni Essenziali' Disegni Architettonici Della Chiesa Di Sant'Antonio*, İstanbul: Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Merkezi ve İtalyan Kültür Merkezi.
- İnan Z. 2015. "Tozan Apartmanı", *Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları X. Poster Sunuşları Bildiri Özetleri Kitabı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü, s. 92.
- Krecic F., D. Caltana 2016. "Assicurazioni Generali' in Ottoman Turkey", in P. Girardelli, E. Godoli (eds.), *Design Across Borders. Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Lapenna G.M. *Giulio Mongeri Architetto*, 2013, sny. (Giulio Mongeri'nin torunu Gian Mauro Lapenna'nın Mongeri'nin günlüğü ile aile arşivindeki fotoğraf ve belgelere dayanarak hazırladığı yayımlanmamış kitapçık), Anita Elagöz Aile Arşivi.
- Orlandi L. 2015. "Edoardo De Nari", *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar - Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler* (Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Proje Genel Yayın Yönetmeni Mehmet Latif Çiçek) Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Afşar Matbaacılık, Ankara, I, s. 249-257.
- Öztürk H. 1987. "Mimar Mongeri ve Türkiye'deki Yapıları", *TAC*, 2, s. 6, Temmuz.
- Sönmez Z. 2006. *Türk - İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Uras B. 2012. "İtalya'dan İstanbul'a Uzanan Bir Yaşam Öyküsü", in M. Baha Tanman (ed.), *Değişen Zamanların Mimarı, Edoardo De Nari (1874-1954)* içinde, İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü.

Uras G. (data). "Arsel'lerin ismi okulun kapısında yaşayacak": <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/03/yazar/uras.html> (ET: 14.01.2014)

Ünalın Ç. 2002. *Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Ankara: Mimarlar Derneği, 2002.

Arşiv Kaynakları

Başbakanlık Osmanlı Arşivi [BOA] BEO/4159/311898/2.

Basbakanlık Osmanlı Arsivi/The Prime Ministry Ottoman Archives [BOA] BEO/4159/311898/2.

Görüşmeler

2 Ocak 2015, Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile yapılan görüşme.

8 Ocak 2016, Giulio Mongeri'nin torunu Anita Elagöz ile yapılan görüşme.

12 Ocak 2016, Prof. Dr. Aykut Kazancıgil ile yapılan görüşme.

12 Ocak 2016, Yrd. Doç. Dr. Fatih Artvinli ile elektronik yazışma.

İnternet Kaynakçası

Güngör Uras, "Arsel'lerin ismi okulun kapısında yaşayacak", <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/gungor-uras/arsel-lerin-ismi-okulun-kapisinda-yasayacak-5217436> (ET: 04.03.2025)

Akay Zafer, Ardiçoğlu Ahmet, "İlk Mimarlık Bürolarının İzinde: Erken Cumhuriyet Döneminin Is Merkezi Karaköy", <https://zaferakay.blogspot.com/2014/04/normal-0-21-false-false-false-tr-x-none.html> (ET: 03.02.2025).

Gazete Haberleri

"Herkes Merak Ediyor: Acaba Kraliçe Kim Olacak?", *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1930.

"Taksim Meydanı", *Cumhuriyet*, 9 Mart 1930.

"Ecnebi Talebe Heyetleri", *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1930.

Münakasa İlanı, "Macar Sefaretine mahsus Ankara'da inşa edilecek binaya dairdir.", *Cumhuriyet*, 18 Haziran 1930.

"Tenis Maçları Başladı", *Cumhuriyet*, 24 Temmuz 1931.

Giulio Mongeri, "Adliyenin yanması... Bu akıbet mukadder gibi idi", *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1933.

"Ayini Ruhani", *Cumhuriyet*, 4 Aralık 1951.



Fig. 1 Il padre di G. Mongeri, Dr. Luigi Mongeri (1815-1882), Archivio Familiare Anita Elagöz.
G. Mongeri'nin babası Dr. Luigi Mongeri (1815-1882), Anita Elagöz Aile Arşivi.



Fig. 2 Giulio Mongeri (1873-1951), (Archivio Familiare Anita Elagöz).
Giulio Mongeri (1873-1951), (Anita Elagöz Aile Arşivi).



Fig. 3 Diploma di laurea di G. Mongeri del 28 ottobre 1896 (AEA).
G. Mongeri'nin 28 Ekim 1896 tarihli mezuniyet diploması (AEA).



Fig. 4 Documento del 1898, firmato da Camillo Boito, che attesta il conseguimento del diploma di Mongeri con la media del 9,5 (AEA).

Mongeri'nin 9,5 not ortalaması ile diploma almaya hak kazandığını gösteren Camillo Boito imzalı 1898 tarihli belge (AEA).



Fig. 5 G. La prima moglie di Mongeri, Ketty Capodaini (1877-1900) (AEA).
G. Mongeri'nin ilk esi Ketty Capodaini (1877-1900) (AEA).



Fig. 6 Karaköy Palas (1920) (AEA).
Karaköy Palas (1920) (AEA).



Fig.7 Chiesa di Sant'Antonio, E. De Nari e G. Mongeri, 1906 (AEA).
Sant' Antonio Kilisesi, E. De Nari ve G. Mongeri, 1906 (AEA).



Fig. 8 Disegno di G. Mongeri della filiale di İş Bankası a Smirne (AEA).
G. Mongeri'nin İş Bankası İzmir Şubesi çizimi (AEA).

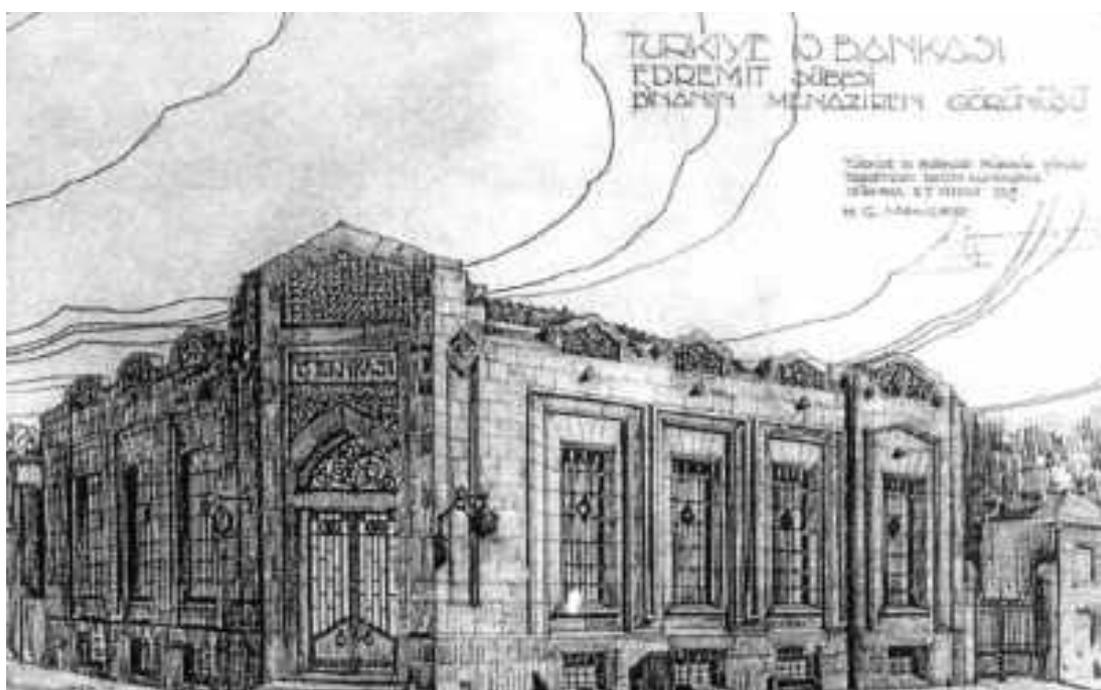


Fig. 9 Disegno di G. Mongeri della filiale della İş Bank a Edremit del 27 luglio 1929. (AEA).
G. Mongeri'nin 27 Temmuz 1929 tarihli İş Bankası Edremit Şubesi çizimi (AEA).



Fig. 10 La Ziraat Bankası di Ankara (1926-1929) (Özlem Inay Erten Arsivi).
Ankara Ziraat Bankası (1926-1929) (Özlem Inay Erten Arsivi).



Fig. 11 Disegno di G. Mongeri della İş Bankası di Ankara (1929) (AEA).
G. Mongeri'nin Ankara İş Bankası (1929) çizimi (AEA).



Fig. 12 Progetto della Residenza del Gazi presentato da G. Mongeri ad Atatürk nel 1926 (AEA).
G. Mongeri'nin 1926 yılında Atatürk'e sunduğu Gazi Köşkü Projesi (AEA).



Fig. 13 Çelik Palas a Bursa (1935) (Sözen, 1984, p. 84).
Bursa Çelik Palas (1935) (Sözen, 1984, p. 84).



Fig. 14 La seconda moglie di Mongeri, Cristina Capodaini (1879-1917) (AEA).

G. Mongeri'nin ikinci esi Cristina Capodaini (1879-1917) (AEA).



Fig. 15 G. Mongeri e la sua terza moglie Tecla Radeqlia (1894-1994) (AEA).

G. Mongeri ve üçüncü esi Tecla Radeqlia (1894-1994) (AEA).



Fig. 16 La Casa Mongeri a Şişli, Archivio Bozlu Art Project

Şişli Mongeri Evi, Bozlu Art Project Arşivi.



Fig. 17 Il dipinto ad acquerello di G. Mongeri che descrive la sua casa e il giardino in via Güzelbahçe a Nişantaşı. (AEA).
G. Mongeri'nin Nişantaşı Güzelbahçe Sokak'taki evini ve bahçesini betimlediği suluboya resim (AEA).



Fig. 18 G. Mongeri nel giardino della sua casa in via Güzelbahçe a Nişantaşı (AEA).
G. Mongeri, Nişantaşı Güzelbahçe Sokak'taki evinin bahçesinde (AEA).



Fig. 19 G. Mongeri con la sua famiglia davanti alla sua casa in via Güzelbahçe a Nişantaşı (AEA).
G. Mongeri Nişantaşı Güzelbahçe Sokak'taki evinin önünde ailesi ile birlikte (AEA).



Fig. 20 G. Mongeri, nella sua casa a Güzelbahçe, insieme alle opere della sua collezione. (AEA).
G. Mongeri, Güzelbahçe'deki evinde koleksiyonunu yaptığı eserlerle birlikte (AEA).



Fig. 22 La fotografia scattata nel 1951, quando G. Mongeri venne a Istanbul per l'ultima volta, mentre soggiornava nella casa di sua figlia Elena Elagöz. (AEA).
G. Mongeri İstanbul'a son kez geldiğinde kızı Elena Elagöz'ün evinde kalırken çekilmiş fotoğrafı, 1951 (AEA).



Fig. 21 La sua casa sull'isola di Lido di Venezia, dove G. Mongeri trascorse il resto della sua vita dopo il suo ritorno in Italia [piano medio]. (AEA).
G. Mongeri'nin İtalya'ya döndükten sonra yaşamının geri kalanını geçirdiği Venedik Lido Adası'ndaki evi [orta kat] (AEA).



Fig. 23 La tomba monumentale della famiglia Mongeri nel Cimitero Monumentale di Milano, dove è sepolto G. Mongeri. (AEA).
G. Mongeri'nin gömülü olduğu Milano Cimitero Monumentale'de yer alan Mongeri Ailesi Anıt Mezarı (AEA).

Davide DERIU *

ANKARA MODERNA: UN LABORATORIO DI NUOVI MITI

Quando Pietro Canonica si reca per la prima volta in Turchia, nell'autunno del 1926, la capitale della giovane repubblica è un cantiere in rapida espansione. L'artista piemontese era da tempo uno degli scultori più ricercati d'Europa: le sue sculture includevano ritratti di imperatori, fra cui la Regina Vittoria e lo zar Nicola II, oltre a svariati monumenti pubblici e sculture dei soggetti più diversi. Il realismo sobrio ed espressivo, refrattario alla rivoluzione estetica introdotta dalle avanguardie del primo Novecento, si addiceva alle istanze di rappresentazione che erano emerse a partire dai primi anni '20 nella "nuova Turchia" – secondo la definizione spesso usata nella stampa europea dell'epoca.

In quegli anni, Ankara era non solo il fulcro geopolitico della nazione laica e moderna sorta dalle ceneri dell'Impero ottomano, ma un vero e proprio laboratorio dell'ideologia kemalista. In questo senso, la figura di Canonica appartiene alla schiera di artisti e architetti europei chiamati a realizzare la nuova città (*yenişehir*) che in breve tempo prese forma ai piedi dell'antico castello fortificato (*Ankara Kalesi*): un progetto di costruzione materiale e sociale che manifestava valori simbolici di enorme portata (Bozdoğan 2001). Se l'architettura istituzionale della repubblica si fondava su riforme ispirate in gran parte a paesi europei (il codice civile, ad esempio, fu improntato a quello svizzero e il codice penale a quello italiano), l'ambiente edificato era a sua volta espressione di principi e tendenze in auge nel continente. Com'è noto, il gruppo dirigente che governò la Turchia nel primo periodo repubblicano era fermamente rivolto verso occidente. Mustafa Kemal, eroe della guerra d'indipendenza, incarnava le istanze liberali e riformiste che da fine Ottocento avevano animato il Comitato Unione e Progresso guidato dai cosiddetti "Giovani Turchi".

È in questo contesto che, accanto a esperti dei settori più diversi, numerosi architetti di provenienza europea furono chiamati ad Ankara con un duplice compito: non solo di sopperire alle carenze di saperi e mestieri necessari per intraprendere il processo di modernizzazione della Turchia, ma anche di formare un immaginario collettivo che ne legittimasse l'avvicinamento al mondo occidentale sul piano delle arti e della cultura. Ecco dunque che Pietro Canonica è invitato nella capitale dove incontra più volte Gazi Mustafa Kemal, con il quale intrattiene conversazioni personali, studiandone attentamente l'aspetto e il carattere per poterlo raffigurare a tutto tondo (Fig. 1). Data la vicinanza dello scultore a Benito Mussolini, è stato ipotizzato che la sua visita in Turchia fosse servita per consolidare i rapporti diplomatici fra i due paesi (Kocabiyik 2018). Del resto la costruzione della nuova città era strettamente associata al padre fondatore della repubblica. Le due statue monumentali in bronzo che Canonica completa nel 1927, l'anno successivo al suo primo viaggio in Turchia, sono rilevanti non solo dal punto di vista artistico ma

* Professore di Studi Umanistici per l'Architettura, Università di Westminster, Scuola di Architettura e Città, Londra, Regno Unito.

anche da quello urbanistico. Fulcri spaziali dell'espansione di Ankara, entrambe poggiano su basamenti marmorei e ritraggono il leader come condottiero in uniforme.

La prima raffigura Kemal in piedi, le mani saldamente appoggiate sulla spada, nel mezzo della Campo della Vittoria (*Zafer Alanı*) che si apre lungo il principale asse viario del nuovo insediamento. Una cartolina illustrata dell'epoca mostra il monumento in primo piano e, subito dietro, il primo edificio costruito in "stile internazionale": il Ministero della Salute, progettato dall'architetto austriaco Theodor Jost e completato anch'esso nel 1927 (Gürdağ & Koca 2020) (Fig. 2). Se inizialmente era prevalso il revival ottomano già in voga da fine Ottocento, un idioma eclettico promosso fra gli altri dall'architetto levantino Giulio Mongeri, i nuovi edifici pubblici furono commissionati a progettisti europei – perlopiù di origine mitteleuropea – che importarono principi razionalisti sia nell'impianto urbanistico sia nelle tipologie edilizie. Dal monumento alla vittoria Kemal pare contemplare la distesa a sud verso la quale la capitale si stava ampliando. Il processo di urbanizzazione attirava popolazioni rurali dall'Anatolia Centrale e, per diversi anni, lungo il viale asfaltato completo di aiuole e lampioni elettrici, i carri a trazione animale erano più numerosi dei veicoli a motore.

Il secondo intervento di Canonica nella capitale è il monumento equestre ad Atatürk di fronte al Museo di Etnografia. L'edificio a cupola in stile tardo-ottomano, situato sulla collina di Namazgâh, fu progettato a metà degli anni '20 dall'architetto Arif Hikmet Koyunoğlu, il quale negli anni successivi diede forma all'adiacente *Türk Ocağı Binası* (oggi Museo di Belle Arti).¹ Anche in questo caso il monumento aveva una precisa funzione spaziale, in quanto forniva un punto focale all'architettura, la cui facciata, come il volto stesso del condottiero, proiettava lo sguardo verso occidente. I due monumenti realizzati da Canonica ribadivano, sia pur indirettamente, gli assi di crescita della nuova capitale già indicati nel piano regolatore redatto dall'urbanista tedesco Carl Christoph Lörcher nel 1924, e consolidati dal suo collega Hermann Jansen nel nuovo piano che vinse il concorso internazionale del 1928, ispirato ai modelli delle città giardino anglosassoni e delle *Siedlung* tedesche (Özdil et al 2020).

La costruzione della capitale moderna è stata ampiamente indagata, e vari storici dell'architettura hanno dato risalto a figure di spicco come quelle di Ernst Egli, Clemens Holzmeister e Bruno Taut. Ma come fu recepito questo straordinario progetto urbanistico in Europa? Se le impressioni di viaggio raccolte da Canonica sono rimaste nel suo diario personale, altre fonti dell'epoca testimoniano un grande interesse da parte di scrittori e giornalisti che visitarono il cantiere della capitale. In breve tempo, Ankara ridefinì la geografia del "viaggio in Oriente", spostandone la meta dalle sponde del Bosforo a una località più remota ed estranea alle narrazioni ottocentesche. Quello spostamento epocale mise in crisi il repertorio narrativo con il quale, negli imperi coloniali europei, si venne a costituire un sistema di sapere/potere basato sull'assimilazione dell'Oriente in quanto altro da sé (Said 1991). Lungi dallo svanire, l'orientalismo si manifestò semplicemente in forme diverse (Deriu 2013).

Fra gli osservatori europei che si recano ad Ankara, prima ancora della proclamazione della repubblica, è la scrittrice inglese Grace Ellison, la quale nel 1922 attraversa i territori devastati dalla guerra per raggiungere la capitale in fieri. Nel suo libro *An Englishwoman in Angora*, pubblicato l'anno successivo, Ellison esprime ammirazione per lo slancio riformista che segnava "la culla della nuova Turchia" (Ellison 1923, p. 122).² Cinque anni dopo, un suo successivo libro di viaggio riporta scene epiche di un immenso cantiere urbano dal traffico incessante (Ellison 1928). Ai suoi occhi, tuttavia, l'aspetto degli edifici moderni stride con quello pittoresco dell'antica cittadella. Il nuovo insediamento di ispirazione germanica lascia interdotta anche la connazionale Clare Sheridan, artista e scrittrice il cui libro *A Turkish Kaleidoscope*

1 Lo scultore utilizzò lo stesso modello per il cavallo nelle statue monumentali che scolpì per altri leader come Alessandro II di Russia, Re Faysal d'Iraq e Simon Bolivar (Kocabiyik 2018, p. 123).

2 Tutte le traduzioni sono a cura dell'autore.

(1926) include un capitolo intitolato “Una capitale nel deserto”. Al termine del viaggio in treno, che a quel tempo impiegava un giorno e una notte per collegare Istanbul e Ankara, l'apparizione della città impressiona anche Sheridan, la quale tuttavia critica in modo sferzante l'espansione urbana come un tentativo di apparire moderni a tutti i costi. I resoconti di viaggio pubblicati da queste autrici britanniche testimoniano di un impulso a riaffermare l'autorità culturale dell'Occidente di fronte a un paese in rapida transizione, le cui istanze di modernità suscitavano le più svariate reazioni (Deriu 2015) (Fig. 3).

Il disincanto per un passato che svaniva è ulteriore indice di come la nuova capitale, sovvertendo i canoni della cultura orientalista, abbia messo in crisi la visione di un mondo che, agli occhi dell'Occidente, non poteva in alcun modo essere moderno. Un simile risentimento si coglie in particolare negli scritti di autori francesi che visitano Ankara tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30. In un racconto di viaggio fra due capitali rivoluzionarie, Ankara e Vilnius, il giornalista e aviatore José Le Boucher esalta il processo di transizione della Turchia verso l'Europa ed auspica prematuramente la fine delle rappresentazioni pittoresche dell'Oriente (Le Boucher 1929). Ciononostante, il viaggio nella capitale “ultra-moderna” gli presenta un *mélange* di edifici privi di apparente coerenza. Nel reiterare l'immagine della “città nel deserto”, Le Boucher contrappone la stratificazione storica dell'antico nucleo urbano con la modernità della città nuova: a suo avviso, il nazionalismo turco aveva partorito “*une ville-champignon*” (Le Boucher 1929, p. 43).

Pochi anni dopo, lo scrittore Claude Farrère esprime una critica ancor più sferzante nel romanzo *Les quatre dames d'Angora*, le cui vicende si svolgono sullo sfondo della capitale in costruzione (Farrère 1933) (Fig. 4). Attraverso lo sguardo dei due protagonisti maschili, che intraprendono il viaggio in treno da Istanbul, l'autore descrive un paesaggio frastagliato, in cui i nuovi edifici sono ancora isolati in mezzo ad ampi spazi vuoti. Solo di notte i lampioni elettrici danno un aspetto moderno al viale principale, illuminato alla stregua di un *boulevard* parigino. Il miraggio notturno è però effimero: in pieno giorno, Ankara è descritta come l'abbozzo non finito di un urbanista sconsiderato. La capitale, paragonata al Sahara, non è più una città nel deserto ma una vera e propria città-deserto. Farrère, sedicente erede letterario di Pierre Loti, affida al romanzo il rifiuto di un cambiamento che minacciava di scardinare i canoni estetici del viaggio in Oriente. Il suo sguardo nostalgico porta con sé il desiderio di mantenere *l'altro* a distanza, negandone le ambizioni moderne e ribadendone i tratti esotici, e apertamente erotici, codificati dall'orientalismo francese nell'Ottocento (Deriu 2013).

Negli stessi anni, la costruzione di Ankara non manca di suscitare interesse anche in Italia. La testimonianza più significativa ci proviene da Corrado Alvaro, il cui *Viaggio in Turchia*, pubblicato nel 1932, offre una serie di riflessioni critiche alimentate dalla sua elevata tempra morale (Alvaro 2003). Dopo anni di corrispondenze da Parigi e Berlino, lo scrittore calabrese affronta il viaggio in Anatolia con una profonda consapevolezza di valori e stili di vita che, dall'Occidente capitalista, andavano diffondendosi sempre più nel mondo (Ayyıldız 2017). Acuto osservatore delle tensioni fra modernità e tradizione che erano emerse in Italia meridionale nel primo dopoguerra, Alvaro, convinto antifascista, era scettico verso ogni forma di nazionalismo che elevasse la figura del capo al rango di profeta.

Nei reportage pubblicati su *La Stampa* nel 1931, durante il viaggio in Turchia che diede il nome al libro edito l'anno seguente, Alvaro si sofferma sul processo di riforme che avevano portato in breve tempo a sconvolgere fedè e abitudini secolari. L'autore rimane stupefatto di fronte alla rapida proliferazione di studi fotografici seguita alla fine dell'iconoclastia ottomana. In linea con la cultura occidentale, la rappresentazione di figure umane si manifestava anche nella scultura pubblica, ampiamente usata come strumento di propaganda, di cui Atatürk era il soggetto privilegiato. A proposito del Monumento della Repubblica scolpito da Canonica per Piazza Taksim a Istanbul, e inaugurato nel 1928, lo scrittore sottolinea come i soldati provenienti dall'Anatolia lo contemplassero con stupore. L'arte pubblica sanciva un vero e proprio terremoto culturale: “l'uomo è entrato con la sua volontà nella vita dei geroglifici, e

tutto è crollato” (Alvaro 2003, p. 160).³ Senza cadere in nostalgie orientaliste, Alvaro critica in maniera lucida il potere livellante della civiltà europea, la cui egemonia si andava affermando nel mondo con una potenza incontestata.⁴

Le tensioni insite nel processo di modernizzazione ispirato a modelli occidentali vengono alla luce in particolare ad Ankara, alla quale Alvaro dedica ben tre capitoli del suo *Viaggio in Turchia*. Quel che più lo colpisce sono le contraddizioni fra una struttura urbana calata dall’alto, con scarsa considerazione per il clima e la cultura del luogo, e la popolazione che vi migrava dall’Anatolia rurale. Queste impressioni sono raccolte in modo eloquente nel suo diario di viaggio, pubblicate successivamente nel libro *Quasi una vita*, vincitore nel 1951 del Premio Strega (Alvaro 1951, pp. 82-83):

Ankara è una città che comincia, con tutto nuovo da mettere a posto. Un architetto italiano ha costruito i primi edifici moderni secondo un gusto orientale da illustrazione. Il quartiere dell’architettura razionale moderna sembra ancora da abitare. Si vedono con sorpresa uscire ragazze da questi edifici; sono le scuole, l’università. I luoghi vecchi abitati da piccoli mestieri e venditori fanno da cemento a questa vita artificiale. [...] Le istituzioni, il patriottismo, la vita moderna, nascono come da un giuoco. È come un laboratorio di nuovi miti.⁵

Dal cinema americano come portatore di modernità al ruolo di amalgama sociale svolto dalle donne, sono gli aspetti della vita quotidiana a nutrire le osservazioni di Alvaro. Ankara gli appare come “una città di nomadi” in cui deserto e civiltà si fondono in modo inedito. Eppure l’autore ha forti dubbi sul tentativo di trovare una sintesi da parte un leader autoritario, ancorché illuminato: in ultima analisi definisce Ankara “la capitale della solitudine” e conclude in modo perentorio: “Kemal è solo nel suo deserto” (Alvaro 2003, p. 95).

Un racconto ben diverso ci proviene dallo scrittore siciliano Antonio Aniante (al secolo Antonio Rapisarda), il quale, un decennio dopo la proclamazione della repubblica, coglie in Turchia uno slancio moderno che trascende la mera imitazione di modelli occidentali. Nel suo libro incentrato sulla figura di Kemal, pubblicato in francese nel 1934, Aniante descrive la capitale moderna come “il primo grande esempio di civiltà neo-orientale con il quale gli europei di domani dovranno fare i conti” (Aniante 1934, p. 198). Ai suoi occhi Ankara rappresentava non solo il trionfo del nazionalismo turco ma un vero e proprio “atto di fede” (ibid.). Mentre Istanbul evocava l’immagine di “un paradiso terrestre”, fiorita in modo organico quasi che si trattasse di un fenomeno naturale, “Angora” – scrive Aniante impiegando il nome desueto della città – “ricorda una serra artificiale, una meraviglia creata dal genio umano, una visione scientifica destinata a svanire” (Aniante 1934, p. 195).

Il nuovo insediamento, sorto su un altopiano battuto dai venti, era caratterizzato da edifici austeri fra i quali sorgevano, a detta di Aniante, “due orribili monumenti di Kemal a piedi e a cavallo” (Aniante 1934, p. 196). Il primo era senza dubbio l’opera di Canonica nel Campo della Vittoria, mentre il secondo riferimento è più ambiguo. Potrebbe essersi trattato del monumento equestre situato nei pressi del Museo di Etnografia, oppure della statua del Gazi a cavallo che sovrasta l’imponente Monumento alla Vittoria realizzato, anch’esso nel 1927, dallo scultore austriaco Heinrich Krippel in Piazza della Nazione (*Ulus Meydanı*), il fulcro dell’espansione urbana avviata negli anni ’20 (Fig. 5). Il giudizio di Aniante rifletteva

3 La citazione è tratta dall’articolo di Corrado Alvaro, “Il paese che non volle morire” (*La Stampa*, anno 65, n. 95, 1931); riprodotto in Alvaro 2003, pp. 155-161.

4 Si veda anche la novella di Alvaro, *L’ultima delle mille e una notte* (1934).

5 L’accenno a “un architetto italiano” è da intendersi con riferimento a Giulio Mongeri.

non solo una vicinanza alle avanguardie moderne, ma anche la sua critica alla glorificazione del leader turco, che aveva suscitato un culto ben lontano dallo spirito popolare dei primi anni repubblicani. Se questo aspetto critico accomuna le sue impressioni di viaggio a quelle di Alvaro, le somiglianze fra i due autori non si spingono molto oltre. Anzi aveva aderito in modo appassionato al fascismo e, benché nei primi anni '30 avesse assunto una posizione più critica verso il regime (tanto che gli fu negato il ritorno in patria dalla Francia, dove si era stabilito), la sua visione politica era incompatibile con quella alvariana.

Le impressioni della “nuova Turchia” pubblicate da vari autori europei nel primo decennio della repubblica non lasciarono indifferente il governo di Ankara. A partire dal 1933, si registra un cambio di passo nella propaganda kemalista verso il mondo esterno. In quell'anno esce una guida turistica alla capitale, pubblicata in francese dal Ministero degli Interni. L'autore, Ernest Mamboury era insegnante presso il Liceo di Galatasaray e aveva curato in precedenza la prima guida di Costantinopoli dell'era post-ottomana, lodata dal presidente del Touring Club turco come esempio di “obiettività e [...] spirito scientifico, scevri da ogni propaganda politica” (Bey 1924, p. 5). Lo stesso non si sarebbe potuto dire della guida di Ankara, che, quasi un decennio dopo, celebrava il luogo in cui “una bacchetta magica invisibile ha trasformato tutto” (Mamboury 1933, p. 9). Il chiaro scopo era quello di rettificare l'immagine poco lusinghiera diffusa da vari commentatori stranieri: “Questi detrattori malevoli” – scrive Mamboury – “creano ingiustamente uno stato d'animo sfavorevole alla nuova capitale. Eppure Ankara sta dimostrando ciò che può essere ottenuto dalla volontà di un governo guidato dalle opinioni di un grande uomo e seguito da un popolo benevolo” (ibid.).

L'anno seguente nasce la rivista illustrata *La Turquie Kemaliste*, diretta da Vedat Nedim Tör e stampata dalla tipografia di stato, che si afferma come l'organo principale di propaganda del governo. Già il primo numero segnala l'intento di promuovere la capitale come meta di viaggio. In un articolo intitolato “*Il faut venir à Ankara*” lo scrittore e giornalista Falih Rifki [Atay], membro della Grande Assemblea Nazionale e presidente della commissione per la revisione del piano urbanistico di Ankara, invita i lettori a scoprire di persona lo spirito di un luogo che pullulava di energia e ottimismo: “Venendo ad Ankara vedrete qualcosa di completamente nuovo: vedrete l'Invisibile [sic] che si chiama futuro. Non è questo un fascino ineffabile per il turismo?” (Rifki 1934, p. 14).

In linea con questo messaggio, a partire dal secondo numero, una rubrica intitolata *Ankara Construit* illustra i lavori in corso nella capitale. Per creare un racconto visivo della nazione, Tör assume il fotografo austriaco Othmar Pferschy, le cui immagini sono oggetto di svariate mostre e pubblicazioni oltre ad apparire con regolarità sulle pagine de *La Turquie Kemaliste* (Özends 2006). In un fascicolo del 1936, la rubrica dedicata ad Ankara in costruzione apre con una foto a tutta pagina raffigurante il monumento equestre di Atatürk antistante il Museo di Etnografia. La scalinata marmorea dell'edificio e una colonna della facciata inquadrano la figura del condottiero a cavallo rivolto a occidente. Se la statua rappresenta il Gazi in posa eroica, l'immagine in bianco e nero ne accentua ulteriormente la potenza simbolica, collocando il monumento nel paesaggio urbano: una distesa ancora brulla che la città andava rapidamente conquistando (Fig. 6).

Un'altra fotografia, pubblicata nella pagina a fronte, mostra il complesso architettonico visto di lato, in modo tale che il cavaliere sembra trainare i due edifici allineati dietro di sé. Nel numero successivo, la rivista documenta le installazioni sportive di Ankara, fra cui l'ippodromo disegnato dall'architetto italiano Paolo Vietti-Violi. Il progetto, vincitore di un concorso internazionale, forniva un'altra interpretazione della cultura equestre in Turchia, una tradizione dalle radici antiche alla quale Vietti-Violi e Canonica diedero, ciascuno a suo modo, forme moderne (Vietti-Violi 1936, p. 11). In seguito alla morte di Atatürk, nel 1938, il suo sarcofago sarà conservato per quindici anni proprio nel Museo di Etnografia, in attesa della costruzione del mausoleo di *Anıtkabir*.

Si chiudeva così una fase storica nella quale artisti e architetti italiani, fra i quali spicca la figura di Canonica, furono impegnati nella costruzione materiale e simbolica della “nuova Turchia”. In questo

passaggio critico per i rapporti tra Oriente e Occidente, la dualità stessa insita in queste categorie entrò in crisi. Gli sguardi incrociati che emergono dalle fonti storiche ci interrogano su un complesso fenomeno che oggi appare più rilevante che mai. La costruzione di Ankara, laboratorio e vetrina della nazione, incarna le contraddizioni di questa vicenda. Tra slanci di ammirazione, derive nostalgiche e osservazioni critiche, le impressioni di vari autori europei ci rivelano la difficoltà di comprendere un processo di trasformazione politica e sociale le cui ripercussioni, complesse e controverse, si estendono al nostro presente. Al tempo stesso, queste testimonianze ci forniscono uno spunto per riflettere sulla presenza italiana nei primi anni della Repubblica di Turchia, una presenza che si incrocia con tante altre in un mosaico di prospettive che, un secolo dopo, cerchiamo ancora di decifrare.

