

anno X, n. 1, gen.-giu. 2025

ISSN 2499-1422



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

eikonocity

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. 1, gen.-giu. 2025

ISSN 2499-1422

eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - 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

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.

SeReNa (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

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

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

La rubrica Letture & Ricerche è a cura di Alessandra Veropalumbo.



Editoriale	7
Architetture e paesaggi tra memoria, progetto e sperimentazione	
<i>Annunziata Berrino</i>	

9 L'architettura gotico-mediterranea negli edifici di pregio di Carinola	
<i>Piero Barlozzini, Manuela Piscitelli</i>	
29 Visione e disegno della scala con flussi differenziati di percorrenza	
<i>Vincenzo Cirillo, Pilar Chías Navarro, Riccardo Miele, Margherita Cicala, Ornella Zerlenga</i>	
49 Gli inglesi e la progettazione di giardini e parchi lungo le coste mediterranee: il caso di villa Rufolo a Ravello	
<i>Barbara Bertoli</i>	
71 Romanità e valori paesaggistici a Ostia antica e Roma: il contributo di Guido Calza, Italo Gismondi e Raffaele de Vico	
<i>Simonetta Ciranna, Anna Saviano</i>	
85 Il sistema <i>Binishell</i> nella cupola della chiesa parrocchiale di San Gioacchino a Bacoli	
<i>Matteo Borriello</i>	
99 I primi villaggi turistici in Calabria: dalla Insud a Italia turismo S.p.a.	
<i>Angela Quattrocchi</i>	
115 Domenico Antonio Vaccaro e le ville del Miglio d'oro (1700-1745)	
<i>Vincenzo Rizzo</i>	

Architetture e paesaggi tra memoria, progetto e sperimentazione

Editoriale

Annunziata Berrino

L'attuale numero di «Eikonocity» raccoglie una selezione di contributi scientifici che riflettono la complessità e la ricchezza dei fenomeni architettonici e paesaggistici nel loro dispiegarsi storico, culturale e tecnico. Attraverso approcci critici, metodologie multidisciplinari e rigorose analisi documentarie, gli articoli qui riuniti offrono una lettura stratificata del rapporto tra architettura, territorio e memoria, muovendosi tra la dimensione dell'eredità storica e quella della sperimentazione contemporanea.

I testi presentati, pur nella loro varietà tematica e metodologica, condividono un comune orientamento scientifico: esplorare le architetture come dispositivi culturali, palinsesti di significati, strumenti di mediazione tra spazio fisico e rappresentazione collettiva. La riflessione si articola su casi di studio eterogenei, che spaziano dalla reinterpretazione del gotico mediterraneo in centri minori del Regno di Napoli, alle declinazioni moderne della scala nell'architettura trattatistica italiana, fino alla trasformazione paesaggistica a fini turistici operata lungo le coste del Sud Italia. Si delinea così un quadro ampio e articolato che mette in tensione categorie quali permanenza e trasformazione, tradizione e innovazione, conservazione e progetto ben documentato attraverso l'iconografia storica.

Il primo contributo, firmato da Piero Barlozzini e Manuela Piscitelli, si concentra sull'architettura gotico-mediterranea di Carinola, un centro minore ma straordinariamente ricco di esiti formali e simbolici legati alla cultura architettonica iberica del XV secolo. Attraverso l'analisi di due residenze nobiliari, i palazzi Marzano e Petrucci, gli autori evidenziano come l'influenza della corte aragonese abbia agito da catalizzatore per una feconda ibridazione stilistica tra modelli spagnoli e tradizione costruttiva locale. L'indagine, supportata da un accurato rilievo architettonico e da un interessante apparato storico-documentario, offre nuove chiavi di lettura per comprendere la diffusione e la trasformazione del gotico nel Mezzogiorno d'Italia, restituendo valore a un patrimonio spesso trascurato e minacciato dal degrado.

Il secondo saggio, a firma di Vincenzo Cirillo, Pilar Chías Navarro, Riccardo Miele, Margherita Cicala e Ornella Zerlenga, affronta il tema della scala a doppia percorrenza come oggetto teorico, costruttivo e rappresentativo all'interno della trattatistica architettonica italiana. Il contributo si distingue per l'originalità dell'approccio, che coniuga l'analisi testuale dei trattati con l'indagine empirica e il rilievo diretto di due esempi napoletani inediti. In un'ottica transdisciplinare, la scala è interpretata come luogo di sovrapposizione di funzioni, di linguaggi e di visioni, in cui si riflettono tanto le esigenze funzionali quanto le ambizioni formali e simboliche del progetto architettonico. L'elemento tecnico si intreccia al dato teorico, in un continuo scambio tra costruzione e rappresentazione.

Il terzo articolo, redatto da Barbara Bertoli, si concentra sull'intervento paesaggistico attuato da Francis Nevile Reid nella villa Rufolo di Ravello. A partire dalla metà dell'Ottocento, la Costiera Amalfitana diviene teatro privilegiato di progetti di risemantizzazione del paesaggio, guidati da una sensibilità romantica e da un'estetica cosmopolita. Il giardino della villa, esito di una raffinata cultura botanica e figurativa, si configura come luogo di ibridazione tra il gusto inglese per il pittoresco e le specificità ambientali del Mediterraneo. Un caso di studio, significativo anche per la storia del turismo, che attende ulteriori approfondimenti.

Il numero prosegue con il saggio di Simonetta Ciranna e Anna Saviano, incentrato sull'azione progettuale e ideologica di Guido Calza, Italo Gismondi e Raffaele de Vico negli scavi e nei restauri di Ostia Antica e Roma durante gli anni Venti del Novecento. Attraverso un'accurata analisi delle fonti e dei materiali impiegati, il contributo illumina il legame tra restauro archeologico, ideologia fascista e ridefinizione dell'identità nazionale. La materialità dell'intervento, in particolare l'uso del tufo di Veio, è letta come espressione di una volontà di resurrezione delle forme romane, che si traduce in un progetto coerente di reintegrazione simbolica e urbana del patrimonio antico. Il saggio sollecita riflessioni critiche sulla continuità tra passato e presente, tra archeologia e architettura, e sul ruolo dell'ideologia nella costruzione del paesaggio storico. Il penultimo contributo, redatto da Matteo Borriello, indaga il caso della parrocchia di San Gioacchino a Bacoli come esempio paradigmatico dell'applicazione del sistema Binishell, un'innovativa tecnica di costruzione di cupole ideata da Dante Bini. L'articolo colloca l'opera nel più ampio contesto della sperimentazione architettonica italiana degli anni Settanta, evidenziandone le implicazioni tecniche, spaziali e simboliche. La cupola pneumatica si impone come segno potente nel paesaggio dei Campi Flegrei, area ad alta densità archeologica e naturalistica, e al tempo stesso si propone come risposta alle esigenze di rapidità, economia e leggerezza proprie della cultura architettonica del secondo dopoguerra. Il saggio, fondato su fonti d'archivio e disegni originali, arricchisce il dibattito sul rapporto tra innovazione costruttiva e contesto. Chiude il numero l'articolo di Angela Quattrocchi, dedicato alla nascita dei primi villaggi turistici in Calabria e al ruolo della Insud, società finanziaria per lo sviluppo del Mezzogiorno. Il contributo analizza in chiave storico-critica l'evoluzione delle politiche turistiche e territoriali a partire dagli anni Cinquanta, mettendo in luce il carattere programmatico e al contempo sperimentale di quelle esperienze. L'architettura turistica è letta come esito di un compromesso tra necessità economiche, istanze modernizzatrici e valorizzazione paesaggistica, in un contesto segnato da forti contraddizioni tra sviluppo e tutela, centralismo e partecipazione locale. Il saggio si distingue per la capacità di intrecciare il piano progettuale con quello socioeconomico e istituzionale, offrendo importanti spunti di riflessione sull'attualità delle questioni affrontate. Nel loro insieme, i contributi raccolti in questo fascicolo testimoniano l'ampiezza e la profondità del campo di studi architettonici e paesaggistici, nonché la fecondità del dialogo tra discipline e linguaggi diversi. «Eikonocity» si conferma così luogo di confronto scientifico e di elaborazione critica, capace di dar voce a ricerche che interrogano il progetto nella sua dimensione storica, culturale, tecnica e, soprattutto, rappresentativa. Un progetto editoriale che mira non solo a documentare, ma a promuovere una cultura dell'architettura consapevole, inclusiva e aperta alla complessità del presente.

L'architettura gotico-mediterranea negli edifici di pregio di Carinola

Piero Barlozzini
Manuela Piscitelli

Università degli Studi del Molise
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

L'articolo ripercorre le vicende storiche legate alla presenza della corte aragonese nel borgo di Carinola, le cui tracce materiali sono riconoscibili nello stile delle architetture di pregio realizzate come edifici residenziali per i nobili legati alla corte. In particolare, il saggio si sofferma sull'analisi dei palazzi Marzano e Petrucci, che presentano caratteristiche originali ed interessanti sia sotto il profilo compositivo che riguardo alle decorazioni lapidee.

Mediterranean gothic architecture in the noble buildings of Carinola

The article retraces the historical events related to the presence of the Aragonese court in the village of Carinola, whose material traces are recognizable in the architectural style of high-quality buildings constructed as residences for nobles associated with the court. In particular, it focuses on the analysis of the Marzano and Petrucci palaces, which display original and noteworthy features both in terms of composition and stone ornamentation.

Keywords: Regno di Napoli, architettura del XV secolo, ornamenti lapidei.
Kingdom of Naples, 15th century architecture, stone ornaments.

Piero Barlozzini

Architetto, Ph.D., professore associato di Disegno presso il Dipartimento di Bioscienze e Territorio dell'Università degli Studi del Molise. Nel campo didattico tiene corsi sulla rappresentazione architettonica e la grafica digitale. Svolge attività di ricerca nell'ambito del patrimonio architettonico. In particolare sono oggetto d'indagine: la documentazione, l'analisi, il rilievo e la comunicazione.

Author: piero.barlozzini@unimol.it

Manuela Piscitelli

Architetto, Ph.D., professoressa ordinaria di Disegno presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. I suoi interessi di ricerca riguardano il rilievo e la rappresentazione dell'architettura e la comunicazione grafica del patrimonio culturale.

Author: Manuela.Piscitelli@unicampania.it

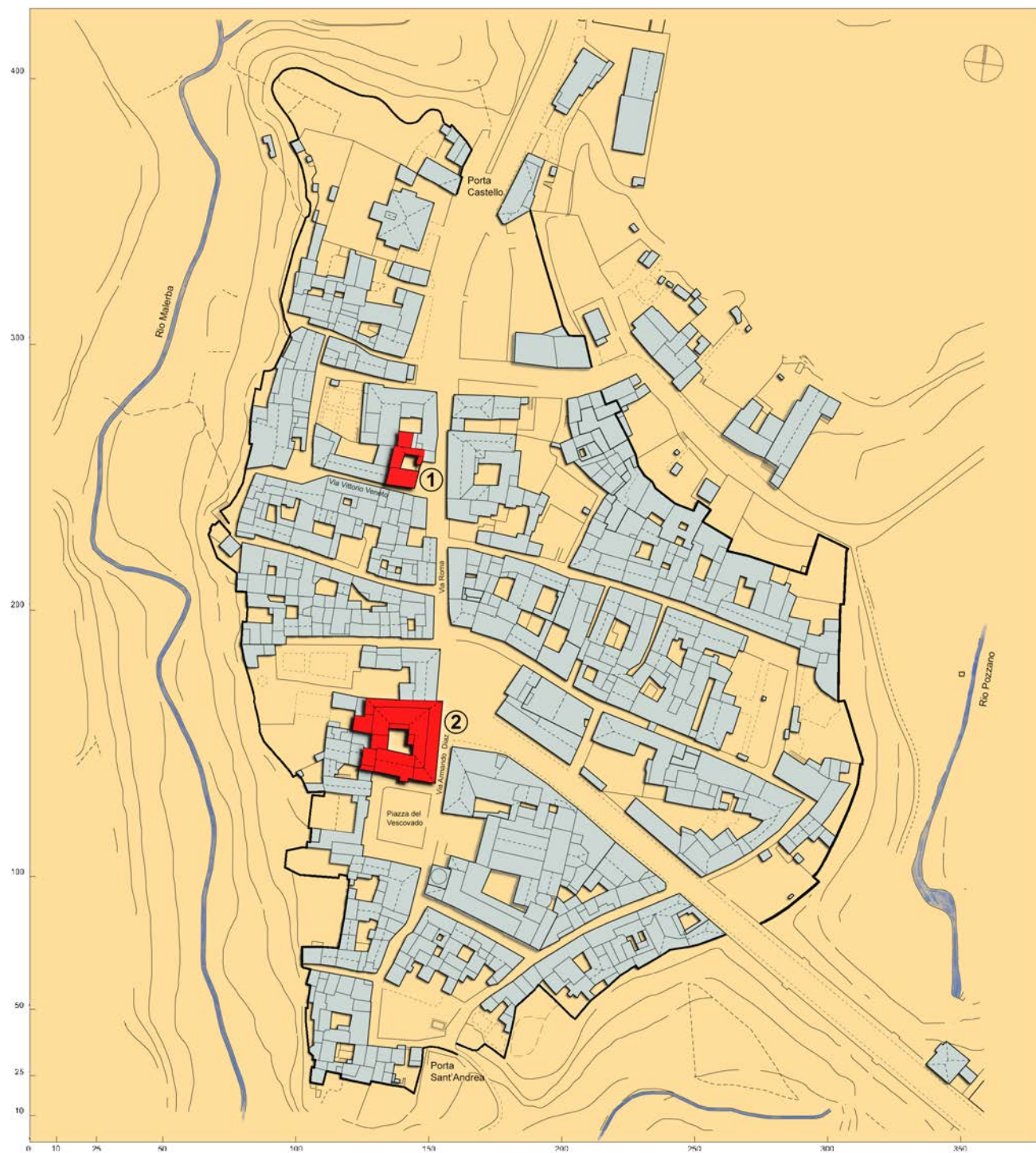
Received 19/02/2025; accepted 6/05/2025

1 | Introduzione

La presenza della Corte d'Aragona nel Mezzogiorno italiano favorì l'afflusso della cultura artistica spagnola e il confronto con le tecniche costruttive presenti nell'Italia meridionale, le cui origini risalivano alla tradizione romana. La fusione tra le due culture portò alla definizione di forme innovative, sia dal punto di vista compositivo che riguardo agli aspetti decorativi. Le tracce di questa ibridazione di stili e culture sono visibili non solo negli edifici delle principali città del Regno di Napoli [Venditti 1974, 3-21], ma anche nei manufatti di molti insediamenti minori. In seguito a vicende strettamente connesse alla famiglia reale, troviamo espressioni di valore storico-artistico legate a questo periodo anche a nord della città partenopea, in zone a vocazione prettamente agricola, dove alcuni importanti esponenti della scuola iberica del XV secolo, tra cui Guillem de Sagrera [Mesquida 2003, 115-128], suo figlio Jaymo [Balasco 2010, 49], Gil de Luna, Matteo Forcimanya [Filangieri di Candida 1930, 18] e Pere Johan [Robotti 2000, 185], sono stati protagonisti di un momento di rinnovamento artistico. Il risultato della loro creatività è ancora oggi visibile negli abitati di Capua, Fondi, Gaeta, Nola, Sant'Agata dei Goti, Sessa Aurunca e Carinola, oggetto di questo studio.

Carinola è un centro abitato fortificato di circa 7.000 abitanti della provincia di Caserta. Il suo territorio, quindi, appartiene a quella vasta area che gli antichi romani denominavano Campania felix [Giordano, Natale, Caprio 2003, 20], ribattezzata poi Terra di Lavoro dal principe normanno Riccardo II [D'Angelo 1958, 31]. Il nucleo storico di Carinola giace alla base del monte Massico sull'estrema propaggine meridionale di uno sperone di tufo alto circa 75 m sul livello

Fig. 1: Planimetria del costruito storico di Carinola: 1 palazzo Marzano; 2 palazzo Petrucci (elaborazione degli autori).



del mare, ed è affiancato dai rii Malerba e Pozzano che discendono da nord. La sua consistenza edilizia è costituita da manufatti in muratura portante a due o tre piani con tetti a falde ricoperti di tegole e, come si osserva dall'incisione seicentesca di Francesco Cassiano de Silva, era cinto da una struttura muraria fortificata risalente al X secolo [Miraglia, Valente 2013, 8], oggi percepibile solo a tratti. Osservando dall'alto l'insediamento di Carinola si avverte che i singoli edifici sono disposti affiancati gli uni agli altri in file parallele poste ravvicinate ai lati della strada principale dell'abitato, orientata sulla direttrice nord-sud. Le vie secondarie del borgo confluiscono sull'arteria principale con incroci sfalsati e nel loro insieme danno consistenza ad un tracciato viario a spina di pesce.

In questo centro abitato i manufatti edilizi di pregio architettonico sono intimamente connessi al tessuto urbano che, sebbene sia composto da edifici meno rappresentativi sotto questo aspetto, sono comunque di grande valore ambientale per la suggestiva atmosfera che trasmettono, resa tale dal perfetto rapporto tra cortine murarie, spazi aperti, portici, sottopassi, cortili, strade pedonali e ripide scale (fig. 1).

2 | Il borgo di Carinola

Le origini di Carinola sono ancora incerte, sia a causa di una successione di avversità storiche che per ragioni diverse l'hanno portata più volte in rovina, sia per il ripetuto uso di nomi simili con cui furono denominati gli insediamenti di rifondazione [Oldoni 2010]. Stando alla ricostruzione di Luca Menna, il borgo di Carinola fu edificato in origine dagli etruschi [Marini Ceraldi 1986, 25], dei quali ha perduto l'originaria impronta urbana. Dalla documentazione d'archivio si apprende, infatti, che Carinola fu rasa al suolo dai Romani [D'Angelo 1958, 23] e ricostruita poco distante dal sito originario; nel IV secolo d.C. fu nuovamente distrutta dai Goti, che poi la riedificarono in una nuova area poco distante dal sito originario e da quello romano [Ricciardi Andreucci 1979, 54]; successivamente fu conquistata dai Vandali, di nuovo dai Goti verso il V secolo d.C., cui seguirono i longobardi [D'Angelo 1958, 27] che l'amministrarono dal VI al XI secolo d.C.; inoltre, Carinola fu anche contea normanna [Marini Ceraldi 1986, 34], sveva [D'Angelo 1958, 34], angioina e quindi aragonese. Dopo un arco temporale piuttosto ampio in cui le fonti documentali non ci forniscono indizi per ricostruire la cronologia degli avvenimenti attinenti a Carinola, si torna a parlare di questo abitato nei documenti redatti durante la dominazione del sud d'Italia da parte degli Angioini. In particolare, troviamo il toponimo Carinola in un atto di compravendita stipulato dalla regina Giovanna d'Angiò nel 1373 con cui la sovrana cedeva la città di Sessa e con essa il feudo di Carinola al barone Tommaso Marzano, uomo di spicco di una delle famiglie nobili più potenti del Regno di Napoli [D'Angelo 1958, 37]. Il borgo di Carinola rimase di proprietà della famiglia Marzano per successione dinastica sino al 1464 [Mazzoleni 1951, 48].

Dopo la depressione culturale che investì il regno partenopeo, dovuta al prolungato stato di tensione tra la casata francese angioina e quella spagnola aragonese per l'egemonia sul territorio meridionale d'Italia, intorno alla metà del Quattrocento si sviluppò un fervido moto di rinnovamento artistico sollecitato dalle favorevoli contingenze politiche e sociali determinatesi con l'entrata a Napoli di Alfonso d'Aragona, il 2 giugno 1442, definito dallo storico Roberto Pane «Rinascimento Medievale» [Pane 1975, 23]. Ciò accadde in quanto il sovrano spagnolo, suo figlio Ferdinando, erede al trono, ed Eleonora [Rossi 1942, 56], sua figlia naturale, scelsero Carinola come luogo di soggiorno periodico. Oggi alcuni di questi impianti architettonici sono ancora presenti (fig. 2), ma non sempre riconoscibili a un primo sguardo, a causa delle trasfor-



Fig. 2: Selezione d'immagini fotografiche del centro abitato di Carinola (foto degli autori).

mazioni che hanno subito durante la ricostruzione post-bellica e per l'incuria che ha caratterizzato buona parte dei decenni del XX secolo [Iannettone 1994, 259-262].

I manufatti edilizi quattrocenteschi mostrano un'autonomia di gusto tale da caratterizzare ancora oggi a livello percettivo il nucleo storico di Carinola, seppure nella loro frammentarietà e nonostante siano carenti nel rigore stilistico. Ciò è possibile in quanto la fortuna di questi manufatti è da ascrivere al valore artistico più che a qualsiasi altro valore che si desidera attribuire loro; ovviamente qui il pensiero corre veloce ad Alois Riegl e al suo testo *Il culto moderno dei monumenti* [Scarrocchia 2011, 11-29]. Questi edifici, eretti sotto l'impulso del rinnovamento artistico, godono di una sorte favorevole per i loro particolari decorativi, che la mano di esperte maestranze d'origine iberica è riuscita abilmente a ottenere intagliando l'ignimbrite [Robotti 2000, 177] e il tufo grigio proveniente dai giacimenti del vicino vulcano di Roccamonfina [D'Angelo 1964, 16], plausibilmente con il sostegno operativo di artigiani locali. Oggi, all'interno del tessuto urbano di Carinola emergono per valore artistico due strutture architettoniche residenziali: i palazzi Marzano e Petrucci.

3 | Palazzo Marzano

L'edificio di maggiore interesse storico architettonico è il palazzo del conte Marino Marzano (1420-1494), principe di Rossano, e di sua moglie Eleonora d'Aragona (fig. 1).

L'importanza storico-artistica dell'edificio si può cogliere soprattutto nell'apparato decorativo al suo interno, realizzato in pietra locale riproducendo figure geometrico-naturali, che consente ancor oggi di apprezzare il disegno originario, nonostante le gravi mutilazioni subite durante l'ultimo conflitto bellico e le ingiurie del tempo nella seconda parte del secolo scorso [Iannettone 1994, 188-189; 263]. L'episodio si colloca nella più generale tendenza dei nobili dell'epoca nel Meridione d'Italia a realizzare residenze con un linguaggio che traeva ispirazione dal passato medievale e utilizzava elementi decorativi di ispirazione catalana, per sottolineare il riferimento culturale importato dal re aragonese [De Divitiis 2020]. In questo caso la vicinanza alla famiglia reale era particolarmente stretta, dato il matrimonio di Marino Marzano con Eleonora, figlia del re di Napoli Alfonso V d'Aragona [Rosi 1979].

Stando agli studi dello storico Riccardo Filangieri di Candida, casa Marzano è un manufatto edificato sotto la guida artistica di Pere Johan [Filangieri di Candida 1930, 18] e questa paternità acuisce l'interesse per la fabbrica carinolese dei Marzano, dato che la storiografia contemporanea riconosce a questo artista maiorchino un ruolo di primo piano nello sviluppo del linguaggio architettonico del XV secolo nella penisola iberica. Era una delle residenze legate alla corte aragonese, seconda per importanza solo a casa Parascandolo [D'Angelo 1958, 53], la residenza carinolese in cui soggiornava la famiglia reale durante la permanenza in Terra di Lavoro. Un bene architettonico, quest'ultimo, di cui non abbiamo tracce materiali dalla metà del secolo scorso, mentre le tracce archivistiche pare siano circoscritte a un'immagine fotografica in bianco e nero raffigurante una cornice di finestra con lo stemma araldico della casa d'Aragona, scattata negli anni Trenta del secolo scorso (fig. 3).

Osservando ciò che rimane dell'edificio dei conti Marzano si desume che, nonostante il suo impianto architettonico fosse discretamente ampio rispetto alle abitazioni di Carinola, esso era comunque strettamente relazionato a questi manufatti nella volumetria. L'edificio dei Marzano si sviluppava su tre livelli e fu edificato con grande cura costruttiva in un'area allora ai limiti dell'abitato, in un arco temporale non ancora precisato. A ogni modo si può supporre per quest'ultimo aspetto che il cantiere di questa abitazione dei Marzano fu iniziato intorno al



Fig. 3: Finestra del palazzo di Alfonso d'Aragona a Carinola [Filangieri di Candida 1930, tav. 8].



Fig. 4: Portale d'ingresso di palazzo Marzano [Filangieri di Candida 1930, tav. 6].



Fig. 5: Patio di palazzo Marzano (foto degli autori).

1449, anno in cui si celebrò il matrimonio tra Marino Marzano ed Eleonora d'Aragona, dato che all'interno dell'edificio è murata un'opera scultorea con lo stemma araldico delle due casate [Filangieri di Candida 1930, 16].

Il modello tipologico adottato a casa Marzano organizzava le funzioni abitative intorno a una corte, secondo uno schema che spesso troviamo nei palazzi civili dell'area mediterranea, in particolare in quelli riuniti sotto la corona d'Aragona [Simó Terol 1995, 153]. Tuttavia, nella versione carinolese ci pare d'intuire che la transizione dallo spazio urbano pubblico a quello residenziale privato sia stata analizzata con maggiore determinazione. In questa abitazione, infatti, il portale d'ingresso sfugge alla vista, in quanto, oltre a essere realizzato con la pietra locale, come gran parte delle analoghe cornici di Carinola, e ad avere sia i rapporti proporzionali sia il disegno dell'infilso ligneo dettati dalla tradizione locale, è anche ubicato in una via secondaria del borgo, l'attuale via Vittorio Veneto, diversamente da ciò che si può immaginare conoscendo la storia di questa nobile famiglia. Sono scelte progettuali di cui non si conoscono le motivazioni, ma non appare errato supporre siano state indotte dalla committenza che, orientata a mantenere riservati i soggiorni in questo borgo, desiderava avere un luogo per lo svago e il tempo libero discreto e misurato nel manifestare il potere concesso dal monarca partenopeo.

Tornando alla descrizione del manufatto, segnaliamo che oltre la soglia d'ingresso troviamo il quadrinomio tipologico che caratterizza questo tipo di architettura, ossia androne, patio, scala e loggia. Il portale d'ingresso e la volta di copertura dell'androne di casa Marzano sono repliche stilizzate delle strutture originali realizzate nel secolo scorso con la ricostruzione dei danni di guerra, per cui oggi la bellezza e l'eleganza di queste strutture quattrocentesche possono essere ammirate solo in una foto d'archivio risalente alla prima metà del Novecento (fig. 4). A darci contezza del valore artistico di questo edificio resta, comunque, l'invaso architettonico del patio (fig. 5). In questo spazio a cielo aperto gli elementi deputati ad esaltare il valore del manufatto sono principalmente gli apparati decorativi del portico e dell'ingresso al corpo scala con cui si raggiunge il piano nobile.

Il primo elemento su cui soffermare l'attenzione è un arco a sesto ribassato modanato a fasce, impostato su capitelli con foglie d'acanto, posti su piedritti polistili con basi ottagonali e dadi di appoggio al suolo; l'altro elemento di pregio è una cornice esile realizzata intagliando il diaframma murario, con architrave rettilineo cuspidato in mezzzeria e raccordato alle estremità con archetti sorretti da piccole mensole (fig. 6). Il programma figurativo che accompagna l'ingresso al corpo scala è rafforzato artisticamente con una decorazione scultorea in rilievo posta in asse con l'architrave, costituita da una composizione di foglie d'acanto. Si tratta di una figura lapidea che in questo edificio troviamo replicata in più parti, anche in misure e posizioni differenti da questa. La decorazione a tema vegetale è sormontata a sua volta da un vano di finestra rettangolare con modanatura perimetrale sporgente a sezione semicircolare, all'interno della quale alcuni resti lapidei sagomati portano ad intendere che in origine il vano fosse schermato da un pannello lavorato a traforo con motivo geometrico. Inoltre, l'accesso al corpo scala è affiancato sul lato sinistro da un piedritto con base e capitello posto su podio, analogo nel programma scultoreo a quelli del portico (fig. 7). È un elemento architettonico interessante, non solo sul piano figurativo, ma anche per comprendere l'articolazione della struttura di sostegno del solaio del primo piano che precede il corpo scala. Da quanto si evince osservando l'impianto architettonico, il calpestio era sorretto dalla sezione orientale del muro perimetrale della corte e probabilmente da una struttura arcuata posta su un piano parallelo; una struttura, quest'ultima, che ipotizziamo rampante, quindi impostata sul piedritto ed innestata all'altra estremità nell'arco



Fig. 6: Grafici in sezione orizzontale e verticale del patio di palazzo Marzano (elaborazioni grafiche F. Tomassi e P. Barlozzini).



Fig. 7a-c: Ingresso al corpo scala principale di palazzo Marzano (foto degli autori).

terminale della volta di copertura del vestibolo. È una soluzione strutturale che troviamo anche altrove in questo edificio, come vedremo in seguito, plausibile in quanto all'interno del patio non ci sono tracce murarie che suggeriscono alternative e l'impianto architettonico non lascia spazio ad ulteriori possibilità che non siano frutto di logiche fantasiose.

Oltrepassata la soglia del vano scala, ci si ritrova nello spazio della prima rampa di gradini. Lo schema del collegamento verticale di questo edificio prevedeva due rampe in ciascun interpiano, disposte tra loro a 90° ed intramezzate dal pianerottolo; attualmente nell'edificio carinolese dei Marzano è presente la prima coppia di rampe, mentre dell'altra sono rimasti solo alcuni dei primi gradini e il resto è andato distrutto nel secolo scorso.

L'ambiente che ospita la prima serie di gradini è delimitato da pareti cieche sulle quali è impostata la volta di copertura, una struttura a botte rampante e lunettata. La parete di sinistra ospita un singolare corrimano con incavo anatomico ricavato nel massello di pietra (fig. 8). Il piccolo spazio d'interposizione tra le rampe è coperto da volta a crociera con costoloni modanati impostati su peducci pensili; sulla parete destra di questo spazio è presente una cornice lapidea priva di elementi scultorei, che segna l'accesso, oggi chiuso, agli ambienti adiacenti al corpo scala. Proseguendo la visita si entra nel vano della seconda rampa (fig. 8). Questo spazio con i gradini è suddiviso in due parti da un arco a tutto sesto sagomato, impostato su peducci pensili stilizzati, ed è permeato dalla luce naturale per la presenza di due archi affiancati dispo-



Fig. 8a-c: Corpo scala di palazzo Marzano (foto degli autori).

sti sul fronte settentrionale del patio. Si tratta di strutture con differente profilo ma unificate nel programma scultoreo, identico a quello che caratterizza l'arcata del portico. La prima struttura è dotata di piattabanda cuspidata in mezzzeria raccordata alle estremità con archetti ed è sormontata da una decorazione in rilievo a tema vegetale, analoga a quella del vano di accesso al corpo scala; la seconda struttura è rampante ed è impostata sul piedritto della campata precedente ed innestata sull'altra estremità nella cortina muraria che delimita la corte ad occidente. Una soluzione architettonica originale sul piano formale e artistico che dà luogo a un raffinato effetto di sospensione (fig. 5).

In sommità della scala troviamo la loggia con affaccio sul patio. A sottolineare il passaggio dal collegamento verticale a questo particolare ambiente dell'abitazione c'è un varco con cornice simile a quella notata all'ingresso del corpo scala (fig. 8).

Lo spazio della loggia ha una conformazione rettangolare ed è caratterizzato da una sola arcata identica in tutto e per tutto a quella del portico sottostante, inoltre per come lo percepiamo oggi è uno spazio architettonico ideato come connettivo da cui si poteva accedere all'alloggio del conte come ad alcuni ambienti complementari.

Dopo il grande arco ribassato, nella parete meridionale della loggia si distingue per presenza scenica e programma scultoreo un portale ad arco inflesso bicuspidato sormontato dagli stemmi araldici di casa d'Aragona e Marzano (fig. 9). Si tratta di un'opera artistica presente solo in



Fig. 9a-c: Loggia del primo piano di palazzo Marzano (foto degli autori).

questo ambito dell'edificio e tale evidenza costituisce l'indizio assiomatico che ci porta a determinare qui l'ingresso agli ambienti domestici; mentre alcune notizie d'archivio suggeriscono come probabile autore lo scalpellino maiorchino Pere Johan [Filangieri di Candida 1930, 16]. Sulla parete occidentale della loggia troviamo un arco inflesso, oggi chiuso, analogo a quello che caratterizza il fronte esterno di questo spazio aperto e coperto. È una struttura la cui funzione oggi non risulta evidente. Tuttavia, tra le soluzioni che si possono formulare per comprenderne la *ratio*, emerge per minore libertà interpretativa quella che vede l'arco come anello di connessione fisico-visiva tra lo spazio della loggia e quello dell'ambiente adiacente. Una ipotesi di per sé interessante, che desta maggiore interesse nel momento in cui prendiamo coscienza che si tratta di un ambiente della residenza ampio con affaccio nell'area retrostante al corpo di fabbrica, probabilmente destinata a giardino; l'area infatti è abbastanza grande per essere coltivata a piante ornamentali, è perimetrata da mura, è priva di costruzioni ancora oggi ed è fruibile dall'interno dell'alloggio del conte con una scala dedicata a questo scopo. Tornando alla funzione dell'arco murato, osserviamo che, se l'ipotesi avanzata fosse confermata da studi mirati, ci ritroveremmo a commentare un ambiente originale per ubicazione, dimensione e peculiarità fisico-architettoniche. A completare il fronte occidentale della loggia, accanto alla grande struttura arcuata ora descritta, troviamo un piccolo varco con cornice simile a quelle intagliate sul paramento murario osservate in precedenza, ma con il disegno dell'architrave simile ad un giogo. Si tratta di un passaggio per

un ambiente di servizio, privo di luce naturale, in cui è collocata una scala a rampa elicoidale realizzata in pietra locale, che conduce al portico sottostante. Infine, sul lato opposto in cui si trova il maestoso portale bicuspidato, troviamo ancora una cornice lapidea, questa volta priva di decorazioni scultoree, che riquadra l'accesso ad un ambiente oggi privo d'illuminazione naturale.

4 | Palazzo Petrucci

Il palazzo del conte Antonello Petrucci (?-1487) è un altro edificio di grande valore storico-artistico. Si tratta di un manufatto eretto probabilmente a partire dal 1471 [Robotti 2000, 185], la cui paternità resta per ora sconosciuta. Come gli edifici civili precedentemente citati, anche casa Petrucci fu edificata per ospitare le attività residenziali e di svago, ma in questo caso anche le attività di trasformazione e conservazione dei prodotti agricoli provenienti dai possedimenti del conte in Terra di Lavoro. Negli studi pregressi condotti sull'architettura quattrocentesca del meridione d'Italia l'edificio carinolese di Antonello Petrucci è spesso ai margini della ricerca [Venturi 1924; Filangieri De Candida 1930; Venditti 1974; Miraglia 2016]. Con ogni probabilità questi lavori sono stati influenzati da alcuni fattori oggettivi che ne hanno offuscato il reale valore: tra questi, le numerose alterazioni volumetriche con il quale l'impianto architettonico originale era irriconoscibile, i compromessi progettuali messi in pratica per accordare l'esigenza funzionale delle attività e il programma scultoreo percepito come un assemblamento di pezzi montati tra loro senza rigidi nessi grammaticali per le singolari varianti nelle scelte figurative. La bellissima loggia ad angolo è stata recuperata solo con gli ultimi lavori di restauro terminati agli inizi di questo secolo, e non è da escludere che in qualche misura abbia influenzato il giudizio critico anche l'assenza di legami di parentela tra il conte Petrucci e la famiglia reale. Sta di fatto che tale convincimento ha accompagnato questo manufatto per un lungo lasso temporale e solo con l'ingresso nel terzo millennio, merito anche del restauro architettonico condotto «con una forte valenza di recupero e restituzione» [Carbonara 2003, 19], via via si è trasformato in una valutazione anacronistica, dato che casa Petrucci oggi è l'unico edificio integro di arte catalana aragonesese in questo borgo (fig. 10).

Fig. 10a-b: Palazzo Petrucci prima e dopo il restauro condotto ai primi del XXI secolo (foto degli autori).



Fig. 11: Grafici in sezione orizzontale e verticale di palazzo Petrucci (rilievo ed elaborazioni grafiche degli autori).



Dal punto di vista urbanistico, l'edificio è ubicato nella parte più antica del tessuto urbano di Carinola e due suoi prospetti segnano la cortina urbana dell'abitato: l'uno sull'asse viario nord-sud, che unisce porta Castello a porta Sant'Andrea, l'altro il fronte settentrionale di piazza del Vescovato, lo spazio pubblico che si apre dinnanzi alla chiesa madre (fig. 1). Per le scelte progettuali adottate nella costruzione, la residenza carinolesse del conte Petrucci si delinea come un manufatto ispirato da straordinaria semplicità concettuale. La struttura architettonica è impostata su una matrice geometrica quadrilatera suggerita dal luogo di edificazione ed è stata realizzata in muratura portante a sacco rivestita da strati d'intonaco, l'ultimo dei quali di colore bianco come vuole la tradizione locale [Robotti 2000, 170] con spioventi contrapposti ed intersecati, posti a protezio-



Fig. 12: Prospetti principali di palazzo Petrucci: a) prospetto prospiciente piazza del Vescovado: b) prospetto su via Diaz (foto degli autori).

ne degli agenti atmosferici. Per quanto concerne la distribuzione funzionale, le attività sono state disposte ordinatamente su due livelli e distribuite intorno ad un patio, con i locali per le attività lavorative e il deposito al piano terra e gli ambienti della residenza al primo piano (fig. 11). Contrariamente a quanto è suggerito dalla distribuzione funzionale, le cortine prospettiche sono sintomatiche dei cambiamenti imposti di volta in volta dalle necessità della famiglia Petrucci più che espressione di processi creativi rigorosi ideati a tavolino, in quanto dalla loro lettura appare evidente l'assenza di relazioni proporzionali nel disegno degli alzati e dei dettagli, quali archi, porte, finestre e chiavi di volta. Inoltre, osservando il volume architettonico si ha la netta sensazione di trovarsi davanti ad un manufatto realizzato per essere fattore di riconoscibilità e d'identità culturale [Mira 2003, 46]. Si percepisce che il manufatto è stato concepito per celebrare il prestigio del conte e per rivolgersi in modo retorico alla cittadinanza carinolese, dato che il conte Petrucci ricopriva il ruolo di segretario del re Ferdinando durante l'arco temporale in cui si presume attivo il cantiere di questa fabbrica (fig. 12).

Il portale principale di palazzo Petrucci è ubicato sull'attuale via Armando Diaz, la parte meridionale dell'asse viario nord-sud su cui il borgo di Carinola si è sviluppato, ed è decentrato sul lato sinistro del prospetto. Oltrepassando la soglia d'ingresso, troviamo il quadrimio tipologico dell'architettura mediterranea catalano-aragoneso, di cui si è già parlato.

