

anno X, n. 2, lug.-dic. 2025

ISSN 2499-1422



Università degli Studi di Napoli Federico II  
CIRICE - Centro Interdipartimentale  
di Ricerca sull'Iconografia  
della Città Europea  
Associazione Iconocity

# e ikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites

Federico II University Press

fedOA Press





anno X, n. 2, lug.-dic. 2025  
ISSN 2499-1422

# e ikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites

---

Federico II University Press



fedOA Press

eikonocity

*rivista in open access pubblicata da*

Federico II University Press

*con*

Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE)  
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Associazione Culturale eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites



Federico II University Press



fedOA Press



*Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:*

[www.serena.unina.it/index.php/eikonocity](http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity)

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio internazionale di double-blind peer review.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNà (System for electronic peer-Reviewed journals @ university of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

Registrazione Cancelleria del Tribunale di Napoli, n. 7416/15 | Autorizzazione n. 2 del 14 gennaio 2016  
ISSN 2499-1422

In copertina: Carlo Alfaro, *Venezia. Basilica Palladiana a piazza dei Signori*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].

**Direttore**

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

**Condirettore**

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

**Comitato scientifico internazionale**

Gilles Bertrand, *Université Grenoble Alpes*  
Simonetta Ciranna, *Università degli Studi dell'Aquila*  
Adi Ćorović, *International University of Sarajevo*  
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*  
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*  
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*  
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*  
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*  
Brigitte Marin, *École française de Rome*  
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*  
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma*  
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidade de Santiago de Compostela*  
Manuel Joaquim Moreira da Rocha, *Universidade do Porto*  
Roberto Parisi, *Università del Molise*  
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*  
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*  
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*  
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*  
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

**Coordinatori di redazione**

Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*  
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*  
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

**Comitato di redazione**

Raffaele Amore, *Università di Napoli Federico II*  
Émilie Beck, *Université Paris 13*  
Matteo Borriello, *Università di Napoli Suor Orsola Benincasa*  
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*  
Mara Capone, *Università di Napoli Federico II*  
Anna Ciotta, *Università di Torino*  
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Oviedo*  
Lucas Fernández-Trapa-Chías, *Hochschule Koblenz*  
Emma Maglio, *Università di Napoli Federico II*  
Davide Martino, *University of Cambridge*  
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*  
Elisabetta Scirocco, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma*  
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*  
Alessandra Veropalumbo, *Università di Napoli Federico II*

**Collaboratori di redazione**

Luisa Del Giudice, Rossella Iovinella, Mirella Izzo, Riccardo Maria Polidoro, Giada Francesca Tarantino, Mariangela Terracciano

**Direttore responsabile**

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

**Progetto grafico**

Oltrepagina S.r.l., Verona

**Segreteria amministrativa**

Iliaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*





	Editoriale	7
	<b>La città moderna e contemporanea tra storie, immagini e contraddizioni</b> <i>Alfredo Buccaro</i>	
		<b>9 Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635): nuove acquisizioni documentarie</b> <i>Margherita Melani</i>
		<b>21 Santa Caterina a Formiello e l'eredità vinciana nella Napoli rinascimentale: un nodo critico tra architettura e ingegneria</b> <i>Alfredo Buccaro, Riccardo Maria Polidoro</i>
		<b>35 I Campi Flegrei, ovvero, la metafora del paesaggio</b> <i>Salvatore Di Liello, Raffaella Russo Spena, Emanuele Taranto</i>
		<b>55 Le città italiane e il governo del turismo nei primi anni '50 del Novecento</b> <i>Annunziata Berrino</i>
		<b>69 Monaco di Baviera e le forme semplici. Dal tardo medioevo alla Seconda guerra mondiale: <i>Das neue München!</i></b> <i>Roberta Fonti</i>
		<b>91 Stefania Filo Speciale fermoimmagine</b> <i>Chiara Ingrosso</i>
	<b>Lecture &amp; Ricerche</b>	<b>105</b>
	<b>I cartoni di Luigi Vanvitelli per le pale degli altari della basilica di San Pietro a Roma</b> <i>Ciro Robotti</i>	<b>107</b>
	<b>La vertigine dell'eternità: gli incontri di Gallipoli ci restituiscono la fascinazione del paesaggio euromediterraneo</b> <i>Maria Federica Testa</i>	<b>121</b>
	<b>L'architettura di Stefania Filo Speciale attraverso tre progetti in dialogo con Napoli</b> <i>Francesca Capano</i>	<b>123</b>



# La città moderna e contemporanea tra storie, immagini e contraddizioni

## Editoriale

---

*Alfredo Buccaro*

In questo numero ospitiamo contributi che spaziano dalla storiografia della città moderna al dibattito contemporaneo, dall'analisi storica dell'immagine urbana e dell'architettura del Rinascimento a quella del secondo dopoguerra, dall'ambito italiano a quello europeo, con numerosi spunti di novità e inedite documentazioni.

L'articolo di Margherita Melani affronta, con dovizia di fonti inedite, l'opera dell'architetto barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta nel campo della progettazione di chiese controriformistiche in molte città italiane, svolta per Urbano VIII e per il cardinale Francesco Barberini, avendo anche un importante ruolo nel progetto di trascrizione apografa dei manoscritti vinciani dell'Ambrosiana promossa dallo stesso cardinale.

Il sottoscritto, con Riccardo Polidoro, propone un nuovo approccio storico-critico sulla vicenda costruttiva della chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli, polo monumentale di primaria importanza nella città aragonese e, poi, vicereale. Nell'articolo si evidenzia, in particolare, il ruolo svolto da Antonio Marchesi da Settignano, epigono di Francesco di Giorgio Martini, nella diffusione della lezione vinciana per l'architettura e l'ingegneria nella capitale del Mezzogiorno nel primo Rinascimento.

L'articolo di Salvatore Di Liello, Emanuele Taranto e Raffaella Russo Spena, basato su uno studio svolto nell'ambito del progetto PE5 CHANGES, analizza la complessità dei Campi Flegrei attraverso l'analisi della *summa* iconografica di Mario Cartaro (1584), che fissò il modello semantico figurativo della *Terra Ardente*, insieme alla sua perimetrazione geografica, nonché della vicenda storica delle allumiere di Agnano.

Annunziata Berrino analizza, sulla base di fonti documentarie e a stampa, progetti e aspirazioni di alcune significative città italiane nei primi anni '50 del Novecento. Superato il trauma postbellico, il turismo italiano cresceva rapidamente e il Paese manteneva l'assetto del primo dopoguerra, con gli Enti provinciali per il Turismo come mediatori tra governo e territori. Città con tradizione turistica, come Roma, Venezia, ma anche Abano Terme o Sanremo, cercavano maggiore autonomia, pur avendo esigenze diverse.

Roberta Fonti illustra lo sviluppo della città di Monaco di Baviera dal tardo Medioevo fino alla sua ricostruzione postbellica, attraverso una rilettura critica delle fonti iconografiche. Particolare attenzione è data alla rappresentazione della città in elevato e, quindi, al tema della raffigurazione dei campanili della Frauenkirche, che viene affrontato nei dettagli, guardando alla dicotomia tra segno e immagine e, segnatamente, al ruolo del campanile come polo di riferimento sociale.

L'articolo di Chiara Ingrosso si concentra su alcune immagini tratte dai due celebri lungometraggi di Francesco Rosi *La sfida* (1958) e *Le mani sulla città* (1963), attraverso cui vengono descritte le opere di Stefania Filo Speziale (1905-1988). L'architetta fu certamente protagonista della Napoli del secondo dopoguerra, nel bene e nel male: se è vero che la sua fu pur sempre architettura di qualità, da quanto emerge da *Le mani sulla città* e dallo stesso iter di approvazione del progetto del grattacielo della Società Cattolica di Assicurazioni si comprende come l'edificio sia il risultato dell'ennesimo colpo di mano perpetrato nella Napoli laurina in deroga al Regolamento edilizio del 1935 e persino ai mai abrogati rescritti borbonici in difesa del panorama del golfo; una bruttura che si erge, ancora oggi, a tutto danno dei napoletani. Segnaliamo infine al lettore, nella rubrica *Letture & Ricerche*, il contributo di Ciro Robotti, che propone un inedito sguardo sul laboratorio di cartonisti e mosaicisti posto in essere a Roma per la fabbrica della Basilica di San Pietro, con particolare riferimento al periodo di attività giovanile di Luigi Vanvitelli nella prima metà del Settecento.

# Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635): nuove acquisizioni documentarie

Margherita Melani

Università degli Studi di Napoli Federico II

## Abstract

L'articolo intende offrire un contributo per la ricostruzione del profilo biografico del barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635) architetto che ha rimodulato gli spazi ecclesiastici in relazione alle necessità funzionali e liturgiche della Controriforma. I documenti inediti qui presentati permettono di conoscere le competenze acquisite nel corso della sua carriera e di ampliare gli ambiti in cui ha operato. Al tempo stesso attestano la sua vicinanza a Urbano VIII e al Cardinale Francesco Barberini che richiesero i suoi servizi a Roma.

## Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635): new documentary acquisitions

The article aims to offer a contribution to the reconstruction of the biographical profile of the Barnabite Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635) architect who contributed in a fundamental way to reshaping the ecclesiastical spaces according to the functional and liturgical needs of the Counter-Reformation. Unpublished documents reveal his professional skills, areas of activity, and close ties with Urban VIII and Cardinal Francesco Barberini.

**Keywords:** Giovanni Ambrogio Mazenta, Barnabiti, Idraulica, Urbano VIII

Giovanni Ambrogio Mazenta, Barnabites, Hydraulics, Urban VIII.

Margherita Melani assegnista di ricerca presso CIRICE (Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II) e membro del Consiglio dei Direttori della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, nonché Conservatore del patrimonio artistico, bibliografico e archivistico della fondazione medesima.

Author: [margherita.melani@unina.it](mailto:margherita.melani@unina.it)

Received October 17, 2025; accepted November 6, 2025

## 1 | Introduzione

Il barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635) è noto soprattutto per la sua attività di architetto. I contributi editi a più riprese da Repinsky, Mezzanotte, Stabenow, Ricciardi, Milano, Mezzanotte, Matteucci – solo per citarne alcuni – hanno dimostrato l'importanza del suo ruolo in relazione alle necessità funzionali e liturgiche della Controriforma. A lui sono stati ricondotti numerosi progetti, in gran parte legati al suo ordine di riferimento, i Barnabiti, ma ancora oggi molte sono le incertezze sulla sua biografia, sui suoi numerosi spostamenti e sulle molteplici attività che ha svolto. Le ricerche sul suo ruolo all'interno del più ampio 'progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo, hanno permesso di individuare due biografie inedite che aprono la strada ad ulteriori approfondimenti.

## 2 | «Optimus Artibus, ac Scientis»: Pezzi describe Mazenta

«Deinde Philosophijs, Mathematicis, et Legalibus disciplinis laudabilem operam dedit»<sup>1</sup>: con queste parole Francesco Pezzi (Milano 1673-Milano 1743) storico dei Barnabiti, in un più ampio digesto manoscritto intitolato *Scriptorum ex Clericis Regularibus Congreg. D. Pauli Catalogus*<sup>2</sup> describe fin dalle prime battute la figura di Giovanni Ambrogio Mazenta (al secolo Giovanni, Milano 1565-Roma 1635). In queste breve biografia, vergata in latino, Pezzi riassume brevemente le date salienti del nostro ma soprattutto inserisce incisi importanti sui suoi talenti in cui ribadisce sempre la sua capacità di muoversi con disinvoltura nelle discipline umanistiche così come in quelle scientifiche: «optimus Artibus, ac Scientis, paecipua in omni eruditionum

genere, Istoria, Matematica et Architectura»<sup>3</sup> oltre alla sua capacità di padroneggiare l'ebraico e greco antico – «praecipue hebraique et greque»<sup>4</sup>.

### 3 | Giovanni Ambrogio Mazenta: breve profilo dell'architetto barnabita

Secondogenito di Ludovico e Caterina Bottigella, Mazenta si forma nel collegio Borromeo di Pavia dove incontra il futuro cardinale Federico Borromeo (1564-1631). Prosegue poi la sua formazione giuridica a Pisa, insieme al fratello Alessandro, soggiornando in casa Manuzio fino al 1588 anno in cui torna a Milano [Manuzio 1592, pp. 210-1, 215-6, nn. 235 e 241]. Nel 1590 entra nel collegio dei Giureconsulti milanesi ma nello stesso anno, il 23 marzo, abbandona la carriera giuridica e rinuncia allo stato di cavaliere di Malta [Premoli 1913, p. 375, nota 1]<sup>5</sup> per entrare nell'Ordine dei chierici regolari di San Paolo, o barnabiti, presso la sede di Monza con il nome di Giovanni Ambrogio<sup>6</sup>. Il 3 giugno dello stesso 1590 veste l'abito – «indutus habitus» – e l'anno successivo, il 4 giugno 1591, fa solenne professione di fede<sup>7</sup>. La prima tonsura risale al 8 dicembre 1591, il 19 settembre del 1592 è suddiacono, il 26 marzo del 1594 è diacono a Pavia e pochi mesi dopo – 17 dicembre – «ad Presbyteratu Medionali ab Ill.mo Archiepiscopo die 17 Decembris anni 1594»<sup>8</sup>. Dal 24 febbraio del 1595 è ammesso al ruolo di confessore.

Dal sacerdozio in poi la sua carriera all'interno dell'ordine è in continua ascesa. Il suo primo incarico risale al 1599, anno in cui è nominato preposto (ovvero superiore) del Collegio di San Frediano a Pisa, incarico che ebbe per due volte (nel 1599-1602, 1603 e ancora nel 1605-'06). Dal 1602 Mazenta è preposto del collegio di San Michele Arcangelo di Bologna (1602-1603) ma la morte improvvisa del suo successore pisano lo costringe a tornare in Toscana [Nigel 1977, p. 65]. Rientrato a Bologna (1606), nei primi mesi del 1607 riceve l'incarico di costruire la nuova chiesa barnabita di Santa Caterina alla Spina Corona a Napoli [Riccardi 2002, 2003, 2009; Cantone 2002]. Il 23 marzo del 1607 arrivò a Napoli<sup>9</sup> ma il suo soggiorno fu breve: già nell'aprile seguente il cardinale Borromeo chiedeva al padre generale di poter coinvolgere Mazenta per la risoluzione di una disputa idraulica, sul corso del fiume Reno, tra Bologna e Ferrara [Maffioli 1998]<sup>10</sup>. In questo periodo si muove tra Bologna, Napoli – dove si trattiene pochi giorni – e Roma dove è documentato a più riprese.

Il 14 maggio del 1612 viene eletto Preposto Generale dei Barnabiti: il più alto incarico all'interno dei chierici regolari di San Paolo che, come da statuto, mantiene per cinque anni fino al 1617 e che prevedeva la sua presenza a Milano. Al termine del mandato divenne Assistente generale (1617-1620) prima di essere nominato Visitatore generale (1620-1623): incarico che richiedeva continui spostamenti per verificare lo stato delle sedi barnabite. E ancora successivamente risulta preposto di San Paolo alla Colonna (1623), Assistente generale (1626-1629)<sup>11</sup>, Visitatore generale (1629), Assistente generale (1630-1635)<sup>11</sup>, Vicario generale pro tempore (carica che assume nel 1631-32 alla morte del Generale in quanto assistente generale più anziano), e ancora Vicario della Provincia Lombarda (1632-34) e della Provincia Romana (1635).

All'intero dell'ordine Mazenta è ricordato negli annali barnabiti per la celebre polemica sul primato di Giacomo Antonio Morigia (1497-1546; primo prete generale dell'ordine) rispetto ad Antonio Maria Zaccaria (1502-1539). Tema che fu oggetto di ampi dibattimenti. Nel 1620 il Capitolo Generale dell'ordine dirimerà la questione affermando che i fondatori della Congregazione furono tre: padre Zaccaria che svolse un ruolo primario, padre Morigia titolare della prima prepositura, e Bartolomeo Ferrarii (1499-1544).

È altrettanto noto il suo ruolo di architetto, non a caso è stato giustamente considerato colui, che più di altri, seppe dare un'impronta identitaria alle fondazioni barnabite realizzate sulla

<sup>1</sup> *Scriptorum ex Clericis Regularibus Congreg. D. Pauli Catalogus, pro eorundem cognomina alphabetico ordine digestus, opera et studio Francisci Petii eiusdem congregationis presbyteri*, Roma, Archivio Storico dei Barnabiti di Roma (d'ora in poi ASBR), coll. Y.d.3, c. 185r.

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

<sup>3</sup> *Ivi*, c. 185v.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> ASBR, M.d.7, c. 305.

<sup>7</sup> ASBR, *Liber secundus Professionum*, E. 2, n. 230, c. 159.

<sup>8</sup> ASBR, *Liber secundus Professionum*, E. 2, n. 230, c. 159.

<sup>9</sup> ASBR, *Liber secundus Professionum*, E. 2, n. 230, c. 159.

<sup>10</sup> ASBR, *Atti dei collegi estinti*, N 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2, c. 15v.

<sup>11</sup> ASBR, *Registro delle lettere dei Pp. Generali*, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, cc. 27-28.

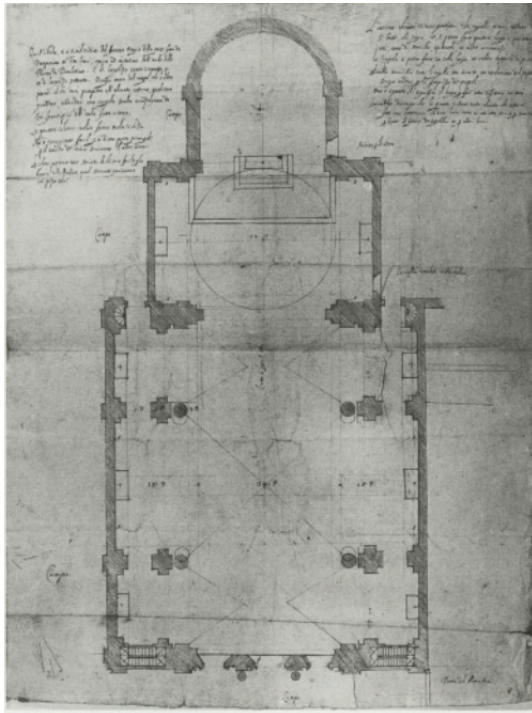


Fig. 1: Giovanni Ambrogio Mazenta, *Progetto per la facciata di San Paolo a Bologna*, c. 1612. Milano, Archivio Storico dei Barnabiti, Cartella grande I, fasc. II [in Matteucci 2002, fig. 4]

base dei suoi progetti. La sua fortuna storiografica ha un punto di riferimento imprescindibile nel giudizio espresso da Rudolf Wittkower «L'opera del Binago, del Magenta e del Richino è infinitamente più interessante che la maggior parte di quanto Roma aveva da offrire e furono soprattutto questi che prepararono la posizione stilistica dell'alto Barocco» [Wittkower 1972, p. 96]. Nonostante ciò ancora oggi è difficile ricostruire il suo corpus di architetto poiché la maggior parte dei suoi progetti sono rimasti incompiuti o sono stati realizzati a distanza di anni; le opere eseguite mentre era in vita invece sono frutto di interventi progettuali di più architetti e delle scelte dei superiori dell'Ordine [Milano 2008]. Elemento comune dei suoi lavori, ampiamente riconosciuto dalla critica, è la sua capacità di ideare edifici che rispondevano alle necessità funzionali e liturgiche dell'ordine, portando anche alla codificazione di alcune indicazioni borromaiche come la disposizione del tabernacolo sull'altare maggiore o la posizione dei confessionali nei pilastri doppi, l'inserimento di vani di servizio con passaggi riservati fra le cappelle e scalette per le cantorie [Milano 2008]. Mazenta si dedicò anche allo studio dello spazio destinato ai fedeli e al pulpito, collocato nella navata, a testimonianza dell'importanza attribuita alla predica dalla Controriforma [Milano 2008].

Il suo nome è spesso associato a quello del più giovane Lorenzo Binago (1554-1629), anche lui architetto barnabita [Mezzanotte 1961], con cui ha realizzato numerosi progetti religiosi. L'elenco delle chiese in cui è registrato un intervento di Mazenta è lungo e disseminato tra grandi città e centri più piccoli; nella sua città natale eseguì un progetto per Sant'Alessandro (1595 circa), forse partecipò anche al concorso per il tabernacolo di Santa Maria presso San Celso e ovviamente eseguì progetti per il collegio di San Barnaba (1628) e per l'area antistante. A Bologna elaborò una chiesa per i canonici regolari del Santissimo Salvatore, si occupò della chiesa barnabita di San Paolo (fig. 1) e presentò un progetto per la cattedrale dedicata a San Pietro. A Roma invece, città in cui risiedette a lungo e a più riprese, partecipò alla prima idea per la chiesa e il collegio di San Carlo ai Catinari (fig. 2) e presentò un disegno per la chiesa di San Paolo alla Colonna. Scendendo ancora più a sud, a Napoli eseguì il rilievo del sito e un progetto per la chiesa di Santa Caterina a Spina Corona (1606-1608), progettò la chiesa di San Carlo alle Mortelle (1616), la chiesa e il collegio di Portanova (1629) e ancora la chiesa e il collegio di Santa Maria in Cosmedin (1629). Oltre a ciò sono noti suoi disegni per Novara, Macerata, Arpino, Spoleto, Loreto, Asti, Acqui, Vigevano, San Severino Marche, Foligno, Lodi, Macerata, Fossombrone. Lo stesso Pezzi al termine della breve biografia del nostro specifica: «Architectoriae Artis praeclarissima opera, seu Diagrammata in ingentibus foliis adumbrata, quae in Archivio Generali primarii Collegii Mediolanensis asservantur»<sup>12</sup>.

Come consulente redasse due relazioni, entrambe per il cardinale Barberini, sul restauro del Pantheon (ca. 1624) e sulla chiesa di San Giovanni in Laterano (ca. 1628) [in Boffito-Fracassetti, 1925, pp. 33-39]. Mazenta era ben più di un architetto: abituato a muoversi con disinvoltura tra storia, matematica ed architettura era anche un «valentissimo idraulico», come lo definisce Ettore Verga [Verga, 1918, p. 272], chiamato a risolvere l'annosa disputa tra Bologna e Ferrara sull'immissione del Reno nel Po [Maffioli 1998], disputa che è considerata un turning point della moderna idraulica.

Ai numerosi progetti di natura religiosa fecero da contraltare altri – ricordati dalle fonti ma non meglio documentabili – nell'ambito della trasformazione di Livorno insieme a numerosi altri architetti: fonti antiche gli attribuiscono il disegno di una 'porta nuova' in marmo bianco, del 'bastione' verso la darsena e dei 'quartieri militari': strutture ricordate come abbattute già negli annali livornesi di Giuseppe Vivoli che gli erano state commissionate del granduca di Toscana

<sup>12</sup> ASBR, *Atti dei collegi estinti*, N 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2, c. 40v.



Ferdinando I de' Medici [Vivoli 1844, vol. III, p. 438]. Una disseminazione di interventi che è manifesto dei numerosi spostamenti compiuti nell'arco della sua vita, viaggi che compiva con una velocità sorprendente e che lo hanno portato un po' in tutta la penisola.

Mazenta era ben più di un architetto: abituato a muoversi con disinvoltura tra storia, matematica ed architettura era anche un «valentissimo idraulico», come lo definisce Ettore Verga [Verga, 1918, p. 272], chiamato a risolvere l'annosa disputa tra Bologna e Ferrara sull'immissione del Reno nel Po [Maffioli 1998], disputa che è considerata un turning point della moderna idraulica. «La controversia tra Ferrara e Bologna sulle acque del fiume Reno costituì, per oltre tre secoli, un grande campo di sperimentazione tecnica e scientifica, un laboratorio in cui arte e natura si intrecciavano e si condizionavano vicendevolmente». [Maffioli 2013]. Tra i numerosi tecnici e matematici coinvolti merita ricordare anche Benedetto Castelli (1578-1643): monaco benedettino, matematico e idraulico, che proprio durante la sua esperienza sul territorio tra Ferrara e Bologna (1625) implementò la sua esperienza ingegneristica confluita in numerosi volumi, a partire dal suo primo testo a stampa il celebre *Della misura delle acque correnti* (Roma, 1628).

Mazenta del resto, già agli occhi dei suoi contemporanei, appariva come un uomo brillante, di grande caratura, affabile, in grado di misurarsi con progetti complessi e abile nel gestire anche questioni diplomatiche articolate che hanno favorito la crescita della sua congregazione [Premoli, 1913, *ad indicem*; Premoli, 1922, *ad indicem*]: «Serio appariva se con i Dottori, tutto brio, tutto vivacità se con Cavaglieri suoi pari discorreva»<sup>13</sup>.

A differenza di Binago, egli era un aristocratico, abituato a frequentare principi, cardinali, porporati così come uomini di lettere, diplomatici, ingegneri, artisti. Questa abilità gli permise di essere oratore Missionario Apostolico di Urbano VIII in Sicilia [Colombo 1871] ma anche oratore di Margherita di Savoia, duchessa di Mantova, su richiesta dell'allora governatore di Milano Ferdinando I d'Asburgo (1609-1641) infante di Spagna, fratello del re, cardinale dal 1619, governatore dell'attuale capoluogo lombardo dal 1633 che lo avrebbe mandato pure in Spagna alla corte di Filippo IV se la sua età non fosse stata d'ostacolo [Colombo, 1871, p. 37; Premoli, 1922, p. 176]. Si occupò costantemente delle attività culturali dell'Ordine: tentò più volte di aprire un'accademia di belle arti [Milano, 2001, p. 154] e curò la decorazione delle chiese (proponendo spesso l'iconografia delle opere) in diretto contatto con i maggiori pittori contemporanei; non a caso il brogliaccio teatrale con indicazioni per le scenografie da realizzare per la rappresentazione delle storie di San Paolo, da realizzarsi nella chiesa di San Paolo alla Colonna. Il testo manifesta tutto l'ampio bagaglio artistico-culturale di Mazenta che per l'occasione pensa a ventino quadri ricchi di elementi figurativi con un raffinato valore simbolico [Colciago 1961; Guerrieri Borsoi 2014]. Mazenta morì a Roma il 23 dicembre del 1635.

#### 4 | Precisazioni da una biografia inedita di padre Spinola

Le notizie biografiche su Mazenta trasmesse, a più riprese, in testi dedicati alla storia barnabita [Premoli 1913 e 1922] sono in gran parte ricavate da una precedente biografia, anch'essa rimasta inedita nella sua integrità, vergata da padre Ambrogio Spinola (al secolo Filippo, Genova 1645-Sarzana 1727) (fig. 3) storico della congregazione da non confondere con il celebre condottiero ricordato anche nei *Promessi Sposi*. Genovese di «nobilissimi natali» [Colombo, 1871, p. 132], egli fu rettore del collegio di Genova, vescovo di Ventimiglia (dal 1701) e poi di Sarzana (1710) nonché autore di numerosi testi di natura storica, tra cui il manoscritto con le vite del Barnabiti illustri che comprende anche la biografia del nostro che sicuramente fu una delle fonti anche di Giuseppe Colombo nel redigere la biografia dell'architetto milanese. Il manoscritto,

<sup>13</sup> ASBR, coll. Y.d.3, c. 186r.

conservato presso l'Archivio Storico Generalizio dei Padri Barnabiti di Roma, sebbene privo di indicazione di paternità è ritenuto autografo e come tale è segnalato nella Biblioteca Barnabittica (vol. N-S) in cui è pubblicato anche l'indice dei confratelli di cui fornisce succinte biografie. Il testo, più lungo del precedente, vergato in volgare con passaggi in latino tratti dai documenti, dopo una introduzione retorica ricorda, con estrema precisione cronologica, le tappe dell'entrata nell'ordine dei chierici di San Paolo, ne descrive il carattere affabile, gli anni in cui si dedicò a completare la sua formazione teologica presso il collegio di Pavia – avendo lui una formazione prettamente giuridica – che gli permisero di acquisire «perizia nelle materie filosofiche, legali, e teologiche fu eruditissima, e molto versato nelle historie» ma soprattutto padre Spinola ne esalta le qualità di architetto che «meritò i primi vanti tra li architetti de' suoi tempi» tra cui la stima di almeno tre pontefici: Paolo V, Gregorio XV e Urbano VIII. È lo stesso Spinola ad elencare le chiese progettate su disegni di Mazenta ed a ricordare l'apprezzamento che ricevette dai granduchi di Toscana, Ferdinando I e Cosimo II, che gli chiesero progetti per «abbellire, e fortificare Livorno»: lavori che non sussistono e che non sono supportati da documenti, ma che verosimilmente dovettero essere fondamentali nella storia di Livorno. Lo stesso Spinola ricorda un altro intervento architettonico-ingegneristico di Mazenta a Bologna: lavoro in cui unì le sue capacità diplomatiche a quelle ingegneristiche. Il testo di Spinola, fonte per gli storici barnabittici, in questo passaggio è ben più ricco di quanto non sia pervenuto, e merita di essere riletto nella sua integrità:

[c. 306] [...] Queste gran prove della sua virtù lo accreditarono tanto appresso quell'Quadrogennarii Senato, e Regimento della Città, che ben spesso lo impiegavano a' beneficio publico con mandarlo a' confini in compagnia d'altri periti a' visitare fiumi, ove erano necessarij argini, et altri edificij per divertire il corso dell'acque, e mantenere i campi illesi dalle inondationi, e massime se ne prevalsero in occasione della grande controversia insorta con la Città di Ferrara, che non voleva permettere che l'acque dell'Reno passassero nell'loro territorio per entrare in Po. Acudiva a' tutto con molta sua lode il P. Mazenta aplaudito da tutta la Città [c. 307] che spesso ricercava non fosse di là rimosso [...]

Il Senato di Bologna era il principale organo di governo della città, istituito nel 1506 per volere di Giulio II, fu abolito dallo stesso pontefice nel 1512 ma prontamente ripristinato da Leone X nel 1513. Inizialmente composto da trentanove membri, nel corso degli anni di andò incrementando finché nel 1590, con bolla di Sisto V, non ne fu stabilito il definitivo numero di cinquanta esponenti della nobiltà cittadina. La carica di senatore era vitalizia ed ereditaria, nomina affidata direttamente al Pontefice su una selezione di quattro nomi scelti dai senatori, tra i quali erano presenti il figlio oppure un nipote o un fratello. Per la concreta amministrazione degli i senatori erano riuniti in collegi, denominati Assunterie, che potevano essere ordinarie o straordinarie a seconda dei compiti e della durata; l'Assunteria di confini, acque e fiumi – istituita nella seconda metà del XVI secolo – era incaricata di provvedere allo stato dei fiumi e dei corsi d'acqua della zona, nonché dei relativi manufatti. Proprio perché parte dello stato ecclesiastico, l'intervento di Mazenta sul problema della deviazione del Reno fu letteralmente richiesto da papa Paolo V. Spinola ricorda chiaramente che la città di Bologna «havendo patito gravissimi danni, per una nuova inondazione dell'Reno» fece «istanza» al pontefice affinché fornisse una soluzione<sup>14</sup>. Il tema era delicato: Bologna e Ferrara chiedevano soluzioni diverse a tutela dei rispettivi territori

<sup>14</sup> ASBR, coll. Y.d.3, c. 186r.

<sup>15</sup> ASBR, M.d.7, c. 305.



[Maffioli 1998]; in questo contesto nel 1608 emerge il nome di Mazenta considerato «insigne ingegnere, e pratico della qualità e sito del Paese»<sup>15</sup>: una definizione che merita di essere considerata in tutta la sua complessità. La conoscenza del territorio e dell'idraulica, modernamente intesa, erano sicuramente uno dei punti di forza di padre Mazenta che è espressione di quegli «architetti-ingeneri» che hanno avuto un ruolo di primo piano nella diffusione del sapere scientifico, modernamente inteso, all'interno di un più ampio contesto culturale che affonda le sue radici tra XVI e XVII secolo e che trova a Roma, più che mai, piena manifestazione durante il pontificato di Urbano VIII [Buccaro 2011].

La biografia di padre Spinola richiama alla mente il «Discorso del fratello di Guido Mazenta dell'Adda navigabile in confermazione del primo composto dal sud.o Guido», testo inedito nella sua interezza di cui è nota una copia autografa confluita in un manoscritto miscelaneo del fondo Trotti della Biblioteca Ambrosiana segnalato da Cesare Maffioli che ne ha prontamente evidenziato l'importanza [Maffioli 2019, pp. 251-255]<sup>16</sup>.

Il fratello Guido Mazenta (m. 1613) infatti nel 1599 aveva pubblicato a stampa il celebre Discorso del Sig. Guido Mazenta. Uno degli signori sessanta del Consiglio Generale della Città di Milano. Intorno il far navigabile il Fiume Adda. Le attenzioni di Guido Mazenta erano tutte rivolte al Naviglio di Paderno la cui storia è sicuramente braudeliana: iniziato nel 1518 fu terminato solo nell'ultimo quarto del XVIII secolo (1777) anche se la sua storia giunge al cuore del XX secolo. La data di pubblicazione del testo di Guido Mazenta non è casuale: gli esiti «infelici» dell'impresa di Giuseppe Meda (1534-1599), da poco scomparso, per la navigazione dell'Adda erano evidenti [Maffioli 2019]. Giovanni Ambrogio dopo la morte del fratello, accorsa nel 1613, forte anche dell'esperienza emiliana, sente la necessità di integrare il testo del fratello partendo da quella stessa redazione per evidenziare i vantaggi del restringimento del letto del fiume Adda allargandone gli argini. Il tutto mentre prosegue la sua attività di architetto.

Spinola dedica poi molto spazio all'idea portata avanti da Mazenta sull'importanza del ruolo di padre Morigia nella fondazione dell'ordine, a scapito di padre Zaccaria. Una vicenda che Spinola legge in chiave campanilistica e che resta nell'ambito di un più ampio dibattito – che lui chiama «litigio d'intelletto» – che si concluderà negli anni '20 del '600 per decisione del Capitolo Generale. Spinola è particolarmente prezioso perché fornisce l'unica citazione diretta – rimasta inedita – dell'impiego di Mazenta da parte di Urbano VIII e Francesco Barberini. Il padre ricorda infatti:

[c. 310] [...] Dovevansi in quest'istesso anno [1626] celebrare in Milano il Cap.lo G.nale, all'quale essendo andato il P. Mazenta fu eletto Assistente dell'P. G.nale, essercitò due anni questa carica, doppo li quali fu richiamato a Roma dall'Card.le Francesco Barberino nipote dell'Regnante Urbano VIII; e si trattenne prima impiegato sempre dall'zio e Nipote in affari di molto rilievo e decorosi per alcuni anni, cioè sin all'anno 1632 nell'quale fu eletto Assistente la 4.a volta [...].

Il testo è inequivocabile: Mazenta fu letteralmente richiamato a Roma per volontà della famiglia Barberini: all'epoca aveva già redatto la relazione sul restauro del portico del Pantheon (1624 ca.) e allo stesso 1628 risale la relazione su San Giovanni in Laterano [Boffito e Fracassetti 1925, pp. 33-39]. Le due principali imprese legate alla committenza Barberini all'epoca erano quindi state eseguite o in fase di completamento. Impossibile quindi sapere quali fossero gli «affari di molto rilievo e decorosi» a cui allude Spinola, non è da escludere che tra questi ci fosse il progetto di pubblicazione degli apografi architettonico-ingegneristici di Leonardo che lo

<sup>16</sup> Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, ms. Trotti 148, fascicolo 8, cc. 257r-272r testo autografo; e ancora cc. 334r-343r con una copia sei-settecentesca; c. 333r-v contiene la lettera dedicatoria.

stesso Mazenta porterà avanti, insieme a Cassiano dal Pozzo, fino alla sua morte, sopraggiunta il 23 dicembre del 1635 [Buccaro e Melani 2025]. In fondo le qualità di Mazenta erano tali che non serviva nemmeno ricordarle:

[c. 310] [...] Nobilissimo di nascita, d'ingegno felicissimo, e capace d'ogni scienza, possedeva le scienze filosofiche, legali, e teologiche con tale perfezione, che in ogniuna haveva dell'singolare; nell'architettura, e disegno lo predicano tante opere nelle Toscana, Lombardia, Bologna, e Roma, che senza nuovo encomio da loro stesse dimostrano quale, e quanto fosse.

## 5 | Conclusioni

Mazenta in realtà non restò a Roma tra il 1628 ed il 1632: nel 1630 era nuovamente a Milano – come attesta il suo carteggio con Cassiano dal Pozzo – ma le brevi note ricavate dalle biografie inedite di padre Pezzi e padre Spinola evidenziano l'ampiezza dei suoi ambiti di lavoro e offrono un punto di partenza per nuove ricerche sulle sue relazioni con la famiglia Barberini.

## Bibliografia

- BUCCARO, A. (2011). *Leonardo da Vinci: il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli; con la riproduzione in facsimile del MS XII. D. 79*, presentazione di Carlo Pedretti, Poggio a Caiano, 2011, 2 voll.
- BUCCARO, A, MELANI, M. (2025). *Il 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo: protagonisti, premesse e sviluppi tra Milano, Roma e Napoli*, in «Raccolta Vinciana», XLI (2025), pp. 277-309.
- CANTONE, G. (2002). *La chiesa napoletana di San Carlo a Le Mortelle: L'insediamento dei barnabiti e il contesto urbano del poggio*, in «Arte Lombarda», N.S. No. 134 (2002), pp. 104-115.
- COLCIAGO, V. (1961). *Un canto di San Paolo al Crocifisso nella Chiesa di S. Paolo alla Colonna a Roma. Composizione inedita del P. Mazenta sui testi di S. Paolo e figurazioni simboliche ad essa corrispondenti*, in «Eco dei Barnabiti», numero unico nel XIX Centenario della venuta di S. Paolo a Roma, 1961, pp. 170-177.
- COLOMBO, G. (1871). *Profili biografici di insigni barnabiti*, Lodi, 1871.
- GUERRIERI BORSOI, M. B. (2014). *La cappella Jacovacci in S. Paolo alla Colonna e altre notizie storico-artistiche sulla distrutta chiesa barnabita*, in «Barnabiti studi», 30, 2013 [2014], pp. 5-19.
- MAFFIOLI, C. (1998). *La controversia tra Ferrara e Bologna sulle acque del Reno. L'ingresso dei matematici (1578-1625)*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di A. Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 239-267.
- MAFFIOLI, C. (2013). *Saper condurre le acque*, in *Enciclopedia Italiana. Ottava Appendice: Il contributo italiano alla storia del pensiero - Tecnica*, a cura di V. Marchis e F. Profumo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 79-90.
- MAFFIOLI, C. (2019). *Alle origini del mito di Leonardo da Vinci ingegnere dei navigli di Milano*, in «Archivio storico lombardo», CXLV, 2019, pp. 249-269.
- MANUZIO, A. (1592). *Lettere volgari di Aldo Manucci*, Roma 1592.
- MATTEUCCI, A.M. (2002). *Giovanni Ambrogio Mazenta e il dibattito a Bologna sulla 'colonna libera'*, in «Arte Lombarda», No. 134 (1) (2002), pp. 45-54.
- MEZZANOTTE G. (1961). *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, in «L'Arte», XXXVI (1961), pp. 231-294.
- MILANO, V. (2001). *Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635) architetto e 'superiore' dell'ordine barnabite*, Università degli Studi "La Sapienza", Tesi di dottorato, Roma, 2001.
- MILANO, V. (2008). *Mazenta, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72 (2008) ad vocem [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-mazenta\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-mazenta(Dizionario-Biografico)/)].
- NIGEL, G-R. (1977). *The architecture of the Barnabite Order 1545-1659: with special reference to Lorenzo Binago and Giovanni Ambrogio Mazenta*, Cambridge, University of Cambridge, Diss., 1977.
- PREMOLI, O. M. (1913). *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, 1913.
- PREMOLI, O. M. (1922). *Orazio M. Premoli B., Storia dei Barnabiti nel Seicento*, Roma, 1922.
- RICCIARDI, E. (2002). *I barnabiti a Napoli e la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Portanova*, in «Arte Lombarda», N.S. 134 (2002), pp. 116-126.
- RICCIARDI, E. (2003). *I barnabiti a Napoli: Giovanni Ambrogio Mazenta e la chiesa di Santa Caterina Spina Corona*, in *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti per la storia dell'arte*, Napoli, Electa, 2003, pp. 147-160.
- RICCIARDI, E. (2009). *I barnabiti a Napoli: arte e architettura*, in «Barnabiti studi», 26 (2009), pp. 55-74.