Bibliografia

- Alvaro C. 1951. *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano.
- Alvaro C. 2003. *Viaggio in Turchia*, ed. A.C. Faitrop-Porta, Falzea, Reggio Calabria.
- Aniante A. 1934. *Mustapha Kémal. Le Loup gris d'Angora*, Éditions de la Nouvelle revue critique, Paris.
- Ayyıldız B. 2017. Corrado Alvaro: "Viaggio In Turchia" e la capitale della solitudine, in M. Severini (ed.), *La scelta del viaggio: scrittrici, scrittori e intellettuali itinerant negli anni venti e trenta del Novecento*, Marsilio, Venezia, pp. 223-230.
- Bey E. 1924. Preface, in E. Mamboury, *Constantinople: Tourists' Guide*, Rizzo & Son, Istanbul.
- Le Boucher J. 1929. *D'Angora à Vilna*, Éditions Prométhée, Paris.
- Bozdoğan S. 2001. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Seattle, WA.
- Deriu D. 2013. Picturing Modern Ankara. New Turkey in Western Imagination, in *The Journal of Architecture*, vol. 18, pp. 497-527.
- Deriu D. 2015. A Challenge to the West. British Views of Republican Ankara, in M. Gharipour, N. Özlü (eds), *The City in the Muslim World: Depictions by Western Travel Writers*, Routledge, London, pp. 279-302.
- Ellison G. 1923. *An Englishwoman in Angora*, Hutchinson & Co., London.
- Ellison G. 1928. *Turkey to-Day*, Hutchinson & Co., London.
- Farrère C. 1933. *Les quatre dames d'Angora*, Flammarion, Paris.
- Gürdağ, B., D. Koca 2020. An Analysis on the Ministry of Health Building in the Early Republican Era, in *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History*, vol. 29, no. 2, pp. 399-423.
- Kocabiyik O. 2018. The Legacy of Pietro Canonica's Art and His Travels in Turkey, in *Journal of History Studies*, vol. 10, pp. 117-131.
- Mamboury E. 1933. *Ankara: Guide Touristique*, Ministero dell'Interno e Prefettura di Ankara, Ankara.
- Özdil N.C., H.Vejre, F.C. Bilsel 2020. Emergence and Evolution of the Urban Public Open Spaces of Ankara within the Urban Development History: 1923 to Present, in *Journal of Planning History*, vol. 19, pp. 26-51.
- Özendes E. (ed.) 2006. *In the Light of the Republic: The Photographs of Othmar Pferschy*, Istanbul Modern, Istanbul.
- Rıfkı F. 1934. Il faut venir à Ankara, in *La Turquie Kemaliste*, n. 1.
- Said E. 1991. *Orientalismo*, trad. Stefano Galli, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sheridan C. 1926. *A Turkish Kaleidoscope*, Dodd, Mead & Co., New York, NY.
- Vietti-Violi P. 1936. Les installations sportives d'Ankara, in *La Turquie Kemaliste*, n. 13 (1936).

Davide DERIU *

MODERN ANKARA: YENİ MİTLERİN LABORATUVARI

Pietro Canonica 1926 sonbaharında Türkiye'ye ilk kez gittiğinde, genç cumhuriyetin başkenti hızla genişleyen bir inşaat alanıydı. Piyemonteli sanatçı uzun zamandır Avrupa'nın en çok aranan heykeltıraşlarından biriydi: heykelleri arasında Kraliçe Victoria ve Çar Nicholas II dahil olmak üzere imparatorların portrelerinin yanı sıra çeşitli kamu anıtları ve çok çeşitli konuların heykelleri yer alıyordu. Yirminci yüzyılın başlarında avangardların getirdiği estetik devrime dirençli, ağırbaşlı ve etkileyici gerçekçilik, dönemin Avrupa basınında sıklıkla kullanılan tanıma göre 'yeni Türkiye'de 1920'lerin başından beri ortaya çıkan temsil taleplerine uyuyordu.

O yıllarda Ankara, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun küllerinden doğan laik ve modern ulusun jeopolitik merkezi değil, aynı zamanda Kemalist ideolojinin gerçek bir laboratuvarıydı. Bu anlamda, Canonica'nın figürü, kısa sürede eski surlu kalenin (Ankara Kalesi) eteklerinde şekil almaya başlayan yeni şehri inşa etmek için çağrılan Avrupalı sanatçılar ve mimarların arasına aittir. Bu, maddi ve sosyal bir inşa projesiydi ve büyük sembolik öneme sahip değerleri gözler önüne seriyordu. (Bozdoğan 2001).

Cumhuriyetin kurumsal mimarisi büyük ölçüde Avrupa ülkelerinden ilham alınarak şekillenmişti (örneğin, medeni kanun İsviçre kanununa, ceza kanunu ise İtalya kanununa dayandırılmıştı), inşa edilen çevre de kıtada yaygın olan ilke ve eğilimlerin bir yansımasıydı. Bilindiği gibi, ilk cumhuriyet dönemi yönetimi Batı'ya dönük bir yaklaşımı benimsemişti. Bağımsızlık savaşının kahramanı Mustafa Kemal, 19. yüzyıl sonlarından itibaren 'Jön Türkler' olarak adlandırılan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni harekete geçiren liberal ve reformist talepleri somutlaştırdı.

Bu bağlamda, farklı alanlardan uzmanların yanı sıra, çok sayıda Avrupalı mimar, Ankara'ya çağrıldı ve onlara iki ana görev verildi: sadece Türkiye'nin modernleşme sürecini başlatmak için gerekli bilgi ve zanaat eksikliklerini gidermek değil, aynı zamanda sanatlar ve kültür alanında Batı dünyasına yaklaşmasını meşrulaştıracak bir kolektif hayal gücü yaratmak. İşte bu nedenle Pietro Canonica, başkente davet edildi ve burada Gazi Mustafa Kemal ile birkaç kez bir araya gelerek, onunla kişisel sohbetler yaptı, görünümünü ve karakterini dikkatlice inceleyerek onu tüm yönleriyle tasvir edebilmek için çalışmalar yaptı (Fig. 1). Heykeltıraşın Benito Mussolini ile yakın ilişkisi göz önünde bulundurularak, Türkiye'ye yaptığı ziyaretin iki ülke arasındaki diplomatik ilişkileri pekiştirmeye hizmet ettiği öne sürülmüştür. (Kocabıyık 2018). Nitekim, yeni şehrin inşası Cumhuriyet'in kurucu babasıyla yakından ilişkilidir. Canonica'nın 1927'de tamamladığı, Türkiye'ye yaptığı ilk seyahatten bir yıl sonra yapılmış olan iki bronz anıtsal heykel, yalnızca sanatsal açıdan değil, aynı zamanda kentsel açıdan da önemlidir. Ankara'nın genişlemesinin mekansal merkezleri olarak, her ikisi de mermer kaideler üzerinde durmakta ve lideri üniforma içinde bir komutan olarak tasvir etmektedir.

* Mimarlık Tarihi ve Teorisi Profesörü, Westminster Üniversitesi, Mimarlık ve Kent Bölümü, Londra, İngiltere.

İlk heykel, Kemal'i ayakta, elleri kılıca sıkıca yaslanmış bir şekilde, yeni yerleşim yerinin ana yol aksı boyunca uzanan Zafer Alanı'nda tasvir etmektedir. Dönemin bir illüstrasyonlu kartpostalı, anıtı ön planda gösterirken, hemen arkasında "uluslararası tarzda" inşa edilmiş ilk bina yer almaktadır: Avusturyalı mimar Theodor Jost tarafından tasarlanan ve 1927'de tamamlanan Sağlık Bakanlığı binası (Gürdağ & Koca 2020) (Fig. 2).

Başlangıçta, 19. yüzyıl sonlarından itibaren popüler olan Osmanlı Revival tarzı, başta Levanten mimar Giulio Mongeri olmak üzere pek çok kişi tarafından teşvik edilmişti. Ancak, yeni kamusal binalar, çoğunlukla Orta Avrupa kökenli olan Avrupa'lı tasarımcılara sipariş edilerek, hem şehir planlamasında hem de bina türlerinde rasyonalist ilkeleri getirdi. Zafer anıtından Kemal, başkentinin güneyde genişlemekte olduğu alanı gözlemliyor gibi görünmektedir. Şehirleşme süreci, Orta Anadolu'dan kırsal nüfusu çekiyordu ve yıllarca, yeşil alanlar ve elektrikli lambalarla donatılmış asfalt caddede, hayvan çeşitliliği arabalar motorlu araçlardan daha fazla oluyordu.

Canonica'nın başkentteki ikinci müdahalesi, Etnografya Müzesi'nin önündeki atlı Atatürk anıtıdır. Namazgâh Tepesi'nde yer alan geç Osmanlı tarzındaki kubbeli yapı, 1920'lerin ortalarında, daha sonraki yıllarda bitişindeki *Türk Ocağı Binası*'ni (şimdiki Güzel Sanatlar Müzesi) şekillendiren mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından tasarlanmıştır.¹

Bu durumda da anıtın belirli bir mekânsal işlevi vardır, çünkü mimariye odaklanacak bir nokta sunar; binanın cephesi, tıpkı komutanın yüzü gibi, bakışını batıya doğru yöneltir. Canonica'nın yaptığı iki anıt, dolaylı da olsa, 1924 yılında Alman şehir plancısı Carl Christoph Lörcher tarafından hazırlanan imar planında belirtilen ve 1928'deki uluslararası yarışmayı kazanan Hermann Jansen'in yeni planıyla pekiştirilen yeni başkentten büyüme eksenlerini yeniden teyit etmektedir. Jansen'in planı, İngiliz bahçe şehirleri ile Alman Siedlung modellerinden esinlenmiştir (Özgül ve diğerleri, 2020).

Modern başkentten inşası üzerine kapsamlı araştırmalar yapılmış ve Ernst Egli, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut gibi öne çıkan isimler mimarlık tarihçileri tarafından vurgulanmıştır. Ancak bu olağanüstü kentsel proje Avrupa'da nasıl algılanmıştı? Canonica'nın seyahat izlenimleri kişisel günlüğünde saklı kalsa da, dönemin diğer kaynakları, başkentten inşaat sahasını ziyaret eden yazarlar ve gazeteciler tarafından büyük bir ilgi gösterildiğini ortaya koymaktadır. Kısa sürede Ankara, "Doğu'ya yolculuk" coğrafyasını yeniden tanımlayarak rotayı Boğaz kıyılarından daha uzak, 19. yüzyılın geleneksel anlatılarına yabancı bir yere kaydırıldı. Bu köklü değişim, Avrupa sömürge imparatorluklarında, Doğu'yu bir "öteki" olarak özümsemeye dayanan bilgi/iktidar sisteminin anlatı repertuarını sarsmıştır (Said 1991). Orientalizm yok olmamış, aksine yalnızca farklı biçimlerde yeniden kendini göstermiştir (Deriu 2013).

Cumhuriyetin ilanından önce Ankara'ya giden ilk Avrupalı gözlemcilerden biri, 1922'de savaştan harap olmuş toprakları aşarak inşa halindeki başkente ulaşan İngiliz yazar Grace Ellison'dır. Ellison, bir yıl sonra yayımlanan *An Englishwoman in Angora* adlı kitabında, "yeni Türkiye'nin beşiği" olarak tanımladığı bu yerdeki reformist heyecana duyduğu hayranlığı açıkça ifade eder (Ellison 1923, s. 122).²

Beş yıl sonra Ellison'un bir diğer gezi kitabı, yoğun trafiğiyle devasa bir kentsel şantiyeden epik sahneler sunar (Ellison 1928). Ancak onun gözünde modern binaların görünümü, eski kalenin pitoresk manzarasıyla tezat oluşturur. Alman etkileri taşıyan yeni yerleşim, aynı zamanda İngiliz vatandaşı olan sanatçı ve yazar Clare Sheridan'ı da şaşırtır. Sheridan'ın *A Turkish Kaleidoscope* (1926) adlı kitabında, "Çöldeki Bir Başkent" başlıklı bir bölüm yer alır. O dönemde İstanbul ile Ankara arasında bir gün bir gece süren tren yolculuğunun sonunda şehri görmek Sheridan'ı etkiler, ancak o, kentsel genişlemeyi, her

1 Heykeltraş, II. Aleksandr (Rusya), Kral Faysal (Irak) ve Simon Bolivar gibi diğer liderler için yaptığı anıtsal heykellerdeki at figürü için aynı modeli kullanmıştır (Kocabıyık 2018, s. 123).

2 Tüm çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.

ne pahasına olursa olsun modern görünmeye çalışan bir girişim olarak sert bir şekilde eleştirir. Bu İngiliz kadın yazarların yayımladığı seyahat anlatıları, hızlı bir dönüşüm geçiren ve modernleşme talepleri çeşitli tepkiler ve düşünceler uyandıran bir ülke karşısında Batı'nın kültürel otoritesini yeniden vurgulama çabasını ortaya koymaktadır (Deriu 2015) (Fig. 3).

Geçmişe duyulan hayal kırıklığı, yeni başkent, orientalizm kültürünün kurallarını alt üst ederek, Batı'nın gözünde modern olamayacak bir dünyayı sorgulamaya koyduğunun bir başka göstergesidir. Bu tür bir hoşnutsuzluk, özellikle 1920'lerin sonları ile 1930'ların başında Ankara'yı ziyaret eden Fransız yazarların yazılarında fark edilebilir. Devrimci iki başkent arasında, Ankara ve Vilnius arasında yapılan bir gezi anlatısında gazeteci ve havacı José Le Boucher, Türkiye'nin Avrupa'ya geçiş sürecini övmekte ve Doğu'nun pitoresk temsillerinin sona ermesini erken bir şekilde dile getirmektedir (Le Boucher 1929). Buna rağmen, "ultra-modern" başkente yaptığı yolculuk, belirgin bir uyumdan yoksun binalardan oluşan bir *mélange* sunar. "Çöldeki şehir" imgesini yineleyerek, Le Boucher, eski şehir merkezinin tarihsel katmanlarıyla yeni şehrin modernliğini karşılaştırır: Ona göre, Türk milliyetçiliği "*une ville-champignon*" yaratmıştır (Le Boucher 1929, s. 43). Birkaç yıl sonra, yazar Claude Farrère, başkent inşası sürecinde geçen *Les quatre dames d'Angora* adlı romanında daha da sert bir eleştiri dile getirir (Farrère 1933) (Fig. 4). İki erkek kahramanın İstanbul'dan trenle yaptıkları yolculuk boyunca, yazar yeni binaların geniş boşluklar içinde izole kalmış olduğu, keskin bir manzara çizer. Yalnızca geceleri elektrikli lambalar, ana caddede modern bir görünüm yaratır, sanki Paris bulvarları gibi aydınlatır. Ancak bu gece manzarası geçicidir: Gündüz vakti, Ankara, dikkatsiz bir şehir planlamacısının tamamlanmamış taslağı olarak betimlenir. Sahra Çölü ile karşılaştırılan başkent, artık sadece çöldeki bir şehir değil, tam anlamıyla bir şehir-çöle dönüşmüştür. Pierre Loti'nin edebi varisi olduğunu iddia eden Farrère, romana, Doğu'ya yapılan yolculukların estetik kurallarını altüst etme tehdidi taşıyan bir değişimi reddetmeyi yükler. Onun nostaljik bakışı, başkayı uzak tutma isteğini taşır, modern hırsları reddeder ve Fransız orientalizmi tarafından 19. yüzyılda kodlanan egzotik ve açıkça erotik özellikleri yeniden vurgular (Deriu 2013).

Aynı yıllarda, Ankara'nın inşası, İtalya'da da ilgi uyandırmayı başarmıştır. En anlamlı tanıklık, 1932 yılında yayımlanan *Viaggio in Turchia* adlı eseriyle Corrado Alvaro'dan gelmektedir. Bu eser, yazarın yüksek ahlaki karakterinden beslenen bir dizi eleştirel düşünce sunar (Alvaro 2003). Paris ve Berlin'den yıllarca yazışmalar yaptıktan sonra, Kalabriyalı yazar, Anadolu'ya yaptığı seyahate, Batılı kapitalist dünyadan giderek yayılmaya başlayan değerler ve yaşam biçimleri konusunda derin bir farkındalıkla çıkmaktadır (Ayyıldız 2017). Modernite ile gelenek arasındaki gerilimleri, özellikle İtalya'nın güneyinde II. Dünya Savaşı sonrası dönemde keskin bir şekilde gözlemleyen Alvaro, antifaşist bir görüşe sahip olup, lider figürünü peygamber düzeyine çıkaran her türlü milliyetçiliğe karşı şüpheci yaklaşmıştır.

1931 yılında yayımlanan *La Stampa* gazetesinde, ertesi yıl yayımlanan kitabına adını veren Türkiye gezisi sırasında Alvaro, kısa bir süre içinde dini inançlar ve yüzyıllardır süregelen alışkanlıkları altüst eden reform sürecine odaklanmaktadır. Yazar, Osmanlı ikonoklastlığının sona ermesinin ardından fotoğrafçılık çalışmalarının hızla arttığını görünce hayrete düşer. Batı kültürüyle uyumlu olarak, insan figürlerinin temsili kamu heykelinde de kendini gösterir; bu heykeller, Atatürk'ün başta olmak üzere, geniş çapta propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Canonica tarafından yapılan ve 1928'de Taksim Meydanı'nda açılışı yapılan Cumhuriyet Anıtı hakkında yazan Alvaro, Anadolu'dan gelen askerlerin bu anıtı hayretle izlediklerini vurgulamaktadır.

Kamusal sanat, gerçek bir kültürel depremi simgeliyordu: "insan, iradesiyle hiyerogliflerin dünyasına girdi ve her şey yıkıldı" (Alvaro 2003, s. 160)³. Nostaljik oryantizm tuzağına düşmeden, Alvaro, Avrupa

3 Alıntı, Corrado Alvaro'nun "Il paese che non volle morire" (La Stampa, yıl 65, n. 95, 1931) başlıklı makalesinden alınmıştır; Alvaro 2003, s. 155-161'de yeniden basılmıştır.

medeniyetinin düzleştirici gücünü, dünyada tartışmasız bir egemenlik kuran bu gücü açık bir şekilde eleştirir.⁴

Batılı modellere dayalı modernleşme sürecindeki gerilimler, özellikle Ankara'da belirginleşir; Alvaro, *Viaggio in Turchia* adlı eserinde bu konuya üç bölüm ayırmıştır. En çok dikkatini çeken şey, yerel iklim ve kültür göz önünde bulundurulmadan yukarıdan dayatılan şehir yapısının ve Anadolu'nun kırsal kesimlerinden göç eden halkın arasındaki çelişkiler olmuştur. Bu izlenimler, seyahat günlüğünde etkili bir şekilde toplanmış ve daha sonra *Quasi una vita* adlı kitabında yayımlanmıştır; bu eser, 1951'de Premio Strega ödülünü kazanmıştır (Alvaro 1951, s. 82-83).

Ankara, her şeyin yeni başlamakta olduğu bir şehir. İlk modern binaları inşa eden bir İtalyan mimar, doğu tarzında bir illüstrasyon zevkiyle inşa etmiş. Modern rasyonel mimarinin bulunduğu semt hâlâ yaşanacak gibi görünmüyor. Bu binalardan çıkan kızları şaşkınlıkla görüyoruz; bunlar okullar, üniversiteler. Eski yerler, küçük el sanatları ve satıcıların bulunduğu alanlar, bu yapıya yaşama bir temel oluşturuyor. [...] Kurumlar, milliyetçilik, modern yaşam, sanki bir oyunmuş gibi doğuyor. Yeni mitlerin yaratıldığı bir laboratuvar gibidir.⁵

Amerikan sinemasının modernlik taşıyıcısı ve kadınların sosyal birleşim rolü üzerine yaptığı gözlemleri besleyen, günlük yaşamın kendisidir. Ankara, Alvaro'ya "göçebelerin şehri" gibi görünür; burada çöl ile medeniyet, alışılmadık bir biçimde birleşmektedir. Fakat, yine de, aydınlanmış olsa da otoriter bir liderin bir sentez bulma çabası konusunda ciddi şüpheleri vardır: Sonunda, Ankara'yı "yalnızlığın başkenti" olarak tanımlar ve kesin bir biçimde şunu söyler: "Kemal, çölünde yalnızdır" (Alvaro 2003, s. 95).

Farklı bir anlatı, Sicilyalı yazar Antonio Aniante'den (gerçek adıyla Antonio Rapisarda) geliyor. Cumhuriyetin ilanından on yıl sonra, Aniante, Türkiye'de Batılı modellerin basit taklidinin ötesine geçen bir modernleşme imgesi gözlemler. 1934'te Fransızca yayımlanan Kemal figürüne odaklanan kitabında, Aniante, modern başkenti "gelecekteki Avrupalıların yüzleşmek zorunda kalacağı ilk büyük neo-Doğu medeniyeti örneği" olarak tanımlar (Aniante 1934, s. 198). Ona göre Ankara, sadece Türk milliyetçiliğinin zaferi değil, aynı zamanda gerçek bir "iman eylemi"dir (aynı yerde.). İstanbul, "dünya cenneti" imajını çağrıştıran ve organik bir şekilde doğal bir fenomen gibi gelişmişken, "Angora" – Aniante'nin şehrin eski adını kullanarak – "yapay bir sera, insan zekâsının yarattığı bir harika, yok olmaya mahkûm bir bilimsel vizyon" olarak tanımlar (Aniante 1934, s. 195).

Yeni yerleşim, rüzgârlarla savrulan bir yaylada inşa edilmişti ve Aniante'ye göre, "Kemal'in atlı ve yaya olan iki korkunç heykeli" (Aniante 1934, s. 196) arasında yer alıyordu. İlki, şüphesiz, Canonica'nın Zafer Alanı'ndaki eseri idi; ikincisi ise daha belirsizdi. Bu, Etnografya Müzesi yakınlarında bulunan at heykeli ya da 1927'de Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan, Zafer Anıtı'na bakan Gazi'nin atlı heykeli olabilir. Bu anıt, 1920'lerin sonlarında başlatılan kentsel genişlemenin merkezi olan Ulus Meydanı'nda yer alıyordu (Fig. 5). Aniante'nin yargısı sadece modern öncü akımlara yakınlığını değil, aynı zamanda Türk liderinin yüceltilmesine olan eleştirisini de yansıtıyordu. Bu durum, erken Cumhuriyet yıllarındaki halk ruhundan uzak bir kültürel yol açmıştı. Eğer bu eleştirel yaklaşım, Aniante'nin gezi izlenimlerini Alvaro'nunkilerle benzer kılıyorsa, iki yazar arasındaki benzerlikler çok daha ileri gitmez. Aniante, tutkuyla faşizme bağlıydı ve 1930'ların başında rejime karşı daha eleştirel bir tutum sergilemiş olsa da (Fransa'ya yerleştiği için ülkesine dönüşü yasaklanmıştı), onun siyasi vizyonu Alvaro'nun görüşleriyle uyumsuzdu.

4 Ayrıca, Alvaro'nun *L'ultima delle mille e una notte* (1934) adlı hikayesine de bakılabilir.

5 'İtalyan bir mimardan' bahsedilmesi Giulio Mongeri'ye atıfta bulunulduğu şeklinde anlaşılmalıdır.

Cumhuriyetin ilk on yılında Avrupalı yazarlar tarafından yayımlanan “yeni Türkiye” izlenimleri, Ankara hükümetini kayıtsız bırakmadı. 1933’ten itibaren, kemalist propagandada dış dünyaya yönelik bir değişim gözlemleniyor. Bu yıl, İçişleri Bakanlığı tarafından Fransızca olarak yayımlanan bir Ankara turist rehberi yayımlandı. Yazar Ernest Mamboury, Galatasaray Lisesi öğretmeni idi ve daha önce, Türk Touring Kulübü başkanı tarafından “objektiflik ve [...] bilimsel bir ruh” örneği olarak övülen, Osmanlı sonrası ilk İstanbul rehberini hazırlamıştı (Bey 1924, s. ?). Aynı şey, neredeyse on yıl sonra yayımlanan Ankara rehberi için söylenemezdi; bu rehber, “görünmeyen bir sihirli değnek her şeyi dönüştürmüş” olan yeri kutluyordu (Mamboury 1933, s. 9). Açıkça belirtilen amaç, çeşitli yabancı yorumcular tarafından yayılmakta olan, sıklıkla hoş olmayan imajı düzeltmekti: “Bu kötü niyetli eleştirilenler” – diye yazıyor Mamboury – “yeni başkente karşı haksız bir olumsuz hava yaratıyorlar. Ancak Ankara, büyük bir adamın görüşleriyle yönlendirilen ve iyi niyetli bir halk tarafından takip edilen bir hükümetin neler başarabileceğini kanıtlıyor” (aynı yerde.).

Ertesi yıl, Vedat Nedim Tör tarafından yönetilen ve devlet matbaasında basılan *La Turquie Kemaliste* dergisi yayımlandı ve hükümetin ana propaganda organı olarak kendini kabul ettirdi. İlk sayısı, başkenti bir seyahat noktası olarak tanıtmaya amacını ortaya koyuyordu. “Il faut venir à Ankara” (Ankara’ya gelmelisiniz) başlıklı bir yazısında, Büyük Millet Meclisi üyesi ve Ankara şehir planının revizyon komitesinin başkanı olan yazar ve gazeteci Falih Rıfki [Atay], okuyucularını enerjik ve iyimser bir yerin ruhunu keşfetmeye davet ediyordu: “Ankara’ya gelirken tamamen yeni bir şey göreceksiniz: Gelecek denilen görünmeyeni göreceksiniz. Bu, turizm için tarif edilemez bir cazibe değil mi?” (Rıfki 1934, s. 14).

İkinci sayıdan itibaren, bu mesajla paralel olarak, *Ankara Construit* başlıklı bir köşe, başkentteki inşaat çalışmaları hakkında bilgi vermektedir. Ülkenin görsel bir hikayesini oluşturmak amacıyla Tör, Avusturyalı fotoğrafçı Othmar Pferschy’yi görevlendirir. Pferschy’nin fotoğrafları, çeşitli sergilerde ve yayınlarda yer almasının yanı sıra, *La Turquie Kemaliste* dergisinde de düzenli olarak yayımlanır (Özdes 2006). 1936 tarihli bir sayıda, Ankara’daki inşaat çalışmalarıyla ilgili köşe, Etnografya Müzesi’nin önünde yer alan Atatürk’ün atlı heykelini gösteren tam sayfa bir fotoğrafla başlar. Bina ile birlikte mermerden yapılmış merdivenler ve bir cephe sütunu, batıya doğru bakan atlı liderin figürünü çerçeveler. Eğer heykel, Gazi’yi kahramanca bir pozda temsil ediyorsa, siyah beyaz fotoğraf, bu sembolik gücü daha da vurgular ve anıtı kentsel manzarada yerleştirir: Şehir henüz hızla ele geçirdiği çıplak bir alanı arkasına alır (Fig. 6). Diğer bir fotoğraf, karşı sayfada yayımlanan, mimar Paolo Vietti-Violi’nin tasarladığı hipodrom gibi Ankara’daki spor tesislerini gösterir. Uluslararası bir yarışmayı kazanan bu proje, Türk at kültürüne dair başka bir yorumu sunar; bu eski köklere sahip gelenek, Vietti-Violi ve Canonica tarafından, her biri kendi tarzında, modern biçimlerle yeniden şekillendirilmiştir (Vietti-Violi 1936, s. 11). Atatürk’ün 1938’deki ölümünden sonra, mezar anıtı Anıtkabir’in inşaatı tamamlanana kadar 15 yıl boyunca Etnografya Müzesi’nde muhafaza edilecektir.

Böylece, aralarında Canonica figürünün öne çıktığı İtalyan sanatçı ve mimarların ‘yeni Türkiye’nin maddi ve sembolik inşasıyla meşgul olduğu tarihsel bir evre sona erdi. Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerdeki bu kritik geçişte, bu kategorilerin kendisindeki ikilik de kriz aşamasına geldi. Tarihsel kaynaklardan çıkan karşılıklı bakışlar, bugün daha da önemli hale gelen karmaşık bir olayı sorgulamamıza neden olmaktadır. Ankara’nın inşası, ulusun laboratuvarı ve vitrini olarak, bu sürecin çelişkilerini simgeliyor. Hayranlık, nostaljiye dayalı sapmalar ve eleştirel gözlemler arasında, çeşitli Avrupalı yazarların izlenimleri, siyasi ve sosyal bir dönüşüm sürecini anlamının zorluğunu ortaya koyuyor. Bu dönüşümün etkileri, karmaşık ve tartışmalı bir şekilde günümüze kadar uzanıyor. Aynı zamanda, bu tanıklıklar, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında İtalya’nın varlığı üzerine düşünmemiz için bir fırsat sunuyor; bu varlık, bir yüzyıl sonra hâlâ çözmeye çalıştığımız, birçok farklı perspektifin kesiştiği bir mozaikte yer alıyor.

Kaynakça

- Alvaro C. 1951. *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano.
- Alvaro C. 2003. *Viaggio in Turchia*, ed. A.C. Faitrop-Porta, Falzea, Reggio Calabria.
- Aniante A. 1934. *Mustapha Kémal. Le Loup gris d'Angora*, Éditions de la Nouvelle revue critique, Paris.
- Ayyıldız B. 2017. Corrado Alvaro: "Viaggio In Turchia" e la capitale della solitudine, in M. Severini (ed.), *La scelta del viaggio: scrittrici, scrittori e intellettuali itinerant negli anni venti e trenta del Novecento*, Marsilio, Venezia, s. 223-230.
- Bey E. 1924. Preface, in E. Mamboury, *Constantinople: Tourists' Guide*, Rizzo & Son, Istanbul.
- Le Boucher J. 1929. *D'Angora à Vilna*, Éditions Prométhée, Paris.
- Bozdoğan S. 2001. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Seattle, WA.
- Deriu D. 2013. Picturing Modern Ankara. New Turkey in Western Imagination, in *The Journal of Architecture*, vol. 18, s. 497-527.
- Deriu D. 2015. A Challenge to the West. British Views of Republican Ankara, in M. Gharipour, N. Özlü (eds), *The City in the Muslim World: Depictions by Western Travel Writers*, Routledge, London, s. 279-302.
- Ellison G. 1923. *An Englishwoman in Angora*, Hutchinson & Co., London.
- Ellison G. 1928. *Turkey to-Day*, Hutchinson & Co., London.
- Farrère C. 1933. *Les quatre dames d'Angora*, Flammarion, Paris.
- Gürdağ, B., D. Koca 2020. An Analysis on the Ministry of Health Building in the Early Republican Era, in *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History*, vol. 29, no. 2, s. 399-423.
- Kocabiyik O. 2018. The Legacy of Pietro Canonica's Art and His Travels in Turkey, in *Journal of History Studies*, vol. 10, s. 117-131.
- Mamboury E. 1933. *Ankara: Guide Touristique*, Ministero dell'Interno e Prefettura di Ankara, Ankara.
- Özdil N.C., H.Vejre, F.C. Bilsel 2020. Emergence and Evolution of the Urban Public Open Spaces of Ankara within the Urban Development History: 1923 to Present, in *Journal of Planning History*, vol. 19, s. 26-51.
- Özendes E. (ed.) 2006. *In the Light of the Republic: The Photographs of Othmar Pferschy*, Istanbul Modern, Istanbul.
- Rıfkı F. 1934. Il faut venir à Ankara, in *La Turquie Kemaliste*, n. 1.
- Said E. 1991. *Orientalismo*, trad. Stefano Galli, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sheridan C. 1926. *A Turkish Kaleidoscope*, Dodd, Mead & Co., New York, NY.
- Vietti-Violi P. 1936. Les installations sportives d'Ankara, in *La Turquie Kemaliste*, n. 13 (1936).



Fig. 1 Pietro Canonica, busto di Atatürk, 1927. Opera in gesso patinato a bronzo (modello per l'opera di marmo). Museo Pietro Canonica, Roma. Foto dell'autore.

Pietro Canonica, Atatürk büstü, 1927. Bronz görünümlü alçıdan yapılmış eser (mermer eserin modeli). Pietro Canonica Müzesi, Roma. Fotoğraf: Yazara ait.



Fig. 2 Ankara, veduta del nuovo insediamento (*Yenişehir*) con la cittadella sullo sfondo. In primo piano il Campo della Vittoria (*Zafer Alanı*) con il monumento ad Atatürk di Pietro Canonica. Cartolina illustrata, 1927. Koç University – VEKAM Archive.

Ankara, yeni yerleşim alanı (*Yenişehir*) ve arka planda yer alan kaleyle birlikte görünüm. Ön planda, Pietro Canonica'nın Atatürk anıtının bulunduğu Zafer Alanı. Resimli kartpostal, 1927. Koç University – VEKAM Archive.



Fig. 3 Ankara, Via delle Banche (*Bankalar Caddesi*). Cartolina illustrata, 1937. Koç University – VEKAM Archive.

Ankara, *Bankalar Caddesi*. Resimli kartpostal, 1937. Koç University – VEKAM Archive.

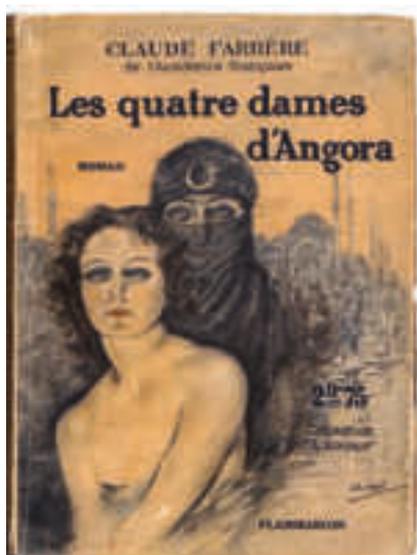


Fig. 4 Copertina del romanzo *Les quatre dames d'Angora*, opera di Claude Farrère, 1933. Collezione dell'autore.