Il vestibolo di questo edificio è un ambiente rettangolare che attraversa l'intero corpo di fabbrica con soffitto a volta a botte in muratura a profilo ribassato. Per quanto concerne le finiture architettoniche, l'atrio ne dispone di un ristretto numero e per altro realizzate con qualità artistica differente: sobrie sono le cornici che riquadrano i varchi di accesso ai primi ambienti di servizio, come anche quelle sovrastanti che segnano l'imposta della copertura; mentre sono curate con estrema eleganza fin nei minimi particolari decorativi quelle dell'apparato architettonico terminale della copertura.

Da questo primo ambiente di casa Petrucci si passa al patio in successione lineare, cuore dell'impianto architettonico. Il disimpegno a cielo aperto è un vaso quadrangolare, caratterizzato da lati ed angoli tutti diversi. Sono caratteristiche geometriche che in prima istanza acco-



22 Fig. 13a-c: Patio di palazzo Petrucci (foto degli autori).

munano la corte di casa Petrucci al coevo modello spagnolo, ma la posizione centrale nell'impianto la rende uno spazio distinto da questo e differente anche dal cortile greco, romano e rinascimentale, dato che queste corti erano sì centrali come a Carinola, ma avevano geometrie regolari ed una chiarissima funzione ordinatrice dell'impianto architettonico, non riscontrabili nell'edificio carinolese.

I fronti prospettici del patio di palazzo Petrucci sono austeri e, come già riscontrato in Palazzo Marzano, riconducibili allo stile architettonico adottato dai nobili dell'epoca, con elementi decorativi ispirati all'arte catalana. Rivolgendo lo sguardo a settentrione, il primo elemento di cui si avverte la presenza è la scala d'onore, una struttura a rampa unica priva di copertura e di elementi decorativi. Accanto alla scala troviamo una coppia di archi acuti con ornamenti stilizzati che danno forma ad un portico con volte a crociera, da dove era possibile accedere ad alcuni ambienti di servizio, ma anche al primo piano tramite una scala secondaria, o guadagnare l'uscita dalla fabbrica ed arrivare al giardino della famiglia Petrucci posto ad ovest.

Gli archi del portico sono sormontati da altrettante strutture a sesto ribassato, anch'essi dotati di ornamenti stilizzati che costituiscono il fronte della loggia; mentre negli altri prospetti del patio si trovano aperture di varie dimensioni e fogge prive d'interesse artistico, se si fa eccezione per l'apparato architettonico terminale del vestibolo e per una delle finestre monumentali del primo piano (fig. 13).

L'ingresso all'alloggio si trova in sommità della scala d'onore, sulla parete destra della loggia, ed è privo di cornice e di blasone familiare. La loggia si sviluppa su due fronti della corte, il nord e l'ovest, e in origine aveva una controsoffittatura lignea realizzata con travetti e tavolato, disposti orizzontalmente fra il muro di spina e quello meridionale del patio; inoltre, come spesso si

osserva negli edifici d'ispirazione catalano-aragonese, era uno spazio connettivo per le funzioni residenziali. In questo caso specifico poi, stando alle immagini d'archivio, tutte le superfici della loggia erano nobilitate da un'opera pittorica policroma con una struttura narrativa basata su alcuni motivi geometrico-naturalistici ricercati nei dettagli, che ripetuti ciclicamente assegnavano alla realizzazione pittorica un ritmo espressivo costante e gradevole alla vista.

Entrando nell'alloggio dalla porta principale, il primo ambiente che s'incontrava era la sala maggiore. Si trattava di una stanza ampia e rettangolare, illuminata da tre grandi finestre: due situate sulla parete perimetrale esterna dell'edificio, disposte ai lati del camino, la terza sulla parete opposta con affaccio sulla corte. Seguendo un percorso anulare intorno al vuoto centrale dell'impianto troviamo poi tutti gli altri ambienti domestici, con la zona notte concentrata a nord e gli spazi di servizio a sud.

Il portale d'ingresso di questo edificio è di tipo durazzesco ed è costituito ad un arco ribassato rafforzato da una fascia lapidea priva di decorazioni. La struttura arcuata è inscritta in una cornice rettangolare profilata in rilievo, che dopo essersi piegata su se stessa termina appoggiata su piccoli capitelli scolpiti a fogliame posti su colonnine lisce con basi e dadi. Nei rinfianchi dell'arco ci sono due rilievi scultorei gemelli a motivo vegetale abilmente cesellati, mentre una targa quadrata, priva di stemma nobiliare, campeggia in asse del portale.

Sebbene l'ingresso di via Diaz sia curato con estrema eleganza, gli elementi più originali dal punto di vista artistico sono le cornici delle finestre del primo piano, quelle che Amedeo Maiuri in *Passeggiate campane* definisce «fiorite e smerlettate» [Maiuri 1957, 175]. Sono opere scultoree elaborate sul piano del programma figurativo, ottenute con la giustapposizione di elementi lapidei intagliati e lavorati a traforo, che la tenerezza e la duttilità tipiche del materiale piroclastico hanno reso possibile scolpire con gusto esuberante, virtuoso e dinamico. Non solo: le cornici delle finestre, nonostante siano differenti nelle dimensioni, nelle scelte dei programmi figurativi e nell'aspetto artistico e compositivo, hanno comunque degli elementi guidati nella esecuzione dallo stesso spirito creativo che ci fanno intendere come collettivo il periodo di realizzazione. Tutte le modanature artistiche dei vani finestra del piano nobile, oltre a mostrare omogeneità nel colore e nella grana del materiale, sono dotate di cornice a bilanciere nella parte alta del vano finestra, un elemento scultoreo che si estende lungo gli stipiti in varie misure e termina sempre con una gemma pensile. Stipiti che a loro volta sono a larga fascia con semicolonnine angolari munite di dadi, basi di appoggio e capitelli fioriti, da cui dipartono soluzioni artistiche di chiusura del vano finestra differenti nel disegno geometrico e per complessità compositiva e scultorea. Di là da questi elementi comuni, le cornici delle finestre di palazzo Petrucci sono contraddistinte anche da uno scatto creativo singolare, che ne determina quasi sempre l'unicità (figg. 14-15).

Un discorso analogo richiedono gli archi che qualificano l'angolo sud-est dell'edificio dando origine alla seconda loggia, l'ambiente che più di altri testimonia la concezione spaziale estroversa dell'architettura catalana-aragonese, in antitesi a quella introversa o introspettiva della *domus* italica. L'apparato architettonico e decorativo di questo particolare ambiente è costituito da semicolonne cilindriche poste su basi e dadi ottagonali, con i capitelli scolpiti a motivi vegetali ed arco inflesso. La struttura è dotata anche di stipite a larga fascia che internamente ed esternamente alla loggia accoglie una struttura arcuata di secondo livello, analoga nel disegno alla precedente ma meno pronunciata, a sua volta duplicata sul fronte esterno. Si tratta di una soluzione architettonica con spiccato gusto per l'ornamento che contribuisce a dare eleganza alle arcate della loggia e allo stesso tempo accentua il gioco dinamico di luci ed ombre nell'arco della giornata, conferendo all'insieme scultoreo un maggiore grado di leggerezza e profondità.



Fig. 14a-b: Cornici delle finestre di Palazzo Petrucci (foto ed elaborazioni grafiche degli autori).

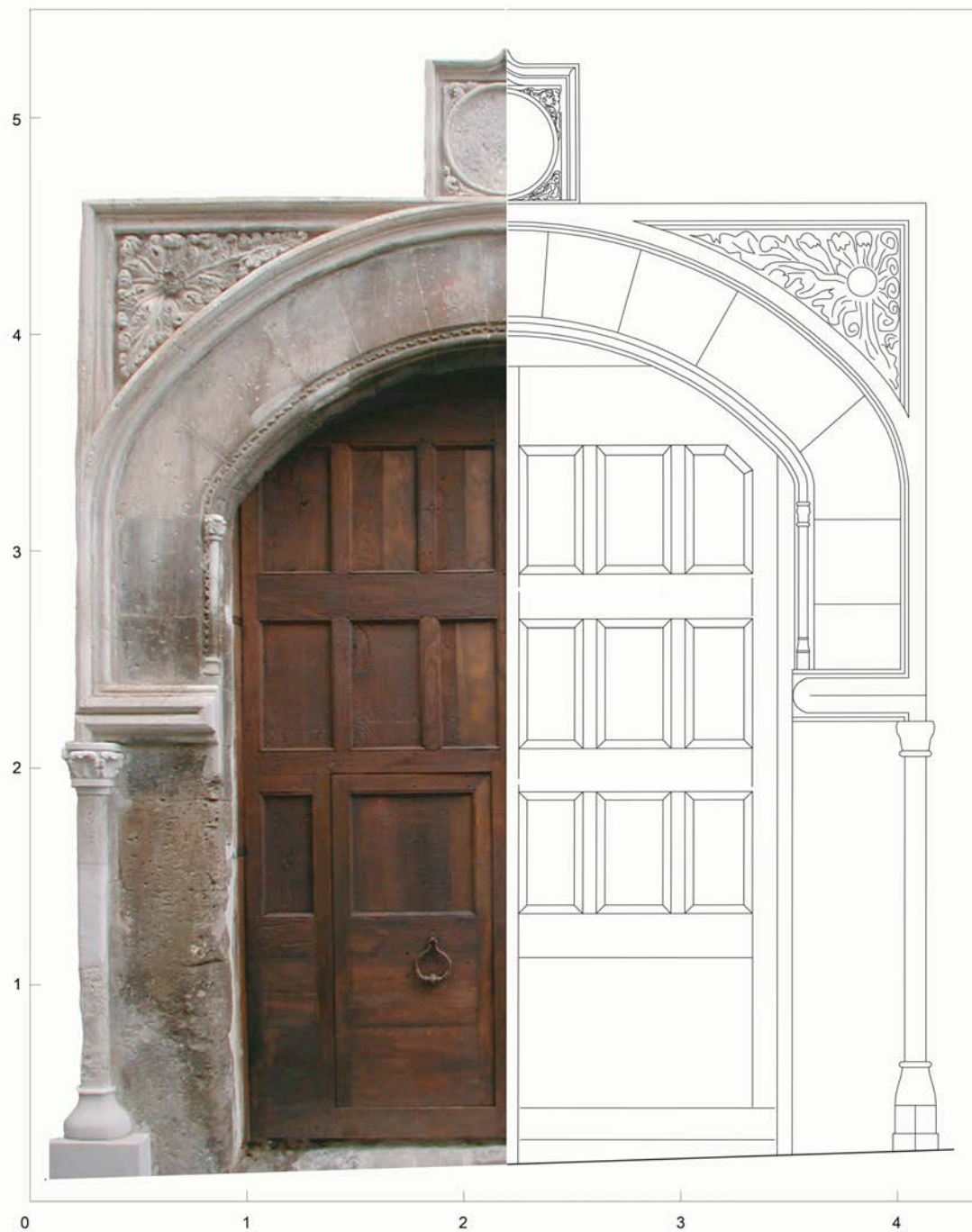


Fig. 15: Cornice del portale d'ingresso principale di Palazzo Petrucci (foto ed elaborazioni grafiche degli autori).

5 | Conclusioni

Questa breve immersione in Terra di Lavoro ci ha offerto l'occasione per affermare il concetto per il quale leggere e riconoscere gli aspetti e le qualità dei materiali di un manufatto architettonico come forme, dimensioni, colori, decori, e perché no anche lo stato di degrado, vuol dire rivelare la vera natura di queste opere dell'ingegno umano nell'assunzione del ruolo di veicolo della comunicazione culturale o «espressione dello spirito del tempo» [Le Corbusier 2015, 8]. L'abitato di Carinola, esempio quanto mai celebrato e allo stesso tempo lasciato in clamoroso abbandono, viene spesso considerato come episodio a se stante, mentre in realtà è la punta emergente di un vasto patrimonio architettonico che in massima parte non è stato studiato sufficientemente. A Carinola e nei centri limitrofi si trovano altri portali, logge e finestre, ascrivibili al tardogotico: si tratta di elementi architettonici differenti l'uno dall'altro, con varianti singolari nelle scelte dei programmi figurativi che ne determinarono quasi sempre l'unicità. Sono racconti incisi sulla pietra per comunicare metafore visuali di un passato in cui due modi diversi e distanti d'intendere l'architettura, sia iberica che italiana, hanno trovato un punto di contatto, proponendo soluzioni adatte alla sopravvivenza degli elementi linguistici tardo-gotici pur nella ricerca innovatrice propria del XV secolo. Gli esempi descritti si inseriscono in quello stile a cui è stata recentemente attribuita la definizione di "mediterraneo" per sottolineare la vastità del territorio in cui ricorrono tipologie analoghe ascrivibili al periodo tardogotico [Antista, Garofalo, Nobile 2021]. Come per molti altri esempi nella penisola iberica e italiana, incluse le isole, a fare la differenza tra tipologie simili sono i materiali locali e la loro lavorabilità per la definizione degli elementi decorativi, la disponibilità delle maestranze, i desideri della committenza riguardo alle necessità abitative e al linguaggio ornamentale, spesso emblema del proprio potere. L'impossibilità di percepire oggi gli edifici nella loro forma complessiva a causa dello stato di degrado nel caso di palazzo Marzano, e delle continue trasformazioni nel caso del palazzo Petrucci, seppur in parte riportato alle forme originarie dal restauro dei primi anni 2000, ha portato a focalizzare l'indagine sui singoli elementi architettonici piuttosto che sui manufatti nel loro insieme. In tal senso, gli aspetti formali dei dettagli come ingressi, portali, corti, scale, logge, finestre si sono rivelati essenziali per comprendere le caratteristiche tipologiche e figurative strettamente connesse con la cultura dell'epoca.

Bibliografia

- ANTISTA, A. - GAROFALO, E. - NOBILE, M.R. a cura di (2021). *Architetture per la vita. Palazzì e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo*, «LEXICON», n. 2, Palermo, Edizioni Caracol.
- BALASCO, A. (2010). *Alcune note sull'architettura "catalana" nell'alta Terra di Lavoro*, in *L'Architettura*, atti del convegno e catalogo della mostra (Comune di Roccamonfina 11 settembre 2010. S. Nicola la Strada-CE), a cura di A. Panarello, S. Nicola la Strada, Stampa & Co., 2010, p. 49.
- CARBONARA, G. (2003). *Presentazione*, in *Palazzo Novelli La storia, il rilievo, il restauro*, in *Palazzo Novelli a Carinola. La storia, il rilievo, il restauro*, a cura di C. Cundari, Roma, Kappa Editore, pp. 19-21.
- D'ANGELO, G. (1958). *Carinola nella storia e nell'arte*, Teano, D'Amico.
- D'ANGELO, G. (1964). *Carinola la città Catalana*, in «Rassegna Aurunca», n. 4-5, Sessa Aurunca, pp.16-21.
- DE DIVITIIS, B. (2020). *Cultura e architettura nelle corti del Rinascimento meridionale*, in: *Principi e corti nel Rinascimento meridionale*, a cura di F. Delle Donne e G. Pesiri, Roma, Viella Libreria editrice, pp. 43-64.
- FILANGIERI DI CANDIDA, R. (1930). *Architettura e scultura catalana in Campania nel secolo XV*, Castellon de la Plana, Talleres de Hijo de J. Armengot.
- GIORDANO, A. - NATALE, M. - CAPRIO, A. (2003). *Terra di lavoro*, Napoli, Guida Editore.
- IANNETTONE, G. (1994). *Carinola, 1943: dall'opulenza al disastro alla rinascita*, Sessa Aurunca, Editrice ZA. CO.
- LE COURBUSIER, (2015). *L'unica verità dell'architettura*, Roma, Castelvechi.
- MAIURI, A. (1957). *Passeggiate campane*, Firenze, G. C. Sansoni Editore.
- MARINI CERARDI, A. a cura di (1986). *Luca Menna Saggio Istorico, ossia Piccola Raccolta dell'Istoria Antica e Moderna della città di Carinola*, Bologna, Fiorentino Editrice.
- MAZZOLENI, J., a cura di (1951). *Regesto della Cancelleria Aragonesa di Napoli*, Napoli, L'Arte tipografica.
- MESQUIDA, J. D. (2003). *Guillem Sagrera Alcance y lagunas de la historiografia sagreriana*, in *Una arquitectura gótica mediterránea*, a cura di E. Mira, A. Zaragoza Catalán, Valencia, Generalitat Valenciana, vol. II, pp. 115-128.
- MIRA, E. (2003). *Una arquitectura Gótica mediterránea Estilos, maneras e ideologías*, in *Una arquitectura gótica mediterránea*, a cura di E. Mira, A. Zaragoza Catalán, Valencia, Generalitat Valenciana, vol. 1, pp. 25-103.
- MIRAGLIA, F. - VALENTE, C., a cura di (2013). *Nuove acquisizioni sull'evoluzione storico-urbanistica di Carinola*, Marina di Minturno, Armando Caramanica Editore.
- MIRAGLIA, F. (2016). *Carinola. Analisi critica del centro storico*, Marina di Minturno, Armando Caramanica Editore.
- OLDONI, M., a cura di (2010). *Chronicon Vulturnense, del Monaco Giovanni di Atina*, Cerro al Volturno, Volturnia Edizioni.
- PANE, R. (1975). *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità.
- RICCIARDI ANDREUCCI, A. (1979). *Carinola: cenni storici del territorio*, in *Carinola, Pompei quattrocentesca*, a cura di R. Massimo, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- ROBOTTI, C. (2000). *Architetti, lapicidi e materiali in Terra di Lavoro: un itinerario a Capua, Carinola e Caserta*, in «Archivio storico di Terra di Lavoro Società di Storia Patria di Terra di Lavoro», vol. XVII, anni 1998-1999, pp. 169-189.
- ROSI, M. (1979). *Il Palazzo Marzano di Carinola*, Napoli, Regina editore.

- ROSSI, M. (1942). *Marzano appio: Ricostruzione storica*, Napoli, Tip. Italia Imperiale.
- SCARROCCHIA, S., a cura di (2011). *Alois Riegl, il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, Absondita s.r.l.
- SIMÓ TEROL, T. (1995). *La residenza signorile nella tradizione tardogotica catalana. Un saggio di storia sociale dell'architettura*, in *L'architettura del tardogotico in Europa*, atti del Seminario internazionale (Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febbraio 1994), a cura di M. C. Loi, C. Caraffa, Milano, Guerini Studio, pp. 153-159.
- VENDITTI, A. (1974). *Presenze ed influenze catalane nell'architettura napoletana del Regno d'Aragona (1442-1503)*, in «Napoli nobilissima: rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica», vol. XIII, fasc. 1, pp. 3-21.
- VENTURI, A. (1924). *L'architettura del Quattrocento parte seconda*, Milano, Ulrico Hoepli.

Visione e disegno della scala con flussi differenziati di percorrenza

Vincenzo Cirillo¹, Pilar Chías Navarro², Riccardo Miele¹, Margherita Cicala¹, Ornella Zerlenga¹

¹ Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

² Universidad de Alcalá

Abstract

Inserito in un ampio studio condotto sul tema del corpo scala, il focus del contributo è la presenza di più flussi di percorrenza, le scale doppie, e propone riflessioni legate alla visione e al disegno di questo elemento architettonico nella trattatistica architettonica italiana. Infine, una lettura critica di due inediti esempi napoletani che testimoniano alcuni dei pochi esempi esistenti in Europa, attraverso l'azione metodologica e conoscitiva del disegno e del rilievo architettonico.

Vision and design of stairs with different path flow

Included within a broader study carried out on the historic staircases, the focus is on the one characterized by the presence of multiple path flow, the double staircases, and proposes reflections related to the vision and design of this architectural element throughout Italian architectural treatises. The discussion closes with a critical reading of two unpublished Neapolitan examples that testify to some of the few signs existing in Europe through the methodological and knowledgeable action of drawing and architectural survey.

Keywords: Scale doppie, analisi trattatistica, Napoli.

Double staircases, treatise analysis, Naples.

Vincenzo Cirillo

Professore associato di Disegno (CEAR-10/A). Dottore di ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali. Componente e responsabile di gruppi di ricerca. Autore di saggi e atti in convegni nazionali e internazionali sui temi della conoscenza, rappresentazione scientifica, comunicazione multimediale dei patrimoni culturali materiali e immateriali, espressione visuale attraverso il design grafico, oggetto di design e fashion design.

Pilar Chías Navarro

Professora Catedrática e già preside della Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá. Le sue ricerche si incentrano sui temi del patrimonio culturale, cartografia storica, territorio, paesaggio, tecniche dell'informazione e della comunicazione (ICT), GIS, infrastrutture dati territoriali, impatto ambientale, disegno, acustica, paesaggi sonori.

Riccardo Miele

Architetto e dottorando di ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali nelle discipline del Disegno (CEAR-10/A). Componente di gruppi di ricerca e autore di saggi e atti in convegni nazionali e internazionali sui temi del rilievo e della rappresentazione dell'architettura e del paesaggio.

Margherita Cicala

Architetta, dottoressa di ricerca in Architettura, Disegno Industriale e Beni Culturali e Assegnista di Ricerca nelle discipline del Disegno (CEAR-10/A). Componente di gruppi di ricerca e autore di saggi e atti in convegni nazionali e internazionali sui temi del rilievo e della rappresentazione dell'architettura e del paesaggio.

Ornella Zerlenga

Professoressa ordinaria di Disegno e direttrice del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. È componente e responsabile di progetti di ricerca nazionali e internazionali. È direttrice della collana *Temi e frontiere della conoscenza e del progetto* per i tipi editoriali di La scuola di Pitagora. È componente del Comitato tecnico-scientifico dell'associazione scientifica nazionale Unione Italiana per il Disegno e, dal 2019, tesoriere.

Authors:

vincenzo.cirillo@unicampania.it

pilar.chias@uah.es

riccardo.miele@unicampania.it

margherita.cicala@unicampania.it

ornella.zerlenga@unicampania.it

Received 6/07/2024; accepted 18/02/2025

1 | Introduzione*

Il progetto della scala è antico quanto l'architettura stessa ed oggetto di riflessione progettuale nella produzione trattatistica degli architetti rinascimentali, manieristi, barocchi e contemporanei. La scala coniuga sapientemente significati culturali e scientifici: per la scelta delle modalità di visualizzazione di cui la rappresentazione è pregna [Zerlenga 2014; Ead. 2017]; per il valore fondativo dell'immagine e la cultura della forma [Sgrosso 1979], dal simbolismo della forma alla sua costruzione geometrica nel foglio e nello spazio; per il carattere pragmatico e la dinamica operativa, ovvero la messa in opera, la cantieristica, il taglio delle pietre, le apparecchiature murarie, i materiali [Calvo López 2001, 38-51]. In tal senso, per la complessità del tema si può affermare che il disegno delle scale sottende un'etica progettuale che coniuga con sapienza lo spazio del disegno e il disegno dello spazio e, in senso più ampio, la cultura del progetto e la cultura del disegno [De Rosa, Sgrosso, Giordano 2000].

La disamina del tema di conoscenza dei modelli e forme del corpo scala conferma il disegno quale ambito di rivelazione della scienza della rappresentazione in quanto si può riconoscere nel disegno non soltanto la forza prevalente di stimolo alla creatività [de Rubertis 1994, 11] ma, nel suo articolarsi metodologico, possono identificarsi anche quei percorsi cognitivi dell'immagine che attraverso il ricorso a criteri geometrici regolano il divenire di una forma spaziale [Cirillo 2019]. Questo assunto è tanto più vero se si consulta la vasta produzione della trattatistica italiana nei secoli [Cirillo 2018]. Questo progetto è dunque strutturato attorno a questo assunto dal valore nodale ovverosia alla validità del disegno come tramite critico attraverso cui si compiono i complessi processi di ideazione, elaborazione e comunicazione del reale.

Inserito all'interno del progetto *STARES, Shape and sTructure in mAsonry staiRcasES in Naples. Criteria for the definition of knowledge models for safeguard and local tradition enhancement*, bando di ateneo per il finanziamento di progetti di ricerca fondamentale ed applicata dedicato ai giovani ricercatori, *principal investigator* Vincenzo Cirillo, e rispetto alle posizioni di pensiero e metodo sopracitati, è qui indagato il tema di studio sul corpo scala caratterizzato dalla presenza di più flussi di percorrenza. All'interno di questo panorama si propongono riflessioni legate alla visione e al disegno di questo elemento architettonico all'interno della trattatistica architettonica italiana disponibile e al confronto dei principali segni teorici e fisici esistenti. Chiude la trattazione la lettura critica di due inediti esempi napoletani che testimoniano alcuni dei pochi esempi esistenti in Europa attraverso l'azione metodologica e conoscitiva del disegno e del rilievo architettonico.

2 | Leonardo da Vinci fra visione e disegno della scala con flussi differenziati di percorrenza

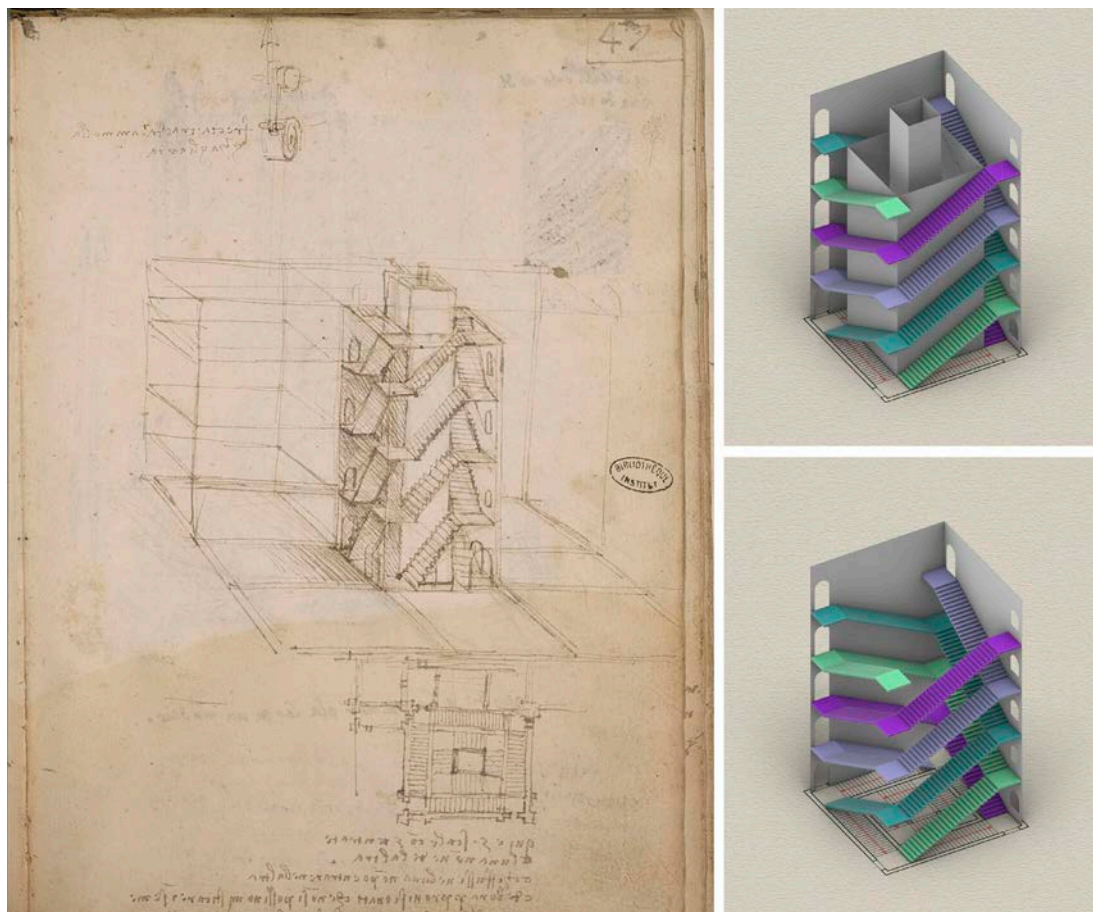
Il processo di ideazione dell'elemento architettonico del corpo scala con flussi differenziati di percorrenza, ossia caratterizzato dalla presenza di rampe sovrapposte indipendenti, trova una prima visione all'interno del *Manoscritto B* (1487-1489) di Leonardo da Vinci (1452-1519) conservato presso l'Institut de France di Parigi.

Leonardo rappresenta una figura magistrale per l'arte rinascimentale per il fatto che seppe abilmente padroneggiare ogni arte, dalla pittura all'architettura, dall'urbanistica all'ingegneria, dalla geometria alla meccanica [Beltrami 1919; Buccaro 2011; Buccaro, Rascaglia 2020].

Il *Manoscritto B* contiene in quasi tutti i suoi fogli un sistema di rappresentazioni multilivello che sottende tante visioni teorico-applicative e apre interessanti dialoghi con molteplici discipline che risultano tutte diversamente coinvolte. All'interno di esso sono infatti appuntati contemporaneamente disegni di chiese, congegni meccanici, architetture militari, apparecchiature difen-

* I capitoli *Introduzione* e *Leonardo da Vinci fra visione e disegno della scala con flussi differenziati di percorrenza* sono stati scritti da Vincenzo Cirillo; il paragrafo *Unire e/o separare. La scala con flussi differenziati di percorrenza nella trattatistica architettonica italiana* è stato scritto da Riccardo Miele; il paragrafo *Testimoniare attraverso il rilievo. Due scale a doppia percorrenza a Napoli* è stato scritto da Margherita Cicala; le conclusioni sono a cura di Pilar Chías Navarro e Ornella Zerlenga.

Fig. 1a-c: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, foglio 47r [Parigi. Institut de France]. Nel disegno, una scala a matrice rettilinea di forma quadrata con quattro rampe differenziate sui muri e una segreta al centro. A destra, visualizzazione tridimensionale dei diversi flussi di percorrenza, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).



sive, progetti di città e macchine da volo. Tutte queste raccolte di annotazioni, appunti e disegni attribuiscono alla disciplina della rappresentazione significative e continuative relazioni con la storia, la semiotica e, soprattutto, con il costruire a diverse scale di rappresentazione. In particolare, la traduzione formale e progettuale dell'esperienza di astrazione degli innumerevoli sistemi di ingranaggi, molle, argani, leve, carrucole, cunei e viti, disegnati in diverse scale di rappresentazione, e il loro studio sulla trasmissione del moto diede probabilmente a Leonardo la possibilità di ideare, o meglio avviare una codifica delle prime esperienze medievali esistenti, il corpo scala con flussi differenziati di percorrenza per destinazioni d'uso diverse dall'ambito religioso.

Per Leonardo, progettare anche il più semplice sistema di ingranaggio voleva dire dimensionare almeno due ruote dentate che, attraverso specifici sistemi di trasmissione del moto, garantivano lo svolgimento automatico di operazioni a catena. Gli ingranaggi, di dimensioni e geometria variabile, ad esempio cilindrici o conici, dovevano essere dotati di direzioni di movimento opposte e/o di flussi di percorso differenziati con punti di incontro che erano garantiti dalla perfetta configurazione delle componenti geometriche. Tutto ciò significava generare un senso di ordine e di successione che richiama il concetto di serie, cui fa capo, in architettura, il concetto

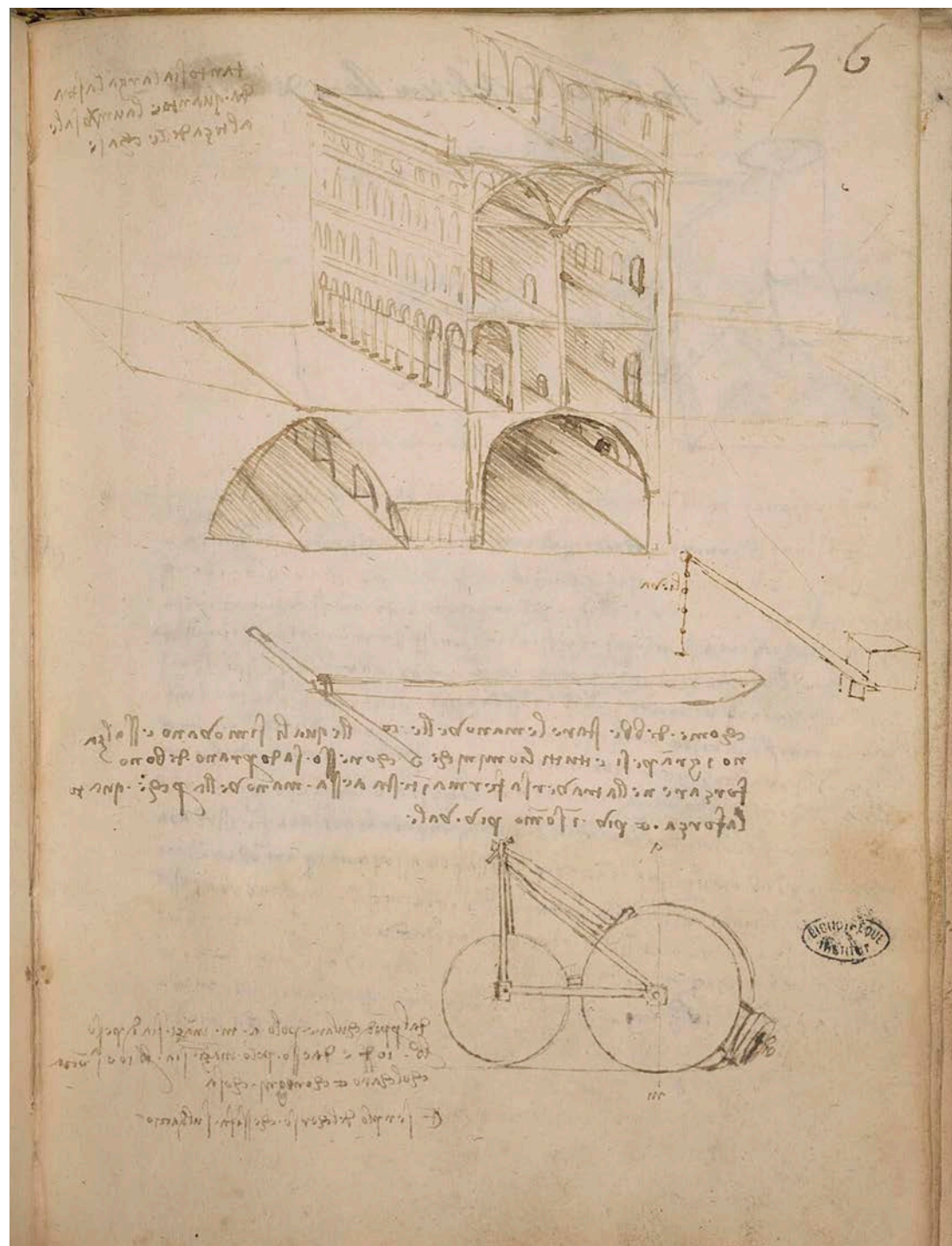
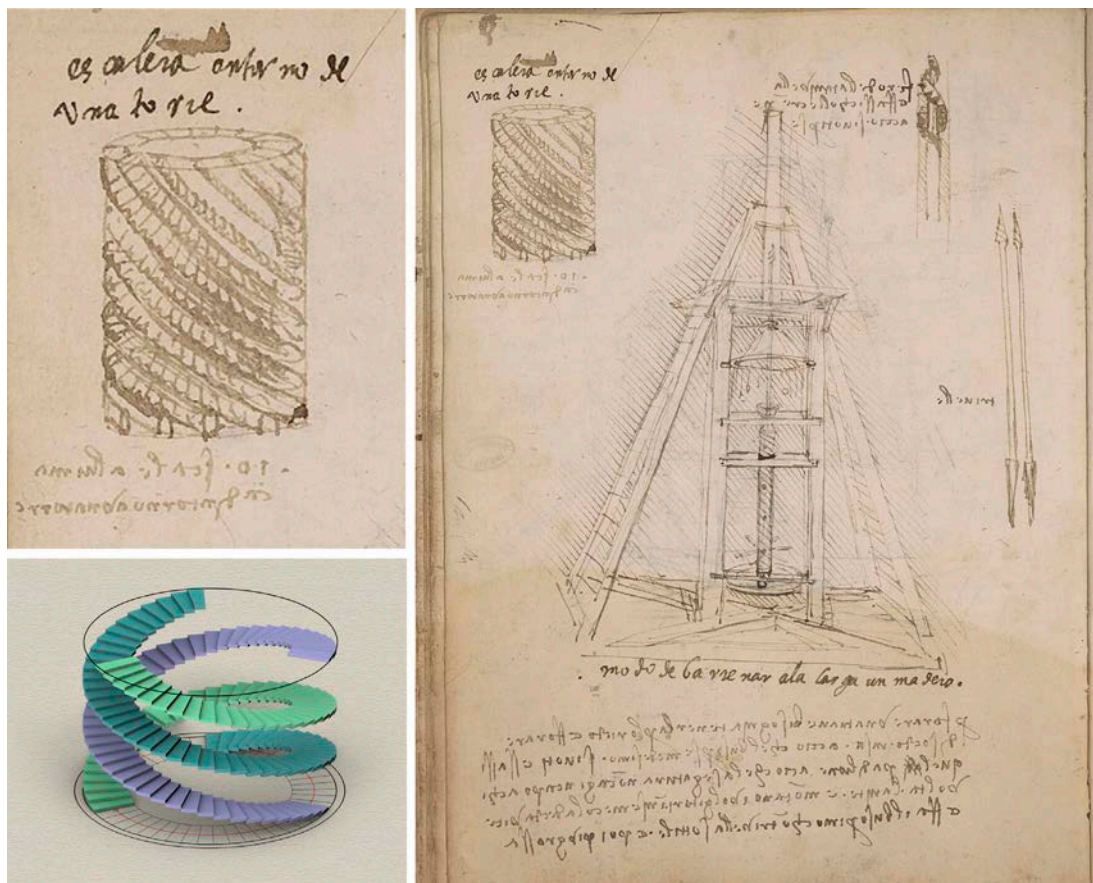


Fig. 2: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, foglio 36r [Parigi. Institut de France]. Spaccato assonometrico della città ideale.

Fig. 3a-c: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, foglio 47v [Parigi. Institut de France]. In alto a sinistra, una scala a matrice circolare composta da n rampe con flussi di percorrenza differenziati che egli appunta come «10 scale a lumaca d'intorno a una torre».



di organismo formale continuo. Alla stessa idea richiama inoltre il concetto di categoria stabilita attraverso una classificazione o graduazione delle parti.