- RUGOLO, R. (2002). *Palladio, Binago e Mazenta*, in «Arte Lombarda», no. 134 (1) (2002), pp. 85-90.
- STABENOW, J. (2011). *Die Architektur der Barnabiten: Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation; 1600 – 1630*, Berlin, 2011.
- VERGA, E. (1918). *La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in «Archivio Storico Lombardo», 5 (1918), pp. 267-280.
- VIVOLI, G. (1844). *Annali di Livorno dalla sua origine sino all'anno 1840: colle notizie riguardanti i luoghi più notevoli antichi e moderni dei suoi contorni*, Livorno, 1844.
- WITTKOWER, R. (1972). *Arte e architettura in Italia 1600-1700*, Torino, 1972. Seconda edizione.

### Fonti archivistiche

- Archivio Storico dei Barnabiti di Roma, *Atti dei collegi estinti*, N 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2.
- Archivio Storico dei Barnabiti di Roma, *Liber secundus Professionum*, E. 2, n. 230.
- Archivio Storico dei Barnabiti di Roma, M.d.7, c. 305.
- Archivio Storico dei Barnabiti di Roma, *Registro delle lettere dei Pp. Generali*, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609.
- Archivio Storico dei Barnabiti di Roma, *Scriptorum ex Clericis Regularibus Congreg. D. Pauli Catalogus, pro eorundem cognomina alphabetico ordine digestus, opera et studio Francisci Petii eiusdem congregationis presbyteri*, coll. Y.d.3
- Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms. Trotti 148, fascicolo 8.



# Santa Caterina a Formiello e l'eredità vinciana nella Napoli rinascimentale: un nodo critico tra architettura e ingegneria

Alfredo Buccaro

Riccardo Maria Polidoro

Università degli studi di Napoli Federico II

Università degli studi di Bari Aldo Moro

## Abstract

Il contributo propone una rilettura storico-critica della chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli, evidenziando il ruolo dell'architetto-ingegnere Antonio Marchesi da Settignano e la mediazione della lezione vinciana nel contesto tecnico-costruttivo del Rinascimento. L'analisi storica e documentaria individua nel cantiere un nodo esemplare tra architettura, ingegneria e sapere progettuale.

## Santa Caterina a Formiello and the Vincian Legacy in Renaissance Naples: A Critical Junction Between Architecture and Engineering

This paper offers a historical-critical reinterpretation of the Church of Santa Caterina a Formiello in Naples, highlighting architect-engineer Antonio Marchesi da Settignano and the transmission of Vincian principles in the construction culture of the Renaissance. Through documentary and architectural analysis, the site is framed as a paradigmatic junction between architecture, engineering, and design knowledge.

**Keywords:** cultura costruttiva rinascimentale; storia dell'ingegneria; attribuzione progettuale.  
Renaissance building culture; history of engineering; authorship attribution.

Alfredo Buccaro, professore ordinario di Storia dell'architettura e direttore del Centro CIRICE dell'Università di Napoli Federico II, è autore di studi sui codici di Leonardo e sulla sua influenza sull'architettura e sull'ingegneria nel Mezzogiorno moderno, sulle opere pubbliche nel Regno di Napoli in età borbonica, sull'evoluzione della città di Napoli attraverso la grafica digitale applicata alla documentazione d'archivio e alla cartografia storica.

Author: buccaro@unina.it

Riccardo Maria Polidoro, ingegnere e dottorando nel corso di interesse nazionale "PASAP\_Med" dell'Università degli studi di Bari Aldo Moro, collabora con il CIRICE e studia l'eredità di Leonardo da Vinci e della cultura antiquaria nell'evoluzione dell'ingegnere-architetto nel Rinascimento a Napoli e nel Mezzogiorno.

Author: r.polidoro@phd.uniba.it

Received October 17 2025

## 1 | Introduzione\*

Il contributo propone una rilettura critica della chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli, analizzata come caso esemplare di diffusione della metodologia di marca vinciana nella cultura tecnico-costruttiva del Rinascimento meridionale. L'articolo nasce dagli studi vinciani da tempo affrontati da Buccaro e, sul tema specifico, dall'ampia ricerca condotta in sede di tesi magistrale da Polidoro [Polidoro 2024] e intende approfondire le questioni attributive e storico-critiche relative alla genesi e allo sviluppo del cantiere della chiesa, inquadrata in più ampie riflessioni sulle influenze vinciane nella cultura architettonico-ingegneristica a Napoli. Basandosi sull'analisi delle fonti documentarie, dei rilievi storici e delle caratteristiche compositive dell'edificio, si avanza una proposta di attribuzione dell'opera inquadrandola nel contesto dei cantieri napoletani del Cinquecento. Gli influssi vinciani, radicandosi nella pratica professionale, contribuiranno alla definizione di una nuova figura di architetto-ingegnere, capace di coniugare l'arte del costruire con la conoscenza tecnica e scientifica, tracciando percorsi e intersezioni che, pur in assenza documentaria di un soggiorno napoletano di Leonardo, ne attestano la centralità nel dibattito culturale e nell'evoluzione della figura professionale. Santa Caterina a Formiello si configura così come un nodo critico emblematico di un più vasto processo di integrazione tra architettura e ingegneria nel contesto urbano rinascimentale.

\* Pur nel quadro di una piena condivisione della ricerca e dei contenuti sviluppati, Alfredo Buccaro è autore dei paragrafi 2, 6 e 7; Riccardo Maria Polidoro è autore dei paragrafi 1, 3, 4 e 5.

## 2 | Inquadramento storico

La chiesa di Santa Caterina a Formiello (fig. 1) rappresenta un'importante testimonianza della stagione di rinnovamento architettonico e urbano promossa dalla dinastia aragonese a Napoli sul finire del Quattrocento [Ghisetti Giavarina 2008, 347-348]. Edificata originariamente in una zona *extra moenia*, la chiesa venne presto a trovarsi all'interno del nuovo perimetro cittadino a seguito dell'importante campagna di espansione voluta da re Ferrante d'Aragona (1423-1494). Tale iniziativa, che rispondeva a precise esigenze politiche, urbanistiche e militari [Rusciano 2002, 53-55], determinò la ridefinizione dell'area orientale della città e l'inserimento del complesso religioso in un articolato programma di monumentalizzazione di uno dei principali ingressi della città.

Come sottolineato da Roberto Pane, gli Aragonesi conferirono particolare decoro all'ingresso di Porta Capuana attraverso la costruzione di tre fabbriche emblematiche: una villa, un arco trionfale e una chiesa [Pane 1937]. Il percorso che univa questi poli, alberato e arricchito da fontane, assumeva un evidente valore rappresentativo, offrendo al visitatore l'immediata percezione della rinnovata immagine della città. In questo contesto, la chiesa di Santa Caterina a Formiello si configura come punto focale del nuovo scenario urbano, collocandosi lungo l'asse che collegava Porta Capuana con le principali direttrici verso l'entroterra e il sistema collinare, nonché con le zone mercatali della città.

La fondazione dell'attuale complesso risale agli inizi del Cinquecento, ma l'area ospitava già un edificio sacro più antico, forse medievale [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 86], intitolato a Santa Caterina d'Alessandria. Secondo quanto riportato da Gennaro Aspreno Galante, tale chiesa era originariamente patronato delle famiglie Zurlo e Aprano e sorgeva accanto a un ospedale gestito da una congrega laicale. Nel 1478 fu costruito un primo convento adiacente, affidato insieme alla chiesa ai Padri Celestini. Nel 1489, Alfonso d'Aragona (1448-1495), ancora Duca di Calabria, acquistò il complesso per mille ducati, con il permesso e la bolla di papa Innocenzo VIII. Alla morte di Alfonso, il convento fu trasferito ai Domenicani lombardi per volontà del successore, re Federico, che assegnò ai Celestini il complesso della Maddalena. Fu dunque l'ordine domenicano a promuovere la ricostruzione dell'impianto, concludendola nel 1523 secondo il gusto rinascimentale d'impronta fiorentina, anche in ragione della presenza di maestranze toscane a Napoli [Galante 1873, 45-49].

L'iniziativa aragonese in quest'area non si limitò a un intervento architettonico isolato, ma rientrava in una più ampia strategia di trasformazione della città, che vide nella chiesa di Santa Caterina a Formiello un elemento essenziale della nuova immagine del potere e del decoro urbano. L'interesse per il sito fu alimentato dalla sua posizione strategica, presso uno dei principali nodi di comunicazione e controllo, e dalla volontà di definire un nuovo polo rappresentativo capace di esprimere, anche sul piano simbolico, l'identità e l'ambizione della monarchia aragonese a Napoli.

Come riportato dal Furnari, la prima rappresentazione topografica attendibile della città che raffigura la chiesa è la mappa cinquecentesca di Carlo Theti, in cui l'edificio viene registrato al numero 39 della legenda. La chiesa rappresentata appare come un volume isolato che funge da testata di un lotto stretto e lungo, parallelo alle mura di città. È significativo osservare che nella rappresentazione il nolano omette la cupola e il tiburio e non indica in alcun modo la zona presbiteriale, riportando invece un campanile autonomo rispetto all'impianto della chiesa; va però ricordato che Theti semplifica spesso la rappresentazione degli edifici, limitandosi ai caratteri principali e tralasciando in diversi casi la presenza di cupole (come evidente per la rappresenta-



Fig. 1: La chiesa di Santa Caterina a Formiello, 2024 (foto di R.M. Polidoro).

zione di San Pietro a Majella); più significativa è l'indicazione del campanile, essendo la mappa sempre precisa e attendibile in merito. Non essendo rappresentati gli altri corpi del complesso conventuale, a differenza degli altri aggregati di simile natura, che vengono sempre rappresentati nella loro interezza, si deduce che l'area è stata raffigurata in un momento intermedio della storia di rinnovamento dell'impianto. Difatti, nella veduta di Lafréry-Du Pérac del 1566 si riconosce un complesso di dimensioni significativamente maggiori, con la cupola su tamburo cilindrico a copertura della crociera, ma priva del campanile osservato nella raffigurazione di Theti. Nella rappresentazione di Mario Cartaro di fine Cinquecento si riconoscono ulteriori dettagli nell'in-

*sula*, come la presenza di due ampie corti collegate alla chiesa tramite un edificio con cortile interno [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 14-22]. Nella veduta di Alessandro Baratta del 1627 si riconosce la chiesa, pur se sintetizzata omettendo il transetto e la zona absidale e con una serie di imprecisioni, nelle sue forme attuali, includendo il nuovo campanile, ultima realizzazione della nuova fabbrica.

### 3 | Lo stato degli studi sulla fabbrica

Il complesso di Santa Caterina a Formiello è documentato da una serie di fonti archivistiche che ne attestano le vicende costruttive, i passaggi di proprietà e le trasformazioni successive. Tra le prime testimonianze si annoverano gli atti notarili relativi all'acquisto dell'area da parte di Alfonso d'Aragona nel 1489, conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli e ampiamente studiati, che riportano la somma versata e le clausole che regolavano la cessione dell'edificio e del terreno adiacente, con il permesso papale ottenuto tramite bolla di Innocenzo VIII. Traccia fondamentale per la ricostruzione cronologica della chiesa è l'*Historia Chronologica del convento di S. Catarina a Formello*<sup>1</sup> di Fra' Tomaso Renaldi, ospite del convento a partire dal 1675. Il documento, composto nel 1713 e parzialmente pubblicato nel 1996, offre un'importante traccia documentale a sostegno di questa tesi. Risulta infatti che l'architetto responsabile del disegno della chiesa e dei lavori fosse Antonio Fiorenza della città della Cava, citato anche da Galante nella sua *Guida sacra alla città di Napoli* [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996].

Le fonti storiche sulla chiesa monumentale, attestata la sua posizione strategica, sono diverse e molto stratificate, dalla *Descrizione de i luoghi sacri della città di Napoli* di De Stefano del 1540 alle *Notizie* di Celano del 1692 [De Stefano 1540; Celano 1692]. Dopo una stagione di studi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, con i contributi di Filangieri di Satriano, Ceci e Pane, la produzione storiografica sull'edificio conosce una lunga fase di stasi, interrotta solo nel 1996 dalla pubblicazione di un approfondito studio ricostruttivo sull'*insula* di Santa Caterina a Formiello [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996]. Di particolare interesse è anche il contributo di Petreschi del 1991, esito di un'indagine storica e di un rilievo condotti in occasione di un primo intervento di restauro promosso dalla Cassa per il Mezzogiorno negli anni Settanta [Petreschi 1991]. Sebbene entrambi gli studi sembrino aver avuto scarsa risonanza nella letteratura successiva, essi si configurano come contributi fondamentali per una rapida ricostruzione della cronologia della chiesa e per la raccolta delle principali evidenze documentarie relative alla sua attribuzione. L'incrocio critico di tali fonti, soprattutto in relazione agli pseudonimi di Antonio Marchesi da Settignano, consente oggi di proporre con elevato grado di attendibilità un'ipotesi attributiva dell'edificio.

### 4 | Analisi storico-architettonica

La fabbrica si sviluppa su una pianta a croce latina iscritta in un rettangolo, con navata unica affiancata da cinque cappelle laterali, un transetto non sporgente, un'abside rettangolare e una cupola impostata sulla crociera. L'ordine architettonico interno è definito da una sequenza di paraste corinzie su piedistalli, che scandiscono gli archi delle cappelle, voltate a botte come la navata, che raccordano visivamente gli spazi.

Il sistema strutturale si basa su murature in tufo disposte a corsi regolari e legate con malta di calce, articolate da contrafforti curvi che raccordano le cappelle laterali, coperte esternamente da solai piani, con la navata centrale, dotata di una copertura a falde. La crociera è risolta mediante una cupola estradossata a sesto rialzato, impostata su un alto tamburo cilindrico; costi-

<sup>1</sup> Roma. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum. XI, 1530: *Historia chronologica del convento di Santa Catarina a Formello [...] compilata in due parti dal padre fra' Tomaso Renaldi*, XVIII sec.

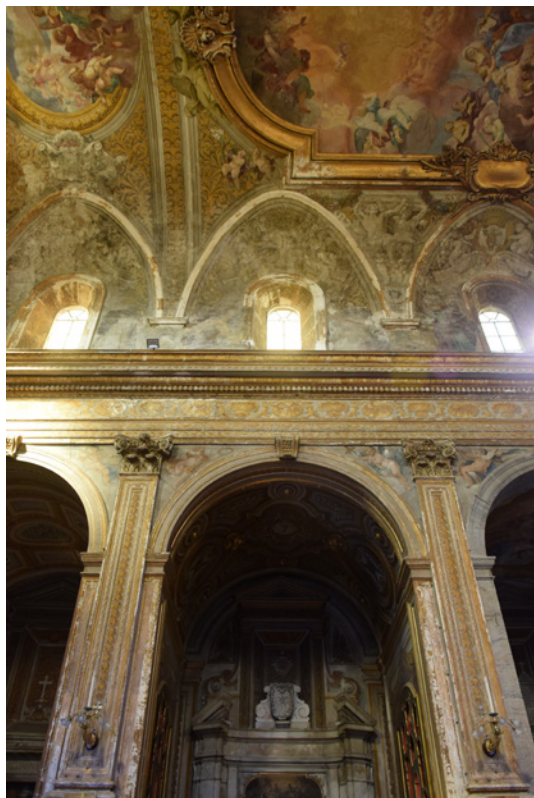


Fig. 2: Vista di una cappella all'interno della chiesa, con finestre tamponate a tabernacolo al primo livello e a tutto sesto al secondo livello, 2024 (foto di R.M. Polidoro).

tuisce il fulcro compositivo e strutturale dell'intero edificio. Le volte che coprono la navata e il transetto, assieme al sistema di coperture a botte delle cappelle laterali, concorrono alla definizione di uno spazio unitario.

Le finestre delle cappelle presentano un disegno uniforme a tabernacolo, sia internamente, pur se ricoperte da stucchi e dorature seicentesche, sia all'esterno, mentre le finestre superiori, esternamente analoghe a quelle del primo livello, sono internamente a tutto sesto e si inseriscono nelle lunette della volta. All'interno, ogni arco è sormontato da mensole che richiamano la decorazione di Porta Capuana, trasferita nel 1484 nella sua attuale posizione durante l'ampliamento delle mura cittadine (fig. 2). La facciata laterale, su piazza Enrico De Nicola, è scandita da un doppio ordine di lesene corinzie in piperno, che inquadrano superfici intonacate di bianco, richiamando il linguaggio rinascimentale toscano.

Particolarmente interessante è la distribuzione dei volumi, che si raccordano all'esterno tramite volute in piperno, oggi prive degli originari pinnacoli a pera con sfera alla sommità [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 92], che armonizzano il passaggio in altezza tra le cappelle e la navata. L'assenza di una falda visibile è supplita da un parapetto in piperno su un alto cornicione, che accentua la visibilità della cupola, particolarmente nella facciata principale, in cui il portale seicentesco è sovrastato da una delle quattro finestre circolari dell'edificio mentre le altre tre si collocano sul transetto e sull'abside, inquadrata da due lesene in piperno che sorreggono il cornicione su cui si imposta una balaustra (fig. 3). La soluzione adottata sembra mirare a valorizzare la cupola anche da distanza ravvicinata, forse per sopprimere alla ristrettezza del fronte visivo garantito da via dei Tribunali e dalla piazza antistante: un espediente architettonico probabilmente affine a quelli utilizzati nei cortili interni dei palazzi nobiliari napoletani.

La fabbrica mantiene un impianto compositivo stabile fino alla seconda metà del Seicento, rispettando principi teorici di ispirazione martiniana. La chiesa presenta una pianta rettangolare di circa 57,5 per 25,0 metri, organizzata secondo uno schema modulare che trova corrispondenza puntuale nella pianta di edificio chiesastico di Francesco di Giorgio Martini<sup>2</sup>, con nove moduli longitudinali, cinque per la navata, due per il transetto e due per l'abside, e quattro moduli trasversali: due per la navata e due per le cappelle laterali. Tale aderenza al disegno teorico dimostra una consapevole applicazione delle regole proporzionali rinascimentali e richiama l'analogo impianto della chiesa martiniana di Santa Maria delle Grazie al Calcinajo, presso Cortona.

Dal punto di vista decorativo, la chiesa era originariamente caratterizzata da una articolazione in piperno grigio e intonaco bianco, in linea con l'influsso dell'architettura toscana. Nei secoli immediatamente successivi al completamento della fabbrica, gli interni furono ricoperti da affreschi, stucchi e dorature. Un restauro degli anni Settanta del Novecento ha confermato la continuità materica tra interno ed esterno, evidenziando la corrispondenza tra le linee decorative cinquecentesche e gli elementi portanti. L'organizzazione modulare, con le cappelle laterali di forma quadrata, consente di leggere una rigorosa proporzionalità, in cui navata, transetto e coro risultano tutti di larghezza doppia rispetto alle cappelle.

La cupola a sesto rialzato, riconosciuta da diversi cronisti come la prima di questo tipo a Napoli [Ceci 1900, 70], è forse l'elemento strutturalmente più ardito della fabbrica, segno di un'aderenza a modelli di matrice centro-settentrionale, estranei alla tradizione napoletana del primo Cinquecento, più legata a influssi spagnoli. Il completamento dell'edificio avviene nel 1593 con l'aggiunta del campanile a vela, assurgendo a modello per le chiese controriformistiche della capitale del Regno [Ceci 1900, 71; Pane 1975, 204].

<sup>2</sup> Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale. Fondo Nazionale II, Cod. Magliab. II.I.141, c. 42v.



Fig. 3: Particolare del raccordo esterno tra primo e secondo livello della chiesa, 2024 (foto di R.M. Polidoro).

Un ulteriore elemento peculiare dell'impianto risiede nel suo rapporto con le infrastrutture idriche. Il toponimo «Formiello» si collega infatti al *formale*, ramo principale dell'acquedotto della Bolla, che entrava in città in prossimità della chiesa: la cisterna posta sotto il cortile trapezoidale in vicolo Santa Caterina a Formiello, costruita nel 1543 per uso conventuale, era alimentata da una sua diramazione. L'opera infrastrutturale è ancora oggi di difficile datazione, risalendo comunque all'epoca romana, se non greca, di sviluppo della città; essa rappresentava non solo la principale via di adduzione idrica al centro urbano, ma anche un passaggio strategico utilizzato da bizantini e aragonesi per violare le mura. Nel volume del 1996, pur lamentandosi l'assenza di rilievi sistematici sul tracciato interno all'area urbana, si propone un'attenta ricostruzione delle

possibili giaciture del canale, evidenziando l'intimo rapporto tra l'organismo architettonico e la natura idraulica del sito [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 43-50]. In questo frangente, piace pensare che la disponibilità d'acqua abbia influito anche sulla successiva destinazione ottocentesca del convento a lanificio: Santa Caterina a Formiello si configurerebbe così come un caso emblematico in cui la relazione tra superficie costruita e sottosuolo si rivela essenziale anche per un'attenta lettura storica e funzionale di un edificio; non è però da trascurare che la giacitura della chiesa possa essere stata parimenti influenzata dalle strutture fondali della chiesa preesistente o da precisi intenti progettuali, legati a considerazioni di natura urbanistica, di disegno della maglia viaria o, più semplicemente, a motivazioni puramente prospettiche e compositive, particolarmente rilevanti nella progettazione architettonica del Cinquecento.

La struttura, completata intorno al 1577, viene interessata da lavori di finitura e abbellimento almeno per tutto il secolo successivo, con decorazioni a stucco, affreschi e lavori di pavimentazione che adeguano la chiesa al gusto contemporaneo, adattandola dal linguaggio rinascimentale a quello controriformistico fino a includere elementi propri dell'ultimo periodo barocco. In particolare, risulta che la pavimentazione era in marmo bianco a inizi Seicento, diversamente da quella attuale, e che la cupola era originariamente rivestita da embrici maiolicati con costoloni in piombo, come testimoniato da fonti archivistiche che, a seguito del terremoto del 1688, citano interventi di risarcitura delle lesioni, di rivestimento in piombo per la lanterna e i costoloni della cupola e di sostituzione delle «reggiole» mancanti [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 89]. Realizzato il portale seicentesco d'ingresso, dal 1659 si iniziano i lavori di rivestimento delle facciate, che al secondo ordine si presentavano ancora al rustico; i padri domenicani scelsero di uniformarsi a quanto realizzato nel secolo precedente invece di determinare una sovrapposizione di stili, particolarmente comune nel periodo, adottando delle lesene in piperno in cui l'unica nota distintiva rispetto alle finiture precedenti è nel disegno dei capitelli. Completati i lavori sull'esterno, nel 1677 iniziano le attività di finitura all'interno, con cicli pittorici che vedono il pennello di Nicola Rossi e Gaetano Avandi nel coro, Luigi Garzi sulla volta della navata e i pennacchi della cupola, Francesco Solimena all'intradosso della cupola, completato da Paolo de Matteis a seguito di contrasti tra i domenicani e Solimena [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 92].

## 5 | Confronti e proposta attributiva

Un confronto tra la chiesa di Santa Caterina a Formiello e quella di Santa Maria delle Grazie al Calcinaiolo, di poco anteriore alla chiesa napoletana [Gori Sassoli 1993, 264-269], rivela affinità tipologiche e formali che rimandano alla lezione di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Malgrado le successive trasformazioni decorative e strutturali dell'edificio napoletano, l'impianto a croce latina con doppio ordine di lesene e la disposizione delle finestre, incluse quelle circolari nei punti topici della pianta, mostrano una corrispondenza notevole con l'organismo cortonese, avvalorando l'ipotesi di un'influenza diretta, particolarmente nella gestione della luce e nella configurazione delle superfici murarie [Pane 1975, 203].

Le differenze più rilevanti emergono sul piano costruttivo e materico. La chiesa del Calcinaiolo, interamente realizzata in pietra serena, mantiene ancora oggi una relazione autentica con il contesto collinare e agrario, a differenza del tessuto urbano stratificato in cui si inserisce Santa Caterina a Formiello. Inoltre, la chiesa toscana evidenzia una sofisticata consapevolezza statica: mediante un impianto murario a spessore costante e un sistema di setti controspringenti

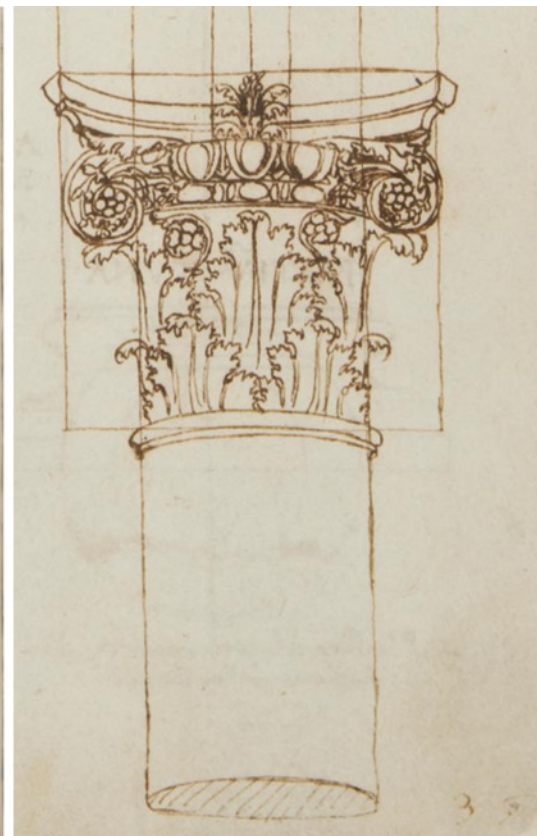


Fig. 4: Confronto tra un capitello del primo livello della chiesa, 2024 (foto di R.M. Polidoro) e alcuni capitelli disegnati da Francesco di Giorgio Martini [Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale. Fondo Nazionale, Codice Magliabechiano II.I.141, cc. 33v-34r].

[Matracchi 1992, 11-14, 53-54], Francesco di Giorgio riesce a contenere le spinte della cupola evitando l'impiego di catene [Coopmans De Yoldi 1992]; ciò non accade nella chiesa napoletana, dotata di tiranti metallici.

Entrambi gli edifici, seppur collocati in contesti profondamente differenti, condividono un profondo legame simbolico e funzionale con l'acqua. A Napoli, la chiesa è in diretto rapporto con il sistema idrico del Formale Reale, mentre a Cortona un ruscello sotterraneo, che ha originato il culto alla base della realizzazione della chiesa, scorre in corrispondenza della navata. Anche la resa estetica delle superfici suggerisce una dialettica simmetrica: l'immagine sobria e bicroma delle facciate di Santa Caterina si contrappone alla ricchezza decorativa interna; la semplicità dell'esterno cortonese, in pietra a vista, riflette una sobrietà che prosegue senza soluzione di continuità anche all'interno, esaltando l'ordine compositivo e l'equilibrio volumetrico dell'impianto. Nel complesso, la comparazione tra le due chiese consente di leggere Santa Caterina a Formiello come una trasposizione dei modelli toscani rinascimentali, in cui le suggestioni martiniane vengono filtrate attraverso le specificità costruttive del contesto napoletano (fig. 4). Lo studio della chiesa di Santa Caterina a Formiello si è intrecciato, nel corso dei secoli, con la più ampia riflessione critica sull'architettura del Rinascimento napoletano; rispetto ad altri cantieri coevi, l'edificio ha ricevuto un'attenzione relativamente minore, con importanti studi di



Fig. 5: Un pilastro con capitello mormandeo negli ambienti del chiostro grande, 2024 (foto di R.M. Polidoro).

Filangieri, Ceci e Pane [Filangieri di Candida 1931; Ceci 1900; Pane 1975] nel XX secolo. Malgrado numerosi contributi in merito, ad oggi resta ancora aperto il dibattito sull'attribuzione del progetto originario: alcuni studiosi hanno avanzato il nome di Giovanni Francesco Mormando (1449-1530), architetto attivo presso la corte aragonese e autore di opere analoghe, come la chiesa di San Michele a Vibo Valentia, di cui si rinvennero forme simili nel chiostro grande (fig. 5). Altri hanno proposto un collegamento con la cerchia di architetti toscani presenti a Napoli all'inizio del Cinquecento, tra cui Romolo Balsimelli da Settignano, che va però riconosciuto, come testimonia Filangieri, al più come direttore dei lavori, essendo stato chiamato a Napoli con ogni probabilità da Andrea da Fiesole. Alla luce dell'articolato panorama attributivo emerso dalla storiografia e dalle analisi stilistiche e storiche condotte finora, pur se criticata da più cronisti in ragione delle marcate competenze tecnico-militari, si ritiene più verosimile la paternità di Antonio Marchesi da Settignano (1451-1522), noto anche come «Fiorentino della Cava», forse per la mina da lui fatta brillare nei sotterranei di Castel Nuovo contro l'assediatore Carlo VIII [Maselli Campagna 2007], complici le affinità coi modelli fiorentini e con l'opera di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), diffusa nel Regno attraverso codici e disegni.

Tale ipotesi si fonda su una serie di indizi convergenti, che restituiscono un quadro coerente sul piano critico e storico-architettonico. Il Marchesi, collaboratore stretto di Francesco di Giorgio Martini e attivo a Napoli tra gli ultimi due decenni del Quattrocento e i primi del Cinquecento, rappresenta una figura chiave per comprendere la trasmissione dei modelli toscani nella cultura costruttiva partenopea. In particolare, il confronto tra le proporzioni della navata, l'articolazione volumetrica e la facciata della chiesa con gli schemi teorici delineati nei trattati martiniani suggerisce l'intervento di una figura formata secondo tale scuola, capace di mediare teoria e prassi progettuale. Bisogna inoltre tener conto che Antonio Marchesi, pur essendo principalmente riconosciuto come ingegnere militare ed esperto di fortificazioni e infrastrutture, si diletta anche in progetti di architetture religiose: nel 1487 il Fiorentino progetta la chiesa di Santa Maria delle Lacrime a Trevi e il complesso monastico di San Giusto alle Mura, poco fuori Firenze, demolito nel 1529, di cui si conserva una descrizione del Vasari [Rusciano 2002, 38]. La testimonianza contenuta nella *Historia Chronologica* del 1713, che menziona esplicitamente un Antonio Fiorenza della città della Cava quale architetto della chiesa, rafforza tale ipotesi. Le attribuzioni alternative a Romolo Balsimelli da Settignano o a Giovanni Francesco Mormando, noto per un lessico più arcaico e tardo-gotico, risultano meno convincenti sul piano stilistico e documentale. Nel documento risulta che la cupola sia stata iniziata nel 1519 e completata nel 1557; la cronologia realizzativa però non esclude un ruolo progettuale iniziale del Marchesi, eventualmente aggiornato o integrato in corso d'opera [Canonico, Cilento, Frediani, Furnari, Gambardella, Pelosi, Rossi 1996, 117-118].

In definitiva, sebbene l'assenza di un documento autografo impedisca una chiusura definitiva del dibattito, l'attribuzione ad Antonio Marchesi da Settignano si configura oggi come l'ipotesi più coerente con l'evidenza formale, la documentazione storica disponibile e il quadro delle influenze tecnico-culturali che fanno della chiesa di Santa Caterina a Formiello un'opera paradigmatica del Rinascimento architettonico napoletano, ponte tra la tradizione fiorentina e l'identità costruttiva del Mezzogiorno.

L'opera, rispettosa dei principi martiniani, rappresenta un punto nodale nell'evoluzione della figura dell'ingegnere-architetto nel Mezzogiorno: il confronto con i trattati di Francesco di Giorgio, di cui è nota l'influenza su Antonio Marchesi, suggerisce infatti una connessione diretta tra la teoria architettonica e la pratica costruttiva nella Napoli del XV secolo; in tal modo, la chiesa

non solo incarna gli ideali rinascimentali nell'architettura napoletana, ma si configura come un possibile veicolo per la diffusione delle conoscenze di Leonardo da Vinci e di Francesco di Giorgio Martini. Si ritiene che un'analisi più approfondita sul tema, attesa la vicenda napoletana relativa al trattato di Francesco di Giorgio, potrebbe svelare ulteriori connessioni tra la pratica architettonica locale e la crescente autorità della scienza e dell'ingegneria rinascimentale nell'evoluzione dell'ingegnere-architetto come figura poliedrica, capace di coniugare arte e scienza nella progettazione e nella costruzione.

## 6 | Prime tracce dell'eredità vinciana a Napoli nell'opera di Antonio Marchesi da Settignano

Nel panorama architettonico e ingegneristico del primo Rinascimento meridionale, Antonio Marchesi da Settignano (1451-1522) emerge come figura cardine nella diffusione e nella declinazione operativa della metodologia vinciana. Allievo e collaboratore di Francesco di Giorgio Martini, Marchesi si distingue per la precoce adozione di un approccio progettuale capace di coniugare teoria costruttiva e pratica ingegneristica, secondo il metodo induttivo-deduttivo che Leonardo da Vinci aveva sistematizzato negli anni milanesi e che proprio attraverso Martini aveva trovato uno dei suoi principali veicoli di trasmissione. Infatti, come Francesco di Giorgio, Marchesi ha modo di incontrare Leonardo almeno due volte: a Milano sul finire del XV secolo, come si può dedurre da una nota presente al fol. 611r-a del *Codice Atlantico*, in cui Leonardo menziona un «maestro Antonio» esperto di «bombarde e bastioni», identificabile con lo stesso Marchesi, e a Roma nel 1515-1516, incontro documentato dal cosiddetto *Foglietto del Belvedere*, analizzato da Buccaro, copia calligrafica conforme di un originale cinquecentesco, da cui si ricava l'ipotesi della presenza del Fiorentino «nella casa del Belvedere» in Vaticano, negli stessi anni in cui anche Leonardo risulta ospite di Leone X, circostanza nella quale Marchesi avrebbe potuto ricevere un codice vinciano [Buccaro 2011, 5, 81, 99; Buccaro 2018<sup>1</sup>, 191; Buccaro 2018<sup>2</sup>, 26-57]. Nella Napoli tra XV e XVI secolo, dove la necessità di adeguare le strutture urbane e difensive si intrecciava con l'ambizione di costruire un'immagine moderna e razionale della città, Marchesi interpreta la figura dell'architetto-ingegnere, aggiornandola alla luce dei più avanzati modelli tecnico-scientifici in circolazione. La sua opera non si limita al campo dell'architettura militare, ma si estende anche all'edilizia religiosa, come dimostra l'attribuzione, che si ritiene di poter proporre con sicurezza, della chiesa di Santa Caterina a Formiello.

Proprio questa fabbrica si configura come un nodo emblematico del processo di integrazione tra architettura e ingegneria. La chiarezza planimetrica, l'adozione di un modulo compositivo ispirato ai trattati martiniani, l'uso della luce e l'inserimento nel tessuto urbano fanno della chiesa un esempio paradigmatico della capacità del Marchesi di adattare i principi del Rinascimento toscano al contesto napoletano. La cupola a sesto rialzato e l'equilibrio tra articolazione strutturale e forma architettonica testimoniano della familiarità del progettista con i modelli centro-settentrionali e l'abilità nel tradurli in un linguaggio tecnico-costruttivo nuovo, perfettamente radicato nel territorio.

Il riferimento a Leonardo, seppur mai esplicitamente documentato con un soggiorno napoletano, trova qui una concreta manifestazione operativa: attraverso Francesco di Giorgio e la fitta rete di rapporti intercorsi tra Milano, Siena, Roma e Napoli, il metodo vinciano filtra nelle pratiche locali, definendo una continuità di approccio che si riverbera tanto nelle fortificazioni quanto nell'architettura civile e religiosa. Santa Caterina a Formiello, per la sua posizione, la sua genesi e la sua articolazione compositiva, costituisce dunque un punto nevralgico nella mappa della diffusione meridionale di questo nuovo sapere tecnico-scientifico, prefigurando la figura

moderna dell'ingegnere-architetto e ribadendo la centralità del cantiere come luogo di sintesi tra arte e scienza, tra teoria e costruzione.

## 7 | Conclusioni

L'analisi condotta sul caso della chiesa di Santa Caterina a Formiello ha evidenziato una significativa convergenza tra le due prospettive che informano questo studio: da un lato, la riflessione storico-critica sull'architettura del Rinascimento napoletano e sull'attribuzione dell'opera ad Antonio Marchesi da Settignano; dall'altro, il riconoscimento di un impianto metodologico condiviso tra architetti e ingegneri, fondato sulla trasmissione delle conoscenze tecniche attraverso la pratica di cantiere. La fabbrica si afferma così come luogo privilegiato di integrazione tra sapere progettuale e sapere costruttivo, incarnando in forma esemplare l'eredità della scuola vinciana.

Marchesi, figura di confine tra due epoche e due ambiti disciplinari, si dimostra interprete e artefice di una transizione culturale che rende il Mezzogiorno un crocevia fondamentale per la circolazione delle idee rinascimentali. Il caso di Santa Caterina a Formiello, in tal senso, si configura come esito maturo di una sintesi tra cultura tecnico-militare e sensibilità architettonica, tra funzione e rappresentazione, tra innovazione strutturale e linguaggio compositivo.

In prospettiva, questa rilettura invita a sviluppare ulteriori ricerche sul ruolo dell'ingegnere-architetto nell'Italia meridionale, sulla specificità dei suoi percorsi formativi e sulla centralità che il cantiere napoletano ha assunto come laboratorio avanzato di sperimentazione costruttiva. In tal senso, con questo contributo auspichiamo di offrire nuovi spunti per una più ampia riflessione critica sull'evoluzione della figura professionale, restituendo ad essa una profondità storica che appare oggi indispensabile per affrontare le sfide complesse dell'integrazione progettuale contemporanea.