Claude Farrère'in *Les quatre dames d'Angora* adlı romanının kapağı, 1933. Yazarın koleksiyonu.



Fig. 5 Ankara, Piazza della Nazione (*Ulus Meydanı*) e Viale della Stazione (*İstasyon Caddesi*). In primo piano il Monumento alla Vittoria realizzato da Heinrich Krippel. Cartolina illustrata, n.d. Koç University – VEKAM Archive.

Ankara, *Ulus Meydanı* ve *İstasyon Caddesi*. Ön planda Heinrich Krippel tarafından yapılan Zafer Anıtı. Resimli kartpostal, n.d. Koç University – VEKAM Archive.



Fig. 6 "Ankara construit", rubrica della rivista illustrata *La Turquie Kemaliste* n. 12, 1936.

"Ankara İnşaatı", resimli dergi *La Turquie Kemaliste*'nin no. 12'deki köşe yazısı, 1936.

Francesco PONGILUPPI *

GLI ITALIANI NEI PRIMI ANNI DELLA REPUBBLICA DI TURCHIA: DIMENSIONI SOCIALI, POLITICHE ED EDUCATIVE

La presenza italiana in questa regione, spesso raffigurata dalla letteratura coeva per i suoi caratteri levantini, cosmopoliti e plurinazionali, ebbe con la Grande Guerra e la fine dell'Impero un profondo ridimensionamento tanto demografico, quanto sociale, dovuto ai drastici e bruschi mutamenti che caratterizzano il mondo post-ottomano.

Gli italo-levantini, che per secoli avevano cavalcato l'onda della loro ambigua collocazione nazionale e che avevano goduto per lungo tempo di privilegi e di uno status *sui generis*, si trovarono nel 1923 tra due sistemi poco inclini al persistere di una anacronistica identità ibrida e plurinazionale: da una parte la Turchia di Mustafa Kemal, il cui nuovo corso politico avrebbe ristretto ben presto quegli spazi transnazionali fino ad allora tanto cari agli italo-levantini; dall'altra parte l'Italia fascista, che avrebbe visto nel processo di italianizzazione dei propri cittadini in Turchia la via maestra per rafforzare il proprio disegno imperialista nel Mediterraneo orientale.

Vorrei allora, con questo mio intervento, provare a delineare e ricostruire una parte della storia sociale italiana in Turchia, quella dei primi anni del periodo interbellico, tema su cui la storiografia italiana e internazionale appare particolarmente lacunosa, malgrado alcuni recenti interessanti lavori pubblicati da studiosi turchi sulle relazioni culturali e politiche tra Italia fascista e Turchia kemalista (Çelebi 2020; *Id.* 2022; Fındıklı 2018); mi riferisco, in particolare, al processo di costruzione e radicamento del Partito Nazionale Fascista Italiano (PNF).

Questa ricerca disamina l'opera di propaganda fascista nelle città turche al fine di comprendere quali furono i canali, gli strumenti e le personalità che permisero al governo italiano di portare a compimento, in meno di un lustro, la fascistizzazione della maggior parte delle istituzioni italiane attive in Turchia tra il 1923 e il 1928.

La fondazione della Repubblica di Turchia nell'ottobre del 1923 seguì di un giorno il primo anniversario della Marcia su Roma, l'esibizione armata delle "camicie nere" organizzata il 28 ottobre 1922 con la quale Benito Mussolini ottenne dal sovrano l'incarico di formare il governo. Questi due eventi ebbero da subito un impatto significativo sugli equilibri della comunità italiana di Turchia, dove peraltro operava già dal 1922 una embrionale struttura fascista.

Il fascismo si strutturò in Turchia secondo il medesimo schema che caratterizzò l'azione delle omologhe rappresentanze operative al di fuori dei confini nazionali. Questi gruppi dislocati all'estero, spesso composti da reduci della Grande Guerra, docenti delle scuole italiane e membri di associazioni nazionaliste e

* Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università degli Studi di Torino.

patriottiche, vennero posti nel 1923 sotto un'organizzazione ombrello: la Segreteria dei Fasci Italiani all'Estero, direttamente posta sotto il controllo della Presidenza del Consiglio, ovvero di Benito Mussolini.¹

Obiettivo di questa nuova organizzazione era quello di incunarsi, attraverso un basso profilo, nelle istituzioni italiane estere, nell'establishment intellettuale e finanziario delle società ospitanti e nelle reti associative italiane, quali società di mutuo soccorso, associazioni benefiche, comitati di ex studenti, fondazioni religiose e società culturali. Per favorire il raggiungimento di questo triplice obiettivo era necessario orientare e disciplinare i connazionali; un'operazione che si rivelò assai complicata in alcuni contesti. In paesi come Stati Uniti d'America, Argentina, Francia e Inghilterra, il dibattito e lo scontro tra gli emigrati italiani rispecchiava la profonda polarizzazione sociale e politica in corso nell'Italia del primo dopoguerra con analoghi incidenti, aggressioni, attentati e uccisioni tra anarchici, socialisti, comunisti, popolari, liberali, nazionalisti e fascisti. Al contrario, in Turchia, dove gli italiani non presentavano queste profonde e insanabili lacerazioni di tipo politico, non si verificò l'emergere di uno scontro ideologico e di una violenza diffusa all'interno della comunità. A Istanbul come a Izmir, per gli italo-levantini le questioni "calde" erano piuttosto altre: quelle legate al lavoro, al commercio, alle libertà di tipo confessionale e linguistico, all'autonomia scolastica, alle preoccupazioni sul futuro e sulle libertà in una regione segnata dalla disoccupazione imperante, dalla ridefinizione di un mercato interno e da una nuova geografia umana ed economica frutto della repentina dipartita delle minoranze cristiane e dell'arrivo di centinaia di migliaia di profughi musulmani.²

Gli italo-levantini, da anni oggetto delle politiche nazionaliste del Regno, dopo la Grande Guerra e in seguito alla transitoria presenza militare italiana in Anatolia e Costantinopoli, furono presto sedotti dalla figura di Mussolini. Videro nel futuro Duce quel condottiero che avrebbe potuto proteggere meglio di qualsiasi altro i loro interessi e le loro posizioni, sempre più a rischio nello scenario post-ottomano.

Dal 1920 era attiva a Istanbul l'*Associazione Nazionale Combattenti d'Oriente*, un'organizzazione nazionalista fondata dal cavalier Pellegrino Pellegrini e da un giovane veneziano che rappresenterà per buona parte del Ventennio il partito fascista in Turchia: il veneto Marcello Campaner.³ Quest'ultimo, nato a Venezia nel 1895 e formatosi già dai tempi del liceo alla professione di impiegato marittimo presso la SITMAR, la Società Italiana di Navigazione di Servizi Marittimi, era un reduce della Prima Guerra Mondiale dove combatté come tenente di artiglieria. Al fronte conobbe Cornelio Di Marzio, autore del pamphlet "La Turchia di Kemal" (Fig. 1) e figura chiave nella propaganda fascista in Turchia nei primissimi anni della Repubblica.⁴ Finita la guerra e trasferito nel 1920 presso gli uffici della SITMAR di Istanbul, Campaner si sposò con Maria Luisa Casati, figlia di Ludovico, capo cassiere della società marittima e persona nota e rispettata nella comunità italiana.⁵ Stabilitosi pertanto in pianta stabile in

1 Sezioni del Partito Fascista erano sorte all'estero analogamente allo sviluppo del Fascismo in Italia, già prima della Marcia su Roma. Nel 1923 fu creata la Segreteria dei Fasci Italiani all'Estero. Con il I Congresso dei Fasci Italiani all'Estero e nelle Colonie, tenutosi nell'autunno del 1925 a Roma, si rafforzò l'organizzazione. Pioniere dello studio dei Fasci all'Estero è stato lo storico Enzo Santarelli (Santarelli 1971). Sulla struttura di quest'organizzazione si vedano: (Franzina e Sanfilippo 2003; De Capraris 2000, pp. 151-183; Fabiano 1985, pp. 203-250; Pretelli 2010; 2008, pp. 161-71).

2 Archivio Storico Camera di Commercio Italiana di Istanbul (d'ora in poi ASCCII), Atti della Camera, *Intervento di Giulio Cesare Montagna all'Assemblea Generale Ordinaria*, Istanbul, 6 marzo 1924.

3 Queste prime informazioni su Marcello Campaner sono tratte da un colloquio che chi scrive ebbe con il figlio, Aldo Campaner, presso gli uffici della compagnia marittima nel quartiere di Kabataş di Istanbul il 19 ottobre 2015 (d'ora in poi: *Colloquio con Aldo Campaner*, Istanbul, 19 ottobre, 2015).

4 Tra i suoi lavori si vedano le due opere che meglio rappresentano l'attività svolta durante il soggiorno turco (Di Marzio 1923; Id. 1926).

5 La famiglia Casati, d'origine veronese, ai tempi del matrimonio tra Maria Luisa e Marcello Campaner, risiedeva a Istanbul da due generazioni, da quando il padre di Ludovico dovette abbandonare la città scaligera, allora assoggettata all'Austria, a causa della sua attività legata ai carbonari che gli procurò una condanna all'impiccagione. In *Colloquio Aldo Campaner*, Istanbul, 19 ottobre, 2015.

Turchia, Campaner s'impegnò da subito nel campo dell'associazionismo italiano frequentando l'Associazione Nazionale Combattenti d'Oriente e fondando la sezione italiana del "Corpo dei giovani esploratori" sul modello dello scoutismo laico, i cui membri con l'ascesa del Fascismo in Italia, divennero nella Istanbul italiana i primi giovani "balilla". Bisognerà, tuttavia, attendere il 1922 per vedere la formazione del primo nucleo di fascisti a Istanbul, in una città ancora formalmente occupata dalle Forze Alleate. Tredici di questi fonderanno il 29 settembre dello stesso anno il Fascio Coloniale Italiano di Costantinopoli. A seguito della proclamazione della Repubblica e con il progressivo restringimento delle libertà economiche, sociali, educative e religiose delle comunità straniere, l'Italia fascista avrà gioco facile nell'assorbire ideologicamente strutture e istituzioni della "colonia" italiana di Turchia. Una colonia formata da uomini e donne incensati dalla stampa e dalla letteratura di regime come "sentinelle" e "avamposti d'Oriente" che avrebbero dovuto rappresentare, secondo Mussolini, un insieme di "pionieri, come dei missionari, come dei portatori della civiltà latina, romana, italiana" in Levante.⁶

Così, nel gennaio 1924, il Fascio Coloniale Italiano "si accingeva con fermo animo e rinnovate energie alla multiforme opera di italianità intrapresa in Levante" presentando alle istituzioni diplomatiche la lista del nuovo direttorio, un quadrumvirato composto da Alessandro Salvo, Roberto Righi, Vice Delegato di Roma, Marcello Campaner e Paride De Chiurco (Fig. 2).⁷

Lo Statuto della sezione istanbuliota del PNF è un documento di 14 pagine composto da 64 articoli e organizzato in 6 parti:⁸ trattasi nella sostanza di un vademecum del "fascista italo-levantino" che tocca ogni punto della condotta del singolo camerata e dell'organizzazione della comunità. La carta si apre con una dichiarazione di intenti nella quale, presentato il Fascio degli Italiani di Costantinopoli come il difensore di "sempre più elevate forme di vita nazionale", il movimento esprime la massima apertura verso tutti coloro che –italiani e italo-fili– sarebbero stati pronti a perorare la medesima causa. Pur essendo organico al regime e al partito, il Fascio degli Italiani di Costantinopoli fu nella forma un'organizzazione completamente autonoma ed indipendente, addirittura "apolitica", in ossequio alle prescrizioni e linee guida dettate dalla Segreteria dei Fasci Italiani all'Estero. Un aspetto, quest'ultimo, che rivelerebbe la strategia diplomatica del Pnf supportata da un'articolazione all'estero fatta di associazioni nelle quali l'iniziativa culturale, sociale e politica sarebbe spettata ai rappresentati locali sotto la veste di intellettuali, lavoratori, imprenditori (Fabiano 1985, pp. 225-226).

Anche nel lavoro, secondo lo Statuto, il Fascio si sarebbe interessato di tutelare gli interessi delle singole categorie produttrici e assicurare dignità ai lavoratori italiani: il Fascio si ergeva poi a garante degli stessi, assicurando un'effettiva responsabilità dei singoli e delle corporazioni nei casi di inadempienza nei contratti di lavoro; di mantenere alto l'orgoglio nazionale tra i produttori italiani, con opposizione inflessibile a tutte le infiltrazioni politiche.⁹

Mentre, nei confronti della vita sociale e dei rapporti tra i membri della comunità e nei rapporti con la Turchia, si sarebbe ricercata e incoraggiata ogni iniziativa coloniale di indole commerciale, e facilitato il contatto tra questa e gli organi competenti in madrepatria: in altre parole, i rapporti economici fra l'Italia e la Turchia; esportare un'immagine vincente dell'Italia all'estero, presentandola come una nazione rinata

6 Archivio Storico Diplomatico Ministero Affari Esteri (d'ora in poi: ASDMAE), Roma, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), Reale Ministero degli Affari Esteri, *Relazione Congresso*, p. 3, Roma, 13 giugno, 1925.

7 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Marcello Campaner a Felice Maissa* n° 740, Costantinopoli, 23 gennaio, 1924.

8 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Fascio degli Italiani di Costantinopoli, Statuto-Regolamento*, Costantinopoli, s.d..

9 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Fascio degli Italiani di Costantinopoli, Statuto-Regolamento*, Costantinopoli, s.d..

e rinnovata dopo la Prima Guerra Mondiale, per cercare di instaurare proficui ed amichevoli rapporti con la Turchia.¹⁰

Esposti i principi generali ed evidenziata la ferma e manifesta volontà di rispettare le leggi e le consuetudini locali, lo Statuto offre una panoramica sull'organizzazione interna con un elenco di diritti e doveri degli iscritti, uno schema di strutture e sottostrutture, il funzionamento dei gruppi, le modalità di iscrizione e quelle di espulsione.

La settima e ultima parte dello statuto è dedicata all'istituzione di gruppi organizzati per accogliere e disciplinare l'infanzia e la gioventù sul medesimo modello dell'organizzazione del partito in Italia. I "Balilla", l'istituzione fascista per l'assistenza e l'educazione fisica e morale dei bambini tra gli 8 e i 14 anni e "l'Avanguardia Giovanile", aventi gli stessi scopi per i giovani tra i 14 e i 18 anni, erano gli organismi deputati alla formazione dei futuri uomini fedeli al partito, mentre la componente femminile sarebbe stata accolta, inserita e disciplinata negli omologhi gruppi denominati "Piccole" e "Giovani italiane" (Ascenzi 2020; Betti 1984).¹¹

Lo Statuto, al di là dei suoi aspetti organizzativi qui telegraficamente riportati, va considerato come il manifesto programmatico di quell'opera di fascistizzazione che investirà associazioni, istituzioni, stampa, commercio e strutture italiane –cattoliche e laiche– di Istanbul per poi estendersi a macchia d'olio negli altri centri della Repubblica di Turchia.

Fin dal principio, come testimonia una circolare di maggio 1923, Mussolini in persona esorterà le camicie nere operative in Turchia a mantenere un comportamento esemplare verso i propri connazionali e la popolazione locale. Esser noti come "uomini di pace e di parola" sarebbe stato per lungo tempo il leitmotiv nelle indicazioni romane fatte giungere ai comitati sorti nel Paese della mezzaluna, dove gli elementi sani e laboriosi della comunità sarebbero divenuti la nuova classe dirigente, aventi piena coscienza delle proprie responsabilità, incensurabili e soprattutto di "indiscutibili sentimenti patriottici."¹²

Intanto, a fronte di un lavoro inizialmente sobrio ma spaventosamente tentacolare, al primo gennaio 1923 il numero dei soci del Fascio Coloniale di Costantinopoli raggiunse quota 64 iscritti per triplicare appena due anni dopo.¹³ Questa rapida crescita si può ragionevolmente attribuire al lavoro di un ristretto gruppo di uomini prevalentemente giovani, molti dei quali appena trentenni. Per dare un'idea di chi fossero e di quale profilo avessero i primi dirigenti del Fascio di Istanbul, ne vorrei menzionare alcuni, così come raffigurati dalla documentazione inviata alla Segreteria dei Fasci Italiani all'Estero e indirizzata personalmente a Benito Mussolini.

Il quadro umano tratteggiato dal documento sopracitato inizia con il profilo di Marcello Campaner (Fig. 3), rappresentato come "elemento prezioso per la diffusione dell'idea fascista e per il mantenimento di buoni rapporti fra il Fascio e le altre associazioni della Colonia", la quale si presentava già dal 1924 come "un valido blocco compatto, animato dalle idealità fasciste."¹⁴

Il co-fondatore Alessandro Salvo, ragioniere ed ex massone, risultava invece tra quei giovanissimi appartenenti al "ceto professionale e scolastico" a cui andava il merito di aver posto le fondamenta del

10 Ibidem.

11 Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, Legislatura XXVII, Sessione 1924-26, Documenti, Disegni di legge e relazioni, n. 719, *Istituzione dell'Opera Nazionale Balilla per l'assistenza e per l'educazione fisica e morale della gioventù*, Seduta del 30 gennaio 1926, in *Raccolta degli atti stampati per ordine della Camera XVII, dal n. 689 al n. 750*, Roma 1929.

12 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *MAE, GMEA, Circolare n°42*, Fasci all'Estero, Mussolini, Roma, 7 maggio, 1923.

13 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Delegazione PNF Turchia-Fascio Coloniale n° 740*, Costantinopoli, 3 Maggio, 1924

14 Ibidem.

cameratismo in Turchia.¹⁵ Negli anni 1922, 1923 e per buona parte del 1924 coprì la prestigiosa carica di delegato del partito (PNF) per la regione della Turchia e per il Dodecaneso e quella di segretario politico del Fascio di Istanbul dove si contraddistinse nell'organizzazione delle prime attività culturali. La relazione scritta e inviata nel 1923 dall'Alto Commissario Felice Maissa al Ministro degli Affari Esteri, carica allora diretta *ad interim* da Mussolini, definiva il Salvo come "la personalità più spiccata del Fascio locale."¹⁶

L'altro co-fondatore, il cavalier Pellegrino Pellegrini, già leader dell'Associazione Combattenti sul Bosforo, veniva indicato alla pari di Teodoro Curmusi, come l'uomo della Società Operaia, lo storico sodalizio italiano fondato sessant'anni prima da esuli italiani. Pellegrini, di provata provenienza massonica, si era per l'appunto contraddistinto per la capacità di sfruttare i canali "fraterni" e far compiere a diversi connazionali il grande salto dal "triangolo e compasso" al "fascio littorio."¹⁷

Altra figura fondamentale del primo periodo fu sicuramente Cornelio Di Marzio già segretario del Fascio di Salonico nel 1922, città dove prestò servizio come insegnante nella locale Regia Scuola Tecnica. Di Marzio, giunto a Istanbul nel 1924 (Fig. 4-5), divenne ben presto la "guida" intellettuale del Fascio, sebbene fosse particolarmente detestato da molti fascisti italo-levantini e dallo stesso Alessandro Salvo, come dimostra la documentazione conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato nel fondo dedicato al camerata abruzzese. Durante il soggiorno in Turchia lavorò per l'ambasciata italiana e collaborò assiduamente con la Camera di Commercio Italiana di Istanbul.

Altre personalità, come Elia Nieddu, Padre Ferdinando Parri e Giuseppe Aneris, permisero che le idee fasciste si insinuassero negli ambienti educativi grazie al loro ruolo di docenti e dirigenti scolastici nelle scuole italiane di Istanbul. E la documentazione relativa al funzionamento della scuola e all'organizzazione del doposcuola, dal teatro al cinema fino alle attività sportive e di cultura religiosa e militare, rivelano quanto fosse capillare il controllo da parte del Fascio su ogni indirizzo culturale, aggregativo e ludico rivolto alla popolazione in età scolare. La ratio che muoveva premiazioni, referenze, borse di studio e altre forme di sostegno a favore di iscritti e iscritte alle scuole italiane era già, dalla seconda metà degli anni Venti, fortemente influenzata da dinamiche di tipo clientelare e di vicinanza ed esplicita affiliazione alle strutture fasciste nel Paese.

Figure, invece, come quella di Arturo Bottinelli, ingegnere d'origine ligure che si occupò nel 1927 della ristrutturazione dell'edificio di Tepebaşı per la sua conversione in *Casa d'Italia*, o come Gaudenzio Carrara, Riccardo Mattera ed Ercole Michelini, imprenditori nel settore edile, condussero l'ideologia fascista nei cantieri e nel mondo operaio, nelle opere di dopolavoro e assistenza "combattendo i principi sovversivi e dimostrando agli operai colla paziente opera di tutti i giorni la bellezza e l'utilità delle idealità nazionali."¹⁸

Nel mondo intellettuale spicca la figura di Luigi Joli, personalità molto nota nella Istanbul occupata e durante i primi anni della Repubblica, in veste di presidente del comitato locale della Società Dante Alighieri –carica che ricoprì dal 1920 al 1930– Joli fondò il *Bollettino della "Dante" - Organo del Comitato di Costantinopoli* (Fig. 6), giornale interamente dedicato alla cultura italiana in città e ai principali avvenimenti della Colonia (De Nardis 2014, pp. 12-15).¹⁹ Il *Bollettino* favorì la diffusione delle idee e dei

15 Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in poi ACS), Archivio di Marzio (d'ora in poi AM), b. 48, *Promemoria per S.E. Grandi*, Roma, s.d.

16 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, Felice Maissa al Regio Ministero degli Affari Esteri, Direzione Generale Europa e Levante, n° 6338/666, Costantinopoli, 8 giugno, 1923.

17 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, Relazione, Dott. Cav. Pellegrini, *Benemeriti del Fascismo in Turchia*, s.d., s.l.

18 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, Relazione, Carrara, Mattera, Cav. Ercole Michelini, s.l., s.d.

19 Il primo numero del *Bollettino* è datato gennaio 1920. Parecchi numeri sono conservati presso l'Archivio Storico Dante Alighieri (ASDA) sito in Piazza Firenze n° 27 a Roma.

modelli della nuova Italia raggiungendo un'utenza ben più ampia di quella strettamente legata ai circuiti associativi e istituzionali italiani. Il presidente fiancheggiò il Fascio specialmente nell'opera di propaganda della cultura, contribuendo alle spese di mantenimento della Università Popolare Fascista, l'istituzione che animò i saloni della Società Operaia e in seguito di Casa d'Italia con conferenze, seminari e concerti per tutti gli anni Venti e Trenta.

Probabilmente, l'idea di sentirsi partecipe e parte di una "rivoluzione nazionale" (Aramini 2023) fu per gli italo-levantini motivo di sicurezza e di speranza; in particolare per il ceto operaio, il più precario e il meno accettato nella zoppicante economia kemalista in quanto straniero, allogeno e dunque non-turco. Non bisogna, infine, sottovalutare che gli italiani dal 1923 vivevano in un Paese diretto da un leader, Mustafa Kemal, verso il quale si andava sviluppando un vero e proprio culto; questo non può non avere incoraggiato, per analogia, la devozione e la cosciente affiliazione a Mussolini e alla nuova Italia fascista.

Per "diffondere l'italianità nel passato e nel presente" al fine di valorizzare l'elemento italiano e l'opera "civilizzatrice" del governo di Roma, il Fascio Italiano di Costantinopoli sentiva già nel 1923 il bisogno di dotarsi di un proprio organo di stampa, per sviluppare così una vera azione di propaganda.²⁰ Il problema lo pose dapprima Alessandro Salvo, addetto stampa presso l'ambasciata e in seguito alla sua partenza, lo ripropose colui che lo sostituì in tal ruolo, ovvero Cornelio Di Marzio.

In effetti nel campo editoriale, al di fuori de *La Rassegna Italiana* e del *Bollettino della "Dante"*, pubblicazioni mensili a tiratura assai limitata, non esistevano giornali che potessero fungere da supporto per i messaggi propagandistici provenienti dalla madrepatria. I costanti attacchi all'Italia fascista richiedevano un ufficio ad hoc per rispondere a tutte le accuse e gestire al meglio la propaganda per la presenza più o meno occulta ed evidentemente interessata di azioni dirette a turbare i rapporti italo-turchi. Voci tendenziose, abilmente confuse ed imprecise, che turbavano gli interessi italiani, irritavano i turchi, divertivano e contentavano gli altri. Insomma, si trattava di voci riguardanti apparenti malintesi tra Roma ed Ankara, di narrazioni di vessazioni poliziesche perpetrate dai turchi a danno degli italiani residenti in Levante, o ancora voci di preparativi militari italiani contro la Turchia e viceversa. Da qui l'urgenza di controbattere e prevenire tali pericolose tendenze: furono proprio queste presunte minacce, infatti, lo strumento utilizzato dal Fascio italiano in Turchia per arrivare a una collaborazione diretta tra l'ufficio stampa diplomatico italiano e l'organizzazione fascista locale.

Bisognava perciò portare avanti un'attività culturale, intellettuale, editoriale e propagandistica che altrimenti rischiava di spegnersi per la scarsa iniziativa privata. Ci avrebbe pensato Cornelio Di Marzio, nel suo doppio ruolo di addetto stampa e addetto commerciale. Sotto la sua direzione, se da un lato il giornale della Camera di Commercio assunse ancor di più un taglio economico, dall'altro cambiò progressivamente la sua linea editoriale, tendente a ospitare regolarmente i discorsi di Mussolini, gli slogan del regime fascista e i comunicati trasmessi da Roma. Bisognerà tuttavia attendere il 1927 per vedere la nascita di un giornale italiano marcatamente filofascista: *Il Messaggero degli Italiani*. Sorto come mensile per iniziativa di Gilberto Primi, già editore di *Beyoğlu*, un settimanale francese anch'esso filofascista, divenne ben presto l'organo di stampa della comunità italiana di Istanbul. Entrambi i giornali ebbero uno sviluppo e una diffusione migliore negli anni Trenta, quando poterono contare su un appoggio maggiore di Roma, in particolare del Ministero della Propaganda. Anni in cui per un brevissimo tempo anche il Vicariato Cattolico di Istanbul pubblicò un settimanale italo-francese dal nome *Vita Cattolica*, pubblicazione che cessò di esistere con l'arrivo di Papa Roncalli e a seguito di pesanti pressioni dell'ambasciata francese per presunte posizioni filoitaliane e filofasciste della Chiesa locale (Pongiluppi 2016).

20 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, Reale Ministero degli Affari Esteri, *Relazione Congresso*, p. 1, Roma, 13 giugno, 1925

Nonostante il Fascio di Istanbul rappresentasse il principale centro politico in Turchia per numero di iscritti, non fu l'unica sede operativa nel Paese; dal 1922, era attivo un Fascio Coloniale Italiano a Edirne per iniziativa di padre Vincenzo Piccioni dell'Ordine dei Frati Minori Conventuali. Nel 1928, si contavano in Turchia diverse strutture più o meno articolate; una rete rappresentata dalla presenza di comitati ad Antalya, Adana, Mersin, Kuşadası, Izmir, Bursa, Zonguldak, Giresun, Trabzon e altri centri minori.²¹

Nell'apice della cooperazione italo-turca, rappresentata dalla firma a Roma il 30 maggio 1928 del "Trattato Italo-Turco di Neutralità, di Conciliazione e di Regolamento Giudiziario", le istituzioni italiane laiche e religiose di Turchia risultavano quasi del tutto fascistizzate.²² Escluse pochissime realtà, perlopiù cattoliche e strettamente legate alla Francia, la comunità italo-levantina si presentava indissolubilmente legata alla politica di Roma. Le scuole, le istituzioni economiche, le associazioni di beneficenza, gli enti culturali e gli organi di stampa erano stati fascistizzati, così come le principali realtà italiane di Istanbul dove l'azione fascista, era giunta nel 1928 "a buon punto" e ormai il Fascio, composto da 350 iscritti, si identificava con la *Colonia*, "di cui comunque [era] l'organismo massimo". Delle associazioni italiane di Istanbul si dichiarava che l'Associazione Combattenti agiva in unione "fraterna" con il Fascio; fascistizzata risultava ormai la Società Operaia, così come la Lega Navale e l'Unione Italiana di Haidar Pascià sulla sponda asiatica di Istanbul. La Società Italiana di Beneficenza svolgeva opera assistenziale agli orfani selezionati e "approvati" dal Fascio. La Camera di Commercio era in via di fascistizzazione e persino gli elementi "socialistoidi" della Camera Sindacale - che secondo Campaner si sarebbe presto trasformata in "Ufficio Assistenza e Dopolavoro: Sezione di Galata" - stavano per essere "persuasi".²³

Il massimo della soddisfazione per il delegato fascista in Turchia fu la realizzazione di Casa d'Italia, "apice delle aspirazioni fasciste" e rappresentazione tangibile dell'opera svolta in poco tempo da pochi uomini in un contesto di certo non favorevole, vista anche l'impossibilità di incoraggiare nuovi flussi migratori dall'Italia alla Turchia. L'edificio che ospitava il Fascio, l'Unione Combattenti, la Società Dante Alighieri, la Camera di Commercio, la Società di Beneficenza e la Lega Navale, sarebbe stato per lungo tempo la sede principale della dirigenza del PNF in Turchia, perlomeno fino all'armistizio dell'8 settembre 1943, quando l'eco della resistenza italiana arrivò anche tra i connazionali sul Bosforo e si costituì, là dove sorgeva l'ufficio di Campaner, la sede del Comitato di Liberazione Nazionale per aprire una nuova pagina e un nuovo corso democratico nella storia della società italiana di Turchia e nei rapporti italo-turchi (Çinar e Pongiluppi 2021; Pongiluppi 2016).

21 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), Delegazione Fascista a Costantinopoli, *Marcello Campaner a Segreteria Generale Fasci Italiani all'Estero*, Costantinopoli, 16 febbraio, 1928.

22 Ibidem.

23 Il primo maggio 1920, grazie all'iniziativa sindacale di Giovanni Maichner, già impiegato della Banca Ottomana, alcuni elementi socialisti ed anarchici avevano costituito a Istanbul la prima Camera del Lavoro Italiana.

Bibliografia

- Aramini D. 2023. *La "rivoluzione nazionale". I nazionalisti, il fascismo e la fine dello Stato liberale (1919-1927)*, Sapienza Università Editrice, Roma.
- Ascenzi A. 2020. *Il Fascismo e la mobilitazione della gioventù all'estero. Ideologia e propaganda nei periodici per ragazzi*, Franco Angeli Editore.
- Betti C. 1984. *L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye-İtalya siyasi ilişkileri, 1923-1939*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye-İtalya sosyal ve kültürel ilişkileri, 1923-1939*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Çinar M., Pongiluppi F. 2021. *Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşamış bir İtalyan antifaşist*, "Bianet", 9 Eylül 2021;
- Çinar M., Pongiluppi F., 2021. *L'antifascista di Istanbul*, "Il Manifesto", 22 settembre 2021.
- De Capraris L. 2000. *Fascism for Export? The Rise and the Eclipse of the Fasci Italiani all'Estero*, in "Journal of Contemporary History", 35(2), pp. 151-183.
- De Nardis S. 2014. "La Società Dante Alighieri da Costantinopoli a Istanbul. 1895-1922: diffusione della lingua e pedagogia nazionale", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, N. 20, 4.
- Di Marzio C. 1923. *Il Fascismo all'Estero*, Casa Editrice del Partito Nazionale Fascista, Milano, 1923;
- Di Marzio C. 1926. *La Turchia di Kemal*, Edizioni Alpes, Milano.
- Doğar M. 2022. "The place of Italy in Turkish foreign policy in the 1930s", *Middle Eastern Studies*, 58:1, pp. 48-69.
- Domenico F. 1985. *La Lega italiana per la tutela degli interessi nazionali e le origini dei Fasci italiani all'estero (1920-1923)*, "Storia Contemporanea: Rivista Trimestrale di Studi Storici", 16(2), pp. 203-250.
- Findıklı E. B. 2018. *Mare Nostrum*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Franzina E., Sanfilippo M. 2003. *Il Fascismo e gli Emigrati. La Parabola dei Fasci Italiani all'Estero (1920-1943)*, Roma, Laterza.
- Gentile E. 1995. *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei fasci italiani all'estero (1920-1930)*, "Storia Contemporanea", 26.
- Pannuti A. 2006., *La Comunità Italiana di Istanbul nel XX Secolo*, Edizioni Isis, İstanbul.
- Pignataro L. 2011. *Il Dodecaneso Italiano 1912-1947. L'Occupazione Iniziale 1912-1922*, Solfanelli, Chieti.
- Pongiluppi F. 2016. "Tra fede cattolica e legame nazionale: l'identità degli italo levantini di Turchia negli anni 1923-1933", *Storia e Problemi Contemporanei*, 72, maggio-agosto 2016, pp. 63-77.
- Pongiluppi F. 2016. *Ezio Bartolini e il Comitato di Liberazione in Turchia*, "L'Avanti", 9 settembre 2016.
- Pretelli M. 2008. *Il fascismo e gli italiani all'estero. Una rassegna storiografica*, in "Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana", IV, pp. 161-71.
- Pretelli M. 2010. *Il Fascismo e gli Italiani all'Estero*, Clueb, Bologna.
- Santarelli E. 1971. *I Fasci all'Estero*, in "Studi Urbinate di Storia, Filosofia, Letteratura", XLV, pp. 1307-1328.