Il corpo scala con flussi differenziati di percorrenza è sperimentato al contempo da Leonardo sia all'interno del progetto urbanistico della città ideale che in quello di un'architettura militare, probabilmente di difesa alla città stessa, entrambi contenuti nel *Manoscritto B* e finalizzati a razionalizzare e migliorare l'efficienza delle città e del loro sistema difensivo dopo aver assistito all'epidemia di peste che colpì la città di Milano nel 1484-1485. Questa particolare tipologia di corpo scala nasce dunque come un organismo strategico di difesa.

L'idea di allestire una città articolata su due livelli per separare le attività produttive da quelle signorili, ossia di collocare al piano inferiore la canalizzazione dei corsi d'acqua per il trasporto delle merci e/o la costruzione di stalle e, al piano superiore, lo sviluppo delle attività residenziali, induce Leonardo ad interrogarsi sul collegamento dei due livelli della città in maniera ordinata e separata. Dopo le prime riflessioni progettuali sui canali e sulle residenze della città annotate nei fogli 16r, 36r, 37r, 39r del manoscritto, appare al foglio 47r una scala a matrice rettilinea di forma quadrata con quattro rampe differenziate e una centrale nascosta (fig. 1) che, presumibilmente, avrebbero dovuto collegare le varie quote altimetriche e differenti aree planimetriche schizzate nello spaccato assonometrico del foglio 36r (fig. 2).

Al foglio 47v è poi schizzata una scala a matrice circolare composta da dieci rampe, postillata con nota in spagnolo come «escalera entorno de una torre» e appuntata da Leonardo come «10 scale a lumaca d'intorno a una torre» (fig. 3). Infine, il corpo scala con più flussi di percorrenza deriva probabilmente anche dall'osservazione e dall'annotazione del funzionamento di una macchina da fresa perforatrice con punta elicoidale, rappresentata nello stesso foglio, a dimostrazione del fatto che il dialogo delle diverse scale di rappresentazione e la trasmissione del moto della fresa a una superficie di fondo possa aver ispirato Leonardo circa la genesi di questa scala di forma circolare.

Nel caso di progetti di fortificazioni militari, la scala con flussi di percorrenza separati¹ diviene il fulcro centrale da cui partire per la disposizione delle aree di un castello e per la progettazione degli elementi di difesa quali torri e fronti bastionati.

Solitamente collocata al centro dell'organismo militare² (fig. 4), rappresentato sempre con una forma quadrata con quattro maschi angolari e quattro bastioni a sostegno della cinta muraria, la scala a quattro percorrenze avrebbe potuto per Leonardo servire distintamente e ordinatamente le quattro aree di tale castello, senza contare la possibilità che il castellano, principe o signore del castello, avrebbe potuto adoperare quella nascosta nel pozzo centrale della stessa per non incontrare i provvisionati ed essere al sicuro dagli attacchi offensivi.

Successivamente, Leonardo si pone anche il problema di mettere in relazione i fronti bastionati in modo che i soldati potessero immediatamente raggiungere qualsiasi area del castello soggetta ad un eventuale attacco senza generare disordine. A tale scopo, nel concepire il maschio come luogo di scambio fra i diversi fronti, Leonardo disegna numerose soluzioni di raccordo fra lo stesso e il fronte bastionato attraverso l'inserimento di scale a più percorrenze con pianerottoli in comune in modo da garantire: un flusso autonomo per ciascuno dei due fronti bastionati che confluivano in un maschio; un flusso autonomo per coloro che dovessero passare da un fronte all'altro; un pianerottolo comune dove entrambi i flussi provenienti da direzioni diverse potessero arrivare in cima al maschio.

Infine, al centro del maschio circolare è inserita una scala della stessa matrice, una lumaca segreta, per la salita del castellano sul punto più alto della torre in caso di attacco. Immediatamente al di sotto vi è collocata la plurima area di accesso dei provvisionati che lo avrebbero difeso. Per tale ragione, la scala circolare a più percorrenze situata all'interno dei maschi difensivi diviene per Leonardo un punto di attrazione gravitazionale e una macchina dinamica di scambio grazie al movimento preciso e ordinato dei soldati. In tal senso, l'architettura difensiva per Leonardo doveva possedere un carattere cinetico e funzionale senza contare che essa non poteva essere scissa da quella della città ideale del principe. Dunque, essa è al tempo stesso difesa e celebrazione dell'uomo. Non è un caso appunto che entrambi i progetti siano rappresentati all'interno dello stesso manoscritto.

Per rappresentare la ricca articolazione spaziale e permettere la comprensione dei vari flussi di percorrenza delle sue scale, Leonardo codifica pochi segni grafici come le linee inclinate delle plurime rampe e punti per pianerottoli di smonto, riposo e/o intersezione con una profonda chiarezza di sintesi che appare anche nei fogli 58v e 60r (fig. 5).

Chiudono la rappresentazione grafica delle scale con flussi differenziati di percorrenza due esempi maturi a doppia rampa illustrati nei fogli 68v e 69r (fig. 6). Il primo è impostato su una matrice rettilinea e il secondo su una curvilinea. Entrambi, seppur legati a una genesi ideativa di difesa igienico-militare, rappresenteranno da ora in poi i due modelli principali che nelle epoche a seguire saranno adottati come sperimentazione formale dagli architetti e finalizzati,

¹ Parigi. Institut de France. *Manoscritto B*, f. 47r.

² Ivi, f. 57v.

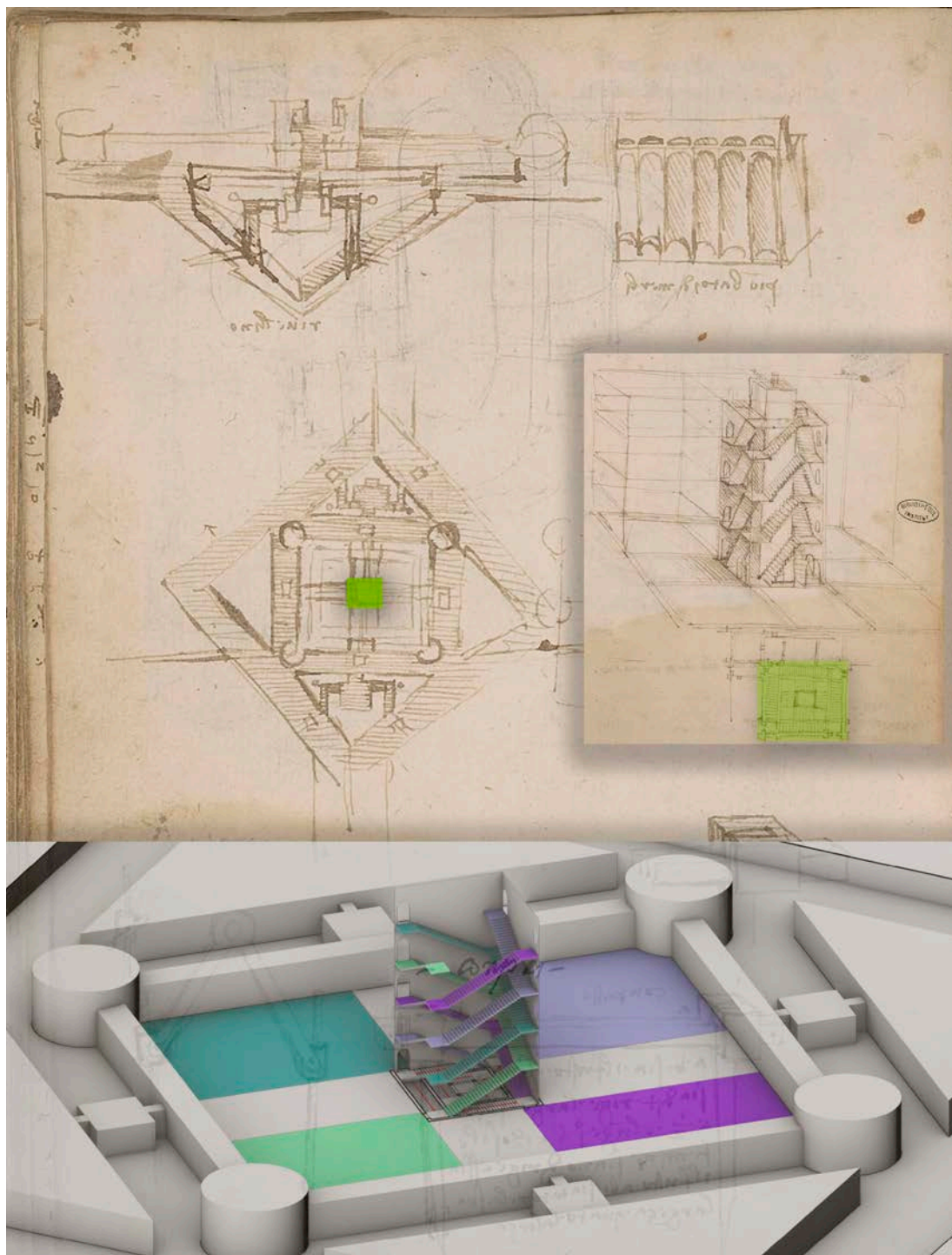


Fig. 4a-c: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, foglio 57v [Parigi. Institut de France]. Al centro, l'ipotesi di una scala quadrata con quattro percorrenze differenziate, foglio 47r, per servire ordinatamente diverse aree di un castello fortificato. In basso, visualizzazione tridimensionale dell'impianto, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).

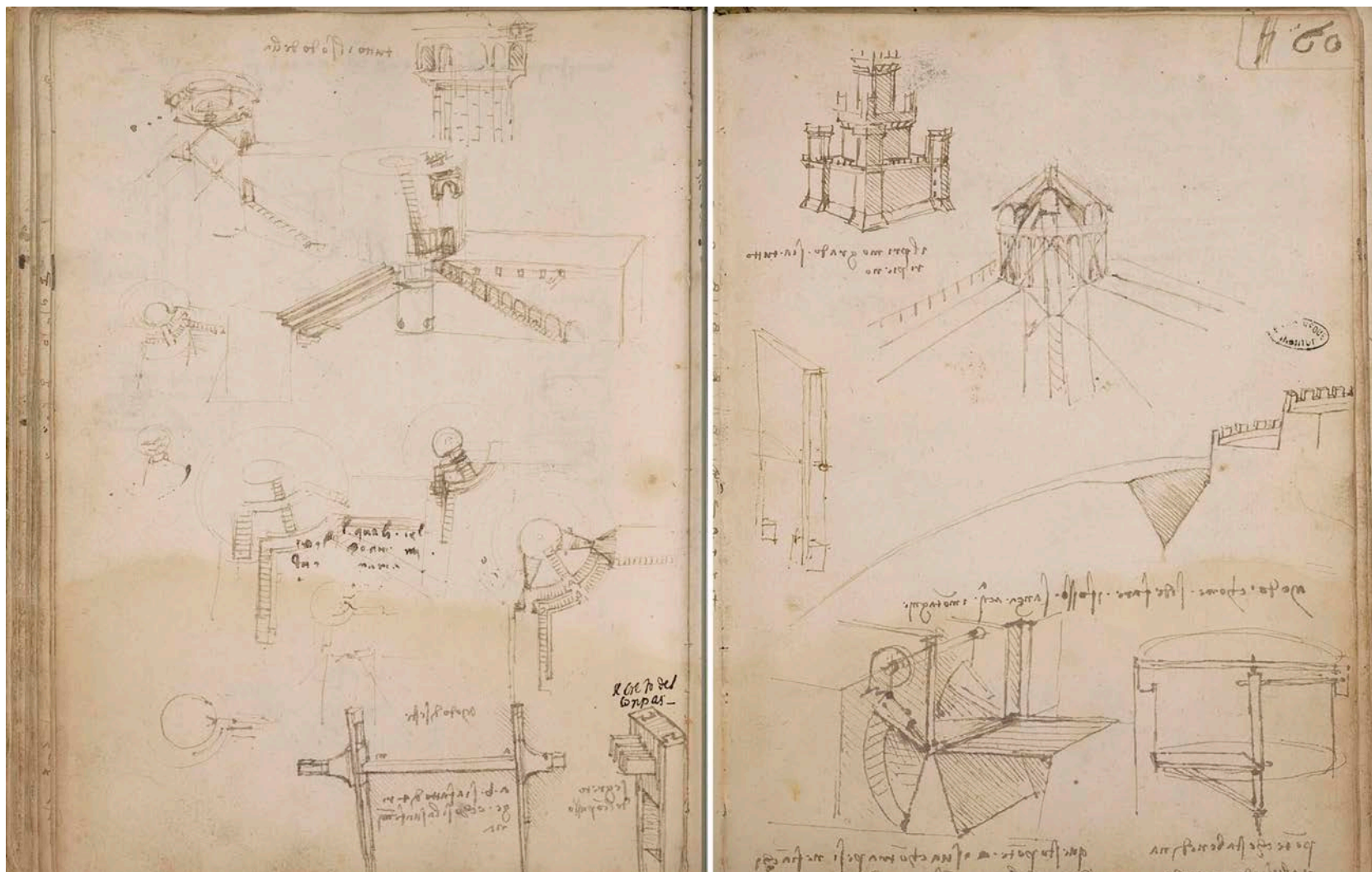


Fig. 5a-b: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, fogli 58v a sinistra e 60r a destra [Parigi. Institut de France]. Flussi di percorrenza separati per accedere in simultanea a una torre circolare all'interno di un sistema fortificato.

in prevalenza, a mettere in scena un aspetto visuale. Tali modelli conserveranno della visione leonardesca solo quella funzionale di servire differenti aree di castelli, ville e residenze, continuando a separare il castellano dal provvisionato ma inserendo punti di filtro e di intersezione per lo scambio dei flussi che perderà sempre di più il valore della separazione sino a divenire un elemento progettuale architettonico scenico e rappresentativo.

3 | Unire e/o separare. La scala con flussi differenziati di percorrenza nella trattatistica architettonica italiana

Nonostante l'origine tipicamente utilitaristica dello studio di Leonardo, la scala con flussi differenziati di percorrenza acquisisce, a partire dal XV secolo, un ruolo fondamentale nella composizione dello spazio costruito. Ciò nonostante, è evidente che, sebbene la trattatistica ne

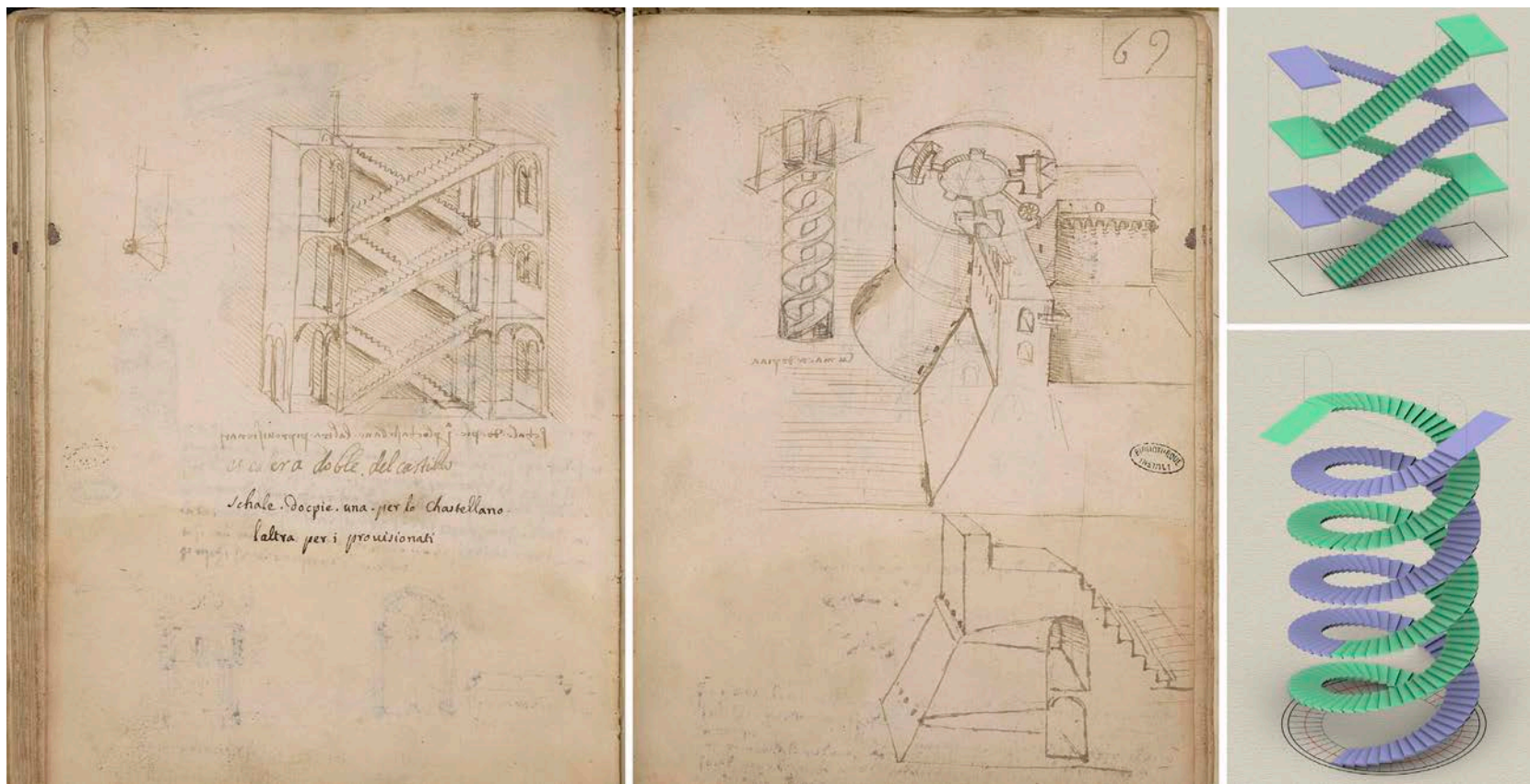


Fig. 6a-d: Leonardo da Vinci, *Manoscritto B*, 1487-1489, fogli 68v a sinistra e 69r a destra [Parigi. Institut de France]. Scale con flussi di percorrenza separati a matrice rettilinea a sinistra e curvilinea a destra e visualizzazione tridimensionale dei modelli, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).

abbia approfondito lo studio geometrico e costruttivo, il tema della scala con flussi differenziati di percorrenza, il cui interesse è tutt'oggi confinato alle tipologie monumentali, resta poco indagato.

Una delle sue prime traduzioni in pietra risulta essere quella del Castello di Chambord in Francia [Jarry 1888] nella Valle della Loira (fig. 7, in alto), impostato su un modello a matrice curvilinea come quello segnalato in figura 4 di matrice quadrata. Il progetto architettonico è attribuito allo stesso Leonardo da Vinci che, stabilitosi ad Amboise intorno al 1516, lo ha ideato come sistema di accesso alle quattro aree del castello con una collocazione al centro del primordiale cortile quadrato.

Questo scalone monumentale a matrice circolare fonde in sé elementi di derivazione italiana e di tradizione francese. I primi sono senz'altro riconducibili ai canoni della nuova architettura rinascimentale quattrocentesca descritti da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria* (1450). I secondi, invece, meno indagati, riflettono la graduale transizione dallo stile gotico a quello rinascimentale francese e provengono dalla tradizione costruttiva delle scale a chiocciola destinate alle torri delle cattedrali; tanto è vero che le scale a lumaca per castelli e architetture residenziali o nobiliari sino ad allora trovano prevalentemente collocazione sulle facciate esterne o interne degli stessi. Esempi eccellenti di questi episodi architettonici sono gli scaloni, o rampe, a matri-

ce circolare e/o poligonale delle facciate dei palazzi e castelli di *Nevers* e *Blois* dell'ala Francesco I [Guillaume 1985; Id. 1968] (fig. 7, al centro e in basso). Questa peculiarità della scala in facciata sarà ripresa durante la stagione settecentesca a Napoli dove essa, inserita all'interno di un sistema di percorso di accesso alle residenze nobiliari, rappresenterà a causa della ridotta sezione stradale degli assi viari storici partenopei la vera facciata dell'edificio.

La scala di Chambord è illustrata come modello con flussi differenziati di percorrenza all'interno del trattato di Andrea Palladio *I quattro libri dell'architettura* (1570) al Cap. XXVIII, *Delle scale e varie maniere di quelle, e del numero e grandezza de' gradi*. Il trattatista, per la descrizione della stessa, riprende gli appunti di Leonardo³ e afferma che la suddetta «scala à lumaca» è composta di:

quattro Scale, le quali hanno quattro entrate, cioè ciascuna la sua, e ascendono una sopra l'altra, di modo che facendosi nel mezzo della fabrica; ponno servire a quattro appartamenti, senza che quelli, che in uno habitano, vadano per la scala dell'altro: e per essere vacua nel mezo; tutti si veggono l'un l'altro salire, e scendere, senza che si diano un minimo impedimento. [Palladio 1570, 64] (fig. 9).

Palladio riprende da Leonardo anche il modello rettilineo⁴ a cui attribuisce la denominazione di scala doppia, impostata su impianto rettangolare, che si compone di due rampe parallele con sviluppo indipendente. A differenza di Leonardo che concepisce il modello rettilineo come l'insieme di due rampe perfettamente distinte e senza alcuna possibilità di intersezione fisica e/o visiva, Palladio introduce sulle stesse un pianerottolo di riposo. Sebbene quest'ultimo custodisca ancora la visione leonardesca di elemento che separa due possibili fruitori, l'inserimento della bucatura sulla parete verticale posta fra l'intersezione delle due rampe, permette, invece, uno scambio visivo o di luce fra due fruitori che provengono dalle rispettive direzioni opposte (fig. 8).

Infine, dalla lettura del testo scritto e dei grafici progettuali di Palladio emerge che, se la scala a matrice circolare con quattro rampe differenziate trova una migliore collocazione spaziale al centro di un cortile per servire distintamente tutti i lati del poligono in cui è inserita, la scala doppia a matrice rettilinea è adoperata invece prevalentemente come un'unità architettonica che lega due realtà distinte, come l'accorpamento di due unità residenziali prospicienti o per servire piani ammezzati dello stesso edificio posti a quote differenti. A tal proposito, il trattatista impiega le due soluzioni in vari progetti non realizzati contenuti nel Libro Secondo al Cap. III dedicato ai *Disegni delle case della città*, come nei palazzi dei Conti Iseppo de' Porti e Giacomo Angirano nella città di Vicenza [Palladio 1570, 8, 75], Gio. Battista della Torre a Verona [Palladio 1570, 76] e del Cavalier Leonardo Mocenico sul fiume Brenta [Palladio 1570, 78].

La scala doppia è illustrata anche nel 1583 nei commenti di Egnatio Danti al trattato di Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*. Nelle ultime pagine, quasi in appendice, schizza e commenta la «Scala a lumaca doppia». Di questo modello presenta due versioni a matrice curvilinea di forma circolare: la prima, a suo parere, simile al pozzo di Orvieto, allocata internamente a una scatola cilindrica ipogea e forata da bucatore che affiorano verso un pozzo centrale. La seconda, invece, illustra il modello precedente senza alcun supporto centrale di sostegno (fig. 9).

Nei suoi commenti, suggerisce inoltre di poter adottare dei pezzi prefabbricati, composti da uno a quattro gradini, per la realizzazione di un modello ligneo per ottenere una scala doppia, tripla o quadrupla. Nessuna descrizione e/o riferimento costruito appare citato sul modello rettilineo. Quest'ultimo appare invece in prevalenza trattato in diverse declinazioni da Vincen-

³ Ivi, f. 47r.

⁴ Ivi, f. 68v.

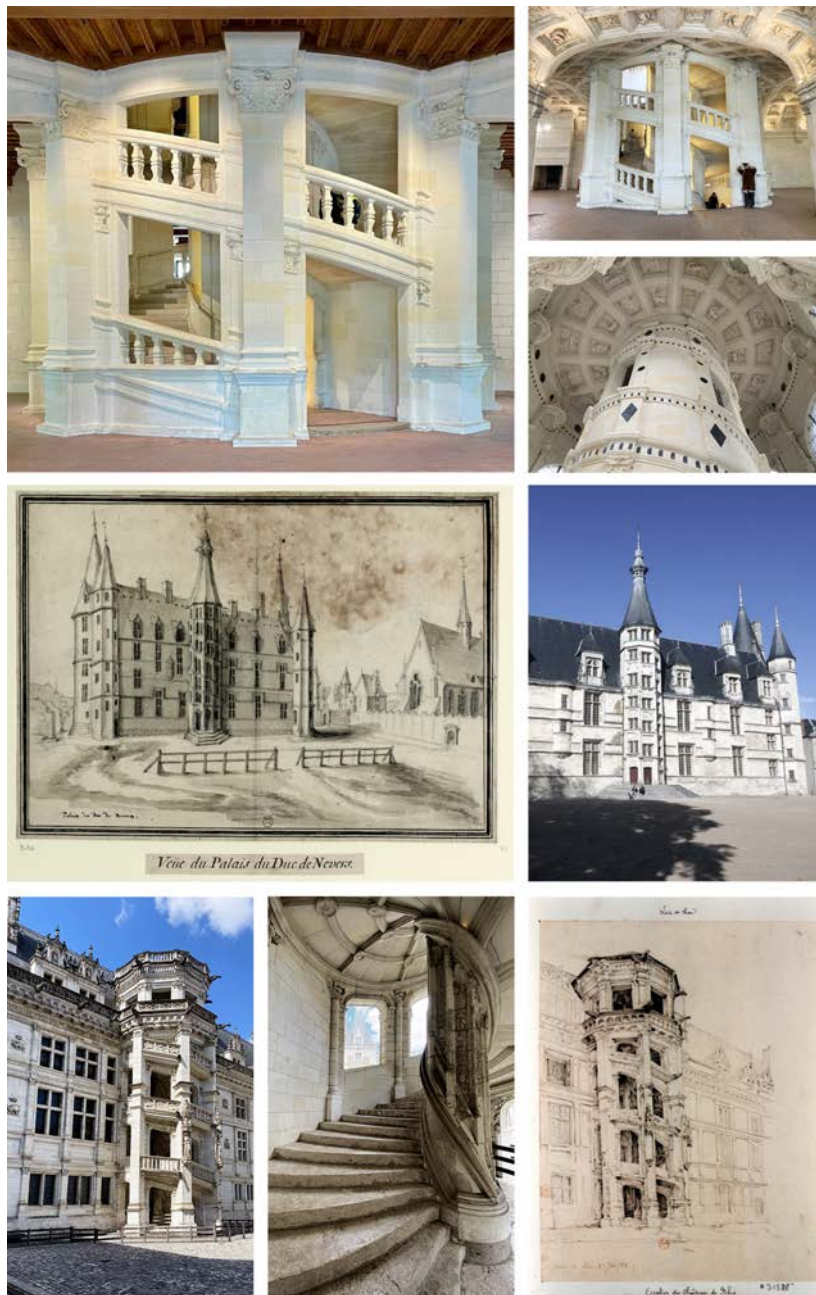


Fig. 7a-h: La scala a doppia rampa del castello di Chambord (foto dell'autore in alto); la scala di accesso al castello di Nevers al centro (fonti: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6937454s.item>; <https://it.advisor.travel/poi/Palazzo-ducale-Nevers-23605/photos>; in basso la scala di accesso al castello di Blois (foto dell'autore; fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77414360.item>; marzo 2024).

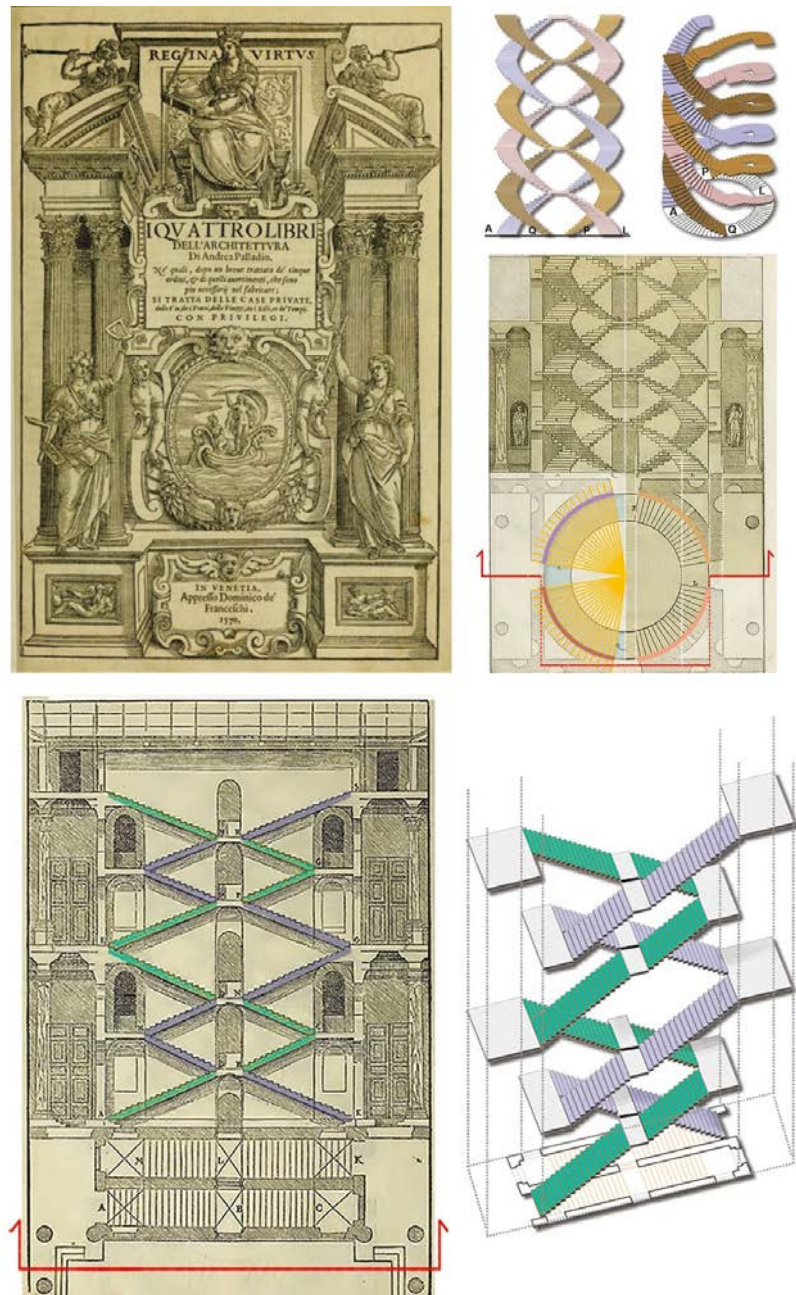
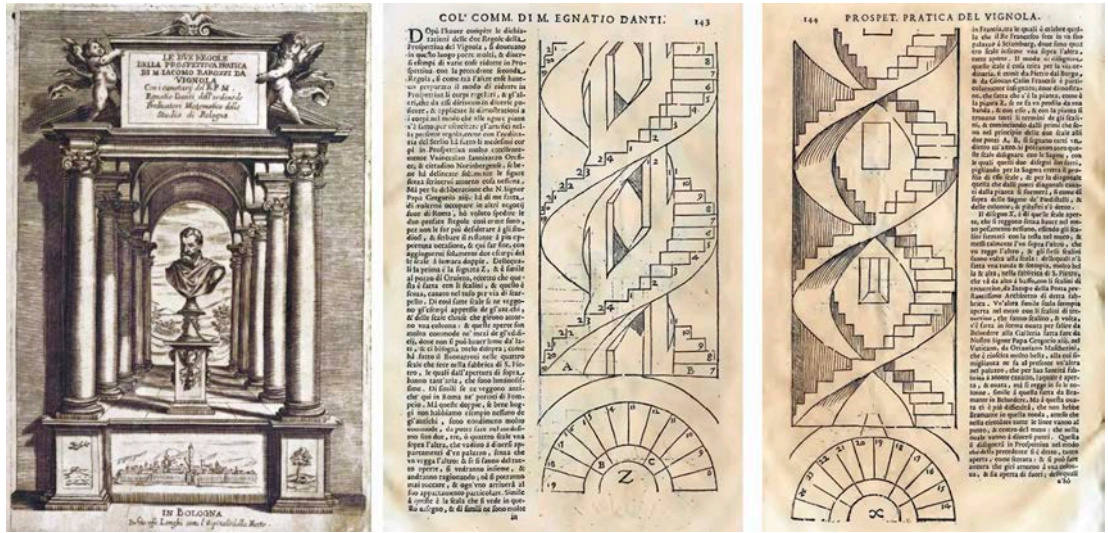


Fig. 8a-f: Scala a lumaca del castello di Chambord. In alto, frontespizio e visualizzazione della configurazione geometrica della scala con quattro flussi di percorrenza separati [Palladio 1570, 66] e modellazione tridimensionale, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo); in basso, Andrea Palladio, Libro I, p. 66. Scala doppia con due rampe parallele a sviluppo indipendente e modellazione tridimensionale, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).

Fig. 9a-c: Commento di Egnatio Danti [Vignola 1583, 143-144]. Scala doppia con pilastri a sinistra e a sbalzo a destra.



zo Scamozzi nel volume *L'idea dell'architettura universale* del 1615. Al Libro III, Cap. XX, il trattatista illustra dieci «maniere» di scale, associandole per forma «ai siti più convenevoli» [Scamozzi 1615, 312] più percorrenze a matrice rettilinea. Il secondo modello, di impianto leonardesco, fa un passo avanti rispetto a quello proposto da Palladio: in questo caso i pianerottoli centrali di riposo delle rampe rettilinee permettono anche uno scambio fisico oltre che visuale. Il quarto modello separa le due rampe rettilinee del secondo con un pozzo, nel quale vi sono collocati ulteriori due flussi differenziati per servire piani ammezzati. Per ragioni di sbocco a quote diverse, il dialogo fra i fruitori ritorna ad essere solo di tipo visivo (fig. 10).

Nella sesta maniera, infine, il dialogo fisico-percettivo dei fruitori diviene preponderante. In questo modello, il pianerottolo centrale diviene al contempo punto di ingresso alle residenze e di contatto fra le due aree della residenza. Chiude la trattazione sulla scala con più flussi di percorrenza con la disamina di modelli curvilinei a matrice circolare e ovata.

Da questo momento in poi, tutti gli altri trattatisti a seguire riprenderanno questi modelli precedentemente descritti e li applicheranno ai «siti più convenevoli» [Scamozzi 1615, 312].

Conclude la trattazione sulle scale doppie Guarino Guarini (1624-1683) nel suo trattato postumo *Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Chierico regolare Opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà* del 1737. Dopo un'esemplificazione di vari modelli geometrico-formali della pianta delle scale più comuni [Zerlenga, Cirillo 2023] da lui citate come primo e secondo tipo, nella «terza spesie» di scala del Trattato II, Capitolo VII, Osservazione IX, *Del modo in generale di disegnare le piante*, egli afferma che esse, a seconda della direzione delle rampe di salita (fig. 11), possono essere di quattro tipi, di cui l'ultimo a doppia rampa come quella di Chambord.

4 | Testimoniare attraverso il rilievo. Due scale a doppia percorrenza a Napoli

Nel panorama architettonico europeo si riscontra un numero limitato di esempi costruiti di scale caratterizzate da flussi di percorrenza differenziati, sebbene tale tipologia architettonica potesse offrire, come descritto precedentemente, vantaggi significativi sia in termini di gestione del flusso pedonale che di sicurezza. Nello specifico, questo impianto, salvo diverse indicazioni,

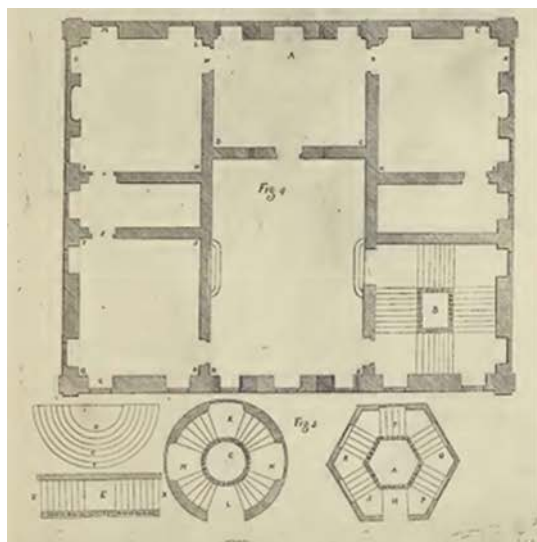
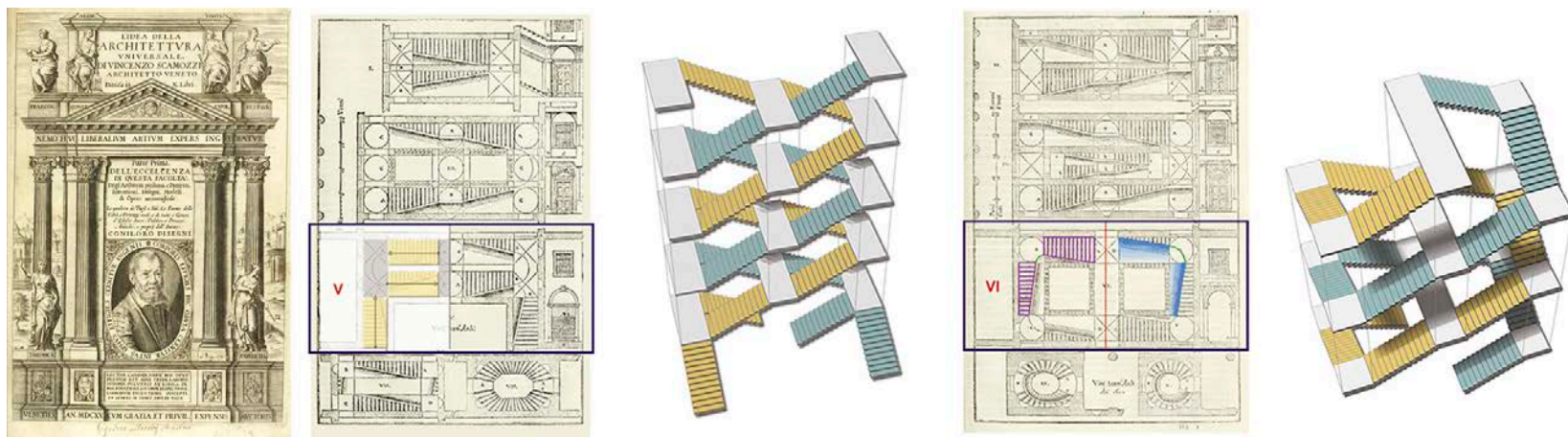


Fig. 10a-e: [Scamozzi 1615, 312], Scale doppie nella IV e V maniera; visualizzazione delle configurazioni geometriche e modellazione tridimensionale degli impianti, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).

Fig. 11a-e: [Guarini 1737, 180], Modellazione e visualizzazione della terza specie di scale: a sinistra quelle doppie, 2024 (elaborazione di Vincenzo Cirillo).

