



# eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II  
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:  
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

---

## Stefania Filo Speciale fermoimmagine

Chiara Ingrosso

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

To cite this article: Ingrosso, C. (2025). *Stefania Filo Speciale fermoimmagine*: Eikonocity, 2025, anno X, n. 2, 91-103, DOI: 10.6093/2499-1422/11698

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6093/2499-1422/11698>

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>  
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.



# Stefania Filo Speciale fermoimmagine

Chiara Ingrosso

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

## Abstract

Il saggio si concentra su alcune immagini tratte dai due celebri lungometraggi di Francesco Rosi *La sfida* (1958) e *Le mani sulla città* (1963) che descrivono le opere di Stefania Filo Speciale (1905-1988) e la Napoli del secondo dopoguerra di cui fu protagonista. *Le mani sulla città* è divenuto un modo di definire un periodo, quello del boom edilizio e non solo napoletano. Rileggere le opere di Stefania Filo Speciale e la sua storia può forse aiutare a riguardarlo in modo diverso.

## Stefania Filo Speciale still image

The paper focuses on some images from Francesco Rosi's two famous feature films *La sfida* (1958) and *Le mani sulla città* (1963) that depict the work of Stefania Filo Speciale (1905-1988) and the post-World War II Naples in which she was a protagonist. *Le mani sulla città* has become a way of defining a period, that of the building boom and not only in Naples. Rereading Stefania Filo Speciale's work and its history may perhaps help us to look at it differently.

**Keywords:** Architettura del secondo dopoguerra; architettura al femminile; modernismo meridiano.  
Post World War II architecture; women's architecture; meridian modernism.

Chiara Ingrosso insegna presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", dove è titolare dei corsi di Storia dell'Architettura e del Design e Storia della città del Novecento. Per LetteraVentidue ha recentemente pubblicato: *Stefania Filo Speciale* (2024).

Author: chiara.ingrosso@unicampania.it

Received March 4 2025; accepted December 11 2025

## 1 | Introduzione

Nei due celebri lungometraggi di Francesco Rosi, *La Sfida* (1958) e *Le mani sulla città* (1963), alcune delle scene più importanti sono ambientate in due architetture di Stefania Filo Speciale: le palazzine di via Nevio (1954-1958) e il grattacielo della Società Cattolica Assicurazione (1954-1958). La scelta dei luoghi rispose a precise esigenze narrative ed estetiche, come non manca di sottolineare lo stesso regista per il quale i sopralluoghi hanno avuto un ruolo fondamentale per costruire soggetti, sceneggiature e la selezione degli attori presi per strada. Nel caso de *La sfida*, Rosi era reduce dalle riprese de *La Terra trema* (1948) di Luchino Visconti, con cui collaborò in veste di aiuto-regista anche per *Senso* (1953) e come sceneggiatore, al fianco di Suso Cecchi D'Amico, per *Bellissima* (1951). Nello stesso periodo aveva poi lavorato al doppiaggio dei grandi film di Roberto Rossellini *Germania Annozero* (1948) e *La macchina ammazzacattivi* (1951), nonché come aiuto-regista di Michelangelo Antonioni ne *I vinti* (1953) [Ciment 1976; Costa 2005; Costa 2012]. Erano gli anni del grande cinema italiano neorealista cui il regista partecipò ai suoi esordi arrivando poi a definire il suo cinema come "della realtà": che «richiede un continuo studio della materia attraverso testimonianze, documenti, partecipazione» [Rosi 2012, 122]. Per comprendere il contesto in cui Rosi si muoveva non si può poi trascurare la sua amicizia con Raffaele La Capria, che un anno dopo il romanzo *Ferito a morte* (1961) [La Capria 1961] sceneggerà con lui *Le mani sulla città*, con Giuseppe Patroni Griffi, nonché le sue frequentazioni con Antonio Ghirelli e Giorgio Napolitano. L'attenzione ai luoghi era inoltre anche una dote familiare. Attinse dal padre Sebastiano, caricaturista, l'abilità di fermare le immagini in

sequenze schizzate su carta e condivise con il fratello Massimo l'attenzione per le location. A quest'ultimo, studente di architettura laureatosi con Roberto Pane nel 1960, affidò l'allestimento di diverse scene ne *Le mani sulla città* [Pane 2015].

Mentre per quest'ultimo film la scelta del grattacielo è caricata di una forte componente simbolica, alimentata dal dibattito culturale che l'edificio suscitò, non senza contrasti, anche nelle aule della Facoltà di Architettura, non è dato sapere se nel lungometraggio precedente fosse a conoscenza della mano di Stefania Filo Speziale per le palazzine di via Nevio, il cui progetto era stato peraltro iniziato da Francesco Di Salvo nel 1948 e completato dall'architetta e dal suo studio tra il 1955 e il 1958. Sta di fatto che i due film ci restituiscono delle immagini preziose di queste due architetture da poco realizzate e della città.