Francesco PONGILUPPI *

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN İLK YILLARINDA İTALYANLAR: SOSYAL, SİYASİ VE EĞİTİMSEL BOYUTLA

Çağdaş edebiyatta genellikle Doğudan, kozmopolit ve çok uluslu karakterleriyle tasvir edilen bu bölgedeki İtalyan varlığı, Osmanlı sonrası dünyayı karakterize eden köklü ve ani değişiklikler nedeniyle Büyük Savaş ve İmparatorluğun sona ermesiyle birlikte hem demografik hem de sosyal açıdan derin bir küçülme yaşamıştır.

1923 yılında, yüzyıllar boyunca ulusal kimliklerindeki belirsizlikten yararlanarak ayrıcalıklı bir konumda varlıklarını sürdüren ve uzun bir süre sui generis bir statüden faydalanan İtalyan-Levantenler, artık iki sistem arasında kaldılar. Bu iki sistem, anacronistik ve çok uluslu hibrit bir kimliğin devam etmesine pek olanak tanımıyordu: bir tarafta Mustafa Kemal'in Türkiye'si, ki bu yeni siyasi yönelim, o zamana kadar İtalyan-Levantenler için değerli olan ulusötesi alanları hızla daraltacaktı; diğer tarafta ise, Türkiye'deki vatandaşlarını "italyanlaştırma" sürecini, Doğu Akdeniz'deki emperyalist hedeflerini pekiştirmek için bir araç olarak gören Faşist İtalya bulunuyordu.

Bu çalışmamda, Türkiye'deki İtalyan topluluğunun sosyal tarihinin bir bölümünü, özellikle iki dünya savaşı arası dönemin ilk yıllarını ele alarak yeniden yapılandırmaya ve analiz etmeye çalışacağım. Bu konu, İtalyan ve uluslararası tarih yazımında belirgin eksiklikler taşımaktadır. Ancak, Türkiye'deki araştırmacılar tarafından, Faşist İtalya ile Kemalist Türkiye arasındaki kültürel ve siyasi ilişkilere dair yayımlanan bazı güncel ve dikkate değer çalışmalar (Çelebi 2020; Aynı yazar, 2022; Fındıklı 2018) bu alana ışık tutmaktadır. Burada, özellikle İtalyan Ulusal Faşist Partisi'nin (PNF) Türkiye'deki yapılaşma ve kök salma sürecine odaklanacağım.

Bu araştırma, Türkiye'deki faşist propagandanın faaliyetlerini inceleyerek, 1923-1928 yılları arasında İtalya'nın Türkiye'de aktif olan İtalyan kurumlarının büyük kısmını kısa bir sürede faşistleştirmesini mümkün kılan kanalları, araçları ve kişilikleri anlamayı hedeflemektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin Ekim 1923'te ilanı, Benito Mussolini'nin 28 Ekim 1922'de düzenlediği ve "kara gömleklilerin" silahlı gösterisi olarak bilinen Roma Yürüyüşü'nün birinci yıl dönümünden bir gün sonra gerçekleşmiştir. Bu yürüyüş, Mussolini'ye hükümeti kurma yetkisinin verildiği sürecin başlangıcıdır. Bu iki tarihsel olay, 1922'den itibaren Türkiye'de henüz başlangıç aşamasında olan bir faşist yapının varlık gösterdiği İtalyan topluluğunun iç dengeleri üzerinde hızlı ve önemli bir etki yaratmıştır.

Faşizm, Türkiye'de, sınırların dışında faaliyet gösteren benzer yapıların eylemlerini karakterize eden aynı şema doğrultusunda örgütlenmiştir. Yurtdışında konuşlanmış bu gruplar, genellikle Birinci Dünya Savaşı gazilerinden, İtalyan okullarının öğretmenlerinden ve milliyetçi ve vatansever derneklerin üyelerinden oluşmaktaydı. Bu gruplar, 1923 yılında doğrudan Başbakanlık makamına, yani Benito Mussolini'nin

* Torino Üniversitesi Felsefe ve Eğitim Bilimleri Bölümü.

kontrolüne bağlı olan Yurtdışındaki İtalyan Faşistleri Sekreterliği (Segreteria dei Faşist Italiani all'Estero) adıyla bir şemsiye örgüt altında birleştirilmiştir.¹

Bu yeni örgütün amacı, düşük bir profil benimseyerek yurtdışındaki İtalyan kurumlarına, ev sahibi ülkelerin entelektüel ve finans çevrelerine ve İtalyan dayanışma ağlarına—yardımlaşma dernekleri, hayır kurumları, eski mezunlar komiteleri, dini vakıflar ve kültürel dernekler gibi—sızılmaktı. Bu üçlü hedefe ulaşmak için yurttaşları yönlendirmek ve disipline etmek gerekiyordu; ancak bu süreç, bazı bağlamlarda oldukça karmaşık bir hal almıştır.

Amerika Birleşik Devletleri, Arjantin, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde, İtalyan göçmenler arasındaki tartışmalar ve çatışmalar, Birinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'daki derin toplumsal ve siyasi kutuplaşmayı yansıtmaktaydı. Bu ülkelerde anarşistler, sosyalistler, komünistler, halkçılar, liberaller, milliyetçiler ve faşistler arasında meydana gelen çatışmalar, saldırılar, suikastlar ve cinayetlerle benzerlik göstermekteydi.

Buna karşın, Türkiye'de yaşayan İtalyan topluluğu, siyasi anlamda bu tür derin ve uzlaşmaz ayrışmalara sahip olmadığından, topluluk içinde ideolojik çatışma ya da yaygın şiddet yaşanmamıştır. İstanbul ve İzmir'deki İtalyan-Levantenler için asıl "öncelikli" meseleler, iş, ticaret, dini ve dilsel özgürlükler, eğitimde özerklik, geleceğe yönelik endişeler ve bireysel özgürlükler gibi konular etrafında şekillenmekteydi. Bu sorunlar, özellikle Hristiyan azınlıkların ani göçü ve yüz binlerce Müslüman mültecinin gelişiyle birlikte oluşan yeni bir iç pazarın yeniden tanımlanması ve değişen insan coğrafyasının etkisiyle, yaygın işsizliğin hüküm sürdüğü bir bölgede daha da belirgin hale gelmiştir.²

Büyük Savaş'ın ardından Anadolu ve İstanbul'daki geçici İtalyan askeri varlığının ardından yıllarca Krallığın milliyetçi politikalarının hedefi olan İtalyan-Levantenler, kısa süre sonra Mussolini figürü tarafından baştan çıkarıldı. Geleceğin Duçe'sinde, Osmanlı sonrası senaryoda giderek daha fazla risk altına giren çıkarlarını ve konumlarını diğerlerinden daha iyi koruyabilecek bir lider gördüler.

1920'den beri, Cavalier Pellegrino Pellegrini tarafından kurulan milliyetçi bir örgüt olan *Associazione Nazionale Combattenti d'Oriente* ve Ventennio'nun büyük bölümünde Türkiye'deki faşist partiyi temsil edecek olan genç bir Venedikli, İstanbul'da aktifti: Venedikli Marcello Campaner.³ 1895 yılında Venedik'te doğan Campaner, lise döneminden itibaren Società Italiana di Navigazione di Servizi Marittimi (SITMAR) bünyesinde denizcilik memuru olarak mesleki formasyon almıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında topçu teğmeni olarak görev yapmış ve bu dönemde, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında faşist propagandanın önemli figürlerinden biri olan ve "La Turchia di Kemal" (Kemal'in Türkiye'si) başlıklı eserin (Fig. 1) yazarı Cornelio Di Marzio ile tanışmıştır.⁴ Savaşın ardından, 1920 yılında SITMAR'ın İstanbul şubesine tayin edilen Campaner, burada şirketin baş kasiyeri Ludovico Casati'nin kızı Maria Luisa Casati ile evlenmiştir.⁵

1 Yurtdışında Faşist Parti şubeleri, İtalya'da Faşizm'in gelişimine benzer şekilde, Roma Yürüyüşü'nden önce dahi oluşmaya başlamıştı. 1923 yılında *Yurtdışındaki İtalyan Faşistleri Sekreterliği* (Segreteria dei Fasci Italiani all'Estero) kuruldu. 1925 sonbaharında Roma'da düzenlenen Yurtdışındaki ve Sömürgelerdeki İtalyan Faşistlerinin Birinci Kongresi ile bu örgütlenme daha da güçlendirilmiştir. Yurtdışındaki Faşist hareketler üzerine yapılan çalışmalarda öncü isim, tarihçi Enzo Santarelli olmuştur (Santarelli 1971). Bu organizasyonun yapısı hakkında ayrıntılı bilgi için şu çalışmalara başvurulabilir: (Franzina ve Sanfilippo 2003; De Capraris 2000, s. 151-183; Fabiano 1985, s. 203-250; Pretelli 2010; 2008, s. 161-171).

2 İstanbul İtalyan Ticaret Odası Tarih Arşivi (*Archivio Storico Camera di Commercio Italiana di Istanbul*, bundan sonra ASCCII), Atti della Camera, *Intervento di Giulio Cesare Montagna all'Assemblea Generale Ordinaria*, İstanbul, 6 marzo 1924.

3 Bu ilk bilgiler, yazarın 19 Ekim 2015 tarihinde İstanbul'un Kabataş semtindeki denizcilik şirketinin ofislerinde Aldo Campaner ile gerçekleştirdiği bir görüşmeden alınmıştır (bundan sonra: *Colloquio con Aldo Campaner*, İstanbul, 19 Ekim 2015).

4 Onun çalışmalarına, Türkiye'deki ikameti sırasında gerçekleştirdiği faaliyetleri en iyi şekilde temsil eden iki eser üzerinden bakılabilir (Di Marzio 1923; aynı yazar 1926).

5 Veronalı kökenlere sahip Casati ailesi, Maria Luisa ile Marcello Campaner'in evlendiği dönemde iki kuşaktır İstanbul'da ikamet etmekteydi. Ludovico'nun babası, karbonari (Karbonariler) ile bağlantılı faaliyetleri nedeniyle idama mahkûm edilmesinin ardından, o dönemde Avusturya'nın egemenliği altındaki Verona şehrini terk etmek zorunda kalmıştı. (Bkz.: *Colloquio con Aldo Campaner*, İstanbul, 19 Ekim 2015).

Türkiye'ye yerleşen Campaner, İtalyan topluluklarının sosyal ve kültürel örgütlenmesinde aktif bir rol üstlenmiştir. Doğu Gazileri Ulusal Derneği'ne katılmış ve laik izcilik anlayışı temelinde "Genç Kaşifler Birliği"nin (Corpo dei giovani esploratori) İtalyan şubesini kurmuştur. Ancak, bu izcilik hareketinin üyeleri, İtalya'da Faşizm'in yükselişiyle birlikte İstanbul'daki İtalyan topluluğunun ilk "balilla" (faşist gençlik örgütü) üyelerine dönüşmüştür. İstanbul'da ilk faşist hücrenin oluşumu için ise 1922 yılını beklemek gerekmiştir. Hâlâ Müttefik Kuvvetler tarafından işgal altında olan şehirde, 29 Eylül 1922 tarihinde bu hücrenin on üç üyesi Costantinopoli İtalyan Koloni Faşist Örgütü'nü (Faşist Coloniale Italiano di Costantinopoli) kurmuştur.

Cumhuriyet'in ilanı ve yabancı toplulukların ekonomik, sosyal, eğitimsel ve dini özgürlüklerinin giderek daralmasıyla birlikte, faşist İtalya, Türkiye'deki "İtalyan kolonisi"nin yapıları ve kurumlarını ideolojik olarak kolayca benimseyecekti. Bu koloni, basın ve rejim edebiyatı tarafından "Doğu'nun bekçileri" ve "öncü birlikler" olarak övülen erkekler ve kadınlardan oluşuyordu. Mussolini'ye göre, bu kişiler, Doğuda "öncüler, misyonerler ve Latin, Roma, İtalyan medeniyetinin taşıyıcıları" olarak kabul edilmelidir.⁶

1924 yılı Ocak ayında, İtalyan Koloni Faşist Örgütü (Faşist Coloniale Italiano), "Doğuda başlatılmış olan çok yönlü İtalyanlık faaliyetlerini kararlı bir ruh ve yenilenen bir enerjiyle sürdürmeye hazırlanıyordu" ve bu kapsamda diplomatik kurumlara yeni yönetim listesini sundu. Bu yeni yönetim, Alessandro Salvo, Roma Deleşesi Yardımcısı Roberto Righi, Marcello Campaner ve Paride De Chiurco'dan oluşan bir dördü kurulum (quadrumvirato) tarafından temsil ediliyordu (Fig. 2).⁷

PNF'nin (Partito Nazionale Faşiststa) İstanbul şubesine ait Tüzük, 64 maddeden oluşan, 6 bölümde düzenlenmiş 14 sayfalık bir belgedir:⁸ temel olarak bireysel yoldaşın davranışının ve topluluğun örgütlenmesinin her noktasına değinen bir 'İtalyan-Levanten Faşist' vademecum'udur. Tüzük, Konstantinopolis'teki İtalyanların Faşizmi'yi "ulusal yaşamın her zamankinden daha yüksek biçimlerinin" savunucusu olarak sunan bir niyet beyanı ile açılır ve hareket, aynı davayı savunmaya hazır olan herkese - İtalyanlara ve İtalyanofillere - karşı son derece açık olduğunu ifade eder. Konstantinopolis'teki İtalyanların Faşizmi Örgütü, rejim ve partiyle organik bir bağa sahip olmasına rağmen, İtalyanların Yurtdışındaki Faşist Örgütleri Sekreterliği'nin yönergelerine ve direktiflerine uygun olarak, biçimsel açıdan tamamen özerk, bağımsız ve hatta "apolitik" bir organizasyon olarak tasarlanmıştır. Bu durum, İtalyan Faşist Partisi'nin (PNF) diplomatik stratejisinin bir yansımasıdır. Söz konusu strateji, yurtdışındaki derneklerin yapısında, kültürel, sosyal ve siyasi girişimlerin yerel temsilciler tarafından; entelektüel, işçi veya girişimci kimlikleriyle yürütülmesini öngörmüştür (Fabiano 1985, s. 225-226).

Tüzüğe göre, Faşizm, çalışma yaşamında bireysel üretici gruplarının çıkarlarını korumayı ve İtalyan işçilerinin onurunu güvence altına almayı amaçlamaktaydı. Bununla birlikte, Faşizm, iş sözleşmelerine uyulmaması durumunda bireylerin ve meslek birliklerinin sorumluluğunu temin eden bir garanti mekanizması olarak da işlev görüyordu. Ayrıca, İtalyan üreticiler arasında ulusal gururu yüksek tutma misyonunu üstlenmiş ve siyasi nüfuz girişimlerine karşı kararlı bir şekilde direnç göstermeyi taahhüt etmiştir.⁹

Sosyal yaşam ve topluluk üyeleri arasındaki ve Türkiye ile olan ilişkiler bağlamında, ticari nitelikteki her türlü sömürgeci girişim araştırılacak ve teşvik edilecektir. Ayrıca, bu girişimlerin anavatanla ilgili yetkili

6 Archivio Storico Diplomatico Ministero Affari Esteri (bundan sonra: ASDMAE), Roma, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), Reale Ministero degli Affari Esteri, *Relazione Congresso*, s. 3, Roma, 13 Haziran, 1925.

7 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Marcello Campaner a Felice Maissa* n° 740, Costantinopoli, 23 Ocak, 1924.

8 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Fascio degli Italiani di Costantinopoli, Statuto-Regolamento*, Costantinopoli, s.d..

9 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Fascio degli Italiani di Costantinopoli, Statuto-Regolamento*, Costantinopoli, s.d..

organlarla temaslarının kolaylaştırılması sağlanacaktır. Diğer bir deyişle, İtalya ile Türkiye arasındaki ekonomik ilişkilerin geliştirilmesi amaçlanacaktır. İtalya'nın yurtdışında kazanan bir imajını sunmak, Birinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden doğmuş ve yenilenmiş bir ulus olarak tanıtmak ve bu yolla Türkiye ile verimli ve dostane ilişkiler kurmaya çalışılmak hedeflenecektir.¹⁰

Genel ilkeler ortaya konulup, yerel yasalar ve geleneklere sıkı bir şekilde saygı gösterilmesi kararlılığı vurgulandıktan sonra, Tüzük, üyelerin hak ve yükümlülükleri, yapıların ve alt yapıların düzeni, grupların işleyiş biçimi, üyelik kabul yöntemleri ve üyelikten çıkarılma usullerine dair bir genel bakış sunmaktadır.

Tüzüğün yedinci ve son bölümü, İtalya'daki parti organizasyonunun modeline dayalı olarak çocuklar ve gençler için örgütlü grupların kurulmasına adanmıştır. "Balilla", 8 ila 14 yaş arasındaki çocukların fiziksel ve ahlaki eğitimine yönelik faşist bir kurum olup, "Gençlik Avangardı" ise 14 ila 18 yaş arasındaki gençler için benzer amaçlarla faaliyet göstermekteydi. Bu kurumlar, partinin sadık gelecekteki erkek üyelerinin yetiştirilmesinden sorumlu iken, kadınlar için "Piccole" ve "Giovani italiane" (Küçükler ve İtalyan Genç Kızları) adlarıyla benzer gruplar oluşturulmuş ve kadınlar bu gruplara dahil edilerek disipline edilmiştir (Ascenzi 2020; Betti 1984).¹¹

Tüzük, burada özetle belirtilen organizasyonel yönlerinin ötesinde, İstanbul'daki İtalyan katolik ve laik dernekleri, kurumları, basını, ticareti ve yapıları etkisi altına alacak olan faşistleşme sürecinin programatik manifestosu olarak değerlendirilmelidir. Bu süreç, zamanla Türkiye Cumhuriyeti'nin diğer merkezlerine de yayılacaktır.

Başlangıçtan itibaren, Mayıs 1923 tarihli bir genelgede de belirtildiği gibi, Mussolini bizzat, Türkiye'deki kara gömleklili faşistlere, hem kendi vatandaşlarına hem de yerel halka karşı örnek bir davranış sergilemeleri için çağrıda bulunacaktır. "Barış ve söz adamları" olarak tanınmak, Roma'dan Türkiye'deki komitelere gönderilen talimatlarda uzun süre ana tema olmuştur. Bu talimatlara göre, toplumun sağlıklı ve çalışkan unsurları, yeni yönetici sınıfı oluşturacak ve kendi sorumluluklarının tam bilincinde, lekesiz ve en önemlisi "tartışmasız vatansız duygulara"¹² sahip olacaklardı.

Başlangıçta mütevazı bir şekilde, ancak korkutucu derecede genişleyen bir çalışma karşısında, 1 Ocak 1923 itibarıyla İstanbul'daki Koloni Faşizm'inin üye sayısı 64'e ulaşmış ve yalnızca iki yıl sonra bu sayı üç katına çıkmıştır.¹³ Bu hızlı büyüme, çoğu otuzlu yaşlarının başında olan genç erkeklerden oluşan küçük bir grubun çalışmalarına bağlanabilir. İstanbul Faşist Partisi'nin ilk liderlerinin kimler olduğu ve profillerinin nasıl olduğu hakkında bir fikir vermek için, Yurtdışındaki İtalyan Faşistleri Sekreteryası'na gönderilen ve Benito Mussolini'ye şahsen gönderilen belgelerde tasvir edildiği şekliyle bazılarında bahsetmek istiyorum.

Yukarıda bahsedilen belgede çizilen insan profili, Marcello Campaner'in (Fig. 3) profiliyle başlamakta olup, kendisi "faşist ideolojinin yayılmasında ve Faşist ile Koloni'deki diğer dernekler arasındaki iyi ilişkilerin sürdürülmesinde değerli bir unsur" olarak tanımlanmıştır. 1924 itibarıyla Koloni, "faşist ideallerle hareket eden güçlü ve birleşik bir blok" olarak kendini ortaya koymuştur.¹⁴

10 a.g.e.

11 Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, Legislatura XXVII, Sessione 1924-26, Documenti, Disegni di legge e relazioni, n. 719, *Istituzione dell'Opera Nazionale Balilla per l'assistenza e per l'educazione fisica e morale della gioventù*, 30 Ocak 1926 oturumu, in *Raccolta degli atti stampati per ordine della Camera XVII, dal n. 689 al n. 750*, Roma 1929.

12 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *MAE, GMEA, Circolare n°42*, Fasci all'Estero, Mussolini, Roma, 7 Mayıs, 1923.

13 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), *Delegazione PNF Turchia-Fascio Coloniale n° 740*, Costantinopoli, 3 Mayıs, 1924

14 Ibidem.

Kurucu ortak Alessandro Salvo, muhasebeci ve eski mason olarak, “meslek ve eğitim sınıfına” ait gençler arasında yer almakta olup, Türkiye’deki arkadaşlık ruhunun temellerini atma başarısını gösteren isimlerden biri olarak öne çıkmıştır.¹⁵

1922, 1923 ve 1924’ün büyük bir kısmında, Türkiye ve On İki Ada bölgesinde PNF partisinin delegesi ve İstanbul Faşizm’inin siyasi sekreteri olarak prestijli bir görev üstlendi ve burada ilk kültürel etkinliklerin düzenlenmesinde ön plana çıktı. 1923 yılında Yüksek Komiser Felice Maissa tarafından Dışişleri Bakanı’na (o dönemde geçici olarak Mussolini tarafından yönetiliyordu) gönderilen yazılı raporda, Salvo “yerel Faşizm’in en öne çıkan kişiliği” olarak tanımlanmıştır.¹⁶

Diğer kurucu ortak olan Cavalier Pellegrino Pellegrini, Boğaz’daki Savaşçı Derneği’nin lideri olarak, Teodoro Curmusi ile birlikte, altmış yıl önce İtalyan sürgünleri tarafından kurulan tarihi Società Operaia derneğinin adamı olarak tanımlanıyordu. Mason kökenli olduğu bilinen Pellegrini, “kardeşlik” kanallarını etkin bir şekilde kullanma yeteneğiyle öne çıkmış ve birçok vatandaşını “üçgen ve pergel”den “faşist şeridi”ne büyük bir adım attırmayı başarmıştır.¹⁷

İlk dönemin diğer önemli figürlerinden biri, 1922’de Selanik Faşizm’inin sekreteri olan Cornelio Di Marzio’dur. Selanik’teki yerel Kraliyet Teknik Okulu’nda öğretmenlik yapan Di Marzio, 1924’te İstanbul’a geldikten sonra (Fig. 4-5), kısa sürede Faşizm’in entelektüel “rehberi” haline gelmiştir. Ancak, birçok İtalyan-Levanten faşisti ve özellikle Alessandro Salvo tarafından pek hoş karşılanmamıştır. Bu durum, abruzzese kameratasına adanmış Devlet Merkezi Arşivi’nde bulunan belgelerle doğrulanmaktadır. Türkiye’deki süresi boyunca, İtalyan Büyükelçiliği’nde çalışmış ve İstanbul İtalyan Ticaret Odası ile yakın işbirliği yapmıştır.

Elia Nieddu, Peder Ferdinando Parri ve Giuseppe Aneris gibi diğer şahsiyetler, İstanbul’daki İtalyan okullarında öğretmen ve okul müdürü olarak üstlendikleri roller aracılığıyla Faşist fikirlerin eğitim çevrelerine sızmasına izin vermişlerdir. Okulların işleyişi ve tiyatrodan sinemaya, spor faaliyetlerinden dini ve askeri kültüre kadar okul sonrası organizasyonlarla ilgili belgeler, okul çağındaki nüfusa yönelik her türlü kültürel, toplu ve eğlence amaçlı faaliyetin Faşizm kontrolünün ne kadar kılcal olduğunu ortaya koymaktadır. İtalyan okullarına kaydolun ve kayıt yaptıran öğrencilere verilen ödüller, referanslar, burslar ve diğer destek biçimlerinin ardındaki mantık, 1920’lerin ikinci yarısından itibaren kayırmacı dinamiklerden ve ülkedeki faşist yapılara yakınlık ve açık bağlılıktan güçlü bir şekilde etkilenmeye başlamıştır.

İtalyan mühendis Arturo Bottinelli’nin 1927 yılında Tepebaşı binasının Casa d’Italia’ya dönüştürülmesi için yaptığı restorasyon çalışmaları veya inşaat sektöründe faaliyet gösteren Gaudenzio Carrara, Riccardo Mattera ve Ercole Micheli gibi girişimcilerin, işçi dünyasında ve çalışma sonrası yardım faaliyetlerinde faşist ideolojiyi nasıl yaydıkları; “devrimci ilkelerle mücadele ederek ve her günün sabırlı çalışmasıyla işçilere ulusal ideallerin güzelliğini ve yararlılığını göstererek” bu ideolojiyi inşa ettikleri anlatılmaktadır.¹⁸

Entelektüel dünyada, İstanbul’un işgali ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında oldukça önemli bir figür olarak ortaya çıkan Luigi Joli, 1920’den 1930’a kadar İstanbul’daki Dante Alighieri Derneği yerel komitesinin başkanı olarak görev yaptı. Bu dönemde, şehirdeki İtalyan kültürüne ve Koloni’nin önemli olaylarına tamamen adanmış olan *Bollettino della “Dante” - Organo del Comitato di Costantinopoli* gazetesini (Fig. 6) kurdu (De Nardis 2014, ss. 12-15).¹⁹ *Bollettino*, yeni İtalya’nın fikirlerinin ve modellerinin yayılmasına

15 Archivio Centrale dello Stato, Roma (bundan sonra ACS), Archivio di Marzio (bundan sonra AM), b. 48, *Promemoria per S.E. Grandi*, Roma, s.d.

16 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, *Felice Maissa al Regio Ministero degli Affari Esteri, Direzione Generale Europa e Levante*, n° 6338/666, Costantinopoli, 8 Haziran, 1923.

17 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, *Relazione, Dott. Cav. Pellegrini, Benemeriti del Fascismo in Turchia*, s.d., s.l.

18 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, *Fasci e Fascismo (1924-1928)*, *Relazione, Carrara, Mattera, Cav. Ercole Micheli*, s.l., s.d.

19 Bültenin ilk sayısı, Ocak 1920 tarihlidir. Birkaç sayı, Roma’da Piazza Firenze 27 numarada bulunan l’Archivio Storico Dante Alighieri - Dante Alighieri Tarih Arşivi’nde (ASDA) muhafaza edilmektedir.

yardımcı oldu ve yalnızca İtalyan dernekleri ve kurumlarıyla sınırlı bir kitleye değil, çok daha geniş bir kitleye ulaştı. Başkan, özellikle kültür propagandası alanında Faşist'yi destekleyerek, Popüler Faşist Üniversitesi'nin bakım masraflarına katkıda bulundu. Bu kurum, İşçi Toplumunun salonlarını ve daha sonra Casa d'Italia'yı 1920'ler ve 1930'lar boyunca konferanslar, seminerler ve konserlerle canlandırdı.

Muhtemelen, bir millete ait olma ve "ulusal devrimin" (Aramini 2023) bir parçası olma fikri, İtalyan-Levantenler için güvenlik ve umut kaynağıydı; özellikle yabancı, dışarıdan gelen ve dolayısıyla Türk olmayan işçi sınıfı için, Kemalist ekonomide en istikrarsız ve en az kabul gören kesim olarak. Son olarak, 1923'ten itibaren İtalyanların, Mustafa Kemal'in liderliğinde yönetilen bir ülkede yaşadıklarını göz ardı etmemek gerekir; Mustafa Kemal'e karşı gelişen gerçek bir kültürün varlığı, benzer şekilde, Mussolini'ye ve yeni faşist İtalya'ya olan bağlılık ve bilinçli üyeliği teşvik etmiş olmalıdır.

"Geçmişte ve günümüzde İtalyanlık'ı yaymak" amacıyla İtalyan unsurunu ve Roma hükümetinin "medenileştirici" faaliyetlerini değerli kılmak için, 1923'te Konstantinopolis'teki İtalyan Faşist, gerçek bir propaganda faaliyeti geliştirmek adına kendi basın organına sahip olma ihtiyacını hissetti.²⁰ Bu sorunu ilk olarak, elçilikte basın danışmanı olan Alessandro Salvo gündeme getirdi, ve onun ayrılmasından sonra bu öneriyi, aynı göreve atanan Cornelio Di Marzio tekrar dile getirdi.

Aslında, yayıncılık alanında, çok sınırlı tirajlı aylık yayınlar olan La Rassegna Italiana ve Bollettino della 'Dante' dışında, anavatandan gelen propaganda mesajlarına destek olabilecek hiçbir gazete yoktu. Faşist İtalya'ya yönelik sürekli saldırılar, tüm suçlamalara yanıt verecek ve İtalyan-Türk ilişkilerini bozmayı amaçlayan az çok gizli ve açıkça ilgili eylemler için propagandayı mümkün olan en iyi şekilde yönetecek geçici bir ofis gerektiriyordu. İtalyan çıkarlarını rahatsız eden, Türkleri kızdıran ve diğerlerini eğlendiren ve memnun eden, ustaca karıştırılmış ve yanlış söylentiler. Kısacası bunlar, Roma ve Ankara arasındaki yanlış anlaşılmalara dair söylentiler, Türklerin Doğuda yaşayan İtalyanlara karşı uyguladığı polis tacizine dair hikayeler ya da İtalyanların Türkiye'ye karşı askeri hazırlıklar yaptığına dair söylentilerdi. Bu nedenle bu tür tehlikeli eğilimlere karşı koymanın ve bunları önlemenin aciliyeti vardı: İtalyan diplomatik basın bürosu ile yerel faşist örgüt arasında doğrudan işbirliği sağlamak için Türkiye'deki İtalyan Faşist partisi tarafından kullanılan araç, aslında tam da bu sözde tehditlerdi.

Bu nedenle, aksi takdirde özel girişimlerin yetersizliği nedeniyle sönme riski taşıyan bir kültürel, entelektüel, yayıncı ve propagandist faaliyet yürütülmesi gerekiyordu. Cornelio Di Marzio, basın danışmanı ve ticaret danışmanı olarak bu görevi üstlenirdi. Onun yönetiminde, bir yandan Ticaret Odası gazetesinin ekonomik bir kesim alması daha da belirginleşti, diğer yandan ise gazetenin editoryal hattı giderek değişerek, düzenli olarak Mussolini'nin konuşmalarına, faşist rejimin sloganlarına ve Roma'dan gönderilen bildirimlere yer vermeye başladı. Ancak, İtalyanların faşist yanlısı bir gazetesinin doğuşunu görmek için 1927'yi beklemek gerekecekti: *Il Messaggero degli Italiani*. Gilberto Primi'nin girişimiyle, daha önce Beyoğlu'nda yine faşist yanlısı bir Fransız haftalık gazetesi yayımlamış olan Primi tarafından aylık olarak kurulan bu gazete, kısa sürede İstanbul'daki İtalyan toplumunun basın organı haline geldi. Her iki gazete de 1930'larda, Roma'nın, özellikle de Propaganda Bakanlığı'nın daha fazla desteğiyle daha iyi bir gelişim ve yayılma gösterdi. Bu yıllarda, çok kısa bir süre için, İstanbul Katolik Vikarlığı, *Vita Cattolica* adını taşıyan bir İtalyan-Fransız haftalık yayımlamaya başladı; ancak bu yayın, Papa Roncalli'nin gelişiyle ve yerel kilisenin sözde faşist yanlısı ve İtalyan destekçisi duruşu nedeniyle Fransız elçiliğinden gelen baskılar sonucu yayımlanmaya son verdi (Pongiluppi 2016).

İstanbul'daki Faşizm, Türkiye'deki üye sayısı bakımından başlıca politik merkez olmasına rağmen, ülkedeki tek operasyonel yer değildi; 1922 yılından itibaren, Minör Konventüel Rahipleri Tarikatı'ndan Baba Vincenzo Piccioni'nin girişimiyle Edirne'de bir İtalyan Koloni Faşist faaliyeteydi. 1928 yılı itibariyle,

20 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), Reale Ministero degli Affari Esteri, *Relazione Congresso*, s. 1, Roma, 13 Haziran, 1925

Türkiye’de daha az ya da daha fazla organize olmuş birçok yapı bulunmaktaydı; Antalya, Adana, Mersin, Kuşadası, İzmir, Bursa, Zonguldak, Giresun, Trabzon ve diğer küçük merkezlerdeki komitelerin varlığıyla temsil edilen bir ağ mevcuttu.²¹

İtalyan-Türk işbirliğinin zirve noktasında, 30 Mayıs 1928’de Roma’da imzalanan “İtalyan-Türk Tarafsızlık, Uzlaşma ve Hukuki Düzenleme Antlaşması” ile, Türkiye’deki laik ve dini İtalyan kurumları neredeyse tamamen faşistleşmişti.²²

Çok az sayıda gerçeklik hariç, genellikle Katolik ve Fransa ile sıkı bağlantıları olanlar dışında, İtalyan-Levanten toplumu, Roma’nın politikasına kopmaz bir şekilde bağlıydı. Okullar, ekonomik kurumlar, hayır kurumları, kültürel kuruluşlar ve basın organları faşistleşmişti, tıpkı İstanbul’daki başlıca İtalyan gerçeklikleri gibi. Burada faşist hareket, 1928’de “iyi bir noktaya” ulaşmıştı ve artık Faşizm, 350 üyeden oluşarak Koloni ile özdeşleşmişti, “her halükarda [Koloni’nin] en yüksek organı” olarak kabul ediliyordu. İstanbul’daki İtalyan derneklerinden, Combattenti Derneği’nin Fasci ile “kardeşçe” bir işbirliği içinde hareket ettiği belirtiliyordu; Società Operaia, Lega Navale ve İstanbul’un Asya yakasında bulunan Haidar Paşa’daki Unione Italiana faşistleşmişti. İtalyan Yardım Derneği, Fasci tarafından “onaylanan” ve seçilen yetimlere yardım sağlıyordu. Ticaret Odası faşistleşme sürecindeydi ve hatta Ticaret Odası’nın “sosyalist” unsurları - Campaner’e göre yakında “Yardım ve Çalışma Sonrası Bürosu: Galata Şubesi”ne dönüşecekti - “ikna” edilmek üzereydi.²³

Türkiye’deki faşist delegesinin en büyük memnuniyeti, kısa sürede birkaç adam tarafından, elverişsiz bir bağlamda, İtalya’dan Türkiye’ye yeni göç akışlarını teşvik etme imkânı bile olmadığı göz önünde bulundurularak gerçekleştirilen Casa d’Italia’nın inşasıydı. Fasci, Combattenti Birliği, Dante Alighieri Derneği, Ticaret Odası, Yardım Derneği ve Denizcilik Birliği’ni barındıran bina, uzun süre boyunca Türkiye’deki PNF yönetiminin ana merkezi olacaktı, en azından 8 Eylül 1943’teki ateşkesine kadar. Bu tarihte, İtalyan direnişinin yankıları Boğaz’daki vatandaşlara ulaşmış ve Campaner’in ofisinin bulunduğu yerde, Türkiye’deki İtalyan toplumunun tarihi ve İtalya-Türkiye ilişkileri açısından yeni bir sayfa ve demokratik bir kurs açmak için Ulusal Kurtuluş Komitesi’nin merkezi kurulmuştu (Çınar ve Pongiluppi 2021; Pongiluppi 2016).