è riconducibile a sperimentazioni europee condotte all'interno di residenze reali, nobiliari e/o edifici religiosi come il Palazzo Reale di Aranjuez, con due rampe separate, e l'ex monastero di San Domingos de Bonaval, con tre rampe separate, in Spagna, e nel sopracitato Castello di Chambord in Francia, con due rampe separate.

Anche nella città di Napoli sono presenti due esempi ordinati su tale impianto tipologico e caratterizzati da un doppio flusso di percorrenza: il primo, ubicato all'interno del palazzo nobile Ricca-Cuomo in via dei Tribunali, al civico 212-213 e, il secondo, all'interno della reggia di Capodimonte [Capano 2017]. Prima di procedere al confronto tipologico, morfologico e spaziale dei due esempi napoletani con i modelli analoghi proposti all'interno della trattatistica architettonica italiana, è stata qui operata una prima fase di conoscenza diretta, svolta mediante la prassi del rilievo architettonico e una rappresentazione multiscalare mediante grafici di tipo bidimensionale e tridimensionale. In particolare, questi ultimi hanno consentito una più accura-

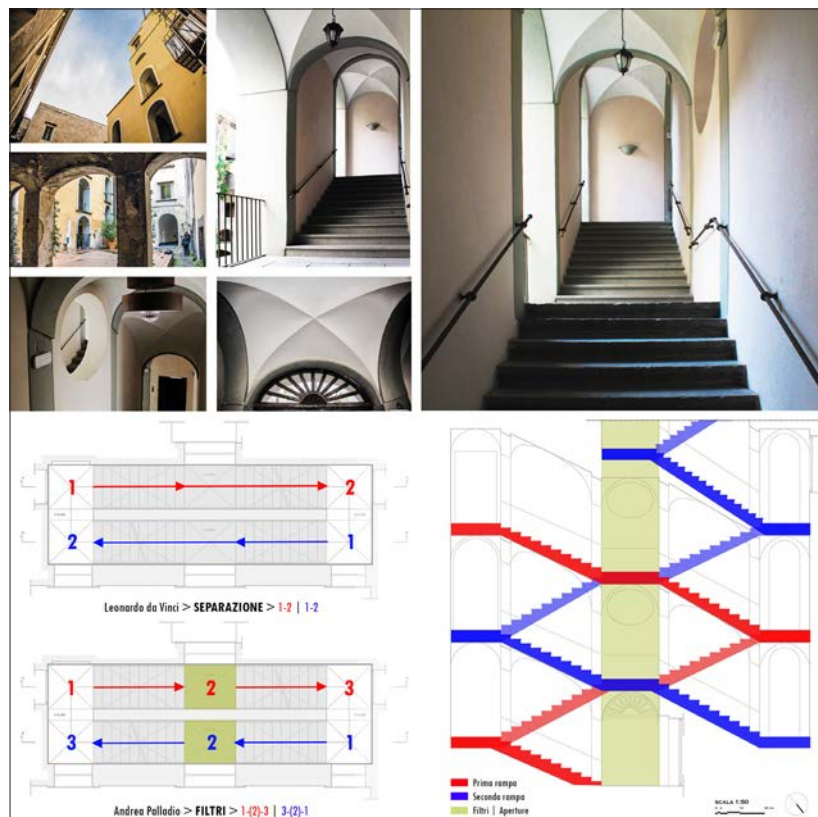
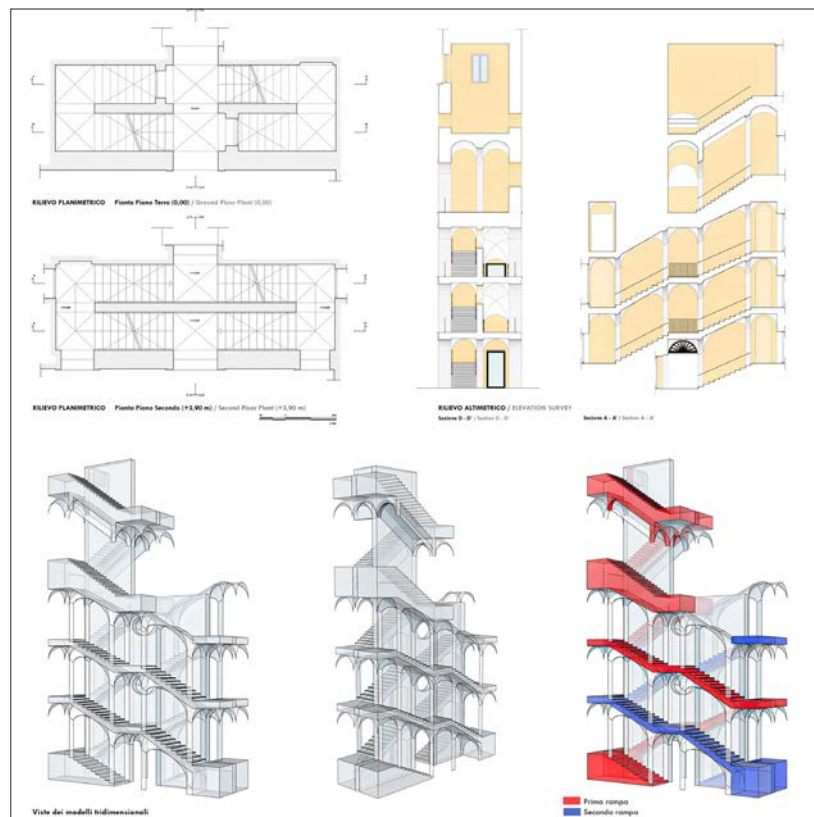


Fig. 12: Scala a doppia rampa di percorrenza collocata all'interno del palazzo Ricca-Cuomo in via dei Tribunali a Napoli. In alto, fotografie degli interni del palazzo e della scala; in basso, schemi tipologici esemplificativi in pianta e in alzato delle due rampe di percorrenza del corpo scala, 2024 (elaborazione di Margherita Cicala).

Fig. 13: Scala a doppia rampa di percorrenza collocata all'interno del palazzo Ricca-Cuomo in via dei Tribunali a Napoli. In alto, rappresentazioni del rilievo planimetrico e altimetrico del corpo scala; in basso, visualizzazione dei modelli tridimensionali del corpo scala con messa in evidenza delle due rampe di percorrenza, 2024 (elaborazione di Margherita Cicala).



ta conoscenza di entrambi gli esempi indagati sia in termini spaziali che di comprensione dei flussi di percorrenza.

La scala del palazzo Ricca-Cuomo in via dei Tribunali (fig. 12, in alto) appartiene a un edificio residenziale, ed è ispirata alla tipologia progettata da Leonardo da Vinci all'interno del *Manoscritto B*, foglio 68v, e in seguito ripresa da Andrea Palladio nel Libro I, p. 66 de *I quattro libri dell'architettura*.

Essa è caratterizzata dalla presenza di un ingombro planimetrico di forma rettangolare, coperto da volte a vela composte, diviso longitudinalmente da una cortina muraria centrale, nei quali spazi di risulta sono inserite rispettivamente le due rampe parallele e indipendenti (fig. 12, in basso).

Questa scala è una chiara citazione del modello teorico di Leonardo, progettata in modo da separare i flussi di percorrenza e garantire che i fruitori non possano incontrarsi fisicamente (fig. 12, in basso). Benché l'impianto planimetrico e la tipologia della scala in via dei Tribunali richiamino i concetti teorici dell'artista rinascimentale, le aperture ovali collocate lungo i pianerottoli di riposo, al centro delle rampe, in alto rispetto alla vista di un fruitore posto sul pianerottolo di riposo, sono inserite per permettere alla luce di illuminare adeguatamente l'intero invaso spaziale diviso dalla cortina muraria centrale. L'adozione di questo filtro, oltre che una peculiarità progettuale legata al comfort luminoso, diviene, in primo luogo, una peculiarità

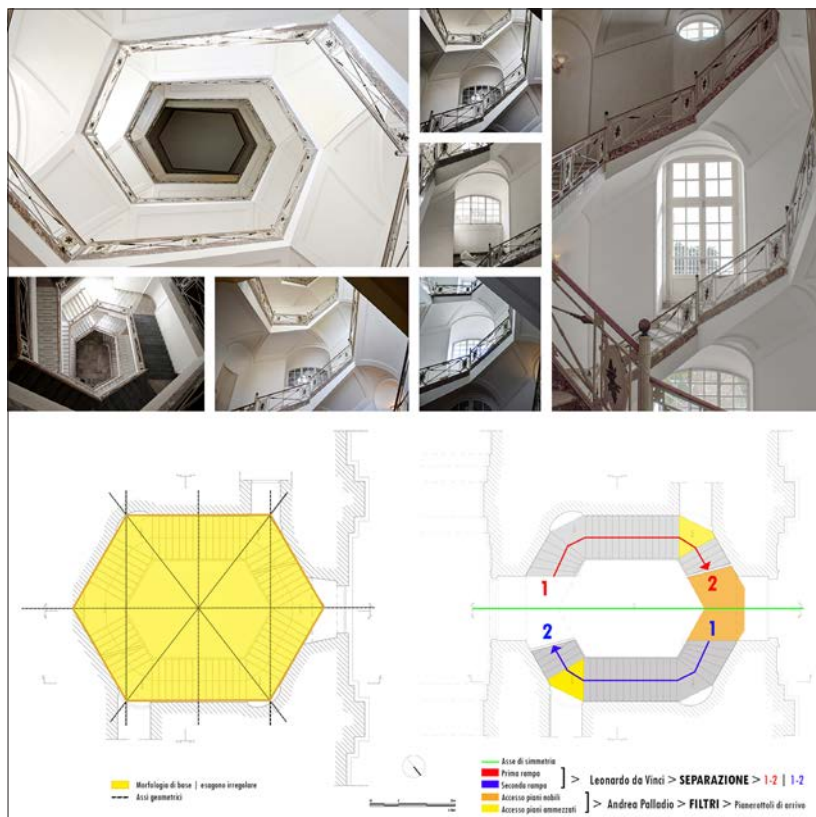
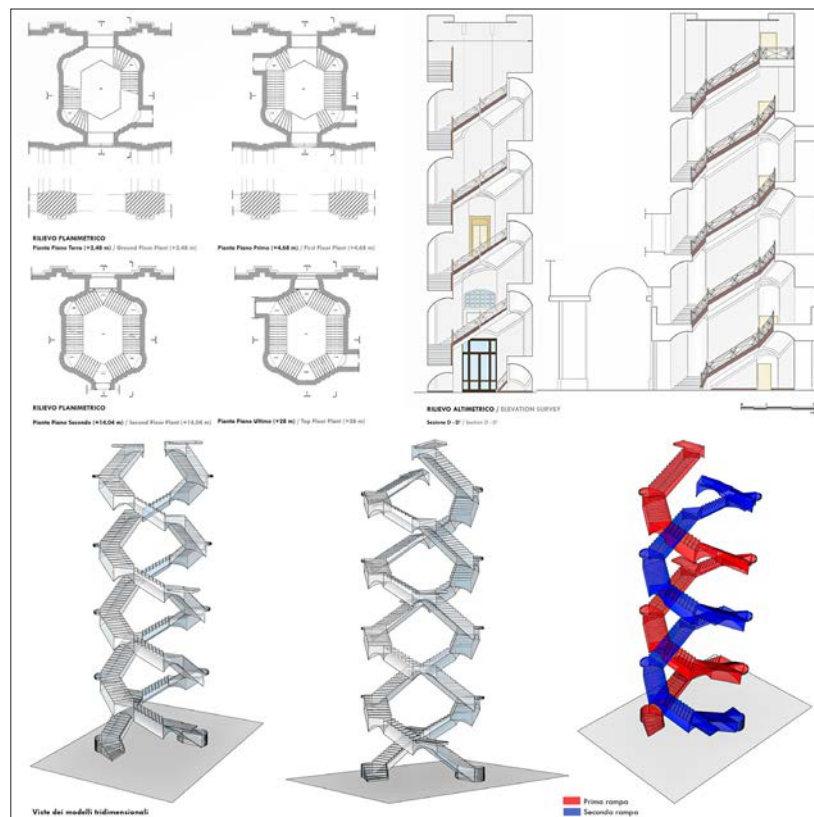


Fig. 14: Scala a doppia rampa di percorrenza, a matrice esagonale, collocata all'interno della reggia di Capodimonte. In alto, fotografie dell'interno della scala di Vincenzo Cirillo; in basso, schemi tipologici esemplificativi in pianta e in alzato delle due rampe di percorrenza che compongono il corpo scala, 2024 (elaborazione di Margherita Cicala).

Fig. 15: Scala a doppia rampa di percorrenza, a matrice esagonale, collocata all'interno della reggia di Capodimonte. In alto: rappresentazioni del rilievo planimetrico e altimetrico del corpo scala; in basso: visualizzazione dei modelli tridimensionali del corpo scala con messa in evidenza delle due rampe di percorrenza, 2024 (elaborazione di Margherita Cicala).



visivo-percettiva che permette di osservare in prossimità dei pianerottoli di smonto un possibile fruitore proveniente dalla rampa opposta e, in secondo luogo, un primo tentativo di connessione delle rampe differenziate, un modello che si avvicina a quello di Palladio che, diversamente, nella stessa posizione inserisce delle aperture poste a quota di un osservatore posto sul pianerottolo di riposo centrale (fig. 12, in basso).

Le planimetrie e le sezioni architettoniche redatte alle diverse quote altimetriche, sino a una quota di circa 20,43 m, nonché i modelli tridimensionali (fig. 13) rendono immediatamente chiara la disposizione delle rampe, studiata in modo da consentire l'accesso indipendente ai vari livelli dell'edificio e, al contempo, la presenza delle aperture ovali posizionate lungo le pareti perimetrali. Inoltre, le quote altimetriche evidenziano una regolare distribuzione dei pianerottoli di riposo, i quali sono disposti al fine di ottimizzarne il singolo flusso e favorire la sosta [Sanjurjo Álvarez 2016].

Il secondo corpo scala caratterizzato da un doppio flusso di percorrenza è collocato nella corte meridionale della reggia di Capodimonte. Anche in questo caso, il rilievo architettonico ha permesso di evidenziare le peculiarità che la contraddistinguono, le analogie con i trattatisti [Cirillo 2018], nonché le differenze rispetto quella in via dei Tribunali.

Documentata nei disegni della collezione di Lord Bute e in quelli che illustravano l'idea di Fuga nell'archivio di Stato di Napoli e nell'archivio storico della reggia di Caserta, [Capano 2017], si

caratterizza nel presentare una struttura con pozzo centrale e una configurazione geometrica approssimabile a una forma esagonale irregolare. Tale matrice genera rampe rettangolari appoggiate ai lati dell'esagono e pianerottoli di smonto e/o riposo triangolari.

La circolarità della percorrenza di tale modello (fig. 14, in alto) riprende quello delle scale a doppia rampa a matrice circolare di Leonardo⁵ (fig. 14, in basso) e di Palladio [Palladio 1570, Libro I, 65] (fig. 14, in basso). Le rampe che si sviluppano lungo le pareti dell'esagono irregolare, e pertanto lungo gli apotemi dello stesso, presentano pianerottoli di smonto che si alternano a ogni piano e determinano rispettivamente gli accessi ai piani ammezzati e a quelli nobiliari. A caratterizzare questi pianerottoli è la loro collocazione rispetto alla geometria di base dell'esagono, ossia, i pianerottoli appaiono collocati rispetto alle bisettrici dell'esagono, o anche ai raggi, e quelli collocati lungo l'asse longitudinale corrispondono ai punti di accesso verso i piani nobili, mentre, in opposizione, i pianerottoli triangolari collocati lungo le bisettrici laterali dell'esagono consentono l'accesso ai piani ammezzati. Tale espediente risulta essere un'evoluzione rispetto all'inserimento dei pianerottoli tipici di Palladio, e inoltre determina una netta separazione funzionale tra le due rampe che caratterizzano l'intera scala.

Sempre in relazione alla matrice geometrica che configura la scala e contiene le due rampe, l'asse centrale genera una netta separazione tra i lati rispettivamente di sinistra e di destra della reggia. Dunque, la sua configurazione spaziale consente di mantenere un flusso continuo e indipendente tra i vari livelli del palazzo, senza interferire con le altre funzioni dell'edificio. Infine, tutta l'organizzazione degli spazi interni riflette una complessa progettazione che permette una distribuzione equilibrata della luce naturale attraverso le aperture presenti lungo le rampe. Difatti, le aperture rettangolari e semicircolari poste lungo le pareti perimetrali che affacciano sul fronte meridionale dove è collocata la fontana esterna permettono un'illuminazione naturale uniforme, creando un ambiente luminoso e arioso che valorizza ulteriormente l'ascesa attraverso gli spazi monumentali [Migliaccio 2012].

L'analisi critica delle due scale, supportata dai rilievi architettonici e dalle rappresentazioni grafiche, mostra chiaramente come ciascuna tipologia abbia risolto in modo diverso le sfide legate alla distribuzione dei flussi verticali di percorrenza e alla gestione della luce. La prima, con la sua struttura lineare e funzionale, risponde alle esigenze di un edificio residenziale, garantendo un'efficiente separazione dei percorsi, e integra nella sua composizione progettuale quelli che sono gli influssi di Leonardo sulle scale a più rampe differenziate, con integrazioni successive proposte da Palladio. La scala di Capodimonte, invece, con la sua configurazione esagonale irregolare, risponde alle esigenze di rappresentanza e monumentalità proprie di un palazzo reale. Le rappresentazioni bidimensionali derivanti dai rilievi architettonici della scala del Palazzo di Capodimonte acclarano la complessità geometrica che la caratterizza e la cura delle disposizioni spaziali e dei dettagli architettonici. Le rappresentazioni tridimensionali, invece, offrono una visione completa delle interconnessioni tra le varie rampe e degli effetti di luce e ombra creati dalle aperture strategicamente posizionate lungo le pareti perimetrali (fig. 15).

In conclusione, le analisi delle due scale evidenziano come le teorie architettoniche dei trattatisti del passato, qui Leonardo da Vinci e Andrea Palladio, abbiano trovato applicazione pratica in contesti diversi, rispondendo a esigenze funzionali, progettuali, geometriche, percettive e rappresentative specifiche. Tale studio contribuisce pertanto non solo alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio architettonico napoletano, ma offre anche spunti per riflessioni di futuri di altri esempi di scale a doppia rampa di percorrenza rinvenibili in altri contesti.

⁵ Ivi, f. 69r.

5 | Conclusioni

Il contributo qui offerto sulla lettura, visione e disegno dell'elemento architettonico del corpo scala con flussi differenziati di percorrenza e delle sue modalità di rappresentazione nella trattatistica architettonica italiana intende dimostrare come esso si inserisca nella più generale storia del disegno architettonico, pur documentando nello specifico tre nodi centrali.

Il primo è espressivo di una lettura critica dei diversi modi di rappresentazione attraverso i quali la scala con flussi differenziati di percorrenza è stata analizzata [De Rosa, Sgrosso, Giordano 2000]. Questa diversità evidenzia come la rappresentazione non sia mai neutra, ma sia legata ai suoi contesti culturali e scientifici.

La seconda si riferisce al mondo della visualizzazione digitale e al concetto di modellazione [Migliari 2003], dove questa pratica permette di dare forma a idee progettuali complesse e/o mai rappresentate. Nell'analisi delle fonti qui richiamate, la descrizione verbale dei modelli di scale presentati da Leonardo da Vinci e dai trattatisti italiani citati non corrisponde a una rappresentazione grafica o la stessa è insufficiente a descriverne le peculiarità, determinando una maggiore difficoltà nell'immaginare la configurazione spaziale delle stesse da parte del lettore [Zerlenga, Cirillo 2023].

Infine, la terza sul concetto di conoscenza mediante la prassi metodologica del rilievo architettonico, qui adottato come strumento di documentazione e rappresentazione per testimoniare la presenza a Napoli di esempi unici [Zerlenga, Cennamo, Cusano, Cirillo 2022], ovvero due scale con flussi di percorrenza differenziati che riprendono la visione proposta da Leonardo da Vinci e la codificazione tipologica proposta da Andrea Palladio e da altri trattatisti a seguire con numerose varianti formali.

Bibliografia

- BAROZZI, J. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma, Francesco Zannetti.
- BELTRAMI, L. (1919). *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, Fratelli Treves.
- BUCCARO, A. - RASCAGLIA, M., a cura di (2020), *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, Napoli, FedOA - Federico II University Press.
- BUCCARO, A. (2011). *Il Codice Corazza nella Biblioteca nazionale di Napoli con la riproduzione in facsimile del ms. XII D 79*, Poggio a Caiano-Napoli, CB Edizioni-Edizioni scientifiche italiane, 2 volumi.
- CALVO LÓPEZ, J. (2001). *Arquitectura oblicua y trazas de monte*, in «Revista de Expresión Gráfica en la Edificación», n. 2, 2001, pp. 38-51.
- CAPANO, F. (2017). *Il sito reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedOA - Federico II University Press.
- CIRILLO, V. (2019). *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma. Le scale del '700 napoletano*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- CIRILLO, V. (2018). *The Representation of Staircases in Italian Treatises from the Sixteenth to Eighteenth Centuries*, in «disegno», n. 1(3), 177-188. DOI: <https://doi.org/10.26375/disegno.3.2018.17>
- DE ROSA, A., SGROSSO, A., GIORDANO, A. (2000). *La Geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, Torino, UTET.
- DE RUBERTIS, R. (1994). *Il disegno dell'architettura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- GUARINI, G. (1737). *Architettura Civile del Padre D. Guarino Guarini Chierico regolare Opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, Torino, Appresso Gianfrancesco Mairesse.
- GUILLAUME, J. a cura di (1985). *L'escalier dans l'architecture de la renaissance Actes du colloque tenu à Tours du 22 au 26 mai 1979*, Paris Vie, Picard éditeur.
- GUILLAUME, J. (1968). *Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord*, «Gazette des Beaux-Arts», gennaio.
- JARRY, L. (1888). *Le chateau de Chambord. Documents inédits sur la date de sa construction et le nom de ses premiers architectes par L. Jarry, membre de la société archéologique et historique de l'Orléanais correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements*, Orléans, H. Herluison, libraire-éditeur, Paris, rue Jeanne-d'Arc, 17.
- MIGLIACCIO, M.C. (2012). *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio: architettura, città, territorio*, a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, pp. 353-375.
- MIGLIARI, R. (2003). *Geometria dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e il design*, Roma, Edizioni Kappa.
- PALLADIO, A. (1570). *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, Dominico de' Franceschi.
- SANJURJO ALVAREZ, A. (2016). *La escalera de caracol en los tratados de cantería aspanoles de la Edad Moderna y su presencia en el patrimonio construido hispánico: estudio geométrico y constructivo*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- SCAMOZZI, V. (1615). *L'idea della architettura universale*, Venezia, Giorgio Valentino.
- SGROSSO, A. (2000). *Rigore scientifico e sensibilità artistica tra Rinascimento e Barocco*, in *La Geometria dell'Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, a cura di A. De Rosa, A. Sgrosso, A. Giordano, Torino, UTET.
- SGROSSO, A. (1979). *Lo spazio rappresentativo dell'architettura*, Napoli, Massimo.

- ZERLENGA, O. (2014). *Staircases as a representative space of architecture*, in *Best practice in Heritage Conservation Management from the world to Pompeii*, a cura di C. Gambardella, Napoli, La scuola di Pitagora, pp. 1632-1642.
- ZERLENGA, O. (2017). *Disegnare le ragioni dello spazio costruito. Le scale aperte del '700 napoletano | Drawing the Reasons of Constructed Space. Eighteenth-Century Neapolitan Open Staircases*, in «diséño», n. 1, pp. 45-56.
- ZERLENGA, O., CIRILLO, V. (2023). *Guarino Guarini y el proyecto de escaleras en los tratados italianos*, in «Informes de la Construcción», vol. 75, n. 572, e517. <https://doi.org/10.3989/ic.6420>
- ZERLENGA, O., CENNAMO, C., CUSANO, C., CIRILLO, V. (2022). *La escalera de ojo abierto del Palacio Di Majo en Nápoles entre geometría y equilibrio | The open-well staircase of Palazzo Di Majo in Naples between geometry and equilibrium*, in «Informes de la Construcción», vol. 74, n. 567, pp. 1-11.

Fonti documentarie

Parigi. Institut de France
Manoscritto B.

Sitografia

- <https://www.leonardodigitale.com/sfoglial/manoscritto-b-dell-institut-de-france/> (giugno 2024)
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6937454s.item> (giugno 2024)
- <https://it.advisor.travel/poi/Palazzo-ducale-Nevers-23605/photos> (marzo 2024)
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77414360.item> (marzo 2024)
- <https://archive.org/details/iquattrolibridel01pall/page/n3/mode/2up> (febbraio 2024)
- <https://archive.org/details/hin-wel-all-00001766-001> (febbraio 2024)
- <https://archive.org/details/lideadellaarchit00scam/page/n295/mode/2up> (febbraio 2024)
- https://archive.org/details/gri_33125008641249/page/n3/mode/2up (febbraio 2024)

Gli inglesi e la progettazione di giardini e parchi lungo le coste mediterranee: il caso di villa Rufolo a Ravello

Barbara Bertoli

Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR).

Istituto di Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo (IRISS)

Abstract

Nel 1851 Francis Nevile Reid acquista l'antica dimora posseduta dai Rufolo a Ravello, e avvia un complesso progetto di restauro e riqualificazione paesaggistica degli estesi spazi verdi, trasformandoli in un lussureggiante giardino panoramico dove i caratteri esotici, inglesi e mediterranei si fondono in maniera armoniosa. A partire da questo felice intervento, villa Rufolo è stata riconosciuta negli anni a livello internazionale come emblema iconico della città di Ravello.

The English and the design of gardens and parks on the mediterranean coasts: the paradigmatic case of villa Rufolo in Ravello

In 1851, Francis Nevile Reid purchased the ruins of the Rufolo Palace in Ravello, initiating an extensive restoration and landscape redevelopment project. He transformed the vast surrounding grounds into a luxuriant panoramic garden, where elements of exotic, English, and mediterranean character were harmoniously integrated. Following this successful intervention, Villa Rufolo has been recognized over the years as an iconic emblem of the city of Ravello on the international stage.

Keywords: Francis Navile Reid, villa Rufolo, storia dei giardini.

Francis Navile Reid, villa Rufolo, history of the gardens.

Architetta e PhD, l'autrice è ricercatrice al CNR. Si occupa di storia dell'architettura e della città e di storia del paesaggio in età moderna e contemporanea, con particolare riferimento alle trasformazioni urbane e paesaggistiche campane, nonché allo studio dei giardini storici.

Author: barbara.bertoli@cnr.it

Received 20/12/2024; accepted 19/03/2025

1 | Introduzione

Fino alla metà del Settecento gli itinerari di viaggio intrapresi da giovani aristocratici nordeuropei a fini formativi e culturali, terminavano a Roma, spingendosi eccezionalmente a Napoli [Richter 2012, 121]. Solo più tardi, con l'affermazione della sensibilità romantica, l'interesse dei viaggiatori si estese anche alle regioni più remote e meno battute del Mezzogiorno. I paesaggi selvaggi e solitari del Sud, il mare, la costa frastagliata, gli anfratti, le rovine, la natura incontaminata di boschi e vallate, rispondevano perfettamente al gusto romantico per il pittoresco, il sublime e l'esotico. In questo contesto, la Costiera Amalfitana con i suoi borghi arroccati, le scogliere a picco sul mare, le rovine medievali, le memorie del mondo arabo e l'orizzonte mediterraneo, divenne oggetto di particolare attrazione per viaggiatori, artisti e intellettuali europei. A partire dalla metà dell'Ottocento, la presenza di viaggiatori inglesi sul territorio salernitano è ampiamente documentata, come dimostrano i documenti conservati nell'Archivio di Stato di Salerno [Sole 2012, 132]. Si trattava di esponenti dell'aristocrazia o dell'alta borghesia, attratti dalla bellezza dei luoghi e da un ideale di vita contemplativa e lontana dalla frenesia urbana. Tra questi si distingue la figura di Francis Nevile Reid (1826–1892), cugino di Lord Napier, allora segretario della legazione britannica a Napoli. Durante un viaggio nel Sud Italia, Nevile Reid si stabilì a Napoli, e successivamente giunse ad Amalfi, dove soggiornò per qualche tempo. Secondo una fonte d'archivio, «il giovane arriva nel comune di Amalfi la sera del 13 dicembre e prende alloggio nella locanda di Francesco Gambardella. Egli ha intenzione di prendere dimora a Ravello, dove ha comprato un antico palazzo appartenente al sig. Ridolfo d'Afflitto, perché

Fig. 1: Ravello, Villa Rufolo. Scorcio del giardino antistante l'antica sala da pranzo, 2022 (foto dell'autrice).



‘attratto dalla naturale bellezza de’ luoghi’¹. Con l’arrivo di Neville Reid, che compra e ricostruisce nel 1851 la villa Rufolo, come osservato da Richter «comincia un nuovo capitolo della storia del paese» [Richter 2012, 122]. Per il restauro dell’antica e cadente dimora, il nobiluomo si affidò alle competenze dell’architetto archeologo Michele Ruggiero (1811-1900), mentre per l’impresa della riqualificazione degli spazi verdi annessi alla proprietà si impegnò in prima persona, trovando poi, un valido e fidato collaboratore nella figura del giardiniere ravellese Luigi Cicalese (1852-1932). Spinto da una raffinata sensibilità estetica e da una competenza botanica tipicamente anglosassone, Francis Neville Reid, diede forma a un giardino in cui le piante mediterranee, le specie ornamentali esotiche e quelle locali, convivevano armoniosamente. L’intervento trasformò il giardino in un’opera viva e mutevole, in equilibrio tra arte e natura. Attraverso l’introduzione di specie rare e la sperimentazione di tecniche avanzate di giardinaggio, il sito ambiva a plasmare una nuova concezione del mondo naturale, intesa come espressione estetica, ma anche come oggetto d’indagine scientifica. Il giardino di villa Rufolo assume una valenza simbolica e polisemica che travalica la semplice composizione botanica. Esso si configura come luogo d’incontro tra tradizioni botaniche anglosassoni e ambiente mediterraneo, riflettendo il suo intento di costruire una narrazione figurativa e culturale che mettesse in dialogo il contesto locale con le aspirazioni intellettuali dell’Europa coloniale. L’introduzione di specie esotiche, non si limita ad un’espressione di gusto, ma testimonia la volontà di elaborare un’interpretazione del paesaggio quale spazio ibrido, frutto di scambi culturali e di contaminazioni. Concepito come una collezione botanica *en plein air*, il giardino si propone come dispositivo di costruzione immaginativa del paesaggio, ridefinendo la percezione del Mediterraneo da immagine arcaica

¹ Archivio di Stato di Salerno. Intendenza, Gabinetto, busta 90, fascicolo 27.

di natura incontaminata a spazio dinamico e cosmopolita, soggetto a rielaborazioni scientifiche ed estetiche. L'intervento di Navile Reid si inserisce in un più ampio processo di trasformazione delle residenze e dei giardini lungo le coste del Mediterraneo, che contribuì tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento in modo decisivo alla costruzione dell'identità paesaggistica e culturale di molte località costiere mediterranee.

2 | I giardini degli stranieri e le trasformazioni del paesaggio lungo le coste del Mediterraneo

Nell'Ottocento, le località affacciate sulle rive del Mediterraneo conobbero una fase di intensa riscoperta da parte delle élite di viaggiatori nord-europei, attratte dalla forza evocativa del paesaggio, dalla luce, dal clima temperato e dalla ricchezza del patrimonio storico e culturale dei luoghi [Mazzino 2009, 162]. La costruzione di ville panoramiche con annessi giardini scenografici in cui convivevano elementi della tradizione locale e suggestioni esotiche si configurò nel corso del Novecento come una vera e propria moda che rispose non soltanto alle esigenze abitative, ma anche a una visione culturale del paesaggio come spazio simbolico e rappresentativo. Le antiche residenze vennero spesso trasformate in luoghi di sperimentazione estetica e botanica, mentre i nuovi insediamenti resero visibile una sensibilità progettuale che privilegiava l'incontro tra natura e artificio, tra spontaneità vegetale e regolarità compositiva. Questo gusto, affermatosi nei primi del Novecento, influenzò a lungo la cultura del giardino mediterraneo e il modo di percepire e abitare il paesaggio costiero.

Analizzando il caso italiano, l'introduzione delle piante esotiche e l'acclimatazione delle stesse in habitat diversi fu particolarmente influenzata «dalla folta e botanicamente colta colonia inglese che si andava insediando nei luoghi più pittoreschi o ricchi di tradizione culturale della Penisola» [Marzotto 1990, 175]. Va ricordato che, riguardo all'antico ambito della storia delle introduzioni, l'arrivo delle piante esotiche subì una vorticoso accelerazione tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Da recenti studi, condotti da Federico Maniero sulla cronologia dell'introduzione della flora esotica in Italia, che hanno aggiornato le pubblicazioni fatte da Pier Antonio Saccardo agli inizi del Novecento, emerge che più del 90% delle piante esotiche da lui censite furono introdotte dopo il 1750 e molte di queste nell'Ottocento. Per dare una dimensione del fenomeno dell'incremento e della diversificazione floristica, negli impianti dei parchi e giardini ottocenteschi, dove si annoveravano un centinaio di specie arboree e arbustive, almeno il 60-70% di queste erano piante non autoctone [Maniero 2000, 25]. I giardini, come è noto, sono storicamente il luogo di maggior presenza di specie esotiche e il paesaggio dei giardini dell'Ottocento diede un forte contributo alla trasformazione dell'impronta vegetale dei luoghi. Le piante esotiche naturalizzate nei paesaggi mediterranei nel corso dei secoli precedenti e quelle di nuova introduzione nell'Ottocento, quali, ad esempio, mimosa, araucaria, mandarino, kaki, nespole, eucalipto, pittosporo, plumbago, glicine, ortensie, azalee, rododendri, lillà, bouganvillee, banano, ficus e palme, con la loro introduzione massiva, in molti casi, trasformarono profondamente l'immagine dei paesaggi nostrani (fig. 2).

Fu quello un momento fulgido nella storia dell'arte dei giardini, arricchito dal Nord al Sud del Paese da significativi interventi, che suscitarono un generale e diffuso interesse per quest'arte e per l'evoluzione del gusto di questo particolare aspetto dell'architettura del paesaggio [Calcagno Maniglio 1990].

Paradigmatico in tal senso è il caso dei giardini Hambury, definibili come un modello di riferimento per la progettazione dei giardini realizzati dagli inglesi in ambiente mediterraneo. Thomas Hambury (1832-1907) realizzò nel tempo a Ventimiglia un mirabile giardino di accli-

Fig. 2: La Mortola, giardini Hanbury, nell'immagine è ben visibile la presenza delle piante esotiche che caratterizzano il paesaggio costiero, cartolina postale, 1950 ca.



matazione con un'ampia varietà di piante esotiche che hanno progressivamente caratterizzato l'economia, la natura e il paesaggio della Riviera Ligure [Mariotti 2018, 5]. Come osservato da Francesca Mazzino non fu facile per Hambury attuare l'idea di giardino botanico sul promontorio di Capo Mortola; tuttavia, egli riuscì a raggiungere nella progettazione del giardino il *sustainable landscaping*, «un corretto equilibrio tra protezione dei caratteri naturali, oculata gestione delle risorse e valorizzazione della bellezza del paesaggio costiero e dei caratteri ornamentali del giardino» [Mazzino 2018, 25]. Sebbene molti casi significativi nell'evoluzione del gusto dell'arte dei giardini e nella trasformazione del paesaggio, riferibili ai molteplici influssi e legami della cultura inglese, siano stati ampiamente trattati dalla letteratura specialistica, come quello ligure della Riviera di Ponente, che divenne il luogo ideale per la costruzione delle *winter residences* [Orengo 1925; Calcagno Maniglio 1990], quello toscano [Lambertini 2000; Galletti 1992; Galletti 1996] e, non ultimo, quello riferibile alle trasformazioni avviate attraverso la riqualificazione di parchi e giardini delle ville private della regione dei laghi dell'Italia settentrionale [Selvafolta 2012; Lodari 2002], un caso poco approfondito e affrontato solo in maniera episodica appare quello delle trasformazioni del paesaggio avviate attraverso gli interventi ideati dagli inglesi in alcune località del sud Italia. Tra Ottocento e Novecento, la trasformazione di alcune località della costiera amalfitana e palermitana, così come avvenne per la Riviera Ligure e i laghi insubrici, fu guidata da una più o meno consapevole immagine di cosmopolitismo. Molte località divennero le mete privilegiate di un'élite internazionale, che costruì ville e giardini, che rispecchiavano i viaggi, le acquisizioni, l'apertura dei commerci e la molteplicità di riferimenti



Fig. 3: Leo von Klenze, *Villa Rufolo a Ravello*, 1861 (Monaco di Baviera, Schackgalerie - Wikipedia).

culturali. Grazie al clima favorevole e all'acclimatazione delle piante esotiche, molte località del Mezzogiorno si trasformarono, essendo colonizzate dai ricchi collezionisti e dalle loro rarità botaniche. Significativo in tal senso appare il caso di Ravello, che, dalla metà dell'Ottocento, sia per le condizioni climatiche favorevoli sia per la singolarità del paesaggio, che rappresentava la quintessenza della mediterraneità, richiamò l'attenzione di quelle élites cosmopolite di viaggiatori, che, oltre allo svago, alla scoperta delle antiche civiltà e alla contemplazione e riscoperta in chiave romantica della natura, si videro impegnate nella riqualificazione degli antichi giardini. Le località della provincia salernitana colpirono inizialmente l'immaginario romantico dei viaggiatori stranieri, soprattutto in virtù della naturale conformazione impervia e selvaggia dei luoghi, caratterizzati da costoni di rocce scoscese, dirupi a strapiombo sul mare e dalla suggestiva presenza di torri costiere in rovina. Nel caso di Ravello, la piccola località arroccata sulla costa fu inclusa negli itinerari dei viaggiatori stranieri in maniera tardiva rispetto ad Amalfi; infatti, come documentato lucidamente da Richter, solo verso la metà dell'Ottocento, un mezzo secolo dopo la scoperta di Amalfi, anche Ravello cominciò ad attirare l'attenzione di un numero più grande di viaggiatori stranieri: «l'epoca s'entusiasmava del moresco, dei mondi misteriosi, sensuali e pagani dell'oriente, e nel contesto di quel culto orientaleggiante è da capire anche il nuovo interesse che il piccolo paese di Ravello suscitò tra i visitatori della costiera» [Richter 1997, 11].