## 2 | Le tre Napoli

*La sfida* ci mostra una Napoli multipla e in piena trasformazione. La vicenda, sceneggiata da Suso Cecchi D'Amico che lo affiancherà per questo ruolo anche per i suoi due successivi film *I magliari* (1959) e *Salvatore Giuliano* (1962), è incentrata sul mutamento della malavita napoletana nel secondo dopoguerra, che passa dal contrabbando al controllo del mercato ortofrutticolo, attraverso le vicende di Vito Polara (José Suarez) e della sua fidanzata e poi moglie Assunta (Rosanna Schiaffino). Molte scene sono ambientate nella campagna, nei paesi dell'entroterra con i loro casolari assolati, le terre fertili e le chiese barocche, come Palma Campania in Terra di Lavoro o San Valentino Torio nell'agro Nocerino; altre, nei quartieri della città vecchia con le sue propaggini, tra il Lanificio di Porta Capuana, la Sanità, i vicoli e i cortili gremiti di guappi e scugnizzi, nelle stanze popolate da donne e bambini, fino a via Marina con il complesso Stella Polare realizzato da Carlo Cocchia a partire dal 1951 o a Fuorigrotta nello Sferisterio progettato negli anni Quaranta da Franco Tortorelli [Maglio 2019]. Ma oltre a città-campagna, un altro dualismo caratterizza il film, quello tra città vecchia e città nuova, tra la Napoli densa e stratificata delle classi popolari e quella in collina della middle class in piena ascesa sociale, in questo caso grazie a traffici illegali. In molti fotogrammi la città è vista dall'alto e il cambio di prospettiva simbolizza il raggiungimento del traguardo del self-made-man napoletano [Gambardella 1999, 90]. Le stesse case nuove che iniziavano a sorgere sulle colline, riprese ne *Le mani sulla città* per mostrare la speculazione edilizia e accusare la classe politica monarchica delle sue procedure illegali, sono qui piuttosto simbolo del raggiungimento del nuovo status dei due novelli sposi Vito e Assunta, attraverso l'acquisto di un appartamento in collina, nelle palazzine di via Nevio a Posillipo disegnate da Filo Speziale. La Napoli bassa da cui provenivano era invece localizzata da Rosi in vari quartieri del centro. Con le sue parole:

Dopo vari sopralluoghi avevo trovato un posto ideale. Una strada che si chiama Borgo di Sant'Antonio Abate. Trovai un cortile con terrazzi e vari livelli di scalette e un appartamento che si apriva su una balconata affacciata sul cortile. Sembrava disegnata per il teatro. Bellissima. C'era tutto, dalla finestra, il balcone, le scale, la portineria. Tutto vero, pareva costruito apposta per noi [Rosi 2012, 99].

Le riprese del cortile vennero poi montate in sequenza con quelle della terrazza della Chiesa di Santa Maria del Soccorso che si trova in un altro quartiere, a Materdei, e la scena è divenuta famosa per il bacio tra Suarez e Schiaffino tra i panni stesi e le magnifiche cupole e i tetti napoletani, immagine fortemente mediterranea. Il film probabilmente ricalca anche l'esperienza autobiografica del regista che racconta:

Sono nato il 15 novembre 1922 in un ultimo piano pieno di luce, dove abitava la famiglia di mia madre, nel rione Montecalvario, a pochi passi dal Teatro Nuovo. Dopo pochi giorni mio padre e mia madre si trasferirono a villa Martinelli, sul mare di Posillipo. Da allora la mia vita a Napoli è stata influenzata, determinata, da questi due elementi: l'umanità caotica dei vicoli, l'aria e gli orizzonti del mare [Rosi 2022, 31].

Il contrasto tra un centro avviluppato su sé stesso e una Napoli moderna è fortissimo, perché le scene passano repentinamente da un contesto all'altro, dal popoloso centro città, a Posillipo. «Da qua su c'è una vista meravigliosa», dice giustamente Vito nel film. L'appartamento scelto dalla coppia è sull'attico, ed è «il più bello e il più costoso (...) si capisce dal numero di finestre del soggiorno» che danno su grandi balconi da cui si può ammirare il Vesuvio, come sottolinea l'agente immobiliare con l'accento romano.

È troppo grande per due persone e la giovane donna sarebbe per lo più sola, dato che il marito è sempre fuori per lavoro e costa molto, ma non importa: «sembra una casa come si deve», è un passo obbligato per conquistare lo stile di vita borghese e suggellare così la loro ascesa sociale. L'appartamento è stato appena tinteggiato. Le sue stanze sono distribuite da un lungo corridoio, in fondo c'è la camera da letto. Sono tutte di un bianco vivo perché riflettono la luce di mezzogiorno. È un'immagine che restituisce tutta la bellezza dell'architettura di Stefania Filo Speciale: precisa e razionale e al contempo più che solare, abbacinante.