21 ASDMAE, RDT, b. 270, f. 1, Fasci e Fascismo (1924-1928), Delegazione Fascista a Costantinopoli, *Marcello Campaner a Segreteria Generale Fasci Italiani all’Estero*, Costantinopoli, 16 Şubat, 1928.

22 a.g.e.

23 1 Mayıs 1920’de, eski bir Osmanlı Bankası çalışanı olan Giovanni Maichner’in sendikal girişimi sayesinde, bir dizi sosyalist ve anarşist unsur, İstanbul’da ilk İtalyan İşçi Odası’nı kurdu

Kaynakça

- Aramini D. 2023. *La "rivoluzione nazionale". I nazionalisti, il fascismo e la fine dello Stato liberale (1919-1927)*, Sapienza Università Editrice, Roma.
- Ascenzi A. 2020. *Il Fascismo e la mobilitazione della gioventù all'estero. Ideologia e propaganda nei periodici per ragazzi*, Franco Angeli Editore.
- Betti C. 1984. *L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye-İtalya siyasi ilişkileri, 1923-1939*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Çelebi M. 2020. *Türkiye-İtalya sosyal ve kültürel ilişkileri, 1923-1939*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Çinar M., Pongiluppi F. 2021. *Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşamış bir İtalyan antifaşist*, "Bianet", 9 Eylül 2021;
- Çinar M., Pongiluppi F. 2021. *L'antifascista di Istanbul*, "Il Manifesto", 22 settembre 2021.
- De Capraris L. 2000. *Fascism for Export? The Rise and the Eclipse of the Fasci Italiani all'Estero*, in "Journal of Contemporary History", 35(2), s. 151-183.
- De Nardis S. 2014. "La Società Dante Alighieri da Costantinopoli a Istanbul. 1895-1922: diffusione della lingua e pedagogia nazionale", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, N. 20, 4.
- Di Marzio C. 1923. *Il Fascismo all'Estero*, Casa Editrice del Partito Nazionale Fascista, Milano, 1923;
- Di Marzio C. 1926. *La Turchia di Kemal*, Edizioni Alpes, Milano.
- Doğar M. 2022. "The place of Italy in Turkish foreign policy in the 1930s", *Middle Eastern Studies*, 58:1, s. 48-69.
- Domenico F. 1985. *La Lega italiana per la tutela degli interessi nazionali e le origini dei Fasci italiani all'estero (1920-1923)*, "Storia Contemporanea: Rivista Trimestrale di Studi Storici", 16(2), s. 203-250.
- Findıklı E. B. 2018. *Mare Nostrum*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Franzina E., Sanfilippo M. 2003. *Il Fascismo e gli Emigrati. La Parabola dei Fasci Italiani all'Estero (1920-1943)*, Roma, Laterza.
- Gentile E. 1995. *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei fasci italiani all'estero (1920-1930)*, "Storia Contemporanea", 26.
- Pannuti A. 2006., *La Comunità Italiana di Istanbul nel XX Secolo*, Edizioni Isis, İstanbul.
- Pignataro L. 2011. *Il Dodecaneso Italiano 1912-1947. L'Occupazione Iniziale 1912-1922*, Solfanelli, Chieti.
- Pongiluppi F. 2016. "Tra fede cattolica e legame nazionale: l'identità degli italo levantini di Turchia negli anni 1923-1933", *Storia e Problemi Contemporanei*, 72, maggio-agosto 2016, s. 63-77.
- Pongiluppi F. 2016. *Ezio Bartolini e il Comitato di Liberazione in Turchia*, "L'Avanti", 9 settembre 2016.
- Pretelli M. 2008. *Il fascismo e gli italiani all'estero. Una rassegna storiografica*, in "Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana", IV, s. 161-71.
- Pretelli M. 2010. *Il Fascismo e gli Italiani all'Estero*, Clueb, Bologna.
- Santarelli E. 1971. *I Fasci all'Estero*, in "Studi Urbinate di Storia, Filosofia, Letteratura", XLV, s. 1307-1328.



Fig. 1 C. Di Marzio, *La Turchia di Kemal*, Edizioni Alpes, Milano, 1926.
C. Di Marzio, *La Turchia di Kemal*, Alpes Yayınevi, Milano, 1926.



Fig. 2 Ufficio del Fascio di Istanbul, Archivio Aldo Campaner.
İstanbul Faşist Parti Ofisi, Aldo Campaner Arşivi.



Fig. 3 Biglietto da visita Marcello Campaner (SALT Archive, Istanbul).

Marcello Campaner kartviziti (SALT Arşiv, İstanbul).



Fig. 4 Cornelio Di Marzio. Archivio Centrale dello Stato.

Cornelio Di Marzio. İtalyan Devleti Merkez Arşivi.



Fig. 5 Cornelio Di Marzio. Archivio Centrale dello Stato.

Cornelio Di Marzio. İtalyan Devleti Merkez Arşivi.



Fig. 6 Bollettino Dante 1. (Collezione Pongiluppi).

Dante Bülteni 1. (Pongiluppi Koleksiyonu)

Fabio COLONNESE * / Luca James SENATORE **
 Marco CARPICECI ***

LA DIGITALIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI. I MODELLI PER MUSTAFA KEMAL ATATÜRK AL MUSEO PIETRO CANONICA DI ROMA

Introduzione

L'attività di documentazione ricopre un ruolo essenziale per la conoscenza, la valorizzazione e le più disparate forme di ricerca applicate ai Beni Culturali. Conoscere un'opera del passato, documentarne la forma – la geometria, la morfologia, la cromia e la texture sulle superfici – oltre che i contenuti, costituisce una fase essenziale in tutte le attività di ricerca. Attraverso di essa lo studioso può riconoscere le tracce più significative del processo ideativo e realizzativo e le relazioni col contesto storico, tecnico e culturale al quale l'opera appartiene. Proprio l'attività di documentazione, dalla scala del territorio e della città a quella dei manufatti storico-artistici o dei disegni stessi, è al centro della *mission* istituzionale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (DSDRA) della Università Sapienza di Roma, che da molti anni è impegnato a sistematizzare il processo di acquisizione dei dati e di elaborazione di modelli per la conoscenza dei Beni Culturali tangibili e intangibili orientati ai numerosi soggetti impegnati nella loro conservazione e valorizzazione.

Gli strumenti e le procedure coinvolte nell'attività di documentazione si sono profondamente rinnovate negli ultimi decenni, soprattutto in virtù della crescente informatizzazione e digitalizzazione. Tuttavia, non esiste (ancora) una metodologia universale, applicabile a tutti i casi. Ancora oggi è necessario non solo saper integrare metodologie diverse (e i loro esiti) per adempiere alle varie finalità del processo ma soprattutto saper costruire un progetto specifico di intervento, a partire, in primo luogo, dalle caratteristiche fisiche del Bene da documentare.¹

Anche limitandosi all'architettura, il principale campo di indagine del DSDRA, ci si può imbattere in manufatti molto diversi, che richiedono approcci e strumenti differenti. Si oscilla dall'architettura monumentale progettata e costruita in modo 'tradizionale', come il chiostro cinquecentesco di Santa

* Università Sapienza di Roma, Dipartimento Storia Disegno e Restauro dell'Architettura.

** Università Sapienza di Roma, Dipartimento Storia Disegno e Restauro dell'Architettura.

*** Università Sapienza di Roma, Dipartimento Storia Disegno e Restauro dell'Architettura.

1 La natura dell'opera stabilisce due approcci fondamentali. Da un lato – e questo riguarda e in particolare la documentazione grafica (disegni d'archivio, documenti, foto) – è possibile riprodurre immagini e testi che hanno una natura bidimensionale, di fatto separando definitivamente il contenuto informativo dalla natura materica del documento; dall'altro, esiste la possibilità di produrre dei "doppi digitali" di oggetti tridimensionali. Il primo caso si riduce spesso a quella pratica assai diffusa che contempla generalmente l'uso della camera del cellulare, che ha ormai sostituito le macchine fotografiche analogiche; il secondo caso, qui approfondito, si riferisce alla possibilità di rilevare la forma tridimensionale dell'opera in formato digitale, nella sua morfologia (nelle coordinate di punti descrittivi le superfici da essa composta sotto forma di coordinate x, y, z) e cromia (sotto forma di codice colore di ciascuno di questi punti). È questa una pratica ancora in gran parte appannaggio di un'utenza specializzata e che richiede metodologie complesse e strumentazioni che devono essere definite caso per caso.

Maria della Pace del Bramante a Roma (Benedetti, Carlevaris, Ercolino 2022), ad architetture spontanee e assai meno tradizionali perché scavate direttamente nella roccia e dipinte, come i monasteri e le chiese rupestri di Goréme in Cappadocia (Colonnese, Carpicci 2021). Se, nel primo caso, le attuali tecnologie forniscono soprattutto una maggiore accuratezza, velocità e capillarità nel processo di rilevamento e restituzione, nel secondo caso offrono opportunità assolutamente inedite se paragonate con le tecniche conoscitive del secolo scorso.²

Casi come quello cappadoce, che seguono principi costruttivi per sottrazione di materia e che sfumano ulteriormente il già labile confine tra architettura e scultura, non sono i soli. Si pensi anche a certe architetture barocche o Rococò, in cui l'architettura presenta complesse superfici curve o si trasfigura in un profluvio di stucchi e sculture. Si pensi anche, anche alle microarchitetture, dai reliquiari ai pulpiti; si pensi, per restare a San Pietro, al baldacchino di Gianlorenzo Bernini o al monumentale modello di Antonio da Sangallo il Giovane (Senatore 2009). Questi casi hanno messo in evidenza la necessità di dedicare particolare attenzione proprio al campo della scultura, allo scopo di definire dei protocolli per integrare il rilevamento tra architettura e scultura e testare i campi di applicazione dei rilievi stessi.

Parallelamente, questi nuovi processi di documentazione stanno modificando sostanzialmente l'approccio alla conoscenza e alla sua trasmissione. Innanzitutto, la copia digitale di Beni costituisce un nuovo documento che testimonia lo stato dell'opera al momento dell'acquisizione dei suoi dati fisici e offre un calco utile a preservare la memoria dell'opera anche se questa dovesse andare perduta. Esso poi offre allo studioso nuovi punti di vista con i quali interrogare le opere in virtù di una quantità e qualità del dato spaziale e cromatico assolutamente inedite. Può fungere da interfaccia multidisciplinare in grado di mettere in connessione metodi di conoscenza e analisi di discipline diverse. Essendo insensibile alla gravità, permette analisi geometrico-formali o di tipo metrico-proporzionali sostanzialmente impossibili con manufatti fragili (Senatore 2023); permette perfino la manipolazione delle sue superfici, utile nei processi di ricomposizione di frammenti, come nel caso della documentazione digitale di alcuni frammenti di statue romane (Figg. 1-2).³

Per ciò che attiene alla disseminazione e alla comunicazione, la copia digitale offre l'opportunità di superare i limiti fisici degli ambienti museali, aprendosi ad un pubblico potenzialmente sterminato sfruttando il potenziale della rete attraverso *repository* dedicati e di facile accesso. Permette l'ampliamento istantaneo dello spazio espositivo, rendendo accessibili anche le opere conservate, per motivi precauzionali, all'interno dei depositi. Consente la ricostruzione visiva dei Beni intangibili o di quelli parzialmente o totalmente perduti, magari attraverso versioni restaurate o 'revisionate' delle opere riferibili a progetti preliminari. Può fornire un approccio alle opere da punti di vista inediti o impossibili, da molto vicino o addirittura dall'interno, una condizione, nel caso delle sculture figurative, che può ricordare la visita all'interno del San Carlone ad Arona o della Statua della Libertà. Permette di alterare il contesto in cui le opere si trovano esposte, per calarle nell'ambiente per cui erano pensate o semplicemente per modificare la tipologia e la provenienza della luce e rivelare così dettagli nascosti. Favorisce un approccio narrativo che rigenera e attualizza il campo semantico dell'opera stessa, ponendolo in relazione con documenti e

2 Procedure come la scansione laser e la foto-modellazione forniscono infatti la possibilità di conoscere finalmente la forma reale degli invasi scavati e spesso ricoperti di pitture policrome e indagare quindi non solo le fasi costruttive ma anche le intenzionalità estetiche e costruttive dei loro remoti costruttori (Carpicci, Colonnese, Inglese, Angelini 2017).

3 Nel caso della statua di Hermes del II secolo, conservata presso il Museo Montemartini di Roma, gli strumenti digitali hanno permesso la restituzione di una testa ad un busto acefalo nel pieno rispetto dell'opera originale (Agnoli, Senatore 2022). Lo stesso vale per l'integrazione delle parti mancanti di una Statua di Eros che incorda l'arco conservato presso il parco archeologico di Ostia Antica a Roma, con grande beneficio per la sua comprensione da parte del pubblico (Senatore 2022).

informazioni esterne alla collezione stessa, che espandono i contenuti della tradizionale didascalia museale.⁴ Infine, in certe condizioni, la copia digitale può servire ad invertire il processo di digitalizzazione, riportando l'opera (o, meglio, la sua copia) alla realtà fisica.⁵ La creazione di copie fisiche permette di ampliare la disseminazione anche nella realtà fisica e consente nuove forme di fruizione basate su un approccio multisensoriale e, in particolar modo, tattile. Si tratta infatti di opere che possono essere appositamente concepite per essere toccate e che, inoltre, richiedono meno risorse perché non necessitano degli stessi standard di sicurezza delle opere autentiche.

La collezione del Museo Pietro Canonica di Roma: una metodologia di intervento

Grazie all'invito del Prof. Luca Orlandi e alla cortese disponibilità del Museo Canonica di Roma, in particolare nella persona della dott.ssa Carla Scicchitano, è stato possibile sperimentare alcune delle strategie conoscitive e comunicative elaborate negli ultimi anni nell'ambito del DSDRA sui bozzetti e sulle opere di Pietro Canonica conservate presso l'omonimo museo in Roma.

Il Museo conserva ancora oggi una grande quantità di reperti e documenti affascinanti eppure poco conosciuti. La sua collocazione nei giardini pubblici di Villa Borghese, nel cuore della città, lo rende un luogo unico, che appare come fermo nel tempo. Questa sensazione diventa palpabile nello studio dell'artista, il cui allestimento, come pure quello di altre parti della sua abitazione, è fedele alle disposizioni lasciate. Un simile ambiente presenta tuttavia delle fragilità insuperabili insite nella dimensione degli spazi e nella scarsa consistenza di molti degli arredi e delle opere presenti, in particolare i tanti bozzetti in gesso esposti o tenuti precauzionalmente in vetrine o in deposito.

Nell'ultimo quarto di secolo, a partire dal Giubileo del 2000, questo museo, come tanti altri luoghi della capitale italiana, è stato messo alla prova dal turismo di massa. Questo fenomeno ha imposto a tutti i siti turistici di convertirsi ad una fruizione più ampia, potenziando l'accessibilità diretta di fronte ad una domanda turistica che, a parte la parentesi della pandemia, è in continuo aumento. Questa conversione risponde in genere alla crescente aspettativa di spettacolarizzazione del Bene Culturale ma esistono istanze ancora in gran parte disattese, come quelle legate alla sua accessibilità da parte di un pubblico sempre più ampio, soprattutto da parte di soggetti con impedimenti psico-fisici, non ultima l'incapacità di vedere. Proprio questa nuova frontiera del concetto di accessibilità, particolarmente presente nelle direttive europee, è diventata un obiettivo centrale dei processi di documentazione e digitalizzazione ed ha guidato anche le sperimentazioni che gli autori hanno condotto nel Museo Canonica di Roma.

È anche in quest'ottica che si è sviluppato il progetto di documentazione delle opere che Pietro Canonica ha realizzato su commissione di Mustafa Kemal Atatürk. Si tratta di una piccola parte dell'intera collezione ma estremamente significativa sia per ragioni storiche che per documentare il *modus operandi* dell'artista. In questo corpus rientrano infatti opere diverse in termini di dimensione, materiale e livello di dettaglio, che quindi costituiscono un campione eterogeneo che richiede approcci diversi.

La documentazione delle opere ha seguito cinque fasi principali: una fase di programmazione atta a stabilire le possibili finalità della documentazione digitale delle opere; una indagine preventiva mediante

4 Questi ultimi obiettivi sono ottenibili sfruttando le tecnologie per la "estensione della realtà" (eXtended Reality) tra le quali la Realtà Aumentata o la Realtà Virtuale alle quali si può accedere con strumenti comuni come i tablet e gli smartphone o più specialistici come visori, caschi e tute e guanti per l'esperienza immersiva tattile.

5 Nel campo della statuaria è oggi possibile creare copie geometricamente e – vedremo in seguito – materialmente compatibili con gli originali. Queste copie si possono creare seguendo un processo di ricostruzione scientifica che garantisce l'affidabilità geometrica e la fedeltà percettiva; tale processo prevede operazioni "non a contatto", che quindi non rischiano di ledere l'opera stessa. Vedi Russo, *Senatore 2022* e *Senatore, Wielich 2022*.

una campagna fotografica speditiva atta a stabilire la natura e le condizioni fisiche e ambientali delle opere allo scopo di progettarne al meglio il loro rilievo; una fase di acquisizione dei dati mediante apposite strumentazioni e di restituzione del modello numerico grezzo; la fase di definizione del modello digitale in relazione ai suoi possibili utilizzi e destinatari; infine, la fase di elaborazione delle immagini per la comunicazione dell'intera operazione.

La programmazione, stabilita assieme ai vertici del Museo e agli organizzatori della giornata di studi, ha messo in evidenza la natura di indagine preliminare ed esplorativa di questa sperimentazione sulle opere di Canonica. Questo ha significato progettare un rilievo che, tenendo conto di alcuni vincoli di inamovibilità per la tutela delle opere, contemplasse la produzione di output differenti, così da non precludere le sue possibili applicazioni in diversi campi. Allo stesso tempo, si è posta l'attenzione su tre tematiche principali: la digitalizzazione per la costruzione di modelli di conoscenza per la ricerca e lo studio; la valorizzazione del patrimonio mediante la ricomposizione digitale di opere frammentarie; infine, l'accessibilità del patrimonio nascosto, perché l'opera è conservata all'interno dei depositi o perché, più semplicemente, è collocata in modo tale che solo una parte è effettivamente fruibile. In fondo, praticamente tutte le opere che Pietro Canonica ha realizzato su richiesta di Atatürk per motivi di sicurezza non possono lasciare il museo e possono essere movimentate solo da tecnici specializzati e il museo stesso non potrebbe sostenere una fruizione di massa.

L'indagine preventiva ha permesso di prendere consapevolezza delle opere, della loro dimensione e collocazione nelle sale del museo e della loro effettiva accessibilità con strumenti di acquisizione dei dati. In particolare, è stato importante verificare la possibilità di muoversi attorno alle opere. Questa indagine ha riguardato anche aspetti apparentemente secondari, come il traffico dei visitatori, la disponibilità di una illuminazione adeguata o di punti luce per alimentare gli strumenti.

Sulla base delle esperienze già compiute, e tenuto conto del contesto ambientale e della volontà di proporre modelli digitali finalizzati allo studio e alla divulgazione in particolare nella sua forma digitale, si è quindi scelto uno strumento concepito per indagare oggetti di piccola e media grandezza, di tipo portatile, per essere manovrato con semplicità intorno agli oggetti (Fig. 3). Lo strumento selezionato è della tipologia scanner a luce strutturata in grado di acquisire le superfici reali in una forma discreta (punti nello spazio) con una densità inferiore al millimetro.

Nel caso delle sculture selezionate per questo studio, si è scelto di acquisire le opere con la massima risoluzione offerta dallo strumento per restituire le superfici sotto forma di una maglia di punti con distanza di $0,2 \times 0,2$ mm. Come detto, lo scanner scelto non richiede un contatto diretto con l'opera. Gli è sufficiente proiettare un pattern sulle superfici e rilevare, con appositi sensori dedicati, le deformazioni assunte dalla maglia in relazione alle configurazioni incontrate, restituendo infine il dato metrico. Questa operazione viene effettuata diverse volte al secondo ed è possibile visionare in tempo reale il risultato del lavoro di acquisizione su un pc connesso allo strumento. Nello stesso tempo lo strumento proietta alcuni flash che illuminano l'oggetto per permettere ad un sensore fotografico di acquisire delle fotografie con le quali vengono colorati i punti. Il risultato è una sorta di nuvola colorata che riproduce l'opera discretizzata per punti.

Dopo essere stato acquisito nella sua forma di nuvola di punti (ovvero un insieme discreto di milioni di punti colorati), ogni simulacro è stato trasformato in un insieme di superfici triangolari (*mesh*) di dimensioni molto piccole – per avere un'idea, il numero di triangoli può toccare i 2000 per ogni cmq di superficie reale. Questa trasformazione da insieme di punti a insieme di superfici è stata ottimizzata in funzione degli output previsti, ovvero degli usi previsti nel progetto di rilievo, e sottoposta ad ulteriori elaborazioni. In particolare, i sensori fotografici dello Scanner che si occupano di acquisire il dato cromatico, associano a ciascun punto rilevato un colore individuato tramite delle coordinate che rimandano al sistema cromatico convenzionale adottato. Per interpolazione tra i valori cromatici assegnati nei vertici di ogni

mesh, viene quindi attribuito un colore – o meglio una sfumatura tra colori diversi – ad ogni superficie triangolare, restituendo quindi non solo la forma ma anche l’aspetto generale dell’opera originale con affidabilità (Fig. 4).

Il tema del rilevamento del colore delle superfici dell’opera è però quanto mai scivoloso (Carpicci, Colonnese 2014; 2018). Come in una qualsiasi fotografia, il dato cromatico di ciascun punto rilevato risulta inevitabilmente influenzato dalle condizioni ambientali in cui si opera: basti pensare all’incidenza che possono avere il colore e la ‘temperatura’ delle luci utilizzate in una sala museale. Se il modello digitale da una parte riproduce fedelmente l’*hic et nunc* del momento di acquisizione, qualificandosi come un documento trasparente e scientifico, dall’altra può registrare contrasti di luce e sbalzi di colore dovuti all’illuminazione eterogena che rischiano invece di compromettere la continuità apparente delle superfici del simulacro. In questo senso, quando il dato cromatico è centrale – si pensi ad una parete affrescata – è consigliabile intervenire con una illuminazione progettata specificatamente per le esigenze del rilevamento oppure integrare i dati attraverso altre fotografie ad alta risoluzione da punti di vista più favorevoli direttamente nel modello in post-produzione. Nel caso delle opere del museo, soprattutto in relazione agli obiettivi esplorativi della sperimentazione e delle risorse a disposizione, questi accorgimenti non sono stati ritenuti necessari. Questo è anche una conseguenza dello strumento utilizzato, che proiettando dei flash di luce al momento della acquisizione dei dati metrici tende ad ammortizzare l’incidenza delle fonti luminose ambientali. Sono stati viceversa testati dei sistemi di illuminazione interni all’ambiente digitale utili a mettere in evidenza la morfologia dei modelli.

“Atatürk digitale”. Riflessioni su alcuni casi studio

Tra le varie opere documentate, si è scelto di presentare una selezione di opere che meglio rispondono alle tematiche individuate nella fase di programmazione. In particolare, il tondo in gesso è stato investigato in relazione alla tematica della valorizzazione del patrimonio nascosto, i tre busti di Atatürk in relazione alla costruzione di modelli di conoscenza per la ricerca e il monumento *La presa di Smirne (Monumento a Kemal Atatürk)* (1932) in relazione ai processi di ricostruzione digitale.

Il tondo a bassorilievo, uno dei quattro concepiti per il *Monumento alla Repubblica* in Piazza Taksim a Istanbul (1928), è conservato all’interno di una piccola stanza chiusa al pubblico per evidenti limiti dimensionali (Fig. 5). L’acquisizione tramite scanner è stata limitata dalla sua collocazione, che di fatto ha reso impossibile documentarne il retro, mentre il suo colore omogeneo ha reso superfluo un approfondimento cromatico. Come altre opere conservate al museo, il tondo è refrattario ad una accessibilità diretta da parte del pubblico e richiederebbe una specifica teca di protezione. Inoltre, la mancanza di un dispositivo espositivo ad esso dedicato, o anche soltanto di uno specifico elemento illuminante, il bassorilievo sul tondo appare comunque piatto e poco visibile, svalutando la qualità artistica dell’opera.

La copia digitale, sebbene priva del retro (ma integrabile digitalmente qualora si potesse spostare l’opera e rilevarla completamente), è invece in grado di essere ‘spedita’ a chilometri di distanza senza mettere a rischio la conservazione del Bene, di essere mossa in uno scenario digitale e di essere illuminata, con una luce radente, in modo da esaltare anche le più flebili articolazioni scolpite, peraltro con la possibilità di attenuare o eliminare del tutto le lunghe ombre portate (Fig. 6). In questo senso, è possibile sperimentare sulla copia digitale le condizioni ottimali di orientamento e illuminazione per progettare una eventuale teca in grado di esporla e valorizzarla al meglio.

Sebbene destinati a opere diverse, i tre modelli in gesso di Atatürk conservati nel museo romano sono di fatto tre momenti successivi della complessa elaborazione formale dell’immagine pubblica dello statista (Fig. 7). Presentano, tuttavia, un aspetto diverso (due sono in divisa militare e uno in abiti civili), dimensioni diverse, finiture diverse (uno è in gesso bianco e gli altri verniciati color bronzo) e, ovviamente, un diverso

livello di dettaglio. Solo il busto in abiti civili risulta attualmente in mostra nella galleria principale del museo, mentre gli altri due si trovano in uno stanzino.

La loro collocazione ha direttamente influito anche sull'esito della digitalizzazione. L'acquisizione dei dati è stata necessariamente limitata alle parti effettivamente visibili, risultando impossibile rilevarne il retro e la faccia inferiore della base, a contatto col piano di appoggio. Se per quelle porzioni di superfici esterne non è stato possibile intervenire, lasciando di fatto le lacune nel modello, qualcosa è stato invece fatto per altri elementi. In particolare, vista la minutezza dei dettagli soprattutto del bozzetto più piccolo, alcune porzioni tra le pieghe sono state ricostruite digitalmente mediante un apposito algoritmo o semplici operazioni di integrazione di superfici di raccordo.

Seppure coi limiti citati, le tre copie digitali si prestano ad essere usate per molti scopi. Ad esempio, il ricercatore che studia il *modus operandi* di Canonica e il processo creativo che egli ha seguito può essere interessato a confrontare i tre modelli tra loro. Se prendiamo in considerazione i tre manufatti, appare oggi praticamente impossibile collocarli uno vicino all'altro in modo da confrontarne direttamente le parti. Viceversa, è piuttosto semplice collocare le tre copie nel medesimo scenario digitale (Fig. 8). È possibile mostrarle mantenendo l'effettivo rapporto dimensionale e misurare la dimensione di alcune parti. Ma in questa sorta di 'laboratorio virtuale' è anche possibile sovvertire i limiti fisici delle opere. È possibile ridimensionarle in modo che appaiano tutte della stessa grandezza, per rendere ancora più esplicito un confronto che metta in evidenza le differenze, e con esse, le scelte compiute dall'artista nella genesi formale (Fig. 9).

È possibile sovrapporle per studiare gli scostamenti tra le superfici. È anche possibile omogeneizzarne la percezione inserendo nello scenario digitale una fonte luminosa che illumini in modo uniforme i tre bozzetti o variare cromaticamente le superfici per renderli ancora più simili e confrontabili. Inutile sottolineare la possibilità di ampliare tale studio allargandolo alle opere effettivamente realizzate in bronzo per renderle direttamente confrontabili coi loro modelli.

La copia digitale de *La presa di Smirne (Monumento a Kemal Atatürk)* ha invece messo in luce i limiti operativi della metodologia adottata, nel senso che lo scanner usato ha evidenziato difficoltà a seguire superfici di maggiori dimensioni (Fig. 10). Anche per questo motivo, la scansione è stata limitata al fianco sinistro del modello in gesso del monumento (Fig. 11). D'altro canto, proprio quel fianco è quello più idoneo per approfondire la terza tematica emersa nella programmazione, quella della ricostruzione e integrazione.

Il confronto tra il modello conservato al museo romano e le fotografie dell'opera a Smirne ha messo in evidenza l'assenza di due braccia e di un fucile in una delle figure del fianco sinistro (Fig. 12). Poiché intervenire sul modello in gesso verniciato di bronzo sarebbe rischioso, usare il doppio digitale per testare una simile operazione di reintegro e valutarne, almeno visivamente, gli esiti, appare invece un'opportunità interessante.

La prima opzione, in termini di qualità, sarebbe quella di rilevare le parti mancanti direttamente sul monumento di Smirne e poi applicarli alla copia digitale del modello a Roma semplicemente ridimensionandoli alla scala giusta. Come nel caso dei busti, questo genere di operazione può avere anche una funzione più generale. Mettendo a confronto, tramite sovrapposizione dei modelli digitali, le superfici del modello in gesso con quelle dell'opera in bronzo è possibile individuare eventuali scostamenti tra progetto e realizzazione da ricondurre a decisioni dell'ultima ora.

La seconda opzione, che è stata effettivamente seguita, è quella di costruire le parti mancanti a partire dai dati contenuti nello stesso modello in gesso, ovvero le braccia di altre figure, usando le fotografie dell'opera a Smirne solo come riferimento formale. In particolare, il fucile è stato modellato digitalmente a partire da un altro fucile presente nella stessa opera sul fianco opposto. Questa sorta di "testimone interno", per usare il linguaggio dei filologi, orientato dalle fotografie del monumento a Smirne, ha

permesso di reintegrare ciò che il tempo aveva modificato. Il “nuovo” fucile è stato inserito in bianco per garantire una maggiore visibilità dell'intervento ma esiste sempre la possibilità di modificarne il colore con connotazioni mimetiche (Fig. 13). In questo modo, l'integrazione digitale completa l'opera della parte mancante offrendo al fruitore un'immagine più fedele dell'oggetto pensato dall'artista e certamente più comprensibile.

Oltre alle figure più importanti, che di fatto emergono tridimensionalmente dalla superficie dell'ideale cubo bronzeo di partenza, l'opera presenta anche molti elementi a bassorilievo, appena incisi, come nel caso del tondo già descritto. Per ovvie ragioni di prospettiva, sono soprattutto gli elementi distanti ad essere trattati in questo modo, come la città di Smirne e il paesaggio collinare alle sue spalle. Anche in questo caso è stata sperimentata l'illuminazione nell'ambiente digitale simulando l'applicazione di una luce radente per migliorare la visibilità di alcuni dettagli con poco sbalzo. Quest'operazione, che nella realtà avrebbe richiesto la creazione di un set fotografico ingombrante e difficile da collocare per la presenza della parete retrostante al monumento, viene invece facilmente realizzata in digitale.

Prospettive per la valorizzazione del patrimonio del Museo Canonica

Questa sperimentazione ha, come detto, un carattere esplorativo, concepito per mostrare agli studiosi e alla direzione del Museo Canonica e, più in generale, alla Pubblica Amministrazione, un'ampia gamma di esperienze e di potenzialità legate alla digitalizzazione dei Beni Culturali. Tuttavia, la definizione delle finalità resta un tassello fondamentale per qualsiasi progetto di digitalizzazione. Può accadere che durante il processo già avviato emergano delle criticità o che affiorino delle applicazioni nuove e non previste che costringono a fermarsi e a ripartire da zero. Parallelamente, dovendo muoversi in un settore estremamente dinamico, che propone ogni giorno nuove soluzioni e nuovi orizzonti di sviluppo, occorre anche imparare a sperimentare col materiale già elaborato. Ad esempio, il busto di Atatürk, già digitalizzato e precedentemente descritto, è stato caricato su alcune piattaforme per verificarne il grado di interazione. È stato quindi testato all'interno di una piattaforma di condivisione online per la fruizione mediante PC, smartphone, tablet ma anche attraverso l'uso di dispositivi di Realtà Aumentata (Fig. 14).