Il primo esponente di quella raffinata élite di viaggiatori cosmopoliti, che per tutta la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento segnarono la vita sociale e artistica di Ravello, contribuendo significativamente a costituirne la notorietà internazionale, è Nevile Reid, nativo di Londra, figlio dell'aristocratico di origini scozzesi Nevile Reid (1789-1839). Nel 1844, dopo la morte del padre, Reid viaggiò in Francia con la madre, Caroline Napier (1798-1844), e i fratelli, per curarsi una presunta affezione alle vie respiratorie. Nel corso del viaggio, in novembre, tra Parigi e Lione, la madre morì, e i figli, rimasti orfani, soggiornarono a Nizza fino al 1845. Nello stesso anno Francis e il fratello Rawson partirono dalla costa francese alla volta di Napoli dove risiedeva la zia, Lady Carmichael, coniuge di sir Thomas Gibson Carmichael. Nella città partenopea, Reid s'integrò nella vasta comunità di viaggiatori espatriata. Erano uomini di cultura, artisti, imprenditori e commercianti, inglesi, svizzeri e tedeschi, tutti molto operosi [Romito 2009, 18]. Dopo essersi stabilito a Posillipo, a villa Gallotti, nel 1851 acquistò dalla famiglia d'Afflitto i ruderi di palazzo Rufolo. La proprietà comprendeva un terreno molto più esteso dell'attuale suolo di villa Rufolo, includendo il vasto territorio che attualmente si estende tra via Orso Papice, via Sant'Andea del pendolo e l'Annunziata. Inoltre, Reid risultava anche proprietario di villa Carusiello, situata nella contrada di Marmorata, a ridosso del mare di Ravello [Richter 1999, 24]. Sebbene il restauro dell'antica e cadente villa, affidato da Reid a Ruggiero, fu condotto dall'architetto in maniera cauta ed esemplare, con un metodo prossimo all'archeologia, si può sostenere che fu soprattutto il complessivo intervento paesistico promosso da Reid, raffinato botanico dilettante, a incidere in maniera decisiva sul complessivo immaginario della Ravello di età contemporanea [Mangone 2017, 173].

La riqualificazione di quell'antico giardino, che aveva ispirato Giovanni Boccaccio nella descrizione del giardino paradisiaco narrato nell'*Introduzione alla Prima Giornata del Decamerone*, divenne nel tempo l'elemento cardine di un immaginario propizio, che condusse Richard Wagner, a Ravello nel 1880, a trovare in quei fascinosi spazi il giardino di Klingsor del Parsifal. Nelle suggestive terrazze di villa Rufolo, sospese tra il cielo e il mare, abbagliate da luci e colori, il naturalismo botanico di matrice inglese si arricchisce di quelle nuove componenti e forme, che con-

noteranno nel corso del Novecento lo stile di giardino meridionale o latino; uno stile capace di trasmettere e reinterpretare i plurimi linguaggi e messaggi prodotti da tutte le civiltà, che si sono affacciate e sviluppate sulle rive del Mediterraneo [Zoppi 2009, 243]. Reid realizzò nel tempo uno dei giardini più suggestivi del Mezzogiorno, che si è fatto caposaldo artistico di una nuova dimensione paesistica tutta contemporanea. A partire dal fortunato rifacimento ottocentesco del giardino di villa Rufolo, furono poi realizzati a Ravello altri famosi giardini, nei quali *englishness* e mediterraneità si fondono mirabilmente, come in quello di William Beckett, poi Lord Grimthorpe, a villa Cimbrone, dove i ricordi d'Inghilterra e quelli classici si mescolano nelle scenografiche terrazze a picco sul mare [Margiotta Belfiore 1999, 449]. Beckett dopo che aveva acquistato nel 1904 la proprietà sul promontorio del Cimbrone, oltre a risistemare gli antichi edifici, introducendo elementi arabeggianti e neogotici, secondo il gusto eclettico del tempo, si occupò anche della riqualificazione degli estesi spazi naturali della proprietà. Il lord, inizialmente, si affida alla perizia di un giardiniere francese e in seguito ricorre al ravellese Nicola Mansi. Entrambi i giardinieri avevano già sperimentato le nuove idee inglesi sul giardino in Liguria. Il nucleo generatore del progetto del giardino era l'imponente viale centrale, che dall'ingresso della proprietà conduce al tempietto di Cerere, per poi spingersi fino al belvedere dell'Infinito, luogo ideale per la meditazione e la contemplazione. La direttrice condizionò il disegno dell'intero giardino, articolato su due grandi assi longitudinali, intersecati da una serie di tracciati trasversali. Nel fitto reticolo furono inseriti nel tempo episodi formali, come il giardino delle rose o quello antistante la *tea-room* e altri di matrice più libera. Il versante a Est fu contrassegnato da una



Fig. 4: Ravello, villa Rufolo. Il belvedere. Cartolina, Ed. Carlo Cicalese, 1955 c.a.

serie di terrazzamenti, dal disegno meno geometrico man mano che ci si allontana dalla villa, fino a confondersi con la campagna e il bosco. Anche nel versante a Ovest, più boscoso, i terrazzamenti si confondevano con il paesaggio circostante e i percorsi erano segnati dalla presenza di numerosi sentieri serpeggianti, che collegano poggi e tempietti popolati di raffigurazioni mitologiche. Nel 1917, anno in cui morì Lord Grimthorpe, il giardino era grosso modo ultimato. Molte delle soluzioni qui adottate evocavano la mediterraneità, mentre altre rinviano allo sperimentalismo inglese di Gertrude Jekyll (1843-1932) sul cromatismo e le bordure. Negli anni villa Cimbrone divenne cenacolo culturale e luogo di ritrovo di numerosi intellettuali del *Bloomsbury Group*. Il giardino ebbe una rimodulazione a opera dalla famosa scrittrice e botanica inglese Vita Sackville West (1892-1962). La stessa, ospite più volte dei Beckett e fortemente legata sia a Violet Trefusis, figlia illegittima di Lord Grimthorpe e della nobildonna Alice Keppel, sia a Virginia Woolf, attraverso la sua produzione letteraria e i suoi progetti, influenzò nel corso del Novecento in maniera profonda la pratica dell'arte inglese nella cura dei giardini. Il contributo e l'influenza degli inglesi nell'arte dei giardini del sud Italia non si limitò unicamente al caso degli importanti giardini ravellesi. Infatti, in seguito, il noto paesaggista Russel Page (1906-1985), che con le idee, da lui stesso illustrate nel *The Education of a Gardner*, si collocava nel solco della Jekyll, affiancò lady Susana Walton, moglie del famoso compositore inglese sir William Walton, nell'ardito progetto del giardino La Mortella, realizzato nell'isola di Ischia.

3 | Il complessivo intervento paesistico promosso da Francis Navile Reid a Ravello

Francis Navile Reid, appassionato di botanica e di arte antica, proveniente da un paese dove dominava l'eclettismo stilistico, nel 1851, dopo avere acquistato l'antica e cadente residenza dei Rufolo a Ravello, per oltre vent'anni, con spasmodica dedizione, s'impegnò nel recupero del giardino, che raggiunse nel tempo una notevole estensione nel territorio [Tagliolini 1990, 147]. Come detto in precedenza, oltre al restauro dei ruderi di villa Rufolo, affidato da Reid a Ruggiero, lo scozzese, giorno dopo giorno, recuperando la memoria e le tracce storiche del monumento e padroneggiando la raffinata *ars botanica* inglese, convogliò le sue ricerche ed energie nella creazione di un giardino unico, che, seppure realizzato con forti caratteri romantici, pittoreschi e influenze riconducibili alle memorie del giardino moresco, deve la sua fortuna alla fresca contaminazione, nata dalla moderna visione reidiana di giardino mediterraneo. Come risulta dalle informazioni fornite dallo stesso Reid, quando acquistò l'antica proprietà, posseduta dai Rufolo, la villa versava in uno stato di evidente degrado: «la casa non aveva né porte né finestre, la parte inferiore del cortile era coperta di macerie e una torre stava sepolta sotto il terreno» [Reid 1997, 57]. Gli interventi settecenteschi, eseguiti dai d'Afflitto, avevano modificato notevolmente l'orografia del luogo: la torre maggiore era interrata per oltre la metà della sua altezza e le quote dei terrazzamenti risultavano alterate rispetto a quelle originarie. Le condizioni dei giardini di villa Rufolo, immediatamente precedenti l'intervento di riqualificazione operato da Reid, possono essere dedotte dall'osservazione delle tavole pubblicate in *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, opera dedicata all'approfondimento della conoscenza dei monumenti medievali dell'Italia meridionale, pubblicata postuma nel 1860 [Schulz 1860]. Va ricordato che l'archeologo e storico tedesco, Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), nel clima romantico degli anni Trenta dell'Ottocento, fu tra i primi a occuparsi di palazzo Rufolo, riconoscendo gli eccezionali valori storico-artistici, architettonici e paesistici della antica e cadente dimora [Mangone 2017, 174]. Nell'ambito della sua indagine, fa eseguire al suo collaboratore Anton Hallmann (1812-1845) rilievi del patio e della torre d'ingresso: i disegni che ne derivano documentano la

peculiare pregnanza figurativa ed il fascino sublime di quelle antiche rovine, che rimandavano all'architettura esotica e i suoi stilemi medievali o moreschi. Mentre in merito all'incisione, su disegno di F. Von Quast, la planimetria mostra la situazione del palazzo e dei suoi «gärten», segnalati nella legenda della tavola con il n.13, prima dei restauri ottocenteschi (fig. 5). Il valore di tale documento iconografico, unico nel suo genere, risiede nel tentativo di interpretare l'impianto della antica dimora nel suo insieme complessivo. Inoltre, la planimetria appare interessante, poiché ci informa dell'esistenza di un pergolato di viti, rappresentato nel lungo viale che dalla torre d'ingresso conduce al cortile moresco, che conferma la messa a cultura di alcune parti del giardino già prima degli interventi reidiani. Analizzando, invece, la rappresentazione grafica, adottata per i terreni insistenti ad est e ad ovest dell'edificio principale, si può desumere che le due grandi aree dei giardini all'epoca risultavano incolte. Nella stessa pianta, accanto alla Torre, è rappresentato anche un piccolo giardino interno a pianta formale, recante al centro un elemento architettonico, mentre nel lato sud della proprietà si nota la sistemazione a belvedere dell'ampio terrazzo, scandito dalla presenza di pilastri, reggenti il lungo un pergolato di vite, risalente ai restauri settecenteschi operati dai D'Aflitto. Nell'impresa di riqualificazione e trasformazione degli spazi esterni di villa Rufolo, Reid fu coadiuvato dal valente allievo giardiniere Luigi Cicalese.

Il loro intervento appare il frutto di un progetto in itinere, in cui la composizione del nuovo giardino viene in un certo senso ispirata dal carattere connaturato di quegli antichi spazi. Nel giardino di villa Rufolo la quiete ombrosa e l'appagante frescura di memoria araba e bizantina coesistono con l'esplosione vivace delle piante dai colori brillanti, disseminate nelle ridenti aiuole delle terrazze abbagliate dalle luci e colori, dove si è rapiti dagli inaspettati scorci scenografici del panorama costiero. Pregno della cultura della *landscape archaeology* [Mangone 2017, 181], Reid fu impegnato, come anticipato, per oltre vent'anni nell'*improvement* del giardino di villa Rufolo e, guidato dalla suggestiva atmosfera mediterranea del paesaggio totale circostante, declinò in quegli antichi spazi verdi una moderna interpretazione di arte dei giardini, che, travalicando il gusto romantico, botanico e paesistico inglese, ha espresso un nuovo e moderno linguaggio d'arte dei giardini. Il giardino ripensato da Reid nella seconda metà dell'Ottocento era capace sia di richiamare «quel fascinoso altrove che l'architettura moresca suggerisce» [Mangone 2017, 181] sia attirare l'attenzione, mediante il mutuo dialogo, che instaurò fin da subito con il paesaggio totale circostante; un paesaggio che, a partire dall'intervento ingegnoso dello scozzese, si andò trasformando e contaminando. Sono proprio i valori paesistici di Ravello, esaltati ed in parte trasformati, a destare maggiore attrazione nel giardino di villa Rufolo, come nota acutamente Paul Hertz nel 1875:

Palazzo Rufalo, più correttamente Ruffuli, attualmente di proprietà di un inglese, Sir Francis Nevile Reed. Lì si può vedere uno splendido cortile da leggiadre colonne moresche appaiate con al di sopra degli archi incurvati a forma di foglia: una specie di piccola Alhambra. Resti di architettura moresca sono chiaramente individuabili anche in altri edifici; e in verità proprio la notizia della loro esistenza mi aveva attirato quassù. Arrivato qui invece mi fu difficile concentrare l'attenzione su queste cose, tanto incantevoli erano dappertutto i panorami che si aprivano sul mare e verso le montagne. Il giardino di Palazzo Ruffuli è un gioiello. Nell'ombra degli antichi cortili crescono grandi alberi di camelie e sulle terrazze soleggiate, piante tropicali di ogni genere. E infine la vista del pergolato che si estende lungo i margini scoscesi delle rocce! Ore ed ore stetti seduto lì come in un sogno perduto nella visione di questa costa felice, mentre un leggero aromatico vento d'estate proveniente dalla Sicilia accarezzava il mare azzurro e mi sussurrava nelle orecchie fiabe colme di delizie. O beato te Mr Reed! [Richter 1999, 47].

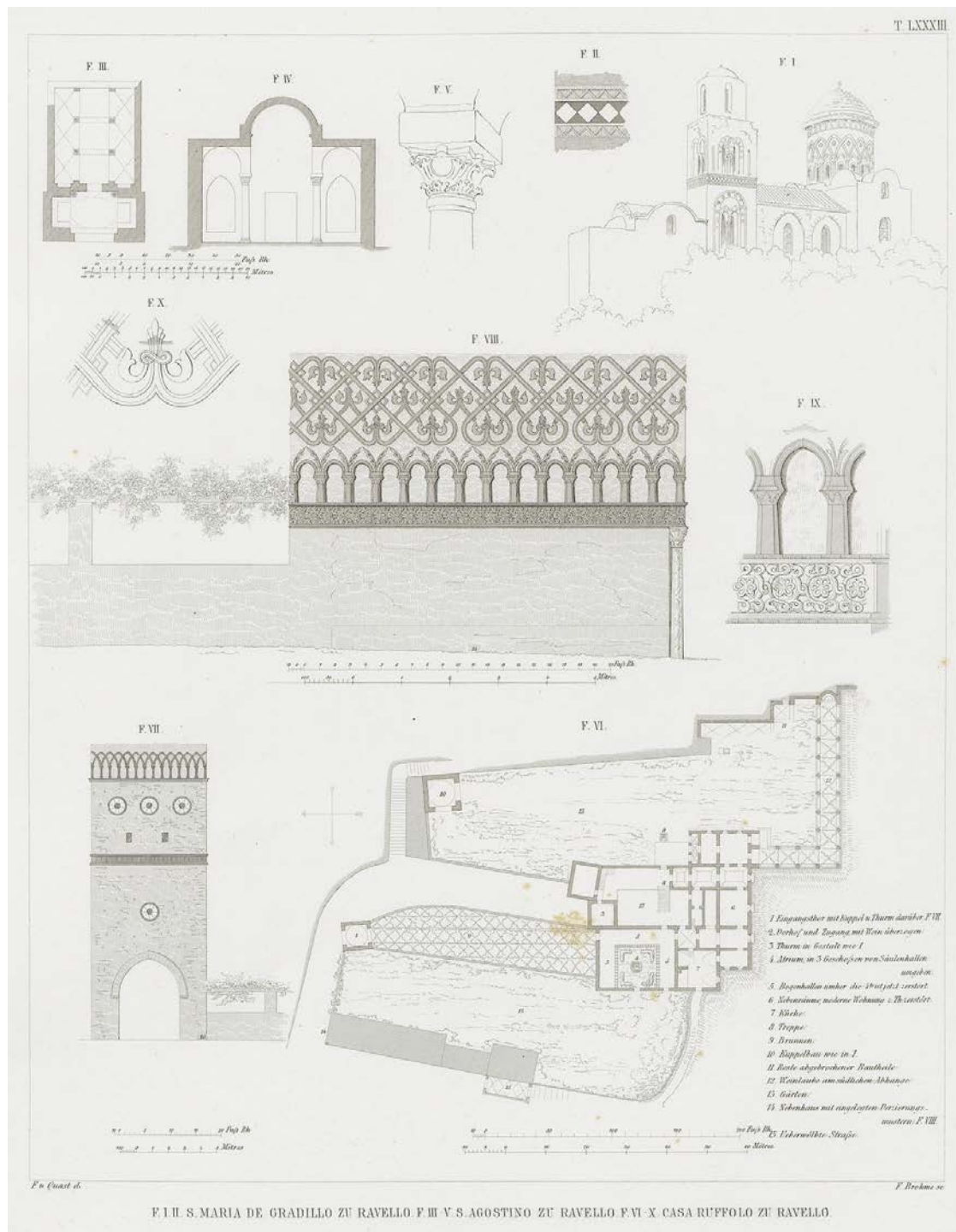


Fig. 5: Villa Rufolo. Incisione su disegno di Ferdinand Von Quast [Schulz 1860].

Fig. 6: Ravello, ingresso di villa Rufolo, Cartolina postale, 1900.





Fig. 7: Fratelli Alinari (Photographic studio). Italy. Ravello. Campania. Veduta dall'Hotel Palumbo con la torre del palazzo Rufolo [1930]. JSTOR, <https://jstor.org/stable/community.36401034>. Accessed 12 Dec. 2024.

Reid, negli anni, si è fatto portavoce di una nuova dimensione paesistica, che è nata come maniera spontanea, dalla vocazione già insita in quegli antichi spazi, predisposti a contenere le forme ed i caratteri peculiari dello stile di giardino mediterraneo. Tale stile, nel corso del Novecento, sarà declinato con caratteristiche diverse in molti parchi e giardini affacciati sulle ridenti coste mediterranee. Nel giardino emergono con preponderanza alcune caratteristiche tipiche dello stile di giardino mediterraneo, quali il rapporto stringente tra colori e panorami, il recupero di alcuni elementi del giardino classico (inteso come giardino di cui si conosce menzione nell'antichità, a differenza di quello formale rinascimentale) e, non ultima, l'acclimatazione di specie esotiche, favorite dal clima mite e temperato caratteristico dei paesaggi costieri mediterranei. Reid risolse in maniera moderna problemi riguardanti l'approvvigionamento e la gestione delle risorse idriche, l'uso della vegetazione rispetto a quella del nord dell'Europa e il mantenimento delle coltivazioni tradizionali, degli olivi, della vite e degli agrumi. Nel giardino di Villa Rufolo, tutt'ora, sussiste una combinazione affascinante di elementi naturali, architettonici e simbolici, che evocano un dialogo tra l'uomo, la natura e la storia. Il giardino è allo stesso tempo un rifugio e una finestra sul mondo. Va ricordato che nell'Ottocento lo sviluppo delle rotte marittime e le continue scoperte di nuove piante stimolarono in tutt'Europa una fervida attività di acclimatazione sia negli orti botanici che nei giardini delle grandi proprietà private. L'introduzione delle piante esotiche per scopi ornamentali nei giardini privati consentì in molti casi ai progettisti quella libertà compositiva tipica del giardino romantico, già per altro introdotta da alcuni decenni in Inghilterra da William Kent. Un file rouge, rintracciabile nei giardini riprogettati dagli inglesi sulle rive del mediterraneo, fu senza dubbio quello di riconnettere l'ambiente interno al giardino al paesaggio circostante. Tale concetto trovò spazio già agli inizi dell'Ottocento tra le pagine del noto trattato di Ercole Silva (1756-1840), trattato che contribuì alla diffusione in Italia della nuova estetica del giardino pittoresco o all'inglese [Silva 1801]. La botanica divenne sempre più nel corso dell'Ottocento il diletto delle classi colte. Si diffusero in tutt'Europa trattati di giardinaggio e si moltiplicarono i manuali per la coltivazione delle nuove specie e il loro utilizzo nel giardino. La letteratura sul giardino generò una manualistica, in cui delle nuove specie elencate si specificavano le proprietà e la provenienza. Nei tanti testi pubblicati fu adottato il metodo di classificazione delle specie, introdotto a metà del Settecento da Carl von Linné nel suo fortunato volume *Caroli Linnaei Systema naturae* [Linné 1758]. Ad esempio, Alessandro Targioni Tozzetti pubblica i suoi *Cenni storici sulla introduzione di varie piante nell'agricoltura e nell'orticoltura toscana*, che rappresenta una fonte importante per l'avanzamento della conoscenza della storia delle introduzioni delle nuove specie botaniche e per il loro utilizzo in Italia [Targioni Tozzetti, 1835].

Si può ipotizzare che anche Reid, assistito da Luigi Cicalese, così come molti botanici e giardinieri eruditi di quegli anni sulla spinta delle nuove pubblicazioni, volle cimentarsi nel giardino di villa Rufolo in nuove tecniche di acclimatazione, innesto, di talee, di semina, di potatura e di concimazione delle piante esotiche da lui collezionate [Richter 1999, 24; Apicella 2012, 107]. L'attività spasmodica di sperimentazione delle nuove tecniche giardiniere a villa Rufolo è testimoniata dalle lettere scritte tra 1885 e il 1889 Nevile Reid a Luigi Cicalese. L'epistolario è conservato da Anna Cicalese, nipote di Luigi, e in parte è stato pubblicato da Alessandro Tagliolini. Le lettere forniscono interessanti informazioni riguardo all'amministrazione della proprietà, alla coltivazione delle piante, allo stato di salute delle stesse e agli esiti dei tentativi di innesto e di propagazione delle specie esotiche, nonché del recupero delle specie locali [Tagliolini 1990]. Alcune delle lettere indirizzate da Reid al «caro Luigi» [Tagliolini 1990, 152], cura-

tore del giardino e custode di villa Rufolo durante le assenze del proprietario, risultano spedite dalla residenza di Posillipo, dove con la moglie Sophia Caroline Gibson Carmichael era solito trascorrere la stagione invernale. Altre, invece, risultano spedite nel corso dei frequenti viaggi in Inghilterra, durante i quali Reid allo svago del turista univa proficue occasioni per aggiornare le sue conoscenze botaniche. Come emerge dalla rilettura della fitta corrispondenza, Reid visitò diversi orti botanici europei sia per approvvigionarsi di nuovi semi da piantare nel giardino ravellese sia per informarsi delle nuove tecniche di ibridazione delle piante esotiche, come riportato, ad esempio, nella lettera indirizzata da Edimburgo al Cicalese, datata il 22 agosto 1885. In questa si legge:

Caro Luigi sono stato all'Orto Botaico il Signor Lindsay mi ha dato dei semi del Senecio speciosus consigliandomi di seminare una porzione quando seminate i vostri semi d'autunno (...) Poi via acciudo Linaria alpina graziosa pianta per i sassi, e Clintonia andrusiana dell'America del Nordo bella per i fiori e i frutti (...) Due cose non vi ho detto - che all'Orto il Borago è uscito tanto bene e che vi è una nuova specie di Anemone japonica- color rosa- una varietà ottenuta coll'incrociare le due varietà che abbiamo [Tagliolini 1990, 155].

Altre lettere rappresentano un'interessante testimonianza rispetto le relazioni tenute da Reid con gli esponenti di rilievo dei maggiori centri botanici europei. In una lettera datata 8 novembre 1874, indirizzata da Reid a sir Josph Hooker, direttore del Royal Botanic Gardens di Londra, si apprende del suo cimentarsi, dopo aver ricevuto dei semi da un amico collezionista, nella coltivazione dell'«Assam tea» e nell'ibridazione di altre varietà di tè nel giardino di villa Rufolo. Inoltre, nella medesima missiva, Reid chiede consigli in merito alla scelta delle piante più appropriate per realizzare i ripari dei limoneti da poco messi a cultura nei terrazzamenti della sua proprietà nelle località di Marmorata, in quanto fortemente esposti al sole ed alle correnti dei venti [Richter 1999, 33]. Il 21 dicembre dello stesso anno Reid ringrazia sir Josph Hooker per avergli suggerito di utilizzare l'*Altriplex Halimus* per proteggere i suoi limoneti; scrive anche in merito alle difficoltà incontrate nel reperirne i semi, introvabili sia a Napoli che a Firenze, e di averli trovati da Vilmorin a Parigi [Richter 1999, 34]. Nel corso del tempo, come anticipato, Reid collezionò nel giardino ravellese una grossa varietà di rare specie esotiche, reperite sia negli stabilimenti all'epoca più attivi nel commercio dei semi sia attraverso gli scambi di semi e di bulbi con diversi amici e collezionisti, come si apprende nella lettera del 24 aprile del 1887, indirizzata dalla residenza di Posillipo a Luigi Cicalese: «Se fosse possibile avrei piacere di avere una pianta di *Poinciana Gillesii* per mandare a Marval in cambio delle piante avute» [Tagliolini 1990, 157].

Nel giardino di villa Rufolo Reid collezionò diverse varietà di palma, oleandri, mirti, arbusti australiani, alberi cinesi e rampicanti provenienti dal Giappone, «linaria alpina graziosa pianta per i sassi e Clintonia andrusiana dell'America del Nordo bella per i fiori e frutti» [Tagliolini 1990, 155]. Amante delle rose, ne coltivò oltre dodici varietà diverse. Tra le varie specie ornamentali, usate per abbellire muri o ricoprire i pergolati di villa Rufolo, risulta anche la scelta dell'*Hedera helix* forma *poetarum*, che all'epoca doveva essere una rarità, tant'è che Reid informa il Cicalese della volontà del direttore dell'Orto Botanico di Edimburgo di «metterlo in Esposizione» [Tagliolini 1990, 155].

Aree del giardino di villa Rufolo	Specie arboree e di palme	Specie arbustive ed erbacee
Area del viale d'ingresso	<i>Cupressus sempervirens</i> , <i>Tilia platyphyllos</i>	<i>Aralia sieboldii</i> (<i>Fatsia japonica</i>), <i>Prunus laurocerasus</i> 'Rotundifolia', <i>Buxus sempervirens</i> 'Variegata', <i>Euonymus japonicus</i>
Area della Cappella	<i>Acer negundo</i> , <i>Prunus domestica</i> , <i>Washingtonia filifera</i> , <i>Washingtonia robusta</i> , <i>Cedrus libano</i> , <i>Paulownia tomentosa</i> , <i>Araucaria heterophylla</i> , <i>Pinus pinna</i> , <i>Cedrus Deodara</i> , <i>Phoenix canariensis</i>	<i>Euonymus japonicus</i> , <i>Pittosporum tibia</i> , <i>Buxus sempervirens</i> , <i>Abelia</i> × <i>grandiflora</i> , <i>Coralline australis</i> , <i>Ficus pumilia</i> , <i>Phormium tenax variegatum</i> , <i>Prunus laurocerasus</i> , <i>Ilex aquifolium</i> , <i>Yucca Gloriosa</i> , <i>Hydrangea macrophylla</i> , <i>Tecomaria capensis</i>
Area del Chiostro moresco e della Torre maggiore		<i>Parthenocissus tricuspidata</i> , <i>Monstera deliciosa</i> , <i>Hydrangea macrophylla</i> , <i>Buxus sempervirens</i>
Giardino superiore	<i>Cocculus laurifolius</i> , <i>Phoenix canariensis</i> , <i>Pinus pinna</i> , <i>Acer negundo</i> , <i>Cupressus sempervirens</i> , <i>Tilia cordata</i> , <i>Aesculus hippocastanum</i> - <i>Phoenix canariensis</i> - <i>Cedrus atlantica</i> , <i>Chamaerops humilis</i>	<i>Buxus balerica</i> , <i>Euonymus japonicus</i> , <i>Hydrangea macrophylla</i> , <i>Cordyline australis</i> , <i>Philadelphus coronarius</i> , <i>Buxus sempervirens</i> , <i>Viburnum tinus</i> L., <i>Bergenia crassifolia</i> , <i>Coronilla coronata</i> , <i>Howea forsteriana</i> , <i>Aucuba japonica</i> , <i>Buxus balerica</i> , <i>Ilex opaca</i> , <i>Fuchsia</i> spp., <i>Buxus sempervirens</i> 'Variegata', <i>Prunus laurocerasus</i> , <i>Rosa banksiae</i> 'Lutea', <i>Cordyline australis</i> , <i>Ilex aquifolium</i> , <i>Crataegus monogyna</i> , <i>Parthenocissus quinquefolia</i> , <i>Cyperus alternifolius</i> , <i>Bougainvillea glabra</i> , <i>Nerium oleander</i> — <i>Aralia sieboldii</i> , <i>Colocasia esculenta</i> , <i>Rosa banksiae</i> , <i>Alba plena</i> , <i>Nymphaea alba</i> , <i>Cyperus alternifolius</i> , <i>Adiantum capillus-veneris</i> , <i>Pittosporum tobira</i>
Giardino inferiore	<i>Coralline australis</i> , <i>Hedera helix</i> , <i>Wisteria floribunda</i> , <i>Cordyline australis</i> 'Variegata', <i>Cycas revoluta</i> , <i>Rosa banksiae</i> 'Alba plena', <i>Rosa banksiae</i> 'Alba plena', <i>Dolichandra unguis-cati</i> , <i>Jasminum officinale</i> , <i>Cyperus alternifolius</i> , <i>Adiantum capillus-veneris</i> , <i>Hydrangea macrophylla</i> , <i>Haemanthus coccineus</i> , <i>Bougainvillea glabra</i> , <i>Chlorophytum elatum</i> , <i>Strelitzia regina</i> , <i>Wisteria floribunda</i> , <i>Equisetum palustre</i> , <i>Muehlenbeckia complexa</i> , <i>Bergenia crassifolia</i> , <i>Abelia grandiflora</i> , <i>Buxus sempervirens</i> , <i>Monstera deliciosa</i> , <i>Rosmarinus officinalis</i>	<i>Cercis siliquastrum</i> , <i>Jubea chiliensis capitata</i> , <i>Erythrina crista galli</i> , <i>Chamaerops humilis</i> , <i>Adansonia digitata</i> , <i>Phoenix canariensis</i> , <i>Cupressus sempervirens</i> , <i>Pinus pinna</i> , <i>Citrus reticulata</i> , <i>Citrus</i> × <i>limon</i>

Tab.1: Tabella delle specie arboree, arbustive ed erbacee presenti nel parco di villa Rufolo a Ravello, elaborata sulla base dei dati pubblicati sul sito di villa Rufolo: (<https://villarufolo.com/guida-alla-visita-del-giardino-di-villa-rufolo/>, settembre 2024).

La graduale trasformazione dei terreni di villa Rufolo fu improntata ad un generoso eclettismo, che potremmo definire temporale e spaziale insieme e che fece convivere luoghi ed epoche diverse nello spazio del medesimo giardino. Sebbene non risulti facile valutare attraverso l'incrocio dei dati, desunti dalle fonti documentarie, quali e quante specie, presenti attualmente nel parco di villa Rufolo, siano state introdotte da Reid nell'Ottocento, e quante siano state inserite successivamente, va evidenziato che la ricchezza e la varietà del patrimonio botanico, ieri come oggi, è di inestimabile varietà e pregio naturalistico (tab. 1). Ma va rilevato che ci sono altri aspetti, che rendono particolarmente interessante il complessivo intervento avviato da Reid a metà dell'Ottocento a Ravello. Ci riferiamo al ruolo da lui ricoperto per lo sviluppo urbanistico della cittadina. Reid, infatti, risulta il promotore di diversi interventi di ripristino delle vie comunali, e appare tra i nomi dei cinque delegati del consorzio costituito da Comune di Ravello, responsabile dei lavori per la costruzione della strada rotabile di collegamento tra Scala e Ravello con la strada di costa [Richter 1999, 26], la cui realizzazione contribuì allo sviluppo dei nuovi percorsi di penetrazione turistica della zona. Va ricordato che nel 1863, quando i lavori del giardino erano già ad uno stadio avanzato, Reid, per risolvere l'urgente problema dell'approvvigionamento idrico per i suoi estesi giardini, collimando i propri interessi personali a un generoso mecenatismo verso la cittadina, dopo aver stabilito una convenzione con la giunta municipale del Comune di Ravello, fece costruire a sue spese un acquedotto, che portava l'acqua dalla contrada del Tabernacolo fino alla piazza Vescovado di Ravello. Dalla rilettura delle fonti documentali si evince che i lavori per l'esecuzione del nuovo acquedotto si conclusero nel 1874 [Richter 1999, 25]. L'acqua, oltre a essere un elemento indispensabile per la vita del giardino, con il suo riflettere e rimodellare la natura circostante abbelliva in molti punti i giardini di Reid: «ivi vasche di acqua zampillante che bolle e ricade per dare alimento ai pesci di svariato colore che vi guizzano» [Camera 1876, 377].

Nel 1892, con la morte di Reid, si concluse il momento di massimo splendore della villa. La proprietà andò in eredità al nipote, sir Charles Charmichael Lacaïta, il quale rinnovò a Cicalese l'incarico di curatore e giardiniere. Dopo la morte di sir Charles la proprietà fu ereditata dalla vedova in seconde nozze Antonietta Maria Adolfini Haefele, che in seguito si risposò con Pierre Tallon. Fu quello il periodo in cui le cure del giardino passarono al giovane Carlo Cicalese, figlio di Luigi, da poco diplomatosi alla scuola di agraria di Firenze e al quale si devono le raffinate composizioni delle terrazze con aiuole a fioriture stagionali, tramandate fino ai tempi recenti. Nel corso del Novecento, il susseguirsi di sfortunate vicende causò diverse modifiche e deterioramenti all'impianto vegetale del parco di villa Rufolo. Durante la seconda guerra mondiale il giardino fu confiscato dagli inglesi e in conseguenza delle protezioni adottate per i bombardamenti, nel cortile moresco morirono le felci arboree dell'Australia, poi sostituite dalle ortensie rampicanti. A causa del nubifragio che si abbatté sul litorale nel 1951 vi fu la perdita di molti pini centenari, sradicati dalla furia del vento. Nel 1955, con la realizzazione della strada provinciale, fu inoltre distrutta definitivamente la parte alta del giardino. Nel 1974, anno in cui morì Carlo Cicalese, la proprietà di villa Rufolo fu alienata assieme a tutti i beni mobili e immobili. Nel luglio dello stesso anno la villa fu acquistata dall'Ente Provinciale per il Turismo di Salerno (EPT) e il giardino fu aperto al pubblico. Attualmente la proprietà del complesso di villa Rufolo è distribuita tra l'EPT e il Ministero della Cultura, mentre la gestione è a cura della Fondazione Ravello, che dal 2007 si occupa delle numerose attività culturali, di promozione e restauro.

4 | La fortuna iconografica di villa Rufolo e del suo giardino

Dalla metà dell'Ottocento, come anticipato, la remota costa d'Amalfi cominciò ad attirare un numero crescente di viaggiatori in special modo inglesi e tedeschi; i *touristes* colti e benestanti che visitarono la costiera diedero vita a fenomeni nuovi volti a soddisfare, tra le altre cose, il desiderio di portare con sé le riproduzioni di ciò che avevano visto nel corso dei loro viaggi. Tale richiesta fu soddisfatta attraverso vedute ad olio e *gonaches*, poi dalle fotografie che costituivano l'album dei ricordi del *Grand Tour*. Con il passare degli anni e l'aumentare della domanda si passò prima alla fotografia che diventa cartolina e poi alla realizzazione vera e propria di cartoline, il nuovo *cartoncino* divenne in pochi anni il più famoso fenomeno collezionistico del Novecento [Apicella 1999, 107]. In questo contesto si inseriscono anche le figure di Francis Navile Reid e Luigi Cicalese, quest'ultimo perché considerato dalla storiografia tra i pionieri della fotografia sulla costa d'Amalfi [Richter 1999, 24; Apicella 1999, 107]. Fu Francis Navile Reid ad avvicinare il suo valente collaboratore alla fotografia e negli anni Cicalese trasformò la sua passione amatoriale in una vera e propria attività commerciale come editore di cartoline. Tale attività gli consentì di arrotondare il suo stipendio di giardiniere; peraltro Cicalese ai turisti più facoltosi vendeva le sue fotografie anche in grandi album di formato A4. In quasi quarant'anni di attività nei suoi scatti Cicalese fissò innumerevoli immagini di Ravello, principalmente di villa Rufolo e del suo giardino. L'analisi di tali significativi documenti iconografici consente di valutare l'evoluzione nel tempo dell'immagine del giardino anche in rapporto al contesto paesaggistico. La più grande innovazione apportata da Reid attraverso il progetto di riqualificazione del giar-



Fig. 8: Ravello, villa Rufolo. Cartolina postale, 1950 ca.

dino rispetto al contesto paesaggistico del tempo fu quella dell'introduzione massiva di piante ornamentali insolite, esotiche e tropicali. Come si può stabilire dall'analisi delle cartoline che raffigurano il giardino, le piante più rare furono valorizzate mediante la loro sistemazione lungo i percorsi principali dei giardini, viali e terrazze, ed in prossimità degli episodi architettonici più importanti e di maggiore pregnanza figurativa (fig. 9).

Le tipiche piante mediterranee, palme, cipressi e oleandri furono usate per creare un'atmosfera tipicamente mediterranea e anche per accentuare la verticalità del giardino. Invece le piante esotiche, come le piante da fiore e le specie tropicali, furono utilizzate simbolicamente per richiamare il fascino orientale. Nel giardino ideato da Reid e curato da Cicalese, vi erano un gran numero di rose e piante rampicanti di cui oggi non esistono che modeste presenze e in questo le fotografie e cartoline d'epoca, rappresentano un valido strumento d'indagine per ricostruire l'immagine del giardino così come fu realizzato da Reid (fig. 11). Come soggetti ricorrenti nelle fotografie di Luigi Cicalese che raffigurano villa Rufolo, alcune delle quali diventarono anche cartoline, ritroviamo scene della vegetazione rigogliosa, vista come un elemento esotico e misterioso, il belvedere panoramico, i lavoranti ritratti nel giardino del chiostro o sulle scale della torre, altre fotografie invece enfatizzano la connessione tra la villa e il paesaggio agricolo circostante. Una delle immagini più rappresentative di Ravello, che per primo Cicalese scattò dall'amato giardino è quella del panorama che si può ammirare da villa Rufolo con i due campanili della chiesa Ss. Annunziata e il caratteristico pino (fig. 12). Tale immagine negli anni è stata riprodotta in centinaia di cartoline, su qualsiasi tipo di souvenir, guida turistica e *dépliant*

Fig. 9: Ravello, villa Rufolo. Un viale della Villa, cartolina postale, 1950 ca.

Fig. 10: Paolo Monti, servizio fotografico Ravello, 1965. BEIC 0220L59, vista del cortile moresco (https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8935929, dicembre 2024).