La palazzina faceva parte di una lottizzazione voluta dalla Società edilizia moderna ed economica e redatta da Francesco Di Salvo nel 1948 [Ingrosso 2024, 66-77]<sup>1</sup>. A partire dal suo planivolumetrico che prevedeva un insieme di edifici in linea disposti con il lato lungo parallelo al crinale della collina, da via Manzoni a via Nevio, seguirono una serie di compravendite e parcellizzazioni dei suoli. Su incarico della Mediterranea per l'Edilizia in località Panoramiche, Filo Speciale subentrò dal 1955 alla progettazione degli edifici più a valle, già impostati dallo stesso Di Salvo. Dell'architetta, con Carlo Chiurazzi e Giorgio Di Simone, sono i rivestimenti, le piastrelle e i mosaici azzurri color del mare della hall, insieme alle inconfondibili fitte e bianche balaustrate, tutti elementi che rimandano direttamente ad un altro suo importante progetto di quel periodo: Palazzo Della Morte (1951-1957). Su un basamento non piano, perché impostato sulla pendenza di via Nevio, si innestava il gioco delle ampie sporgenze e rientranze dei solai e degli ampi balconi che fasciavano i prospetti spezzati da tagli a cannocchiale a creare aperture e ombre imprevisti.

La chiusura tragica del film è anticipata da una serie di inquadrature che riprendono Assunta che scappa proprio tra le scale e l'atrio del condominio costellato di massicci pilotis rivestiti di mosaico, avendo scoperto che suo marito era finito in cattive acque sommerso dai debiti. A Filo Speciale si devono altre due palazzine commissionate dalla Mediterranea per l'Edilizia in località Panoramiche e realizzate nei lotti attigui, poco più a Nord, non previste da Di Salvo e realizzate tra il 1955 e il 1958. Anche per questi progetti veniva ripreso il tema del porticato su pilotis su cui si innestano i piani delle residenze, ma l'insieme delle piante e le volumetrie diviene in questo caso più articolato. L'idea di progetto, parzialmente realizzata anche per recepire le numerose osservazioni che arrivarono da parte della Soprintendenza di Napoli<sup>2</sup>, era realizzare un unico edificio composto da due corpi di fabbrica divisi al livello stradale, ma uniti da una piastra continua posta alla quota del secondo livello. Si legge in pianta un unico segno con un andamento non lineare, spezzato e ruotato di 30 gradi in due punti, soluzione che ricorda molto l'edificio di via Petrarca 141, sede della Mediterranea per l'edilizia in località Panoramiche,

<sup>1</sup> Napoli. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli. Fasc. 226/3082, MEP via Nevio.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



Fig. 1-7: Le palazzine Mep nelle immagini de *La sfida* (1958) di Francesco Rosi.

commissionata da quest'ultima a Filo Speciale a partire dal 1953 [Ingrosso 2017, 92-93]. Per l'innesto in alzato dei diversi volumi di altezze differenti, il manufatto alludeva invece alla soluzione a cerniera già adottata in Palazzo Della Morte e nella sua villa a via Tasso (1953) [Manzo 2005], se non fosse che qui i diversi livelli dei prospetti si sovrapponevano creando un variegato parterre di finestrate sottolineato da balconi e balaustre. Il progetto era completato da una aggettante pensilina sul piano attico, che coronava l'edificio, analogamente a quanto progettato nel grattacielo della Società Cattolica Assicurazione. Le due palazzine assunsero due configurazioni spaziali e volumetriche distinte nel progetto definitivo, dove però è possibile cogliere la cura dei dettagli e l'espressività di alcune soluzioni tipiche del modo moderno di progettare di Filo Speciale, reso distorto, più caldo, materico e colorato dall'interazione con il sito; sempre precisissimo a livello tipologico, funzionale, strutturale e tecnologico, ma costantemente in cerca di variazioni, attraverso l'introduzione di linee spezzate, sfalsate, figure di pianta trapezoidali, triangolari, con sezioni e prospetti articolati da ballatoi, oggetti e tagli che aprivano le scatole murarie in coni e prospettive imprevisi sul mare.

Le ville e palazzine degli anni Cinquanta di Filo Speciale sono tutt'ora tra le più belle della zona collinare napoletana, dove negli anni del miracolo andò a vivere la *middle-class* locale: i quartieri Posillipo e Vomero, con le loro propaggini che lambiscono Chiaia, quella che altrove ho definito la città di mezzo, anche in virtù della sua ubicazione tra centro e periferia [Ingrosso 2017, 45].

### 3 | Modernità senza scrupoli

*Le mani sulla città* è il più celebre film di denuncia della fase della ricostruzione edilizia napoletana degli anni Cinquanta e dell'amministrazione di Achille Lauro (1952-1957 e febbraio-novembre 1961). Uscì nelle sale un anno dopo la sua fine, descrivendone anche i motivi della disfatta politica nel più ampio quadro nazionale che vedeva una nuova alleanza tra le forze di sinistra e la Democrazia Cristiana. Il film si colloca all'interno di un periodo di opposizione al cosiddetto laurismo anche da parte della Facoltà di Architettura espresso in maniera diretta nel convegno dal titolo *Documento su Napoli*, promosso da Roberto Pane, che si tenne a Napoli il 9 marzo 1958 presso il cinema Filangieri [Pane 1958]. Rispetto al precedente lungometraggio, la città è protagonista, ma sembra stemperarsi la carica estetica a favore di quella politica [Brandi 1963, 30] e tutte le location sono scelte proprio per dimostrare la sua tesi: «mostrare i problemi dell'epoca di Lauro sindaco e dei protagonisti del saccheggio immobiliare che stava cambiando il volto della città» [Rosi 2012, 14]. La metodologia di Rosi era svelare la verità attraverso la realtà, con le sue parole: «Assecondare la realtà. Prendere dalla realtà tutto quello che mi offre» [Rosi 2012, 218-19]. I sopralluoghi condotti con La Capria nel ventre di Napoli, presso il Consiglio Comunale, gli incontri con Carlo Fermariello, con Luigi Cosenza e Roberto Pane contribuirono alla stesura del soggetto e della sceneggiatura, cui partecipò anche il giornalista de «Il Giorno» Enzo Forcella e il cineasta Enzo Provenzale. Rosi avrebbe voluto coinvolgere anche Luigi Cosenza:

Gli proposi di collaborare la sceneggiatura e lui disse non ne ho il tempo ma venite quando volete e parliamo di tutto (...). Fu lui a spiegarci quegli assurdi meccanismi della politica napoletana che poi hanno fatto parte della struttura del film, basata sulla storia di un'inchiesta parlamentare spinta dalla sinistra [Rosi 2012, 207].

Per avere tra gli attori Carlo Fermariello, che allora era subentrato a Cosenza negli scanni del Consiglio Comunale nelle file del Partito Comunista, Rosi dovette interpellare Giorgio Amendola

[Rosi 2012, 205]. Un ruolo importante, come accennato, ebbe anche il fratello Massimo Rosi. A lui si deve la scena iniziale del film che riprende il cedimento di un edificio su via Marina, realizzata ricostruendo una parte già crollata e fatta saltare in aria dalla troupe, nonché la ricostruzione della sala Comunale in scala riprodotta a Cinecittà.

La trama che ne scaturì gira intorno alle alleanze politiche che il costruttore e consigliere comunale di destra Eduardo Nottola (Rod Steiger) tesse con le altre forze politiche in contrasto con la sinistra capeggiata da De Vita (Carlo Fermariello), ai fini di speculare sulla città, in barba alla pianificazione urbanistica. La posizione di Rosi ovviamente non era di merito rispetto all'architettura, né di difesa della città storica contro quella moderna, era piuttosto legalista. La sua posizione è identificabile con quella del consigliere De Vita che in un passaggio del film afferma: «io combatto non contro i palazzi, a me basta che i palazzi siano costruiti dove e come vuole la legge».

Nottola, come ha messo in evidenza anche Pasquale Belfiore: «era l'unico che avesse in mente un'idea di città, idea perversa e truffaldina, ma pur sempre un'idea progettuale» [Belfiore 2015, 43]. Egli incarnava il portavoce di una modernità cinica e senza scrupoli associata alla classe degli imprenditori edili napoletani del secondo dopoguerra conniventi con la classe politica locale e nazionale. Rivestiva i panni di un costruttore molto attivo all'epoca, vale a dire Ottiero Ottieri, assessore comunale ai lavori pubblici nella giunta Lauro e deputato dal 1958 al 1963 nelle fila della Democrazia Cristiana, finito poi in bancarotta e condannato per truffa. A lui era legato il nome di un'icona del laurismo: il palazzo a piazza Mercato (1954) progettato da Carlo Migliardi, nonché molti palazzoni realizzati a Napoli tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come il mastodontico palazzo di via Foria o quello in piazza Mancini, in zona Ferrovia, che incombe sul mercato della Duchesca, nonché il complesso edilizio in via Aniello Falcone che Giancarlo Alisio definì la «muraglia cinese» [Alisio 1987, 93].

La denuncia di Rosi conferiva alla sinistra legalitaria il ruolo di forza moralizzante e risoltrice del caos urbanistico generato dalla gestione corrotta della destra con molti sconti, però, alla Democrazia Cristiana che proprio in quegli anni stava avviando l'alleanza di governo con la sinistra socialista [Demarco 2000, 39-47; Macry 2015]. *L'happy end* di fatto non si verificò mai, nemmeno nel film, dove con la vittoria della Democrazia Cristiana, esito dell'alleanza con la destra alle elezioni comunali, fu stabilito programmaticamente di non arrestare i progetti in corso [Ingresso 2017 43-54].

La disillusione era già stata descritta dallo stesso Raffaele La Capria in *Ferito a Morte*, dove aveva tratteggiato il mito negativo di una città priva di futuro, come Sabbie Mobili dove prevale l'impotenza sull'azione, la Natura sulla Storia [La Capria 1961].

Di fatto, la deregolamentazione urbanistica fu a Napoli un fenomeno di ben più largo respiro, arrivando alle soglie degli anni Settanta e chiamando in causa responsabilità democristiane, commissariali e del centro sinistra nel suo complesso. Fino al 1972, quando fu approvato un nuovo Piano Regolatore Generale, a Napoli si costruì a suon di varianti elaborate ad hoc proprio negli anni Sessanta. Il vero boom edilizio si realizzò in questo periodo. Se si confrontano i dati, si può vedere che tra il 1951 e il 1960 furono autorizzate lottizzazioni per 1.989.144 metri cubi coperti, mentre dal 1960 al 1967 furono concesse lottizzazioni per ben 10.905.510 metri cubi coperti. Complessivamente, dal 1951 al 1967, furono edificati a Napoli 469.854 vani, pari a una città grande come Palermo [Geremicca 1977, 84-85].