Questa applicazione ha richiesto un processo di riconversione per rendere la dimensione digitale dell'oggetto compatibile con la velocità di trasferimento dati della rete. In pratica, per poter muovere il simulacro in tempo reale è stato necessario rinunciare ad una certa quantità di dati contenuti in esso, selezionati per tentativi con l'obiettivo di non perdere però l'iconicità, ovvero la riconoscibilità visiva, del modello stesso. In questo modo, il doppio digitale del busto ha trovato un nuovo potenziale ruolo su una piattaforma dedicata ad esplorare l'opera nelle sue tre dimensioni. La stessa piattaforma consente di associare dati testuali e iconografici al modello stesso per portare il museo 'fuori dal museo' ma anche più semplicemente per ampliare l'esperienza di una visita reale, permettendo al fruitore di visionare l'opera stessa da punti di vista impossibili. Ovviamente, replicando lo stesso processo per tutti i busti collocati nella galleria del Museo Canonica, sarebbe possibile, ad esempio, rendere visibili, come una ramificata foresta, le innumerevoli relazioni familiari e politiche che legano molti dei personaggi ritratti da Canonica.

Mentre questa applicazione ha messo in luce la necessità di 'selezionare' i dati in funzione delle esigenze (attuali) di una specifica piattaforma e velocità della rete, altre applicazioni richiedono invece di 'integrare' di dati. È il caso della realizzazione di una copia fisica del busto a partire dal suo doppio digitale, qui soltanto ipotizzata anche perché coinvolge questioni particolarmente delicate nell'ambito normativo che regola la riproduzione dei Beni Culturali.

Sulla base di quanto già sperimentato con la Testa di Sant'Elena conservata presso il Mausoleo di Sant'Elena a Roma, il procedimento combina automazione e manualità (Russo, Senatore, Giuliani, Bochicchio 2023). Di fatto, integra le ormai comuni tecnologie di stampa 3d con processi artigianali

tradizionali per realizzare copie degli oggetti dall'alta affidabilità metrica capaci, allo stesso tempo, di restituire al fruitore una sensazione tattile simile all'originale. In questo caso, l'intervento sul modello è progettato in diretta relazione con la sua dimensione perché l'obiettivo è quello di renderlo strutturalmente stabile. Sono quindi necessari alcuni interventi sulla copia digitale atti a garantire la staticità dei modelli e, nel caso di oggetti grandi, la loro realizzazione per parti, prevedendo il loro assemblaggio nel modo più semplice possibile.

La stessa copia fisica del busto che può essere posta vicino all'originale per essere fruita tattilmente, ampliando quindi l'accessibilità del museo anche ai visitatori con limitazioni sensoriali o semplicemente più curiosi, potrebbe anche essere usata per costruire un calco. Mentre il busto in gesso è troppo delicato per essere usato in tal senso, la copia ottenuta attraverso la sua 'transizione digitale' si presta anche a questo scopo. Il 'nuovo originale' realizzato con stampante 3d, dopo essere stato trattato a pennello per l'eliminazione delle creste derivanti dalla stampa, può essere sottoposto alla tecnica tradizionale della copia a contatto con gomme siliconiche. Una volta realizzata la copia viene costruita una gabbia in gesso per l'asciugatura del silicone che assumerà la forma al negativo dell'oggetto. Quando è asciutto il silicone, si procede con l'apertura della forma che può essere utilizzata per la creazione di copie mediante colatura di miscele a base cementizia o resinosa in grado di restituire non solo la geometria ma anche la fisicità dell'originale. Ciò è stato reso possibile da studi che, nel corso di questi ultimi anni, ci hanno permesso di individuare le migliori miscele per la colatura all'interno dello stampo in grado di restituire tattilmente il senso della pietra della copia (Fig. 15). In aggiunta, successive verifiche metriche hanno evidenziato come il processo così strutturato sia in grado di restituire copie geometricamente e scientificamente attendibili (con scostamenti rispetto all'originale dell'intera superficie inferiore al millimetro).

Conclusioni

La digitalizzazione dei Beni Culturali ha aperto un nuovo orizzonte di possibilità che sta rapidamente modificando le pratiche di documentazione, l'esperienza e i significati stessi che gli oggetti custodiscono. Allo stesso tempo, non costituisce la panacea a tutti i mali. Solleva infatti questioni legate alla 'libera' circolazione di riproduzioni assai fedeli di opere. In fondo, oggi si può pensare di realizzare una mostra "a distanza" spedendo modelli digitali da stampare tridimensionalmente sul luogo dell'esposizione. Tuttavia, opere che costituiscono il patrimonio culturale di una nazione potrebbero essere manipolate, sempre digitalmente, per fini molto distanti da quelli della conservazione e valorizzazione. La digitalizzazione può anche creare nuove barriere all'accesso, soprattutto se si pensa al diffuso analfabetismo digitale degli Italiani; può, infine, contribuire a sfumare ancor più il fondamentale limite tra reale e virtuale e a problematizzare ulteriormente il rapporto tra l'aura dell'opera originale e il suo contenuto informativo. Esistono poi degli interrogativi legati ad un uso massivo di documenti digitali nella ricerca. Si tratta pur sempre di copie che non possono sostituire completamente gli originali e che potrebbero creare fraintendimenti e riorientare le stesse pratiche consolidate della ricerca con esiti ancora tutti da valutare.

Allo stesso tempo, è indiscutibile il contributo che la digitalizzazione può attualmente fornire ai tanti processi che coinvolgono i Beni Culturali. Alcune di queste possibilità sono state qui esplorate grazie alla collaborazione con il Museo Canonica di Roma, che ha permesso di indagare le sculture che Pietro Canonica ha realizzato per conto di Mustafa Kemal Atatürk, di fatto contribuendo a definire la sua iconografia pubblica nella neonata Repubblica Turca. Le attività di acquisizione dati e costruzione di modelli ed elaborazioni, orientate ad esplorare le potenziali applicazioni dei doppi digitali, si sono concentrate su modelli a bassorilievo e a tutt'orlo di dimensioni e materiali diversi, utili a testare la metodologia e gli strumenti adottati per l'operazione. Tutte le attività si sono svolte nel rispetto dei vincoli imposti dalla fragilità delle opere stesse e dalla loro collocazione negli spazi del museo. Parallelamente,

i dati raccolti hanno permesso di evidenziare nuove strategie di conoscenza imperniate sugli strumenti digitali. D'altronde, nel campo dei Beni Culturali, il compito degli studiosi della rappresentazione è appunto quello di occuparsi della riproduzione scientifica della forma e della salvaguardia dei contenuti che essa raccoglie in sé ovvero di costruire 'modelli per la conoscenza' orientati a studiosi e ricercatori, agli amministratori del bene pubblico, ai curatori e architetti museografi, e al pubblico, ovviamente, con particolare attenzione alle categorie più disagiate.

Di fatto, gli scenari digitali qui rapidamente esposti vanno ben oltre al canonico compito di catalogazione affidato al computer. In questo senso, il doppio digitale delle opere si presta a essere usato e studiato come in una versione "aumentata" del museo, un laboratorio di rilievo e misurazione, un laboratorio di restauro, uno studio fotografico, un dispositivo per studiare l'illuminazione a fini espositivi, un archivio, un atelier di scultura per produrre copie e calchi, permettendo le diverse attività all'interno di un medesimo ambiente. In effetti, la digitalizzazione del Patrimonio culturale costituisce una risposta a molti degli attuali limiti di accessibilità e di ricerca, permettendo il superamento o, meglio, l'estensione del concetto stesso di luogo e di oggetto, offrendo, allo stesso tempo, la possibilità di operare in un contesto ampliato e di agire sulle opere senza i limiti propri del mondo fisico.

Bibliografia

- Agnoli N., L.J. Senatore. Memorie dall'Esquilino. Due statue ricomposte dagli *Horti Lamiani*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma CXXIII 2022*, L' "Erma" di Bretschneider, Roma, pp. 193-208.
- Benedetti S., L. Carlevaris, M.G. Ercolino (eds.) 2022. *Santa Maria della Pace in Roma. Storia urbana e vicende artistiche tra XV e XVII secolo*, Artemide, Roma.
- Carpiceci M., F. Colonnese 2014. Survey and documentation of color in architecture: a current unsolved problem, in S. Bertocci & S. Van Riel (eds.), *La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, Alinea, Firenze, pp. 189-196.
- Carpiceci M., F. Colonnese 2018. Toward a Chromatic Hermeneutics. Color Practices in Architectural Reconstructions between Digital and Virtual Heritage, in V. Marchiafava, L. Luzzatto (eds.), *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions. Vol. XIV B. Proceedings of the 14th Conference of Colour*, Gruppo del Colore-Associazione Italiana Colore, Milano, pp. 201-210.
- Carpiceci M., F. Colonnese, C. Inglese, A. Angelini 2017. Model and experience. Measuring deformations of rupestrian architectures in the area of Göreme, in M. Parise et al. (eds), *Hypogea 2017. Proceedings of International Congress of Speleology in Artificial Cavities*, Dijitan Düşler, Nevşehir, pp. 30-39.
- Colonnese F., M. Carpiceci 2021. The image of Rock-Cut Habitat in Cappadocia between Scientific Documentation and Experience of Place, in *EdA Esempi di Architettura International Journal* vol. 8, no. 2 (2021), pp. 213-223.
- Russo M., L.J. Senatore 2022. Low-cost 3d techniques for real sculptural twins in the museum domain, in *Journal of Photogrammetry and Remote Sensing 2022. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 48, no.2, pp. 229-236.
- Russo M., L.J. Senatore, R. Giuliani, R. Bochicchio 2023. Phygital Sculptures for archaeological dissemination: The head of Sant'Elena. in *Atti del Convegno IMEKO Metroarcho Metrology for Archaeology and Cultural Heritage 2023*, n.e., Roma.
- Senatore L.J. 2009. Il rilievo del Modello. Analisi, Studio e Confronto tra il modello virtuale della Basilica di San Pietro e l'iconografia del Labacco, in S. Benedetti (ed.), *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande modello per il San Pietro in Vaticano*, Gangemi, Roma, pp. 135-156.
- Senatore L.J. 2023. Il rilievo e la modellazione per il restauro della statuaria antica, in T. Emler, A. Caldarone, A. Fusinetti (eds.), *3d Modeling & BIM 2023 Soluzioni per il Cultural Heritage*, DEI s.r.l. Tipografia del Genio Civile, Roma, pp. 198-213.
- Senatore L.J., B. Wielich 2022. Modelli tattili per la conoscenza. "Eros che incorda l'arco" al Parco Archeologico di Ostia Antica, in C. Candito, A. Meloni (eds.), *Atti del Convegno DAI 2022 Il Disegno per l'Accessibilità e l'Inclusione*, Publica Edizioni, Alghero, pp. 716-729.

Fabio COLONNESE * / Luca James SENATORE **
Marco CARPICECI ***

KÜLTÜREL MİRASIN DİJİTALLEŞTİRİLMESİ. ROMA'DAKİ PIETRO CANONICA MÜZESİ'NDE MUSTAFA KEMAL ATATÜRK İÇİN MODELLER

Giriş

Belgeleme faaliyetleri, Kültürel Varlıklar üzerinde bilgi edinme, değer kazandırma ve çeşitli uygulamalı araştırma türleri açısından önemli bir rol oynamaktadır. Geçmişe ait bir eseri tanımak ve onun şeklini – geometri, morfoloji, renk ve yüzey dokusu – ve içeriklerini belgeleme, her türlü araştırma sürecinin önemli bir aşamasıdır. Bu süreç aracılığıyla araştırmacı, tasarım ve üretim sürecine ait en belirgin izleri, ayrıca eserin bağlı olduğu tarihsel, teknik ve kültürel bağlamla olan ilişkilerini tanımlayabilir. Belgeleme faaliyetleri, bölge ve şehir ölçeğinden tarihi-sanatsal eserler veya çizimlerin kendisine kadar uzanan bir kapsamda, Roma Sapienza Üniversitesi Mimarlık Tarihi, Çizim ve Restorasyon Bölümü'nün (DSDRA) kurumsal misyonunun merkezinde yer almaktadır. Bu bölüm, uzun yıllardır somut ve soyut Kültürel Varlıkların bilgisine yönelik veri toplama süreçlerini sistematik hale getirme ve modeller geliştirme çalışmalarını sürdürmekte; koruma ve değer kazandırma konularında görev alan çok sayıda paydaş için önemli katkılar sağlamaktadır.

Belgeleme faaliyetlerinde kullanılan araçlar ve yöntemler, özellikle artan bilişim ve dijitalleşme sayesinde son on yıllarda büyük bir dönüşümden geçmiştir. Bununla birlikte, henüz her duruma uygulanabilecek evrensel bir metodoloji mevcut değildir. Günümüzde, sürecin farklı amaçlarına hizmet etmek için yalnızca çeşitli yöntemleri (ve bu yöntemlerin sonuçlarını) entegre etmek değil, aynı zamanda belgenecek Kültürel Varlığın fiziksel özelliklerinden yola çıkarak spesifik bir müdahale projesi oluşturabilmek de büyük önem taşımaktadır.¹

DSDRA'nın ana araştırma alanı olan mimarlık bağlamında bile, çok farklı yapıtlarla karşılaşmak mümkündür ve bu yapıtlar, farklı yaklaşımlar ve araçlar gerektirir. Bir tarafta, Roma'daki Bramante'nin 16. yüzyıldan kalma Santa Maria della Pace manastırının avlusu (Benedetti, Carlevaris, Ercolino 2022) gibi geleneksel şekilde tasarlanıp inşa edilmiş anıtsal yapılar bulunurken, diğer tarafta, doğrudan kayaya

* Roma Sapienza Üniversitesi, Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü.

** Roma Sapienza Üniversitesi, Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü.

*** Roma Sapienza Üniversitesi, Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü.

1 Eserin doğası, iki temel yaklaşımı ortaya koyar. Bir yanda – özellikle grafik belgeleme (arşiv çizimleri, belgeler, fotoğraflar) ile ilgili olarak – iki boyutlu yapıya sahip görüntülerin ve metinlerin yeniden üretilmesi mümkündür; bu da bilginin içeriğini, belgenin maddi doğasından kesin bir şekilde ayırır. Diğer yanda ise, üç boyutlu nesnelerin “dijital ikizlerini” üretme imkanı vardır. İlk durum, genellikle cep telefonu kamerasının kullanımını içeren oldukça yaygın bir uygulamaya indirgenebilir; bu, analog fotoğraf makinelerinin yerini almıştır. İkinci durum ise burada derinlemesine ele alınan bir konudur ve eserin üç boyutlu biçiminin dijital ortamda, morfolojisinin (onun oluşturduğu yüzeylerin tanımlayıcı noktalar koordinatlarıyla x, y, z biçiminde) ve renk bilgisinin (bu noktaların her birine ait renk kodlarıyla) tespit edilmesine olanak tanır. Bu uygulama, büyük ölçüde uzmanlaşmış bir kullanıcı kitlesi tarafından gerçekleştirilen ve her durumda belirli metodolojiler ile araç gereçlerin tanımlanmasını gerektiren bir pratiktir..

oyulmuş ve boyanmış, çok daha az geleneksel ve spontan yapılar yer almaktadır; örneğin, Kapadokya'daki Göreme'deki kaya manastırları ve kiliseleri (Colonnese, Carpicci 2021). İlk durumda, günümüz teknolojileri özellikle ölçüm ve restitüsyon sürecinde daha fazla doğruluk, hız ve yaygınlık sağlarken, ikinci durumda ise 20. yüzyılın bilgi edinme teknikleriyle karşılaştırıldığında tamamen yeni fırsatlar sunmaktadır.²

Kapadokya örneğinde olduğu gibi, malzeme eksiltme prensiplerine dayanan ve mimarlık ile heykel arasındaki zaten belirsiz sınırı daha da bulanıklaştıran yapılar yalnızca bunlar değildir. Barok ya da Rokoko mimarilerine de bakılabilir; burada mimarlık, karmaşık eğimli yüzeyler sergiler ya da alçı ve heykellerle bir akışa dönüşür. Ayrıca, mikro-mimarlıklara da göz atılabilir; örneğin, kutsal emanet kutuları ya da vaaz kürsüleri gibi yapılar. Hatta, San Pietro'ya dönerek, Gianlorenzo Bernini'nin baldakini ya da Antonio da Sangallo il Giovane'nin monumental modeline (Senatore 2009) bakılabilir. Bu tür örnekler, heykel alanına özel bir dikkat gösterme gerekliliğini ortaya koymuş, mimarlık ve heykel arasındaki ölçüm sürecini birleştirmek için protokoller geliştirme ve bu ölçümlerin uygulama alanlarını test etme ihtiyacını vurgulamıştır.

Paralel olarak, bu yeni belgeleme süreçleri, bilgiye ve onun aktarımına yaklaşımı temelden değiştirmektedir. İlk olarak, Kültürel Miras'ın dijital kopyası, eserin fiziksel verilerinin edinildiği andaki durumunu belgeleyen yeni bir doküman oluşturur ve eserin kaybolması durumunda bile hafızasını korumaya yardımcı olacak bir kalıp sunar. Ayrıca, araştırmacıya, mekansal ve renksel verinin miktar ve kalitesi açısından tamamen yeni olan bakış açıları sağlar, böylece eserleri sorgulamak için yeni olanaklar sunar. Bu, farklı disiplinlerin bilgi ve analiz yöntemlerini birbirine bağlayabilen çok disiplinli bir arayüz işlevi görebilir. Ağırlığa duyarsız olması nedeniyle, kırılğan yapıtlarla esasen mümkün olmayan geometrik-formal ya da metrik-oransal analizler yapılmasına olanak tanır (Senatore 2023); hatta, bazı Roma heykellerinin dijital belgelemedeki gibi, parça bütünleştirme süreçlerinde faydalı olan yüzeylerin manipülasyonuna dahi imkân verir (Fig. 1-2).³

Yaygınlaştırma ve iletişim açısından dijital kopya, müze mekânlarının fiziksel sınırlarını aşma fırsatı sunarak, özel ve kolay erişilebilir veri havuzları aracılığıyla ağır potansiyelinden yararlanarak neredeyse sınırsız bir kitleye ulaşmayı mümkün kılar. Sergi alanını anında genişletir, önlem amaçlı olarak depolarda muhafaza edilen eserlerin dahi erişilebilir olmasını sağlar. Somut olmayan ya da kısmen veya tamamen kaybolmuş Kültürel Varlıkların görsel olarak yeniden inşasını, belki de restorasyon veya 'revizyon' süreçlerinden geçirilmiş, öncül projelere dayalı versiyonlar aracılığıyla gerçekleştirir. Eserlere, daha önce görülmemiş veya imkânsız olan açılardan yaklaşmayı mümkün kılar; çok yakın mesafeden ya da hatta eserlerin içinden bir bakış sunar. Bu durum, figüratif heykellerde örneğin Arona'daki San Carlone veya Özgürlük Heykeli'nin içine yapılan ziyaretleri hatırlatabilir. Eserlerin sergilendiği bağlamı değiştirme imkânı sunar; onları başlangıçta tasarlandıkları ortama yerleştirebilir ya da yalnızca ışığın türünü ve kaynağını değiştirerek gizli detayların ortaya çıkmasını sağlayabilir. Anlatsal bir yaklaşımı teşvik ederek eserin anlamsal alanını yeniden canlandırır ve günceller; onu, koleksiyonun dışında yer alan belgeler ve bilgilerle ilişkilendirir. Bu sayede, geleneksel müze etiketinin içeriklerini genişleterek eserin bağlamını zenginleştirir.⁴

2 Lazer tarama ve foto-modelleme gibi prosedürler, kazılmış ve genellikle çok renkli resimlerle kaplanmış alanların gerçek şekillerini nihayetinde belirleme imkânı sunar. Bu yöntemler, sadece yapım aşamalarını değil, aynı zamanda uzak geçmişteki inşaatçıların estetik ve yapısal niyetlerini de araştırma fırsatı sağlar (Carpicci, Colonnese, Inglese, Angelini 2017).

3 II. yüzyıla ait Hermes heykelinin, Roma'daki Montemartini Müzesi'nde korunmuş olan başının dijital araçlar sayesinde eksik bir büstle tamamlanması, orijinal esere tam saygı gösterilerek gerçekleştirilmiştir (Agnoli, Senatore 2022). Aynı durum, Roma'daki Ostia Antica arkeolojik parkında bulunan ve yayını yapılan Eros heykelinin eksik parçalarının birleştirilmesi için de geçerlidir; bu, halkın eseri daha iyi anlaması açısından büyük bir fayda sağlamıştır (Senatore 2022).

4 Son hedefler, "gerçekliğin genişletilmesi" (eXtended Reality) teknolojilerini kullanarak elde edilebilir; bunlar arasında Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik bulunur. Bu teknolojilere, tabletler ve akıllı telefonlar gibi yaygın araçlarla veya görselleme cihazları, kasklar, tulumlar ve dokunsal bir sürükleyici deneyim için eldivenler gibi daha özel araçlarla erişilebilir.

Son olarak, belirli koşullarda dijital kopya, dijitalleştirme sürecini tersine çevirerek eserin (ya da daha doğru bir ifadeyle, onun kopyasının) fiziksel gerçekliğe geri dönmesini sağlayabilir.⁵ Fiziksel kopyaların oluşturulması, yaygınlaştırmayı fiziksel dünyada da genişleterek çoklu duyuşsal ve özellikle dokunsal temelli yeni erişim biçimlerini mümkün kılar. Bu tür kopyalar, özellikle dokunmaya yönelik tasarlanabilir ve aynı zamanda orijinal eserlerin gerektirdiği güvenlik standartlarına ihtiyaç duymadıklarından daha az kaynak kullanımıyla erişilebilir hâle gelirler.

Roma'daki Pietro Canonica Müzesi koleksiyonu: bir müdahale metodolojisi

Dr. Luca Orlandi'nin daveti ve Roma'daki Canonica Müzesi'nin, özellikle de Dr. Carla Scicchitano'nun nazik iş birliği sayesinde, son yıllarda DSDRA bünyesinde geliştirilen bazı bilgi edinme ve iletişim stratejilerinin, Roma'daki Pietro Canonica Müzesi'nde muhafaza edilen Pietro Canonica'nın taslakları ve eserleri üzerinde uygulanması mümkün olmuştur.

Müze, günümüzde hâlâ büyüleyici ancak pek bilinmeyen çok sayıda eser ve belgeyi bünyesinde barındırmaktadır. Şehrin kalbinde, Villa Borghese'nin halka açık bahçelerinde konulanmış olması, onu adeta zamanda durmuş gibi görünen benzersiz bir mekâna dönüştürmektedir. Bu his, sanatçının atölyesinde somut bir hâl alır; atölyenin düzeni, tıpkı evin diğer bölümlerinde olduğu gibi, sanatçının bıraktığı talimatlara sadık kalınarak korunmuştur. Ancak böyle bir ortam, mekânın boyutlarından ve mevcut mobilya ile eserlerin, özellikle vitrinde ya da depoda koruma amaçlı tutulan çok sayıda alçı taslakların hassas yapısından kaynaklanan tafisi olmayacak kırılacak öğelere sahiptir.

Son çeyrek yüzyılda, özellikle 2000 Yılındaki Büyük Jübile'den itibaren, bu müze de Roma'nın diğer birçok yeri gibi kitle turizmi tarafından sınanmıştır. Bu olgu, turistik talebin—pandemi dönemi hariç—sürekli artış gösterdiği bir ortamda, tüm turistik mekânların daha geniş bir erişilebilirlik sağlamak amacıyla dönüşüm geçirmesini zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüm genellikle Kültürel Varlıkların daha etkileyici bir biçimde sunulması yönündeki artan beklentilere yanıt verse de, büyük ölçüde karşılanmamış talepler hâlâ bulunmaktadır. Bunlar arasında, özellikle psiko-fiziksel engelleri olan bireyler ve görme engelliler gibi, daha geniş bir kitlenin erişilebilirliğine ilişkin sorunlar öne çıkmaktadır. Avrupa direktiflerinde de güçlü bir şekilde vurgulanan bu yeni erişilebilirlik anlayışı, belgeleme ve dijitalleştirme süreçlerinin merkezi bir hedefi haline gelmiş ve yazarların Roma'daki Canonica Müzesinde gerçekleştirdikleri deneylere de rehberlik etmiştir.

Pietro Canonica'nın Mustafa Kemal Atatürk'ün siparişi üzerine ürettiği eserleri belgeleme projesi de bu düşünceyle geliştirilmiştir. Bu, tüm koleksiyonun küçük bir parçasıdır ancak hem tarihsel nedenlerle hem de sanatçının çalışma biçimini belgelemek açısından son derece önemlidir. Aslında bu külliyyat, boyut, malzeme ve ayrıntı düzeyi açısından farklılık gösteren, dolayısıyla farklı yaklaşımlar gerektiren heterojen bir örneklem oluşturmaktadır.

Eserlerin belgelemesi beş ana aşama izlemiştir: dijital belgeleme işlemlerinin olası amaçlarını belirlemek için yapılan bir programlama aşaması; eserlerin doğasını ve fiziksel ile çevresel koşullarını belirlemek amacıyla en iyi şekilde ölçüm yapılabilmesi için gerçekleştirilen bir ön araştırma aşaması, bu aşama genellikle hızlı bir fotoğraf kampanyasıyla yapılır; verilerin özel ekipmanlarla toplanması ve ham sayısal modelin oluşturulması aşaması; dijital modelin olası kullanımları ve hedef kitlelerine göre tanımlanması aşaması; son olarak, tüm sürecin iletişimi için görsellerin işlenmesi aşaması.

5 Heykelticilik alanında, günümüzde orijinalleriyle geometrik olarak ve – ilerleyen bölümlerde göreceğimiz gibi – maddi olarak uyumlu kopyalar oluşturmak mümkündür. Bu kopyalar, geometrik güvenilirliği ve algısal doğruluğu garanti eden bilimsel bir yeniden yapım süreci izlenerek oluşturulabilir; bu süreç, esere zarar vermeyen “temassız” işlemler öngörür. Bkz: Russo, Senatore 2022 ve Senatore, Wielich 2022.

Programlama, Müze yetkilileri ve çalıştay organizatörleriyle birlikte belirlenen, Canonica'nın eserleri üzerinde yapılan bu denemenin ön araştırma ve keşif niteliğini vurgulamıştır. Bu, eserlerin korunması için bazı sabitlik kısıtlamalarını göz önünde bulundurarak, farklı alanlarda kullanılacak çeşitli çıktılar üretmeyi içeren bir ölçüm tasarımı yapmayı anlamına geliyordu. Aynı zamanda, üç ana temaya dikkat edilmiştir: araştırma ve inceleme için bilgi modelleri oluşturmak amacıyla dijitalleştirme; parçalanmış eserlerin dijital yeniden birleşimi yoluyla kültürel mirasın değerini artırma; son olarak, gizli mirasa erişim, çünkü eserler ya depolarda korunmakta ya da daha basitçe, yalnızca bir kısmı erişilebilir şekilde yerleştirilmiştir. Sonuç olarak, Atatürk'ün güvenlik nedenleriyle Pietro Canonica'ya yaptığı tüm eserler, müzeden çıkarılamaz ve yalnızca uzman teknisyenler tarafından taşınabilir; müze ise kitlesel erişimi sürdürmez.

Ön araştırma, eserlerin farkındalığını, boyutlarını ve müzede odalardaki yerleşimlerini anlamayı ve veri toplama araçlarıyla bunlara erişilebilirliği değerlendirmeyi sağlamıştır. Özellikle, eserlerin etrafında hareket etme imkânını doğrulamak önemli olmuştur. Bu araştırma, ziyaretçi trafiği, uygun aydınlatma sağlanıp sağlanmadığı veya araçları çalıştırmak için ışık kaynaklarının varlığı gibi görünüşte ikincil olan konuları da kapsamıştır.

Zaten yapılmış deneyimlere ve çevresel bağlama dayanarak, dijital modellerin özellikle dijital formatta çalışılması ve yayılması amacına yönelik olarak, küçük ve orta büyüklükteki nesnelere incelemek için tasarlanmış, taşınabilir bir cihaz seçilmiştir; bu cihaz, eserlerin etrafında basitçe manevra yapabilmek için uygun bir şekilde tasarlanmıştır (Fig. 3). Seçilen araç, gerçek yüzeyleri ayrık bir biçimde (uzaydaki noktalar olarak) ve milimetrenin altında bir yoğunlukla toplayabilen, yapılandırılmış ışık tarayıcı tipindedir.

Bu çalışma için seçilen heykellerin durumunda, eserin yüzeylerini 0,2 x 0,2 mm mesafeye nokta ağı şeklinde geri döndürmek amacıyla, aracın sunduğu en yüksek çözünürlükle eserler elde edilmeye karar verilmiştir. Daha önce belirtildiği gibi, seçilen tarayıcı, esere doğrudan temas gerektirmez. Yüzeyle bir desen projekte etmek yeterlidir ve özel sensörler aracılığıyla, ağı karşılaştığı konfigürasyonlara göre deformasyonlar tespit edilir, ardından metriksal veri geri döndürülür. Bu işlem saniyede birkaç kez yapılır ve edinilen verilerin sonuçları, cihaza bağlı bir bilgisayar üzerinde gerçek zamanlı olarak gözlemlenebilir. Aynı zamanda, araç bazı flaşlar projekte ederek objeyi aydınlatır ve bir fotoğraf sensörünün, renkli noktaları oluşturmak için fotoğraflar çekmesine olanak tanır. Sonuç olarak, eser, noktalara ayrıştırılmış bir şekilde renkli bir bulut gibi yeniden üretilir.

Eserin, nokta bulutu biçiminde (yani milyonlarca renkli noktanın ayrık bir kümesi) elde edildikten sonra, her simülakrum, çok küçük boyutlarda üçgen yüzeyler (*mesh*) kümesine dönüştürülmüştür. Bu yüzeylerin boyutları, gerçek yüzeyin her cm²'si için yaklaşık 2000 üçgeni bulabilir. Noktalar kümesinden yüzeyler kümesine yapılan bu dönüşüm, beklenen çıktılara (yani, belgeleme projesinde planlanan kullanımlar) göre optimize edilmiş ve ek işleme tabi tutulmuştur. Özellikle, tarayıcıdaki fotoğraf sensörleri, her bir tespit edilen noktaya, benimsenen standart renk sistemine karşılık gelen koordinatlar aracılığıyla bir renk atar. Mesh'in her bir köşesinde atanan renk değerleri arasındaki interpolasyonla, her üçgen yüzeye bir renk tonu (daha doğrusu, farklı renkler arasında bir geçiş) atanır, böylece sadece şekil değil, aynı zamanda orijinal eserin genel görünümü de güvenilir bir şekilde geri döndürülür (Fig. 4).

Eserin yüzeylerinin renk algısı, son derece karmaşık bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Carpiceci, Colonnese 2014; 2018). Herhangi bir fotoğraf gibi, her bir noktada elde edilen renk verisi, çalışma koşullarına bağlı olarak kaçınılmaz şekilde çevresel faktörlerden etkilenmektedir; Örneğin, bir müze salonunda kullanılan ışığın rengi ve 'sıcaklık' derecesi, verinin doğruluğunu etkileyebilir. Dijital model, bir yandan elde edilen verinin o anki fiziksel durumunu sadık bir şekilde yansıtarak şeffaf ve bilimsel bir belge olarak işlev görürken, diğer yandan aydınlatmanın heterojenliği nedeniyle ışık kontrastları ve renk değişimlerinin kaydedilmesi, simülakrum yüzeylerinin görsel sürekliliğini bozma riskini taşımaktadır. Bu bağlamda, renk verisinin kritik öneme sahip olduğu durumlarda – örneğin bir fresk duvarında – ışık kaynağının özel olarak algılama sürecine göre tasarlanması veya modelin post-produksiyon aşamasında daha

uygun açılardan alınan yüksek çözünürlüklü fotoğraflarla veri entegrasyonu sağlanması önerilmektedir. Ancak, müzedeki eserlerle ilgili olarak, özellikle deneysel çalışmanın hedefleri ve mevcut kaynaklar dikkate alındığında, bu tür önlemler gerekli görülmemiştir. Bu durum, aynı zamanda kullanılan cihazın etkisidir; çünkü bu cihaz, veri ölçümü sırasında ışık patlamaları yayılarak çevresel ışık kaynaklarının etkisini dengelemektedir. Bunun yerine, dijital ortamda modellerin morfolojisini vurgulamak amacıyla iç mekan aydınlatma sistemleri test edilmiştir.

‘Dijitalde Atatürk. Bazı Örnek Çalışmalar Üzerine Yansımalar

Belgelenen çeşitli eserler arasından, planlama aşamasında belirlenen temalara en iyi yanıt veren eserlerden bir seçki sunulmasına karar verildi. Özellikle alçı tondo, saklı mirasın değerlendirilmesi temasıyla; üç Atatürk büstü, araştırma için bilgi modellerinin oluşturulmasıyla; *İzmir Atatürk Anıtı* (1932) anıtı ise dijital rekonstrüksiyon süreçleriyle ilişkili olarak incelenmiştir.