## Bibliografia

- BUCCARO, A. (2011). *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli-Poggio a Caiano, Ediz. Scientifiche Italiane-CB Edizioni.
- BUCCARO, A. (2018<sup>1</sup>). *Influenze vinciane e martiniane sui modelli di fortificazioni urbane nel Mezzogiorno tra '400 e '500. Note dallo studio in corso*, in *History of Engineering. International Conference on History of Engineering. Atti del VII Convegno di Storia dell'Ingegneria*, Napoli, Cuzzolin, pp. 189-202.
- BUCCARO, A. (2018<sup>2</sup>). *Leonardo e «mag. Antonio fiorentino». Cenni su codici vinciani perduti nel Foglietto del Belvedere dell'Archivio Pedretti*, in «ArchHistoR - architettura storia restauro», n. 10, pp. 26-57.
- CANONICO, M. - CILENTO, G. - FREDIANI, G. - FURNARI, M. - GAMBARDELLA, C. - PELOSI, G. - ROSSI, P.O. (1996). *Santa Caterina a Formello. Vicende di un'insula napoletana*, Napoli, Electa Napoli.
- CECI, G. (1900). *La Chiesa e il Convento di Santa Caterina a Formello (I)*, in «Napoli nobilissima», n. IX, pp. 49-51, 67-71.
- CECI, G. (1901). *La Chiesa e il Convento di Santa Caterina a Formello (II)*, in «Napoli nobilissima», n. X, pp. 35-39, 101-105, 178-183.
- CELANO, C. (1692). *Delle notizie del bello e dell'Antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard.
- COOPMANS DE YOLDI, G.R. (1992). *Presentazione*, in P. Matracchi, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona, Calosci.
- DE STEFANO, P. (1560). *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, Raymondo Amato (trascrizione a cura di S. D'Ovidio, A. Rullo, Napoli, Università degli studi di Napoli Federico II, 2007).
- FILANGIERI DI CANDIDA, R. (1931). *Antonio Marchesi da Settignano, architetto militare del Rinascimento*, in «Rivista di artiglieria e genio», n. LXX, pp. 473-479.
- GALANTE, G. A. (1873). *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- GHISSETTI GIAVARINA, A. (2008). *Il Regno di Napoli*, in «Artigrama», n. 23, pp. 327-358.
- GORI SASSOLI, M. (1993). *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, Cortona. 1484-1490*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano, Electa, pp. 264-269.
- MASELLI CAMPAGNA, M. (2007). *Marchesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- MATRACCHI, P. (1992). *La chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona, Calosci.
- PANE, R. (1937). *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica.
- PANE, R. (1975). *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di comunità.
- PETRESCHI, M. (1991). *La chiesa di S. Caterina a Formello a Napoli. Ipotesi per una attribuzione*, Roma, Officina edizioni.
- POLIDORO, R.M. (2024). *Radici e continuità dell'architetto «vulgo ingegnere» nel Mezzogiorno all'insegna di Leonardo. L'opera di Antonio Marchesi per Santa Caterina a Formello*, tesi di laurea magistrale del corso a ciclo unico in Ingegneria Edile-Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, discussa a luglio 2024, relatore A. Buccaro, correlatore A. Formisano.
- RUSCIANO, C. (2002). *Napoli, 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Roma, Bonsignori Editore.

**Fonti documentarie**

Roma. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum

XI, 1530: *Historia chronologica del convento di Santa Catarina a Formello [...] compilata in due parti dal padre fra' Tomaso Renaldi, XVIII sec.*

Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale

Fondo Nazionale II, Codice Magliabechiano II.I.141.

**Sitografia**

The Internet Archive. Codice Magliabechiano II.I.141: <https://archive.org/details/mss.-ii.-i.-141-images> (giugno 2025)



# I Campi Flegrei, ovvero, la metafora del paesaggio

Salvatore Di Liello, Raffaella Russo Spina, Emanuele Taranto

Università degli Studi di Napoli Federico II

## Abstract

I Campi Flegrei costituiscono un pregnante *exemplum* di paesaggio culturale polisemico, al cui interno si intrecciano Storia, Natura, Mito e Letteratura. Il contributo, nell'ambito del progetto PE5 CHANGES, analizza la costruzione della complessità flegrea attraverso due lenti: la *summa* iconografica di Mario Cartaro (1584), che fissò il modello semantico figurativo della *Terra Ardente*, insieme alla sua perimetrazione geografica, e le allumiere di Agnano, di cui sono ricostruite le vicende storiche.

## The Campi Flegrei, or rather, the metaphor of the landscape

The Campi Flegrei are a striking example of a polysemic cultural landscape, where history, nature, myth and literature intertwine. This contribution, part of the PE5 CHANGES project, analyses the construction of the *flegrea* complexities through two lenses: the iconographic *summa* by Mario Cartaro (1584), which established the figurative semantic model of the *Terra Ardente*, together with its geographical perimeter, and the alum mines of Agnano, whose historical events have been reconstructed.

**Keywords:** Storia dell'architettura e della città; Mario Cartaro; Agnano.  
History of Architecture and the City; Mario Cartaro; Agnano.

Salvatore Di Liello è professore ordinario di Storia dell'architettura, PhD in Storia dell'Architettura, insegna nel Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. È membro dei Collegi di Dottorato D.ARC e Archeologia e Culture del Mediterraneo antico della Scuola Superiore Meridionale.

Raffaella Russo Spina, Ph.D. in Teoria e Storia dell'Architettura presso l'Etsab di Barcellona, dal 2023 è ricercatrice presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Emanuele Taranto è dottore di ricerca in Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove collabora alle cattedre dei corsi di laurea di cui è titolare il prof. Salvatore Di Liello.

salvatore.diliello@unina.it; raffaella.russospina@unina.it; emanuele.taranto@unina.it

Received October 20 2025; accepted November 26 2025

## 1 | Introduzione\*

Tra le molteplici lenti cognitive offerte dal paesaggio rientra anche il rappresentare un irrinunciabile modello euristico per comprendere più a fondo il significato di luoghi particolarmente complessi, riassuntivi di una congerie di significati, fenomeni tangibili e rimandi simbolici, tutti sincronicamente cogenti e difficilmente interpretabili attraverso altri paradigmi interpretativi. Tra i luoghi di maggiori accumuli di Storia, Natura, Mito e Letteratura, intessuti tra loro da fantasmatiche trame di reciproche relazioni, i Campi Flegrei costituiscono un pregnante *exemplum* in cui il paesaggio, nel *medium* della sua immagine storicizzata, tratteggia una polisemia ben oltre consolidati *cliché* e non sempre adeguatamente valorizzata dalla storiografia. Nel corso del tempo, anche quando quella straordinaria immagine di coste, crateri vulcanici e sublimi rovine scarnite dal tempo e dal mare sembrava aver creato un impalcato definitivo di ricorrenti *topoi*,

\* L'articolo raccoglie alcuni risultati del progetto di ricerca *Changes: Cultural Heritage Active for Sustainable Society. PE5. Humanities and Cultural Heritage As Laboratories of Innovation and Creativity*. Spoke1\_WP4\_Historical Landscapes and Traditions and Cultural Identities. Codice progetto MUR: PE\_0000020 - CUP: E53C22001650006. Responsabile Scientifico Michelangelo Russo. Il saggio è stato curato dal gruppo di ricerca in Storia dell'architettura, Salvatore Di Liello, Raffaella Russo Spina, Emanuele Taranto, componente del Task 4.1 - Framework teorico di riferimento (Bianca de Divitiis, Unina, Salvatore Di Liello, Unina, Federico Cantini, Unipi, Federica Larcher, Unipi). Il contributo, pur essendo frutto del lavoro condiviso dagli autori, è stato così suddiviso: dell'*Introduzione* è autore Salvatore Di Liello; di *Interpretare la complessità: la veduta dei Campi Flegrei di Mario Cartaro (1584)* è autore Emanuele Taranto; di *Le allumiere di Agnano e la polisemia del paesaggio dei Campi Flegrei* è autrice Raffaella Russo Spina.

immagini e culture figurative dirottavano invece il ritratto di quei luoghi verso una retorica iconografica che lasciava affiorare un ambiguo traslato di allusioni e simboli. Che si attinga alla memoria letteraria di Orazio e Virgilio, o si ritraggano vulcani, acropoli e rotonde termali, storie e luoghi appaiono come trasfigurati, spingendo la narrazione dei contesti ben oltre l'effettiva consistenza: sguardi deformanti che, superando il visibile, sembrano alludere a una semantica di terre talmente celebrate dalla cultura di ogni epoca da trasformarsi in perenni metafore. Da sempre, nella cultura occidentale, i Campi Flegrei evocano l'idea di un ambiente anche simbolico, la cui più autentica rilevanza sembra affiorare da una dimensione sotterranea, un altrove *ctonio* letterario e mitologico. La *Nekyia* di Odisseo che spinge il suo viaggio verso l'Ade, attraversando la terra dei Cimmeri avvolta da brume e nuvole, santuari protetti da un cielo sotterraneo, l'impresa avernale di Enea, la dimora dei Giganti, che dagli abissi più profondi sfidarono l'ira di Giove, rivelano un denso sedime di una metastorica *koïnè* evocata da una terra continuamente rimodellata da inattese eruzioni o da più lenti bradisismi. Da qui, un densissimo immaginario di segni e simboli che, in un unico *fil rouge*, intrecciano Arte, Architettura, Archeologia, Natura, Mito e Letteratura, una complessità impossibile da parcellizzare, ma che a ben vedere riverbera nella realtà antica e contemporanea, alimentando aggiornate idee sul significato e sull'esegesi dei luoghi.

Nell'ambito del progetto PE5, Partenariato Esteso CHANGES, il gruppo del Task 4.1 ha sperimentato approcci multi e interdisciplinari (filologia, archeologia, storia, agraria, storia dell'arte, storia dell'architettura) provando a fornire modelli interpretativi della complessità del paesaggio culturale dei Campi Flegrei, caso studio del progetto PE5, comparando metodologie e ricerche sperimentate anche in altri contesti geografici. Il presente contributo raccoglie i primi risultati dello studio condotto dal gruppo di ricerca di Storia dell'architettura, qui riferiti su due argomenti che, per quanto in una differente scalarità di contesti, appaiono entrambi espressivi della polisemia della Terra Ardente: da qui il riferimento all'intero paesaggio con la costruzione cinquecentesca di un modello cartografico-vedutistico, destinato a restituire una definitiva perimetrazione geografica e semantica dei Campi Flegrei, e un focus sul più limitato ambiente di Agnano, un luogo da sempre flegreo, ma la cui originaria identità venne poi a stemperarsi, insieme alla piana di Fuorigrotta, assumendo sempre più un'immagine urbana, a seguito dell'espansione occidentale di Napoli che avrebbe reso poroso il millenario *limes* di quel paesaggio, ibridando identità, valori e immaginari.

Come argomentato da Emanuele Taranto, la prima questione rimanda alla *summa* iconografica del paesaggio flegreo fissata dal viterbese Mario Cartaro nel 1584, un ritratto di chiara ascendenza fiamminga, quella cultura figurativa al cui interno maturava l'idea moderna di paesaggio. Interpretando testi e precedenti disegni, nel comporre la veduta, il viterbese muove proprio dalla natura e dalla storia, introducendo un insuperato modello iconografico ripreso in tutta la produzione successiva, ancora durante l'Ottocento: innalzando il punto di osservazione in un altissimo cielo per ritrarre un'immagine completa dei luoghi tra Posillipo, il mare, l'acropoli cumana e le campagne del lago Patria, l'autore sfuma verso il litorale sabbioso tra dune e paludi solcate dall'antica *Domitiana*. A Oriente, il marcato segno della barriera naturale di Posillipo separava due realtà distinte, la congestionata Napoli vicereale e il paesaggio craterico di silenzi, laghi e rovine in riva al mare, richiamato nei resoconti dei viaggiatori e degli artisti, colpiti proprio da questo drastico cambio di scena quando, attraversata l'oscura e fangosa grotta, cavata nel corpo tufaceo di Posillipo, entravano in contatto con la geografia di Virgilio, un silenzioso e disabitato territorio di colline e cupi boschi, improvvisamente interrotti da arsi crateri da dove

si sprigionavano nel cielo fumarole di aspri effluvi sulfurei. E verso il mare, la costa punteggiata di rovine di sontuose ville imperiali e terme, ferme nel tempo, continuamente riplasmate nei secoli da eruzioni e bradisismi, come a non poterne fermare un ritratto definitivo. Ricostruendo e documentando le vicende dell'allumiera di Agnano, Raffaella Russo Spena ricostruisce invece una delle numerose storie che affiorano dalla memoria di quel sito nell'estremità orientale dei Campi Flegrei, una delle prime tappe dei viaggiatori sulle tracce della Geografia di Virgilio, qui celebrata nella visita alla cosiddetta Grotta del Cane sulla riva del lago d'Agnano per assistere alla messa in scena di una delle molteplici *mirabilia* offerte dalla sorprendente natura del luogo. Un paesaggio vulcanico raggiunto, insieme alla costa di Bagnoli e all'intera piana *foris cryptae*, dall'espansione urbana di Napoli fin dall'età napoleonica con l'apertura di via Posillipo e, da lì in poi, sempre più parte integrante della città, come confermano le successive idee, quelle più evocative del Rione Venezia e Campi Flegrei vagheggiate nei progetti di Lamont Young, come anche le più pragmatiche iniziative di Candido Giusso per un quartiere borghese, premessa di quel ricorrente *leitmotiv* della «città che cerca spazio» annunciato nella relazione del Piano Regolatore del 1939, ma anticipato anche nei precedenti piani urbanistici. E da lì, la nascita dell'Ilva nel primo decennio del Novecento, quindi dell'Esposizione Triennale delle Terre Italiane di Oltremare, maturata nella retorica del regime e, infine, degli sviluppi dell'edilizia post-bellica che porterà di fatto alla riscrittura in chiave urbana della millenaria memoria del paesaggio *Naturae et Artis* dei Campi Flegrei, punteggiato da differenti archeologie ormai spaesate: una condizione verso cui orientare un progetto consapevole della complessità di quel patrimonio per evitare che un polisemico paesaggio di rovine declini nelle mute rovine di un paesaggio.

## 2 | Interpretare la complessità: la veduta dei Campi Flegrei di Mario Cartaro (1584)

La storia della rappresentazione dei Campi Flegrei è assurda nel corso dei secoli a uno dei capitoli più affascinanti dell'iconografia del paesaggio europeo, dove una millenaria *koinè* figurativa ha lasciato in dote l'immagine di un eccezionale *exemplum Naturae et Artis*, in cui le suggestioni del mito e dell'antico contemperano e traducono l'ineffabile furore *ctonio* della sua stessa natura. Uno sguardo trivalente che trova nella veduta di Mario Cartaro del 1584 un paradigma visivo insuperato per oltre due secoli, il cui processo evolutivo affonda le radici nel vocabolario figurativo medievale intriso della dimensione elegiaca e terapeutica dei componimenti miniati, come il *De Balneis Terrae Laboris* (1212-1221 ca.) di Pietro da Eboli, il Codice Angelico 1474 (sec. XIII, seconda metà), attribuito alla scuola angioina napoletana, e a seguire la loro riproposizione nel Codice di Edimburgo alla metà del XV secolo. Raffigurato è l'itinerario iconografico di un luogo sospeso tra realtà e *fabula mundana* che ha contribuito alla costruzione dell'immaginario della Terra Ardente, indissolubilmente legato alla persistenza dell'attività termale dei *balnea* flegrei. Scorti tra le rovine delle terme di età classica e meta di pellegrini e viaggiatori, già il colto mercante Beniamino di Tudela, nel suo *Itinerarium* (1159-1173), narrava le proprietà salutifere di una fonte d'acqua bituminosa a Pozzuoli e successivamente altri due illustri visitatori, Corrado di Querfurt, cancelliere di Enrico VI, nel 1194, e Gervasio di Tilbury, docente all'Università di Bologna, nel 1212, ne avvaloravano la testimonianza con la loro memoria letteraria, non limitandosi a esaltare le virtù benefiche dei bagni, ma ammantavano quei luoghi delle famigerate leggende virgiliane, profondamente radicate nella cultura popolare. Le scene di mare, colline e laghi, intese come esegesi concettuali più che descrittive, sono quelle di un paesaggio idealizzato e pregno di significati simbolici tipicamente medievali, dove l'elemento fondante, l'acqua, assume valenze cultuali, fonte

di fede, verità e sapienza [Daneu Lattanzi 1962; Pugliese Carratelli 1969-1971; Russo Mailler 1979; Anneschino 1985; *Le Terme Puteolane* 1995; Di Liello 2005; Id. 2022].

Svolta nella percezione e nella raffigurazione della terra flegrea fu l'interesse antiquario veicolato dalla cultura umanista, che, nel tentativo di riannodare il filo spezzato della storia e di rievocare, attraverso le vestigia puteolane, le antiche glorie d'Italia e le *mirabilia urbis* di Roma, attirò i maggiori architetti e artisti del Rinascimento sulla costa della *Campania Felix*. L'immagine narrativa divulgata dalle prime sistematiche descrizioni di imponenti compendi storiografici, come l'*Italia illustrata* di Flavio Biondo (1453) e la *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1550), è quindi indagata *in situ* da personalità come Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini, e più tardi da Raffaello, Peruzzi, Vasari il Giovane, Palladio, i quali, aggiungendo un'ulteriore tappa ai loro viaggi di studio, si recarono al cospetto degli antichi resti flegrei per trarne dal vero le leggi immutabili dell'Architettura. Da qui, un approccio rigorosamente analitico che isola e decontestualizza il monumento riprodotto dal suo intorno paesaggistico, convogliando l'attenzione sugli elementi tettonico-compositivi e i partiti decorativi. Se da un lato, però, tale metodo permise la comprensione delle soluzioni costruttive romane, dall'altro ignorò quei valori simbolici, di drammatizzazione della natura e di contemplazione del paesaggio che parallelamente si andavano imponendo come inconfondibile stigma nel ritratto delle *Terra Ardente* di quella generazione di artisti fiamminghi, i quali, pur riconoscendo in Roma la loro meta principe, alla stessa stregua dei grandi maestri rinascimentali, si spinsero a partire dalla metà del Cinquecento in un *voyage ante litteram*, fino a Napoli e da qui alla *pusilla Roma* baiese [Alisio 1995; Di Liello 1995].

Sulla scia di un mercato d'arte nordeuropeo sempre più bramoso di opere di gusto antiquario, questi artisti, fra cui campeggiano l'anversano Hendrick van Cleve, noto grazie alle incisioni di Philipp Galle, o ancora Joris Hoefnagel, il cui bulino rimanda al celebre atlante *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg, e altre personalità nordiche come Peter Brueghel, Anton van den Wingaerde, Jan van der Straet (Giovanni Stradano), Jan Brueghel, fino a Gilles Sadeler con i *Vestigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi* (pubblicato a Praga nel 1606), mutarono radicalmente il modello vedutistico, declinato ora secondo una sensibilità squisitamente fiamminga volta al paesaggio, in cui le gloriose vestigia romane diventano ora solo complemento erudito di un'ambientazione naturale, dove la costa, i laghi e i crateri fumanti assumevano pari dignità (fig. 4). Riproposte da copisti ed editori per tutto il Seicento e oltre, il loro innovativo approccio figurativo coglieva lo scenario flegreo in un'inedita visione d'insieme da un punto di vista altissimo, in straordinari squarci panoramici, quasi a volo d'uccello, che approdavano a una pionieristica fedeltà corografica, pur senza rinunciare alla *fabula*. È il portato, dunque, di quella maestà scenica celebrata da Giulio Mancini, in riferimento a Paul Bril, e nel cui fertile alveo trova ineludibile spiegazione il modello cartariano, che non scaturisce *ex nihilo*, ma diviene la magistrale sintesi di una temperie d'importazione, in cui, ribaltati i temi salienti, era l'immaginario paesaggistico a farsi protagonista incontrastato, coniugato in una mirabile coesistenza tra rappresentazione e simbolizzazione, natura e artificio [Marucchi 1956-1957, 260; Horn-Oncken 1982; Colletta 1984; de Seta 1988; Di Liello 2016; Id. 2024].

Formatasi nel fecondo ed erudito *milieu* del manierismo romano, nella cerchia dell'illustre bottega calcografica di Antoine Lafréry, la figura di Mario Cartaro (Viterbo 1540-Napoli 1620) emerge preminente in veste di incisore e cartografo, acquisendo nell'Urbe una rinomanza tale da valergli la nomina a ingegnere camerale presso la corte del viceregno spagnolo napoletano, dove si stabiliva intorno al 1589 e di lì fu affiancato all'ingegnere regio Nicola Antonio Stigliola

Fig. 1: Jan Van der Straet (dis.), Philippe Galle (inc.), *Veduta del golfo di Pozzuoli*, 1587.



nel monumentale progetto dell'*Atlante del Regno di Napoli* (1583 ca.-1595) [Luchetti 1955; Valerio 2015]. Tuttavia, la prima attestazione di Cartaro nel territorio partenopeo andrebbe retrodatata di almeno un lustro, quando è ancora residente in Roma, allorché, recandosi nella capitale del vicereame, si spostò tra Cuma e Pozzuoli per approntare la celebre veduta dei *Campi Flegrei* (fig. 1), della quale due esemplari sono tuttora conservati alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi. Pubblicata a Roma il 4 ottobre 1584, sotto la curatela del tipografo Bartolomeo Grassi, nodali informazioni sono desunte già dall'*incipit* dell'iscrizione dedicatoria (fig. 2) rivolta dallo stampatore al viceré partenopeo Pedro Giron, duca di Ossuna:

Marius Cartharius, Maxime Princeps, Romanus civis, atque de politoribus disciplinis benemeritus, cum superioribus diebus ageret Neapoli, id suae diligentiae industriae que esse censuit si Puteolos veniens, quae ibi veneranda antiquitatis monumenta extant, curiose inquireret, observaret, delinearet, exprimeret: Urbem reversus, non ingrati studio omnibus operam se posuisse comperit<sup>1</sup>.

Ad affiorare è un'attribuzione a Cartaro che non lascia spazio a interpretazioni, benché finora non fossero chiare le dinamiche e l'autorialità dell'imbastitura dell'opera *in loco*, non essendo il viterbese documentato a Napoli fino al 1589, ma egli si rivela autore dell'intero processo ideativo: indagine, osservazione, disegno, riproduzione. La dedica del Grassi continua quindi con un elogio a quella straordinaria plaga della *Campania Felice*:

<sup>1</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cartes et Plans, GE DD-626 (7RES), trad.: «Mario Cartaro, Principe Massimo, cittadino romano e benemerito delle discipline più raffinate, quando nei giorni scorsi si trovava a Napoli, ritenne fosse dovere della sua diligenza e della sua operosità, recandosi a Pozzuoli, di indagare con attenzione, osservare, disegnare, riprodurre i venerabili monumenti dell'antichità che lì si trovano. Tornato a Roma, si rese conto di aver svolto un lavoro non sgradito a tutti gli studiosi».

Fig. 2: Mario Cartaro, *Veduta dei Campi Flegrei*, 4 ottobre 1584 [Parigi. Bibliothèque Nationale de France. Cartes et Plans, GE DD-626 (7RES)].



Nam cum antiquis recentibusque bellor direptionibus quassatotiis misera Italia nostra, nullo fere sacrosantae, vetustatis exemplum habeamus sed ruinosa tantum quaedam rudera, lacera fragmenta, dirutas materias: in una illa Felicis Campaniae parte (nescio quo servante...) sincera integraque plurima conservantur. Adde, Princeps Generose, innumera illa quae illie visuntur Naturae miracula, exteris certe hominibus portentosa, monstratibus etiam admiranda. Ego igitur, (qui Studia bonar artium amo, et illarum amantes ut iuven, quod possum continuo praesto) cogita Cartharii diligentia, opere pretium duxi, si quanprimun aeneis formis incisa in publicum prodiret<sup>2</sup>.

Brano di notevole interesse in cui affiora il riferimento agli uomini *exteris* che si affacciavano a scoprire i *portentosa* prodigi di quella natura *ardente*, da cui un verosimile rimando proprio all'*entourage* fiammingo attivo nella capitale pontificia. Lo stampatore argomenta poi con fierazza il suo alacre adoperarsi nella pubblicazione della veduta del Cartaro, affrettandosi nell'incisione su lastre di rame dei rilievi. Quindi, è la conclusione del cartiglio a riservare altre informazioni determinanti:

Sed, nec hoc contentus novam Puteolis nostris illustrationem apparavi, relictis enim illis omnibus, in quibus sub hoc tempus typographica officina nostra desudabat, doctissimor hominum notas, quae veram Puteolanae antiquitatis rationem edoceant, proelis commisi Utrumque Princeps Illustrissime, tuo felicissimo nomini sacrum esse patere, Hoc, ut me, hominem Ignotum, ad tantam cessitudinem in viam deducat, Illud, ut in eiusdem perpetuam clientelam ac fidem conferat Vale Dux excelentissime<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem*, trad.: «Infatti, poiché la nostra misera Italia è stata tante volte devastata dalle rovine delle guerre antiche e recenti, ma solo alcuni ruderi in rovina, frammenti lacerati e materiali distrutti: in una parte di quella Campania Felice (per un qualche ignoto custode [la parola trascritta in un incerto greco potrebbe essere tradotta in «Dio vive», in riferimento alla benemerita azione dell'anonimo antiquario]) si conservano moltissime cose intatte e integre. Inoltre, o generoso Principe, gli innumerevoli prodigi della Natura che là si osservano, davvero portentosi per gli uomini stranieri, e motivo di ammirazione persino [per i nostri]. Io dunque (che amo gli studi delle belle arti e sono sempre pronto ad aiutare coloro che le amano, per quanto posso) pensando alla diligenza di Cartaro, ho ritenuto che l'opera fosse degna di essere pubblicata quanto prima, incisa su lastre di rame».

<sup>3</sup> *Ibidem*, trad.: «Ma, non contento di questo, ho preparato una nuova illustrazione per la nostra Pozzuoli; lasciati infatti da parte tutti gli altri lavori in cui la nostra tipografia si stava affaticando in quel periodo, ho dato alle stampe le annotazioni dei più dotti fra gli uomini, che insegnano la vera natura delle antichità puteolane. Accetta, o illustrissimo Principe, che entrambe le opere siano dedicate al tuo felicissimo nome: la prima, affinché possa condurre me, uomo sconosciuto, sulla via di tanta dignità; la seconda, affinché possa conferirmi la stessa perpetua lealtà e fede. Saluti, Eccellentissimo Duca».



Fig. 3: Mario Cartaro, *Veduta dei Campi Flegrei*, 4 ottobre 1584, particolare dell'iscrizione dedicatoria [Parigi. Bibliothèque Nationale de France. Cartes et Plans, GE DD-626 (7RES)].

Grassi testimonio come sia pronta una seconda illustrazione *Puteolis nostris*, sottolineando nuovamente l'infaticabile impegno profuso dal suo stabilimento tipografico nel dare alle stampe ora le *notas* degli uomini *doctissimos*, i quali insegnano la vera natura di questa *Terra*. Commento riferibile ai venti particolari di studio che, a corredo dell'opera, furono già resi noti da Roberto Almagià nel 1913 (fig. 3) e da questi, *in primis*, ricondotti unitamente a Cartaro, sebbene ancipiti e privi di firma [Almagià 1913]. Tuttavia, la rilettura della didascalia registra una loro diversa paternità, ascritta a quei *doctissimos* da individuarsi nelle eminenti personalità del Cinquecento giunte a Pozzuoli e nei suoi dintorni intenzionate a studiarne e interpretarne le evidenze archeologiche. Essi si fecero artefici, come nel caso del Tempio di Nettuno, della sua trasfigurazione nella *facies* del Tempio Malatestiano, dando luogo a uno sfoggio di erudizione classica, dove l'autore trascende la reale consistenza della rovina per cimentarsi nell'ideale ricostruzione dei più celebri archetipi rinascimentali. È il retroterra in cui maturò il prototipo cartariano destinato a imporsi per secoli come *exemplum* visivo dell'immaginario puteolano (figg. 5-7), il cui punto di vista altissimo, localizzabile nel cielo sopra i Camaldoli e chiaramente debitore della lezione fiamminga, permise al viterbese di includere in un unico campo prospettico l'intero panorama da Posillipo a Cuma. All'interno di tale cornice, Cartaro ideava un intuitivo impianto tridimensionale utile all'eccezionale *theatrum* di un lembo territoriale quale *summa* irripetibile di *mirabilia* naturali e reperti antichi, in cui ogni elemento topico trovava minuta collocazione, benché la ricerca di una matematica riproduzione topografica fosse ancora agli albori [Palermo Concolato 1980; Di Liello 2017].

Il successo e la circolazione del modello cartariano furono così immediati e capillari che, già nel 1586, a due anni dalla prima edizione, lo stesso Cartaro ne eseguì una nuova versione su richiesta del medico francese Charles Nepueu, intitolata *La description du pais de Poussol et ses environs*, in cui egli innalzava ulteriormente la restituzione prospettica comprendendo nel piano visivo anche Procida e parte di Ischia; contemporaneamente l'incisore Ambrogio Brambilla pubblicava a Roma una copia pressoché identica alla carta del 1584. Era l'affermarsi di un *topos* iconografico unanimemente riconosciuto e certamente mutuato, ancorché con rilevanti variazioni, da Nicola Antonio Stigliola per l'apparato illustrativo della rinomata guida di Scipione Mazzella, *Sito et antichità della città di Pozzuolo* (1594) o da Giacomo Lauro nella *Topographia Puteolorum* del 1616 e da Pompeo Sarnelli per la sua altrettanto famigerata guida (1685). Con il passaggio al XVII secolo, la sua diffusione valicò anche i confini ultramontani trovando eco europeo, al servizio del crescente pubblico di viaggiatori. La veduta fu inclusa nelle più importanti e diffuse guide dell'epoca: da quella del fiammingo Franz Schott (1601) a quella di Pflaumer (1625), fino al celeberrimo *Itinerarium Italiae Novi Antiquae* curato da Martin Zeiller e pubblicato da Matthäus Merian (1640). La produzione cartariana sul tema flegreo fu inoltre più tardi collazionata, seppur con autonome aggiunte, dall'incisore Francesco Villamena nell'album *Ager Puteolanus sive prospectus eiusdem insigniores*, pubblicato a Roma nel 1620 e ristampato ancora nell'Urbe nel 1652 dall'editore Gian Giacomo Rossi, che ebbe a sua volta notevole fortuna [*Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo* 1973; Gialanella 1995; Di Liello 2006].

L'approccio antiquario di matrice umanista lasciò nondimeno progressivamente spazio, nel corso del secolo dei Lumi, alle nuove istanze scientifiche, di stampo geologico e archeologico, richiedenti maggiore esattezza figurativa e, alla luce di un ulteriore mutamento della percezione estetica, di ripensare il paesaggio attraverso le categorie del sublime e del pittoresco. Presupposti non più adeguati alle mappe cinque-seicentesche, la cui commistione di informazioni si ritenne ormai riduttiva per l'aggiornamento delle conoscenze: andava così a delinearci un filone

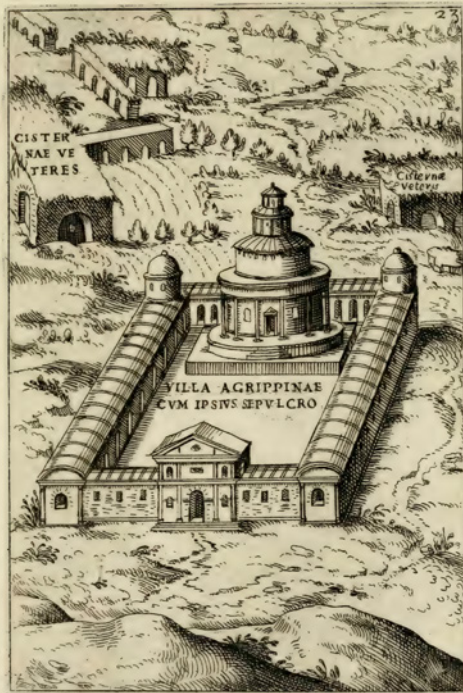


Fig. 4: Francesco Villamena (inc.), *Villa Agrippinae cum ipsius sepulcro*, 1620, copia di una delle incisioni a corredo della veduta di Mario Cartaro (1584).

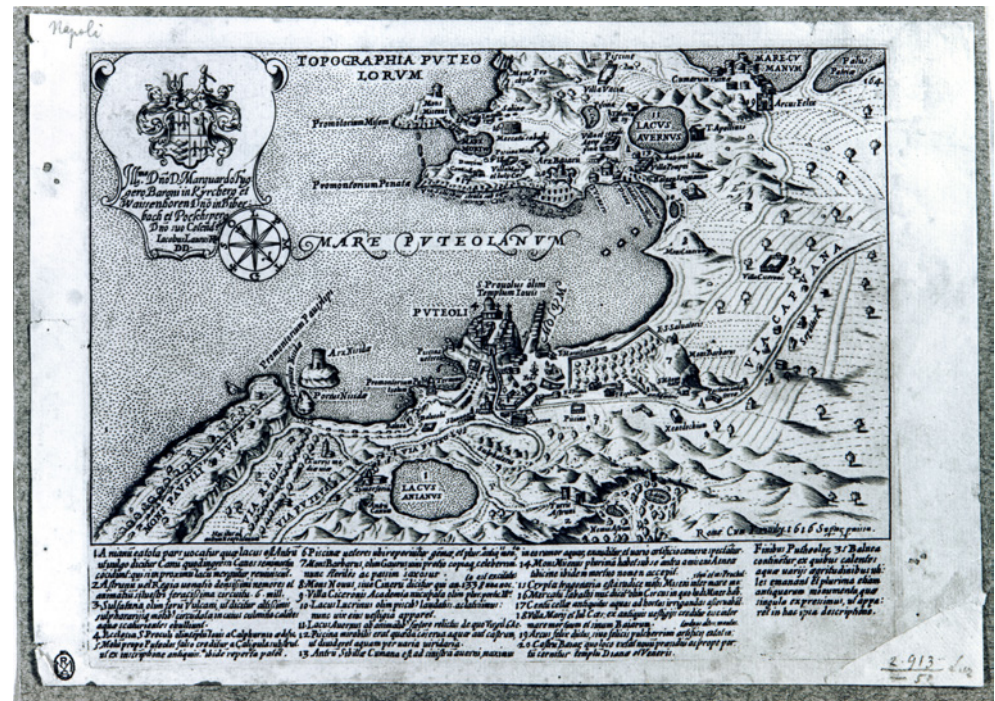
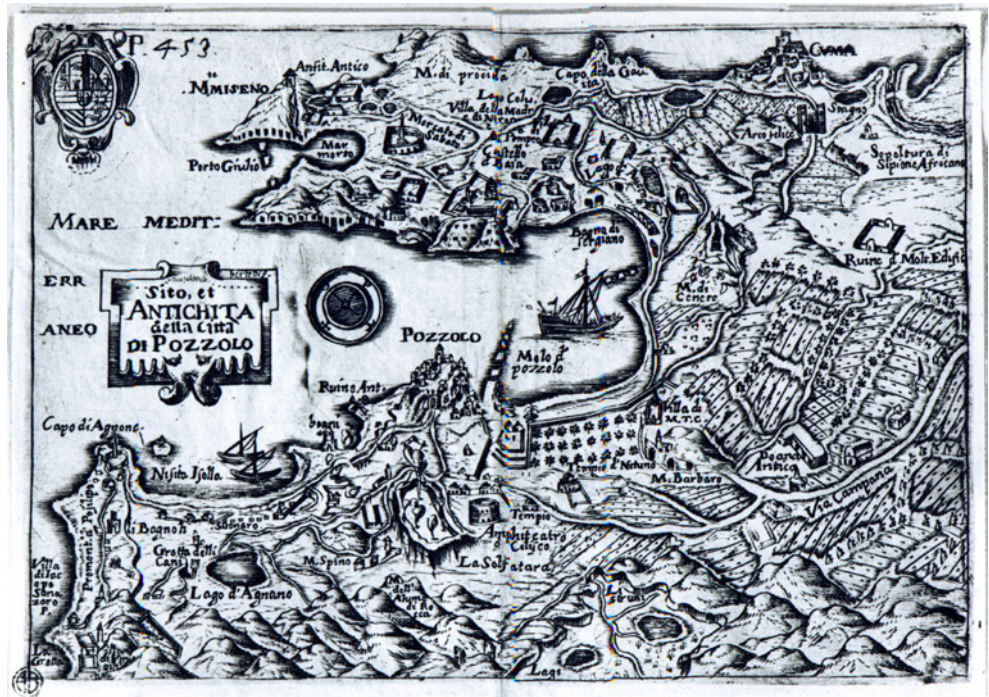
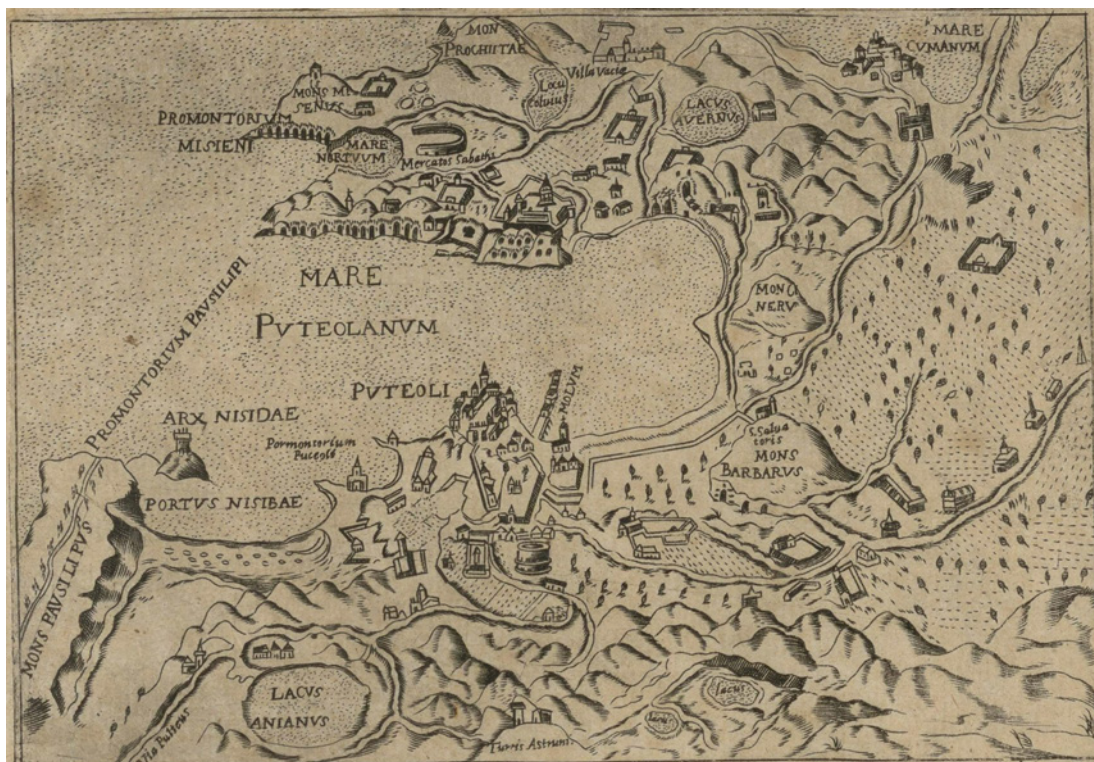


Fig. 5: Pietro Bertelli (inc.), *Sito et Antichità della città di Pozzuolo*, 1599.

Fig. 6: Giacomo Lauro, *Topographia Puteolorum*, 1616 ca.

Fig. 7: Giovanni Orlandi (inc.), *Veduta dei Campi Flegrei*, 1625.



iconografico specialistico, con la produzione di carte tematiche a carattere geologico, antiquario o idrografico [de Seta 1982; Briganti 1990; de Seta 1995]. Eppure, nonostante l'evoluzione della cartografia flegrea, che evolse congiuntamente alle tecniche di rilevamento, il manifesto iconografico fissato da Mario Cartaro, quale codice di un modello interpretativo, non cessò di definire un paradigma: la perimetrazione del paesaggio. L'incisore viterbese era giunto infatti alla definizione di un'entità geografica e culturale che, autonoma rispetto a Napoli, era visivamente circoscritta dalla piana di Fuorigrotta a oriente, con il promontorio di Posillipo e la simbolica *Crypta Neapolitana* a fungere da porta elisia alla *Terra che brucia*, passando per la città murata di Pozzuoli, il *Mons Cinerum*, ossia il Monte Nuovo, i *balnea* di Baia, il *Lacus Avernus* e l'Arco Felice, spingendosi nell'entroterra fino agli Astroni e al lago Patria e raggiungendo infine le maestose rovine dell'acropoli di Cuma, a delimitare l'orizzonte occidentale.