#### 4 | Napoli dall'alto

Il gigantismo architettonico associato ai personaggi negativi appartiene alla storia della cinematografia da *Intolerance* di David Wark Griffith (1916), passando per *Metropolis* (1927) di Fritz Lang o *King Kong* (1933) di Merian Caldwell Cooper ed Ernest Beaumont Schoedsack. Il potere abita il grattacielo di cui finisce per divenire una forma simbolica. L'immagine di King Kong abbarbicato all'Empire State Building è metafora della natura che con la sua forza selvaggia si contrappone alla cultura, che alla fine ha la meglio. Si tratta evidentemente di un *topos* cinematografico [*Cinema e architettura* 1993].

Nei film italiani del secondo dopoguerra il grattacielo è legato alla terziarizzazione. Si pensi al grattacielo Pirelli di Gio Ponti (con Pier Luigi Nervi, 1955-1958) nelle scene de *La Notte* di Michelangelo Antonioni (1961) che si apre proprio con una memorabile ripresa dall'ascensore che scende dalla sommità della torre offrendo una magnifica vista sulla città del miracolo, o, ancora, *La vita agra* di Carlo Lizzani (1963), tratto dal romanzo di Luciano Bianciardi, laddove il grattacielo di Ponti assurge a simbolo del capitalismo disumanizzante e crudele, da far saltare in aria. In verità non era chiaro quale fosse il grattacielo descritto da Bianciardi per cui Lizzani girò gli interni nel grattacielo Pirelli e gli esterni sulla Torre Galfa (Melchiorre Bega, 1956-1959) [Bianciardi 1962].

Il quartier generale del costruttore Nottola del film di Rosi, il personaggio più cinico e spietato, dominava la città dal piano attico del grattacielo della Società Cattolica Assicurazione di Filo Speciale da poco ultimato. La città che si scorge dall'alto appare compatta e già satura di edifici, come del resto in tutte le riprese in elicottero del film. Come in quella iniziale, in cui il titolo si sovrappone in maniera espressiva a un'immensa distesa di palazzi, o in quella finale che circolarmente lo chiude con la stessa tecnica. Attraverso la cinepresa, le colline appaiono ricoperte dal cemento e ormai totalmente prive di vegetazione. Non manca l'inquadratura del grattacielo visto di sbieco e reso ancora più drammatico dalle musiche dissonanti di Piero Piccioni.

Come ha dimostrato Andrea Pane, il soggetto originale del film presentava una scena in cui il «professor P., un'autorità internazionale nel suo campo, tiene una lezione» [Pane 2023, 440] che si svolge tra Palazzo Gravina e il Rione Carità, laddove P. stava evidentemente per Pane. È lo stesso storico in questa versione a mostrare agli studenti l'edificio di Filo Speciale denunciando la sua altezza in deroga al regolamento urbanistico e associando quest'opera alla speculazione edilizia, come del resto faceva pubblicamente [Pane 2023, 440]. Questa scena fu scartata nella versione finale del film, dove invece ha un ruolo importante l'interno dell'ufficio del costruttore. L'ambiente è completamente vetrato, luminoso, con pochi arredi moderni, un plastico di un brano urbano in cui si riconosce uno stadio, e un pavimento maiolicato della tradizione locale. Le finestre con infissi in alluminio sono ritmate dal consueto ritmo di pilotis giganti di Filo Speciale, in questo caso rivestiti di lambris, e offrono una vista mozzafiato sulla città. Le pareti sono ricoperte di immagini in bianco e nero: una planimetria IGM di Napoli con il porto in bella vista dietro la scrivania e diverse fotografie intorno. Come riferisce Rosi:

presi l'ultimo piano di un albergone in via Medina, che è arretrata rispetto al porto. Achille Lauro aveva dato il permesso di tirare su questo grattacielo. Napoli è tutta bassa e si trovò questo fungo in mezzo. Feci l'ufficio di Nottola all'ultimo piano e foderai le pareti con quei pannelli che messi insieme formavano il piano regolatore della città. Lateralmente ne misi altre che riproducevano gli edifici nuovi. Era l'ufficio di un costruttore. Mio fratello e i suoi colleghi fecero il plastico di Napoli» [Rosi 2012, 217].



Fig. 8-12: Il Grattacielo della Società Cattolica Assicurazione nelle immagini di *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi.

Massimo Rosi specifica che le gigantografie alle pareti erano «fotomontaggi realizzati al Comune per vantare ed esaltare l'operato in campo edilizio dell'amministrazione» [Rosi 2005, 102-111]. Andrea Pane ne nota la paradossale somiglianza con le illustrazioni del volume *Documento su Napoli* scaturito dall'omonimo convegno [Pane 2023, 442]. In alcuni fotogrammi, esse fanno da sfondo ai dialoghi concitati dei protagonisti dando la sensazione che si svolgano in esterno, nella città oggetto dei loro stessi piani speculativi, amplificandoli. Si distinguono le foto dell'edificio di Raffaello Salvatori al Ponte di Tappia (1949), il Palazzo Sme di Renato Avolio De Martino (1955), insieme alla già menzionata “muraglia cinese” a via Aniello Falcone. In realtà, l'ufficio del commendatore Nottola è uno degli ambienti più moderni del film, nonché uno dei più suggestivi, laddove gli altri uffici, per lo più comunali, sono bui e polverosi. Esso fa da contraltare alla villa antica con piscina a Posillipo del sindaco Maione (Guido Alberti). Anche la casa del professor De Angelis (Salvo Randone), futuro sindaco della Democrazia Cristiana, vanta interni tradizionali, tipici dell'alta borghesia napoletana dell'epoca, con mobili antichi e di valore, con un Luca Giordano e un Solimena alle pareti. Posillipo compare anche nelle suggestive scene girate nel suo Circolo, già descritto da La Capria nelle pagine di *Ferito a morte* e abitualmente frequentato sia da Rosi che da Lauro.