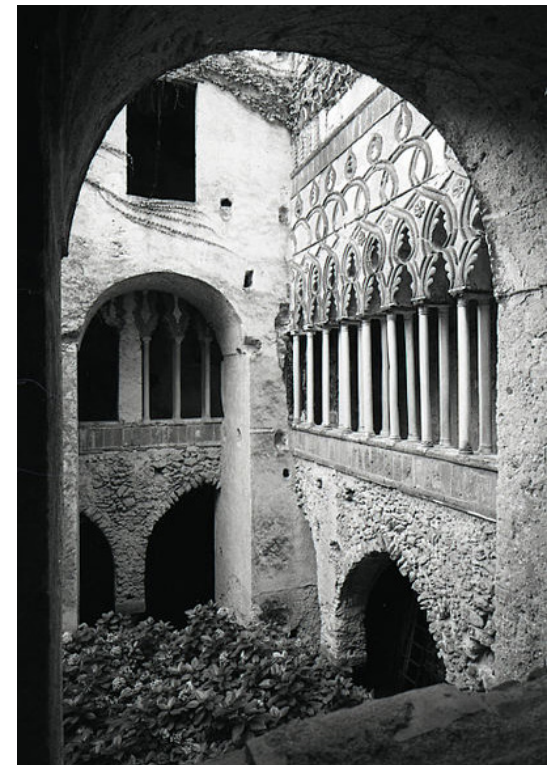




Fig. 11: Antico cortile e capitello di palazzo Rufolo, anni del XX secolo [Imparato 1976, 65].



Fig. 12: Luigi Cicalese, Veduta da Palazzo Rufolo con le cupole dell'Annunziata, seconda decade del XX secolo (Cicalese s.d.)

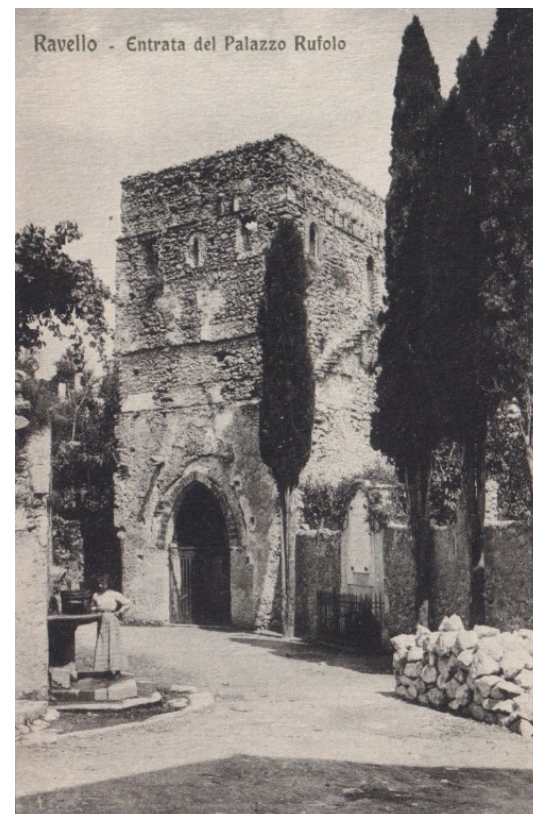


Fig. 13: Ravello, Entrata di palazzo Rufolo, 1910, collezione privata.

pubblicitario diventando iconica [Apicella 1999, 109]. Va detto che nella produzione di cartoline di inizi Novecento, rispetto alla produzione successiva, gli editori hanno fissato nelle loro cartoline un'immagine più intima di Ravello inserendo spesso negli scatti che raffiguravano i monumenti anche scene di vita quotidiana, come ad esempio quelle dell'entrata di palazzo Rufolo che ritraggono donne intente a prendere l'acqua nella fontana che lì volle Reid (fig. 13).

Un aspetto significativo che trova spazio nell'iconografia del secondo Novecento è la connessione storica del giardino con la musica. Villa Rufolo è famosa per ospitare il Festival musicale di Ravello, poi Ravello festival, uno degli eventi musicali più prestigiosi d'Italia nato nel 1953 per iniziativa dell'Ente Provinciale per il Turismo di Salerno, che pur evolvendosi e adattandosi, nel corso di settant'anni di vita non ha mai subito interruzioni [Pennacchia 2024, 193]. La sua connessione ideale con la musica risale a quando Wagner nel 1880, in visita alla villa insieme al pittore Russo Paul von Joukowsky, trovò ispirazione nel giardino per la composizione di parte del suo famoso Parsifal. La presenza di spazi destinati agli eventi musicali ha reso negli anni il giardino uno spazio sonoro dove la bellezza della natura si fonde con quella della musica, creando una dimensione artistica completa (figg. 14-15). L'analisi delle foto e cartoline d'epoca, in una progressione negli anni dal bianco e nero al colore, consente di valutare come si sia evoluto nel tempo l'evento, e quanto il ricorrere della rassegna musicale nello stesso luogo abbia contribuito in maniera significativa alla costruzione di una moderna immagine turistica di Ravello.



Fig. 14: Ravello, villa Rufolo concerti wagneriani, con l'iconico palco sospeso nel vuoto, cartolina postale viaggiata, 1982, collezione privata.

Fig. 15: Locandina dei Concerti wagneriani a villa Rufolo, 1953 (collezione privata).



Dopo la morte di Luigi Cicalese nel 1932, il figlio Carlo, oltre a occuparsi della cura dei giardini, proseguì anche l'attività di editore di cartoline avviata dal padre. Del periodo delle Edizioni Carlo Cicalese si conservano molte cartoline dalla gamma di colori e cromie tipiche dell'epoca, colori pastello e toni del blu e del verde, che fissano le immagini della terrazza di villa Rufolo con le raffinate aiuole a fioriture stagionali o quelle dei concerti wagneriani con l'iconico palco sospeso nel vuoto. Nel 1974, anno in cui morì Carlo Cicalese, la proprietà fu acquisita dall'Ente provinciale per il turismo di Salerno che la gestì fino al 2007, successivamente la gestione passò alla Fondazione Ravello. Dall'acquisizione del giardino di villa Rufolo da parte dell'Ente Provinciale per il Turismo di Salerno l'immagine di villa Rufolo e del suo giardino è stata sfruttata in numerose campagne promozionali turistiche della regione diventando un simbolo ideale della bellezza paesaggistica mediterranea. Tra le immagini di Ravello dal secondo Novecento c'è quella che dal giardino di villa Rufolo propone la visuale panorama-mare-sole. La presenza della villa in brochure turistiche, guide, documentari e film ha contribuito a farne uno dei luoghi più riconoscibili, brandizzati ed iconici del panorama italiano. Il giardino è diventato nel tempo parte integrante di itinerari turistici più ampi che promuovono la scoperta della Costiera Amalfitana.

5 | Conclusioni

Quando nel 1851 Francis Nevile Reid acquistò villa Rufolo a Ravello, lo stato di degrado dei ruderi della villa e quello del giardino apparvero in perfetta sintonia con il gusto del giardino romantico, che si andava diffondendo in Italia in quegli anni. Tuttavia, negli anni, attraverso la

Fig. 16: Ravello, la terrazza del belvedere di villa Rufolo, Edizione Carlo Cicalese, 1980 c.a.



progressiva e sapiente riqualificazione e trasformazione dei terreni incolti in un giardino ricco di essenze alloctone e autoctone, Reid si è fatto portavoce di una nuova dimensione paesistica, nata in maniera spontanea dalla vocazione già insita in quegli antichi spazi verdi, predisposti a contenere l'espressione e i caratteri, che nel corso del Novecento hanno connotato lo stile di giardino mediterraneo. Dall'analisi storica del giardino ravellese emergono con preponderanza alcune caratteristiche peculiari dello stile mediterraneo, quali il rapporto stringente tra colori e panorami, il recupero di alcuni elementi del giardino classico e l'acclimatazione di specie esotiche, che convivono in perfetta armonia con alcune soluzioni, che appartengono alla tradizione del giardino all'inglese, come ad esempio la scelta delle essenze più appropriate allo stile della villa (in tal senso villa Rufolo tradisce la sua origine araba e bizantina). Il giardino di villa Rufolo, palinsesto di più stagioni artistiche, ha concorso nel tempo alla realizzazione di un paesaggio significativo, non soltanto reale, ma anche immaginario, che ha contribuito negli anni in maniera significativa alla fortuna turistica e culturale del luogo.

Bibliografia

- ALLEN, E. - LACAITA C. C. (1922). *Il Palazzo Rufolo*, 2 voll., Salerno, Archivio Storico della Provincia di Salerno.
- APICELLA, M. (2012). *Immagini e memoria capturing light: Costa d'Amalfi 1852-1962*, Arsena, Amalfi.
- APICELLA, M. "Luigi Cicalese, giardiniere per passione, fotografo per caso, editore di cartoline per felice intuizione, catalogo della mostra, (Ravello, 03-31 ottobre 1999), a cura di D. Richter, e M. Romito, Napoli, Electa Napoli, pp.107-123.
- BERTOLI, B. (2020). *Giardini degli stranieri sulle rive del mediterraneo. Villa Rufolo a Ravello nell'Ottocento: un paesaggio che si trasforma*, in *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive possibili*, a cura di F. Zecchino, Napoli, Arte'm, pp.13-18.
- BERTOLI, B. (2023). *Il giardino di villa Rufolo a Ravello e la sua riqualificazione ottocentesca ad opera di Francis Nevile Reid*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», nn. 55-60, pp. 167-192.
- CAMERA, M. (1876). *Memorie storico-diplomatiche: città e ducato di Amalfi*, 2 voll., Salerno, Stabilimento Topografico Nazionale, II.
- CARILLO, S. (2005). *Nevile Reid e il restauro di Villa Rufolo. Sistemi costruttivi, industria edilizia amalfitana e cronologia delle strutture*, in *La Costa d'Amalfi nel secolo XIX. Metamorfosi ambientale. Tutela e restauro del Patrimonio architettonico*, atti del convegno di studi Centro di Cultura e Storia Amalfitana (Amalfi 22-23 giugno 2001), a cura di G. Fiengo, Frascati, Arti Grafiche Giammaroli, pp. 195-256.
- CASKEY, J. (1995). *An early description of the Villa Rufolo in Ravello*, in «Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali di Salerno», n.11, pp. 123-128.
- CICALESE, L. (s.d.). *Ravello e i suoi monumenti*, Ravello, edizione L. Cicalese.
- FITZGERALD, S. (1904). *Naples, painted by Augustine Fitzgerald*, London, Adam and Charles Black.
- GALLETTI, G. (1992). *Il ritorno al modello classico: giardini anglo fiorentini d'inizio secolo*, in *Il giardino storico all'italiana*, atti del convegno (Saint Vincent, 22-26 aprile 1991), a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa, pp. 75-85.
- GALLETTI, G. (1996). *A record of the works of Cecil Pinsent in Tuscany*, in *Cecil Pinsent and his gardens in Tuscany*, atti del convegno (Fiesole, 22 giugno 1995) a cura di M. Fantoni, H. Flores, J. Pfordresher, Firenze, Edifir, pp. 51-59.
- IMPERATO, G. (1976). *Visioni di Ravello*, Salerno, Grafica Jannone.
- IMPERATO, G. (1979). *Villa Rufolo nella letteratura, nella storia, nell'arte*, Amalfi, De Luca Editore.
- LAMBERTINI, D. (2000). *Residenti angloamericani e genius loci: ricostruzioni e restauri delle dimore fiorentine*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni Editore, pp. 160-169.
- LINNAEI, K. (1758), *Caroli Linnaei Systema naturae*, Gran Bretagna, Holmiae.
- LODARI, R., a cura di (2002), *Giardini e ville del Lago Maggiore. Un paesaggio culturale tra Ottocento e Novecento*, Torino, Centro Studi Piemontesi.
- MANGONE, F. (2017). *Villa Rufolo a Ravello nell'Ottocento: il restauro di un'identità*, in *Viaggi e soggiorni di primo Ottocento. Oltre Napoli, verso Amalfi e Sorrento*, a cura di A. Berrino, Milano, Franco Angeli, pp. 173-184.
- MANIERO, F. (2000), *Fitocronologia d'Italia*, Firenze, L. S. Olschki.
- MANIGLIO CALCAGNO, A. (1990). *La cultura inglese nel paesaggio e nei giardini della Riviera Ligure*, in *Il giardino Italiano dell'Ottocento* a cura di A. Tagliolini, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, pp. 57-70.

- MARIOTTI, M. (2018). *Ruolo di un giardino di acclimatazione*, in «Notiziario della Società Botanica Italiana», n.2 pp. 5-7.
- MARGIOTTA, M. L., BELFIORE, P. (1999), *I giardini degli inglesi a Ravello: Villa Rufolo e Villa Cimbrone*, in *La memoria il tempo, la storia del giardino italiano fra '800 e '900*, a cura di V. Cazzato, Roma, Editalia, pp.448-452.
- MARZOTTO CAOTORTA, F. (1990). *Tendenze culturali nel giardino romantico in Italia*, in *Il giardino Italiano dell'Ottocento* a cura di A. Tagliolini, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, pp. 169-176.
- MAZZINO, F. (2018). *I Giardini Hanbury: un modello per la progettazione sostenibile dei giardini mediterranei* in «Notiziario della Società Botanica Italiana», n.2 pp. 23-26.
- MAZZINO, F. (2009). *Paesaggio costiero. Persistenza delle vocazioni storiche e turismo attuale*, in *Paesaggio costiero sviluppo turistico sostenibile*, a cura di A. Calcagno Maniglio, Roma, Gangemi, pp. 159-174.
- MOZZILLO, A. (1992). *La frontiera del Grand Tour. Viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli, Liguori.
- ORENGO, N. (1925). *Un grande orto botanico Ligure. Il giardino Hanbury a La Mortola presso Ventimiglia*. In «Bollettino Municipale Mensile (Municipio di Genova)», anno V, n.1, pp. 1063-1066.
- PEDUTO, P. (1990) *Lo scavo dell'orto, in Villa Rufolo di Ravello: le campagne di scavo del 1988-1989. Risultati preliminari*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, anno VII, n.14, pp. 265-266.
- PEDUTO, P. ROMITO, M., VITOLO, S., (1990) *Villa Rufolo di Ravello: le campagne di scavo del 1988-89*, in «Rassegna Storica Salernitana», n.s. 7, n. 2, dicembre.
- PEDUTO, P. (1996). *Un giardino-palazzo islamico del sec. XIII: l'artificio di Villa Rufolo a Ravello*, in «Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali di Salerno», n. 12, pp. 57-72.
- PEDUTO, P. *Una discarica ottocentesca nella villa medievale dei Rufolo*, in *I profumi di Reid. Uno scavo archeologico a villa Rufolo e la vita di un inglese nella Ravello dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Ravello, 03-31 ottobre 1999), a cura di D. Richter, e M. Romito, Napoli, Electa Napoli, pp.17-22.
- PENNACCHIA, M. (2024). *Turismo da eventi e comunità locale: il caso di Culture sonore a Ravello in Costiera Amalfitana*, in *Beyond the last 'post'. Il turismo e le sfide della contemporaneità*, cura di B. Antonucci, E. Gallitelli, Roma, Roma tre Press, pp.189-201.
- REID, F.N. (1997), *Ravello*, Allen, E. Lacaita, C.C. (a cura di), *Introduzione* di Milone A., Labirinto, Sarno.
- RICHTER, D. (1997). *La costiera amalfitana. Scoperta e profilo turistico di un paesaggio europeo*, in *Tra Amalfi e Ravello: viaggio turismo e cultura locale* a cura di, D. Richter, Napoli, Electa Napoli, pp.11-13.
- RICHTER, D. (1999). “O beato te Mr. Reid” *Francis Navile Reid e il suo palazzo nella letteratura di viaggio dell'Ottocento*, in *I profumi di Reid. Uno scavo archeologico a villa Rufolo e la vita di un inglese nella Ravello dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Ravello, 03-31 ottobre 1999), a cura di D. Richter, e M. Romito, Napoli, Electa Napoli, pp.41-56.
- RICHTER, D. (1999). *Francis Nevile Reid: un inglese nel Sud*, in *I profumi di Reid. Uno scavo archeologico a villa Rufolo e la vita di un inglese nella Ravello dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Ravello, 03-31 ottobre 1999), a cura di D. Richter, e M. Romito, Napoli, Electa Napoli, pp.23-40.
- RICHTER, D. (2012), *La Costiera Amalfitana. Sviluppo storico di un profilo turistico*, in “...A curiosare le antichità...” *Strade e viaggiatori in provincia di Salerno*, catalogo della mostra, (Archivio di Stato di Salerno, 16 maggio 2010- gennaio 2011), a cura di M.T. Schiavano, A. Sole, Salerno, Plectia, pp. 121-131.

- ROMITO, M. (2009). *La costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, in *Spazi di transizione il classicismo moderno (1888-1933)*, a cura di M. Ponzi, Milano, Mimesis, p.17-44.
- SCHULZ, H. W. (1860). *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda.
- SELVAFOLTA, O. (2012). *I giardini di villa Melzi d'Eril a Bellagio. Un museo all'aperto tra natura arte e storia*, Varese-Milano, Cisalpino.
- SOLE, A. (2012), *Francis Nevile Reid e la nascita di Villa Rufolo a Ravello*, in “...A curiosare le antichità...” *Strade e viaggiatori in provincia di Salerno*, catalogo della mostra, (Archivio di Stato di Salerno, 16 maggio 2010- gennaio 2011), a cura di M.T. Schiavano, A. Sole, Salerno, Plectia, pp.132-135.
- TAGLIOLINI, A. (1990). *Il sogno mediterraneo di uno scozzese: il giardino della villa Rufolo a Ravello*, in *Il giardino Italiano dell'Ottocento*, a cura di A. Tagliolini, Milano, Edizioni Angelo Guerini e associati, pp.145-159.
- TARGIONI TOZZETTI, A. (1835). *Introduzione di varie piante nell'agricoltura ed orticoltura toscana*, Firenze, tipografia Galileiana.
- ZOPPI, M. (2009). *Storia del giardino europeo*, Firenze, Alinea.

Sitografia

- <https://riowang.blogspot.com/2016/03/souvenir-of-ravello.html> (giugno 2024)
- (<https://villarufolo.com/guida-alla-visita-del-giardino-di-villa-rufolo/>)(settembre 2024).
- <https://www.artnet.com/artists/anton-hallmann/> (settembre 2024)
- <https://villarufolo.com/> (giugno 2024)

Romanità e valori paesaggistici a Ostia antica e Roma: il contributo di Guido Calza, Italo Gismondi e Raffaele de Vico

Simonetta Ciranna
Anna Saviano

Università degli Studi dell'Aquila
Université catholique de Louvain

Abstract

Durante gli scavi di Ostia antica negli anni Venti, Calza, Gismondi e de Vico interpretano l'uso dei materiali antichi per ricostruire i resti e progettare il nuovo. Il loro approccio, influenzato dal contesto fascista, vede il restauro come resurrezione delle vestigia romane. Il contributo analizza le loro metodologie, con particolare attenzione all'uso del tufo di Veio nel teatro di Ostia e nei progetti romani di de Vico, tra monumentalità e continuità con l'ambiente archeologico.

Roman Identity and Landscape Values in Ancient Ostia and Rome: The Contribution of Guido Calza, Italo Gismondi, and Raffaele de Vico

During the excavations of ancient Ostia in the 1920s, Calza, Gismondi, and de Vico interpreted the use of ancient materials to reconstruct ruins and design new structures. Their approach, influenced by the Fascist context, viewed restoration as a resurrection of Roman remains. This paper examines their methodologies, focusing on the use of Veio tuff in the Ostia theatre and de Vico's Roman projects, balancing monumentality and continuity with the archaeological environment.

Keywords: Ripristino, Restauro, Tufo di Veio.
Ripristino, Conservation, Veio Tuff.

Simonetta Ciranna è architetta, Phd in Restauro dell'architettura, professoressa ordinaria di Storia dell'architettura presso l'Università degli Studi dell'Aquila, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile-Architettura e Ambientale (DICEAA). Le sue ricerche sono rivolte principalmente all'architettura dell'Ottocento e a quella del primo Novecento, con approfondimenti sulle ricostruzioni post-sisma del 1915 in Abruzzo.

Author: simonetta.ciranna@univaq.it

Anna Saviano è dottoranda in Storia dell'architettura presso l'Université catholique de Louvain, sotto la supervisione di Beatrice Lampariello. La sua ricerca di dottorato, finanziata dall'ARC OSTIUM, si concentra sulla reciproca influenza tra la riscoperta di Ostia antica e l'architettura e la città della prima metà del XX secolo.

Author: anna.saviano@uclouvain.be

Received 17/03/2025; accepted 28/04/2025

1 | Introduzione

Durante gli scavi di Ostia antica negli anni Venti del XX secolo, tre figure hanno fornito, con modalità e approcci differenti, alcune decisive interpretazioni a proposito dei materiali usati nell'antichità, con l'obiettivo di dimostrare le loro potenzialità non solo nella ricostruzione degli edifici antichi, ma anche nel progetto del nuovo: Guido Calza (1888-1946), archeologo e soprintendente dal 1912, poi direttore degli scavi dal 1924, Italo Gismondi (1887-1974), architetto e soprintendente dal 1910, e Raffaele de Vico (1881-1969), architetto implicato nel restauro del teatro ostiense nel 1926.

Interpretazione e operato di questi protagonisti non possono essere dissociati dal contesto politico e sociale che fa da sfondo alla loro attività: quello del regime fascista che promuove la rinascita di uno spirito romano come ideale origine della stirpe italiana [Cresti 1986, 95-138; Giardina, Vauchez 2016, 212-296]. L'idea di rinascita ha quindi influito sia nell'interpretazione dei resti, sia nell'uso dei materiali nei restauri, che vengono visti come veri e propri atti di «resurrezione» [Calza 1922¹, 229], poiché grazie a essi viene restituita «nuova vita» alle antiche vestigia strappandole alla «morte» [Calza 1917, 195]. Il presente contributo delinea quindi l'uso storicistico di materiali utilizzati sin dall'antichità per intervenire sui resti archeologici di Ostia antica e in alcuni progetti del nuovo a Roma tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. In particolar modo s'intende evidenziare l'apporto teorico di Calza, quello grafico di Gismondi e infine quello esecutivo di de Vico, quest'ultimo troverà nell'impiego del tufo di età repubblicana il materiale idoneo a esprimere sia la resurrezione del teatro romano di Ostia sia il carattere

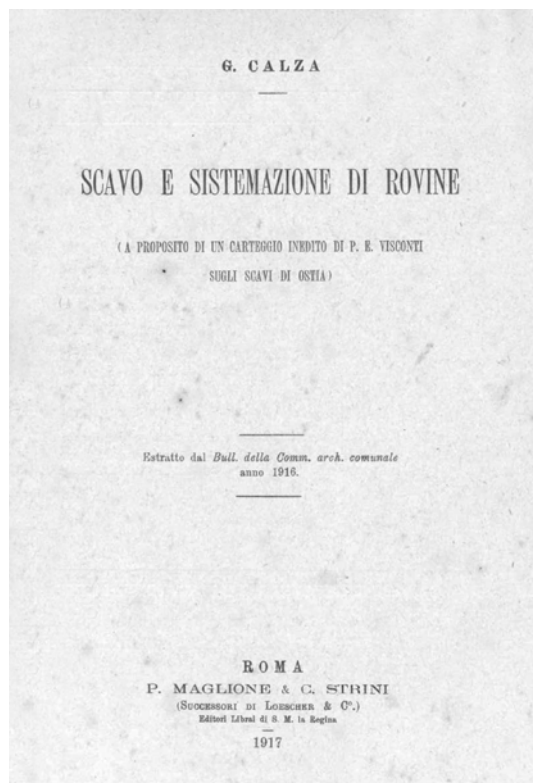


Fig. 1: Frontespizio dell'articolo di Guido Calza *Scavo e sistemazione di rovine. A proposito di un carteggio inedito di P. R. Visconti sugli scavi di Ostia* [Calza 1917, 161].

¹ Benché il lavoro sia frutto di riflessioni congiunte, Anna Saviano è autrice dei paragrafi: 2) *Da temporaneo a permanente: le premesse per il «ripristino» del teatro di Ostia*, 3) *Il teatro nuovo nell'«ambiente» antico di Ostia*; Simonetta Ciranna del paragrafo: 4) *Raffaele De Vico, un architetto tra Roma e Ostia*.

² Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Disegni. Regione II, Isolato VI-VII, inventario 602, I. Gismondi. *Teatro: prospettiva del Teatro e della casa dell'Ercole Bambino*, bancone B, letto 6, cartella 5.

rustico e il valore del rudere nella sistemazione di giardini e nell'architettura del serbatoio idrico di via Eleniana a Roma¹.

2 | Da temporaneo a permanente: le premesse per il «ripristino» del teatro di Ostia

Le prime applicazioni a Ostia antica dell'idea di restauro come operazione di resurrezione dei resti antichi si manifestano durante gli anni Venti, grazie a un nuovo approccio definito da Calza, che interpreta la figura dell'archeologo come colui che è impegnato a studiare e a scavare i resti antichi ma, anche, a ricostruire il complesso urbano nella sua interezza [Rinaldi 2012, 57-69]. Alla luce di questo impegno si comprende anche la ragione per cui lo scavo non si limiti mai alla rimozione della terra e al riportare alla luce le rovine esistenti, ma si estenda a riattivare la vita di quei resti. Organismo vivente che attraversa fasi diverse di vita, persino la morte, la città può essere sempre riattivata sia nelle sue varie funzioni sia nella sua atmosfera. Queste resurrezioni si concretizzano attraverso la rivitalizzazione di due tipi di edifici diversi: l'uno monumentale, il teatro, l'altro residenziale, l'*insula* di Diana [Gallico, Turco 2022, 71-82; Rinaldi 2016, 52-63]. In entrambi, la scelta di Calza è quella di un restauro di «ripristino» [Calza 1929, 4] volto a ricostruire la configurazione originaria degli edifici romani al fine di restituirne «lo spirito» [Calza 1927², 74] e, nel caso del teatro, rimetterlo in «funzione» [Calza 1927¹, 5] per accogliere nuovi spettacoli. Il proposito di ricostruire la forma anche attraverso l'uso dei suoi materiali originari e ristabilirne la funzione sembra indicare la volontà di Calza di riattivare l'architettura concepita come un corpo composto da elementi interconnessi: forma, funzione e spirito. Le prime tracce dell'idea di ripristino proposta da Calza possono essere individuate già nel 1915 e trovano un riscontro specifico nei disegni di Gismondi, nei quali, accanto all'accurato rilievo dei resti antichi, vengono inserite delle ipotesi relative all'inclinazione della *cavea* e alla dimensione e numero delle gradonate². Tuttavia, è nel 1916 che le intenzioni di Calza vengono ufficialmente diffuse al pubblico attraverso un articolo dedicato allo scavo e alla sistemazione dei resti ostiensi. Pubblicato nel «Bollettino della Commissione Archeologica Comunale», il contributo menziona esplicitamente la ricostruzione sia delle gradonate del teatro che del balcone dell'*insula*, anticipandone di dieci anni l'effettiva realizzazione [Calza 1917, 161-195] (fig. 1). Per quanto riguarda il teatro, un altro tassello dell'idea di ripristino di Calza può essere individuato nel maggio del 1922 quando, in collaborazione con la Scuola elementare di Ostia, organizza la rappresentazione della commedia di Plauto *L'Aululario* [Shepherd 2005; D'Alessio, Giustozzi, Tulli 2022]. Le fotografie scattate in occasione di questa rappresentazione, con bambini e adulti seduti tra blocchi di pietra scolpiti e frammenti lapidei, sembrano far rivivere «le membra» della città antica [Serra 1908, 293]. L'ipotesi di ripristino viene avanzata attraverso un intervento temporaneo: è la scenografia in forma di un tessuto dipinto messo in tensione da una struttura lignea a raffigurare una *scaene frons* con coppie di colonne disposte tra tre aperture. La scelta di rappresentare la scenografia in prospettiva intende dare veridicità alla scena, indicando una possibile profondità della facciata e suggerendo quindi agli spettatori l'ideale volto della facciata originaria (fig. 2). Questo allestimento è un aneddoto della storia di Ostia che però è destinato ad assumere un ruolo decisivo se lo si inquadra nel contesto più ampio della storia dell'Italia. È infatti di qualche mese successivo, nell'ottobre, che Mussolini marcerà su Roma dando l'avvio a una politica che punta a riesumare il glorioso passato romano per tratteggiare i lineamenti della futura nazione italiana.

Il teatro rappresenta un caso significativo anche per l'uso storicistico del materiale. È noto che in una prima fase risalente al marzo del 1926, Calza abbia richiesto un preventivo per la rico-



Fig. 2: Rappresentazione dell'*Aulularia* di Plauto, 9 maggio 1922 [Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Fotografico. Fondo G. Calza, fascicolo Teatro].



Fig. 3: La *cavea* del teatro prima dell'intervento di ripristino, il modello in legno di cinque gradonate [Calza 1927², 82].

struzione del primo *maeniano* della *cavea* in legno³. Il prezzo è da lui giudicato troppo elevato e quindi il progetto viene accantonato. Tuttavia, non viene abbandonata l'idea di intervenire sul teatro, al punto che la struttura lignea della prima soluzione evolve verso una variante composta da una serie di palizzate disposte in modo da contenere la terra a costruire un ordine di gradonate. Il progetto così immaginato per ridurre i costi è realizzato da Gismondi in un solo settore del teatro coincidente con una porzione di cinque gradonate [Gallico 2007, 515]. Le palizzate vengono concepite come una sorta di modello in scala reale per verificare la configurazione delle gradonate attraverso una struttura temporanea. Le palizzate diventano quindi un modello nel doppio senso del termine: una riduzione in scala 1:1 limitata a una porzione specifica del teatro e un riferimento per un eventuale intervento successivo da costruirsi con altri materiali ma che detti anche le proporzioni delle gradonate (fig. 3).

La storia del teatro continua nel giugno del 1926 quando il Consiglio del Governatorato di Roma, con un atto politico che oltrepassa il ruolo e il potere di Calza, affida all'architetto de Vico un nuovo progetto di ripristino. In questa fase intermedia il progetto prevede la sovrapposizione di una struttura lignea smontabile al terreno, in modo che il teatro sorga quale «adattamento» alla condizione preesistente⁴. In questo modo quindi, il progetto indicato dal consiglio del Governatorato prende un orientamento diverso rispetto a quello di Calza, che invece con le sue palizzate aveva modificato la topografia della terra per ricostituire l'idea della configurazione originaria della *cavea*. L'ultimo capitolo della storia del teatro si concretizza alla fine del 1926 quando il progetto prende tutta un'altra forma, passando da una struttura in legno a una in muratura, attraverso la ricostruzione della *cavea* del teatro con due ordini di gradonate, delle volte crollate e delle scale di collegamento dei settori. La ricostruzione è eseguita con «materiale e fattura fedelmente conformi all'uso antico» [La *risurrezione del teatro romano di Ostia*, 1927]: le fondazioni e le volte di sostegno sono realizzate utilizzando muratura in mattoni, mentre per le gradonate vengono impiegati blocchi di tufo. È inoltre possibile che si sia anche discusso dell'impiego del calcestruzzo armato per l'esecuzione delle volte di sostegno. Ipotesi questa avallata dalla presenza nella documentazione archivistica inerente al progetto del teatro di una foto riproducente l'interno del Centennial Hall

³ Roma. Archivio Storico Capitolino. Ripartizione X, *Lettera di G. Calza al Governatorato di Roma*, busta 74, fascicolo 6.

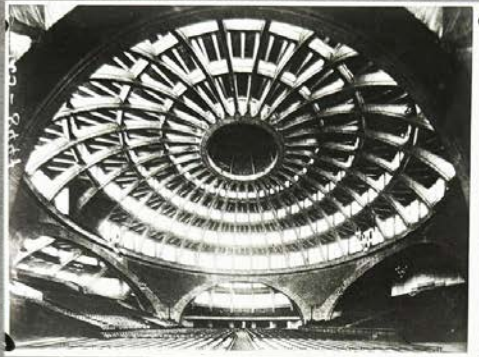
⁴ Roma. Archivio Storico Capitolino. Ripartizione X, *Lettera del Governatorato di Roma*, n. 4071, 11 giugno 1926.

9.92


SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DI OSTIA

di P. ... - Mag. ... [C] n. 1925/6 8447-8448

C 1925



C 1926



LOCALITÀ: Teatro Reg. II IS. VII, 2

SOGGETTO: CAVEA DEL TEATRO

N. INV. _____ COLLOC. _____ DATA _____

Fig. 4: La cupola del Centennial Hall di Max Berg e la cavea del teatro di Ostia [Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Fotografico. Fasc. Teatro, inventario C 8447-8448].

di Max Berg, realizzata a Breslavia tra il 1911 e il 1913, la cui cupola esibisce un simbolico carattere di romanità proprio nell'architettura degli arconi⁵ (fig. 4).

Sia nella forma che nei materiali il progetto avviato nel dicembre del 1926 solleva diverse questioni relative a quello stesso concetto di ripristino. Per le gradonate, infatti, non esistevano resti che potessero garantire una ricostruzione fedele dello stato originario, per cui la loro disposizione è stata determinata attraverso uno studio di proporzioni e pendenze relative. Per i blocchi di tufo, invece, viene poi scelta una pietra vulcanica grigia denominata «Petrara» [Strizzi 1928, 19], estratta a Veio sin dal periodo etrusco e che verrà poi largamente utilizzata nella Roma repubblicana. Tuttavia, questo non era il materiale impiegato nella configurazione originaria del teatro, realizzato con una muratura in mattoni rivestita in lastre di marmo. Per la ricomposizione della *cavea* del teatro, de Vico fa appositamente riattivare le storiche cave di tale tufo litoide, che egli sceglie di adottare anche in alcune specifiche architetture. Ma la scelta del tufo è da ricondurre probabilmente alla volontà di ricollegarsi al periodo repubblicano durante il quale il tufo era diventato il materiale tipico dell'edilizia romana. In questo senso appare evidente il tentativo messo a punto da Calza di rievocare l'«augusto senso di modernità» [Calza 1927², 77]. E infine, la scelta del materiale costituisce un ulteriore riferimento all'obiettivo di procedere verso un'idea di monumento che si deve concretizzare attraverso l'uso della pietra, come quella che negli stessi anni si stava diffondendo nel contesto romano dettato dalla linea autarchica del fascismo. In questo senso per Calza, Gismondi e de Vico il materiale diventa lo strumento decisivo per conferire al nuovo edificio un carattere di antichità evocandone l'atmosfera e l'ambiente antico (fig. 5).

Fig. 5: Raffaele de Vico, Il tufo delle gradonate del teatro di Ostia [Roma. Archivio Storico Capitolino. Fondo R. de Vico, Serie I, Attività professionale e di studio, 1.1, busta 2, fascicolo 28].



⁵ Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Fotografico. Teatro, Reg. II, *Cavea del Teatro*, anno 1925, 8447.

3 | Il teatro nuovo nell'«ambiente» antico di Ostia

In continuità con la visione di Calza, Gismondi e de Vico, è l'«ambiente» in cui è inserito il teatro, a rappresentare uno degli elementi decisivi del progetto [Giovannoni 1925, 187] (fig. 6). L'orchestra è lasciata appositamente nello stato in cui era stata riportata alla luce dagli scavi con i resti delle maschere decorative che un tempo abbellivano il *frons scenae*. In assenza della scena, a fare da sfondo vi sono ormai alberi, e prati che costituiscono il «nobile, severo, grandioso scenario naturale», il Piazzale delle Corporazioni con le sue *tabernae* e le file di colonne [Calza 1927¹, 9-10]. Anche in questa scelta di far dialogare il teatro con la natura è da riconoscere la particolare versione di ripristino che Calza, coadiuvato da Gismondi e de Vico, stanno metten-

Fig. 6: Il teatro prima e dopo il restauro [Calza 1929, 232-233].

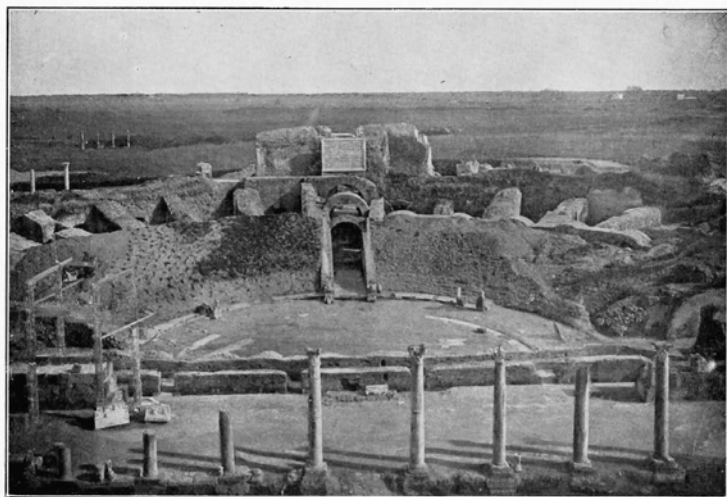


Fig. 1. — Ostia. - Teatro (prima del restauro).

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

PER IL RESTAURO DEL TEATRO DI OSTIA.

Nella Rivista tedesca *Gnomon* (agosto 1929) il Dr. Armin Von Gerkan, a proposito del mio opuscolo «Il Teatro Romano di Ostia» (1) in cui ho dato conto del restauro effettuato dal Governatore di Roma, fa alcune osservazioni a cui mi sembra opportuno rispondere. E spetta a me il rispondere a lui, perchè, egli attribuisce proprio a me la responsabilità della ricostruzione del Teatro di Ostia che fu sì da me patrocinata ma che è stata discussa e accolta da Roberto Paribeni, nella sua duplice veste, allora, di soprintendente delle Antichità di Roma e di membro del Consiglio Superiore, e accettata dal Direttore Generale delle Antichità di allora, Arduino Colasanti e da S. E. il Ministro Pietro Fedele. Assumo, del resto, ben volentieri il mio posto.

Dice il Von Gerkan che non può accettare le due ragioni da me esposte per cui si è caldeggiata la ricostruzione del Teatro e cioè: prima: che questo teatro, eccetto quello di Pompei, è il solo in Italia che sorga in un ambiente monumentale in modo che il risvegliarlo significa riaccostare in pari tempo a noi il mondo teatrale nella stessa cornice in cui si svolge in antico. Seconda: che il suo stato di conservazione mentre era tale da offrire i dati per un restauro scientificamente esatto, poteva consentire l'attuazione senza alterare affatto il carattere delle rovine. E sarebbe stato, io ritenevo e ritengo, uno sterile feticismo non ridare vita e vitalità a un monumento classico di tale tipo e in tali condizioni, quando si è comunemente d'accordo in tutto il mondo civile di adoperare criteri di maggiore lar-



Fig. 2. — Ostia. - Teatro (dopo il restauro).

ghezza per i monumenti del Medio Evo e della Rinascenza.