Nel Settecento si assiste al superamento della rappresentazione a volo d'uccello e della sua insita ibridazione fra pianta e veduta, due strumenti da considerarsi ora distinti, in cui alla prima è demandata una scientifica restituzione topografica dei luoghi e alla seconda quella eminentemente estetica. Ne costituiscono precoce esempio la veduta del golfo di Pozzuoli, epurata di invenzioni architettoniche, a opera di Gabriele Ricciardelli (1740 ca.) e la *Raccolta* di Filippo Morghen (1766), che introduce, con la *Pianta del Cratere*, la prima esatta raffigurazione planimetrica, benché già superata dell'omnicomprensiva *Puteolani Agri Topographia* firmata da Francesco La Marra (fig. 8) e contenuta negli *Avanzi delle Antichità* di Paolo Antonio Paoli (1768). A sancire quindi la conclusione di un percorso iconologico è al calare del secolo la *Carte des Champs Phlegreens* dei

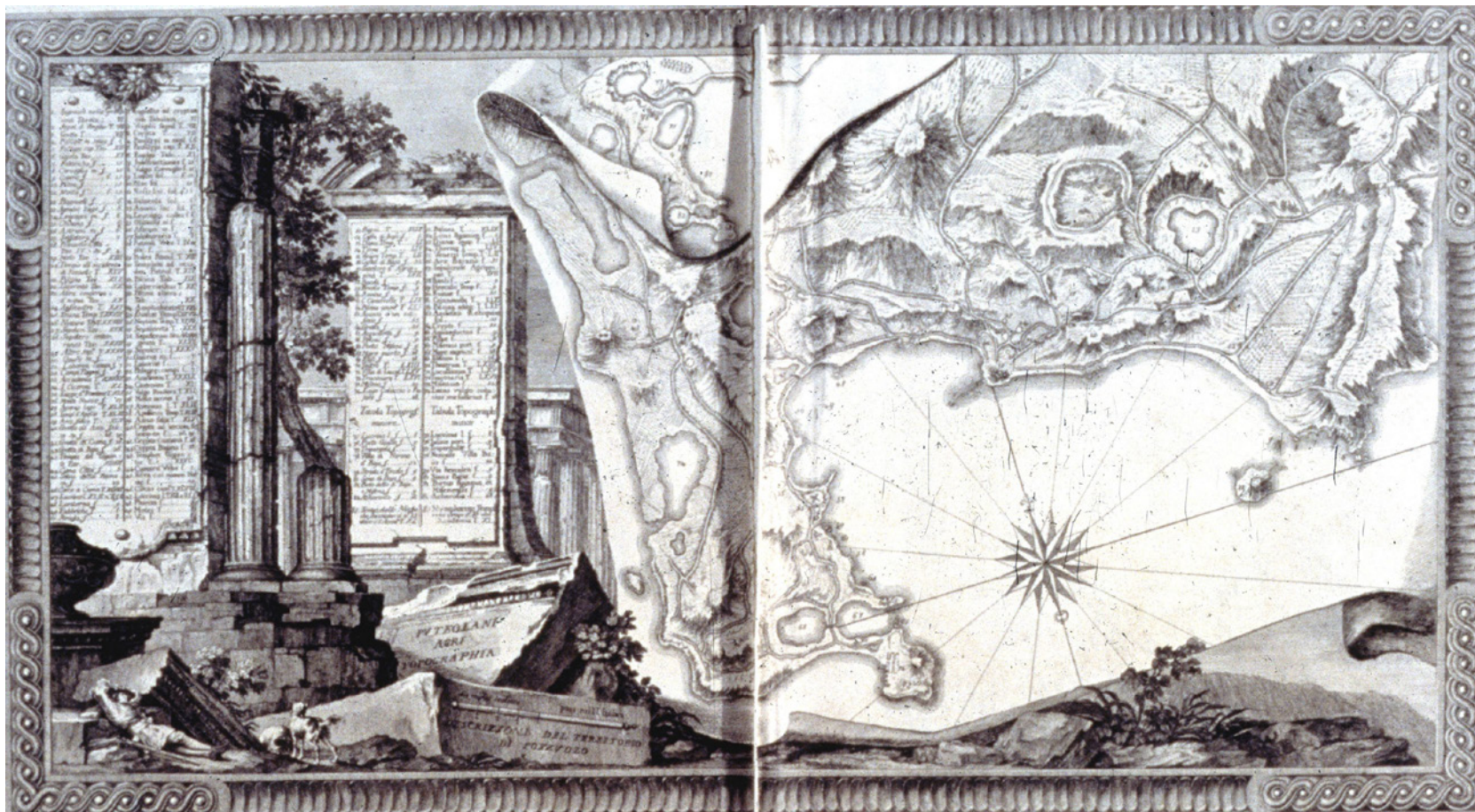


Fig. 8: Francesco La Marra, *Puteolani Agri Topographia*, 1768.

fratelli-ingegneri De La Vega, destinata all'imponente impresa di Jean Claude Richard de Saint-Non, il cui *Voyage Pittoresque* (1781-1786), avvalendosi di artisti come Hubert Robert, Jean-Honoré Fragonard e Luis Jean Desprez, rappresenta l'acme di questo processo teorico, insieme ai *Campi Phlegraei* di William Hamilton e alla successiva pianta del Real Ufficio Topografico [Borsi 1986; Spinosa, Di Mauro 1989; Di Bonito, Giamminelli 1992; Di Liello 2021]. *L'ager* puteolano riprodotto dai De La Vega, sottratto a ogni concettualizzazione di *locus amoenus* alimentato nei millenni da storia e mito, suggella la sua forma tangibile e risponde al vivace dibattito, mosso tra curiosità storiche e naturali, in cui crateri, cave di pozzolana e fenomeni vulcanici sono i protagonisti di una rappresentazione controllata dalle formule della nascente geodesia e dove, allo stesso modo, l'antico è riletto sotto la lente dell'assunto illuminista, elevato a ideale completezza dell'opera dell'uomo.

### 3 | Le allumiere di Agnano e la polisemia del paesaggio dei Campi Flegrei

Il luogo che, forse meglio di altri, riassume e compendia la natura polisemica del paesaggio culturale dei Campi Flegrei è senza dubbio il sito di Agnano, attualmente compreso, insieme a



Fig. 9: Pietro da Eboli, *Balneum Sulphatara*, 1474.

Fuorigrotta, Bagnoli e Pianura, nella X Municipalità a ponente della città di Napoli. Situata tra i crateri vulcanici degli Astroni e della Solfatara, la conca ha rappresentato uno dei più significativi *topoi* metastorici capace di offrire la migliore rappresentazione delle profonde trasformazioni geologiche e morfologiche che hanno caratterizzato il territorio flegreo nel corso di secoli. Iniziando dalla etimologia del toponimo attribuito al sito, passando per la determinazione dell'epoca in cui si era creata la depressione della conca e la conseguente formazione di un lago privo di emissario superficiale, alla sua destinazione d'uso, per giungere alla scoperta dei ruderi di epoca romana riportati alla luce dopo la realizzazione delle opere necessarie al suo prosciugamento nella seconda metà dell'Ottocento, quel territorio posto sul confine tra Napoli e Pozzuoli aveva sollecitato l'interesse di geografi, studiosi, viaggiatori e *descriptores urbis*.

Di fatto tra il 1865 e il 1873 venne prosciugato il lago di Agnano, recuperando 130 ettari di terreno agricolo e rivelando numerose sorgenti termali disseminate sul fondo e sui fianchi declivi del lago. Studi successivi ne evidenziarono le proprietà terapeutiche, legate anche alla presenza di fanghi radioattivi e gas sulfurei. Nel 1887, il medico ungherese Joseph Schmeer, docente dell'Università di Vienna, convinto sostenitore dell'efficacia terapeutica del termalismo e abile divulgatore [Schmeer 1879] durante un soggiorno a Napoli ebbe occasione di visitare le stufe di San Germano e la Grotta del Cane, che già avevano affascinato i viaggiatori del *Grand Tour* settecentesco e intuì il potenziale della zona per lo sviluppo di una stazione termale di rilevanza internazionale. Dopo analisi approfondite condotte con il supporto di esperti locali, nel 1898 Schmeer intraprendeva l'attività imprenditoriale acquistando fondi rustici nella conca di Agnano, nonché le stufe di San Germano e la sorgente detta Pisciarelli alle pendici dei colli Leucogei, perseguendo lo scopo ambizioso di realizzarvi una stazione termale e strutture di soggiorno climatico annuale.

Anche i numerosi descrittorei dei «contorni» di Napoli e delle antichità di Pozzuoli, che dal XV secolo avevano fornito notizie storiche sul territorio che si estende a occidente della collina di Posillipo, non avevano trascurato di informare i lettori sulle origini geologiche del lago di Agnano, approfondendo anche l'etimologia del suo toponimo e avanzando ipotesi, più o meno fondate, sull'origine e sulla destinazione d'uso dei diversi ruderi archeologici presenti lungo la sponda sud-orientale del lago (fig. 9).

L'interesse per lo studio archeologico di quei luoghi era divenuto più intenso tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento, in seguito alla scoperta di Pompei e di Ercolano e al rinnovato impegno della monarchia dei Borbone al ripristino della salubrità ambientale e territoriale del comprensorio flegreo. Anche la riscoperta, nel 1840, della cosiddetta grotta di Seiano [Lancellotti 1840], una galleria di epoca romana che collegava la falda orientale del promontorio di Posillipo, prossima ai ruderi della villa del *Pausilypon*, appartenuta a Publio Vedio Pollione in epoca augustea, con la piana di Coroglio e di Bagnoli, aveva avuto l'effetto di accrescere il numero dei ricercatori impegnati nel distretto compreso tra Bagnoli, Fuorigrotta, le valli di Agnano e degli Astroni [Mendia 1842, 39-45].

Verso lo scadere del XVIII secolo, veniva messa in luce una vicenda, ben diversa da quella termale, che aveva coinvolto la valle di Agnano dopo la formazione dell'omonimo lago e cui avevano occasionalmente già fatto cenno alcuni storiografi e *descriptores urbis* partenopei. La storia delle vicende della allumiera (*lumera* o *alumiera*) di Agnano [Burchard, Celani 1907, 520-525] che coinvolse, insieme ai sovrani aragonesi, anche i fratelli Jacopo, detto *Actius Syncernus* da Gioviano Pontano, e Marcantonio Sannazaro, è stata oggetto dell'attenzione di Giulio Cesare Capaccio (1607), di Giuseppe Cestari (1790), di Giuseppe Maria Galanti (1792) [Galanti 1792]

e, successivamente, di Benedetto Croce (1935) [Croce 1935, 35-41], per le implicazioni che essa ebbe rispetto alle politiche economiche della Santa Sede tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento [Capaccio 1607].

Il sito di quella zona dei Campi Flegrei che aveva attratto, e continuava ad attrarre, l'attenzione dei visitatori, anche stranieri e in tutte le epoche, era senza dubbio la cosiddetta Solfatarà che, distendendosi sul pianoro dei colli Leucogei, sovrastava un territorio coperto da paludi, acquitrini e boschi. Il toponimo attribuito alle colline che cingevano la valle e il lago di Agnano, e che segnavano anche il confine amministrativo tra i distretti di Napoli e di Pozzuoli, era stato coniato dai Romani dall'etimo greco, alludendo al colore bianco che caratterizzava gli strati più superficiali del terreno per effetto della azione disgregante esercitata sulle trachiti e i basalti di origine vulcanica dal vapore acqueo saturo di gas solforosi. Un paesaggio che scoraggiava qualunque iniziativa di bonifica territoriale volta alla utilizzazione agricola dei suoli e in cui, invece, potevano essere praticate attività proto-industriali, quali l'estrazione dello zolfo, dell'allume e la macerazione delle piante tessili, oppure le attività venatorie, cui Alfonso I d'Aragona e la sua corte si dedicavano nella contigua valle degli Astroni.

Soltanto un anno dopo, il 29 maggio 1453, giungeva in Italia la notizia che la città di Costantinopoli era stata conquistata da Maometto II, dopo un lungo assedio, e che Costantino XII Paleologo, ultimo Imperatore Romano d'Oriente, era caduto combattendo insieme a più di quarantamila uomini. Alla conquista turca di Costantinopoli conseguì, tra l'altro, la chiusura del mercato orientale dell'allume, innescando la crisi del sistema di approvvigionamento di quel minerale nei Paesi europei, della cui economia rappresentava una risorsa strategica, soprattutto nella lavorazione delle pelli e dei tessuti in cui era largamente impiegato come mordente per il fissaggio di sostanze coloranti sulle fibre tessili. Pertanto, diventava quasi imperativa la ricerca di siti italiani nei quali si potesse estrarre l'allume il cui valore di mercato aveva subito un incremento significativo. All'interno di un quadro geopolitico in cui il nuovo Impero Ottomano rappresentava anche una grave minaccia per l'Europa cristiana, tanto più che il califfato islamico reggeva ancora saldamente l'Andalusia iberica, la Cancelleria del Pontefice Niccolò V Parentucelli, il 30 settembre dello stesso anno, emanava la Bolla *Etsi Ecclesia Christi* con cui si indicava una crociata contro gli ottomani che minacciavano soprattutto l'Ungheria, l'Albania e l'isola di Lesbo [Grimaldi 1781, 141]. Il Papa dedicò l'ultima parte del suo pontificato alla pacificazione dell'Italia e all'organizzazione di una spedizione di riconquista dei territori greco-balcanici caduti sotto il controllo del sultano e, escludendo la Repubblica di Venezia che aveva stipulato un trattato di pace quinquennale con Maometto II, la scelta cadde su Alfonso il Magnanimo, il sovrano che aveva sempre coltivato il progetto di accrescere i domini aragonesi in Oriente e che aveva partecipato alla difesa di Costantinopoli inviando dieci galee [Becchetti MDMCCXCII, 142]. Già Flavio Biondo, segretario di Niccolò V, aveva scritto il 1° agosto 1453 al sovrano aragonese l'epistola *De expeditione in Turbos* [Biondo, Albanese, Pontari 2018] in cui, oltre a individuare Alfonso come il perfetto condottiero della crociata, sosteneva anche che la pace in Italia fosse condizione necessaria per allestire una spedizione armata efficace. Il Pontefice cercò quindi di utilizzare quella congiuntura geopolitica, associandole una richiesta di generale pacificazione per costituire una Lega italiana, formata infine, con l'esclusione di Genova richiesta dal sovrano aragonese, il 25 gennaio 1455, e dichiaratasi «santa». Niccolò V non riuscì a completare il suo progetto poiché, dopo aver imposto tasse e annunciato la volontà di bandire la guerra santa, con la Lega italiana ancora in fase di definizione, moriva il 25 marzo 1455. Il suo successore, Callisto III Borgia, il valenciano che era stato presidente del Sacro Consiglio e del Consiglio

regio del Regno di Napoli tra il 1442 e il 1444, bandì la crociata, il 15 maggio 1455, fissando la data della partenza al 1° marzo 1456. Come era prevedibile, l'Europa cristiana si mostrò poco disponibile alla mobilitazione *contra infideles* invocata dal Pontefice, e soltanto Alfonso d'Aragona armò alcune galee per la missione, anche perché temeva un attacco di Maometto II alle coste pugliesi sull'Adriatico: una minaccia che si sarebbe poi concretizzata a Otranto [Bianchi 2018], nel 1480, durante il regno di Ferdinando I. Il Pontefice stesso assunse il controllo delle operazioni, optando per l'organizzazione di una spedizione condotta direttamente dalla Santa Sede. L'unico risultato concretamente ottenuto fu di impedire che Maometto II occupasse la città di Belgrado nei Balcani, ma il successo, celebrato come l'inizio della riscossa cristiana, non produsse ulteriori progressi per la scomparsa di Callisto III nel 1458. Nel conclave di quell'anno, il collegio dei cardinali elesse al soglio il senese Enea Silvio Piccolomini, non meno determinato alla crociata, che impegnò tutto il suo pontificato nel tentativo di pianificarla, muovendo dalla Bolla *Ezechielis prophetae* emanata il 22 ottobre del 1463.

I giacimenti di alunite della Tolfa erano stati scoperti nei primi anni Sessanta del Quattrocento dal padovano Giovanni di Castro [Ait 2014, 187-200], mercante e tintore di tessuti grezzi esportati dall'Oriente, in un territorio posseduto in feudo da baroni tolfetani, che ne ostacolavano la cessione alla Camera Apostolica. Nel 1463, risolta la vertenza con il pagamento di 17.000 ducati, Paolo II assegnava a Giovanni di Castro la concessione ventinquennale per la gestione delle miniere, autorizzandolo a costruirvi le strutture edilizie per la produzione dell'allume. Alla data di scadenza del contratto di concessione, le miniere furono date in appalto al mercante e banchiere senese Agostino Chigi, che ottenne anche la concessione della Rocca di Tolfa, per l'utilizzazione agricola e zootecnica della zona [Mertel 1855]. Peraltro, nel 1501 il mecenate toscano commissionò a Baldassarre Peruzzi il progetto del palazzo, in Trastevere, detta Villa Farnesina dal cardinale Alessandro Farnese che la acquistò nel 1579 (fig. 10).

In quello stesso periodo anche il Regno di Napoli, nel cui territorio non mancavano giacimenti di alunite, nelle isole Lipari, Ischia e nella Solfatarà di Pozzuoli, si era attivato per utilizzarne le risorse che promettevano di garantire entrate importanti alle finanze della Corona. In particolare, il giacimento di alunite esistente ad Agnano lungo la falda inferiore del versante orientale dei colli Leucogei divenne oggetto di un complicato conflitto economico e diplomatico tra il Regno e la Camera Apostolica romana. La vicenda della allumiera di Agnano, che avrebbe coinvolto anche la famiglia di Jacopo Sannazaro, sarebbe stata ricostruita con dovizia di dettagli dopo circa tre secoli.

Infatti, il 19 giugno 1790, l'abate Giuseppe Cestari, prefetto degli Archivi della Regia Camera della Summaria e della Zecca, pubblicava il testo *Anecdotti istorici sulle alumiere delli monti Leucogei*. Attraverso il supporto documentale fondato su una meticolosa indagine archivistica, Giuseppe Cestari, utilizzando toni e tecniche propri di un precoce, ma rigoroso giornalismo di inchiesta, ricostruiva la vicenda di politica, economica e diplomatica che aveva coinvolto la Camera Apostolica romana e il Regno di Napoli dalla seconda metà del XV fino a tutto il XVI secolo. Le vicende di un antico giacimento napoletano di zolfo, ma soprattutto di allume, diventano l'occasione per esprimere una dura condanna del monopolio che la Camera Apostolica Romana era riuscita a instaurare sul commercio di quel minerale, facendo chiudere la miniera di Agnano a ponente di Napoli, per avvantaggiare l'attività di estrazione delle sue allumiere situate sui rilievi collinari della Tolfa presso Civitavecchia e gestite, con appalto in concessione, dal mercante e banchiere senese Agostino Chigi [Ait 2014, 1-27]. Senza fare alcun riferimento al complesso quadro politico e diplomatico nel cui interno si inseriva la vicenda della allumiera di Agnano, la



Fig. 10: Pietro da Cortona, *Le miniere di allume della Tolfa*, 1630.

storia della dismissione dell'industria mineraria napoletana gli appariva come un ulteriore anello della lunga catena di soprusi che la Curia romana aveva perpetrato nel regno, la dimostrazione che il preteso primato spirituale di Roma in realtà fosse utilizzato per dissimulare i suoi interessi economici e politici. Dalla sua ricostruzione storica, che si sviluppa in un arco di circa cinque secoli, muovendo dall'anno 1284, emerge il ritratto inedito di un sistema di potere in cui può accadere che un sovrano, Ferdinando I d'Aragona nel 1465, stipulasse un contratto di mezzadria con lo scultore, fonditore, bombardiere ed orologiaio francese Guglielmo lo Monaco per la gestione dell'allumiera di Agnano, sottraendola ai fratelli Jacopo e Marcantonio Sannazaro, che ne erano divenuti legittimi proprietari per diritto ereditario, e poi cedute, nel 1494, da Alfonso II a Piero de' Medici, figlio di Lorenzo, proprio nella fase più convulsa e tormentata della dinastia aragonese dei Trastámara a Napoli, durante il decennio in cui il Regno giunse a contare tre sovrani legittimi e due re invasori.

Mentre il sovrano francese Carlo VIII di Valois invadeva il Regno, all'inizio delle guerre d'Italia definite *horribili calamità* da Francesco Guicciardini, e si autoproclamava re di Napoli, dal 22 febbraio 1495 al 6 luglio 1495, con il nome di Carlo IV, Jacopo Sannazaro chiedeva di chiarire la questione dell'allumiera, e l'8 febbraio, dal campo di San Germano, ne ottenne la restituzione dal re legittimo Ferdinando II, in favore del quale Alfonso II aveva abdicato il 23 gennaio 1495, ritirandosi a vita monastica tra gli olivetani a Messina, con un atto firmato dal suo *secretario* Gioviano Pontano e controfirmato dal sigillatore Pasquasio Diaz Garlon. Il 9 marzo di quell'anno il poeta napoletano era, però, costretto ad appellarsi al re Carlo, per ottenere nuovamente la restituzione dell'allumiera che il sovrano usurpatore aveva assegnato a un milite francese. Anche Federico d'Aragona [Volpicella 1908], asceso al trono il 7 ottobre 1496, in seguito alla morte prematura di suo zio Ferdinando II, dimostrò in più occasioni la sua riconoscenza per la fedeltà e la lealtà del poeta, e il 12 giugno 1499 gli donava la villa di Mergellina, detta *Mergogliano*, che sarebbe stata, dopo la scomparsa del sovrano e il ritorno dall'esilio in Francia nel 1504, occasionalmente sua dimora, e accanto alla quale avrebbe fatto costruire, oltre a una torre, la chiesa dedicata a S. Maria del Parto in cui fu sepolto nel 1530.

E poté anche verificarsi che, nel 1500, lo stesso re Federico fosse chiamato in qualità di testimone alla Gran Corte della Vicaria [Cestari 1795, 12-3], nella causa intentata dai fratelli Sannazaro per ottenere la rescissione del contratto di affitto stipulato da Marcantonio Sannazaro con tale Gaspare Scotio che pagava un canone di locazione di soli 34 ducati, per gestire un'impresa che, secondo alcuni, rendeva tra 15.000 e 30.000 ducati l'anno. Il contenzioso si chiudeva nel mese di febbraio 1501, in favore dei Sannazaro per cui, il 19 maggio dello stesso anno, questi potevano sottoscrivere un contratto decennale con Agostino Chigi, per la vendita di tutto l'allume prodotto in Agnano alla sua *mahona* [Ait, Boisseuil 2021, 423-445], ovvero al cartello commerciale gestito con Giulio Spannocchi. In effetti il banchiere senese era riuscito a riconfermare un precedente patto, stipulato l'11 giugno 1470, con cui il Pontefice Paolo II e Ferdinando I decidevano che le miniere di Tolfa e quelle di Agnano avrebbero formato un'unica società o *mahona* e che era stato rescisso dal nuovo Pontefice Sisto IV della Rovere nel 1472.

In base al nuovo accordo stipulato nel 1501 con il Pontefice Alessandro VI, il banchiere senese, oltre a depotenziare la concorrenza napoletana, otteneva anche un compenso annuale dalla Santa Sede. Tuttavia, soltanto tre mesi dopo, il Regno passava a Luigi XII di Valois-Orléans, indicato come Ludovico XII da alcuni storiografi italiani seguendo Francesco Guicciardini, e, mentre il poeta seguiva il sovrano e amico Federico nell'esilio francese a Bois, il Regio Fisco promuoveva a sua volta causa per ottenere la restituzione dell'allumiera. Jacopo che, dopo avere

Fig. 11: Pierre Jacques Volaire, *Veduta della Solfatara*, 1774.



sciolto la comunione ereditaria con il fratello nel 1497, aveva donato i suoi beni a Giovanfrancesco, figlio di Marcantonio, dalla Francia si appellava al nuovo sovrano Luigi, che il 7 maggio 1502, da Blois, ordinava al suo viceré a Napoli Louis d'Armagnac, duca di Nemours, che il nipote del poeta ne fosse mantenuto nella «possessione». Anche il Pontefice Giulio II della Rovere, successore di Pio III Tedeschini, dopo aver rinnovato, all'inizio del 1504, ad Agostino Chigi il contratto l'appalto per le miniere di Tolfa, il 10 giugno 1506 gli aveva confermato il controllo della produzione dell'allume in Agnano (fig. 11).

Nel 1517, data di scadenza del contratto, i Sannazaro erano costretti a muovere causa contro gli Arrendatori della Dogana e della Gabella del buon denaro, i quali sostenevano che l'allume non poteva essere venduto all'interno e all'esterno dei confini del Regno senza pagare la gabella del buon danaro e il dazio al fondaco della Dogana grande.

L'abate Cestari non fornisce notizie circa l'esito di questa ulteriore lite, ma, citando Giulio Cesare Capaccio, conferma che nel 1539 l'allumiera apparteneva a Giovan Camillo Mormile, che ne aveva ottenuto la proprietà sposando Camilla Sannazaro, nipote di Jacopo ed erede legittima dei terreni e dei privilegi dell'allumiera. Cesare Mormile, padre di Giovan Camillo, gestiva in affitto anche la cava di zolfo e allume della Solfatara di Pozzuoli, che, per la metà, apparteneva all'Ospedale dell'Annunziata di Napoli e per l'altra metà alla diocesi di Pozzuoli.

La vicenda giurisdizionale successiva dell'allumiera di Agnano può essere ricostruita attraverso la lettura di una consulta inviata dal viceré di Napoli Pedro Afán de Ribera, duca di Alcalá, a Filippo II d'Asburgo e riportata da Bartolomeo Chioccarello nell'*Archivio della reggia giurisdizione del Regno di Napoli*. Nel 1567 il duca di Alcalá informa il re dell'esistenza di una controversia tra la famiglia Mormile e la Santa Sede. Infatti, Camilo Mormile sosteneva di avere diritto a proseguire la sua attività sui terreni in virtù di accordi precedenti, che tuttavia la Chiesa giudicherà successivamente non più validi, in quanto il regno doveva considerarsi soggetto all'autorità ecclesiastica. Molto probabilmente, fu proprio questo conflitto giurisdizionale con la Camera Apostolica, terminato con la censura di scomunica che, nel 1572, aveva indotto Giovan Camillo Mormile a vendere a Pietro de Stefano «il territorio sito in Agnano con la Lumera per prezzo de

20 mila ducati da pagarsi per dicto Pietro in diversi tempi, riservandosi detto Gio. Camillo lo dominio, non facendo il pagamento al tempo promesso» [Cestari 1795, 64].

Dopo il 1572 non si hanno ulteriori informazioni sull'allumiera di Agnano, che fu probabilmente dismessa definitivamente, mentre risulta che la produzione di allume nella Solfatarà fosse ripresa dopo circa un secolo.

E in effetti, dopo che circa un secolo prima, nel 1687, l'allumiera di Agnano era stata riaperta, successivamente l'invito rivolto dall'abate Cestari sarebbe stato raccolto dal barone Giuseppe Brentano Cairolì che, con la consulenza del naturalista Scipione Breislak, aveva rimesso in uso l'impianto minerario.

La circostanza è confermata anche da sir William Hamilton che, nel 1772, scriveva:

Near Astruni and the sea rises the Solfaterra, which not only retains its cone and crater, but much of its former heat. In the plain within the crater, smook issues from many parts, as also: from its sides; here, by means of stones and tiles heaped over the crevices, through which the smook passes, they collect in an aukward manner what they call sale armoniaco; and from the sand of the plain they extract sulphur and alum. This spot, well attended, might certainly produce a good revenue, whereas I doubt if they have hitherto ever obtained 200 l. a year by it [Hamilton 1772, 122].

#### 4 | Conclusioni

Le analisi condotte sui Campi Flegrei avvalorano la connaturata e inesauribile complessità di un luogo in cui la *fabula* del mito, l'orografia incessantemente riscritta dal vulcanesimo e la sedimentazione del segno umano si compenetrano in un *unicum* polisemico di inscindibili componenti. Come annunciato nella premessa, l'indagine si dipana attraverso una duplice chiave di lettura euristica: da un lato, la formazione dell'*imago* effigiata da Mario Cartaro nel 1584, paradigma iconografico che fissa e codifica, tra centralità dell'Antico e suggestione panica della Natura, il significare della *Terra Ardente* e il suo *limes* figurativo nei secoli a venire; dall'altro, uno studio documentario sulle produzioni dell'allume di Agnano e le correlate dinamiche economico-produttive, sovente adombrate dall'egemonia celebrativa del *Grand Tour*. Un ambivalente approccio di metodo che, dalla più ampia complessità semantica della rappresentazione e del suo processo iconologico, all'indagine settoriale di un comparto manifatturiero dell'*ager* flegreo, sottende la sua esegesi unitaria. Da qui, una lettura integrata, generale-particolare, utile e irrinunciabile a orientare un organico progetto contemporaneo, in grado di comprendere e magnificare un millenario simulacro *Naturae et Artis*.

## Bibliografia

- AIT, I. (2014). *Dal governo signorile al governo del capitale mercantile: i Monti della Tolfa e le lumere del Papa*, «Mélanges de l'École française de Rome», pp. 187-200.
- AIT, I. - BOISSEUIL, D. (2021). *Gli attori del commercio dell'allume nel Mediterraneo alla fine del Quattrocento*, «Mélanges de l'École française de Rome», pp. 423-445.
- ALISIO, G., a cura di (1995). *I Campi Flegrei*, Napoli, Franco Di Mauro Editore.
- ALMAGIÀ, R. (1913). *Studi storici di Cartografia napoletana. Parte II (continua)*, in «Archivio storico per le province napoletane», a cura della Società di Storia Patria, vol. XXXVIII, fasc. II-III, pp. 318-348, 409-440.
- ANNECCHINO, R. (1985). *I Bagni di Baia nel Quattrocento. Appunti Storici*, Napoli, L. Guerrera & figlio.
- Becchetti MDMCCXCII, p. 142.
- BIANCHI, V. (2018). *Otranto 1480. Il sultano, la strage, la conquista*, Bari-Roma, Laterza.
- BIONDO, F. - ALBANESE, G. - PONTARI, P. (2018). *De expeditione in Turchos*, Roma, Istituto Storico per il Medioevo.
- BORSI, S. (1986). *Alle origini del Grand Tour: le antichità campane e i maestri rinascimentali*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra», a. IV, n. 2, pp. 35-45.
- BRIGANTI, G. (1990). *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, 12 maggio-29 luglio 1990), Napoli, Electa Napoli, pp. XXI-XXIII.
- BURCHARD, J. - CELANI, E. (1907). *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI, Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, S. Lapi.
- CAPACCIO, G.C. (1607). *Neapolitanae historiae*, Napoli, Iacobum Carlinum.
- CESTARI, G. (1795). *Anecdotti istorici sulle Allumiere delli monti Leucogei dell'Ab. Cestari. Prefetto degli Archivi della R. Camera della Sommaria e della Zecca*, Napoli, s.n.
- COLLETTA, T. (1984). *Il «Theatrum Urbium» l'Opera di Joris Hoefnagel nel Mezzogiorno d'Italia (1577-1580)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. III, vol. XXIII, pp. 45-102.
- DANEU LATTANZI, A. (1962). *Petrus de Ebulo nomina et virtutes seu de balneis Puteolorum et Baia-rum. Codice Angelico 1474*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- DE SETA, C. (1982). *L'Italia nello specchio del 'Grand Tour'*, in *Storia d'Italia, Annali 5, il Paesaggio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pp. 125-263.
- DE SETA, C. (1988). *L'immagine di Napoli dalla tavola Strozzi a Jan Brueghel*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa Napoli, pp. 105-118.
- DE SETA, C. (1995). *L'immaginario pittorico*, in *I Campi Flegrei*, a cura di G. Alisio, Napoli, Franco Di Mauro Editore, pp. 115-128.
- DI BONITO, R. - GIAMMINELLI, R. (1992). *Le Terme dei Campi Flegrei. Topografia storica*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori.
- DI LIELLO, S. (1995). *La fortuna dei Campi Flegrei nell'incisione fiamminga da Hendrick van Cleve a Gilles Sadeler*, in *I Campi Flegrei*, a cura di G. Alisio, Napoli, Franco Di Mauro Editore, pp. 162-181.
- DI LIELLO, S. (2005). *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli.
- DI LIELLO, S. (2006). *I Campi Flegrei nella cultura figurativa europea*, in *Iconografia della città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Naus Editoria, pp. 153-170.
- DI LIELLO, S. (2016). *Paesaggi dell'Antico in età medievale e moderna: l'exemplum flegreo*, in *Delli*

- Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Costruzione, descrizione, identità storica*, tomo I, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, pp. 45-57.
- DI LIELLO, S. (2017). *Antico, Natura, Storia, Mirabilia. Sguardi riflessi del paesaggio tra Posillipo e Cuma*, in *Inversione di sguardi/sbarchi, migrazioni accoglienza intercultura. L'architettura delle nuove centralità urbane*, a cura di P. Galante, M.L. Di Costanzo, Ariccia (RM), Ermes Edizioni Scientifiche, pp. 154-161.
- DI LIELLO, S. (2021). *I Campi Flegrei e la polisemia del paesaggio*, in «Casalezza. Una finestra sul mediterraneo», 07, *Le rappresentazioni, della natura*, a cura di A. Monaco, 1 maggio, pp. 18-21.
- DI LIELLO, S. (2022). *Esperienza estetica ed esegesi di un paesaggio: i Campi Flegrei*, in *Il paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, a cura di I. Cortesi, Siracusa, Lettera Ventidue, pp. 323-331.
- DI LIELLO, S. (2024). *Paesaggismo e ipostasi dell'antico. Praga 1606: i Vestigi flegrei Di Gilles Sadeler*, in *Cuma e i Campi Flegrei. Studi di Archeologia, Storia, Società, Territorio*, a cura di C. Capaldi, Napoli Electa Napoli, pp. 169-192.
- GALANTI G.M. (1792). *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, Presso li Soci del gabinetto letterario.
- GIALANELLA, C. (1995). *L'architettura antica dei Campi Flegrei nell'iconografia del Rinascimento*, in *I Campi Flegrei*, a cura di G. Alisio, Napoli, Franco Di Mauro Editore, pp. 186-190.
- GRIMALDI, F.A. (1781). *Annali del Regno di Napoli*, Napoli, G.M. Porcelli, tomo VI.
- HAMILTON, W. (1772). *Observation on Mount Vesuvius, Mount Etna, and other volcanos: in a series of letters, addressed to the Royal Society*, London, T. Cadell.
- HORN-ONCKEN, A. (1982). *Viaggiatori stranieri del XVI e XVII secolo nei Campi Flegrei*, in «Puteoli», VI, pp. 67-134.
- Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo* (1973), catalogo della mostra all'Accademia di Francia, Roma, De Luca.
- LANCELLOTTI, L. (1840). *Sullo scavo della Grotta di Seiano e sulla nuova strada di Coroglio*, Napoli, Tipografia del Vesuvio.
- Le Terme Puteolane e Salerno nei codici miniati di Pietro da Eboli. Luoghi e immagini a confronto* (1995), catalogo della mostra, Napoli, Fausto Fiorentino.
- LUCETTI, A. (1955). *Nuove notizie sulle stampe geografiche del cartografo Mario Cartaro*, in «Rivista Geografica Italiana», voll. LXII-LXIII, pp. 40-45.
- MARUCCHI, A., a cura di (1956-1957). *Julius Mancinus. Considerazioni sulla pittura*, vol. I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- MENDIA A. (1842). *Rapporto sullo sterramento della grotta di Seiano a Posillipo. 11 agosto 1842*, a cura di L. Lancellotti, Napoli, Vara.
- MERTEL T. (1855). *Cenni storici sulle miniere delle allumiere*. Civitavecchia, Arcangelo Strambi Tipografo.
- PALERMO CONCOLATO, M. (1980). *Tra i viaggiatori del 'Grand Tour': in Campania, nel Cinque-Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», Anglistica XXIII, pp. 99-137.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (1969-1971). *I Campi Flegrei nei disegni del Codice di Edimburgo del De Balneis Puteolanis*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'architettura, pp. 213-221.
- RUSSO MAILLER, C. (1979). *La tradizione medievale dei Bagni Flegrei*, in «Puteoli. Studi di Storia Antica», vol. III, p. 141-153.
- SCHNEER, J. (1879). *Alaspio, riviera ponente (Italy): a new station for invalids in winter and for sea bathing in summer*, Albenga, T. Craviotto.

- SPINOSA, N. - DI MAURO, L. (1989). *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli, Electa Napoli.
- VALERIO, V. (2015). «Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno». *Il rilevamento del Regno di Napoli tra difesa militare e amministrazione civile*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo secoli XVI-XVII*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni Centro Stampa di Ateneo Università degli Studi “Mediterranea”, pp. 125-157.
- VOLPICELLA, L. (1908). *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli nel 1501*, Napoli, R. Ricciardi.

**Fonti documentarie**

Parigi, Bibliothèque Nationale de France  
Cartes et Plans, GE DD-626 (7RES).

# Le città italiane e il governo del turismo nei primi anni '50 del Novecento

Annunziata Berrino

Università degli studi di Napoli Federico II

## Abstract

Nei primi anni '50, superato il dopoguerra, il turismo italiano cresceva rapidamente. Il Paese manteneva l'assetto degli anni '30, con gli Ept come mediatori tra governo e territori. Città con tradizione turistica, come Roma, Venezia, Abano Terme e Sanremo, cercavano maggiore autonomia, pur avendo esigenze diverse. L'articolo analizza progetti e aspirazioni di alcune di queste città sulla base di fonti a stampa e documentarie.

## Italian cities and the government of tourism in the early 50s of the twentieth century

In the early 1950s, after the postwar recovery, Italian tourism expanded rapidly. The country retained the 1930s institutional framework, with the EPT acting as intermediaries between the government and local areas. Historic tourist cities such as Rome, Venice, Abano Terme, and Sanremo sought greater autonomy, though their needs differed. The article examines their projects and aspirations through printed and archival sources.

**Keywords:** Storia del Novecento; Storia del turismo; Politiche turistiche locali.

History of the twentieth century; History of tourism; Local tourism policies.

Annunziata Berrino è docente di Storia Contemporanea, Storia dell'Ottocento e Storia del Turismo del Dipartimento di studi umanistici dell'Università degli studi di Napoli Federico II.

Author: annunziata.berrino@unina.it

Received November 23 2025

## 1 | Introduzione

Nei primi anni dell'Italia repubblicana, gli uffici del Commissariato del turismo, istituito nel 1947 dal governo di Alcide De Gasperi (1881-1954) [Berrino 2021<sup>2</sup>], assieme al gruppo formato in Parlamento e interessato alle politiche per il turismo furono importanti interlocutori dei territori, ovvero di quei portatori di interessi pubblici o privati che operavano in località impegnate nel turismo e che a diverso titolo le rappresentavano. Quegli attori spesso espressero dure critiche alle politiche governative e in molti casi elaborarono visioni diverse, che riflettevano la straordinaria diversità delle condizioni e delle storie delle città e dei territori italiani.

Durante la Seconda guerra mondiale le comunità avevano difeso solidalmente il proprio patrimonio, ma ora era urgente guardare al futuro. Le località termali soffrivano da decenni un calo di appeal e per sopravvivere avevano necessità di continuare a essere sostenute dall'intervento pubblico, di cui avevano goduto durante la dittatura fascista. C'erano poi le aree alpine, che cercavano sostegno e interlocutori a Roma, perché avevano bisogno di investimenti importanti per adeguare l'offerta alle pratiche sportive invernali, che, grazie al progresso tecnologico, stavano introducendo innovazioni veloci. A questi si aggiungevano i territori meridionali, che, potremmo dire, avevano bisogno di tutto, perché in molti casi mancavano anche delle infrastrutture di base, come strade e acquedotti, di cui erano carenti persino le piccole isole già note al turismo internazionale, come Ischia e Capri.