## 5 | Conclusioni

*La sfida* vinse il premio speciale della giuria nel 1958 al Festival di Venezia, *Le mani sulla città* il Leone d'oro nel 1963, attestandosi come uno dei più importanti film verità di quegli anni. All'inizio degli anni Sessanta, in pieno boom, quando l'Italia sembrava affacciarsi al panorama internazionale come un moderno e democratico stato industrializzato, l'immagine di Napoli

proiettata nelle sale cinematografiche suggellava il caos urbanistico, mostrando una città dove la gestione della cosa pubblica rimaneva ancora privatistica, in mano a una élite, se non a un vero e proprio clan, e dove la politica non riusciva a raggiungere le persone se non attraverso il voto di scambio [Allum 2003, 74; Dines 2012; Gribaudi 1980]. Impossibile qualsiasi risoluzione della questione meridionale legata alla sua rinascita industriale, complici il governo locale e quello nazionale che avevano orientato lo sviluppo verso il facile guadagno che deriva dall'edilizia. Stefania Filo Speciale, invece, finì per essere associata alla peggiore edilizia dell'epoca. Dietro di lei non poteva che esserci Lauro; dopotutto non si era schierata apertamente contro il sindaco, era poi di origini aristocratiche, non certo una professionista *engagé* e soprattutto: come avrebbe potuto, altrimenti diventare un'architetta affermata e arrivare a realizzare il primo grattacielo della città? Accanto a questo interrogativo subito se ne associa un altro: se non fosse stata una donna, sarebbe divenuta ugualmente bersaglio di una critica così aspra?

Eppure, il progetto del grattacielo che l'architetta stilò con Carlo Chiurazzi e Giorgio Di Simone risultò vincitore di un regolare appalto bandito dalla Società Cattolica Assicurazione di Verona nel 1954 e vinto dall'impresa De Lieto-Del Vecchio [Migliaccio 2012; Galleri 2023; Ingresso 2024, 44-57]<sup>3</sup>. La richiesta del bando era realizzare su di un lotto di proprietà della società un edificio da adibire a uffici, residenze e albergo al Rione San Giuseppe-Carità, già indicato nel piano del 1939 come centro direzionale della città. La stessa architetta ci informa che «partecipano numerose imprese costruttrici affiancate per la progettazione da vari architetti», tra cui «l'architetto Donini di Milano e i professori Carlo Cocchia e Giulio De Luca Docenti della Facoltà di Architettura di Napoli» [Filo Speciale 1958]. Il suo complicato iter amministrativo scaturì da varie pressioni economiche e politiche, oltre che culturali: da parte delle assicurazioni veronesi per portare avanti il loro investimento attraverso un edificio che simboleggiasse la potenza dell'azienda; da parte del Comune per accelerare i processi economici costruendo un modernissimo grattacielo nel nuovo centro direzionale della città; da parte della Soprintendenza e dell'Università che si opponevano alla sua realizzazione accusandolo di mancato ambientamento; da parte del Ministero della Pubblica Istruzione che interloquiva con i vari soggetti con atteggiamento altalenante [Brandi 1956; Pane 1958; Zevi 1958].

Sull'altezza si dibatté a lungo perché l'edificio della Cattolica arrivò a 104 metri, vale a dire 27 piani contro i 5 piani al massimo dei palazzi storici intorno. Come in molti altri casi di deregolamentazione urbanistica, anche qui il regolamento edilizio del 1935 può essere considerato come lo strumento colpevole poiché riservava al podestà, e poi al sindaco, la facoltà di modificare l'altezza massima per gli edifici particolarmente rilevanti per lo sviluppo urbano. Roberto Pane riferiva che nel bando si richiedevano due progetti, uno conforme all'altezza legale, un altro inspiegabilmente alto circa 100 metri e Filo Speciale confermava che i progettisti invitati al concorso già sapessero di dover produrre un progetto così alto. La deroga sull'altezza concessa dal Ministero, dopo vari rimpalli con la Soprintendenza, arrivò quindi dopo e comunque fino ai 60 o poi successivamente a 70 metri. La condizione finale, che è stata effettivamente rispettata, fu di non concedere la costruzione di altri grattacieli nel quartiere<sup>4</sup>.