İstanbul’da Taksim Meydanı’ndaki *Cumhuriyet Anıtı* (1928) için tasarlanan dört eserden biri olan kabartma tondo, bariz boyut sınırlamaları nedeniyle halka kapalı küçük bir odada tutulmaktadır (Fig. 5). Scanner aracılığıyla yapılan veri toplama, eserin konumundan dolayı sınırlı kalmıştır, bu da eserin arkasının belgelenmesini imkansız kılmıştır. Ayrıca, homojen rengi, renk analizine duyulan ihtiyacı gereksiz kılmıştır. Müze koleksiyonunda bulunan diğer eserler gibi, bu tondo da doğrudan erişime karşı dirençlidir ve korunması için özel bir vitrin gerektirmektedir. Ayrıca, eserin sergilenmesine yönelik herhangi bir özel sergileme cihazının veya sadece uygun bir aydınlatma elemanının eksikliği nedeniyle, tondodaki rölyef düz bir şekilde görünmekte ve yeterince belirgin olmamaktadır, bu da eserin sanatsal kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir.

Dijital kopya, arka kısmı eksik olsa da (eğer eser taşınabilir ve tamamen taranabilir hale gelseydi dijital olarak tamamlanabilir), eseri tehlikeye atmadan kilometrelerce uzaklığa ‘gönderilebilir’ imkânına sahiptir, dijital bir ortamda hareket ettirilebilir ve ışıklandırılabilir; bu ışıklandırma, hatta en zayıf işlenmiş detayları vurgulamak için sıyırma bir aydınlatma kullanılarak yapılabilir, aynı zamanda uzun gölgelerin etkisi de hafifletilebilir ya da tamamen ortadan kaldırılabilir (Fig. 6). Bu bağlamda, dijital kopya üzerinde, eseri en iyi şekilde sergileyebilmek ve değerini artırabilmek için uygun yönlendirme ve ışıklandırma koşulları denenebilir, bu da olası bir vitrin tasarımına yönelik çalışmalara olanak tanır.

Her ne kadar farklı eserlere ait olsalar da, Roma’daki müzede saklanan Atatürk’ün üç alçı modeli, aslında devlet adamının kamu imajının karmaşık biçimsel gelişiminin üç ardışık aşamasını temsil etmektedir (Fig. 7). Ancak, her biri farklı bir görünüme sahiptir (ikisi askeri üniforma giymekte, biri ise sivil kıyafetle), farklı boyutlara, farklı bitişlere (biri beyaz alçı, diğer ikisi bronz rengiyle boyanmış) ve elbette farklı bir detay seviyesine sahiptir. Şu an müzenin ana galerisi olan bölümde sadece sivil kıyafetli büst sergilenmekte olup, diğer iki model ise küçük bir odada saklanmaktadır. Bu yerleşim, dijitalleştirme sürecinin sonucunu doğrudan etkilemiştir. Veri toplama, yalnızca gerçekten görülebilen parçalara sınırlı tutulmuş, arka yüzey ve destek yüzeyiyle temas eden alt kısmın taranması mümkün olmamıştır. Dış yüzeylerin bu kısımlarında herhangi bir müdahale yapılamamış, dolayısıyla modelde eksiklikler bırakılmıştır, ancak diğer unsurlar için bazı düzeltmeler yapılmıştır. Özellikle en küçük modelin detaylarının inceliği göz önüne alındığında, katmanlar arasındaki bazı bölümler, özel bir algoritma veya bağlantı yüzeylerinin entegrasyonu yoluyla dijital ortamda yeniden oluşturulmuştur.

Belirtilen sınırlamalara rağmen, üç dijital kopya birçok amaç için kullanılabilir. Örneğin, Canonica’nın çalışma tarzını ve takip ettiği yaratıcı süreci inceleyen bir araştırmacı, üç modeli birbirleriyle karşılaştırmak isteyebilir. Üç eser bir arada incelendiğinde, onları doğrudan karşılaştırmak amacıyla yan yana yerleştirmek bugün neredeyse imkansız görünmektedir. Aksine, üç kopyayı aynı dijital ortamda yerleştirmek oldukça basittir (Fig. 8). Bunları gerçek boyut oranlarını koruyarak sergilemek ve bazı parçaların boyutlarını ölçmek

mümkündür. Ancak bu tür bir ‘sanalyer laboratuvarı’ ortamında, aynı zamanda eserlerin fiziksel sınırlarını tersine çevirmek de mümkündür. Boyutlarını, tüm eserlerin aynı büyüklükteymiş gibi görünecek şekilde yeniden boyutlandırmak, karşılaştırmayı daha da belirgin hale getirmeye olanak tanır ve bununla birlikte sanatçının formel oluşum sürecindeki tercihlerinin altını çizer (Fig. 9).

Yüzeyler arasındaki farkları incelemek amacıyla dijital kopyalar birbirine örtüştürülebilir. Ayrıca, dijital ortamda üç modelin eşit bir şekilde aydınlatılmasını sağlayan bir ışık kaynağı ekleyerek algıyı homojenleştirmek ya da yüzeylerin renklerini değiştirerek onları daha benzer ve karşılaştırılabilir hale getirmek mümkündür. Bu çalışmayı, gerçekten bronzdan yapılmış eserleri dahil ederek genişletmek ve onları doğrudan modelleriyle karşılaştırmak imkansız olmadığını vurgulamak gereksizdir. Dijital kopya İzmir Atatürk Anıtı ise benimsenen metodolojinin operasyonel sınırlarını ortaya koymuştur, çünkü kullanılan tarayıcı büyük yüzeyleri takip etmekte zorluklar yaşamıştır (Fig. 10). Bu nedenle, tarama işlemi sadece anıtın alçı modelinin sol yan tarafıyla sınırlı kalmıştır (Fig. 11). Öte yandan, o yan taraf, programlamada ortaya çıkan üçüncü temayı, yani yeniden yapılandırma ve entegrasyon konusunu derinlemesine incelemek için en uygun olanıdır.

Roma’daki müzede korunan model ile İzmir’deki eserin fotoğrafları arasındaki karşılaştırma, sol yandaki figürlerden birinin iki kolunun ve tüfeğinin eksik olduğunu ortaya koymuştur (Fig. 12). Alçıdan yapılmış ve bronzla kaplanmış modele müdahale etmek riskli olacağından, dijital ikiz kullanarak böyle bir yeniden tamamlama işlemine dair testler yapmak ve sonuçları görsel olarak değerlendirmek, oldukça ilginç bir fırsat sunmaktadır.

İlk seçenek, kalite açısından en uygun olanı, eksik parçaların doğrudan İzmir’deki anıttan tespit edilip, ardından Roma’daki modelin dijital kopyasına doğru ölçükle uygulanmasıdır. Büstlerde olduğu gibi, bu tür bir işlem aynı zamanda daha genel bir işlev de taşır. Dijital modellerin üst üste getirilmesiyle, alçı modelinin yüzeyleri ile bronz eserin yüzeyleri karşılaştırılarak, sonradan yapılan değişiklikler ve projedeki olası farklar tespit edilebilir. Bu, son dakika kararlarının etkilerini anlamamıza olanak sağlar.

İkinci seçenek, uygulanan yöntemdir; bu yöntemde eksik parçalar, alçı modelinin içindeki verilere dayanarak, diğer figürlerin kolları kullanılarak yeniden oluşturulmuştur ve İzmir’deki eserin fotoğrafları yalnızca şekilsel bir referans olarak kullanılmıştır. Özellikle tüfek, aynı eserdeki karşı figürde yer alan başka bir tüfekten dijital olarak modellenmiştir. Bu “iç tanık” (filologların kullandığı terimle), İzmir’deki anıtın fotoğraflarıyla yönlendirilerek, zamanın değiştirdiği unsurların yeniden tamamlanmasına olanak tanımıştır. “Yeni” tüfek, müdahalenin daha belirgin olması için beyaz renkte modellenmiş, ancak renk değişimi ve kamuflajlı tonlar kullanıma olasılığı da her zaman mevcuttur (Fig. 13). Böylece, dijital entegrasyon, kaybolan kısmı tamamlayarak, izleyiciye sanatçının tasarladığı eserin daha doğru ve anlaşılır bir görüntüsünü sunmaktadır.

Önemli figürlerin yanı sıra, aslında başlangıçtaki ideal bronz küp yüzeyinden üç boyutlu olarak öne çıkan, eserde birçok düşük rölyef ögesi de bulunmaktadır; bunlar, daha önce tarif edilen tondo örneğinde olduğu gibi, hafifçe işlenmiştir. Perspektif açısından, özellikle uzak ögeler bu şekilde işlenmiştir; örneğin, İzmir şehri ve arkasındaki tepe manzarası gibi. Bu durumda da, dijital ortamda, çok az yükseltilmiş bazı detayların görünürlüğünü artırmak için bir ışık kaynağı simüle edilerek ortam aydınlatması denenmiştir. Gerçek hayatta, anıtın arka duvarı nedeniyle yerleştirilmesi zor ve büyük bir fotoğraf seti gerektiren bu işlem, dijital ortamda kolaylıkla gerçekleştirilmiştir.

Canonica Müzesi’nin Mirasının Değerinin Artırılmasına Yönelik Perspektifler

Bu deneysel çalışma, daha önce belirtildiği gibi, Kültürel Varlıkların dijitalleştirilmesiyle ilgili geniş bir deneyim ve potansiyel yelpazesi sunmayı amaçlayan keşifsel bir karaktere sahiptir. Bu, hem Canonica Müzesi’nin yöneticilerine hem de daha genel olarak Kamu İdaresi’ne yöneliktir. Ancak, dijitalleştirme projelerinin her aşamasında hedeflerin net bir şekilde tanımlanması temel bir unsur olarak kalmaktadır. Başlatılan süreç sırasında, bazı kritik sorunların ortaya çıkması veya daha önce öngörülmemiş yeni

uygulamaların belirmesi durumunda, sıfırdan başlamak gerekebilir. Aynı zamanda, her gün yeni çözümler ve gelişim alanları sunan son derece dinamik bir sektörde hareket edilmesi gerektiğinden, daha önce işlenmiş materyalle denemeler yapmayı öğrenmek de gerekmektedir. Örneğin, daha önce dijitalleştirilen ve açıklanan Atatürk büstü, etkileşim derecesini test etmek amacıyla bazı platformlara yüklenmiştir. Bu, PC, akıllı telefon, tablet gibi cihazlar üzerinden erişim sağlamak ve ayrıca Artırılmış Gerçeklik (AR) cihazları kullanılarak test edilmiştir (Fig.14).

Bu uygulama, nesnenin dijital boyutunun ağı veri transfer hızına uyumlu hale getirilmesi için bir yeniden dönüştürme süreci gerektirmiştir. Pratikte, simülakrumu gerçek zamanlı olarak hareket ettirebilmek için, içindeki verilerin belirli bir miktardan vazgeçilmesi gerekmiştir. Bu veriler, modelin ikonikliğini—yani görsel tanınabilirliğini kaybetmemek amacıyla, denemelerle seçilmiştir. Bu şekilde, büstün dijital ikizi, eserin üç boyutunu keşfetmeye adanmış bir platformda yeni bir potansiyel rol kazanmıştır. Aynı platform, metinsel ve ikonografik verilerin modele bağlanmasına olanak tanıyarak, müzeyi “müze dışında” sunma imkanı sağlamaktadır. Ayrıca, gerçek bir ziyaretin deneyimini basitçe genişletmeye, kullanıcıya eseri imkansız açılardan görüntüleme olanağı tanımaya da olanak verir. Tabii ki, bu sürecin Canonica Müzesi’nin galerisine yerleştirilen tüm büstler için tekrarlanması, örneğin, Canonica’nın birçok portresini resmeden karakterler arasındaki sayısız ailevi ve politik ilişkiyi, dallanmış bir orman gibi görselleştirmek mümkün olacaktır.

Bu uygulama, verilerin belirli bir platformun (mevcut) ihtiyaçlarına ve ağ hızına göre ‘seçilmesi’ gerekliliğini ortaya koyarken, diğer uygulamalar ise verilerin ‘entegrasyonunu’ gerektirmektedir. Bu, dijital çiftinden fiziksel bir büst kopyasının oluşturulması durumunda geçerlidir; burada yalnızca varsayılmıştır, çünkü bu durum, Kültürel Varlıkların yeniden üretimiyle ilgili düzenleyici normlar açısından oldukça hassas sorunları içermektedir.

Roma’daki Sant’Elena Anıtı’nda korunan Sant’Elena Başlığı ile yapılan önceki deneylere dayanarak, bu prosedür otomasyon ile el işçiliğinin birleşimini içermektedir (Russo, Senatore, Giuliani, Bochicchio 2023). Aslında, bu süreç, nesnelerin yüksek metrik doğrulukla kopyalarını üretmek için yaygın hale gelmiş 3D yazdırma teknolojilerini, aynı zamanda orijinale benzer dokunsal bir his sunabilen geleneksel zanaat süreçleriyle birleştirir. Bu durumda, modele yapılan müdahale, yapısal stabilitesini sağlamak amacıyla doğrudan boyutuyla ilişkili olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle, modellerin statikliğini garanti etmek için dijital kopyada bazı müdahaleler yapılması gerekmektedir ve büyük nesnelere söz konusu olduğunda, bu nesnelerin mümkün olan en basit şekilde birleştirilmesi için parça parça üretimi öngörülmektedir.

Büstün fiziksel kopyası, orijinalinin yanına yerleştirilip dokunsal olarak incelenebileceği gibi, müzenin erişilebilirliğini, duysal sınırlamaları olan ziyaretçilere veya sadece daha meraklı olanlara da genişletebilir. Ayrıca, bu kopya, bir kalıp oluşturmak için de kullanılabilir. Alçıdan yapılmış büst, bu amaçla kullanılmayacak kadar hassas olsa da, dijital geçişi yapılan kopya, bu amaçla kullanılabilir. 3D yazıcıyla üretilen “yeni orijinal”, baskıdan kaynaklanan çukurlukları temizlemek için fırçayla işlendikten sonra, geleneksel kalıp alma tekniğiyle silikon kauçuklarla temasa geçerek kopyalanabilir. Kopya yapıldıktan sonra, silikonun şekil alacağı alçı bir iskelet inşa edilir. Silikon kuruduktan sonra, kalıp açılır ve kopya üretimi için çimento veya reçineli karışımlar dökülerek sadece geometrinin değil, aynı zamanda orijinalin fiziksel yapısının da geri kazandırılması sağlanır. (Fig. 15) Ayrıca, son çalışmalar sayesinde, bu süreç, kopyaların hem geometrik hem de bilimsel olarak güvenilir olduğunu (orijinalin yüzeyinde milimetreden daha az sapma ile) göstermiştir.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Kültürel Varlıkların dijitalleştirilmesi, hızla belgeleme pratiklerini, deneyimleri ve objelerin taşıdığı anlamları değiştiren yeni bir olanaklar ufku açmıştır. Aynı zamanda, tüm sorunlara çözüm getiren bir panasea değildir. Gerçekten de, çok doğru bir şekilde çoğaltılmış eserlerin “özgür” dolaşımı ile ilgili meseleleri gündeme getirir. Bugün, sergi yerinde üç boyutlu baskı ile dijital modeller göndererek “uzak

mesafeden” bir sergi düzenlemek düşünülebilir. Ancak, bir ülkenin kültürel mirasını oluşturan eserler, her zaman dijital ortamda, koruma ve değer artırma amacından çok farklı amaçlarla manipüle edilebilir. Dijitalleşme ayrıca, özellikle İtalyanlar arasında yaygın olan dijital okuryazarlık eksikliği düşünüldüğünde, erişim konusunda yeni engeller yaratabilir; nihayetinde, gerçek ile sanal arasındaki temel sınırın daha da bulanıklaşmasına ve orijinal eserin aurası ile bilgi içeriği arasındaki ilişkinin daha da sorunlu hale gelmesine katkı sağlayabilir. Ayrıca, araştırmada dijital belgelerin kitlesel kullanımıyla ilgili sorular vardır. Sonuçta bunlar, orijinalleri tam anlamıyla yerine geçemeyen ve yanlış anlamalar yaratabilecek, araştırma pratiklerini yeniden yönlendirebilecek kopyalardır ve bunun sonuçları henüz değerlendirilmeye devam etmektedir.

Bununla birlikte, dijitalleşmenin Kültürel Varlıklarla ilgili birçok sürece şu anda sağladığı katkı tartışmasıdır. Bu olanaklardan bazıları, Roma’daki Canonica Müzesi ile yapılan işbirliği sayesinde keşfedilmiştir. Bu işbirliği, Mustafa Kemal Atatürk için Pietro Canonica tarafından yapılan heykelleri inceleme fırsatı sunarak, yeni kurulan Türk Cumhuriyeti’nde onun halk figürünü şekillendirmeye katkıda bulunmuştur. Veri toplama ve model oluşturma faaliyetleri, dijital çiftlerin potansiyel uygulamalarını keşfetmeye yönelik olarak, metodoloji ve kullanılan araçları test etmek için farklı boyutlarda ve malzemelerde kabartma ve yuvarlak heykel modelleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Tüm faaliyetler, eserlerin kırılabilirliği ve müzedeki yerleşimi ile belirlenen kısıtlamalara saygı göstererek gerçekleştirilmiştir. Paralel olarak, toplanan veriler, dijital araçlarla şekillendirilen yeni bilgi stratejilerini vurgulamaya olanak sağlamıştır. Kültürel Varlıklar alanında, temsil bilimcilerinin görevi, formun bilimsel olarak çoğaltılmasını ve içinde taşıdığı içeriğin korunmasını sağlamak, yani “bilgi için modeller” oluşturmak; bunlar, araştırmacılar ve bilim insanları, kamusal malın yöneticileri, küratörler ve müze mimarları, tabii ki toplumun dezavantajlı kesimleri için özellikle dikkatle yönlendirilmiş çalışmalardır.

Gerçekte, burada hızlıca açılan dijital senaryolar, bilgisayara atfedilen geleneksel kataloglama görevlerinin çok ötesindedir. Bu anlamda, eserlerin dijital çiftleri, müzenin “geliştirilmiş” bir versiyonunda, ölçüm ve analiz laboratuvarı, restorasyon laboratuvarı, fotoğraf stüdyosu, sergi aydınlatmasını incelemek için bir cihaz, arşiv, kopya ve kalıp üretmek için bir heykel atölyesi olarak kullanılabilir ve çalışmaları tek bir ortamda gerçekleştirmeyi mümkün kılabilir. Aslında, Kültürel Mirasın dijitalleştirilmesi, erişilebilirlik ve araştırma konularındaki birçok mevcut sınırlamaya bir yanittir. Aynı zamanda, yer ve obje kavramını aşarak genişletme imkânı sunar ve eserler üzerinde, fiziksel dünyanın sınırları olmaksızın çalışmaya olanak tanır.

Kaynakça

- Agnoli N., L.J. Senatore. Memorie dall'Esquilino. Due statue ricomposte dagli *Horti Lamiani*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma CXXIII 2022*, L' "Erma" di Bretschneider, Roma, s. 193-208.
- Benedetti S., L. Carlevaris, M.G. Ercolino (eds.) 2022. *Santa Maria della Pace in Roma. Storia urbana e vicende artistiche tra XV e XVII secolo*, Artemide, Roma.
- Carpiceci M., F. Colonnese 2014. Survey and documentation of color in architecture: a current unsolved problem, in S. Bertocci & S. Van Riel (eds.), *La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, Alinea, Firenze, s. 189-196.
- Carpiceci M., F. Colonnese 2018. Toward a Chromatic Hermeneutics. Color Practices in Architectural Reconstructions between Digital and Virtual Heritage, in V. Marchiafava, L. Luzzatto (eds.), *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions. Vol. XIV B. Proceedings of the 14th Conference of Colour*, Gruppo del Colore-Associazione Italiana Colore, Milano, s. 201-210.
- Carpiceci M., F. Colonnese, C. Inglese, A. Angelini 2017. Model and experience. Measuring deformations of rupestrian architectures in the area of Göreme, in M. Parise et al. (eds), *Hypogea 2017. Proceedings of International Congress of Speleology in Artificial Cavities*, Dijitan Düşler, Nevşehir, s. 30-39.
- Colonnese F., M. Carpiceci 2021. The image of Rock-Cut Habitat in Cappadocia between Scientific Documentation and Experience of Place, in *EdA Esempi di Architettura International Journal* vol. 8, no. 2 (2021), s. 213-223.
- Russo M., L.J. Senatore 2022. Low-cost 3d techniques for real sculptural twins in the museum domain, in *Journal of Photogrammetry and Remote Sensing 2022. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 48, no.2, s. 229-236.
- Russo M., L.J. Senatore, R. Giuliani, R. Bochicchio 2023. Phygital Sculptures for archaeological dissemination: The head of Sant'Elena. in *Atti del Convegno IMEKO Metroarcho Metrology for Archaeology and Cultural Heritage 2023*, n.e., Roma.
- Senatore L.J. 2009. Il rilievo del Modello. Analisi, Studio e Confronto tra il modello virtuale della Basilica di San Pietro e l'iconografia del Labacco, in S. Benedetti (ed.), *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande modello per il San Pietro in Vaticano*, Gangemi, Roma, s. 135-156.
- Senatore L.J. 2023. Il rilievo e la modellazione per il restauro della statuaria antica, in T. Emler, A. Caldarone, A. Fusinetti (eds.), *3d Modeling & BIM 2023 Soluzioni per il Cultural Heritage*, DEI s.r.l. Tipografia del Genio Civile, Roma, s. 198-213.
- Senatore L.J., B. Wielich 2022. Modelli tattili per la conoscenza. "Eros che incorda l'arco" al Parco Archeologico di Ostia Antica, in C. Candito, A. Meloni (eds.), *Atti del Convegno DAI 2022 Il Disegno per l'Accessibilità e l'Inclusione*, Publica Edizioni, Alghero, s. 716-729.



Fig. 1 Statua di Hermes, Roma, Museo Montemartini. Ricomposizione virtuale dei due frammenti (elaborazione di L.J. Senatore).
Hermes Heykeli, Roma, Montemartini Müzesi. İki parçanın sanal birleştirilmesi (L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır).

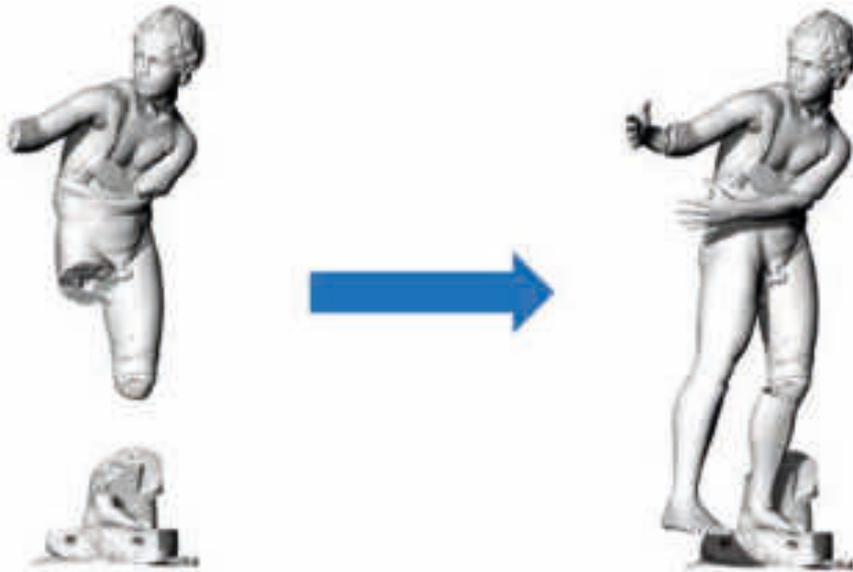


Fig. 2 Eros che incorda l'arco, IV sec. d. C., Parco Archeologico di Ostia Antica. Ricomposizione digitale dei frammenti tramite integrazione delle porzioni mancanti (elaborazione di L.J. Senatore).

Ok takan Eros, MS 4. yüzyıl, Ostia Antica Arkeoloji Parkı. Eksik parçaların entegrasyonu yoluyla dijital birleştirilmesi (L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır).



Fig. 3 Museo Canonica, Roma. Fase di acquisizione dei dati relativi al busto di Mustafa Kemal Atatürk tramite scanner Handheld (foto di F. Colonnese).

Museo Canonica, Roma. Mustafa Kemal Atatürk'ün büstüne ait Handheld tarayıcı ile veri toplama aşaması (fotoğraf F. Colonnese ait).



Fig. 4 Esempio di rilievo mediante scanner a luce strutturata. Confronto tra l'opera, il modello a superficie Mesh Wireframe e a superficie Mesh Texturizzata (dettaglio della statua di Eros che incorda l'arco, Parco Archeologico di Ostia Antica; elaborazione di L.J. Senatore).

Yapı ışığı tarayıcısı ile yapılan ölçüm örneği. Eser ile Mesh Wireframe yüzey modeli ve Mesh Texturizzata yüzey modeli arasındaki karşılaştırma (Ok takan Eros heykelinin detayı, Ostia Antica Arkeolojik Parkı; L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır).



Fig. 5 Pietro Canonica, Modello in gesso per uno dei quattro tondi del Monumento equestre di Atatürk ad Ankara, 1928. Roma, Museo Canonica (foto di F. Colonnese). Per mostrare meglio la morfologia delle superfici, la fotografia è stata realizzata illuminando il tondo dall'alto con una lampada aggiuntiva.

Pietro Canonica, Ankara'daki Atatürk Atlı Anıtı'nın dört yuvarlak levhasından biri için alçı model, İstanbul, 1928. Roma, Museo Canonica (fotoğraf F. Colonnese). Yüzeylerin morfolojisini daha iyi göstermek için fotoğraf, tondo ek bir lamba ile yukarıdan aydınlatılarak çekilmiştir.



Fig. 6 Viste dal modello digitale del tondo per il Monumento equestre di Atatürk ad Ankara, 1928 (elaborazione di L.J. Senatore). L'illuminazione è realizzata direttamente in ambiente digitale.
Ankara'daki Atatürk Atlı Anıtı'nın dijital modelinden görünüm, 1928 (L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır). Aydınlatma doğrudan dijital ortamda gerçekleştirilmiştir.



Fig. 7 Pietro Canonica, modelli in gesso per busti di Atatürk. Roma, Museo Pietro Canonica (foto di F. Colonnese).
Pietro Canonica, Atatürk büstleri için alçı modeller. Roma, Pietro Canonica Müzesi (fotoğraf F. Colonnese).



Fig. 8 Viste dai simulacri digitali dei tre modelli di gesso di Atatürk conservati al Museo Canonica alla scala reale (elaborazione di L.J. Senatore). Soprattutto in quello centrale si notano le lacune dovute alla impossibilità di muovere lo scanner liberamente attorno all'opera.

Atatürk'ün Canonica Müzesi'ndeki üç tam ölçekli alçı modelinin dijital maketlerinden görünüm (L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır). Özellikle ortadaki modelde, tarayıcının eserin etrafında serbestçe hareket ettirilememesinden kaynaklanan boşluklar görülebilir.



Fig. 9 Viste dai simulacri digitali dei tre modelli di busto di Atatürk conservati al Museo Canonica portati alla stessa dimensione (elaborazione di L.J. Senatore).

Canonica Müzesi'ndeki üç Atatürk büstü modelinin aynı boyuta getirilmiş dijital maketlerinden görünüm (L.J. Senatore tarafından hazırlanmıştır).



Fig. 10 Preparazione all'acquisizione dei dati del modello de 'La Presa di Smirne' nella base del Monumento di Atatürk a Smirne, ante 1932. Roma, Museo Pietro Canonica (foto di F. Colonnese).

İzmir Atatürk Anıtı'nın kaidesinde İzmir'in Kurtuluşu modeli için veri toplama hazırlıklarını, 1932 öncesi. Roma, Pietro Canonica Müzesi (fotoğraf F. Colonnese).



Fig. 11 Pietro Canonica, Monumento di Atatürk, Smirne, 1932. Dettaglio del fianco sinistro e vista del fronte principale (foto di Aylin Tekiner).

Pietro Canonica, İzmir Atatürk Anıtı, İzmir, 1932. Sol kanattan detay ve ana cepheden görünüm (fotoğraf Aylin Tekiner ait).



Fig. 12 Pietro Canonica, Monumento di Atatürk, Smirne, 1932. Confronto tra l'opera (a sinistra) e il modello in gesso (a destra). Il circolo indica la figura priva del braccio sinistro e dell'avanbraccio destro col fucile (foto di Aylin Tekiner; L.J.Senatore).

Pietro Canonica, İzmir Atatürk Anıtı, İzmir, 1932. Eser (solda) ve alçı model (sağda) arasındaki karşılaştırma. Daire, sol kolu olmayan figürü ve tüfekli sağ ön kolu göstermektedir (fotoğraf Aylin Tekiner; L.J.Senatore).



Fig. 13 Pietro Canonica, Monumento di Atatürk, Smirne, 1932. Confronto tra il modello digitale del fianco sinistro e la sua versione integrata con le porzioni mancanti in bianco e illuminazione virtuale (elaborazioni di L.J.Senatore).

Pietro Canonica, İzmir Atatürk Anıtı, İzmir, 1932. Sol kanadın dijital modeli ile eksik kısımları beyaz ve sanal aydınlatmalı entegre versiyonu arasında karşılaştırma (L.J.Senatore tarafından detaylandırılmıştır).



Fig. 14 Vista dal modello digitale del busto in gesso di Atatürk di Pietro Canonica e suo inserimento sulla piattaforma Sketchfab.com per l'ottimizzazione della navigazione online tramite visore per la Realtà Virtuale (elaborazioni di L.J.Senatore).

Pietro Canonica'nın Atatürk'ün alçı büstünün dijital modelinden görünüm ve Sanal Gerçeklik görüntüleyicisi aracılığıyla çevrimiçi navigasyonun optimizasyonu için Sketchfab.com platformuna dahil edilmesi (L.J.Senatore tarafından detaylandırılmıştır).



Fig. 15 Testa di Sant'Elena conservata presso il Mausoleo di Sant'Elena a Roma. Da sinistra a destra: immagine fotografica dell'originale; copia digitale; immagine fotografica della nuova copia fisica realizzata con miscela cementizia e polvere di marmo (elaborazioni di L.J.Senatore).

Roma'daki Aziz Helena Mozolesi'nde muhafaza edilen Aziz Helena başı. Soldan sağa: orijinalin fotoğrafik görüntüsü; dijital kopya; çimento karışımı ve mermer tozu ile yapılan yeni fiziksel kopyanın fotoğrafik görüntüsü (L.J.Senatore tarafından detaylandırılmıştır).

INDICE AUTORI
YAZARLAR DİZİNİ

INDICE AUTORI

Marco Carpiceci

È architetto e professore associato di Disegno di Architettura presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'architettura, Università Sapienza, Roma. Si è occupato del rilievo architettonico di complessi monumentali in Italia (Roma, Viterbo, Caserta) e Cappadocia, Turchia, nonché di questioni di rappresentazione in relazione alla loro acquisizione, elaborazione e gestione informatica. Insieme all'evoluzione della fotografia digitale, si è dedicato alle tecniche di elaborazione delle immagini per l'architettura. È membro della Collezione Vinciana del Castello Sforzesco di Milano e sta attualmente studiando il lavoro di Leonardo da Vinci come architetto con strumenti digitali.

email: marco.carpiceci@uniroma1.it

Mevlüt Çelebi

Ha completato il corso di laurea in Storia presso la Facoltà di Lettere dell'Università dell'Egeo. Ha conseguito il master e il dottorato presso l'Istituto di Storia delle Principali Riforme e della Rivoluzione di Atatürk dell'Università di Dokuz Eylül. Dopo la laurea, ha lavorato all'Università Celal Bayar di Manisa. Attualmente ricopre il ruolo di docente di Storia della Repubblica di Turchia presso il Dipartimento di Storia dell'Università dell'Egeo. Una parte significativa delle sue ricerche accademiche riguarda le relazioni tra Turchia e Italia nel XX secolo. Ha svolto ricerche in archivi e biblioteche in Italia grazie a borse di studio da parte di istituzioni come il Ministero degli Esteri, TÜBA, TÜBİTAK e YÖK. Nei suoi lavori di master e dottorato ha esaminato le relazioni turco-italiane durante il periodo della Lotta Nazionale. Dopo il dottorato, ha continuato a studiare le relazioni tra la Turchia e l'Italia durante il periodo di Atatürk.