Non accetta queste ragioni il Von Gerkan per un principio di massima, che discuteremo dopo, ma ne aggiunge anzi lui, due altre che per quanto da me non espresse hanno avuto anch'esse il loro valore nel decidere la ricostruzione. E cioè, che il Teatro di Ostia non è un *unicum* così caratteristico da doversi lasciare intatto per ragioni di studio o di curiosità archeologica, e niente di importante poteva essere alterato o sciupato dalla ricostruzione, perchè nulla esisteva. Siamo grati dunque al critico di avere egli stesso portato altri due argomenti favorevoli, cui *ad abundantiam*, se ne può aggiungere un terzo. E cioè, che lo stato di conservazione del Teatro era tale che in pochi anni le fatiscanti mura di sostegno delle gradinate sarebbero cadute: e quindi il ripristino delle gradinate ha rappresentato anzitutto la salvezza e la saldezza della rovina. La quale non è stata restaurata, come dice il Von Gerkan, in travertino e altro materiale differente dall'antico: di travertino si sono fatti soltanto i gradini delle scale esterne che erano di travertino anche in antico, tanto è vero che i primi cinque antichi sono conservati. Il rimanente è di tufo (come mai non l'ha visto il Von Gerkan?) cioè di un materiale che non solo si intona al colore e al carattere della rovina ma che rappresenta se non il materiale originario, certo il nucleo su cui vennero poste le lastre di marmo o di travertino delle gradinate originarie. E

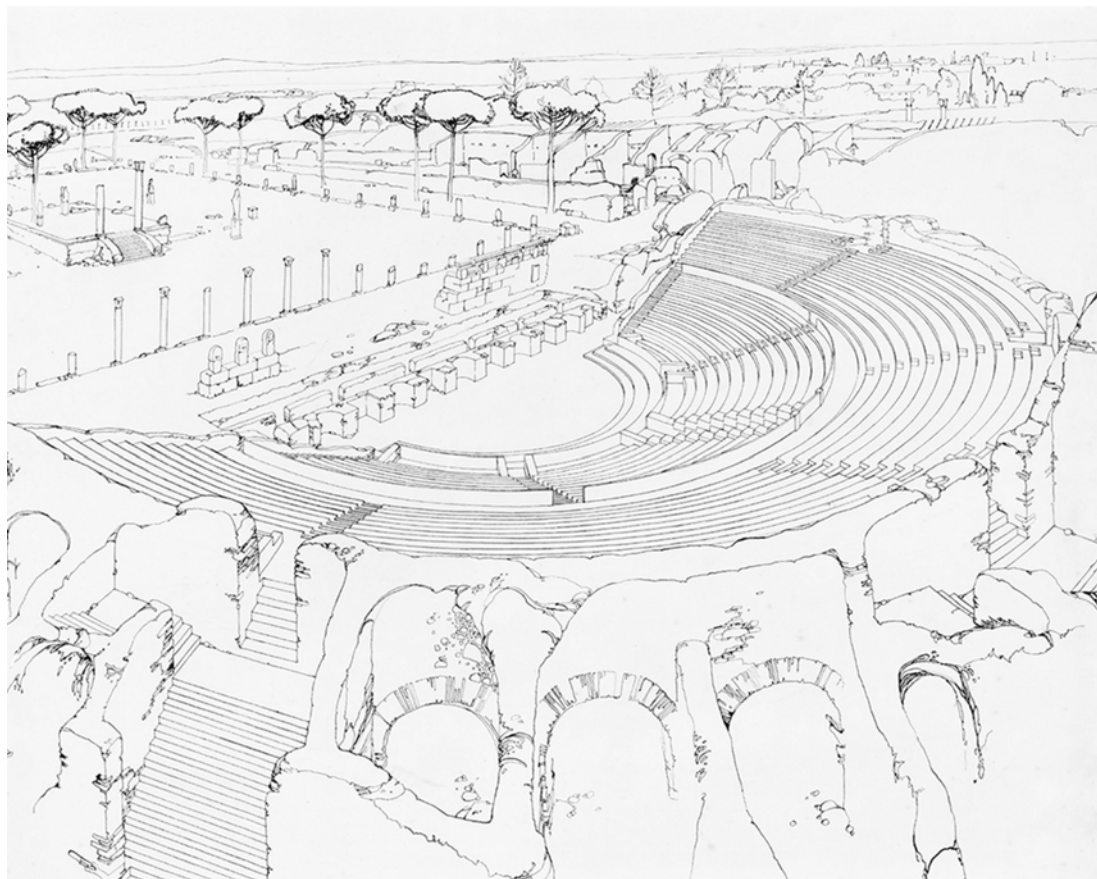
nuovo anche il marmo dei due gradini dell'orchestra, ma essi erano di marmo, sia pure certo il Von Gerkan, e le poche tracce che ne rimanevano siamo in molti ad averle viste e controllate: e la *proscenium* è rimasta qual'era, anch'essa in lastre di marmi misti.

Ma che importa al critico lo studio, la scrupolosità, la fedeltà della ricostruzione comparata allo stato della rovina?

Egli appunto di questo avrebbe dovuto parlare, cercando se realmente, come pare di poter affermare, la ricostruzione sia archeologicamente e tecnicamente esatta. Ma di ciò nulla dice. Cioè, il Von Gerkan dice queste parole che traduco fedelmente: «Lo svantaggio della ricostruzione sta nel fatto che le parti aggiunte rendono impossibile qualsiasi ulteriore esame che fosse richiesto per una pubblicazione. Praticamente questo vale per la scena le cui fondazioni dopo il ripristino attuale potranno difficilmente venir esaminate ancora. Ostia non potrà più figurare nello studio dei teatri, ma questa perdita potrà essere compensata, se l'esempio avrà servito di ammonimento».

Gravi e severe parole a chiusura di un articolo che contiene soltanto dei discutibili punti di vista. Giacchè non solo lo studio del Teatro, qualora potesse esser proficuo, è tuttora aperto a tutti, visto che la ricostruzione ha lasciato visibili tutte le parti della rovina, ma la scena, che più preme al Von Gerkan, non è stata toccata. Soltanto il fondo acquitrinoso è stato rialzato di

Fig. 7: Assonometria del progetto per il teatro di Ostia, disegno dell'architetto Raffaele de Vico, 1927 [*La risurrezione del teatro romano di Ostia*, 1927].



do in opera. La soluzione, infatti, non segue la tradizione dei teatri romani generalmente chiusi dalla scena e quindi privi di quella relazione visiva con la natura e la città, tipica invece del teatro greco, producendo un progetto che ha l'apparenza di un teatro antico a cavallo tra Grecia e Roma. Natura e costruzioni costituiscono l'ambiente che permette e favorisce la comprensione e il godimento degli spettacoli teatrali, proprio perché quello stesso ambiente, nella visione di Calza definito «classico», è rimasto invariato da quando «Virgilio lo cantò» [Calza 1927¹, 84-85]. È proprio dalla combinazione tra l'ambiente naturale e quello costruito che Calza ritrova in Ostia quella bellezza da lui tanto ricercata, attraverso la costruzione di «leggi estetiche» [Calza 1922², 127] che si applicano alla città antica, al punto di definire la stessa Ostia come un'*«amoensis civitas»* [Calza 1921, 261]. Il termine *amoeno* non si riferisce semplicemente alla bellezza estetica, *pulcra*, ma abbraccia l'idea di un luogo incantevole, piacevole, che rallegra non solo la vista, ma anche l'animo, invitando ad un'approfondita introspezione spirituale e combinando così i sensi e l'emozione. L'uso della parola *civitas*, piuttosto che *urbs*, è invece emblematico di una visione urbana che tiene in considerazione tanto la parte costruita quanto la vita delle persone che la abitano.

I principi quindi che guidano la messa a punto del progetto del teatro sono quelli contemporanei dell'ambientismo [Stabile 2017]. Non a caso, quando nel 1927 Calza presenta il progetto del

teatro tra le pagine di «Capitolium», lo spiega proprio alla luce dell'«ambiente», ovvero il complesso di verde e costruzioni, tra cui templi, terme, abitazioni, magazzini, taverne, ninfei [Calza 1927², 74]. La presenza dello scenario naturale nelle riflessioni di Calza è sempre da inserire nel quadro dei dibattiti contemporanei che avevano visto, tra gli altri, Gustavo Giovannoni proporre progetti volti alla sanificazione della città del XX secolo, e de Vico realizzare spazi del verde a Roma [Gawlik 2017].

Per rafforzare il concetto dell'integrazione del teatro nell'ambiente anche la rappresentazione del progetto attraverso il disegno di de Vico punta a rimarcare quanto la nuova costruzione del teatro antico sia integrato e costituisca una continuità con il piazzale e con l'ambiente naturale e architettonico circostante tanto da definire un «insieme» organico avvolto da una «cornice» di maestosi pini secolari, e sullo sfondo dalla spiaggia e dal fiume Tevere [Calza 1927², 77-78]. Il punto di vista elevato della prospettiva è scelto appositamente per mostrare il teatro nel suo contesto ambientale più ampio, inserendolo in un quadro che comprende il mare, il piazzale antistante e le *tabernae*, ma anche, sullo sfondo, un frammento urbano che evoca il legame tra Ostia e Roma (fig. 7). Allo stesso tempo, il punto di vista è scelto anche per mostrare la relazione tra la ricostruzione, che rimette in funzione il teatro ed accoglie nuovi spettacoli, con i resti antichi. La nuova *cavea* in tufo sembra sorgere dalle rovine, come se quelle rovine possano, grazie all'intervento di Calza, Gismondi e de Vico, finalmente riacquisire una nuova forma, riprendere una nuova funzione e quindi essere rianimate nel loro spirito. La scelta di mantenere visibili le vestigia della fase imperiale, in particolare del terzo settore della *cavea*, così come quella di inquadrare le rovine in una prospettiva specifica, che sarà quella poi diffusa negli articoli di riviste e quotidiani, evoca nel lettore, poi visitatore e spettatore, la percezione dell'esistenza di quella fase successiva. Parte che, sebbene non sia stata portata a compimento in quel momento, probabilmente per ragioni economiche, troverà piena realizzazione nel 1938, quando il lavoro di Calza si riallineerà con la politica fascista nell'ambito del programma di interventi previsti per l'Esposizione Universale del 1942.

4 | Raffaele de Vico, un architetto tra Roma e Ostia

Nel 1926 quando de Vico presenta il progetto del teatro ostiense contestualmente propone quello del teatro all'aperto da realizzarsi lungo la passeggiata archeologica alle pendici di Villa Celimontana, acquisita dal Governatorato l'anno precedente. A differenza del primo quest'ultimo non verrà mai eseguito ma la sua realizzazione prevedeva l'uso di materiali classici, quali «tufo per la struttura portante con rivestimento in laterizio, pietra per gli archi, nenfro per sedili e scale» [Ronchetti 2020, 263].

Già dall'estate del 1923, de Vico, in ruolo al Comune come geometra principale, aveva prestato consulenze al servizio giardini. Tuttavia, è come professionista esterno che nel 1925 egli riceve l'incarico dal Governatorato per attività di consulenza artistica per i Pubblici Giardini e Passeggiate, affidatogli per un quinquennio e riconfermato nel 1930 per altri tre anni [de Vico Fallani 1992, 391].

Sempre al 1925 risale il coinvolgimento dell'architetto nel progetto di massima del serbatoio idrico di via Eleniana, come sembra attestare il suo disegno in prospettiva dell'edificio pubblicato su «Capitolium» nell'agosto di tale anno [M.B. 1925, 280] (fig. 8). Il disegno chiude l'articolo dedicato alla sistemazione dei giardini di piazza San Giovanni nell'ambito del quale il serbatoio costituisce il vertice del complesso del verde pubblico che univa la chiesa lateranense a Santa Croce, sullo sfondo delle Mura Aureliane e degli acquedotti. Sistema che veniva a far

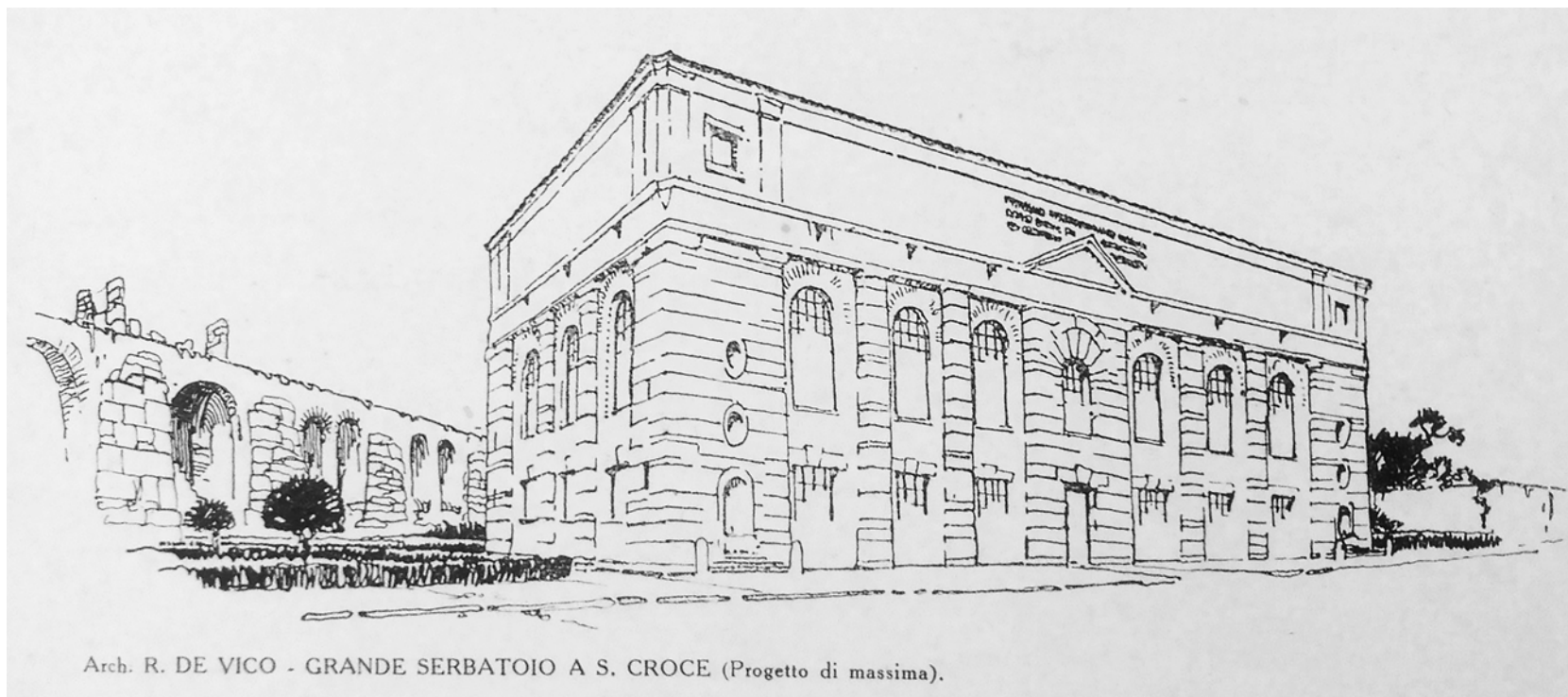


Fig. 8: Progetto di massima del grande serbatoio a santa Croce, disegno dell'architetto Raffaele de Vico, 1925 [M.B. 1925, 280].

parte di quell'anello dei Parchi compreso nell'idea della «Grande Roma» delineata da Piacentini nello stesso anno [Piacentini 1925, 420]. Nella descrizione di tale passeggiata Piacentini esalta la fusione di bellezze naturali, architettura storica e resti archeologici come un *unicum* insuperabile che solo Roma poteva offrire. Una sintesi che trova riscontro nel progetto del teatro di Villa Celimontana e ancora di più in quello di Ostia antica che nelle intenzioni doveva essere un ripristino ma che in realtà porterà alla realizzazione di un nuovo teatro dalla forma antica ma dalla configurazione moderna.

A fine anni Venti de Vico sarà protagonista nella progettazione e realizzazioni di parchi e giardini, ricchi di richiami all'antico anche nell'uso di frammenti di materiali e dettagli decorativi di spoglio. In queste sistemazioni la pietra di Veio, o Pietra Petrara, le cui cave furono riaperte su richiesta dell'architetto per la ricostruzione del teatro di Ostia [Strizzi 1928, 19-20], sarà ampiamente usata in particolare in relazione con l'acqua. Ne sono esempio, tra gli altri, le fontane del parco del Colle Oppio [Cerioni, De Santis 2020, 340], dove de Vico si spinge nella costruzione di un ninfeo, con una chiara evocazione dei monumenti antichi. Questa scelta evidenzia il suo approccio alla modernità: l'introduzione di un elemento di origine antica, i cui massi irregolari in tufo danno l'impressione che la fontana emerga da una pietra naturale, rappresenta un'interessante combinazione di scultura e paesaggio aperto che dialoga con le installazioni naturalistiche romane. De Vico si propone di creare un'opera che richiami l'antichità, ispirata ai modelli romani dell'età repubblicana, evidenziando il legame con la natura attraverso uno stretto dialogo con l'ambiente circostante.

È proprio questo interesse che de Vico nutre per il rapporto tra resti archeologici e ambiente

naturale, rafforzato nell'esperienza di Ostia ed evidente nel recupero di tipi e materiali antichi, a concretizzarsi nel serbatoio idrico di via Eleniana destinato all'innaffiamento dei quartieri Tiburtino, Tuscolano e Appio Latino. L'architettura dei serbatoi impegna e attrae tra il XIX e il XX secolo l'interesse di ingegneri, architetti, pittori e fotografi delle avanguardie novecentesche, e sarà oggetto anche dell'opera di de Vico autore di alcune soluzioni all'interno di parchi e giardini pubblici, così come in aree urbane di sviluppo: dai serbatoi di Villa Borghese, via Eleniana presso Santa Croce in Gerusalemme, del Giardino Zoologico fino al progetto non realizzato per l'Eur del 1950.

Tra questi, il serbatoio di via Eleniana costituisce un esempio significativo per la sintesi tra il concetto di rustico e di rudere e l'idea progettuale di paesaggio archeologico, integrandosi nel contesto attraverso il rigore della forma, quasi un tetrapilo, e la natura delle finiture materiche e linguistiche. Tra queste spicca l'uso della bugnatura rustica in tufo richiamo all'età repubblicana e claudia che favorisce l'integrazione dell'edificio nel sistema dei giardini delimitati dalle Mura, dai resti romani del Palazzo Sessoriano e dell'anfiteatro Castrense e dalla vicina Porta Maggiore. Benché la realizzazione del serbatoio abbia inizio negli ultimi anni Ottanta del XIX secolo, soltanto alla fine degli anni Venti del Novecento i lavori prendono avvio definitivo con una netta distinzione tra struttura tecnico-funzionale dell'edificio e la sua pelle architettonica, il «contenitore»⁶, eseguiti in due distinte fasi del cantiere. La prima fase concerne la costruzione in cemento armato di quattro serbatoi ed è affidata all'ingegnere-costruttore Rodolfo Stoelcker⁷, la seconda, ossia il perimetro murario, è guidata dai disegni preliminari di de Vico ed eseguita dallo stesso costruttore [Ciranna 2021].

Ancora nel 1932 le quattro vasche del serbatoio appaiono riprese fotograficamente nella loro nuda funzionalità (fig. 9), sollevate da terra ognuna da otto pilastri in cemento armato disposti circolarmente e rilegate da cordoli, solai e dal corpo scala centrale [Castelnuovo 1932, 131]. Nel 1933 Stoelcker firma il contratto per completare l'edificio e, quindi, di eseguire la muratura perimetrale come indicata da de Vico, ossia di tipo misto, con pietra di tufo e doppi ricorsi di mattoni zoccoli alla distanza di cm 80 da asse ad asse dei ricorsi stessi. Una muratura alla romana rivestita nei corpi avanzati e nei pilastri angolari e centrali con pietra di Veio, con cortina in mattoni zoccoli nei corpi rientranti, e adottando il travertino negli elementi compositivi: basamenti, architravi, fasce di coronamento e timpani.

Il risultato è una sorta di imponente tetrapilo a pianta rettangolare, elevato su un basso basamento in travertino da cui si ergono i piloni angolari, le paraste dei fronti minori e l'arco centrale dei due lati maggior in bugne rustiche in tufo giallo. A chiusura è una fascia marcapiano in laterizi e fasce in travertino e un alto attico sempre in bugne rustiche tufacee e fasce e paraste angolari in travertino. Il partito architettonico se evidenzia elementi tratti dalla vicina Porta Maggiore e dal sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace, come le bucatore circolari in travertino che richiamano le bocche del forno, mostra nello stesso recupero del tufo di Veio a faccia vista «sgavezzata artisticamente»⁸ non solo un richiamo alla Roma repubblicana, di cui ai piloni in tufo giallo della via Tiberina dell'acquedotto Claudio nel tratto di Mura tra l'anfiteatro castrense e la Porta Maggiore, ma, anche, uno spiccato valore naturalistico. Carattere accentuato ulteriormente nel fronte principale, lato maggiore a sud-ovest, da alcuni elementi naturalistici allusivi alla sua funzione, con le fontane a nicchia che presentano un catino absidale rifinito a mosaico con elementi marini [Ciranna 2021, 98] (fig. 10).

La forma e la costruzione, con i suoi materiali e colori, assume l'aspetto di un edificio romano antico, creando un contrasto concettuale tra la nascosta funzione delle vasche per l'innaffia-

⁶ Roma. Archivio Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana (ex V Ripartizione), Centrale Unica Lavori Pubblici, *Progetto dell'Ufficio Tecnico del serbatoio di via Eleniana*, anno 1934, titolo 9, classe 8/11, fascicolo 2.

⁷ Roma. Archivio Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana (ex V Ripartizione), Centrale Unica Lavori Pubblici, *Stoelcker Rodolfo - completamento dei serbatoi innaffiamento in via Eleniana*, anno 1935, titolo 9, classe 8/11, fascicolo 27.

⁸ Roma. Archivio Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana (ex V Ripartizione), Centrale Unica Lavori Pubblici, *Verbale per la determinazione di nuovi prezzi*, 29 dicembre 1933.

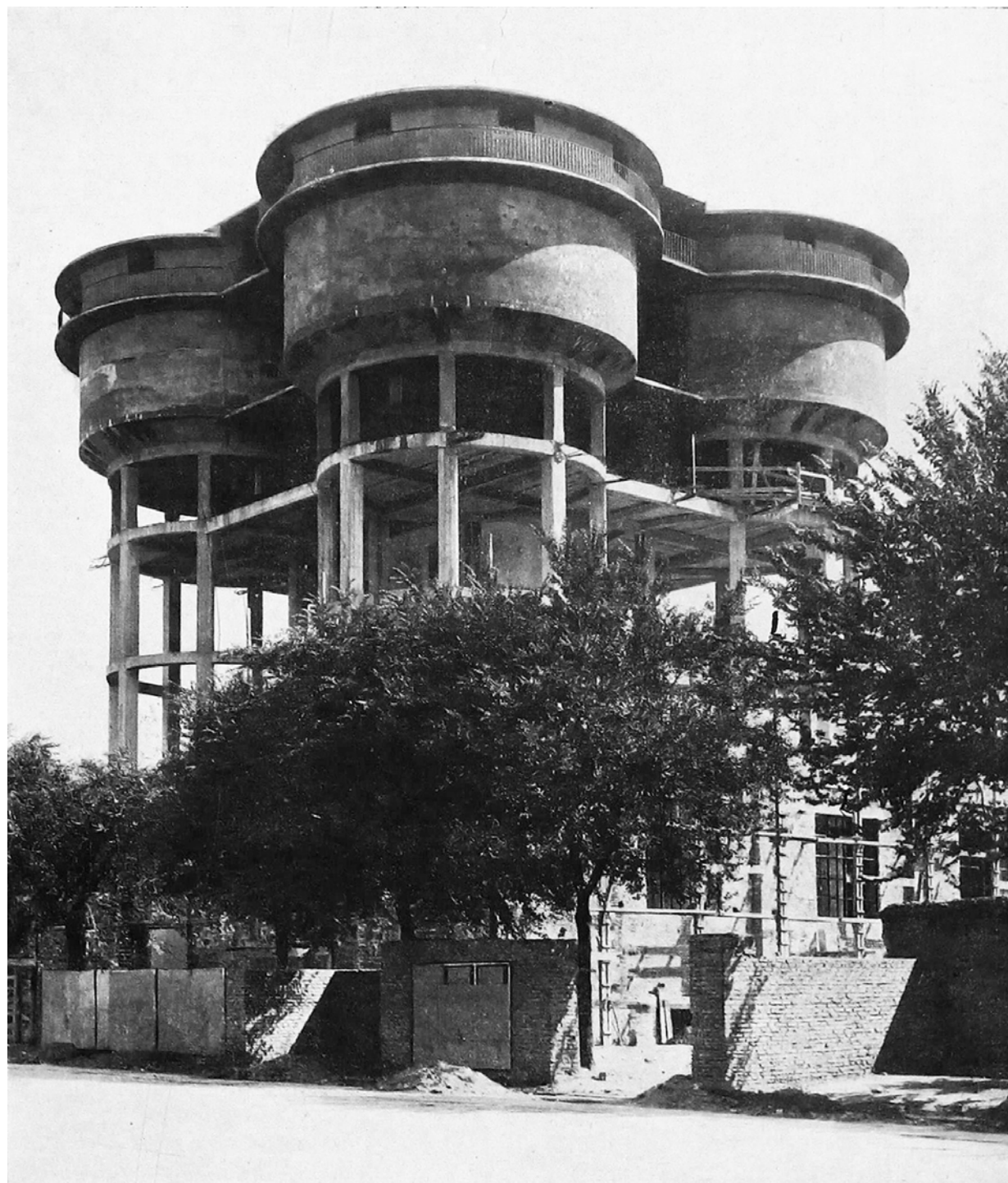
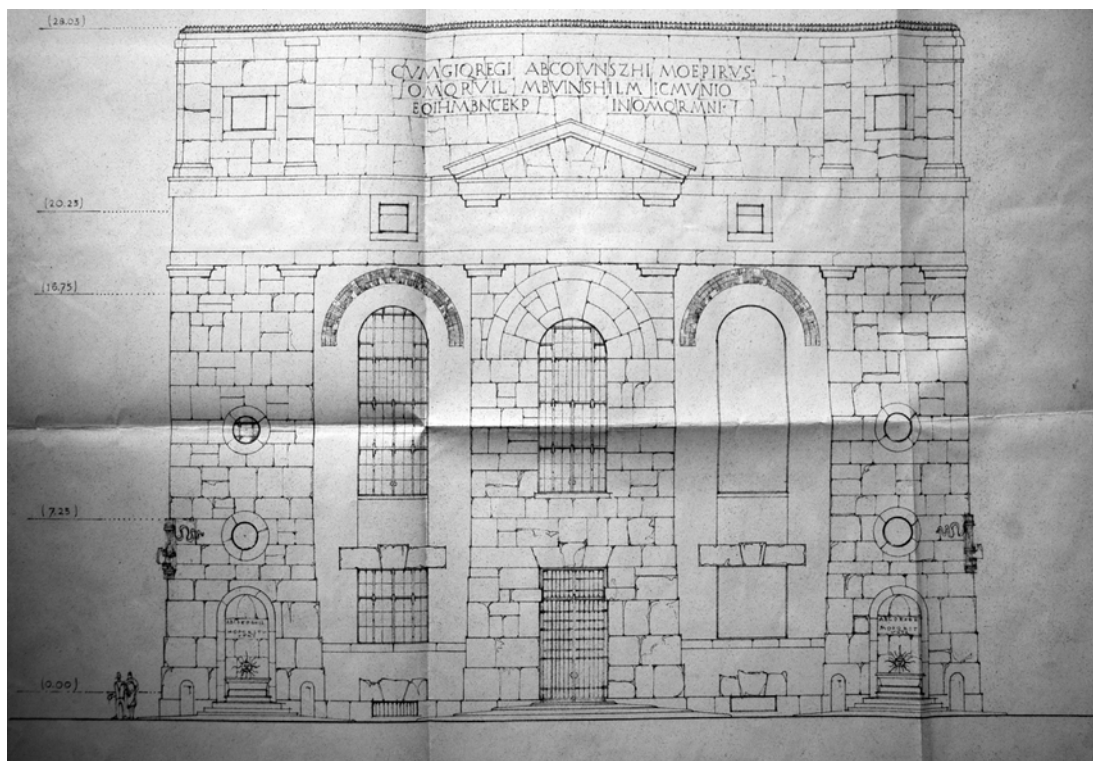


Fig. 9: Il serbatoio di via Eleniana nel 1932
[Castelnuovo 1932, 131].

Fig. 10: Raffaele de Vico, Prospetto del progetto in via Eleniana, 1935 [Roma. Archivio Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana, Centrale Unica Lavori Pubblici, titolo 9, classe 8/11, fascicolo 27].



mento e lo spirito classico della sua architettura che, come nel caso del teatro ostiense, si pone in continuità con l'ambiente archeologico e i giardini circostanti.

5 | Conclusioni

Il ripristino del teatro di Ostia Antica rappresenta un caso significativo di ricostruzione dell'antico alla luce delle esigenze del presente. L'intervento di Calza, Gismondi e de Vico non si limita alla conservazione delle rovine, ma si sviluppa in un contesto in cui il ripristino è un atto di resurrezione, in cui materiali, forme e funzioni vengono reinterpretati per restituire vitalità al monumento.

L'uso dei materiali, in particolare il tufo di Veio, dimostra come la scelta costruttiva non fosse casuale, ma profondamente legata a una visione ideologica e progettuale che mirava a riaffermare la continuità con la tradizione romana. L'attenzione all'integrazione del teatro con il paesaggio naturale, urbano e archeologico suggerisce inoltre una volontà di dialogo tra passato e presente, in linea con le ricerche contemporanee sull'ambientismo e sulla valorizzazione del contesto storico.

L'esperienza ostiense influenzò anche i progetti successivi di de Vico a Roma, dove l'uso della pietra e delle forme architettoniche classiche si inserì in un dibattito più ampio sulla modernità e sulla reinterpretazione dell'antico. Il ripristino del teatro di Ostia non è quindi solo un esempio di recupero archeologico, ma un progetto architettonico del contemporaneo in cui materiali, tecniche e ideologie si intrecciano, delineando un esempio di intervento che rielabora l'antico per proiettarlo nel futuro.

Bibliografia

- La risurrezione del Teatro Romano di Ostia* (1927), in «Il Messaggero», n. 120, 2 maggio, p. 1.
- CALZA, G. (1917). *Scavo e sistemazione di rovine. A proposito di un carteggio inedito di P. E. Visconti sugli scavi di Ostia*, in «Bollettino della Commissione Archeologica Comunale», pp. 161-195.
- CALZA, G. (1921). *L'estetica della città antica*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», vol. VII, 8 agosto, pp. 261-264.
- CALZA, G. (1922¹). *L'importanza storico-archeologica della resurrezione di Ostia*, in «Atene e Roma», ottobre-dicembre, pp. 229-239.
- CALZA, G., (1922²). *Teorie estetiche degli antichi sulla costruzione delle città*, in «Bollettino della Commissione Archeologica Comunale», pp. 127-150.
- CALZA, G. (1927¹). *Il teatro romano di Ostia*, Roma-Milano, Società Editrice d'Arte Illustrata, pp. 1-33.
- CALZA, G. (1927²). *Il Teatro di Ostia*, in «Capitolium», n. 3, pp. 74-85.
- CALZA, G. (1929). *Per il restauro del Teatro di Ostia*, in «Cronache di Belle Arti», n. 9, pp. 232-235.
- CASTELNUOVO, G. (1932). *Roma di Mussolini. Primo Decennale della Rivoluzione fascista*, Roma, Azienda Editoriale Italiana.
- CERIONI, A. M., DE SANTIS, M. (2020). *Verde pubblico a archeologia: il Parco di Colle Oppio*, in *Raffaele de Vico architetto e paesaggista Un "consulente artistico" per Roma*, a cura di A. Cremona, C. Crescentini, S. Santolini, Roma, Palombi, pp. 329-345.
- CIRANNA, S. (2021). *Un'architettura di "confine": il serbatoio idrico di via Eleniana a Roma dell'architetto Raffaele de Vico e dell'ingegnere Rodolfo Stoelcker*, in «Materiali e strutture», nuova serie X, n. 19, pp. 87-112.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e fascismo*, Firenze, Vallecchi editore.
- D'ALESSIO, A., GIUSTOZZI, N., TULLI, A. (2022). *Chi è di scena! Cento anni di spettacoli a Ostia antica (1922-2022)*, Milano, Electa.
- DE VICO FALLANI, M. (1992). *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento: dalle importanti sistemazioni del Pincio, del Parco del Celio e della Passeggiata Archeologica al Gianicolo ai più modesti Squares di piazza Vittorio, piazza Cairoli e del Quirinale: la storia dei parchi cittadini e delle vicende politiche, urbanistiche e artistiche che ne hanno determinato le sorti dal periodo Napoleonico agli inizi del nostro secolo*, Roma, Newton Compton.
- GAWLIK, U. (2017). *Raffaele de Vico. I giardini e le architetture romane dal 1908 al 1962*, Firenze, Olschki.
- GALLICO, S. (2007). *Il restauro del teatro romano di Ostia antica, ideologia di un ripristino* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», nn. 44-45, pp. 511-520.
- GALLICO, S., TURCO, M. G. (2022). *I 'restauri' delle rovine di Ostia Antica. Dal collezionismo all'«archeologia della zappa e del piccone»*, in *Forme dell'abitare a Roma. Echi dell'antico nell'architettura del primo Novecento*, atti del convegno (Roma 23-24 novembre 2021), a cura di S. Benedetti, F. Benfante, I. Benincampi, D. Bigi, L. Kosmopoulos, Roma, Gangemi, pp. 67-82.
- GIARDINA, A., VAUCHEZ, A. (2016). *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Bari-Roma, Biblioteca Storica Laterza.
- GIOVANNONI, G. (1925). *Questioni d'architettura nella storia e nella vita edilizia: estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, 1. ed. Biblioteca d'arte, Bari-Roma, Società Editrice di Arte Illustrata.
- M.B. (1925), *I giardini di Piazza S. Giovanni*, «Capitolium», a. I, n. 5, agosto 1925, pp. 278-280.

- PIACENTINI, M. (1925). *La Grande Roma*, in «Capitolium», I, n. 7, ottobre 1925, pp. 413-420.
- RINALDI, E. (2012). *Restauro e conservazione a Ostia nella prima metà del Novecento*, tesi di dottorato XXIV ciclo in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Relatore: E. Pallottino, Università degli Studi Roma Tre.
- RINALDI, E. (2016). *Conservare e 'rivelare' Ostia: per una rilettura dei restauri della prima metà del Novecento*, in «Restauro archeologico», n. 23, pp. 46-67.
- RONCHETTI, E. (2020). *Progetti e opere per la Passeggiata Archeologica, il Semenzaio di San Sisto e il Parco degli Scipioni*, in *Raffaele de Vico architetto e paesaggista Un "consulente artistico" per Roma*, a cura di A. Cremona, C. Crescentini, S. Santolini, Roma, Palombi, pp. 245-274.
- SERRA, L. (1908). *La campagna romana nelle tempere e nei pastelli di G. A. Sartorio*, in «Emporium», vol. XXVII, n. 160, pp. 281-296.
- SHEPHERD, E. J. (2005). «L'evocazione rapida di un sogno»: prime esperienze di teatro all'aperto a Ostia antica in «Acta Photographica», nn. 2-3, pp. 133-169.
- STABILE, F. R. (2017). *Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 1 (N.S.), pp. 135-146.
- STRIZZI, S. (1928). *L'architetto Raffaele de Vico da Penne*, in «Il risorgimento d'Abruzzo e Molise», vol. VI, n. 777, 8 marzo, p. 19-20.

Fonti documentarie

- Roma. Archivio Dipartimento Sviluppo Infrastrutture e Manutenzione Urbana (ex V Ripartizione)
- Centrale Unica Lavori Pubblici, *Progetto dell'Ufficio Tecnico del serbatoio di via Eleniana*, anno 1934, titolo 9, classe 8/11, fascicolo 2;
- Centrale Unica Lavori Pubblici, *Stoelcker Rodolfo - completamento dei serbatoi innaffiamento in via Eleniana*, anno 1935, titolo 9, classe 8/11, fascicolo 27;
- Centrale Unica Lavori Pubblici, *Verbale per la determinazione di nuovi prezzi*, 29 dicembre 1933.
- Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Disegni
- Regione II, Isolato VI-VII, inventario 602.
- Roma. Parco Archeologico di Ostia Antica. Archivio Fotografico
- Teatro, Reg. II, anno 1925, inventario 8447.
- Roma. Archivio Storico Capitolino
- Ripartizione X, *Lettera di G. Calza al Governatorato di Roma*, busta 74, fascicolo 6;
- Ripartizione X, *Lettera del Governatorato di Roma*, n. 4071, 11 giugno 1926.

Il sistema *Binishell* nella cupola della chiesa parrocchiale di San Gioacchino a Bacoli

Matteo Borriello

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli

Abstract

Il *Binishell*, un nuovo metodo per la costruzione delle cupole sviluppato dall'architetto Dante Bini negli anni Sessanta del Novecento, trova un discreto campo di applicazione con esempi diffusi sia in Italia, ma soprattutto all'estero. L'innovativo sistema viene adottato negli anni Settanta dall'ingegnere Guido Guerra per la parrocchia di San Gioacchino a Bacoli, incidendo sul contesto edilizio locale e contribuendo allo sviluppo di un articolato palinsesto architettonico.

The *Binishell* system in the dome of the parish of San Gioacchino in Bacoli

The *Binishell*, a new method for the construction of domes developed by the architect Dante Bini in the 1960s, finds a fair fields of application with widespread examples both in Italy but above all abroad. The innovative system was adopted in the Seventies by the engineer Guido Guerra for the parish of San Gioacchino in Bacoli, impacting the local building context and contributing to the development of a complex architectural palimpsest.

Keywords: Architettura, cupola, paesaggio.
Architecture, dome, landscape.

Laureato in Storia dell'arte, PhD in Humanities and Technologies, profilo Letterario e dei Beni Culturali. Autore di articoli e contributi nel settore della Storia dell'architettura, partecipa a convegni internazionali e a progetti finanziati, è docente a contratto presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli.