Il progetto subì numerose e sostanziali modifiche anche a seguito degli interventi della Soprintendenza di Napoli. La sua versione originale del 1954, infatti, richiamava per la sua forma a losanga il grattacielo non realizzato di Le Corbusier ad Algeri nel 1932, cui pure si rifanno i successivi edifici del già citato grattacielo Pirelli a Milano di Gio Ponti (1955-1958) e il Pan-Am building di New York di Walter Gropius (1958-1963). L'edificio era dotato di un sistema continuo di balconature aggettanti che marcavano orizzontalmente i prospetti accentuando e

<sup>3</sup> Napoli. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli. Fasc. 200/2814, Grattacielo della Società Cattolica Assicurazione, *Lettera Al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Dal Soprintendente Riccardo Pacini, Grattacielo La Cattolica.*

<sup>4</sup> Napoli. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli. Fasc. 200/2814, Grattacielo della Società Cattolica Assicurazione, *Lettera Al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Dal Soprintendente Riccardo Pacini, Grattacielo La Cattolica.*



Figg. 13-15: Il Grattacielo della Società Cattolica Assicurazione nelle immagini di *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi.

al contempo snellendo la sua volumetria non scatolare, soluzione che Filo Speciale stava allora sperimentando in diversi edifici residenziali, come le palazzine in via Nevio e villa Grimaldi (1955-1958) [Ingrosso 2024, 57-68; Cocozza 2025]. Una piazza antistante ottenuta arretrando l'edificio rispetto a via Medina e delimitata lateralmente da un volume basso appoggiato su pilotis che si attestava perpendicolarmente al grattacielo, marcava la differenza del nuovo edificio con la preesistenza e garantiva una pausa nel ritmo delle cortine del compatto tessuto edilizio. La Soprintendenza, pur non approvando mai l'altezza definitiva dell'edificio, a partire dal 1955 ne prescrisse l'allineamento alla cortina preesistente su via Medina e il sistema delle facciate e proprio per assecondare queste indicazioni nel progetto definitivo scomparve la piazza antistante l'edificio, il sistema delle balconature fu sostituito da più tradizionali finestre, la struttura leggera in acciaio divenne in cemento armato<sup>5</sup>.

Il progetto ne soffrì e fu ridotta la sua componente avanguardistica che lo allineava alla coeva sperimentazione sugli edifici alti. Contribuì la critica sollevata anche in ambito accademico che servì anche a impedire che altri edifici alti sorgessero nella zona, per cui il grattacielo di Filo Speciale rimane oggi icona isolata di una modernità non del tutto realizzata nel centro città. L'architetta assecondò il processo, forse perché era consapevole che i progetti usciti dagli studi subiscono le modifiche dettate dai tanti fattori cui sono sottoposti, non ultimi quelli che derivano dalla loro ricezione in ambito amministrativo e sociale. Probabilmente se fosse stato un uomo, avrebbe fatto saltare in aria il suo grattacielo come il protagonista de *La fonte meravigliosa* (1949) di King Vidor, ma, nel suo caso, nessuno l'avrebbe difeso; piuttosto si limitò a disfarsi del suo archivio prima di morire. Certo, anche per rispetto dei suoi soci, cercò di difendere il progetto, proprio in nome di quella modernità che era stata associata a tanto cinismo e malaffare, scrivendo nel 1958:

Ci preme soltanto affermare il diritto di Napoli ad avere un suo nucleo attivo per la valorizzazione di ciò che la natura le ha conferito con tanta dovizia, e se questo nucleo, che rappresenta il momento dinamico della città, ha l'importanza che giustamente gli compete, ciò non può che soddisfare chi segue con occhio lungimirante e con mente realistica gli sviluppi della città stessa. E non ci si parli di una storia particolare e di una diversa misura di vita di Napoli, della Napoli – tanto per intenderci – dei nostri padri! Perché parlare di storie di vita di una città significa parlare del suo divenire, del suo inevitabile accrescersi e dispiegarsi in armonia con i tempi e con una realtà che non tollera inerzie, sotto pena di vedere trasformata in museo polveroso e cadente tale città, abbandonata dal ritmo di una vita che non conosce soste, né rimpianti sterili (...). In definitiva possiamo concludere che gli

<sup>5</sup> Napoli. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli. Fasc. 200/2814, Grattacielo della Società Cattolica Assicurazione, *Società di Assicurazione-Verona-Fabbricato in via dei Fiorentini-Napoli, architetti s. filo speciale, c. chiurazzi, g. di simone, Soluzione A e Soluzione B.*

allarmismi, frutto di una concezione piuttosto statica della vita e delle sue leggi fondamentali, non possono reggere di fronte alle esigenze di una realtà che persegue una sua finalità determinante, a dispetto di polemiche e atteggiamenti che il tempo annulla, vinto soltanto dalla continuità di una vita che nel suo divenire supera ogni antitesi, divenendo essa stessa la più alta forma di esperienza e di cultura [Filo Speciale 1958].