I suoi libri scritti nel contesto delle relazioni turco-italiane includono: *Millî Mücadele Döneminde Türk-İtalyan İlişkileri*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2002; *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2006; *Başvekil İsmet Paşa'nın İtalya Seyahati ve Yankıları*, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 2009; *İtalyan Arşiv Belgelerinde Anadolu'da Yunan Mezalimi (1919-1922) Greek Massacre in Anatolia on Italian Archives Documents (1919-1922)*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2010; *İzmir Gazi Heykeli*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2013; *Türkiye-İtalya Siyasi İlişkileri (1923-1939)*, TTK Yayını, Ankara 2020; *Türkiye-İtalya Sosyal ve Kültürel İlişkileri 1923-1939*, TTK Yayını, Ankara 2022.

email: mevlutcelebi@yahoo.com

Fabio Colonnese

È architetto e ricercatore presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università, Roma. La sua tesi di dottorato sul labirinto e le sue molteplici relazioni con l'arte, l'architettura e la città è stata pubblicata su *Il Labirinto e l'Architetto* (2006) mentre le implicazioni percettive e grafiche del movimento hanno trovato spazio in *Movimento Percorso Rappresentazione* (2012). Ha insegnato nei corsi di Architettura, Ingegneria, Design e Paesaggio e partecipato a campagne di rilievo in Italia e Turchia. Negli ultimi anni, i suoi articoli si sono concentrati sulla relazione tra visione, immaginazione e rappresentazione nell'architettura costruita, dipinta e descritta, analizzata mediante applicazioni digitali. email: fabio.colonnese@uniroma1.it

Davide Deriu

È Reader in Architectural History and Theory presso l'Università di Westminster, Londra, dove coordina il gruppo di ricerca Architectural Humanities. Esperto educatore, ricercatore e scrittore, ha studiato al Politecnico di Torino e alla Bartlett, UCL. In precedenza, ha insegnato presso scuole di architettura/design nel Regno Unito (UCL; Canterbury; Brighton) e in Turchia (METU), e ultimamente è stato Visiting Professor presso l'Università Iuav di Venezia. La sua ricerca esplora le intersezioni critiche tra le culture spaziali e visive, con particolare attenzione alle questioni dell'esperienza e della rappresentazione. Ha tenuto conferenze presso importanti istituzioni culturali (ad esempio, Kunsthau Graz; Nottingham Contemporary Art Centre; Tate Britain) e università internazionali (ad esempio, Università di Cambridge; Istanbul Technical University; University of Applied Arts, Vienna). Nel 2017 è stato Colin Rowe lecturer di architettura e fotografia al RIBA di Londra. I suoi scritti appaiono in numerosi libri e riviste accademiche come *Architectural Theory Review*, *Architecture and Culture* e *The Journal of Architecture*. I lavori curati da lui includono numeri speciali di *Emotion, Space and Society*, *The London Journal* e *Architectural Histories*, la rivista ad accesso aperto che ha contribuito a fondare come membro dell'European Architectural History Network (EAHN). Ha anche co-curato il volume *Emerging Landscapes: Between Production and Representation* (2014). I premi per la ricerca includono borse di studio dell'Arts and Humanities Research Council (AHRC) del Regno Unito, del Paul Mellon Center for Studies in British Art della Yale University, della British Academy, della Andrew W. Mellon Foundation e del Canadian Centre for Architecture (CCA), dove ha anche curato la mostra "Modernism in Miniature: Points of View" (2011). Attualmente dirige il progetto interdisciplinare "Vertigo in the City" presso l'Università di Westminster: nell'ambito di esso ha curato la mostra *Falling Away* (Ambika P3, 2021) e ha pubblicato il libro *On Balance: Architecture and Vertigo* (Lund Humphries, 2023).

email: D.Deriu@westminster.ac.uk

Özlem İnay Erten

Nata in Svizzera nel 1980, ha completato gli studi di laurea, master e dottorato presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università Mimar Sinan. Tra il 2010 e il 2014 ha lavorato come consulente artistico per la Demsa Collection, appartenente a Demet Sabancı e Cengiz Çetindoğan. Dal 2013 al 2021 ha insegnato storia dell'arte, arte contemporanea e gestione dell'arte come docente a contratto presso diverse università, tra cui l'Università Işık, l'Università Kültür e l'Università Altınbaş. Ha scritto e curato diversi libri d'arte e cataloghi di mostre. Dal 2005 ha pubblicato circa duecento articoli e interviste sul mondo dell'arte in media cartacei e digitali. Tra il 2010 e il 2015 ha scritto articoli d'arte per il quotidiano *Cumhuriyet*.

Dal 2014 al 2024 ha lavorato come curatrice di mostre e project manager presso la Bozlu Art Project, una piattaforma di ricerca e mostre d'arte affiliata a Bozlu Holding, ricoprendo anche il ruolo di editor per Bozlu Sanat Yayınları. Durante questo periodo, Bozlu Art Project ha ospitato circa ottanta mostre, tra cui quelle dedicate a importanti artisti come Şevket Dağ, Fahrelnissa Zeid, Cihat Burak, Ali Teoman Germaner, Neş'e Erdok, Utku Varlık, Balkan Naci İslimyeli, Halil Akdeniz e Can Göknil.

Nel giugno del 2013 è stato pubblicato in inglese il libro *Turkish Tiles*, dedicato all'arte della ceramica, scritto insieme a Oğuz Erten. Ha inoltre pubblicato *Şişli'de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri* (2016), *Bana Sanat Nedir Dersen?* (2017), *Ressam Hüseyin Zekâî Paşa ve Mübeccel Hazine* (2018) e *Hayal Fanusu: Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu* (2022). In collaborazione con Oğuz Erten, ha scritto *Suretimin Resmidir: Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu'ndan Sanatçı Atölyeleri ve Otoportreler* (2023) e *Düştün Güzel, Hayalden Öte: Bozlu Art Project'in 10 Yılı* (2024). Attualmente è consulente per il *Yaşar Müzesi*, la cui apertura è prevista per il 2025 a İzmir, e dal 2024 prosegue la sua attività di ricerca e curatela in modo indipendente. email: ozleminay@gmail.com

Luca Orlandi

È un architetto e storico dell'architettura. Si è laureato presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova e ha ottenuto un dottorato nel 2005 presso il Politecnico di Torino nel programma di Storia e Critica del Patrimonio Architettonico e Ambientale.

Vive a Istanbul da due decenni e recentemente ha ottenuto la posizione di professore associato dal Consiglio Inter-universitario (UAK) in Turchia. Insegna Storia dell'Architettura e Progettazione Architettonica presso la Facoltà di Architettura e Design dell'Università Özyeğin.

È membro attivo di ICOMOS Italia, e collabora attivamente con diverse organizzazioni quali: Fondazione Alte Vie e PIMo (People in Motion). È Senior Tutor presso il Premio Piranesi - Prix de Rome e tra il 2018 e il 2019 è stato invitato per due semestri come professore residente al Politecnico di Milano.

Ha pubblicato (in lingua italiana e turca) una monografia sull'architetto Sinan dal titolo: *Il Paesaggio delle Architetture di Sinan* e parecchi saggi e articoli su rinomate pubblicazioni collettanee e riviste internazionali. Partecipa a conferenze, seminari e workshop internazionali, sia in Turchia che all'estero ed ha organizzato conferenze e mostre inerenti ai temi da lui studiati. I suoi campi di interesse coprono diversi argomenti come l'architettura ottomana e l'architetto Sinan; l'architettura turca moderna; Galata e le colonie genovesi nel Mar Mediterraneo orientale; gli architetti italiani nel tardo Impero Ottomano e nei primi anni della Repubblica Turca; la letteratura di viaggio nel Levante; il mondo levantino e la conservazione del patrimonio architettonico ottomano.

email: luca.orlandi@ozyegin.edu.tr

Silvia Pedone

È storica dell'arte e bizantinista e lavora presso l'Accademia Nazionale dei Lincei. È stata professore a contratto presso l'Università della Tuscia di Viterbo (2019), presso l'Accademia di Belle Arti di Roma (2019/2020) e, nel 2011 professore a contratto di Storia dell'Arte Medievale e Bizantina all'Università di Urbino 'Carlo Bo'. Ha conseguito due dottorati di ricerca in Storia dell'Arte presso la Sapienza Università di Roma (2° Ph.D) e presso l'Università di Roma "Tor Vergata" (1° Ph.D). È stata vincitrice di un assegno di ricerca presso l'Università del Salento di Lecce (2015) e ha svolto un Post-doc alla Koç University di Istanbul, Stavros Niarchos Foundation (2015-2016). Si è Laureata con il massimo dei voti (110 cum laude) alla Sapienza Università di Roma.

Ha pubblicato, insieme a V. Cantone, il volume *Phantazontes. Visioni dell'Arte Bizantina*, con prefazione di Herbert L. Kessler (Padova 2013), e curato diversi volumi della collana di Sensibilia. *Colloquium on Perception and Experience* e fa parte del consiglio direttivo del Dost-I (Dominican Study Institute of Istanbul) con cui collabora costantemente e con il quale ha pubblicato nel 2017 il volume: *Domenicani a Costantinopoli prima e dopo l'impero ottomano. Storie, immagini e documenti d'archivio*, Firenze: Nerbini, 2017 (Biblioteca di Memorie Domenicane, 17). È membro eletto del Consiglio direttivo del AISB (Associazione italiana di Studi Bizantini). La sua ultima monografia si occupa della policromia nella scultura: *Bisanzio colorata. La policromia nella scultura bizantina*, Roma: Bardi 2022).

I suoi interessi spaziano dalla storiografia storico-artistica e archeologica; visual studies; periegetica (disegni e taccuini di viaggio); arte bizantina e ottomana; topografia di Costantinopoli.
email: silvia.pedone@lincei.it

Francesco Pongiluppi

Ha conseguito nel 2017 il dottorato di ricerca con lode in Storia dell'Europa presso "La Sapienza" Università degli Studi di Roma con una tesi sulla presenza italiana in Turchia (Gli italo-levantini di Turchia dai primi insediamenti alla fascistizzazione, premio nazionale 2017 Centro Studi "La cultura del viaggio").

Lavora come ricercatore in Storia della pedagogia presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Nello stesso ateneo è professore a contratto di Storia dei modelli pedagogici e delle istituzioni assistenziali per il Corso di laurea in Educazione Professionale. È autore di saggi e articoli sui temi della storia delle istituzioni scolastiche, dell'educazione degli adulti e delle migrazioni e culture nel Mediterraneo.

Membro del comitato tecnico scientifico del Master universitario in processi educativi e didattici a scuola promosso dall'Università degli Studi di Torino e dal Centro Formazione degli insegnanti in Piemonte, è stato per alcuni anni coordinatore del comitato scientifico della Levantine Heritage Foundation.

Sulle tematiche delle migrazioni si occupa di progettazione socio-educativa e attività culturali per conto di amministrazioni pubbliche, scuole, fondazioni e associazioni.

Nel 2022 ha curato la pubblicazione di: *Smirne e l'Italia. Comunità, relazioni, istituzioni* (Pongiluppi/Selvelli, Etp Books, Atene, 312 p.).

email: francesco.pongiluppi@unito.it

Carla Scicchitano

Nata a Roma, è laureata in Storia del Teatro e dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere – DAMS dell'Università Alma Mater di Bologna. È funzionario della Soprintendenza Capitolina ai Beni Culturali ed al momento ricopre la carica di Responsabile del Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Ha organizzato e gestito tutte le Attività Culturali ed Espositive del Museo dal 2002 ad oggi.

Tra le sue principali pubblicazioni si ricordano: C. Scicchitano, Il Museo Pietro Canonica, in A. Campitelli (a cura), *Verdi Delizie - Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2005, pp. 101-103; C. Scicchitano, Il Teatro d'Avanguardia a Roma negli Anni '60 e '70. Le cantine viste da Nico Garrone, in M. De Marinis (a cura di) *Culture Teatrali – Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, n° 23, Bologna, 2014; C. Scicchitano, Il Museo come luogo aperto, in Bianca Maria Santese (a cura di) *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese*, Palombi Editori, Roma, 2017; C. Scicchitano, Pietro Canonica e la Sicilia, in Bianca Maria Santese e Carla Scicchitano (a cura di) *La Bellezza Scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, Gangemi Editore, Roma, 2017.
email: carla.scicchitano@comune.roma.it

Luca J. Senatore

Architetto, Dottore di Ricerca e Assegnista di Ricerca (ICAR 17), svolge da anni attività di ricerca in vari ambiti inerenti al settore scientifico disciplinare di riferimento. In particolare si interessa di nuove Metodologie e Tecniche del Disegno e della Rappresentazione, di Rilievo e di Modellazione digitale. Si occupa attivamente di Disegno dell'Architettura, dei nuovi strumenti di rappresentazione digitale e delle nuove interfacce. Si interessa di Disegno di Progetto, in particolare per ciò che attiene alle nuove frontiere della rappresentazione digitale parametrica e generativa. Concentra parte della sua attività sulle forme di interazione tra rappresentazione e città. Porta avanti la ricerca relative al rilievo mediante lo studio delle nuove tecniche di rilevamento non a contatto con scanner laser 3D, sia Short Range (corto raggio) che Long Range (lungo raggio); della successiva gestione ed elaborazione dei dati ottenuti; della modellazione 3D delle superfici da nuvole di punti sia per quanto riguarda il rilievo architettonico, che di progetto e di design. Si occupa inoltre di tutte le problematiche inerenti i nuovi strumenti digitali di disegno ed in particolare sta portando avanti una ricerca nell'ambito delle nuove interfacce utente/pc per la realizzazione di disegni digitali. Si occupa, inoltre, dei nuovi strumenti di fruizione e visualizzazione interattiva del modello grafico per il World Wide Web. Pubblica le proprie ricerche su riviste di settore nazionali e internazionali.
email: luca.senatore@uniroma1.it

Aylin Tekiner

È direttore del *Research Institute on Turkey* e del *Tarihsel Adalet için Bellek Müzesi*, artista e attivista per i diritti umani. Continua a condurre ricerche sui concetti di memoria e giustizia storica, con particolare attenzione alla violenza collettiva e ai traumi sociali. Nel 2008 ha conseguito il dottorato presso il Dipartimento di Fondamenti Culturali dell'Educazione dell'Istituto di Scienze dell'Educazione dell'Università di Ankara. Partendo dalla sua tesi di dottorato, ha scritto il libro *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset* (Le Statue di Atatürk: Culto, Estetica, Politica), pubblicato nel 2010, 2014 e 2021 da *İletişim Yayınları*. Nel 2023 ha pubblicato il libro per bambini *Rüzgar Baba* con Yapı Kredi Yayınları. Tra il 2015 e il 2016, ha proseguito i suoi studi post-dottorato presso il Dipartimento di Teatro dell'Università di Yale, concentrandosi sulle tecniche del teatro delle ombre. Ha tenuto mostre personali e partecipato a mostre collettive sia in Turchia che all'estero. È membro del *Columbia University Social Difference Research Center* e fa parte dell'iniziativa *Çocuklarımız Bir Aradayız*, che si occupa di studi sulla memoria collettiva del colpo di stato del 1980.
email: aylint@riturkey.org

YAZARLAR DİZİNİ

Marco Carpiceci

Mimar, Roma Sapienza Üniversitesi Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü'nde Mimari Tasarım alanında doçenttir. İtalya (Roma, Viterbo, Caserta) ve Kapadokya, Türkiye'deki anıtsal komplekslerin mimari araştırmalarının yanı sıra, bu yapıların edinimi, işlenmesi ve bilgisayar yönetimi ile ilgili temsil sorunları üzerinde çalışmıştır. Dijital fotoğrafçılığın gelişimiyle birlikte, mimarlık için görüntü işleme tekniklerine kendini adanmıştır. Milano'daki Castello Sforzesco'nun Vinciana Koleksiyonu'nun bir üyesidir ve şu anda Leonardo da Vinci'nin bir mimar olarak çalışmalarını dijital araçlarla incelemektedir.

email: marco.carpiceci@uniroma1.it

Mevlüt Çelebi

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü bitirdi. Yüksek lisans ve doktora öğrenimini Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde yaptı. Ege Üniversitesi ve doktoradan sonra Manisa Celal Bayar Üniversitesi'nde çalıştı. Halen Ege Üniversitesi Tarih Bölümü'nde Türkiye Cumhuriyeti Tarihi öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Akademik çalışmaların önemli bir kısmı 20. yüzyıl Türkiye-İtalya ilişkileri hakkındadır. Dışişleri Bakanlığı, TÜBA, TÜBİTAK VE YÖK gibi kuruluşların burslarıyla pek çok kez İtalya'da arşiv ve kütüphanelerde araştırmalar yaptı. Yüksek lisans ve doktora tezlerinde Milli Mücadele dönemindeki Türk-İtalyan ilişkilerini inceledi. Doktora sonrasında Atatürk dönemi Türkiye-İlişkilerini araştırmaya devam etmektedir.

Türkiye-İtalya ilişkileri bağlamında yazdığı kitaplar şunlardır: *Millî Mücadele Döneminde Türk-İtalyan İlişkileri*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2002; *Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2006; *Başvekil İsmet Paşa'nın İtalya Seyahati ve Yankıları*, İzmir,

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 2009; *İtalyan Arşiv Belgelerinde Anadolu'da Yunan Mezalimi (1919-1922) Grek Massacre in Anatolia on Italian Archives Documents (1919-1922)*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2010; *İzmir Gazi Heykeli*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını, 2013; *Türkiye-İtalya Siyasi İlişkileri (1923-1939)*, TTK Yayını, Ankara 2020; *Türkiye-İtalya Sosyal ve Kültürel İlişkileri 1923-1939*, TTK Yayını, Ankara 2022.

email: mevlutcelebi@yahoo.com

Fabio Colonnese

Roma Sapienza Üniversitesi Mimarlık Tarihi, Tasarımı ve Restorasyonu Bölümü'nde mimar ve araştırmacı olarak çalışmaktadır. Labirent ve onun sanat, mimarlık ve şehirle çoklu ilişkileri üzerine doktora tezi *Il Labirinto e l'Architetto* (2006), hareketin algısal ve grafik etkileri ise *Movimento Percorso Rappresentazione* (2012) adlı kitapta yayımlanmıştır. Mimarlık, mühendislik, tasarım ve peyzaj alanlarında dersler vermiş ve İtalya ile Türkiye'de araştırma kampanyalarına katılmıştır. Son yıllarda makaleleri, dijital uygulamalar aracılığıyla analiz edilen inşa edilmiş, boyanmış ve tanımlanmış mimaride görme, hayal gücü ve temsil arasındaki ilişkiye odaklanmıştır.

email: fabio.colonnese@uniroma1.it

Davide Deriu

Londra'daki Westminster Üniversitesi'nde Mimarlık Tarihi ve Teorisi alanında okuyucudur ve burada Mimari Beşeri Bilimler araştırma grubunu koordine etmektedir. Deneyimli bir eğitimci, araştırmacı ve yazar olarak Turin Polytechnic ve Bartlett, UCL'de eğitim almıştır. Daha önce Birleşik Krallık'ta (UCL; Canterbury; Brighton) ve Türkiye'deki (ODTÜ) mimarlık/tasarım okullarında ders vermiş ve son olarak Venedik Iuav Üniversitesi'nde Misafir Profesör olarak görev yapmıştır. Araştırmaları, deneyim ve temsil sorunlarına odaklanarak mekânsal ve görsel kültürler arasındaki kritik kesişimleri incelemektedir. Önemli kültür kurumlarında (örneğin Kunsthau Graz; Nottingham Çağdaş Sanat Merkezi; Tate Britain) ve uluslararası üniversitelerde (örneğin Cambridge Üniversitesi; İstanbul Teknik Üniversitesi; Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi) dersler vermiştir. 2017 yılında RIBA Londra'da mimarlık ve fotoğrafçılık alanında Colin Rowe öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Yazıları çok sayıda kitapta ve *Architectural Theory Review*, *Architecture and Culture* ve *The Journal of Architecture* gibi akademik dergilerde yayımlanmıştır. Editörlüğünü yaptığı çalışmalar arasında *Emotion, Space and Society*, *The London Journal* ve European Architectural History Network'ün (EAHN) bir üyesi olarak kurulmasına yardımcı olduğu açık erişim dergisi *Architectural Histories*'in özel sayıları yer almaktadır. Ayrıca *Emerging Landscapes: Between Production and Representation* (2014) adlı kitabın editörlüğünü yapmıştır. Araştırma ödülleri arasında Birleşik Krallık'taki Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Konseyi (AHRC), Yale Üniversitesi'ndeki Paul Mellon İngiliz Sanatı Çalışmaları Merkezi, İngiliz Akademisi, Andrew W. Mellon Vakfı ve Kanada Mimarlık Merkezi (CCA) bursları bulunmaktadır; burada *Modernism in Miniature: Points of View* (2011) sergisinin küratörlüğünü de yapmıştır. Halen Westminster Üniversitesi'nde 'Vertigo in the City' adlı disiplinlerarası projeyi yönetmektedir: bu proje kapsamında *Falling Away* (Ambika P3, 2021) sergisinin küratörlüğünü yapmış ve *On Balance: Architecture and Vertigo* (Lund Humphries, 2023) adlı kitabı yayımlamıştır.

email: D.Deriu@westminster.ac.uk

Özlem İnay Erten

1980 yılında İsviçre’de doğdu. Lisans, yüksek lisans ve doktora öğrenimini Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde tamamladı. 2010-2014 yılları arasında Demet Sabancı ve Cengiz Çetindoğan’a ait Demsa Koleksiyon bünyesinde sanat danışmanı olarak çalıştı. 2013-2021 yılları arasında Işık Üniversitesi, Kültür Üniversitesi ve Altınbaş Üniversitesi gibi üniversitelerde yarı zamanlı olarak sanat tarihi, çağdaş sanat ve sanat yönetimi konularında dersler verdi. Çeşitli sanat kitapları ve sergi kataloglarının yazarlığını ve editörlüğünü üstlendi. 2005 yılından bu yana sanatla ilgili iki yüze yakın makale ve söyleşisi basılı ve dijital mecralarda yayımlandı. 2010-2015 yılları arasında Cumhuriyet Gazetesi’nde sanat yazıları yazdı. 2014-2024 yılları arasında Bozlu Holding’e bağlı bir sanat araştırma ve sergileme platformu olan Bozlu Art Project’te Sergi Küratörü ve Proje Yöneticisi olarak görev yaptı, ayrıca Bozlu Sanat Yayınları’nın editörlüğünü üstlendi. Şevket Dağ, Fahrnissa Zeid, Cihat Burak, Ali Teoman Germaner, Neş’e Erdok, Utku Varlık, Balkan Naci İslimyeli, Halil Akdeniz, Can Göknil gibi isimlerin sergileri, bu süre zarfında Bozlu Art Project’te gerçekleşen seksene yakın sergi arasında yer aldı.

2013 yılının haziran ayında Oğuz Erten ile birlikte yazdığı *Turkish Tiles* isimli çini sanatı hakkındaki kitabı İngilizce yayımlandı. *Şişli’de Bir Konak ve Mimar Giulio Mongeri* (2016), *Bana Sanat Nedir Dersen?* (2017), *Ressam Hüseyin Zekâî Paşa ve Mübeccel Hazine* (2018), *Hayal Fanusu: Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu* (2022), yazarlığını Oğuz Erten ile birlikte üstlendiği *Suretimin Resmidir: Dr. Şükrü Bozluoçay Koleksiyonu’ndan Sanatçı Atölyeleri ve Otoportreler* (2023) ve *Düşten Güzel, Hayalden Öte: Bozlu Art Project’in 10 Yılı* (2024) isimli kitapları yayımlanmıştır.

2025 yılında İzmir’de Yaşar Holding bünyesinde açılması planlanan Yaşar Müzesi’nin danışmanlığını sürdürmekte, yazınsal ve küratöryal alandaki çalışmalarını 2024 yılında bu yana bağımsız olarak devam ettirmektedir.

email: ozleminay@gmail.com

Luca Orlandi

Mimar ve mimarlık tarihçisidir. Cenova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nden mezun olmuş ve 2005 yılında Torino Politeknik Üniversitesi’nde Mimari ve Çevresel Miras Tarihi ve Eleştirisi programında doktora derecesi almıştır. Yirmi yıldır İstanbul’da yaşamaktadır ve yakın zamanda Türkiye’de Üniversitelerarası Kurul’dan (ÜAK) doçentlik unvanı almıştır. Özyeğin Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi’nde Mimarlık Tarihi ve Mimari Tasarım dersleri vermektedir. ICOMOS İtalya’nın aktif bir üyesidir ve Fondazione Alte Vie ile PIMo (People in Motion) gibi çeşitli kuruluşlarla aktif olarak işbirliği yapmaktadır. Piranesi Prize - Prix de Rome’da Kıdemli Eğitimci olarak görev yapmaktadır ve 2018-2019 yılları arasında iki dönem boyunca Milano Politeknik’te yerleşik profesör olarak davet edilmiştir. Mimar Sinan üzerine *Sinan Mimarlığının Görünümü* başlıklı bir monografi (İtalyanca ve Türkçe olarak) ve tanınmış uluslararası kolektif yayınlarda ve dergilerde çeşitli denemeler ve makaleler yayımlamıştır. Hem Türkiye’de hem de yurtdışında uluslararası konferans, seminer ve atölye çalışmalarına katılmakta ve çalıştığı konularla ilgili konferanslar ve sergiler düzenlemektedir. İlgi alanları arasında Osmanlı mimarisi ve Mimar Sinan; modern Türk mimarisi; Galata ve Doğu Akdeniz’deki Ceneviz kolonileri; Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında İtalyan mimarlar; Levant’ta seyahat edebiyatı; Levanten dünyası ve Osmanlı mimari mirasının korunması gibi çeşitli konular yer almaktadır.

email: luca.orlandi@ozyegin.edu.tr

Silvia Pedone

Sanat tarihçisi ve Bizans uzmanıdır ve Accademia Nazionale dei Lincei'de çalışmaktadır. Viterbo'daki Tuscia Üniversitesi'nde (2019), Roma'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde (2019/2020) ve 2011 yılında Urbino 'Carlo Bo' Üniversitesi'nde Ortaçağ ve Bizans Sanat Tarihi bölümünde yardımcı profesör olarak görev yapmıştır. Roma Sapienza Üniversitesi'nden (2. Doktora) ve Roma Tor Vergata Üniversitesi'nden (1. Doktora) Sanat Tarihi alanında iki doktora derecesine sahiptir. Lecce'deki Salento Üniversitesi'nde araştırma bursu kazanmış (2015) ve İstanbul'daki Koç Üniversitesi'nde Stavros Niarchos Vakfı'nda post-doktora yapmıştır (2015-2016). Roma Sapienza Üniversitesi'nden en yüksek notlarla (110 cum laude) mezun olmuştur. V. Cantone ile birlikte *Phantazontes. Visions of Byzantine Art*, Herbert L. Kessler'in önsözünü birlikte (Padua 2013) yayımlamış ve *Sensibilia* serisinin birkaç cildinin editörlüğünü yapmıştır. *Colloquium on Perception and Experience* (Algı ve Deneyim Üzerine Kolokyum) adlı kitabın editörlüğünü yapmış ve sürekli işbirliği içinde olduğu ve 2017'de "Osmanlı İmparatorluğu Öncesi ve Sonrasında Konstantinopolis'te Dominikenler" adlı kitabı yayınladığı Dost-I' in (İstanbul Dominiken Çalışma Enstitüsü) yönetim kurulunda yer almaktadır. *Storie, immagini e documenti d'archivio*, Floransa: Nerbini, 2017 (Biblioteca di Memorie Domenicane, 17). AISB'nin (İtalyan Bizans Araştırmaları Derneği) seçilmiş Yönetim Kurulu üyesidir. Son monografisi heykeltıraşlıkta polikromi ile ilgilidir: *Bisanzio colorata. La polychromia nella scultura bizantina*, Roma: Bardi, 2022.

İlgi alanları arasında sanat tarihi ve arkeoloji tarihçiliği; görsel çalışmalar; periegetica (çizimler ve seyahat defterleri); Bizans ve Osmanlı sanatı; Konstantinopolis topografyası yer almaktadır.
email: silvia.pedone@lincei.it

Francesco Pongiluppi

Doktorasını 2017 yılında Roma 'La Sapienza' Üniversitesi Avrupa Tarihi bölümünde Türkiye'deki İtalyan varlığı üzerine yazdığı tezle onur derecesiyle tamamladı (Gli italo-levantini di Turchia dai primi insediamenti alla fascistizzazione, 2017 National Prize Centro Studi 'La cultura del viaggio').

Torino Üniversitesi Felsefe ve Eğitim Bilimleri Bölümü'nde Pedagoji Tarihi alanında araştırmacı olarak çalışmaktadır. Aynı üniversitede Mesleki Eğitim lisans dersi için Pedagojik Modeller ve Refah Kurumları Tarihi alanında sözleşmeli profesör olarak görev yapmaktadır. Eğitim kurumları tarihi, yetişkin eğitimi ve Akdeniz'de göç ve kültürler üzerine deneme ve makaleleri bulunmaktadır. Torino Üniversitesi ve Piedmont Öğretmen Yetiştirme Merkezi tarafından desteklenen okulda eğitim ve didaktik süreçler yüksek lisans kursunun teknik-bilimsel komitesinin bir üyesidir ve birkaç yıl boyunca Levanten Mirası Vakfı'nın bilimsel komitesinin koordinatörlüğünü yapmıştır. Göç konusunda kamu idareleri, okullar, vakıflar ve dernekler adına sosyo-egitimsel planlama ve kültürel faaliyetler üzerine çalışmaktadır. 2022 yılında yayın editörlüğünü yapmıştır: *Smirne e l'Italia. Comunità, relazioni, istituzioni* (Pongiluppi/Selvelli, Etp Books, Atina, 312 s.)

email: francesco.pongiluppi@unito.it

Carla Scicchitano

Roma'da doğdu, Bologna Alma Mater Üniversitesi Edebiyat Fakültesi - DAMS'ta Tiyatro ve Performans Tarihi bölümünden mezun oldu. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali'nin bir görevlisidir ve halen Villa Borghese'deki Pietro Canonica Müzesi'nin müdürü olarak görev yapmaktadır. Kendisi 2002 yılından bu yana Müze'nin tüm Kültürel ve Sergi Faaliyetlerini organize etmekte ve yönetmektedir.

Başlıca yayınları şunlardır: C. Scicchitano, *Il Museo Pietro Canonica*, in A. Campitelli (ed.), *Verdi Delizie - Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2005,

s. 101-103; C. Scicchitano, *Il Teatro d'Avanguardia a Roma negli Anni '60 e '70. Le cantine viste da Nico Garrone*, in M. De Marinis (ed.) *Culture Teatrali - Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, no. 23, Bologna, 2014; C. Scicchitano, *Il Museo come luogo aperto*, in Bianca Maria Santese (ed.) *Museo Pietro Canonica a Villa Borghese*, Palombi Editori, Roma, 2017; C. Scicchitano, *Pietro Canonica e la Sicilia*, in Bianca Maria Santese and Carla Scicchitano (ed.) *La Bellezza Scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e Restauro*, Gangemi Editore, Roma, 2017.
email: carla.scicchitano@comune.roma.it

Luca J. Senatore

Mimar, Doktora ve Araştırma Görevlisi (ICAR 17), uzun yıllardır referans bilimsel disipline özgü çeşitli alanlarda araştırma faaliyetleri yürütmektedir. Özellikle yeni Çizim ve Temsil Metodolojileri ve Teknikleri, Ölçme ve Dijital Modelleme ile ilgilenmektedir. Mimari Tasarım, yeni dijital temsil araçları ve yeni arayüzlerle aktif olarak ilgilenmektedir. Özellikle parametrik ve jeneratif dijital temsilin yeni sınırlarıyla ilgili olarak Proje Çizimi ile ilgilenmektedir. Faaliyetlerinin bir kısmını temsil ile şehir arasındaki etkileşim biçimlerine odaklanmaktadır. Hem kısa menzilli hem de uzun menzilli 3D lazer tarayıcılarla yeni temassız araştırma tekniklerinin incelenmesi; elde edilen verilerin daha sonra yönetimi ve işlenmesi; mimari, proje ve tasarım araştırmaları için nokta bulutlarından yüzeylerin 3D modellenmesi yoluyla anket araştırmaları yürütmektedir. Ayrıca yeni dijital çizim araçlarıyla ilgili tüm konularla ilgilenmekte ve özellikle dijital çizimler için yeni kullanıcı/bilgisayar arayüzleri alanında araştırmalar yapmaktadır. Ayrıca World Wide Web için grafik modelin etkileşimli kullanımı ve görselleştirilmesi için yeni araçlarla ilgilenmektedir. Araştırmalarını ulusal ve uluslararası ticari dergilerde yayımlamaktadır.
email: luca.senatore@uniroma1.it

Aylin Tekiner

Türkiye ve Tarihsel Adalet Araştırmaları Enstitüsü Bellek Müzesi direktörü, sanatçı ve insan hakları savunucusu. Toplu şiddet ve toplumsal travmalar özelinde hafıza ve tarihsel adalet kavramları üzerinde çalışmalarını sürdürüyor. 2008 yılında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamladı. Doktora tezinden yola çıkarak hazırladığı *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset* adlı kitap 2010-2014-2021 yıllarında İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. Yazarı olduğu *Rüzgar Baba* adlı çocuk kitabı da 2023 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlandı. 2015-2016 yılları arasında doktora sonrası çalışmalarını sürdürdüğü Yale Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde gölge tiyatrosu teknikleri üzerine çalıştı. Ülkesinde ve yurt dışında kişisel sergiler açan ve karma sergilere katılan Aylin, Columbia Üniversitesi Sosyal Farklılıklar Araştırma Merkezi üyesi ve aynı zamanda 1980 darbesine yönelik kolektif hafıza çalışmalarını yürüten Çocuklarımız Bir Aradayız inisiyatifi üyesidir.
email: aylint@riturkey.org

“Con Kemal, durante le pose, si conversava di tutto. Egli era un uomo semplice, molto distinto nei modi al pari dei nostri soldati lombardi e piemontesi d’antico tempo. Uomo di poche parole, riflessivo e acuto osservatore, la sua fisionomia, a seconda dei sentimenti che lo animano, acquista a volte un’impressione imperiosa, a volte di una dolcezza quasi infantile che commuove”.

Atatürk dalle *Memorie* di Pietro Canonica

“Çalışmalarım sırasında Kemal ile her şeyden konuşuyorduk. Sade, bizim Lombardia ve Piemonte bölgelerinin eski asil askerlerine benzeyen davranışlarıyla çok seçkin bir insandı. Az konuşuyor, derin düşünen ve dikkatli bir gözlemci: fizyonomisi, o an içinde bulunduğu hislere göre bazen emir verici bir görünüme, bazen de insanı duygulandıran adeta çocuksu tatlı bir havaya bürünüyor”.

Canonica’nın *Memorie*’nden Atatürk