L'impresa privata che operava nelle località costiere delle regioni settentrionali adriatiche e tirreniche fu la prima a far sentire la sua voce; già dagli ultimi anni '40 insistette sulla necessità di

ampliare e adeguare rapidamente l'offerta, per rispondere a una domanda di spiagge e di mare che di anno in anno aumentava impetuosamente.

Era opinione comune che l'istituzione dell'Alto commissariato affidato da De Gasperi al democristiano, nonché suo cognato, Pietro Romani (1885-1973), non aveva affatto risolto la questione istituzionale; anzi, proprio Romani iniziò a essere considerato il responsabile di una confusione che sovrapponeva a livello centrale e periferico enti e uffici che avevano le più svariate competenze, e in quella confusione di ruoli era difficile, eppure urgente, orientarsi, per individuare interlocutori ai quali rappresentare i problemi e dai quali avere risposte.

## 2 | Venezia e Padova: la forza del settore privato

Nell'estate del 1949 il Gruppo parlamentare per il turismo presieduto da Luigi Gasparotto (1873-1954) [D'Angelo 1999] ricevette una memoria firmata da Ferdinando Pellizzon e intitolata *Per una riforma dell'ordinamento centrale e periferico del turismo*. Pellizzon era allora un giovane manager ma era destinato a ricoprire ruoli di primo piano nel turismo veneto dell'Italia repubblicana: la vicedirezione della Ciga, la presidenza della sezione turismo della Camera di commercio di Venezia, la vicepresidenza del locale Ente provinciale per il turismo, la partecipazione al consiglio di amministrazione della Cassa di risparmio e dell'Istituto case popolari e la presidenza del Consorzio sinistra del Piave [*Vita dell'Associazione* 1957, 63; Gerbaldo 2015, 115]. Pellizzon non solo denunciò ai parlamentari che il governo democratico invece di demolire la bardatura burocratica la stava rafforzando, ma si spinse a esprimere un giudizio durissimo sui primi anni di attività del commissario Pietro Romani:

Noi pensiamo che abbia fatto poco, molto poco. E ciò, non solo per la modestia dei mezzi di cui dispone, ma anche – e vorremmo dire specialmente – per la sua inefficienza, per la composizione qualitativa dei suoi quadri principali che non rispondono a criteri di competenza tecnica, per il suo carattere burocratico ed accentratore, per mancanza di un programma, di una direttiva<sup>1</sup>.

Pellizzon era ben informato di quanto accadeva a Roma: sottolineò la gravità del fatto che nel maggio del 1948 Giovanni Mira (1881-1966) si era dimesso da vicecommissario, dopo appena un anno e mezzo dall'incarico, motivando la sua decisione con una non condivisione delle idee e delle direttive di Romani<sup>2</sup>. Ricordiamo che Giovanni Mira era personalità di rilievo del Touring club italiano e che in quegli anni era portavoce degli interessi e delle posizioni dell'associazione milanese presso il governo a Roma, tanto da aver ricevuto la nomina da Alcide De Gasperi a vice Alto commissario del turismo, chiamato dunque ad affiancare proprio Pietro Romani [Berrino 2021<sup>2</sup>, 24].

Pellizzon ricordava poi che nel luglio del 1848 proprio il Consiglio centrale del turismo aveva denunciato la «scarsa importanza data dal governo al turismo ed il conseguente non funzionamento del Commissariato»<sup>3</sup>, che aveva alle sue dipendenze 88 impiegati, tanti, ma necessari per gestire la rete degli Enti provinciali, definiti «un devoto corpo di impiegati»<sup>4</sup>.

Pur considerando il turismo come un «fenomeno complesso»<sup>5</sup>, Pellizzon riteneva che la materia dovesse essere assegnata invece al Ministero dell'industria e commercio, perché il Commissariato, essendo posto alle dipendenze della Presidenza del Consiglio, aveva o, meglio, conservava, un carattere troppo politico. Anche il Consiglio centrale del turismo, creato per affiancare il Commissariato, era stato nominato seguendo vecchi criteri burocratici e corporativi e fino ad allora non aveva svolto alcun ruolo; andava invece reso elettivo, più tecnico e con maggiori rappresentanze centrali e periferiche.

<sup>1</sup> Ferdinando Pellizzon, *Per una riforma dell'ordinamento centrale e periferico del turismo*, Venezia 1949; dattiloscritto [Sesto San Giovanni (Milano). Fondazione Isec, Istituto per la storia dell'età contemporanea. Fondo Luigi Gasparotto, 1898-1954. Unità 50 - Turismo (28 luglio 1949–aprile 1953), carte 10723-24 <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-isec/luigi-gasparotto>].

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

Fig. 1: Carlo Alfaro, *Venezia. Rio di Noale*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].



Fig. 2: Carlo Alfaro, *Venezia. Molino Stucky*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].



Cosa dire poi dell'Enit, che dalla fine del conflitto ancora non era in grado di svolgere i suoi compiti di propaganda all'estero: aveva solo pubblicato un modestissimo notiziario quindicinale e aveva costituito una dozzina di delegazioni e uffici all'estero, per giunta assai modesti e che conducevano una pubblicità scarsa e inefficace persino in America. D'altra parte, per il 1949 l'Enit aveva in bilancio solo 378 milioni di lire, mentre la Svizzera disponeva di 1 miliardo e mezzo e la Francia e l'Inghilterra di 5!

Ma l'attacco più violento di Pellizzon fu quello diretto agli Enti provinciali per il turismo, che definì inutili e costosi, soprattutto in quelle province in cui non esisteva un movimento turistico.

Pellizzon prevedeva con sorprendente lucidità le dinamiche che si sarebbero sviluppate di lì a qualche anno e cioè che il Commissariato del turismo avrebbe considerato gli Enti provinciali «sempre più come suoi uffici periferici, e non solo per gli impiegati ma anche... per gli stessi presidenti e gli interi consigli! (trasferimenti di segretari, destituzione di presidenti, scioglimento dei consigli, nomina di commissari, ecc.!))»<sup>6</sup>.

A livello locale si era dunque ereditata una confusione istituzionale: era ben noto, infatti, che in alcuni territori gli Enti provinciali per il turismo coesistevano con le Aziende autonome e nei centri minori anche con le Proloco, e in altre ancora alcuni Comuni avevano anche un proprio ufficio comunale dedicato al turismo [Montesi 1947; Beltrami 1947].

<sup>6</sup> Ibidem.

Scriveva ancora Pellizzon:

A Venezia, per citare un esempio, si occupano di turismo i seguenti organi pubblici: l'Ept, bilancio 15 milioni, ufficio comunale con 82 milioni, la sezione turismo camera di commercio “che praticamente non costa nulla” e le associazioni di categoria. Non sarebbe più economico concentrare tutto, ad esempio, in un'azienda autonoma (che da molto tempo auspichiamo e che continueremo a reclamare) la quale dovrebbe anche poter disporre della maggior parte dei proventi del Casinò?<sup>7</sup>

A Venezia, dunque, si chiedeva un'Azienda riorganizzata con criteri democratici, con a capo «tecnici della materia» ed «esperti»<sup>8</sup> e vigilata dal Ministero dell'industria, non da quello dell'Interno, come prevedeva la legge istitutiva delle Aziende. Era poi necessario un coordinamento sui territori e magari la definizione di zone turistiche che raggruppassero località con caratteri simili e interessi turistici comuni.

La Costituzione da poco varata stabiliva la ripartizione del territorio nazionale in regioni costituite in enti autonomi con competenze nelle materie del turismo e dell'industria alberghiera; esse, dunque, avrebbero emanato norme legislative, nei limiti dei principi fondamentali stabiliti dalla legge dello Stato. Con lucidità, Pellizzon spiegava che nel futuro assetto istituzionale l'ente regione avrebbe esercitato funzioni legislative e amministrative anche in rapporto al turismo. «Di qui – concludeva – la necessità di inserire gli organi tecnici del turismo nel nuovo ordinamento regionale, sopprimendo gli enti con giurisdizione provinciale»<sup>9</sup>. In altre parole, Venezia chiedeva che il governo e il Parlamento, con lungimiranza, riformassero il vecchio apparato istituzionale, in modo da farlo confluire senza traumi nelle nascenti regioni.

Semplificando, i tecnici e gli operatori di Venezia proponevano dunque di abolire quella rete impiantata negli anni '30 e articolata in un Commissariato a Roma e in Enti per il turismo nelle singole province. Chiedevano piuttosto che la materia del turismo fosse in capo al Ministero dell'industria e commercio, punto di riferimento delle Camere di commercio locali, opportunamente riordinate dopo la parentesi corporativa.

Il turismo veneto non era solo Venezia, perché anche Padova e i centri della sua provincia avevano consapevolezza della propria forza di attrazione e anch'essi chiedevano la soppressione degli Enti provinciali, visti come una continuità tra la dittatura fascista e la Repubblica democratica.

Nello stesso 1949 un «Promemoria» inviato al gruppo parlamentare denunciò che l'Ente provinciale per il turismo di Padova dopo la liberazione non aveva mai funzionato: il presidente in oltre quattro anni non aveva mai visitato Abano Terme, mentre il segretario, suo parente, aveva fatto «sempre il proprio comodo, con dispotica noncuranza delle energie vive e fattive del turismo locale»<sup>10</sup>.

Padova e la basilica di Sant'Antonio attendevano provvedimenti per il 1950, proclamato Anno Santo, e in particolare la costruzione di una Casa del pellegrino, il cui progetto era stato insabbiato, assieme all'apertura di uffici informazioni presso la basilica e la ferrovia.

Ma l'Ente provinciale del turismo trascurava anche Abano Terme e Montegrotto, che rappresentavano un sistema di 42 stabilimenti termali, una scuola alberghiera e 4 mila posti letto e che contavano 40 mila arrivi di stranieri ogni anno per 400 mila giornate di presenza. Così come i Colli Euganei, anch'essi ignorati, visto che l'Ente provinciale aveva disertato l'inaugurazione di una villa restaurata.

A seguito di una denuncia, Pietro Romani aveva inviato da Roma un ispettore e aveva trasferito il segretario dell'Ente provinciale per il turismo da Padova a quello di Lucca, ma aveva ricevuto

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.



Fig. 3: Carlo Alfaro, Padova. *Basilica di sant'Antonio: chiostro della magnolia*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].

Fig. 4: Carlo Alfaro, Padova. *Via san Francesco*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].



una ferma protesta dal presidente e dal consiglio veneti. Il contrasto aveva portato allo scioglimento dell'ente padovano e all'invio da Roma di un commissario straordinario, ma la controversia si era inasprita e a fine anni '40 restava ancora irrisolta.

### 3 | Sanremo: le rivalità locali

All'indomani della fine della guerra, nel settembre del 1946 il consiglio direttivo dell'Ente provinciale per il turismo di Imperia votò unanimemente il ragioniere Sebastiano Musso alla carica di presidente, elezione poi confermata dal Commissariato da Roma. Musso, che era proprietario dell'*Albergo Savoia*, che, assieme al *Reale* dei Bartolini, era classificato come albergo di lusso di Sanre-

Fig. 5: Carlo Alfaro, *Vicenza. Basilica Palladiana a piazza dei Signori*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].



mo; era anche presidente dell'Aia, l'Associazione albergatori sanremese ed era considerato un uomo di «intelligenza acuta, abile nel destreggiarsi e nel trattare i propri affari»<sup>11</sup>, ma nessuno poteva disconoscergli di avere «profonda conoscenza in materia turistica, e molta larghezza di vedute»<sup>12</sup>. Ben presto un provvedimento della locale Azienda autonoma aprì un contrasto accessissimo tra albergatori, Ente provinciale e Comune. In breve, questa fu la questione: l'Azienda aveva deciso di intensificare i controlli sulla esazione da parte degli albergatori dell'imposta di soggiorno, ma gli albergatori, riuniti nell'Associazione albergatori di Sanremo, si rifiutarono, considerando quel provvedimento dannoso per le aziende, che avrebbero dovuto divulgare «aspetti riservati della gestione interna»<sup>13</sup>. L'Azienda chiese allora all'Ente provinciale di intervenire nella questione e il presidente Sebastiano Musso si ritrovò in una posizione imbarazzante, essendo esponente dell'impresa privata, ma anche rappresentante di un'istituzione pubblica, ovvero

<sup>11</sup> Roma. Archivio Centrale dello Stato. Presidenza del Consiglio dei ministri, 1948-1950. Fascicolo 7214, A.S.A.T. Sanremo.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

l'Ente provinciale. Musso decise allora di sostenere le ragioni dell'Azienda autonoma contro i privati. A quel punto nell'ottobre del 1948 si creò una secessione all'interno dell'Associazione albergatori, perché 32 aziende alberghiere, per oltre 1.600 letti, non si sentivano più rappresentate; esse costituirono un'altra associazione, l'Associazione sanremese alberghi e turismo, decisa ad affermare il ruolo e gli interessi dell'impresa privata.

Tuttavia, la vicenda era ben più complessa. La locale Azienda autonoma aveva fatto pressione sulle imprese alberghiere per risollevarlo il proprio bilancio, perché il Comune di Sanremo le aveva improvvisamente tolto il finanziamento. Il Comune aveva infatti istituito un proprio Ufficio turistico, che produceva manifestazioni costosissime, ma senza successo, affidate a moltissimi enti ai quali erano assegnati decine e decine di milioni di lire; quell'ufficio appariva un «superfluo e illegale doppione dell'Azienda autonoma»<sup>14</sup>.

Eppure, le risorse finanziarie non mancavano perché il Casino di Sanremo garantiva un gettito netto di oltre un miliardo di lire l'anno e la sua istituzione nel 1932 era stata motivata proprio dalla necessità di realizzare opere pubbliche e attività che garantissero l'attrazione di correnti turistiche internazionali.

Alcune voci sostenevano che l'Azienda era stata privata di risorse finanziarie per rendere inattivi alcuni personaggi non graditi che ne facevano ancora parte, ma quel «carnevale amministrativo»<sup>15</sup> nuoceva enormemente al turismo.

Alla vigilia della stagione balneare, gli albergatori di Sanremo non conoscevano ancora i prezzi delle cabine degli stabilimenti gestiti dall'Azienda autonoma e non sapevano se quegli stabilimenti sarebbero andati in concessione a terzi. Non erano quindi in grado di rispondere alle richieste che provenivano dall'estero e che chiedevano i costi precisi di tutti i servizi. Quella incertezza gettava discredito sugli albergatori italiani, accusati di tenere nascosti i prezzi per poter poi applicare il famoso «supplemento forestieri»<sup>16</sup>.

L'Associazione di albergatori appena costituita chiedeva al Commissariato a Roma di avere un proprio rappresentante sia nel consiglio dell'Ente provinciale del turismo di Imperia, di cui tra l'altro chiedeva il commissariamento, sia nel direttivo dell'Azienda autonoma di Sanremo e auspicava che il prossimo direttore fosse scelto mediante un concorso serio, possibilmente bandito a livello nazionale, perché il più modesto albergo di seconda categoria di Sanremo, nella scelta del personale per la portineria esigeva la conoscenza di almeno tre lingue.

Le ragioni dell'associazione albergatori furono sostenute dalla Camera di commercio di Imperia, che si rivolse al prefetto e al commissario per il turismo Pietro Romani a Roma<sup>17</sup>. Tutti erano d'accordo che era urgente normalizzare la situazione «senza giocare a scarica barile e senza rispondere col facile e comodo ritornello della libertà democratica, la quale diventava «un'ironica burla»<sup>18</sup>, o un'affermazione meramente retorica, quando insormontabili ostacoli venivano frapposti «dagli organismi pubblici alla realizzazione delle legittime aspirazioni e dei sacrosanti diritti dei cittadini, singoli o associati»<sup>19</sup>.

Nel giugno dello stesso 1949 Pietro Romani rispose a tutte le questioni. Prima di tutto il Comune di Sanremo doveva continuare a trasferire parte dei proventi del Casino all'Azienda autonoma, circa 30 milioni di lire l'anno, per consentirle di svolgere la sua attività promozionale. L'assetto interno dell'Azienda andava poi gestito dal Ministero dell'Interno, che ne era competente. Quanto al presidente dell'Ept di Imperia, il commissario Romani ricordò che Musso era entrato a far parte del Consiglio di amministrazione dell'Ente in quanto rappresentante degli albergatori della provincia e che quel Consiglio l'aveva unanimemente eletto presidente; in ogni caso mancavano pochi mesi al rinnovo dell'intero consiglio dell'Ente provinciale.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

#### 4 | Siena: le incomprensioni sul turismo

Nonostante che gli operatori privati mal tollerassero la presenza degli Enti provinciali e chiedessero al governo di assegnare le competenze alle locali Camere di commercio, il governo non li sopresse, ma comprese che era necessario renderli più attenti alle realtà turistiche locali e, naturalmente, più allineati e utili alle politiche centriste. In quell'ottica, Pietro Romani affidò agli Enti provinciali sempre più funzioni: nel 1949 furono incaricati di condurre un'indagine generale su alberghi, sulle pensioni e sulle locande, anche in vista dei flussi attesi per 1950, Anno Santo [Civico 1948], e da allora furono impegnati ad aggiornare ogni due anni le classifiche alberghiere<sup>20</sup>.

Non vi era dubbio che le rilevazioni statistiche sulla consistenza e qualità del patrimonio alberghiero fossero importanti per il governo del turismo, ma esisteva tutta una serie di attività di animazione sui territori che solo apparentemente sembrava riguardassero il turismo, ma che in realtà venivano interpretate in funzione turistica perché erano state attenzionate dalle politiche promozionali e di consenso che il fascismo aveva molto sostenuto negli anni '30.

Era il caso del Palio di Siena. Nel 1951 il magistrato delle contrade ricorse all'Alto Commissariato per il turismo per ottenere un sostegno finanziario, facendo appello ai principi di libertà e di autonomia che rappresentavano il patrimonio morale delle contrade, strenuamente difesi dalla comunità senese durante il fascismo<sup>21</sup>. Ora però occorreva rinnovare i costumi dei figuranti del corteo e occorrevano circa 120 milioni di lire, ma anche mantenere gli oratori, ovvero le sedi delle contrade. La risposta di Pietro Romani fu chiara: l'Italia era ricca di manifestazioni folkloristiche: il gioco del ponte di Pisa, la giostra del saracino di Arezzo, la festa dei ceri e dei balestrieri di Gubbio, la quintana di Foligno, il carnevale di Viareggio, le grandi manifestazioni sarde, quelle abruzzesi, siciliane, e tante altre. Tutte chiedevano fondi e tutte erano meritevoli di aiuto, ma non esisteva una legge che autorizzasse il governo a finanziarle.

Nel caso di Siena il magistrato aveva comunque già ricevuto fondi per 45 milioni di lire dal Monte dei Paschi e quel contributo consentiva di rinnovare un terzo o forse la metà del guardaroba e allora Romani invitava a essere parsimoniosi: non «buttare al macero il completo allestimento»<sup>22</sup> e magari cedere i costumi dismessi a qualche impresa che li noleggiasse o a chi faceva cinema o teatro.

Nel febbraio 1953 un'interrogazione parlamentare rivolta al Presidente del Consiglio da parte del gruppo parlamentare del turismo ritornò sulla questione, ma un nuovo intervento di Romani confermò che il Commissariato era impossibilitato a intervenire finanziariamente, e che tuttavia avrebbe impartito istruzioni all'Ente provinciale del turismo di Siena per promuovere le necessarie attività di sostegno<sup>23</sup>.

#### 5 | Conclusioni

Come si è visto, già alla fine degli anni '40 le province venete denunciarono e contestarono le scelte politiche fatte dal governo di Alcide De Gasperi in materia di turismo, che, con l'istituzione dell'Alto Commissariato per il turismo nel 1947, sembravano andare in continuità con il centralismo impiantato dal governo fascista.

La città di Venezia aveva una forza turistica antichissima, e la sua imprenditoria privata reclamò la propria autonomia già negli anni della ricostruzione; essa mal sopportava la politica degasperiana, che aveva scelto di conservare il centralismo di Roma, che negli anni del fascismo aveva pesantemente soffocato le province turisticamente più forti.

Anche Padova e la sua provincia contestarono l'operato dei primi anni del Commissariato del

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Roma. Fondazione Isec, Istituto per la storia dell'età contemporanea. Fondo Luigi Gasparotto, 1898-1954. Unità 51 - Corrispondenza di Luigi Gasparotto e ritagli stampa sulla tutela del paesaggio e il turismo (2 aprile 1925-7 giugno 1952), carte 10890-10892.

<sup>22</sup> Sesto San Giovanni (Milano). Fondazione Istituto per la storia dell'età contemporanea. Fondo Luigi Gasparotto, 1898-1954. Unità 50. Turismo (28 luglio 1949-aprile 1953).

<sup>23</sup> Sesto San Giovanni (Milano). Fondazione Istituto per la storia dell'età contemporanea. Fondo Luigi Gasparotto, 1898-1954. Unità 53. Proposte di legge e interventi di L. Gasparotto al Senato riguardanti il turismo (25 gennaio 1951-4 febbraio 1953), carte 11144-11145.

turismo, perché sul territorio vi era una lunga tradizione di flussi, alimentati da pratiche turistiche diverse, tra le quali il pellegrinaggio alla Basilica di Sant'Antonio e il termalismo di Abano e Montegrotto.

Le contraddizioni comunque non mancavano, perché convivevano interpretazioni e valutazioni diverse e opposte del rapporto tra centro e periferia. Da una parte Roma era mal sopportata; dall'altra parte ci si rivolgeva a Roma per ottenerne sussidi. In quelle condizioni Pietro Romani si adoperò per attivare forme di redistribuzione di risorse locali – un sistema che in condizioni diverse era stato molto utilizzato in epoca fascista – che prevedeva che fossero le istituzioni e i privati presenti sul territorio a sostenere il turismo.

D'altra parte, il turismo italiano ereditava un'esperienza di autonomia locale radicata, che risaliva all'età liberale [Berrino 2011]; quell'esperienza era stata solo scalfita dal centralismo imposto dalla dittatura e, superata l'emergenza del dopoguerra, era pronta a riemergere [Camera di commercio, industria e agricoltura di Genova 1947]. Non a caso già nel 1947 a Viareggio si era costituita l'Associazione nazionale delle Aziende autonome, che ebbe come primo presidente il sanremese Nino Bobba (1903-1969) e solo molto più tardi, nel 1955, si costituì l'Unione nazionale tra quegli Enti provinciali per il turismo che in molti avevano chiesto di sopprimere.

In ogni caso, con un deciso impegno politico degasperiano, a metà anni '50 la rete degli enti turistici periferici si stabilizzò. Nel 1956 a Sanremo si riunirono tutti i rappresentanti delle città e delle province turistiche italiane, vale a dire 220 Aziende autonome di cura, soggiorno e turismo, istituite dal 1926 e sopravvissute alle politiche turistiche della dittatura, e 92 Enti provinciali per il turismo, istituiti dal fascismo nel 1935 e che, come abbiamo visto dalle poche vicende qui accennate, erano transitati non senza resistenze nella repubblica democratica.

In quegli anni, secondo le norme vigenti, gli introiti delle Aziende provenivano ancora dall'imposta di soggiorno, dai contributi speciali dovuti dalle categorie che traevano vantaggi dal turismo e da una piccola percentuale sugli introiti dei cinematografi, secondo una legislazione che risaliva al 1926. Gli Enti provinciali per il turismo invece ricevevano contributi dalle locali Camere di commercio, dai Comuni, dalle Province e dalle Aziende autonome ed erano amministrati da un consiglio nominato dall'Alto Commissariato.

Quegli organismi periferici furono molto sostenuti dal Touring club italiano, che li considerava fondamentali per agevolare una «penetrazione capillare» [Mira 1956, 141] delle pratiche turistiche sui territori. Superati infatti gli anni difficili del primo dopoguerra, a metà anni '50 si stavano diffondendo il turismo motorizzato e nuovi modi di pernottare in tenda o in roulotte. Erano pratiche che facilitavano molto l'esplorazione di località fino ad allora sconosciute. Alle grandi città d'arte e alle località climatiche, di riviera e di montagna, si aggiungevano nuove destinazioni, molte delle quali mai frequentate perché non raggiungibili in ferrovia. Ogni angolo d'Italia ora poteva essere esplorato e visitato grazie alle automobili.

Il Commissario Pietro Romani, che rappresentava la politica turistica democratica, aveva dunque conservato la rete degli Enti provinciali e li aveva affidati a nuovi referenti locali, i quali iniziarono ad animare le tante province italiane e a caricarle di entusiasmo. L'Ente provinciale di Treviso valorizzò le ville venete; quello di Bari si impegnò per la valorizzazione delle Grotte di Castellana, dei trulli di Alberobello, della Selva di Fasano; quello di Catanzaro trasformò la marina ionica di Copanello in una stazione balneare e così via. A quella stagione di entusiasmi e di successi in alcuni casi, specie quelli meridionali, negli anni '60 sarebbero seguiti delusioni e crisi, ma intanto il convegno di Sanremo del 1956 sancì la rappacificazione del mondo del turismo italiano. La politica centrista aveva raggiunto ogni angolo d'Italia e su tutto il territorio

Fig. 6: Carlo Alfaro, *Alberobello. Aia Piccola*, 2025 [© Carlo Alfaro, collezione privata].



nazionale c'erano Aziende autonome o Enti provinciali che erano un'«operosa fucina di organizzazione e di propaganda, che lavora(va) per mettere in valore le risorse e possibilità turistiche della propria zona» [Mira 1956, 141]. In ognuno di quegli enti vi erano «quadri ben preparati e addestrati» [Mira 1956, 144]: presidenti o consiglieri di Aziende autonome o di Enti provinciali per il turismo che, seppur impegnati nelle proprie attività, si dedicavano con disinteresse alla valorizzazione e alla cura delle destinazioni.

A metà anni '50 gli osservatori più attenti ritenevano che il passaggio dal turismo fascista a quello democratico fosse durato un decennio, un tempo troppo lungo, che aveva distolto l'attenzione dai mutamenti veloci delle pratiche turistiche, dallo spontaneismo con il quale il Paese stava rispondendo [Santostefano 2016], dalle condizioni difficili delle regioni meridionali [Calabretta 1960]. Cominciavano così a essere raccolti gli argomenti che avrebbero sostenuto l'istituzione di un punto di riferimento a Roma che fosse più incisivo e rapido nelle scelte e nelle risposte in materia di governo del turismo. Un processo che avrebbe condotto all'istituzione del Ministero del turismo nel 1959.

## Bibliografia

- BELTRAMI, A. (1947). *Organizzazione turistica centrale e provinciale*, in Camera di Commercio, industria e agricoltura di Genova, *Problemi del turismo: memorie e note presentate al Primo congresso nazionale del turismo. Genova 15-19 maggio 1947*, Genova, Fratelli Pagano, II parte, pp. 258-260.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- BERRINO, A. (2021). *Visioni e ruoli del Touring Club Italiano nel dibattito e nel riassetto del turismo nel secondo dopoguerra*, in «Storia dell'Urbanistica», n. 1, pp. 148-165.
- BERRINO, A. (2021<sup>2</sup>). *L'istituzione dell'Alto commissariato per il turismo*, in *Italia e Spagna nel turismo del dopoguerra: società, politiche, istituzioni ed economia*, a cura di A. Berrino, C. Larrinaga, Milano, Franco Angeli, pp. 19-36.
- CALABRETTA, A. (1960). *Lettere al direttore. Turismo di massa e Mezzogiorno*, in «Nord e Sud», anno VII, nuova serie, n. 5 (66), giugno, p. 112.
- CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA E AGRICOLTURA DI GENOVA (1947). *Problemi del turismo: memorie e note presentate al Primo congresso nazionale del turismo. Genova 15-19 maggio 1947*, Genova, Fratelli Pagano.
- CAVAROCCHI, F. (2014). *Le politiche per il turismo fra centralizzazione e articolazione territoriale, in Il fascismo in provincia. Articolazioni e gestione del potere tra centro e periferia*, a cura di P. Corner, V. Galimi, Roma, Viella, pp. 131-150.
- CIVICO, V. (1948). *L'attrezzatura ricettiva romana e l'Anno Santo*, in «Turismo e alberghi», anno XXI, n. 2, pp. 71-75.
- D'ANGELO, L. (1999). *Gasparotto, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 52 [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gasparotto\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-gasparotto_(Dizionario-Biografico)/).
- Elenco degli uffici viaggi e turismo in Italia (1951)*, in «Turismo e alberghi», anno XXIV, n. 5, p. 225.
- GERBALDO, P. (2015). *Compagnia italiana dei grandi alberghi. Un sogno italiano dalla Belle époque al miracolo economico (CIGA, 1906-1979)*, Torino, Giappichelli.
- In merito alla soppressione degli Enti Provinciali per il Turismo (1947)*, in Camera di Commercio, industria e agricoltura di Genova, *Problemi del turismo: memorie e note presentate al Primo congresso nazionale del turismo. Genova 15-19 maggio 1947*, Genova, Fratelli Pagano, pp. 328-329.
- MIRA, G. (1956). *Lezione di un convegno*, in «Le vie d'Italia», anno LXII, n. 2, pp. 141-146.
- MONTESI, M. (1947). *Organi centrali e periferici del turismo*, in Camera di Commercio, industria e agricoltura di Genova, *Problemi del turismo: memorie e note presentate al Primo congresso nazionale del turismo. Genova 15-19 maggio 1947*, Genova, Fratelli Pagano, II parte, pp. 28-31.
- Per il soggiorno degli stranieri in Italia (1948)*, in «Turismo e alberghi», anno XXI, n. 1, p. 15.
- RUATA, G. (1946). *Abano Terme*, in «Turismo», anno I, n. 2, pp. 19-21.
- SANTOSTEFANO, P. (2016). *Dai parchi di campeggio ai camping a cinque stelle. Nascita e sviluppo del distretto turistico di Cavallino-Treporti, 1955-1984*, 2 voll., Cavallino-Treporti, Nardin libri.
- ZUCULIN, B. (1952). *L'aeroporto internazionale di Ciampino*, in «Turismo e alberghi», anno XXV, n. 4, pp. 198-200.
- Vita dell'Associazione. Elenco dei soci (1957)*, in «Bollettino-Associazione "Primo Lanzoni" tra gli antichi studenti di Ca' Foscari», anno XLV, nuova serie, n. 2, ottobre, pp. 29-71.

## Fonti documentarie

Roma. Archivio Centrale dello Stato  
Presidenza del Consiglio dei ministri, 1948-1950. Fascicolo 7214, A.S.A.T. Sanremo.

Sesto San Giovanni (Milano). Fondazione Istituto per la storia dell'età contemporanea  
Fondo Luigi Gasparotto, 1898-1954;  
Unità 50. Turismo (28 luglio 1949-aprile 1953);  
Unità 51. Corrispondenza di Luigi Gasparotto e ritagli stampa sulla tutela del paesaggio e il  
turismo (2 aprile 1925-7 giugno 1952);  
Unità 53. Proposte di legge e interventi di L. Gasparotto al Senato riguardanti il turismo (25  
gennaio 1951-4 febbraio 1953);  
L'archivio è disponibile anche all'indirizzo  
[<https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-isec/luigi-gasparotto>]

# Monaco di Baviera e le forme semplici. Dal tardo medioevo alla Seconda guerra mondiale: *Das neue München!*

Roberta Fonti

## Abstract

Questo articolo illustra lo sviluppo della città di Monaco di Baviera dal tardo Medioevo fino alla sua ricostruzione postbellica, attraverso una rilettura critica delle fonti iconografiche. Particolare attenzione è stata data alla rappresentazione della città in elevato. La raffigurazione dei campanili della Frauenkirche affronta la dicotomia tra segno e immagine, divenendo un punto di riferimento antropologico.

## Munich and the simple forms. From the late Middle Age to World War II: *Das neue München!*

This article presents a critical reading of the development of the city of Munich from late medieval time to post-WWII recovery through the help of iconographic sources. A focus on illustrations showing the city in elevation is given. The recurring theme of the representation of the bell towers of the Frauenkirche over different eras is debated in details. The dichotomy between sign and image is also presented aiming at clarify our understanding of these representations as reference points.

**Keywords:** segno; imagine; campanile.  
sign; image; bell tower.

Roberta Fonti è architetto e dottore di ricerca, è ricercatore associato presso la TUM (Germania), cattedra di Conservazione e Restauro (Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft). È responsabile di diversi corsi universitari e del coordinamento dell'offerta formativa per la Cattedra di Conservazione e Restauro. Ha ricevuto alcuni premi per la sua ricerca in storia delle tecniche costruttive, restauro e conservazione.

Author: roberta.fonti@tum.de

Received August 19 2025; accepted December 9 2025

## 1 | Introduzione. La città come segno e immagine

Questo testo propone una rilettura dell'iconografia della città di Monaco di Baviera guardando alla città come un insieme vivente di opere d'arte [Argan 1984] che estrinseca le necessità interiori dei vari artisti-architetti [Kandinsky 1912] nelle diverse stagioni storiche dell'architettura, e come rappresentanti di una società che si riconosce in essi. Questo testo, inoltre, guarda allo sviluppo dell'iconografia intesa come rappresentazione di ciò che si vede o conosce [Brandi 1960], se vogliamo astratta [de Seta, Buccaro 2007] della città, che, tuttavia, ci consente di comprenderne i caratteri distintivi che la identificano e caratterizzano nei suoi diversi momenti storici, e allo stesso tempo, differenziano dalle altre città.

Partiremo, dunque, dalla disquisizione sul segno e l'immagine offerta da Cesare Brandi (1906-1988), che vede nella «immagine-segno significante» il modo per dare autonomia all'immagine astratta [Brandi 1960], nel nostro caso la rappresentazione «primordiale» della città, messa a paragone con quella pittografata moderna: il compimento di un'opera d'arte narrata dall'iconografia della città stessa, che culmina nel suo «orizzonte culturalizzato» [Lombardi Satriani 2004] dato dai campanili della Frauenkirche. Quest'ultimi si pongono, come opera incompiuta, che cerca nella sua forma iconografica a carattere, se vogliamo, religioso, il segno distintivo della città stessa; oggi limite invalicabile per tutti coloro che desiderano estendere la città in altezza, e punto di riferimento «antropologico» [Lombardi Satriani 2004] per tutti i cittadini di Monaco di Baviera.



Fig. 1: a) La più antica rappresentazione della città di Monaco di Baviera. Vista Est, 1493, da Schedel 1493, 226;  
 b) rappresentazione della città di Napoli riportata nella stessa raccolta, da ivi, 42 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Rar., n. 287].





Fig. 2: [Adrian von Riedl], *Mappe stradali da e per Monaco di Baviera | Chaussée von München über Erding Landshut zu, 1796-1805, da von Riedl, Lentner 1796, 29* [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Hbks., n. F18].

Fig. 3: [Maximin de Guchen, Giovanni da Moncalieri], *PROVINCIA TYROLENSIS, 1649-1656. Mappa della Baviera, Incisione su rame tratta dal nuovo atlante delle province cappuccine, la Chorographica descriptio provinciarum et conventuum ff. min. ss. Francisci capuccinorum, da Maximinus a Guchen 1649, 210* [Lugano. Biblioteca Salita dei Frati. Fondo Antico, n. BSF 51 Fa 16].



## 2 | La prima rappresentazione di Monaco di Baviera

Si parta, quindi, dalla lettura della più antica rappresentazione della città di Monaco di Baviera pervenutaci (fig. 1a).

Questa si presenta come un elevato bidimensionale che, nel rappresentare la città tardo medievale, ci restituisce un'immagine della stessa racchiusa nelle sue mura difensive, mostrandoci la porta che collega la città con il resto del territorio bavarese e rivolta ad Est, culminante nella rappresentazione delle due torri incomplete della Frauenkirche di Monaco.

Si parta, quindi, dal concetto di immagine della città che, nella sua completezza, o meglio, incompletezza del carattere bidimensionale dell'elevato, ci restituisce la città nella sua interezza, e sulla base di una rappresentazione di questa per immagini, che ci parlano della città e degli elementi che la caratterizzano. L'immagine, allora, come racconto della città, come «Bild-scheme» della parola [Brandt 1960, 14-15], e quindi come immagine parlante, pittogramma, che in questo caso, ci racconta di una città che si sviluppa intorno alla sua chiesa e mostra la sua via di comunicazione più importante del tempo: il fiume Isar.

Per ciò che concerne il fiume Isar, questo sarà oggetto di molte rappresentazioni. Fra queste la *Chaussée von München über Erding Landshut zu* delle mappe stradali nel *Reise-Atlas von Baiern* (fig. 2), che mostra il fiume Isar come principale via commerciale e di collegamento fra Monaco di Baviera e le regioni dell'Est, passando per Landshut e Deggendorf dove l'Isar affluisce nel Danubio (fig. 3), limite storico dei territori romani.

Le mappe stradali e geografiche del ducato bavarese non forniscono soltanto dati geografici e

Fig. 4: [Merian, Matthaeus der Ältere, Martin Zeiller], Baviera Ducatus a) Rappresentazione del Ducato Bava- rese, 1644; qui, la città di Frisinga, sede vescovile, sem- bra avere una posizione centrale nella rappresentazio- ne del Ducato; b) dettaglio Monaco di Baviera-Frisinga, da notare il tratteggio che delinea una forma intorno a Frisinga fino a Monaco, quasi a delimitarne un'area di dominio oltre la città fortificata; mentre Monaco mostra le nuove fortificazioni poligonali completate del 1667, da Merian, Zeiller 1644, 2. [Monaco di Bavie- ra. Bayerische Staatsbibliothek & Augusta, Staats-und Stadtbibliothek. 4 K, n. K 116].

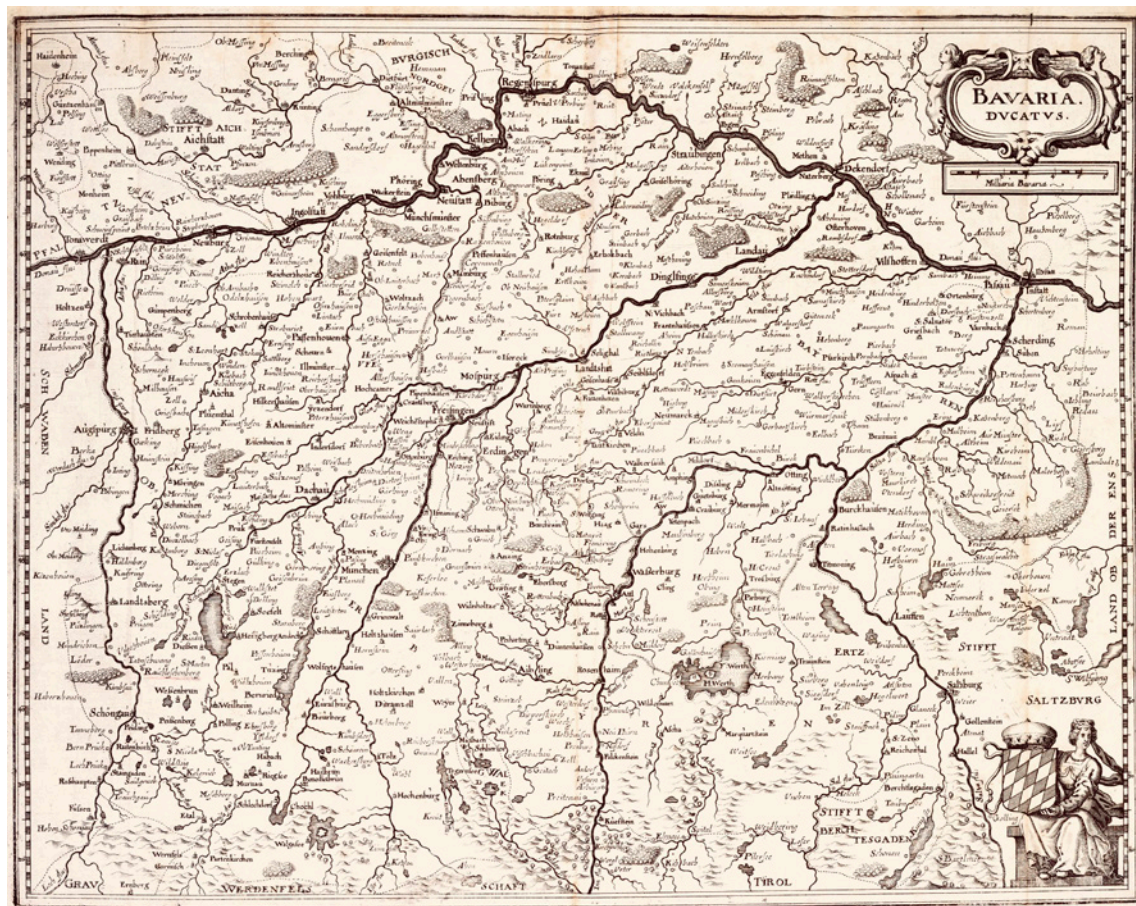


Fig. 5: Vista aerea della città di Monaco di Baviera (Google Earth Ottobre 2025).



misurazioni pratiche, spesso costellate da errori di misurazione e rappresentazione [Museum im Kreuzgang 2001, 198], ma ci mostrano diversi aspetti legati al potere temporale, e non, del territorio, a partire dalla vocazione cattolica della regione, di cui troviamo testimonianza in figura 3 e che si rispecchia anche nella scelta della veduta quattrocentesca rivolta ad Est (fig. 1a).