Fortunatamente rimangono i film di Francesco Rosi che, se pur a loro tempo in parte contribuirono a stigmatizzare quel periodo, oggi ci aiutano a ricordare le architetture di Filo Speciale.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (1987). *Vomero*, Napoli, Electa Napoli.
- ALLUM, P. (2003). *Napoli punto e a capo*, Napoli, Ancora del Mediterraneo.
- BELFIORE, P. (2015). *Rimettere mani e testa sulla città*, in *Da Le mani sulla città alla Napoli contemporanea. In ricordo di Francesco Rosi*, a cura di A. Castagnaro, Napoli, ArtstudioPaparo, pp. 38-49.
- BIANCIARDI, L. (1962). *La vita agra*, Milano, Rizzoli.
- BRANDI, C. (1956). *Processo all'architettura moderna*, in «L'architettura cronache e storia», n. 11.
- BRANDI, C. (1963). *La difesa dei valori artistici è estranea alla coscienza civile*, in «Corriere della Sera», 21 settembre.
- CIMENT, M. (1976). *Le dossier Rosi*, Paris, Stock I (ed. cons. 1987, Paris, Ramsey).
- Cinema e architettura* (1993). «Cinema & Cinema», n. 66, gennaio.
- COCOZZA, M. (2025). *Napoli nei progetti di Stefania Filo Speciale*, Macerata, Quodlibet.
- COSTA, E. (2012). *Con Francesco Rosi a lezione di urbanistica*, Reggio Calabria, Città del Sole.
- COSTA, E., a cura di (2005), «CinemaCittà», numero monografico *Francesco Rosi. Le mani sulla città 1963-2003*, I, 1-4, gennaio.
- DEMARCO, M. (2000). *L'altra metà della storia. Spunti e riflessioni su Napoli da Lauro a Bassolino*, Napoli, Guida.
- DINES, N.T. (2012). *Tuff City: Urban Change and Contested Space in Central Naples*, Oxford, Berghahn Books.
- FILO SPECIALE, S. (1958). *Lettera*, in «Il Mondo», n. 9, 4 marzo.
- GALLERI, D. (2023). *Il grattacielo di Stefania Filo Speciale tra offesa al paesaggio e modernità negata. Attualità critica di un dibattito irrisolto*, in *A cento anni dalla legge Croce. Nuove prospettive sul paesaggio. Contributi del Dottorato in Architettura dell'Università Federico II di Napoli*, a cura di G. Belli, F. Mangone, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 127-141.
- GAMBARDELLA, C. (1999). *Posillipo moderna*, Napoli, Clean.
- GEREMICCA, A. (1977). *Le mani sporche che soffocano la città in Dentro la città. Napoli angoscia e speranza*, Napoli, Tascabili Guida editori.
- GRIBAUDI, G. (1980). *Mediatori: antropologia del potere democristiano nel Mezzogiorno*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- INGROSSO, C. (2017). *Condomini napoletani. La città privata tra ricostruzione e boom economico*, Siracusa, LetteraVentidue.
- INGROSSO, C. (2024). *Stefania Filo Speciale*, Siracusa, LetteraVentidue.
- LA CAPRIA, R. (1961). *Ferito a morte*, Milano, Bompiani.
- MACRY, P. (2015). *Un visionario della storia*, «Corriere del Mezzogiorno», 11 gennaio 2015, pp. 1-2.
- MAGLIO, A. (2019). *Prima delle "Mani sulla città". La Sfida di Francesco Rosi e i prodromi di una disfatta*, in «Storia delurbanistica», n. 11, pp. 191-210.
- MANZO, E. (2005). *Architetture del moderno a Napoli tra progetto e prassi. La casa di Stefania Filo Speciale*, in *Il moderno tra conservazione e trasformazione: dieci anni di Do.Co.Mo.Mo. Italia: bilanci e prospettive. Atti del convegno internazionale: Trieste, 5-8 dicembre 2005*, a cura di S. Pratali Maffei, F. Rovello, Trieste, Editreg.
- MIGLIACCIO, C. (2012). *Un grattacielo per l'architettura napoletana* in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», numero monografico *Il restauro del moderno*, n. 1, pp. 264-269.
- PANE, A. (2015). *Francesco Rosi e Le mani sulla città 50 anni dopo*, in «Ananke», n. 75, maggio, pp. 75-84.

- PANE, A. (2023). *Napoli nel cinema civile di Francesco Rosi*, in *Dire il vero. Napoli nel secondo Novecento, un'identità controversa*, a cura di A. Belli, Napoli, Guida Editori, pp. 427-456.
- PANE, R. (1958). *Lettere napoletane. Il grattacielo*, in «Il Mondo», n. 5, 4 febbraio.
- PANE, R., a cura di, (1958). *Documento su Napoli. Edilizia e urbanistica*, Edizioni comunità, Milano.
- ROSI, F. (2012). *Io lo chiamo cinematografo. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, Milano, Mondadori.
- ROSI, F. (2022). *Diari. Da Salvatore Giuliano a Carmen: il cinema della ragione (1961-84)*, a cura di M. Procino, Milano, La nave di Teseo.
- ROSI, M. (2005). *Un sodalizio per il cinema, l'architettura e la città*, in «CinemaCittà», a cura di E. Costa, numero monografico *Francesco Rosi. Le mani sulla città 1963-2003*, I, 1- 4, gennaio
- Zevi, B. (1958). *Bilancio partenopeo. Si misurano i laureti di Napoli*, in «L'Espresso», 12 gennaio.

### **Fonti documentarie**

Napoli. Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli  
fasc. 200/2814  
fasc. 226/3082