Anche nelle mappe seicentesche (fig. 4a), che ci mostrano l'antagonismo fra Frisinga e Monaco di Baviera (fig. 4b) per elevarsi a sede vescovile [Merian, Zeiller 1644, 13-22, 30-35; Pinder 1910].

Antagonismo che sarà superato solo nel 1817 [Lieb, Sauermost 1973, 53], quando Monaco designata sede del nuovo Regno Bavarese, diventerà anche sede del potere vescovile; confermando, ancora una volta, la centralità della chiesa-cattedrale (Frauenkirche), rivolta ad Est, nel costruito storico di Monaco di Baviera, e tutt'oggi perfettamente conservata (fig. 5).

A tal proposito è il caso di menzionare come l'Est o, meglio, l'Oriente, nella tradizione cristiana abbia storicamente avuto un significato simbolico di rilievo; in quanto «era considerato come il regno della verità e della grazia. (Ed) Appunto per questo [...] La Chiesa vien orientata verso levante per ricordare che Gesù Cristo è il vero Sole levante, che illumina ogni uomo e tutto il genere umano» [Borromeo 1577; Borromeo, Castiglioni, Marcora 1952, 119].

La Frauenkirche si pone, ancora oggi, come simbolo, segno di una rappresentazione moderna della città, stilizzata, in cui i cittadini di Monaco si identificano (fig. 6a) a partire dal suo completamento nel 1525 [Lieb, Sauermost 1973, 56] secondo una forma ben definita (figg. 6, b, c, d).

Fig. 6: [Jakob Sandtner], Rappresentazione della città di Monaco di Baviera, modello in legno, 1570 [Monaco di Baviera. Münchner Stadtmuseum. Collezione Angewandte Kunst, n. M-Mod89/01]; a) Foto del modello nella sua interezza; b) Foto dettaglio: è possibile notare il complesso dei Gesuiti insediatosi proprio nel cuore della città storica e nessuna casa torre all'intorno (https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/modell-der-stadt-muenchen-im-16-jahrhundert-kopie-nach-dem-modell-von-jakob-sandtner-aus-dem-jahr-1570-10014278, gennaio 2024)



### 3 | Un modello fisico per Monaco di Baviera

Prima di affrontare il tema della forma delle cupole terminali delle torri campanarie della Frauenkirche, le cosiddette «onions' domes» [Pfister, Ramisch 1987, 70; Lieb, Sauermost 1973, 57], bisogna affrontare il tema della rappresentazione bidimensionale della città contrapposta a una restituzione tridimensionale della stessa, che nella sua interezza manca di fornirci uno degli elementi fra i più caratterizzanti dell'immagine odierna di Monaco di Baviera: il fiume Isar.

Il primo modello fisico della città di Monaco di Baviera, risale al 1570 (fig. 6a). Questo ci mostra una rappresentazione tridimensionale della città, dopo il completamento della Frauenkirche, e quindi, delle caratteristiche cupole che adornano la parte terminale delle torri campanarie di facciata. Qui, alla Monaco dalle mille torri della rappresentazione quattrocentesca si sostituisce una Monaco dal costruito meno elevato, con una cortina, sì doppia, dalle molte torri; ma un costruito interno dalle coperture a doppia falda e poche case a torre (fig. 6b).

È noto come la casa a torre sia l'elemento portante del tessuto medievale, che poco si adatta ad un tessuto di gusto rinascimentale e barocco. Questo vede in scenografie urbane con alternanze di volumi imponenti che si aprono su piazze sterminate e casupole minute nascoste fra viuzze dall'andamento vago [Wittkower 1995] l'ingrediente del pittoresco [Boito 1893, 15], senza trascurare gli effetti della Controriforma cattolica in terra protestante (fig. 6b).

Quindi, oltre alle ovvie differenze di stile legate alle diverse stagioni delle città europee, e dei diversi modelli urbanistici in cui la società monacense si riconosceva, abbiamo un dato di partenza che rende quasi inconciliabile la lettura del tessuto nella sua forma tridimensionale, rispetto a una rappresentazione della città nella sua forma bidimensionale, diremo «primordiale» [Brandi 1960, 35] e in grado di fornirci un numero di informazioni molto elevate: l'accuratezza delle informazioni date, che va oltre l'interpretazione personale dell'artista.

#### La bidimensionalità

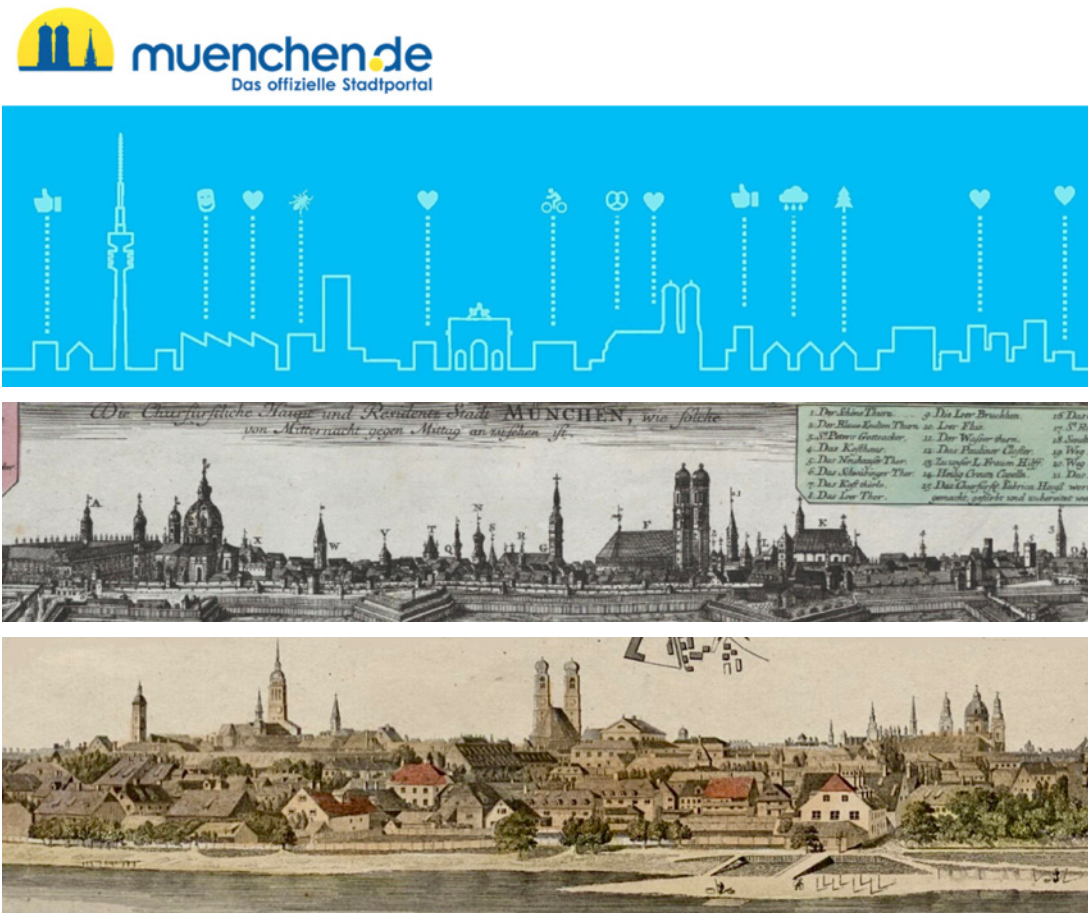
La rappresentazione bidimensionale nell'arte è un tema studiato da molti autori, soprattutto a cavallo fra gli anni '30 e '90 dello scorso secolo [Worringer 1907; Worringer 1927; Frobenius, Fox 1937; Sedlmayr 1955; Sedlmayr 1948; Read 1956; Brandi 1960; Argan 1984].

Come già menzionato, ai fini della nostra argomentazione ci serviremo della trattazione del tema offerta da Brandi nel suo testo *Segno ed immagine* (1960), che nega l'elevazione a opera d'arte di molto che ci è pervenuto nella forma di segno-immagine. Quindi, questo testo risulta particolarmente utile proprio perchè pone il segno e l'immagine in posizione dicotomica e ne offre una trattazione completa che dà spazio a molteplici interpretazioni; mentre ci aiuta a mostrare come astrattismo e rappresentazioni primordiali si leghino attraverso l'eliminazione del trapasso della coscienza. Qui il primordiale non necessariamente coincide con il primitivo, e come nel primitivo, ma non nel primordiale, non vi è una presa di coscienza e quindi la differenza fra il segno-immagine non-significante e significativo [Brandi 1960, 26-29].

Quindi la rappresentazione bidimensionale della città non come presa di coscienza della realtà di città nei suoi caratteri distintivi, ma come rappresentazione di ciò che si vede, di ciò che si conosce (fig. 1b).

A tal proposito è interessante introdurre il concetto di limite di ciò che si conosce, che va oltre il problema strettamente legato alla condizione di infante, o sviluppo dell'uomo dal suo stato primitivo; ma affonda le sue radici in una disquisizione di natura etno-antropologica sul così detto «orizzonte culturalizzato oltre il quale» un individuo di una certa epoca, «non può andare e dentro il quale consuma i suoi 'oltre' operativi» [Lombardi Satriani 2004, 37].

Fig. 7: Rappresentazione della città di Monaco di Baviera, comparazione fra vedute in elevato; a) Grafica del sito ufficiale della Città di Monaco (<https://stadt.muenchen.de>, ottobre 2024); b) [Seutter Matthäus], München, die weiterberühmt, praechtig und wohl fortificirte Chur-Fürstl. Haupt- u. Residenz-Stadt des Herzogthums Bayern, 1740-1760. Ducato di Monaco di Baviera e le sue fortificazioni, si noti la similitudine con la rappresentazione odierna di Monaco [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek & Augusta, Staats- und Stadtbibliothek. 2 Mapp. 8, n. 4-1,50]; c) [William Barnard Clarke], München 1832. Monaco elevata a Regno e sede del potere vescovile; si noti come la rappresentazione della Frauenkirche è nuovamente rivolta ad Est, come nelle rappresentazioni del tardo Medioevo [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n.448 b].



Quindi, la conoscenza di cui ci parla Brandi, nella rappresentazione bidimensionale della città è ciò che un uomo non soltanto vede, ma che riconosce nei suoi diversi luoghi antropologici, i cosiddetti «punti di riferimento» [Lombardi Satriani 2004, 37], senza tuttavia prenderne coscienza (fig. 7b).

Brandi, trattando il tema dell'astrattismo, e quindi dell'immagine-segno, ci parla di questo flusso diretto fra ciò che si percepisce e ciò che viene riportato nell'opera. Per quanto la trattazione di Brandi sia di fondamentale importanza per distinguere se l'opera oggetto di studio sia un'opera d'arte astratta o meno; questo tema, seppur dibattuto da molti autori e significativo al fine di dare intendimento di ciò che queste rappresentazioni possono e vogliono comunicarci, non è parte degli obiettivi di questo articolo, che invece desidera concentrarsi sugli aspetti dell'evoluzione urbanistica della città di Monaco di Baviera, attraverso la produzione iconografica, che la narra, insieme alle sue opere architettoniche simbolo.

Similmente, per ciò che concerne il concetto di orizzonte culturalizzato, è importante chiarire la nozione di punti di riferimento e luoghi antropologici, dove l'uomo si stanZIA e dispiega la propria esistenza. Tuttavia, ai fini di questo articolo non ci si addenterà nella trattazione di

quanto teorizzato da Lombardi Satriani; ma ci si limiterà a presentare i due punti di riferimento cardine da lui definiti come «la casa ed il campanile»: «lo stare dell'uomo può essere permanenza nel mondo se egli fissa una serie di punti di riferimento. Ma i punti di riferimento vengono fissati a partire da un centro, e il centro è il paese: casa e campanile. Questi stabiliscono un campo dialettico entro il quale può dispiegarsi l'esistenza dell'uomo» [Lombardi Satriani 2004, 35-36].

Il tema del campanile ricorre in tutte le vedute storiche della città di Monaco di Baviera, quindi orizzonte culturalizzato che potremmo identificare con l'immagine storica o, meglio, storicizzata della città di Monaco di Baviera. Al di fuori di questo orizzonte definito dal campanile e i luoghi antropologici riconosciuti, o conosciuti, dall'autore della rappresentazione, c'è l'ignoto, che quindi in quanto tale non può essere rappresentato.

Fuori resta l'ignoto, verso cui si possono effettuare sortite, purché non si perda la possibilità di ritornare alla propria casa, al proprio campanile che garantisce la propria presenza e, quindi, l'operabilità culturale del mondo. [...] Ciò significa che la presenza entra in rischio quando tocca i confini della sua parte esistenziale, quando non vede più il campanile, quando perde l'orizzonte culturalizzato oltre il quale non può andare e dentro il quale consuma i suoi «oltre» operativi: quando cioè si affaccia sul nulla [Lombardi Satriani 2004, 36-37].

Il tema delle vedute storiche è un tema di grande rilievo nella disciplina del restauro, che proprio al fine di recuperare i luoghi antropologici di riferimento per le popolazioni locali, diventerà strumento insostituibile nelle ricostruzioni post-belliche di molte città europee in seguito ai danni dovuti alla Seconda guerra mondiale [Zalasińska 2022].

Quindi, i campanili della Frauenkirche come punto di riferimento, che insieme ad altre chiese e case, sono atti ad assicurare la permanenza nel mondo di chi vive questi luoghi.

On Thursday, February 15th, around eleven o'clock I was walking into the dead city looking for the cupola of the church. To my great shock I looked into the void in the milky fog. [...] After an initial crackle the cupola slowly collapsed and then the outer walls of the church burst with an enormous bang» [Friedrich, Schöner, Nitschke 2005, 65].

Questa idea di luogo sicuro dove dispiegare la propria esistenza è ben rappresentata sia dal modello bidimensionale, che tridimensionale, attraverso una riproduzione della città racchiusa nella sua doppia cortina di mura di cinta, a cui, nella rappresentazione bidimensionale moderna, si sostituisce la città continua senza limiti, tipica della nostra era.

Il paragone fra le due rappresentazioni, quella quattrocentesca (fig. 1a) e quelle del ventunesimo secolo (fig. 7a), mostra in ambedue i casi il segno-immagine come elemento dominante nella riproduzione grafica. Questi segni, quindi, che non sono arte [Brandt 1960, 26-29], hanno, però, un valore documentale e di rappresentazione della città, che ci consente di leggere la città nelle sue diverse stagioni, nei suoi diversi «orizzonti culturalizzati», nei suoi luoghi antropologici. In particolare, guardando alla figura 6, è chiaro, a chi conosce la città di Monaco, che questa parli della sua storia e dei luoghi in cui essa si riconosce. Infatti, accanto alla forma semplificata della Frauenkirche si vede il profilo del mattatoio storico di Monaco nel suo attuale stato di luogo per rappresentazioni teatrali a carattere folkloristico, e ancora l'antenna del parco olimpico del 1972 eretta simbolicamente sulle macerie della Seconda guerra mondiale [*Olympische bauten München* 1970]; ma anche l'arco della vittoria (Sigestor), con il suo nuovo messaggio di pace [Weidner,

Bauer, Senninger, Münchner Stadtmuseum 1996]. Questa lettura dell'immagine-segno della città di Monaco di Baviera non esula da un problema di soggettività dell'interpretazione di chi legge questi segni, seppur nella oggettività delle forme delle architetture rappresentate. Con soggettività qui ci riferiamo a un problema interpretativo che va oltre il soggettivo intendimento del singolo individuo, e guarda ai valori in cui una società si riconosce, in un determinato momento storico, e a ciò che la collettività è in grado di percepire guardando a quelle forme. Una trattazione interessante di questo tema ci è offerta da Giulio Carlo Argan (1909-1992) e da Rudolf Schwarz (1897-1961). In particolare, quest'ultimo, nel 1938, ci parla di come un uomo medievale possa vedere, guardando all'impianto basilicale di una chiesa, qualcosa di molto diverso da quello che un uomo di inizi novecento vede guardando e muovendosi negli stessi spazi [Schwarz 1938, 3-4].

#### 4 | Le torri campanarie della Frauenkirche

In quest'ottica, è scontato argomentare, come, pur essendo la medesima forma quella che noi vediamo verso le torri campanarie della Frauenkirche, non è la stessa l'interpretazione data, o meglio quello che vedeva in essa, un uomo del Cinquecento o del Seicento.

A questo riguardo, Rudolf Schwarz riporta:

Troubetzkoy, who speaks so beautifully about the holy fire burning in the ancient icons, speaks, too, about the old Russian cities. The "onion dome" has nothing to do with either an onion or a dome. It is the flame, he says, and when one sees such an old city, lying with her many churches sunlit upon the open plain, the earth is a fire. The city is a sea of flame [Schwarz 1938, 6].

Fig. 8: Rappresentazione della Frauenkirche polemica per i restauri ottocenteschi; a) Vignetta sarcastica sulla disputa circa il disegno delle cupole di completamento ai campanili [«Munchener Punsch» 1853, 6, [https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10617565\\_00055\\_u001?page=2%2C3](https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10617565_00055_u001?page=2%2C3)]; b) Soluzione per l'intera facciata, disegno di Ludwig Lange, incisione Von Joseph Maximilian Kolb, 1857 [Lieb, Sauermost 1973, 68]; c) foto della Frauenkirche dopo i restauri ottocenteschi, fotografo F. Finsterlin [Pinder 1919, 69].

Roberta Fonti

78





Fig. 9: Foto delle cupole di completamento durante i restauri postbellici (collezione privata, R. Fonti).

Fig. 10: H. Döllgast, La Frauenkirche di Monaco di Baviera, 1963, acquarello [Döllgast, Güssow 1963, 19].



Oggi, guardando alle cupole delle torri campanarie della Frauenkirche di Monaco di Baviera, nessuno vede la fiamma ardente della vita eterna sveltare alta e accendersi nella notte, come nella San Pietroburgo descritta da Rudolf Schwarz: «un'immensa distesa di fiamme elevarsi alte nella notte eterna». Questo è anche dimostrato dall'acceso dibattito ottocentesco sul restauro della facciata della Frauenkirche con forme di gusto medievale, e quindi la sostituzione delle cupolette di completamento con delle forme geometriche tipiche delle cattedrali medievali tedesche (fig. 8c).

I restauri ottocenteschi della Frauenkirche, nonostante le accese polemiche del tempo (fig. 8, a), che non hanno risparmiato le forme interne della chiesa [Friedrich, Ramish, Steiner 1993; Lieb, Sauermost 1973, 53-68], ci hanno, tuttavia, restituito le cupole di completamento nella loro forma originale (fig. 8b).

Anche nel secondo dopoguerra, le torri verranno restaurate nella loro forma originale (fig. 9); nonostante la chiara perdita di significato, nella accezione strettamente legata alle teorie sopra esposte. Qui, il tema delle vedute storiche e dell'immagine storicizzata diventa di cruciale importanza al fine di intendere le ragioni che possano aver indotto i monacensi a riconfermare queste forme, apparentemente private del loro significato originale.

In quest'ottica appare fondamentale il testo di Giulio Argan *Storia dell'arte come storia della città* (1984), insieme alla trattazione dell'argomento da parte di Lombardi Satriani nel testo *Il sogno di uno spazio* (2004). Ambedue i volumi possono dare un contributo valido nella ricreazione delle torri campanarie secondo la loro forma originaria. L'una non per presa di coscienza del suo significato, ma per il suo significato come luogo antropologico (istanza psicologica [Casiello, Pane, Russo 2010] di Roberto Pane, 1897-1987) a cui riferirsi [Lombardi Satriani 2004, 35-37]. E l'altra come veduta, immagine storicizzata, parte della coscienza collettiva [Argan 1984, 23]:

Quanto maggiore è il valore che si riconosce nell'oggetto, tanto maggiore è il valore del soggetto che lo capisce, lo recepisce in sé, lo fa proprio. Il valore è, ovviamente, un plus di esperienza della realtà o della vita, per cui l'oggetto trascende la propria strumentalità immediata; e questo plus non trapassa dall'oggetto al soggetto se la coscienza, nel momento in cui lo recepisce, non riconoscesse che esso si situa, al di là della sfera della contingenza, in quella dei valori permanenti della civiltà, della storia [Argan 1984, 23].

Giovanni Carbonara (1942-2023), parlandoci delle teorie di Bonelli, ci riferisce della differenza fra «l'opera d'arte fissata nella materia ed il paesaggio che si confonde con il territorio», nella idea di restauro del Bonelli, e della città come «presenza formale vivente ed attività che attualizza la storia [...] simile ed insieme diversa all'opera architettonica in sé», che per la stretta trattazione Bonelliana dell'argomento, si identifica con l'opera d'arte. Quindi, la singola architettura come opera d'arte e la città come un insieme vivente di opere d'arte. Il restauro in quest'ottica, per Renato Bonelli (1911-2004) «si trova a dover aggiungere, accanto ai fini della conservazione o restituzione dell'immagine, quelli del mantenimento del volto della città, in quanto forma significativa e vivente, composta di motivi evocatori di fatti psicologici e di sentimento» [Bellini, Carbonara, Casiello, Cecchi, Dezzi Bardeschi, Fancelli, Marconi, Spagnesi Cimbolli, Torsello 2010, 67-68] (fig. 10).

## 5 | Monaco di Baviera fra Seicento e Ottocento

Nel Seicento e Settecento abbiamo delle rappresentazioni della città di Monaco in pianta, che ci riportano, soprattutto nel Seicento, importanti cambiamenti, quali l'aggiunta di nuove mura di

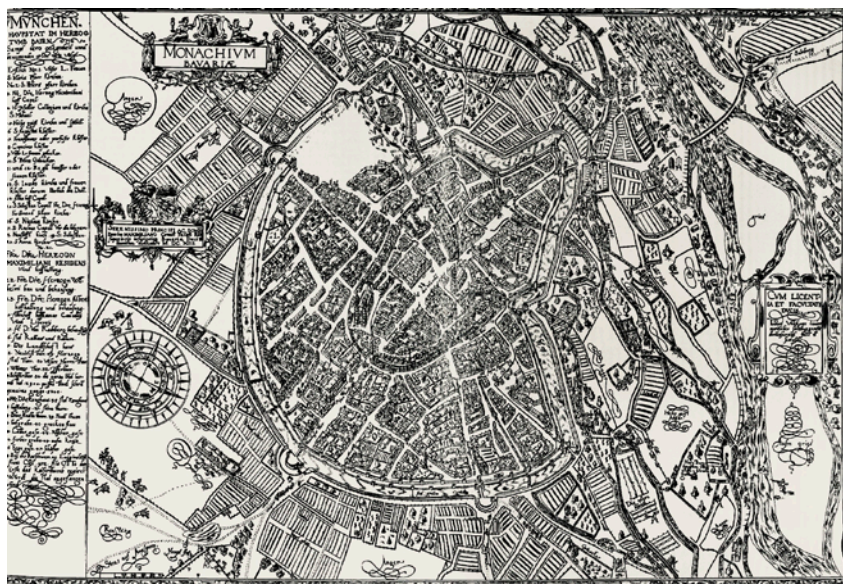


Fig. 11: [Tobias Volckmer il giovane], Monachium Bavaria, 1613 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n. 441b]. Rappresentazione della città di Monaco in pianta. a) veduta d'insieme; b) dettaglio parte Est intorno all'isola naturale creata dal fiume, oggi ospitante il Deutsche Museum per la scienza e la tecnica.

fortificazione e diverse trasformazioni al palazzo di città.

Nel 1613 abbiamo una prima mappa dell'intera città di Monaco (fig. 11a) con una rappresentazione che si estende oltre le mura e che ci restituisce parte del paesaggio agrario dell'intorno. Questo, oltre a essere un elemento importantissimo nelle vedute delle città bavaresi, proprio per la forte vocazione agricola del territorio, ancora oggi leggibile, ci propone uno spaccato di vita della città seicentesca, con uomini al galoppo e intenti al trasporto di merci via fiume (fig. 11, b). Questa leggibilità odierna del paesaggio agrario è indubbiamente dovuta alle politiche di sviluppo del territorio, che non ha mai visto lo spopolamento delle campagne in favore dell'industria. Questa mappa ci fornisce anche un'idea più chiara del ruolo dell'Isar come tratta commerciale (fig. 11a), dell'organizzazione dei campi, chiusi o aperti [Wilson 2012; Renes 2010]; secondo un processo graduale di privatizzazione degli stessi già in atto a partire dai primi anni del secolo; ma anche tecnologie legate all'uso dell'aratro, che ne determina le forme, e tipologia di piantagioni, legate anche all'arrivo in Europa della patata [Gentilcore 2012]. E ancora la presenza di un fossato non secco e le città di Augsburg e Salisburgo come vie di collegamento privilegiate. È significativo anche notare la diversa proporzione fra la chiesa di San Pietro, situata fra la piazza del mercato principale (Viktualienmarkt) e Marienplatz, rispetto alla Frauenkirche e al modello cinquecentesco, che invece esula da interpretazione artistiche o da ciò che vediamo, e ci restituisce un dato geometrico strettamente aderente alla realtà.

Dovremo attendere le mappe del 1644 per avere una restituzione della città molto formale, che rinforza le sue difese militari (fig. 12a) e mostra i giardini della residenza dei Duchi bavaresi (fig. 12a, in alto a sinistra), ad oggi perfettamente conservati, testimoniando un crescente interesse per Monaco come sede di residenza principale (fig. 5).

Tutte le piante seicentesche mostrano una vista tridimensionale isometrica della città, che in alcune rappresentazioni settecentesche, con ombre e colori, riesce a dare chiaro risalto a quelli che nei paragrafi precedenti sono stati definiti come punti di riferimento, luoghi antropologici della città (fig. 12b).



Fig. 12: Rappresentazione della città di Monaco, viste isometriche. a) Merian Matthaeus il giovane], München, 1644 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n. 441k]; b) [Matthäus Seutter, Johann Michael Probst], München, die weiterühmt, praechtig und wohl fortificirte Chur-Fürstl. Haupt- u. Residenz-Stadt des Herzogthums Bayern, 1760 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n. 441dh].

Nel Settecento abbiamo delle rappresentazioni della città come mappe bidimensionali, che mostrano una crescente attenzione a questioni legate alle misure effettive delle terre e problemi di confine (fig. 13), evidenziando quindi uno sviluppo della città fuori dalle mura solo per ciò che concerne il paesaggio agrario.

Lo studio del paesaggio agrario per quanto significativo [Tosco, Bonini 2023; Sereni 1961] è oltre gli obiettivi di questo testo, che si concentra principalmente sullo studio dell'agglomerato urbano della città di Monaco, che a differenza delle città italiane, come già menzionato precedentemente, non vede, né nel Novecento, né negli anni Duemila, nello sviluppo indifferenziato di una distesa indistinta di case la soluzione per il suo sviluppo. La città di Monaco, se pur continua, ha dei limiti, e questi limiti sono ben rintracciabili nella storia iconografica della città: la città finisce dove i campi iniziano (fig. 13).

Soltanto nell'Ottocento si assisterà a uno sviluppo progressivo della città con molte mappe che si susseguono a ritmo molto ravvicinato, mostrando la città in continua evoluzione. Questo è principalmente dovuto a un evento storico che ha cambiato il volto della città di Monaco e del Ducato Bavarese: il 1° gennaio 1806, a Monaco, il principe elettore Massimiliano IV fu proclamato re Massimiliano I Giuseppe. Quindi, Monaco di Baviera come nuova capitale, non più di un Ducato; ma di un Regno.

Nelle mappe del 1800-1817 (fig. 14b) è possibile notare già molti cambiamenti, anche se non tutti ottocenteschi. Abbiamo una rappresentazione di dettaglio del cosiddetto Giardino Inglese (Englischer Garten) (fig. 14a e fig. 15), che in figura 13b si sviluppa per quasi la totalità della sua interezza sul lato Est della cartografia e della città. Questo fu commissionato al fine di creare un parco per la ricreazione delle truppe armate bavaresi. Il parco, progettato da Benjamin



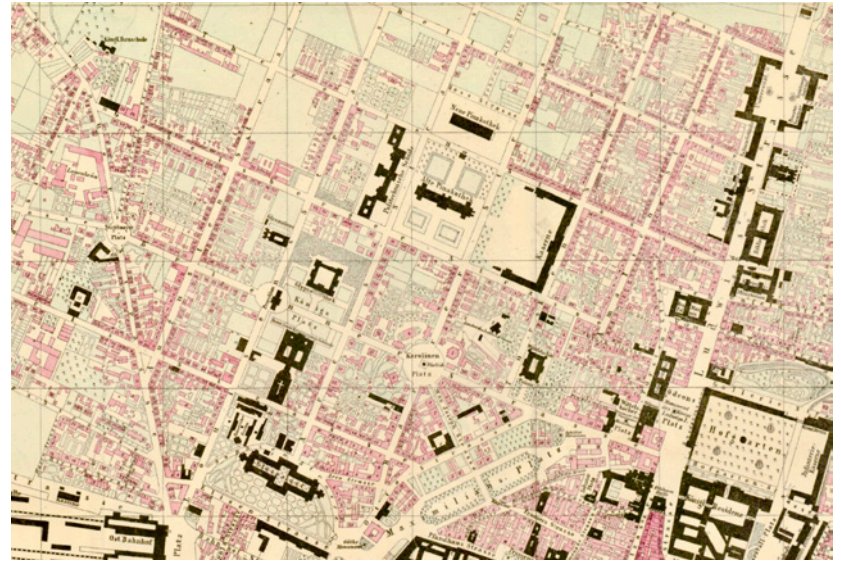
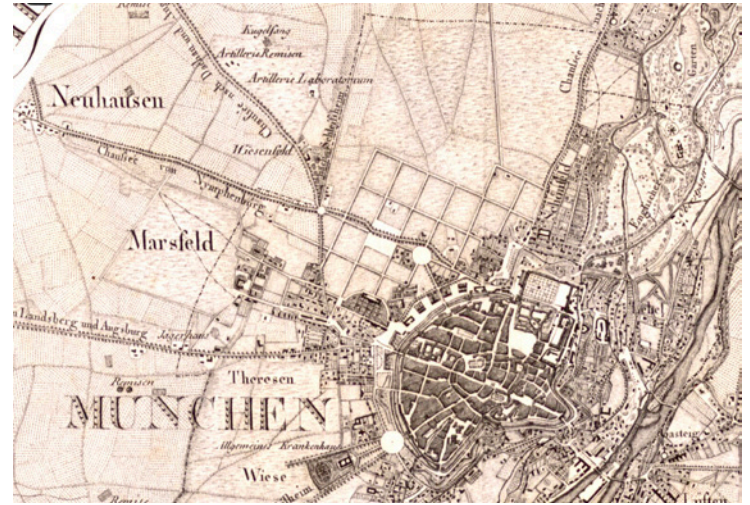
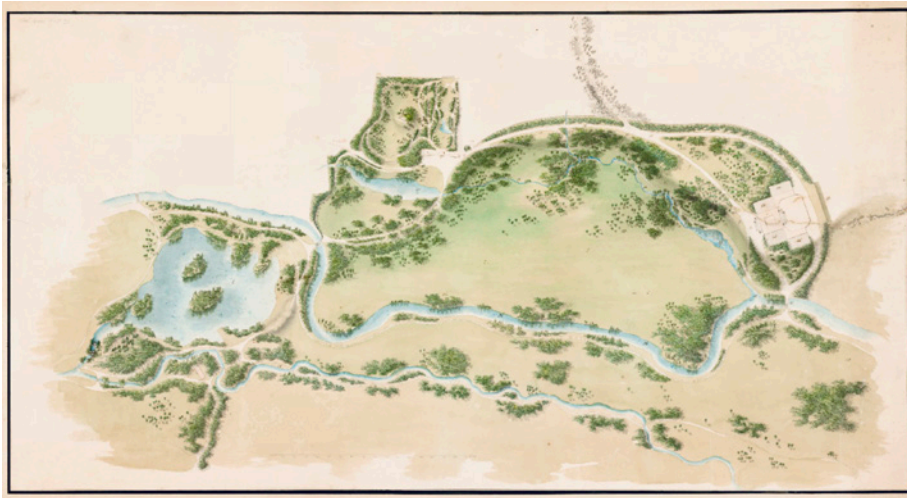


Fig. 14: Rappresentazione della città di Monaco in epoche diverse. a) [Friedrich Ludwig von Sckell], Plan und Erläuterungen zur Erweiterung des Englischen Gartens in München mit Parkanlage von Schloss Biederstein und Palais Royal - BSB Cod. icon. 178 m, 1811, dettaglio del disegno dei Giardini all'inglese [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Karten und Pläne aus dem Bestand, n. BV035984936]; b) [Heinrich von Posselt, Green Thomas], München Sr. Excellenz dem Herrn Minister Grafen von Montgelas unterthänigst gewidmet, 1800-1817 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n. 446]]. Pianificazione della città di Massimiliano I (Maxvorstadt) a partire dal giardino botanico, area semisferica al limite con gli isolati a maglia quadrata. La maglia quadrata riportata in bianco marca l'area destinata alla creazione della piazza dei re; c) [Carl Seitz], Plan monumental von München, 1850-1870. Monaco monumentale nella pianificazione ottocentesca [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, n. 461 z]; d) [Johann Baptist Pfeiffer], Neuester Plan der k. Haupt- und Residenz-Stadt München: mit der neuen Hausnummerirung Plan von München, 1871. L'area fra il Palazzo di Vetro (Glass Palast) e la Pinacoteca del nuovo (Neuer Pinakothek) nel suo pieno sviluppo a fine Ottocento [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Karten und Pläne aus dem Bestand, n. BV010872274].

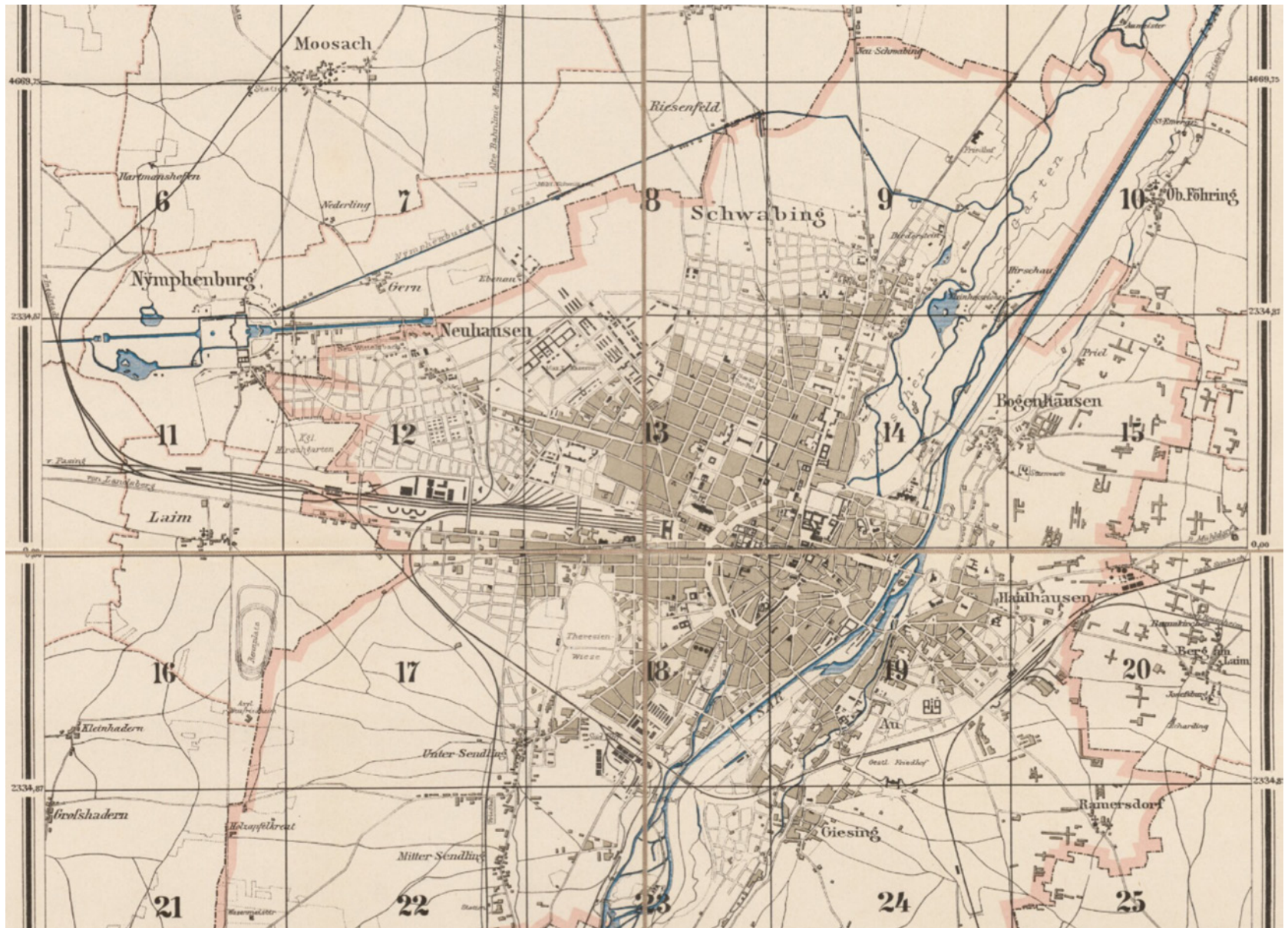


Fig. 15: Neuester Plan von München. Monaco di Baviera (Germania), 1898 [Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. n. BV012729349]. Mappa catastale della città di Monaco, selezione dal quadro d'insieme, scala 1:5000. Si noti sulla sinistra il Palazzo di Nymphenburg e l'asse viario che lo collega attraverso la piazza dei re al Palazzo di Città. Si noti anche l'estensione dell'Englischer Garten.

Successivamente, l'edificio, a dispetto dell'idea iniziale di adeguarlo a futura serra per l'orto botanico, diventerà un luogo dedito all'arte e alla cultura, non molto tempo prima di incendiarsi insieme a opere di inestimabile valore durante gli anni del nazismo tedesco [Münchener Künstler-Genossenschaft 1930]. In figura 16 sarà possibile osservare, invece, lo sviluppo della città in direzione Sud-Ovest, la cosiddetta Ludwigs Vorstadt con il suo Theresien Wiese. Il campo di Teresa, così chiamato in onore delle nozze fra la principessa Teresa di Sassonia-

Fig. 16: München [Grundsteuerkataster], Blatt 4: Stadtbezirk München. Monaco di Baviera (Germania), 1856 (Monaco di Baviera. Bayerische Staatsbibliothek. Mapp. XI, 456 X-4). Mappa catastale della città di Monaco, dettaglio Ludwigsvorstadt, foglio 4 scala 1:2500. Si noti sulla sinistra la forma ellittica dell'ippodromo con impresso Rennbahn.



Hildburghausen e il Principe Ludovico I, celebrate proprio nel campo di Teresa nel 1810. Questo, ancora oggi perfettamente conservato, come una macchia bianca nel costruito di Monaco di Baviera, mostra una forma peculiare, non associata al festival che ne ricorda l'evento storico, ma ci rimanda alle cartografie degli anni '50-60 dell'Ottocento, dove, la città in piena espansione adegua il campo a ippodromo per la corsa dei cavalli. Sempre in quest'area sarà possibile rinvenire una serie di edifici e spazi per servizi strettamente legati all'igiene pubblica (1880-1890). Quindi, mentre nelle mappe degli anni '50-'60 dell'Ottocento si assiste a uno sviluppo tecnologico-monumentale della città, negli anni a venire vi è un'implementazione infrastrutturale della città che si proietta nel panorama mondiale, come centro della cultura, delle arti e dell'innovazione tecnologica. Tutt'oggi Monaco di Baviera è sede principale per il management di molte aziende multinazionali, che operano nel settore della tecnologia, sia essa nel campo medico che meccanico, come la Bayern o la BMW fra molte altre.

Per ciò che concerne lo sviluppo monumentale della città, questo viene meticolosamente progettato già a partire dagli anni '10 dell'Ottocento, concentrandosi sulla progettazione di un asse viario, che si dirama proprio a partire dal giardino botanico e dalla Frauenkirche procedendo in direzione Nord secondo una maglia regolare di isolati (figg. 14b e c). Qui, troviamo un primo abbozzo di progettazione della Piazza dei Re (Königsplatz) che via via si configurerà come una acropoli di Atene in terra bavarese [Hederer 1964, 342-347], e che insieme ad una serie di isolati, in alternanza con zone destinate a verde cittadino, saranno sede negli anni '20 dei primi musei pubblici, la Pinakothek e la Glyptothek (fig. 14c). Bisognerà attendere i primi anni degli anni '70 dell'Ottocento per vedere la configurazione ultima di questi isolati, compiuta secondo un programma culturale che dal Glaspalast si sviluppa lungo la Arcistrasse, fino alla Technische Hochschule, l'attuale TUM, e la Pinacoteca del nuovo (la Neue Pinakothek) (fig. 14d). Negli anni a cavallo fra le due guerre mondiali, Monaco di Baviera avrà un ulteriore sviluppo e abbellimento della stessa in quanto città del Führer [Köpf 2005]. Tuttavia, il suo sviluppo, oltre i limiti della città così come dipinta nelle raffigurazioni di fine Ottocento (fig. 15) saranno minori. Soltanto negli anni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale, e ripresa della città in vista dei giochi olimpionici del 1972, si avrà una significativa espansione della città, ancora in atto.

## 6 | Conclusioni

Questo testo illustra come le forme semplici, sotto forma di segno-immagine significante, siano state in grado, nei secoli, attraverso rappresentazioni iconografiche, di narrare la storia della città di Monaco di Baviera e il carattere dei suoi cittadini; ricordandoci come la forma iconografica della città, sia essa semplificata o meno, ci restituisce la forma dei luoghi antropologici in cui i cittadini si identificano: punti di riferimento irrinunciabili, riportati in maniera costante nella creazione e ricreazione di questi luoghi, persistenza oltre ogni conflitto, oltre ogni restauro, anche il più ardito.

Kaum einer der zahlreichen Touristen, die das Hauptdenkmal und Wahrzeichen von München, die Frauenkirche, betrachten, bemerkt heute, dass der Bau im Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört worden war: Nur die Türme und die Umfassungsmauern standen noch, als der damalige Erzbischof Kardinal Faulhaber im Dezember 1945 den Wiederaufbau in Gang setzte. Auch die Münchner, die heute kaum mehr die Baulücken wahrnehmen, die die Bombenangriffe in ihrer Stadt hinterlassen hatten, erinnern sich nur in der älteren Generation an die Zeit der Zerstörung und des Wiederaufbaus [Friedrich al. Q 1993, 31].

## Bibliografia

- ARGAN, G.C. (1984). *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Riuniti.
- BELLINI, A. - CARBONARA, G. - CASIELLO, S. - CECCHI, R. - DEZZI BARDESCHI, M. - FANCELLI, P. - MARCONI, P. - SPAGNESI CIMBOLLI, G. - TORSELLO, B.P. (2010). *Che cos'è il restauro?: nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio.
- BOITO, C. (1893). *Questioni pratiche di belle arti, restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Ulrico Hoepli.
- BORROMEIO, C. (1577). *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Milano, Tip. Pacifico da Ponte.
- BORROMEIO, C. - MARCORA, C. - CASTIGLIONI, C. (1952). *Arte sacra: de fabrica Ecclesiae*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- BORZÌ, A. (1899). *Descrizione ed illustrazione del R. Orto Botanico di Palermo*, in «Bollettino del R. Orto botanico di Palermo», nn. 1-2, pp. 65-71.
- BRANDI, C. (1960). *Segno e immagine*, Milano, Il saggiaatore.
- BRANDI, C. (1967). *Struttura e Architettura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- CASIELLO, S. - PANE, A. - RUSSO, V., a cura di (2010). *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Venezia, Marsilio.
- CERAMI, G. - CAPIELLO, V. - GIANNETTI, A. (1996). *Il Giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*, Bari-Roma, Laterza.
- DE SETA, C. - BUCCARO, A., a cura di (2007). *Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno, Napoli*, Electa.
- DÖLLGAST, H. - GÜSSOW, I. (1963). *Häuser malen*, Monaco di Baviera, Joh.Roth sel. Ww., Graphische Kunstanstalt.
- HÜTSCH, V. (1981). *Der Münchner Glaspalast 1854-1931. Geschichte und Bedeutung*, München, Heinz Moos Verlag.
- FRIEDRICH, A. - SCHÖNER, J. - NITSCHKE, R. - STIFTUNG FRAUENKIRCHE DRESDEN (2005). *The Frauenkirche in Dresden: history and rebuilding. Sandstein*, Dresden, Michel Sandstein Verlag.
- FRIEDRICH, F. - RAMISCH, H. - STEINER, P.B. (1993). *Die Münchener Frauenkirche: Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke*, Monaco di Baviera, Galerie im Rathaus.
- FROBENIUS, L. - FOX, D.C. (1937). *Prehistoric rocks pictures in Europe and Africa: from material in the archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, Frankfurt-on-Main, New York, The Museum of Modern Art.
- GENTILCORE, D. (2012). *Italy and the potato: a history, 1550-2000*, s.l., Continuum (Ebook), Bloomsbury Publishing.
- GIOVANNONI, G. (1929) *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, Biblioteca d'arte.
- HANNWACKER, V. - SCKELL, F.L.V. (1992). *Friedrich Ludwig von Sckell der Begründer des Landschaftsgartens in Deutschland*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- HASLAUER, B. (2024). *Die Toten vom Limes*. (2024). Emons Verlag. <https://app.kortext.com/borrow/2962285>.
- HEDERER, O. (1964). *Leo von Klenze: Persönlichkeit und Werk*, München, Callwey.
- HÜTSCH, V. (1981). *Der Glaspalast: 1854-1931: Ausstellung Im Münchner Stadtmuseum Vom 5. Juni Bis 30. August 1981*, München, Heinz Moos Verlag.
- KANDINSKY, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, München, Piper.

- KÖPF, P. (2005). *Der Königsplatz in München. Ein deutscher Ort*, Berlino, Ch. Link Verlag.
- KÜSTER, H. (1999). *Geschichte der Landschaft in Europa von der Eiszeit bis zur Gegenwart*, München, München Beck.
- LIEB, N. - SAUERMOST, H.J. a cura di (1973). *Münchens Kirchen: mit einem chronologischen Verzeichnis der bestehenden Kirchenbauten*, München, Süddeutscher Verl.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M. (2004). *Il sogno di uno spazio: itinerari ideali e traiettorie simboliche nella società contemporanea*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- MAXIMINUS A GUCHEN (1649)
- MERIAN, M. - ZEILLER, M. (1644). *Topographia Bavariae das ist, Beschreib: und Aigentliche Abbildung der Vornembsten Stätt und Orth, in Ober und Nieder Beyern der Obern Pfaltz Und andern, Zum Hochlöblichen Bayrischen Craiße gehörigen Landschaftte*, Francoforte, Merian. <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11215650-0b>.
- «Munchener Punsch» (1853), n. 7.
- MÜNCHENER KÜNSTLER-GENOSSENSCHAFT (1930). *Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast: 30. Mai bis Anfang Oktober 1930; amtlicher Katalog*, München, Knorr & Hirth.
- MUSEUM IM KREUZGANG (2001). *Landsbut ins Bild gesetzt Karten und Ansichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Lanshut, Museen der Stadt Landshut.
- Olympische bauten München, 1972. 2. Sonderband. Bestandsaufnahme Herbst 1970. Olympic architecture, Munich, 1972. 2nd special issue. Progress report autumn, 1970.* (1970), Stuttgart, K. Krämer.
- PANZINI, F. (2005). *Progettare la natura: architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Bologna, Zanichelli.
- PFISTER - RAMISCH (1987)
- PINDER, W. (1910). *Deutsche Dome des Mittelalters*, Düsseldorf, Langewiesche.
- READ, H. (1956). *Education Though Art*, London, Faber and Faber Limited.
- RENES, H. (2010). *Grainlands. The landscape of open fields in a European perspective*, in «Landscape History», n. 31, pp. 37-70.
- RIEDL VON, A. - LENTNER, J. (1796). *Reise Atlas von Bajern oder Geographisch-geometrische Darstellung aller bajrischen Haupt- und Landstraßen mit den daranliegenden Ortschaften und Gegenden: nebst Kurzer Beschreibungen alles dessen, was auf und an einer jeden der gezeichneten Straßen für den Reisenden merkwürdig seyn kann*, München, Joseph Lentner. <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10804226-0>.
- SCHEDER, R. (1493). *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et ymagibus ab inicio mudi. Ad intuitum autem & preces prouidoru[m] ciuiu[m]*, Nürnberg, Sebaldi Schreyer & Sebastiani kamermeister hunc librum dominus Anthonius koberger Nuremberge impressit. <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034024-1>.
- SCHWARZ, E. (1938). *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider (trad. en., 1958. *The church incarnate: The Sacred Function of Christian Architecture*, Chicago, Henry Regnery Company).
- SEDLMAYR, H. (1948). *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg, Müller (trad. en., 1958. *Art in Crisis: The Lost Centre*, Chicago, Henry Regnery Company).
- SEDLMAYR, H. (1955). *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, n. 1, Hamburg, Rowohlt (trad. it., 1960. *La Rivoluzione dell'Arte Moderna*, Milano, Garzanti).
- SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari-Roma, Laterza.
- TOSCO, C. - BONINI, G. (2023). *Il paesaggio agrario italiano: sessant'anni di trasformazioni da Emilio Sereni a oggi (1961-2021)*, Roma, Viella.

WEIDNER, T. - BAUER, R. - SENNINGER, H. - MÜNCHNER STADTMUSEUM (1996). *Das siegestor und seine fragmente*, München, Buchendorfer.  
WILSON, J.K. (2012). *The German Forest: nature, identity, and the contestation of a national symbol, 1871-1914*, Toronto, University of Toronto Press.  
WITTKOWER, R. (1995). *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino, Einaudi.  
WORRINGER, W. (1907). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Berna, Heuser'sche Verlags-Druckerei (trad. it., 1975. *Astrazione e Empatia*, Torino, Einaudi).  
WORRINGER, W. (1927). *Ägyptische Kunst*, München, R. Piper & co (trad. en., 1928. *Egyptian art*, Londra, G.P. Putnam's Sons, Ltd.).  
ZALASIŃSKA, K. (2022). *Warsaw recommendation on recovery and reconstruction of cultural heritage*. National Institute of Cultural Heritage. <https://whc.unesco.org/en/news/1826>.

### Fonti documentarie

Augsburg, Staats-und Stadtbibliothek  
fondo 2 Mapp. 8, n. 4-1,50;  
fondo 4 K, n. K 116.

München. Bayerisches Hauptstaatsarchiv  
fondo Plansammlung, n. 5641a.

München. Bayerische Staatsbibliothek  
fondo Rar., n. 287;  
fondo Hbks., n. F18;  
fondo Mapp. XI, n. 456 X-4, n. 446, n. 461 z, n. 441b, n.448 b, 441k, 441dh;  
fondo und Pläne aus dem Bestand, n. BV035984936, n. BV010872274, n. BV012729349.

München. Münchner Stadtmuseum  
Collezione Angewandte Kunst, n. M-Mod89/01.

Lugano. Biblioteca Salita dei Frati  
fondo Antico, n. BSF 51 Fa 16.

### Sitografia

<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/modell-der-stadt-muenchen-im-16-jahrhundert-kopie-nach-dem-modell-von-jakob-sandtner-aus-dem-jahr-1570-10014278> (gennaio 2023)  
[https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10617565\\_00055\\_u001?page=2%2C3](https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10617565_00055_u001?page=2%2C3) (ottobre 2024)  
<https://www.ardmediathek.de/video/unter-unserem-himmel/portrait-eines-bau-meisters-der-architekt-hans-doellgast/br/Y3JpZDovL2JyLmRlL3ZpZGVvLzA-0OTQyZGRjLTJmNzQtNGZkMi04YzBhLTAzZjA2Zjc4YTMyYg> (aprile 2022)  
<https://app.kortext.com/borrow/2962285> (luglio 2015)  
<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11215650-0b> (luglio 2025)  
<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034024-1> (luglio 2025)  
<https://whc.unesco.org/en/news/1826> (luglio 2025)



# 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 Speciale 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 Speciale. 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, aggetti 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



**Lecture & Ricerche**



# I cartoni di Luigi Vanvitelli per le pale degli altari della basilica di San Pietro a Roma

Ciro Robotti

## Introduzione

Nella gloriosa tradizione romana del mosaico, della quale sono ricche le antiche fabbriche civili e religiose del periodo classico e rinascimentale, occupa un posto particolare, e del tutto singolare, il laboratorio vaticano per l'attività svolta nel Settecento. Per la basilica vaticana di San Pietro, notevole fu l'attività dei pittori cartonisti impegnati, accanto ai mosaicisti, nella produzione di decorazioni per rivestire, dopo la cupola michelangiotesca, quelle minori e le cappelle: un fervore di attività produttiva incentivato dai pontefici, controllato dagli uffici tecnico-amministrativi della Reverenda Fabbrica di San Pietro, incentrato su un laboratorio diretto dal soprintendente ai lavori di mosaico. Tale incarico fu ricoperto successivamente dai pittori Cavalier d'Arpino, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, da Bernini, e dal mosaicista Pietro Cristofari. A quest'ultimo si deve la trasformazione del laboratorio vaticano nello Studio dei mosaicisti, attivo dal 1727 e per oltre quarant'anni. Il termine che qualifica l'operatività progettuale è quello di cartonista, che racchiude la temperie culturale e le esperienze operative di Luigi Vanvitelli.

Tra le attività progettuali di architetti, artigiani, pittori si colloca quella di cartonista, locuzione che nel suo significato rimanda

al supporto reso dalla carta pesante in cui si tracciano le linee e le forme espressive da realizzare nella realtà ambientale. Tali esperienze riguardano artisti come Michelangelo per la volta della Sistina, Raffaello per le sue storie in Vaticano, Giulio Romano per gli affreschi nel Palazzo Te a Mantova, Tiziano per opere destinate alla Basilica di San Marco a Venezia, e Paolo Veronese per il convento dei Benedettini, sempre a Venezia. A questi progettisti o cartonisti se ne possono aggiungere molti altri, attivi in diverse strutture architettoniche e superfici destinate a scene, ambienti e paesaggi. Queste interpretazioni richiedono un complesso di competenze da parte del cartonista, pittore scultore architetto disegnatore, in tutte le fasi, dalla concezione per realizzazione visiva. Ulteriori elementi figurativi possono essere ottenuti tramite trasporti su pareti o la riproduzione di particolare nei vari aspetti concepiti dall'autore, per restituire la visione del progetto. Il termine cartonista assume particolare valore agli inizi del Quattrocento e, con eccellenza, nel Settecento, epoca di cui resta vasta documentazione in musei e collezioni pubbliche e private. Il valore del cartone risiede nella sua concretezza frutto della mano del maestro progettista che vi raccoglie dati e intuizioni prefigurative. Alla realizzazione



Fig. 1: Opera di Luigi Gaetano su cartone su tela di Maffeo Verona, *Il mosaico dell'inferno*. 1613-1619. Volta del Paradiso, piedritto nord. Gli arcangeli cacciano i dannati nella bocca dell'inferno.



Fig. 2: Opera di Luigi Gaetano su cartone su tela di Maffeo Verona, *Il mosaico dell'inferno*. 1613-1619. Volta del Paradiso, piedritto nord. Gli arcangeli cacciano i dannati nella bocca dell'inferno, dettaglio.

del cartone, sinteticamente delineata nella narrazione seguente, si aggiunge il fatto che il cartonista agisce come artista autonomo, rivelando nel cartone stesso il proprio prestigio e la propria idea compositiva. Il cartonista ha un proprio metodo di composizione, progettazione e delineazione operativa, sia nello studio laboratoriale che di esecuzione in cantiere. La progettazione e l'esecuzione sono legate a conoscenze artistiche e tecniche per l'affresco, il mosaico, con materiali diversi, incluse le attività di trasferimento da una tecnica all'altra. Bisogna considerare anche il modo di esecuzione su pareti circolari, viste dal basso in su sia dallo spettatore che, soprattutto, dall'autore in fase operativa. L'autore deve prevedere non solo ciò che ha inventato, ma anche come realizzarlo. Alla posizione corporea dell'operatore in situ si aggiunge il controllo rigoroso della composizione originale, ovvero del cartone, dove sono espresse le proporzioni in scala, tra cui le espressioni delle figure umane, i dettagli vegetali e gli oggetti. Un esempio percettivo immediato può essere costituito dai dettagli di teste, piedi, mani, cioè dalle forme umane in relazione ad altri elementi, su pareti curve,

fasce, lunette, archi e altre strutture architettoniche destinate alla riproduzione visiva alterando il cartone. Il processo operativo si articola in tre tipologie: il cartone destinato all'opera dello stesso autore, il cartone eseguito per un altro operatore, il cartone trasferito, ad esempio da tela a mosaico, o verso altri materiali in luoghi specifici. È il caso dell'operatività di Vanvitelli per le pale d'altare della Basilica di San Pietro nel Settecento, quando con l'azione archeologica, si portavano alla luce opere musive dell'antichità classica euro-mediterranea. Quando altresì era diffusa la convinzione che tali opere erano pitture per l'eternità, Vanvitelli, insieme ad altri cartonisti, era impegnato alla tutela delle pale d'altare decorate da tele di eminenti pittori del Cinquecento e Seicento che dovevano essere tutelate dall'umidità ambientale a seguito della presenza numerosa di visitatori della Basilica di San Pietro, ovvero togliendo i dipinti su tela per sostituirli con l'uso di smalti filati ovvero non riflettenti e con aderenza ai toni dei colori dei dipinti. Così operando si ottiene la visione delle tele con materiale di smalto filato di nuova produzione, del laboratorio vaticano nel 1731. I dettagli sono inclusi nelle pagine che delineano la narrazione.

### Il progetto del cartone

L'attività del cartone trova l'inizio nella seconda metà del '400 e sviluppata ampiamente dal Cinquecento in poi da eccellenti artisti che ne hanno realizzato la utilità in ambito progettuale e figurativo per opere ex novo, di restauro o di trasposizione di un genere espressivo ad altro simile nel valore percettivo e comunicativo che si svolse in un clima culturale: della rinascenza per lo studio dell'antichità e dell'arte musiva, così intimamente legata all'architettura classica. Un segmento significativo dell'attività artistica utile per la comprensione della formidabile preparazione culturale e alla complessa figura professionale di Luigi Vanvitelli restano

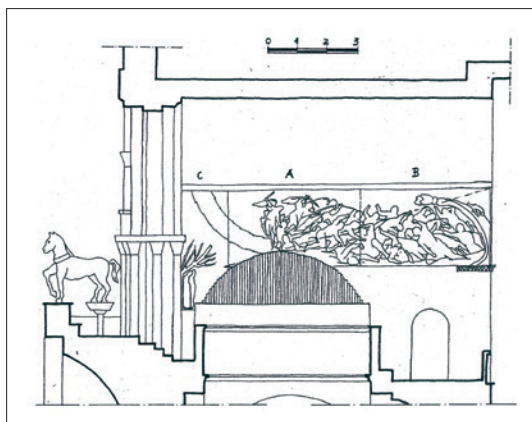


Fig. 3: Schema della scena dell'Inferno. Progressione delle stesure musive (A, B, C).

le Pale eseguite tra il febbraio del 1723 e il settembre del 1732 quando, a Roma era in servizio per la Fabbrica di San Pietro in diversi lavori di pittura.

In questa ricerca vengono delineati alcuni dettagli documentabili, da miei studi inediti, sulle attività di Luigi Vanvitelli a Roma in età giovanile alle prime armi nelle attività di architettura, decorazione e tutela. Risale al 1983 la pubblicazione a carattere storico-interpretativo, da me presentata alla comunità scientifica europea con l'intento di porre all'attenzione la riscoperta di un momento operativo dell'architetto Luigi.

Tra i risultati va annotato il rinvenimento a Venezia del cartone di Maffeo Verona per una scena Marciana, cartone, eccezionale documento di progettazione, che fu presentato dalla Procuratoria di San Marco alla Mostra del restauro musivo della Basilica di San Marco, allestita nel 1971 nel Chiostro di Sant'Apollonia e adeguatamente descritto. Gli stessi interessi mi condussero a Stabia per rilevare nel 1972 il pavimento di una domus, che rivelò una sinopia considerata un unicum dell'archeologia campana. A Roma nel 1973 svolsi presso la Fabbrica di San Pietro la ricerca su Luigi Vanvitelli cartonista, mentre a Ravenna nel 1980, in occasione delle Giornate studio internazionali sul mosaico moderno, mi occupai di problemi inerenti al mosaico nell'architettura e nell'urbanistica d'oggi. Sono le esperienze principali dalle quali derivano gli scritti raccolti nel volume del 1983. Il recensore francese concluse la sua presentazione con le parole: «C'est pourquoi le dernier exemple étudié par C. Robotti nous paraît extrêmement révélateur: il met en lumière un aspect jusqu'ici ignoré de la carrière de Luigi Vanvitelli, l'architecte de Caserte, qui commence son apprentissage comme réalisateur de cartons (1723-1732) pour la Reverenda Fabbrica de Saint-Pierre. C'est dans cette oscillation entre peinture, architecture et mosaïque que cet ouvrage remarquable inscrit toute sa pro-

blématique et nous fait pénétrer un peu plus avant dans les épures de la Création».

Per me costituì un evento del tutto singolare e carico di interesse cognitivo che si incentra su interventi espressivi di pittura su tela in quella strutturale musiva a opera del laboratorio vaticano attivo per i progetti di tutela delle opere decorative, in fase di degrado nella Basilica di San Pietro a Roma, tra cui quattro pale di altare firmate da eminenti pittori del Cinque-Seicento. Queste pagine riprendono un dettaglio documentale sulla attività di Luigi Vanvitelli a Roma; risalgono al 1983 dalla pubblicazione della mia originale ricerca presentatasi alla Comunità Scientifica Europea e con l'intento attuale di riprendere le riflessioni su dati e documenti del pensiero progettuale di Luigi Vanvitelli, agli albori della sua gloriosa attività nella storia dell'architettura europea.

L'attuale rappresentazione delle pale può essere dedicata ai pellegrini che percorrono con nuove attitudini lo spazio della Basilica di San Pietro, in ricordo altresì di un eccellente progettista del Settecento, durante il Giubileo dei tempi nostri.

Il pensiero narrativo con l'incarico progettuale, nel segno artistico, decorativo e comunicativo, trova Vanvitelli alle sue prime esperienze nell'attività esecutiva di cartonista e si trova di fronte a pale di altare da tradurre in segni geometrici e colore nei campi figurativi che accolgono i molteplici sviluppi compositivi, resi da forme che si intende realizzare divenendo esse comunicazione visiva e conoscenza della musivaria antica e moderna.

Le attività del Laboratorio vaticano si confrontavano con le nuove acquisizioni musivaresi dagli scavi archeologici che si andavano attuando nell'area laziale (villa Adriana) e nel territorio della Campania sulla costiera del Golfo di Napoli nelle visioni di centri come Ercolano, Pompei, Stabia, Oplonti, e altri ancora nei Paesi europei e nell'Africa settentrionale in età imperiale romana.

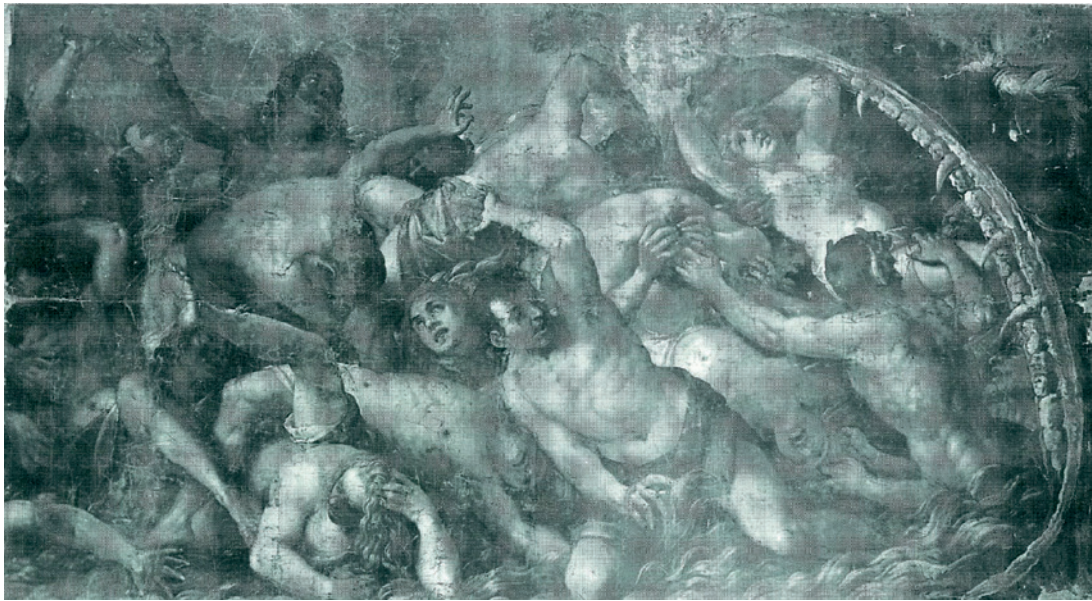


Fig. 4: Cartone su tela de *L'Inferno* di Maffeo Verona, 1612 [Venezia, Museo Marciano].

In tale contesto si colloca l'attività di Luigi Vanvitelli in qualità di cartonista per la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Egli come altri artisti dello Studio del Mosaico in Vaticano, era addetto alla riproduzione di dipinti, di noti autori, da tradurre in cartoni per le strutture a mosaico; giova sottolineare che le opere che decorano gli altari della cappella della Basilica di San Pietro in Vaticano, alla visione del riguardante, dipinti su tela mentre sono opere strutturate a mosaico. L'attività artistica, praticata nella Basilica di San Pietro dallo Studio del mosaico vaticano era composta da eccellenti maestri di mosaico tra i quali segnaliamo Andrea Volpini, Pietro Polverelli, Filippo Cocchi, Antonio Castellini, Vincenzo Castellini, Francesco Fiano, Filippo Carlini, Giuseppe Regoli, Bernardino Regoli, Nicola Onofri, quest'ultimo, aiuto del più famoso maestro Pietro Paolo Cristofari, a cui è legata intorno al 1727 la trasformazione del cinquecentesco laboratorio di restauro vaticano nel nuovo Studio. Del Cristofari, indicato nei documenti «soprintendente ai lavori di mosaico» titolo non conferito ai mosaicisti, ma riservato soltanto ai pittori che prima e dopo di lui

diressero il laboratorio vaticano, ricordiamo la sua intensa attività nella direzione dei lavori di decorazione musiva nella tecnica tradizionale della cupola di San Pietro e altre opere a mosaico tra le più numerose eseguite nel tempo per decorazioni in strutture architettoniche vaticane.

Nei documenti di archivio gli autori del restauro risultano definiti operatori nella pittura in mosaico ovvero esecutori di opere che riproponevano, nella rinnovata tecnica del mosaico, le tele di autori celebri, tra cui Raffaello (1485-1520), Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1521-1641), e G. Romanelli (1610-1662).

Per la narrazione e i riferimenti a cartonisti meno noti, ma altrettanto eccellenti quanto quelli prima indicati, si annoverano il cartonista, vedutista e incisore Matteo Perez d'Aleccio (di Lecce) (1547-1628) per il ciclo delle decorazioni del Gran Salone del Palazzo di Governo a La Valletta (Malta) nel Cinquecento.

Quivi, nei dodici quadri ad affresco troviamo narrata con vivacità di immagini, la guerra tra Ottomani e i cavalieri di Malta. I primi assediati dell'arcipelago maltese, i secondi vincitori trionfali delle battaglie, i cavalieri di Malta, nel 1565. È notevole la sensibilità interpretativa del cartonista nelle scene tra la terra e il mare, la flotta ottomana, le armi e i volti dei belligeranti. L'evento risulta anche inciso nelle pagine del volume curato da Matteo, per il papa Gregorio XIII nel 1582. Qui è notevole la manieristica espressione del paesaggio di natura e la libera pennellata cromatica delle forme.

Il secondo cartonista appartiene ai primi del Seicento quando la Procura della Basilica di San Marco incaricava pittori di eccellenza per la realizzazione di opere musive; c'è il cartonista Maffeo Verona (1576-1618). Rappresenta i dannati che nella furia infernale vengono sospinti, composizione del cartone su tela in tre segmenti di tela con pittura vivace per illu-



Fig. 5: Guido Reni, *La crocifissione di San Pietro*, 1779. Mosaico sull'altare centrale della confessione (della tela conservata nella Pinacoteca Vaticana).

strare la scena religiosa da tradurre in mosaico dal maestro Alvise Gaetano (1613-1631). Le armonie dell'anatomia pittorica del Verona vibrano nel contesto degli elementi di natura che scenograficamente contengono figure anche ctonie, nella forma autonoma della composizione con tessere lapidee e smalti vitranti alla luce ambientale.

Il terzo cartonista da sottolineare per la sua attività nella Cattedrale di La Valletta è il pittore Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese (1613-1699) i cui cartoni decorano in affresco la volta della Cattedrale e dove sul pavimento dell'ingresso al complesso troviamo anche la sua tomba nel grado di grazia tra i Cavalieri di Malta. Dalla bibliografia sulla sua opera resta la visione spesso e la volontà di raggiungere larghi effetti caravaggeschi e quando altresì Caravaggio è anch'egli nella Cattedrale, nella sagrestia con la emozionante tela.

Giova aggiungere che a Roma nella Chiesa dedicata a San Luigi dei Francesi per la volta della Cappella dedicata al Santo, fu notevole l'attività del pittore italiano Domenichino (1581-1641) per i cartoni dedicati a Santa Cecilia, anche eseguiti dallo stesso pittore ad affresco. I cartoni sono tra le misure di m. 2.70 x 1.90 e fanno parte del ciclo della Santa. L'opera del Domenichino si pone sull'evoluzione della pittura italiana nei primi anni del Seicento e rappresenta la profonda influenza sul classicismo francese.

Restando nell'alveo dei valori che i cartoni su tela esprimono, si possono aggiungere, ancorché destinati al laboratorio di ricerca, quelli della tutela del collezionismo del restauro, non disgiunti dalle avvenute donazioni e per la decorazione di ambienti privati. Sono tutti aspetti documentati, legati alla consistenza della tela su cui il pittore ha delineato le composizioni nelle specifiche tangenze cromatiche e ancor più quando esprimono valori umani.

Tra gli artisti impegnati nella redazione dei cartoni necessari per tradurre le composizioni

pittoriche originali in stesure a mosaico sono da ricordare, tra i più numerosi eccellenti maestri cartonisti, il cavaliere Nasini (1657-1736), Sebastiano Conca (1680-1764), Pompeo Batoni (1708-1787) pittori stimati, e Luigi Vanvitelli (1700-1773) attivo nella qualità di giovane cartonista al servizio della Fabbrica di San Pietro a Roma nel cui archivio si conservano i documenti che ne attestano le prestazioni, dal 1723 al 1732, da me ritrovati, studiati e pubblicati nel 1983.

È da sottolineare che nel periodo accanto ai mosaicisti sampietrini, Vanvitelli non fa alcun cenno nell'autobiografia pubblicata da Minieri Riccio; poche acritiche righe sono poi trascritte da Luigi Vanvitelli junior nella *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli* (Napoli, 1823), mentre sull'argomento ritroviamo qualche notizia nelle *Memorie dei celebri architetti di Milizia*. Louis Hautecoeur, nel suo saggio su *I mosaicisti sampietrini del Settecento*, edito nel 1910 in «Arte», incentrato su ricerche d'archivio, alla predetta attività non fa alcun riferimento operativo.

L'attività del futuro architetto è stata documentata dagli studi compiuti sul tema della musivaria, e il relativo succedersi delle culture, delle Scuole, degli artisti e artigiani autori di quel patrimonio d'arte che è presente in Italia e nel bacino del Mediterraneo dall'età classica ai tempi nostri. Pertanto, le mie ricerche sono state svolte in vari luoghi, tra cui Venezia presso il Laboratorio della Basilica di San Marco nel 1970-1971, in Campania, nei siti archeologici di Pompei, Ercolano e Stabia (1972), e a Roma, nel 1973, presso l'archivio della Fabbrica di San Pietro per la ricerca su Luigi Vanvitelli cartonista per le pale d'altare della Basilica vaticana.

Giova fare un cenno, per questo excursus, alle due maggiori Scuole di Mosaico in Italia: la veneziana presso la Basilica di San Marco e quella vaticana presso la Basilica di San Pietro che hanno avuto continui rapporti di cultura e di lavoro con scambi di maestranze e di ma-



Fig. 6: Domenichino, *La Comunione di San Girolamo*, pala a mosaico sull'altare della comunione, cartone di Luigi Vanvitelli.

Fig. 7: Visione della navata centrale della cattedrale di San Giovanni. La volta è suddivisa in arcate affrescate da Mattia Preti dipingendo le immagini sulle nicchie della volta.



teriale musivo per le decorazioni degli involucri spaziali. Tra le vicende della Scuola romana è da ricordare l'azione della Nunziatura Apostolica di Roma che intorno al 1578 si rivolse ai preposti della Procuratoria di San Marco per ottenere «quattro uomini intendissimi e più eccellenti che sia possibile ne le cose del mosaico» da impiegare a Roma per la cappella del nuovo San Pietro; l'istanza è rimasta senza esito, per cui nel 1585 la Fabbrica Vaticana venne alla determinazione di allestire un laboratorio di mosaico con artisti e artigiani capaci di assolvere al compito, voluto da diversi papi, di decorare a mosaico la basilica. Il Papa Benedetto XIII Orsini (1724-1730) dotò lo Studio di una fornace per produrre materiali idonei in una vasta gamma di tonalità neces-

saria a imitare tutti i colori espressi nei dipinti su tela. Altre Scuole in Italia erano attive a Roma e a Palermo con eccellenti decorazioni musive parietali.

### Le pale degli altari della Basilica

Al visitatore dell'invaso spaziale della basilica vaticana, tenuto conto dei variabili punti di vista a distanze e angolazioni diverse rispetto alle superfici voltate e agli altari dovrebbe apparire e rilevare la differenza tra i due generi di opere musive: quelle che rivestono le cupole appaiono rifrangenti alla luce in tutte le direzioni, una peculiarità della tecnica antica e moderna della musivaria, mentre quelle disposte sugli altari della Basilica di San Pietro si presentano piuttosto opache come se



Fig. 8: La Valletta, Ingresso alla cattedrale di San Giovanni dei Cavalieri di Malta.

le superfici fossero spalmate di cera. È questo un aspetto del processo operativo del tutto particolare attuato, segnatamente in Vaticano determinato dalla scoperta, da parte di Alessio Mattioli, di una formula che permise di produrre a Roma smalti opachi con materiale proveniente da cave regionali e ossidanti da cui trarre colori adattabili a tutte le esigenze pittoriche. La formula fu depositata da Mattioli, sotto giuramento, presso gli archivi vaticani e coperta da privilegio accordato con chirografo dal Papa Clemente XII in data 20 luglio 1731 e lo Studio del mosaico fu dotato di una fornace capace di produrre una vasta gamma di colori calcolabili in circa 15000 tinte. Materiale che formato da polvere di travertino, da olio di lino cotto e crudo e da pigmenti di colori vari mescolati a caldo in fornace, offrì la possibilità di essere adattato, per dimensio-

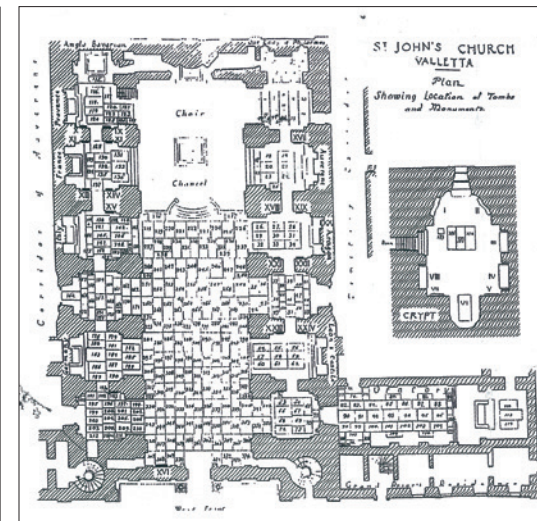


Fig. 9: Pianta della Co-cattedrale di San Giovanni in La Valletta con le tombe dei Cavalieri di Malta, e nel numero 198 la tomba del pittore Mattia Preti.

ni e forme geometriche delle tessere, a tutte le esigenze di tono, di sfumatura, di tocco del dipinto originale. Adattabilità raggiungibile con l'accostamento perfetto di ciascuna tessera a quelle circostanti a mezzo di molatura dei bordi al fine di eliminare la trama di malta che è una delle peculiarità dell'arte musiva tradizionale non idonea invece al raggiungimento della imitazione della pennellata pittorica. Inoltre, la produzione di paste opache diversa da quella prodotta dalle fornaci veneziane da cui si approvvigionavano le botteghe romane e laziali sino al Seicento quando a Roma sorsero le prime fornaci per la produzione degli smalti non presentava le caratteristiche della rifrangenza ritenuta non idonea alla riproduzione di composizioni pittoriche su tela. Col materiale prodotto dalla fornace romana con caratteristiche di opacità si poteva raggiungere invece perfettamente per lo scopo della trascrizione degli aspetti formali pittorici aderendo con idonea capacità di riproduzione da parte del mosaicista, alle pennellate rese dall'autore della tela che decorava in precedenza ciascun altare.



Fig. 10: Roma, Cappella della Presentazione. Mosaico sopra l'altare con la Presentazione di Maria nel Tempio su cartone della tela originale di Giovanni F. Romanelli, custodita nella Chiesa di S. Maria degli Angeli. Il cartone del mosaico attuale è di Luigi Vanvitelli.

Le caratteristiche peculiari dello smalto, inventato da Mattioli, incentivarono l'idea di tradurre in mosaico i dipinti che ornavano gli altari di San Pietro e gli altri complessi in Roma e fuori, tra cui le decorazioni della Basilica di Loreto dal 1785, mentre dal 1795 la Fabbrica vaticana decise che lo Studio avrebbe potuto produrre anche temi profani. Il prodotto nuovo costituì altresì la circostanza favorevole al laboratorio vaticano di potersi rendere indipendente dalle forniture di smalti provenienti da Venezia e di raggiungere, con tale affinamento della tecnica, un primato singolare, sia a mezzo della produzione di opere commesse ad artisti contemporanei, sia copiando i capolavori del passato ovvero le composizioni a olio che ornavano dapprima gli altari delle cappelle della Basilica: come quelle del *San Michele* di Guido Reni e della *Trasfigurazione* di Raffaello, eseguite a mosaico rispettivamente nel 1758 e tra il 1759 e il 1767. Le due pale sono fruibili, la prima, nel transetto a destra dell'abside, la seconda, sul lato est del pilone di Sant'Andrea verso la navata minore di sinistra sugli altari di tal nome. Un'altra opera di Giulio Reni, trascritta a mosaico, è la *Crocifissione di San Pietro*, nel transetto sulla sinistra dell'altare centrale della Confessione. Quest'ultima fu eseguita a mosaico nel 1779 a cura di Bartolomeo Tombeli, Lorenzo Roccheggiani e Domenico Perasoli.

L'attività artistica promossa in Vaticano, sovvertendo la secolare procedura operativa del laboratorio rinascimentale, aveva trovato la possibilità di svilupparsi perseguendo molteplici obiettivi; il primo dovuto al prodotto nuovo che, del tutto particolare per la sua composizione materica, preparata nella fornace del laboratorio vaticano, sostituiva il tradizionale materiale costituito in prevalenza di pietra e di paste vitree veneziane; il secondo obiettivo è riferibile alla cultura del tempo, sviluppatasi in Vaticano e recepita dalla cultura europea, propensa al nuovo procedimento che, con maggiore forza visiva, accreditava al

mosaico la funzione di pittura per l'eternità, perseguendo la logica di poter sviluppare tale antica forma artistica non più nelle sue peculiarità tecniche e nelle risorse cromatiche, ma a imitazione passiva della pittura ritenuta la fonte primaria di ogni espressione decorativa. Altro punto di vista strettamente correlato al secondo era finalizzato alla tutela e alla conservazione delle opere pittoriche su tela evitandone così ogni tipo di degrado essendo state trasposte nella tecnica del mosaico e con materiali certamente di maggiore resistenza all'edacità del tempo e agli eventi ambientali, tra cui l'umidità, causa di degrado progressivo sia dei supporti, sia su tela o tavola, sia degli strati pittorici.

L'attività perseguita dallo Studio del mosaico sviluppò notevole successo e i risultati furono adeguati alle aspettative se, come è documentato, richiamarono l'attenzione della cultura europea delle Accademie di Belle Arti e delle diverse Ambasciate nella capitale. Tra le numerose adesioni risulta esemplare il pensiero del Presidente Ch. De Brosses che, in una sua lettera del 1759, annota: «Ce que l'on fait de mieux à présent, c'est d'ôter tous les tableaux des chapelles de Saint Pierre que l'humidité avait presque entièrement perdus et d'en faire des copies en mosaïque, les plus belles qu'on ait jamais vues».

Tra le stesure a mosaico il presidente de Brosses poté ammirare il *San Michele Arcangelo*, traduzione della tela di Guido Reni terminata nel 1758 dopo due anni di lavoro. Alla stessa data, il pittore Stefano Pozzi, aveva eseguito la copia, ossia il cartone, della *Trasfigurazione* di Raffaello, che si trovava a San Pietro in Montorio sull'altare maggiore. Essendo la tela di enormi dimensioni la traduzione in mosaico, legata alla produzione dei cartoni, impegnò i mosaicisti sampietrini per sette anni consecutivi dal 1761 al 1768. Sono lavori che, non privi di laboriosità esecutiva nel ricostruire preziosi impianti figurati distesi a pennello e tradotti in tessere policrome, destavano



Fig. 11: La Valletta, Palazzo del Governo dei Cavalieri di Malta. Affresco con dodici quadri tra scansioni con figure delle virtù su 24 cartoni. Affresco di Perez d'Aleccio, 1565.

ammirazione, lodi e desiderio di ottenerne esemplari. Di tali acquisizioni si può fare riferimento al re del Portogallo che nel 1743 fece richiesta per ottenere alcuni quadri a mosaico eseguiti dal mosaicista sampietrino Mattia Morelli. Due ritratti a mosaico donati all'imperatore di Germania e a suo fratello Granduca di Toscana furono eseguiti da Pompeo Batoni nel 1762. Nel 1775 all'Arciduca Massimiliano fu donato dal Papa un mosaico tratto dall'*Ecce Homo* di Guido Reni. Il procedimento adottato dal laboratorio vaticano annullava le virtualità espressive dell'arte musiva praticata da secoli in Italia e nel bacino del Mediterraneo connessa all'intima procedura tra ideazione ed esecuzione, tra disegno e scelta dei materiali e dei colori, soprattutto annullando la peculiarità della trama e del movimento tessulare, attuato in situ con l'applicazione delle tessere su strati di malta distesi sulle murature e infine sovvertendo il rapporto tra impostazione grafica e composizione materica nello spazio architettonico.

Anzi quest'ultimo, con i nuovi metodi operativi attuati in Vaticano, non aveva rapporto alcuno con le opere musive tradizionali la cui funzione era d'imitare soltanto alla perfezione le composizioni pittoriche a mezzo dell'accostamento perfetto tra tessere di vario colore e sfumatura e della omogenea opacità superficiale. Con l'impiego degli smalti vaticani fu infatti possibile spingere la tecnica del mosaico a una esecuzione di risultato visivo: infatti fu possibile esasperare la tecnica adoperando tessere in forme microscopiche ovvero di smalto filato al fine di raggiungere un procedimento altamente visivo e perciò adatto a formare oggetti di arredamento minuto o di ornamento domestico. Questa esasperazione della tecnica musiva si attuò, soprattutto a Roma, nella seconda metà del Settecento e ancora nell'Ottocento. Costituì un procedimento ben differente sia dalle forme vermicolari di età ellenistica sia da quelle tradizionali praticate dal secolo IV a.C. ai tempi nostri di pezzatura media con trama ben visibile. Forme espressive queste ultime da includere nel gruppo del macromosaico tradizionale mentre la produzione vaticana rientra nella categoria dei micromosaici adatta perciò a riprodurre composizioni pittoriche e, per il tema della ricerca, alle pale di altare della Basilica vaticana.

### Le scoperte archeologiche nel Settecento

Riprendendo le acquisizioni archeologiche del Settecento è utile sottolineare che, mentre in Vaticano si andava sviluppando questo particolare procedimento tecnico, in Campania e nel Lazio venivano portati alla luce brani musivi antichi di notevole pregio artistico e architettonico. Tali acquisizioni dettero il via sia alla pubblicazione di testi specifici sulla musivaria per la quale si possono ricordare le ricerche del cardinale Giuseppe Alessandro Furietti e di Fougereux de Bondaroy, particolarmente attenti ai settori dell'antiquariato, della storia e della ricerca scientifico-sperimentale e al collezio-



Fig. 12: Gaspar Van Wittel, *Veduta di Piazza San Pietro*, 1610-1620. Olio su tela, cm 45x84 [Museo di Vienna]. Firmato sul colonnato a destra Gas. V.W.

nismo di brani di mosaico portati in luce dai siti archeologici. Per quest'ultimi si può fare riferimento a quelli celeberrimi frammentari recuperati dalle esplorazioni archeologiche sotterranee in agro di Ercolano per formare «tanti bei quadri per la Galleria» del Palazzo Reale di Portici del sovrano Carlo di Borbone fautore delle esplorazioni archeologiche vesuviane. Oltreché a Roma, dove dalla fine del Settecento era diffusa la utilizzazione di lacerti di mosaico pavimentale antico negli oggetti di arredamento domestico, tra i numerosi possibili esempi vi sono i piani di tavolo provenienti dagli scavi, del 1734, a Villa Adriana donati dal Furietti stesso al papa Benedetto XIV (1740-1758). Ma è da sottolineare che anche i pontefici Clemente XIV e Pio VI allorché organizzarono il Museo Pio-Clementino lo fecero ornare di mosaici provenienti da Palestrina e Otricoli. Quello celebre delle Colombe proveniente da villa Adriana fu venduto al Campidoglio dal cardinale Furietti autore del volume *De musivis*, articolato in sei capitoli scritti in latino dove svolge un'ampia disamina sulle origini della musivaria, sui diversi generi delle compagini in funzione dei disegni e dei

materiali, sull'uso di essi in ambito architettonico presso i Romani sia nei territori delle province dell'Impero, sia in Italia. Negli altri capitoli si sofferma sull'emblema delle colombe, attribuito a Soso di Pergamo, recuperato da Furietti nel 1737 durante gli scavi della villa Adriana in Agro Tiburtino e presentato nel volume insieme ad altri disegni di rilievo di brani pavimentali. Nel sesto capitolo l'autore cita le compagini e i restauri di alcuni monumenti celebri, tra cui le decorazioni del Duomo di Orvieto, della Chiesa di Monreale e della Basilica di San Marco a Venezia. Di quest'ultima fa riferimento alle opere eseguite nel Cinquecento e tra gli altri ricorda gli interventi conservativi dei fratelli Zuccato che indica come i più famosi mosaicisti della scuola marciiana. Furietti cita, altresì, la particolare attività settecentesca del laboratorio di mosaico della romana Basilica di San Pietro.

Tra le pubblicazioni del Settecento è altresì notevole quella incentrata sugli scavi alle pendici del Vesuvio a Ercolano, a Pompei, a Stabia dal titolo *Recherches sur les ruines d'Herculanum... avec un traité sur la fabrication des mosaïques*, edita a Parigi nel 1770 da Monsieur Fougereux de Bondaroy che, nella seconda parte del libro, sviluppa una serie di osservazioni sul mosaico e vi aggiunge tre tavole con disegni di strumenti di lavoro e oggetti d'uso. Annotazioni letterarie e grafiche che a evidenza ponevano in risalto i modi del vivere degli antichi e gli strumenti pressoché identici riutilizzati nella secolare tradizione operativa delle botteghe artigiane. I brani musivi recuperati a Ercolano, a mezzo di cunicoli sotterranei e presentati nel borbonico Museo di Portici, non erano molti, ma risulta evidente il fascino che essi avevano destato sull'autore francese sia per la loro composizione figurativa e cromatica, sia per la loro appartenenza all'architettura domestica romana la cui epifania avveniva dopo almeno sette secoli di oblio dal momento fatidico del seppellimento

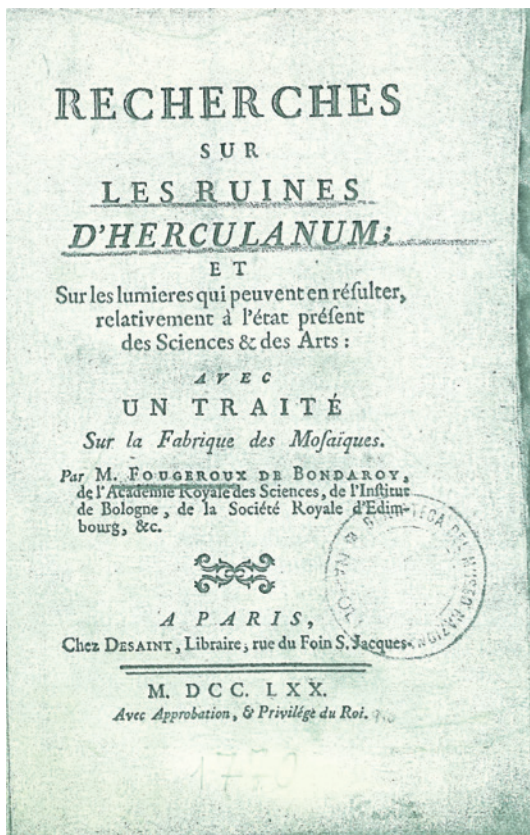


Fig. 13: Copertina del volume di Fourgeroux, Parigi, 1770 [Napoli, Biblioteca Nazionale].



Fig. 14: *Insulae Melitae Descriptio*, 1530 [Malta, Libreria Nazionale].

della città sotto i materiali piroclastici eruttati dal Vesuvio nel 79 d.C.

### Il cartonismo di Luigi Vanvitelli

Per l'attività di Luigi Vanvitelli nella qualità di cartonista e autore di stesure costruite per le nuove fabbriche vaticane della Reverenda Fabbrica di San Pietro, giova anche ricordare che durante l'attività presso la Basilica sanpietrina Vanvitelli aveva svolto alcuni lavori di restauro, tra cui nel 1728, quelli di palazzo Albani e della chiesa di San Francesco, fabbriche entrambe a Urbino e aveva completato nel 1731 l'acquedotto del Vermicino. Del futuro architetto-ideatore e realizzatore di molte e note opere architettoniche, questo segmento di attività, dal 1723 al 1732, ha suscitato interesse particolare perché pone in evidenza la sua attitudine all'arte del disegno, del colore e della composizione figurativa assurgendo, tali acquisizioni, all'ambito della percezione e della rappresentazione grafica assunta dal Nostro sin dall'età di sedici anni, per aver frequentato l'Accademia di San Luca, dove al concorso promosso dall'istituzione stessa, ottenne il terzo premio nella terza classe di pittura per aver eseguito la copia della cosiddetta *Urania dei Musei Capitolini*. A tale lusinghiero risultato accademico giovanile è da aggiungere la lezione pittorico-disegnativa acquisita dal padre Gaspare da cui Luigi trasse spunto e stimoli per la attività successiva di architetto, allenandosi alla descrizione dei valori ambientali dell'architettura oltreché del paesaggio e del vedutismo, ma bisogna aggiungere anche l'esperienza accumulata nell'arte del disegno a contatto degli artisti operanti in San Pietro e in particolare accanto al pittore Sebastiano Conca dal quale il Nostro trasse l'attitudine alla piacevolezza coloristica come traspare dal suo quadro di *Santa Cecilia*, nella chiesa omonima a Roma, di cui si conserva anche lo schizzo preparatorio della composizione. Dai documenti d'archivio della Rev. Fabbrica di San Pietro risulta infatti, che mentre Van-

vitelli è impegnato nella copia del quadro d'altare della *Presentazione* del Romanelli, Conca sta eseguendo (1725-1726) la copia del quadro d'altare di *Santa Petronilla* del Guercino (Gianfranco Barbieri detto il Guercino, 1591-1666). Con la qualifica di cartonista la sua attività si conclude nel 1732. Nel 1733, com'è noto, Luigi è ad Ancona per l'inizio dei lavori del Lazzaretto, su suo progetto, affidatogli sullo scorcio del 1732 da papa Clemente XII. Una realizzazione architettonica di valenza urbanistica, che troviamo riprodotta in una veduta incisa dal Vasi, su disegno dello stesso Vanvitelli, da cui traspaiono ascendenza di rigore stilistico e compositivo che ricorda il modus del genitore Gaspare e la personale esperienza di traduttore di pittura. In particolare, i medaglioni ovali, posti in alto a cornice del *Disegno in prospettiva del porto d'Ancona, colle fabbriche del Lazzaretto e Braccio* eseguito nel 1738, in cui sono ridotti il molo clementino e la fabbrica del Lazzaretto con punto di vista rispettivamente da terra e dal mare rimandano ai suoi «tre quadri originali in ovato dipinti in tela per collocarli nell'Oratorio del nuovo Seminario Vaticano» (1730-1731), fatto costruire dal cardinale Annibale Albani. L'attività, al servizio della Fabbrica di San Pietro, prosegue poi ancora per altri anni sino al 13 novembre 1736, anno in cui ottiene l'incarico di architetto revisore (delle misure e conti) al posto di Filippo Barigioni promosso architetto sovrastante in sostituzione del defunto Antonio Valeri. L'anno stesso in cui il vedutista Gaspare Vanvitelli moriva, Luigi trentascienne si vedeva assegnare l'incarico ufficiale di architetto della Fabbrica di San Pietro. Ed è ormai lontana l'attività di cartonista, quando l'1 gennaio 1754 diviene, come è noto, architetto sovrastante al posto del defunto Filippo Barigioni, carica che manterrà fino alla morte. Peraltro, Vanvitelli, in ricordo della frequentazione nel laboratorio vaticano accanto all'autorevole pittore Conca, a cui fece commissio-



Fig. 15: Giacomo Palma il giovane, disegno di Matteo Perez d'Aleccio, 1567 [New York, Libreria Morgan]. L'autore era cartonista per la Basilica di San Marco nel 1580.



Fig. 16: Domenichino, cartone incollato su tela per la cappella dedicata a Santa Cecilia nella chiesa del palazzo di Luigi dei Francesi a Roma. Eseguiti ad affresco nel 1611-1614 nella scala definitiva del cartone. Il documento fa parte del *Cabinet des Dessin* [Paris, Musée de Louvre].

nare cinque tele, dipinte nel 1756-1759, per la Cappella Palatina della Reggia di Caserta. Il periodo giovanile in Vaticano facilitò Luigi a essere inserito, nel 1736, tra gli architetti della Fabbrica di San Pietro, con la nomina di revisore delle misure, e poi, agli inizi del 1754, al conferimento dell'incarico di soprastante della medesima. Ma non va trascurato altresì la circostanza, precedente ai suddetti prestigiosi incarichi, della sua ammissione, il 4 gennaio 1733 alla romana Accademia di San Luca dove il padre Gaspare era stato ammesso nel 1711 con il favore di papa Clemente XI. Tra gli Arcadi Luigi assunse il nome di Archimede Fidiaco che accomuna gli atteggiamenti



Fig. 17: Domenichino, cartone incollato su tela per la cappella dedicata a Santa Cecilia nella chiesa del palazzo di Luigi dei Francesi a Roma. Eseguiti ad affresco nel 1611-1614 nella scala definitiva del cartone. Da notare la griglia geometrica per la posizione della composizione sulla parete da affrescare. I frammenti del disegno per comporre il cartone di Domenichino sono incollati su tela. Essi, insieme alla forellatura dei contorni delle figure segnalano l'antichità del cartone.

scientifici a quelli artistici peculiari all'attività di architetto.

### Conclusioni

Il cartone nelle sue peculiarità di documento primigenio, in uso dalla metà del Quattrocen-



Fig. 18: Matteo d'Aleccio, *Mustapha Pasha*, affresco sulla battaglia di Sant'Elmo.



Fig. 19: Matteo d'Aleccio, *Mustapha Pasha*, affresco sulla battaglia di Sant'Elmo.

to ai tempi nostri, ritroviamo interpolate nelle composizioni le figure umane e quelle naturali che ripropongono eventi di vario genere e scorcii, transcendendo il dato storico. Ovunque i disegni e i relativi cartoni, quando custoditi in collezioni pubbliche e private, costituiscono composizioni di forte fascino percettivo, suscitano considerazioni molteplici sulla natura del procedimento e restituiscono acquisizioni sulle attività artistiche degli autori. È da sottolineare che il cartone, nella sua testimonianza materica, significa rivedere il momento progettuale nella fase iniziale e acquisire la costruzione delle immagini realizzate con l'uso del tran-

sfert sulle tele o su pareti; in entrambi i casi è possibile ricostruire le forme e gli impianti compositivi inerenti a opere di decorazione, oltretutto a datare la presenza dell'artefice e la sua ideazione artistica. Ai fini della ricerca, si può sottolineare che le similitudini dei due momenti operativi nel procedere della fase su tela a quella che possiamo ammirare sulle pareti nello spazio architettonico che coinvolge il nostro sguardo nel segno che diviene immagine e dell'anatomia pittorica che riguarda l'estetica della figura umana, la forma e le relative espressioni nel contesto gli elementi che scenograficamente contengono le figure d'ogni genere. In dettaglio, nelle pagine della pubblicazione, si evince la narrazione e con evidenza il passaggio dal genere della pittura su tela alla trasposizione in altra struttura, quella musiva con materiale lapideo.

Volendo compendiare i valori del cartone possiamo pensare al suo supporto materico come elemento di transfert tra pensiero, comunicabilità e operatività e, nel dettaglio, l'unicità del pensiero nella molteplicità in laboratorio di più persone.

I cartoni restano, nello studio di un artista, l'umanità nella molteplicità di espressioni del tempo ma anche etica ed emozione in atteggiamento unificante della conoscenza. Il cartonista Vanvitelli in tale attività pone il suo pensiero introspettivo e applica i principi operativi esplicitando in essi i valori umani. Nella resa traspare la reazione, la chiarezza visiva e l'armonia che crea, nel Vanvitelli il suo suggestivo valore reso alle figure che compongono ciascuna pala.

## Bibliografia

- ALISIO, G.C. (1971). *Sviluppo urbano e struttura della città di Napoli*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BLOCH, M. (1993). *Apologia della storia o Mestiere di Storico*, Torino, Einaudi.
- DE SETA, C. (1998). *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli.
- DE SETA, C. - MARIN, B., a cura di (2008). *Le città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, Napoli, Electa Napoli.
- GENTILE, A. (1980). *Caserta nei ricordi dei visitatori stranieri*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- HANTECOEUR, L. (1910). *I mosaicisti sanpietrini del Settecento*, in «L'arte di A. Venturi», XIII, 13, p. 451.
- LAVAGNE, H. (1984). *Les maîtres-mosaïstes de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, in «Bulletin Monumental», tome 142, n°3, pp. 309-316.
- ROBOTTI, C. (1959). *Portici e le sue ville*, in «Annuario dell'Istituto M. Melloni, a. 1955-1958», Portici, pp. 267-272.
- ROBOTTI, C. (1979). *L'opera di Gioffredo e Vanvitelli per il giardino di villa Campolieto*, in «Storia dell'arte», n. 35, pp. 49-58.
- ROBOTTI, C. (1983). *Mosaico e Architettura. Disegni, sinopie, cartoni*, Napoli, Ferraro.
- STRAZZULLO, F. (1973). *Introduzione all'epistolario Vanvitelliano della Biblioteca Palatina di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 249-271.

# La vertigine dell'eternità: gli incontri di Gallipoli ci restituiscono la fascinazione del paesaggio euromediterraneo



Alessandra Veropalumbo, a cura di, *Intorno al Mediterraneo. Identità e tracce della storia, tra città e paesaggio*, Napoli, FedOA - Federico II University Press, 2024, 364 pp.

**Recensione**  
di Maria Federica Testa

«Un fiume di montagna prende molte direzioni» è un antico detto curdo e metaforicamente nello stesso modo fresco, sapiente e originale sono stati assemblati gli interventi tenutisi durante gli Incontri di Studi dell'Università di Napoli Federico II, svoltisi negli anni 2019, 2022 e 2023, a Gallipoli, accuratamente organizzati dal Prof. Arch. Ciro Robotti e dal Prof. Arch. Alfredo Buccaro.

Esperti di architettura, docenti di varie discipline provenienti da università italiane e straniere e professionisti locali hanno presentato e realizzato con maestria ed esperienza studi e progetti sulle ali della ricerca e delle testimonianze iconiche perché quando si descrive ciò che si ama e si conosce vivamente si attinge al pozzo profondo della storia, del paesaggio e dell'arte e ciò crea echi nel nostro animo attento e silenzioso.

È con questo spirito che l'Università Federico II con CIRICE (Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea) ha pubblicato successivamente il volume dal titolo *Intorno al Mediterraneo. Identità e tracce della storia, tra città e paesaggio* a cura di Alessandra Veropalumbo con la collaborazione alla curatela di Mirella Izzo, Mariangela Terracciano ed edito dalla Federico II University Press. Le riunioni gallipolitane, riportate con dovizia in ventisei saggi, hanno celebrato il

paesaggio italiano ed euromediterraneo, il quale, in suggestive successioni, è diventato il protagonista della pubblicazione federiciana; ogni contributo è nato alla stregua di un atto poetico «con un nodo in gola: per nostalgia o passione» come direbbe Robert Frost. Simili ad abili danzatori che esprimono la varietà degli stati d'animo, così gli Autori volteggiano e radiosamente si perdono tra templi, scavi, mosaici, giardini, palazzi, castelli, dighe, monumenti e dipinti.

In questo pregevole volume, il critico o il tecnico che osserva e riflette, alla luce della propria disciplina, non solo interpreta il paesaggio in termini generali, ma anche alla luce di strutture concrete, attraverso personaggi, libri, strumenti ed eventi, e così facendo lo caratterizza e lo delinea, giustificando la riuscita dei suoi aspetti, che includono, in un gioco di perfetto equilibrio, architettura, tradizione storica e ambienti terrestri. Un invito a contemplare e ad aspirare a un bello che a volte sembra irraggiungibile, ma che è la molla per rincorrere e creare ciò di cui abbiamo bisogno: e questo si realizza attraverso esempi (ricchi di notazioni preziose) che ci accompagnano alla scoperta della grazia delle forme e della creatività, riunendo tutti quegli aspetti che caratterizzano la categoria del paesaggio. Si intende che parte integrante dell'opera è

l'elemento vivo e operoso dell'esperienza personale dei relatori, una perizia che si traduce con la concretezza e la consapevolezza di chi sa chiarire e fondere il particolare in una rivelazione che è al tempo stesso rievocazione intima e sensibile e sollecitazione all'intelligenza critica. Ogni contributo degli Incontri di Studi integra la profondità e la filosofia di una visione in cui è sovrano l'elemento paesistico che non può riferirsi a nessuna realtà se non a quella in armonia con l'uomo. Cosicché la pubblicazione adempie a soddisfare e a formulare un apprezzamento del paesaggio euro-mediterraneo attraverso gli occhi di chi prova a combinare e concatenare gli effetti che, al di là delle proprie esperienze, costituiscono una via d'educazione formale, un acquisto di

ispirazione, una rigorosa e raffinata lezione che non solo ha l'amore per l'ambiente tra i motivi ispiratori del contenuto, ma che anche testimonia, citando il Prof. Robotti, come «natura e arte si fondono mirabilmente». Dall'antica Cartagine alle corti rinascimentali, dalle coste marine del *Mare nostrum* alle strade genovesi, dai ritrovamenti preistorici in territorio iraniano ai monumenti napoletani, dalle realtà agresti salentine alle visioni pittoriche dei *paysagistes* parigini, dai banchetti nubiani alle cascate piemontesi, dalla potenza eruttiva del Vesuvio ai colossali fari salvezza dei marinai, dalle imprese ingegneristiche spagnole ai castelli torinesi, si è celebrato negli anni dei lodevoli Incontri di Studi di Gallipoli la vera potenza dell'ingegno umano.

# L'architettura di Stefania Filo Speciale attraverso tre progetti in dialogo con Napoli



Mattia Coccozza, *Napoli nei progetti di Stefania Filo Speciale*, Macerata, Quodlibet Studio, 2025, 216 pp.

**Recensione**  
di Francesca Capano

Il saggio di Mattia Coccozza in collana *Città e paesaggio* di Quodlibet è un lavoro di ottima qualità scientifica che analizza, rileggendo tre progetti di Stefania Filo (1905-1988) poi Filo Speciale, una lunga e soddisfacente carriera professionale, strettamente connessa alla docenza come professore di Caratteri distributivi degli edifici (dal 1937) e di Composizione Architettonica (dal 1970 al 1980).

La scelta dei tre progetti – la Porta nord della Mostra d'oltremare (1937-1940), il palazzo Della Morte (1951-1957) e il palazzo Filo (1953-1955) – è già indice di accuratezza, poiché la produzione architettonica di Filo Speciale tra il 1933 e il 1971 ne conta più di 150. Questi lavori, come in realtà quasi tutta la sua produzione, si rappresentano nella città e con la città, costantemente presente ma mai ingombrante.

La recente fortuna critica di Filo Speciale [Manzo 2005; Amirante 2014; Burrascano, Mondello 2014; Coccozza 2021; Coccozza 2022; Ingrosso 2022; Ingrosso 2024; Maglio 2022] ha portato alla luce la figura di architetta, progettista e docente, offuscata oltre che dal carattere schivo e risoluto forse dalla sua più discussa opera, realizzata con Carlo Chiurazzi e Giorgio Di Simone, che lavorarono al suo studio, il grattacielo della Società Cattolica Assicurazioni. Il grattacielo si dimostrò per

la sua figura pubblica una palla avvelenata; il successo, cioè l'assegnazione dell'incarico in seguito al concorso appalto, col quale scavalcò anche più noti colleghi, si trasformò, infatti, nel simbolo della speculazione edilizia napoletana del dopoguerra, relegando Filo Speciale a un personaggio scomodo. A ciò si aggiunge la difficoltà oggettiva nel percorrere la sua carriera, rappresentata dalla carenza di documentazione diretta; di questa criticità fu artefice in gran parte la stessa architetta, che volle deliberatamente distruggere il proprio archivio poco prima di morire.

Il volume è suddiviso in quattro capitoli e un'appendice. Nel primo Coccozza contestualizza la doppia vita professionale e accademica della protagonista, ed è occasione per accennare, senza superficialità e con la brevità, necessaria a una ricerca di questo tipo, ai più noti lavori come l'apprezzato Metropolitan, cinema ipogeo, e il vituperato, come già detto, grattacielo della Cattolica. Questi due progetti potremmo considerarli i termini che includono tutta la produzione di Filo Speciale e le contraddizioni caratteristiche della sua opera, come della città che le accoglie. Ironicamente si spazia dalla grotta di tufo, ventre poroso della città, al panorama, icona di Napoli. Un panorama ad altissima quota, scenario che si manifestava ai clienti del ristorante sul *roof*

– oggi sarebbe attualissimo – definito splendido. Proprio la prima citazione da *La casa di abitazione* [Filo Speciale 1953, 7], che riporta Cocozza, è un compendio dell'idea di architettura di Filo Speciale «L'insegnamento più completo e l'ispirazione più diretta l'offre la natura: grande libro e fonte inesauribile per l'osservazione e la conoscenza di tutto ciò che interessa l'umanità» [25], un'idea riconducibile a una matrice classicista.

Con il secondo e il terzo capitolo l'autore entra nel vivo della ricerca con la Porta nord della Mostra d'oltremare prima e poi insieme con palazzo Della Morte e palazzo Filo. Sono opere paradigmatiche che esprimono pienamente l'architettura di Filo Speciale mai avulsa dal contesto e radicata nei contrasti che hanno da sempre contraddistinto la storia di Napoli. Le tre opere, che Cocozza riporta nella sua rilettura agli scritti dell'autrice, dimostrano anche tre diverse vicende architettoniche: un edificio perduto perché bombardato, Porta nord; un edificio che si può considerare in ottimo stato di conservazione, palazzo Della Morte; e un edificio talmente trasformato, che è più difficile riconoscere, oggi, il lavoro della sua autrice, palazzo Filo. Insieme al cinema Metropolitan il Settore industria e il suo ingresso, la Porta nord della Mostra d'oltremare, si possono considerare i due capolavori di Filo Speciale, entrambi scomparsi. In particolare, proprio la distruzione della Porta nord è una perdita grave per la città e per la sua Architettura moderna. Era la faccia opposta all'ingresso principale su piazzale Tecchio, che introduceva ai magniloquenti e retorici piazzali interni Roma e Impero (o Mussolini). La descrizione della porta, supportata dalla documentazione fotografica ancora esistente, diventa il paradigma dei risultati che la pacata modernità napoletana sarebbe stata in grado di raggiungere. Dalle parole di Cocozza emerge come il ruolo di Filo Speciale nel grande progetto della Mostra a fianco di Canino, nonostante accurati studi

recenti [Aveta, Castagnaro, Mangone 2021], abbia ancora qualcosa da raccontare. La porta a esedra è definita «sbilenca» per la sua mancata assialità rispetto ai percorsi interni del Settore industria; si tratta di un artificio che dissimula all'esterno le asimmetrie dell'interno. La porta è il filtro con la città occidentale, come ci spiega Cocozza, «si configura, pertanto, piuttosto che come un elemento di cesura, volto a segnare una discontinuità formale tra la città, il paesaggio flegreo e il complesso della Mostra, come un originale filtro di connessione, un “dispositivo relazionale” costituito da pochi, nitidi elementi: una teoria di colonne bianche sormontate da un traliccio ligneo e, in cima, un sistema di leggere voltine rovesce» [62].

I palazzi sono espressione degli anni che annunciano il sacco della città; si tratta di edifici destinati ad accogliere una classe borghese in fuga dalle distruzioni della guerra e la residenza moderna diventava l'occasione per raggiungere l'obiettivo. Palazzo della Morte, dal nome dei costruttori, è un edificio molto complesso che arrampicandosi sul costone tufaceo, e/o scavandolo, riconnette circa sessanta metri; è una macchina per guardare il panorama, imprescindibile valore aggiunto delle residenze, che deve essere assicurato per ogni appartamento. È un edificio senza un vero prospetto; una fenditura tra la cortina degli edifici del corso Vittorio Emanuele è l'ingresso a quota bassa, risolto come dice Cocozza da «una scala aperta in calcestruzzo, nella quale sette rampe si avviluppano intorno a uno slanciato setto verticale» [82]. Su via Palizzi è il terrazzo del tetto, con il panorama mozzafiato, l'ingresso ad alta quota; in mezzo c'è la corte che disimpegna gli appartamenti. La corte, come è noto, è un elemento tipico e imprescindibile dell'architettura napoletana, ma pur mantenendo il legame con la città storica, è resa attuale dalle organiche passerelle, e ricorrendo ancora alle parole di Cocozza è «un moderno chiostro d'invenzione, è

L'«entità relazionale» che consente di risolvere la complessità insediativa del progetto. È in questo prezioso vuoto che si riannodano tutte le propaggini filamentose che l'edificio distende verso punti altimetricamente lontanissimi della città, organizzando efficientemente i flussi di ingresso e di uscita delle abitazioni» [92]. Il confronto proposto tra il disegno delle passerelle e gli esiti della cultura artistica napoletana del dopoguerra è molto calzante e spiega in modo convincente l'ispirazione figurativa.

Anche palazzo Filo sfrutta per un insolito palazzo, che si potrebbe definire anche villa plurifamiliare, le «pieghe naturali della città» alla ricerca dell'agognato panorama per tutte le residenze. Questa volta l'edificio trasla il nome della sua autrice, che con i fratelli, possedevano il suolo edificatorio. È forse la costruzione, tra i tre esempi, che maggiormente si deforma per adeguarsi alla morfologia del luogo. Ancora una citazione da *La casa di Abitazione* [Filo Speziale 1953, 50] aiuta l'autore a descrivere questo insolito progetto «la pianta dalla quale derivano i volumi e l'architettura subisce le necessità imposte dalle caratteristiche naturali poiché il fabbricato grande o piccolo che sia deve fondersi con la natura». Nell'ultimo capitolo si ricollega il contributo di Filo Speziale alla scuola degli architetti napoletani, riportando anche due interviste a Uberto Siola, suo allievo, e ad Antonio Lavaggi. Infine, l'appendice si dimostra indispensabile a quel confronto, costantemente presente nel volume di Coccozza, tra le opere paradigmatiche e tutta la produzione dell'architetta. Molto significativi sono gli schizzi del padiglione dell'Elettronica, le foto d'epoca

del padiglione della Silvicoltura e del Legno, le foto attuali del rudere del “punto di ristoro” e i rilievi di Coccozza di questa piccola architettura, che dimostrano come portare avanti una ricerca progettuale: attraverso la lettura e l'interpretazione di opere significative si dovrebbero indirizzare consapevoli proposte progettuali, anche a scala urbana come nel caso della Mostra d'Oltremare oggi. Coccozza, quindi, in un volume ben scritto e piacevole da leggere, senza accenti trionfalistici e con un tono lieve e pacato, inanella tutti i primati di Filo Speziale. Prima architetta napoletana, si laurea nel 1932, prima dell'ufficiale istituzione della Facoltà di architettura dell'ateneo fridericiano, chiaramente unica donna, iniziando così una carriera professionale e accademica, seguendo e assecondando il suo maestro Marcello Canino che le offrirà grandi occasioni come progettista e come docente.

Come già detto, dagli anni Duemila la figura di Stefania Filo Speziale ha avuto una certa fortuna critica, nella quale si inserisce la ricerca di Coccozza. Il suo lavoro si può considerare avulso dagli studi di genere, che hanno contribuito alla riscoperta dell'architetta, ma forse inconsapevolmente l'hanno in parte relegata a margine; Coccozza, invece, riesce ad assegnare a Filo Speziale il meritato ruolo autonomo nella Storia dell'architettura napoletana ma italiana tra le due guerre e il boom economico. Il volume ci riporta, inoltre, all'attualità: senza la corretta interpretazione del progetto è impossibile scongiurare future trasformazioni incongrue, specialmente di un patrimonio fragile come l'architettura della seconda metà del Novecento.

## Bibliografia

- AMIRANTE, R. (2014). *Stefania Filo Speciale, un destino da prima-donna*, in *Donnarchitettura. Pensieri, idee, forme al femminile*, a cura di M.G. Eccheli, M. Tamborrino, Milano, FrancoAngeli, pp. 82-87.
- AVETA, A. - CASTAGNARO, A. – MANGONE, F., a cura di (2021), *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale*, Napoli, FedOAPress / Roma-Napoli, Paparo.
- BURRASCANO, M. - MONDELLO, M. (2014). *Lo studio Filo Speciale e il modernismo partenopeo. Palazzo Della Morte*, Napoli, Clean.
- COCOZZA, M. (2021). *Orientare lo sguardo "a Sud". Stefania Filo Speciale, regista di un paesaggio moderno*, «Quaderni di Architettura e Design», 4, pp. 143-155.
- COCOZZA, M. (2022). *Stefania Filo Speciale. Abitare la città mediterranea*, Napoli, Clean.
- FILO SPEZIALE, S. (1953). *La casa di abitazione*, Napoli, Fiorentino.
- INGROSSO, C. (2022). *Il Modernismo mediterraneo di Stefania Filo Speciale, prima architetta napoletana*, in *Architetti senza tempo*, s.e., Open House Italia, pp. 22-27.
- INGROSSO, C. (2024). *Stefania Filo Speciale. Architetta*, Siracusa, LetteraVentidue.
- MAGLIO, A. (2022). *Stefania Filo Speciale e l'edilizia borghese napoletana. Un'opera inedita: il complesso di via Petrarca 64 a Napoli*, in *Storia dell'Ingegneria, Atti del 9° convegno nazionale*, a cura di S. D'Agostino, F.R. d'Ambrosio Alfano, E. Manzo, Napoli, Cuzzolin, voll. II, pp. 1089-1102.
- MANZO, E. (2005). *Architettura 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*, a cura di S. Pratali Maffei, F. Rovello, Trieste, Editreg, pp. 155-165.



In questo numero ospitiamo contributi che spaziano dalla storiografia della città moderna al dibattito contemporaneo, dall'analisi storica dell'immagine urbana e dell'architettura del Rinascimento a quella del secondo dopoguerra, dall'ambito italiano a quello europeo, con numerosi spunti di novità e inedite documentazioni.