Author: matteo.borriello@unisob.na.it

Received 28/02/2025; accepted 28/04/2025

1 | Introduzione

Gli aspetti e i temi del presente contributo fanno parte di un'approfondita attività di ricerca sul territorio dei Campi Flegrei, con particolare riferimento all'area compresa tra Baia e Bacoli, nell'ambito del progetto *History, Conservation and Restoration of Cultural Heritage* sviluppato dall'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli in sinergia con la Fondazione CHANGES, *Cultural Heritage Active Innovation for Next-Gen Sustainable Society*.

Lo studio ha previsto un'indagine del contesto urbano stratificato intorno al Parco archeologico delle Terme di Baia, sino all'area del centro storico di Bacoli, luoghi in cui la conservazione e la valorizzazione dell'edilizia antica e contemporanea sollecitano ancora oggi numerose riflessioni, soprattutto in rapporto all'immagine del paesaggio.

Un esempio di tale dinamica è rappresentato dalla parrocchia di San Gioacchino, edificata negli anni Settanta del Novecento a Bacoli lungo via Roma su progetto dell'ingegnere Guido Guerra, attraverso l'ausilio del *Binishell*, un particolare metodo di sollevamento pneumatico inventato pochi anni prima dall'architetto Dante Bini, per la costruzione di cupole, sulla spinta della continua esigenza di costruzioni edificate in tempi rapidi e a basso costo.

Il sistema, non certo inedito, ma sviluppato con significativi miglioramenti dall'architetto, riscuote un discreto successo con esempi in Italia e all'estero, sollecitando il dibattito sul tema del rapporto tra tali strutture e lo spazio abitato.

Il caso della parrocchia bacolese è significativo di come questo metodo sia stato successivamente ripreso e adattato ai diversi contesti urbani come quello flegreo; in tal senso, grazie alle

relazioni tecniche a stampa e ad alcuni disegni di progetto custoditi presso l'Archivio diocesano corrente di Pozzuoli, è stato possibile indagare il rapporto tra l'edificio ecclesiastico e il paesaggio urbano circostante. Tale architettura, infatti, è solo uno degli ultimi elementi che incide sull'immagine del territorio di Bacoli, dopo l'intensivo abusivismo edilizio del secondo dopoguerra, che modifica non solo la linea di costa ma anche buona parte delle aree interne.

2 | Il sistema *Binishell*

Il procedimento sviluppato dall'architetto Dante Bini nel 1964 consiste nella realizzazione di sottili gusci di cemento armato posti sul terreno e gradualmente sollevati mediante l'ausilio di una cassaforma pneumatica e di una particolare struttura metallica automodellante che compone la forma finale; il sollevamento avviene mediante l'inserimento di aria compressa. Alla prima cupola eretta a Crespellano seguono altri esempi in tutta l'area, fino alla realizzazione di una cupola dimostrativa nel maggio del 1967 presso il campus della Columbia University di New York [Pugnale, Bologna 2023, 1-4].

Il metodo di Bini, definito in seguito *Binishell*, non è un caso isolato, ma fa parte di quell'insieme di sperimentazioni, con l'uso di casseforme pneumatiche, sviluppate già nella prima metà del Novecento da tecnici del settore come gli architetti Normand W. Mohr (1880-1954), Wallace Neff (1895-1982), Eliot Noyes (1910-1977) o l'ingegnere Pier Luigi Nervi (1891-1979), autore del palazzetto dello sport di Roma [Pugnale, Bologna 2017, 689-692]. Le tecniche sino ad allora sperimentate prevedono l'aggiunta del calcestruzzo in una fase secondaria, con la cassaforma pneumatica già innalzata; il contributo innovativo dato da Bini, invece, prevede il sollevamento contemporaneo della membrana pneumatica e del calcestruzzo collocato al di sopra, successivamente reso compatto mediante sistemi di vibrazione che agiscono sulla superficie della cupola, in seguito livellata manualmente. Al fine di migliorare l'efficacia del sistema, viene introdotta una seconda membrana per rendere la cupola maggiormente compatta e con una superficie esterna con minori imperfezioni [Pugnale, Bologna 2023, 6-11].

Lo sviluppo del *Binishell* risponde appieno alle esigenze del contesto politico e culturale della seconda metà del Novecento, come la necessità di realizzare nuove strutture con diverse funzioni, sia abitative che aggregative, in tempi rapidi e a basso costo, sia di materiali che di manodopera; il metodo, infatti, prevede un processo di costruzione standardizzato, attraverso il riutilizzo della stessa cassaforma pneumatica e con il coinvolgimento di un numero ristretto di operai [Pugnale, Bologna 2023, 25].

La diffusione delle cupole realizzate da Bini sollecita riflessioni legate al tema della loro collocazione nel paesaggio: nella maggior parte dei casi la forma sembra non subire l'influenza del contesto geografico e culturale nel quale è inserita, come nel caso delle opere realizzate in Australia negli anni Settanta. Per quanto riguarda, invece, la forma e le dimensioni delle aperture, realizzate tagliando la calotta, esse sono collegate a esigenze progettuali come il passaggio dell'aria e della luce naturale, evidenziando un maggiore legame tra l'architettura e il paesaggio. Tali aspetti si riscontrano ampiamente nella villa realizzata per il regista Michelangelo Antonioni e l'attrice Monica Vitti tra il 1969 e il 1971 in Sardegna, in cui l'edificio viene concepito come uno strumento per contemplare il paesaggio e questo incide sull'accesso all'ambiente casalingo, sulla divisione degli spazi interni e sui tagli apportati alla cupola stessa. Inoltre la superficie della cupola riprende i toni delle rocce della costa, contribuendo a legare l'edificio al paesaggio [Pugnale, Bologna 2023, 81].

La dimora del regista non rimane un caso isolato: lungo la costa vengono realizzate altre ville,

come villa Balboni e villa Vacchi in cui ritorna il tema dell'unione tra architettura e contesto geografico locale in quanto il guscio di cemento viene rivestito in parte con pietra locale [Bonomo 2023, 191].

Nonostante i progetti realizzati, il *Binishell* non si presta pienamente alla realizzazione di abitazioni per privati, ma si dimostra più adatto a strutture di grandi dimensioni in cui poco si interviene nella suddivisione degli spazi interni; per questo motivo Bini sperimenta una nuova tecnica definita *Minishell*, in cui la forma è simile a quella di una scatola, agevolandone così l'uso per progetti abitativi. Sono inoltre già presenti agli angoli delle aperture che riducono al minimo la possibilità di ulteriori tagli nella struttura [Pugnale, Bologna 2023, 133-134].

L'importanza del metodo brevettato da Bini si traduce nella diffusione di pubblicazioni tecniche; oltre ai cataloghi diffusi dalla sua azienda, non mancano contributi scientifici editi nel contesto locale, come l'articolo *Costruzioni pneumatiche* redatto dall'architetto Nicola Franciosa (1917-2009) nella rivista dell'Aniai Campania [Castagnaro 2019, 119-122] «Rassegna Tecnica A.N.I.A.I.» nel 1973, che coincide con il periodo di maggiore sperimentazione. Il sistema rientra nella tipologia di costruzioni pneumatiche consolidate, oltre a quelle con involucro a unico strato, a doppia parete e misto: «esso consente di erigere una costruzione a cupola in calcestruzzo armato del diametro di m. 30, ed oltre, in tempo brevissimo con impiego di manodopera ridotta» [Franciosa 1973, 14].

3 | Bacoli: paesaggio tra antico e contemporaneo

Le sperimentazioni elaborate nel campo architettonico nella seconda metà del Novecento come il *Binishell*, sono indice di un contesto culturale in continuo aggiornamento; tali aspetti però si traducono solo in parte in interventi organici e coerenti con lo spazio abitato.

Nel territorio compreso tra i centri di Bacoli e Baia, fenomeni di abusivismo edilizio comportano il progressivo occultamento dei resti delle antiche vestigia con un incisivo cambiamento del contesto urbano locale. Tali elementi portano a una lettura complessa di questo paesaggio che, come tutta l'area dei Campi Flegrei, ha subito continue trasformazioni nel corso del tempo a causa della natura stessa dei luoghi; eventi legati ai fenomeni bradisismici hanno profondamente condizionato il territorio, generando un articolato palinsesto architettonico. Aspetti, questi, già registrati grazie alle opere degli umanisti, ai resoconti di viaggio diffusi grazie al fenomeno del Grand Tour e alle pubblicazioni dal profilo più scientifico, redatte per indagare la morfologia e le peculiarità geologiche del territorio [Di Liello 2005].

Per quanto riguarda il sito di Bacoli, sin dall'antichità si pone il tema della collocazione dell'abitato della romana *Bauli*, in un primo momento identificato nei pressi di Punta Epitaffio e successivamente posto lungo la costa tra Miseno e Baia e definito come una borgata di quest'ultima [Maiuri 1934, 88].

Fino alla seconda metà del Seicento non si ha notizia di un reale insediamento, tranne rari episodi di edilizia rustica a opera di abitanti provenienti da Procida; l'abitato moderno si sviluppa intorno alla chiesa di Sant'Anna, ma le condizioni paludose del territorio ne impediscono un ampliamento [Di Liello 2009, 186].

L'immagine del sito resta immutata per tutto il corso del Settecento e dell'Ottocento; frequenti sono i resoconti di viaggiatori che sottolineano solo l'antico splendore dell'area, le origini mitologiche, tralasciando il contesto urbano moderno relegato a sintetici brani, come nel caso della *Guida di Pozzuoli e contorno* redatta dal canonico Andrea de Jorio (1796-1851) nel 1817: «Proseguendo il cammino, e costeggiando la taverna di Bacoli per andare al villaggio del medesimo



Fig. 1: Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, *Topografia dell'Agro Napoletano con sue adjacenze*, 1793 [IGM, Istituto Geografico Militare].

nome (...) Tre strade di questo quadrivio son tutte fiancheggiate da sepolcreti; e le casette, ed i tugurj, che si veggono nella prima a sinistra, sono o colombarj, o su di questi fabbricati» [de Jorio 1817, 98-99].

Dalle parole dell'autore sono chiare le condizioni dell'edilizia rustica presente e del riutilizzo delle antiche vestigia. Analoghe impressioni sono riportate dall'abate Domenico Romanelli (1756-1819) nell'opera *Viaggio a Pompei e a Pesto e di ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli*, pubblicata nel 1831: «dopo pochi altri passi giungemmo a Bauli, oggi Bacola, che consiste in due file di povere case abitate da misera gente. Che divario dalle sontuose ville de' Romani ricche di statue, di vasi e di colonne, coi miserabili abituri praticati per lo più in antichi sotterranei e nelle volte di rovinati sepolcri! Noi vi troviamo la più squallida popolazione di circa 300 anime» [Romanelli 1811, 164-165].

Lo scenario urbano descritto è coerente con quanto mostrato pochi anni prima dalle fonti iconografiche come la pianta elaborata da Giovanni Antonio Rizzi Zannoni (1736-1814) nel 1793, *Topografia dell'Agro Napoletano con sue adjacenze* (fig. 1), nella quale il sito di Bacoli è definito da una doppia fila di edifici lungo la via principale e a ridosso della chiesa di Sant'Anna; l'intero insediamento è collegato alla zona di Baia attraverso un unico asse stradale che riprende l'andamento dell'attuale via Roma. In tale contesto si sviluppa la tradizionale tipologia edilizia a monocellula, disposta in modo diverso in base alle esigenze spaziali del territorio [Gambardella 1982, 13]. Lungo la costa sono inoltre evidenziate le poche rilevanze archeologiche visibili.

E ancora, alla fine dell'Ottocento, frequenti sono le descrizioni che evidenziano l'estensione ridotta del centro: nel periodico «L'Emporio Puteolano» esso è definito come «una piccola frazione, dove le casette di colore giallastro non si elevano più di un piano» [Lubrano 2011, 16]. Tale paesaggio urbano subisce solo isolati interventi come la bonifica dell'attuale Marina Grande e delle aree adiacenti al lago Fusaro e al lago Maremorto: molte sono le denunce sullo stato di degrado delle strade che si ricollegano alla volontà di rendere il sito bacolese comune autonomo, distaccandolo da Pozzuoli [Lubrano 2011, 38, 47] e completando quella autonomia già in parte raggiunta più di duecento anni prima con la nascita della parrocchia di Bacoli [Annecchino 1930, 16]. Le dinamiche politiche sollecitano l'attuazione di opere di diversa natura come la costruzione del cimitero nel 1880 e l'apertura all'inizio del Novecento degli assi stradali di viale Olimpico in località Cappella e di via Risorgimento [Erto 2019, 161], che si configura come asse alternativo alla via Roma per raggiungere il lago Maremorto.

Il miglioramento delle condizioni delle strade, nonché il completamento della ferrovia Cumana, sollecitano un aumento del turismo balneare che si traduce nella realizzazione di un'edilizia borghese lungo la costa (fig. 2); sul tema, Ernesto Schiano (1866-1953) riferisce:

Su questa vaga e ridente marina non pochi villini, graziosi e civettuoli, si vanno costruendo dai buongustai di una villeggiatura deliziosa, placida e salutare, che altrove difficilmente si potrà avere con tanta copia di sorriso di cielo e d'incanto di mare [Schiano 1925, 54].

In poco tempo la costa che dal castello di Baia si dipana verso il centro di Bacoli diviene un elegante polo residenziale turistico, reso celebre anche dalle fonti iconografiche della pubblicitaria di settore (fig. 3), in cui l'elemento architettonico è ancora in equilibrio con quello naturale; alle spalle delle nuove ed eleganti dimore, infatti, si estende una larga fascia di verde che risale il pendio, sino ad arrivare alla cortina edilizia che prospetta su via Roma; un'immagine, questa, in parte cancellata a causa dell'abusivismo del secondo dopoguerra.

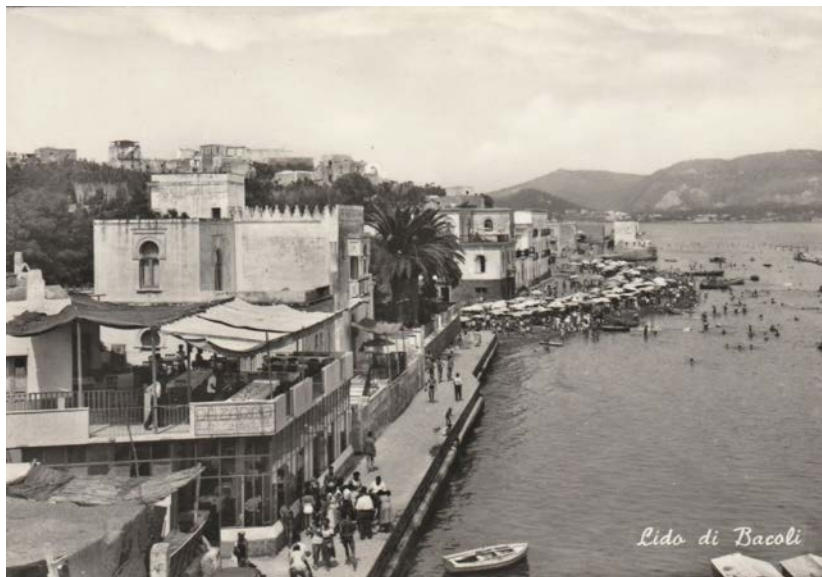


Fig. 2: Cartolina del Lido di Bacoli alla metà del Novecento [Collezione privata].

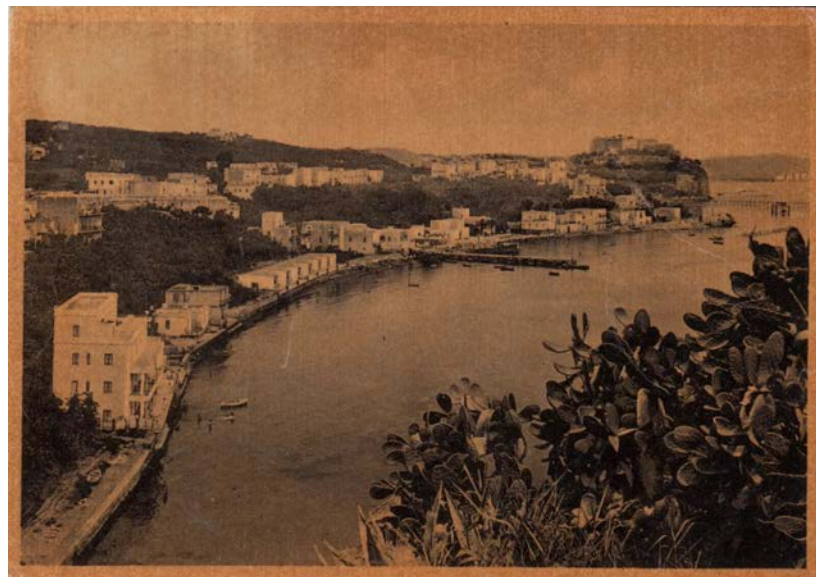


Fig. 3: Cartolina della costa di Bacoli alla metà del Novecento [Collezione privata].

L'autonomia raggiunta nel 1919 porta a un ripensamento delle strutture di pubblica utilità, come quelle per il settore dell'istruzione; negli anni Trenta viene completato il complesso scolastico Guglielmo Marconi [Erto 2019, 154], inserito lungo l'antico asse di via Roma e la retrostante via Risorgimento, primo esempio di architettura che incide sullo sviluppo dell'area con un ampio piazzale connesso all'edificio scolastico.

L'aumento sregolato dell'edilizia residenziale nella seconda metà del Novecento incide profondamente sul paesaggio bacoiese e flegreo in generale; tale fenomeno genera esempi architettonici poco coerenti con l'abitato antico. Si delinea in tal modo un paesaggio frammentato, con esempi di edilizia rustica, come masserie nelle aree lontane dal centro storico, edifici residenziali tradizionali lungo le strade principali con volte estradossate, scale e terrazze sostenute da archi e pilastri e una prevalenza dei pieni sui vuoti, in quanto, spesso, la muratura è estesa anche ai parapetti dei balconi [Fiengo 1973, 111] e infine, edifici definiti a blocco, che occupano interi lotti uniti da un unico corpo scala, soprattutto collocati negli isolati delimitati da viale Olimpico, via Cerillo, via Risorgimento, via Roma, via Gaetano De Rosa [Errico 2009, 42].

4 | La parrocchia di San Gioacchino: tecnica, spazio e iconografia

In uno spazio urbano così articolato è inserito il complesso parrocchiale di San Gioacchino che, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, diviene esempio concreto dell'applicazione di innovative tecniche costruttive; in particolare l'edificio religioso viene progettato dall'ingegnere Guido Guerra (1920-2011) [Ghiringhelli 2004, 106] con il ricorso al sistema *Binisbell*. L'edificazione della nuova parrocchia è legata alla volontà del vescovo di Pozzuoli, monsignor Salvatore Sorrentino (1917-2006), di andare incontro alle esigenze spirituali della popolazione, che in quegli anni era aumentata sensibilmente; con il supporto della Cassa per il Mezzogiorno, dell'Istituto Autonomo per le Case Popolari, dell'I.N.A. Casa, del Ministero della Protezione Civile e della Legge 168, sorsero nei nuovi quartieri chiese con annessi i locali per le opere parrocchiali e la casa canonica [Ambrasi, D'Ambrosio 1990, 411].

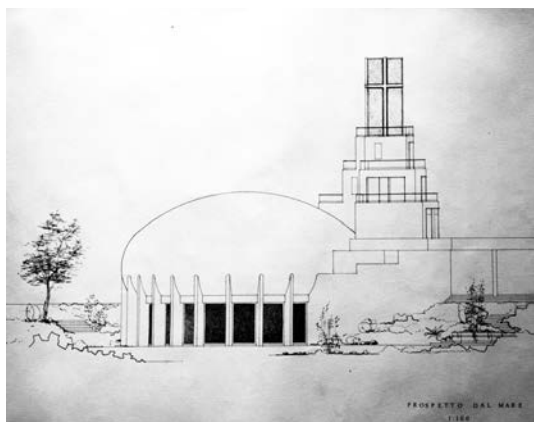


Fig. 4: G. Guerra, Parrocchia di San Gioacchino, prospetto dal mare, fine anni Sessanta del Novecento [Guerra, Guerra 2014, 1415].

Profondo conoscitore delle strutture con forma a cupola e studioso della loro evoluzione nel tempo, Guerra decise di realizzare un edificio che presentasse come caratteristica principale la forma di una cupola (fig. 4) [Guerra, Guerra 2014, 1414].

Dallo studio di una prima relazione redatta dall'ingegnere il 7 marzo 1968 e conservata presso l'Archivio diocesano corrente di Pozzuoli, si nota, sin dall'idea progettuale, una particolare attenzione al rapporto tra l'edificio e il paesaggio; infatti, la sua posizione, al centro dell'area nord-occidentale del Comune di Bacoli, bilanciava lo spazio urbano che aveva come perno la vicina parrocchia di Sant'Anna, Gesù e Maria, collocata al centro dell'abitato antico, nella zona sud-orientale.

La nuova Chiesa che si pensa dovrà costituire il centro della vita religiosa di almeno 10000 anime è essenzialmente costituita come una grande cupola impostata direttamente sul piano di spicato (almeno da due lati) su pianta ellittica di assi rispettivamente m. 34 e 24 (superficie coperta circa 640 mq.).

La realizzazione di questa struttura è resa enormemente più semplice dalla possibilità di adottare centine pneumatiche che fanno sì che la cupola venga a costare meno di una comune copertura di capannone di pari superficie¹.

Il progetto, comprensivo di licenza edilizia, ottenne l'approvazione della Soprintendenza alle Belle Arti e della Soprintendenza ai Monumenti e conseguentemente occupò un suolo di proprietà della Curia arcivescovile di Pozzuoli. In una seconda relazione, redatta da Guerra in data 20 luglio 1968, è presente una precisa descrizione dell'area di intervento, collocata lungo la via provinciale verso Baia, nota come via Roma, che negli ultimi anni subiva un intensivo sviluppo edilizio.

Questa strada, che è la comunicazione per Pozzuoli più antica e più vicina al mare dal quale infatti non si discosta mai più di cento metri, è in lieve salita verso il centro della cittadina e risulta coperta da una palazzata continua a tre-quattro piani, di architettura semplice ma non sgradevole. Dal lato a valle di via Roma la palazzata è interrotta per circa duecento metri per la presenza di un fondo di proprietà della Curia Vescovile di Pozzuoli; il che consente di realizzare in posizione sufficientemente centrale, ma tuttavia completamente in vista (per avere il fianco verso Pozzuoli non edificato) un nuovo complesso parrocchiale².

Il suolo in questione presenta una forma trapezoidale allungata parallela alla strada e delimitata verso il mare da un'area priva di edificazioni che giunge fino alla sottostante spiaggia in corrispondenza del celebre sepolcro di Agrippina.

L'elemento archeologico e il tema delle strutture voltate rivestono un ruolo determinante per l'ideazione del progetto; la redazione di quest'ultimo, infatti, è influenzata dai resti presenti nel vicino complesso delle terme di Baia, noto come il tempio di Diana, e dalle forme dell'architettura locale. L'idea è sicuramente quella di delineare una maggiore coerenza tra il corpo principale della chiesa e il contesto urbano circostante. Aspetti e temi questi che incidono anche sull'invenzione stessa del *Binishell*, in quanto, lo stesso Dante Bini fu ispirato da forme dell'antico come il Pantheon.

Per le modalità di innalzamento della cupola Guerra propose, oltre al sistema Bini, anche la possibilità di utilizzare il metodo Zeiss ad autocentina. La sottile cupola presenta una forma ellissoidica (fig. 5) con tre diversi assi: il maggiore e l'intermedio sul piano orizzontale per

¹ Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli, Miscellanea, Guerra, G. (1968). *Progetto di un complesso parrocchiale in Bacoli. Relazione.*

² Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli, Miscellanea, Guerra, G. (1968). *Progetto per il complesso parrocchiale "S. Gioacchino" in Bacoli (Chiesa, Campanile e locali per il ministero pastorale, Relazione.*

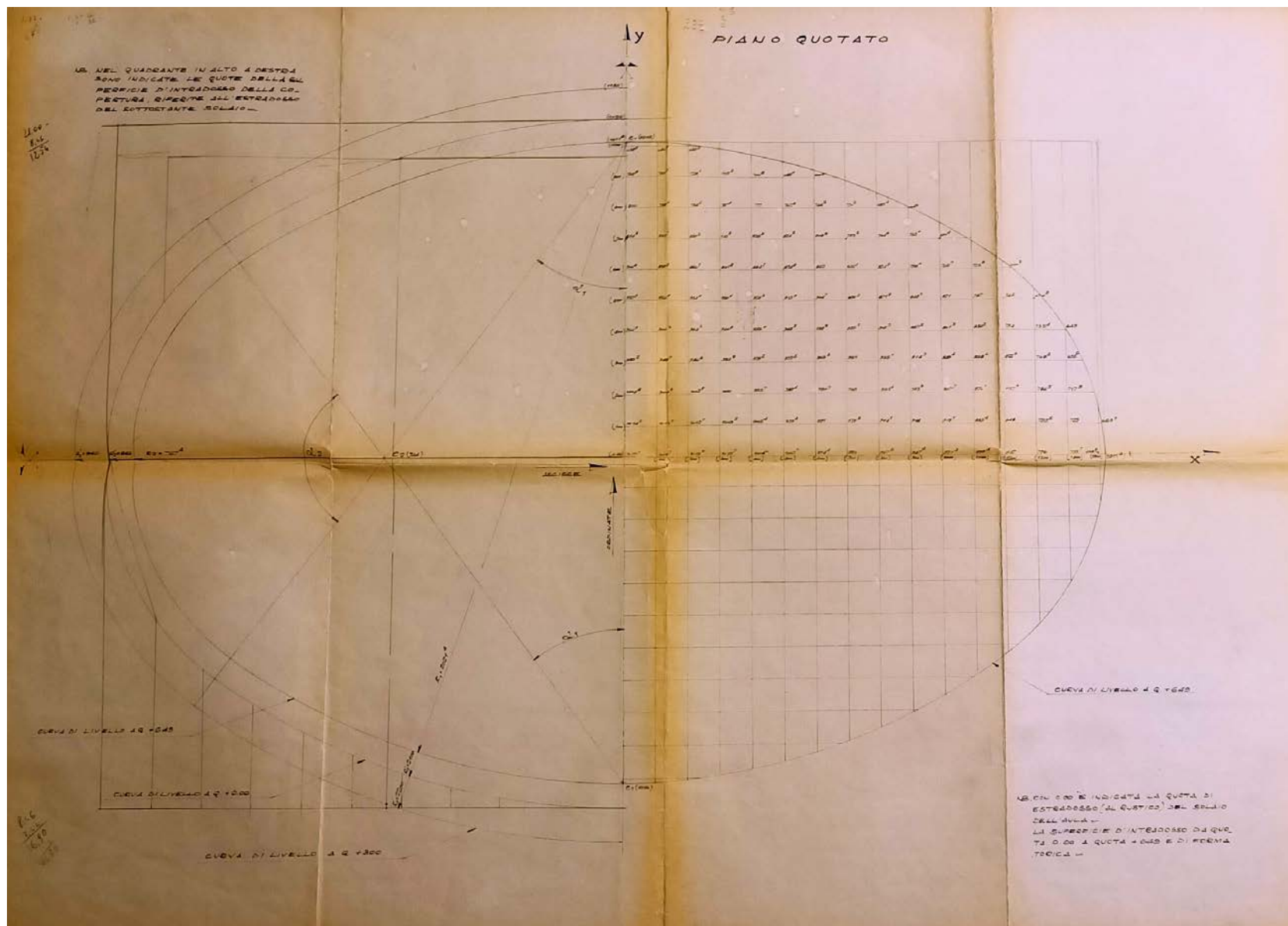


Fig. 5: E.L. Mele, Curia Vescovile di Pozzuoli, progetto per il complesso parrocchiale di San Gioacchino in Bacoli. Tracciato della superficie di intradosso della copertura. Impresa: geom. Pietro Manzo, 1971 [Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli].

rendere massima la superficie coperta e quello minore in verticale per ridurre la cubatura della chiesa e facilitare così il condizionamento termico. Inoltre, per esigenze di maggiore equilibrio, la sezione della volta situata al di sotto del piano equatoriale solleva la copertura del pavimento, producendo quella correzione ottica che, nell'architettura tradizionale è realizzata con il sovrastesto.

L'integrazione della chiesa con il paesaggio flegreo è condizionata anche dall'uso della luce, la quale investe lo spazio interno attraverso una croce aperta sull'abside e dalle finestre laterali

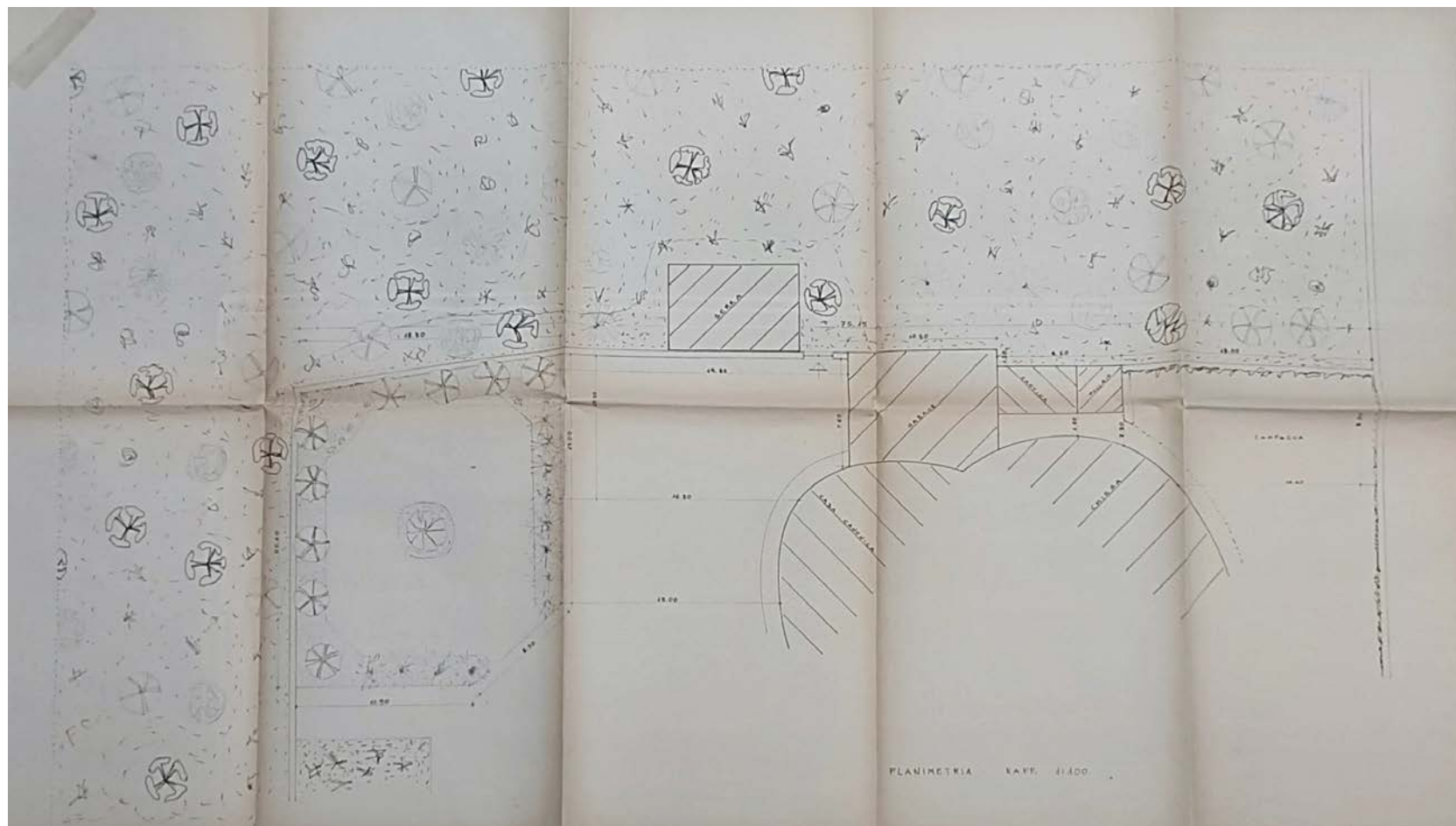


Fig. 6: Anonimo, Planimetria dell'area adiacente alla chiesa di San Gioacchino, fine anni Sessanta-inizio anni Settanta del Novecento [Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli].

collocate lungo il fronte che prospetta verso il centro di Bacoli, quest'ultimo, impreziosito da un aranceto.

Dall'analisi della planimetria (fig. 6), allegata alla documentazione in esame, si nota un'ampia area verde separata dal complesso parrocchiale ma che ospita al suo interno una piccola serra collegata, mediante un varco, alle altre strutture di servizio, il garage, la cantina e un pollaio. Lo spazio a sinistra della casa canonica viene riprogettato con l'inserimento di un giardino con piante e alberi, oggi in parte occluso dalla presenza di alcuni corpi edilizi. Tale fonte iconografica suggerisce la volontà da parte dell'autore di fornire maggiore visibilità alla struttura, sia dalla strada e sia dal mare.

L'elemento maggiormente impattante sull'immagine del paesaggio è il corpo edilizio destinato alle opere parrocchiali e alla canonica, innalzato prima della cupola (figg. 8-9-10), come dimostrato dalle immagini del cantiere custodite nell'Archivio parrocchiale di San Gioacchino; esso è sviluppato in senso verticale con blocchi di dimensione decrescente conclusi con la torre campanaria, con l'obiettivo di dare l'idea di una scalinata, *gradus ad Christum*.

³ Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli, Miscellanea, Calverano, E. (1973). *Relazione sulla correzione acustica della costruenda Chiesa di S. Gioacchino in Bacoli*.

Fig. 7: L'area della parrocchia di San Gioacchino, 2025
[©google earth].

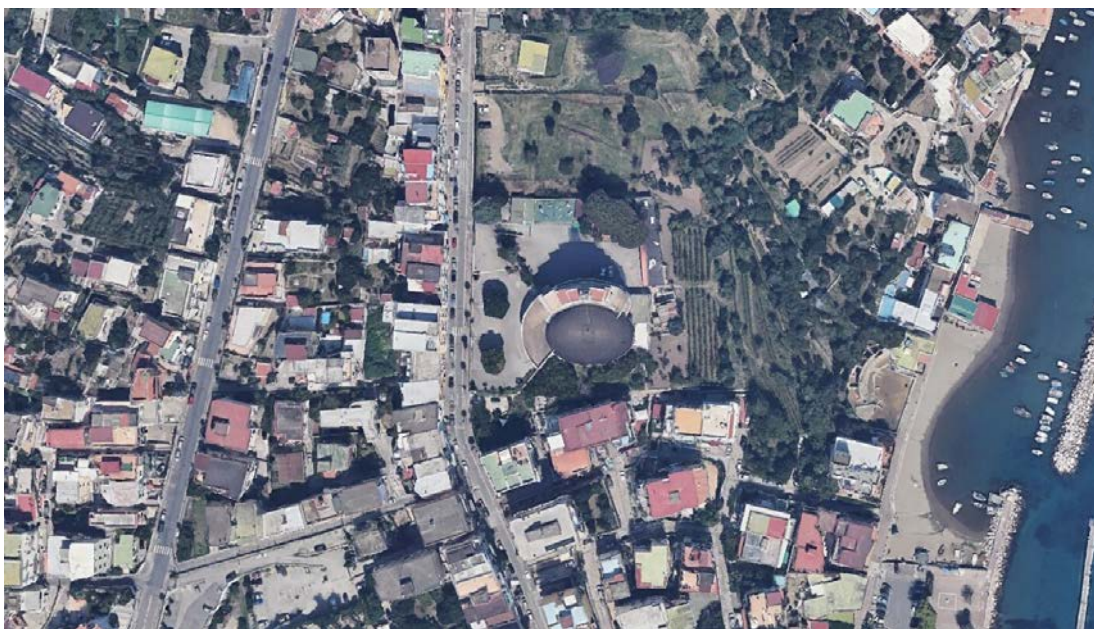


Fig. 8: Cantiere della parrocchia di San Gioacchino, casa canonica, 1971-1972 [Bacoli. Archivio parrocchiale di San Gioacchino].



Fig. 9: Cantiere della parrocchia di San Gioacchino, 1971-1972 [Bacoli. Archivio parrocchiale di San Gioacchino].

Fig. 10: Cantiere della parrocchia di San Gioacchino, chiesa, 1971-1972 [Bacoli. Archivio parrocchiale di San Gioacchino].



Fig. 11: E. Calverano, Relazione sulla correzione acustica della Chiesa di S. Gioacchino in Bacoli, Sezione longitudinale e planimetria, 1973 ca. [Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli].

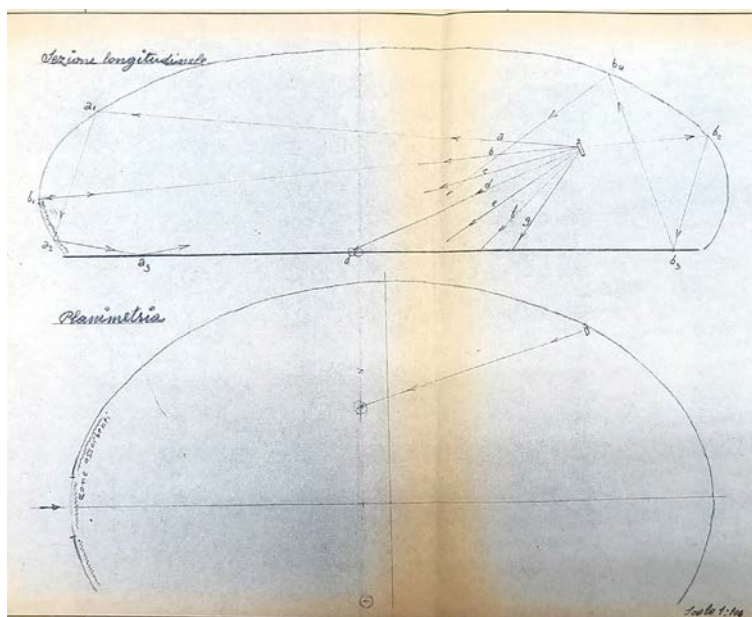


Fig. 12: Parrocchia di San Gioacchino, 2025 (foto dell'autore).



Fig. 12: Parrocchia di San Gioacchino, dettaglio della cupola, 2025 (foto dell'autore).





Figg. 14-15: Parrocchia di San Gioacchino, interno; controfacciata e fronte con finestre, 2025 (foto dell'autore).



La scelta della cupola, condizionata da una poetica connessa alle suggestioni culturali del territorio e allo spirito religioso intrinseco nella foma circolare, si dimostra poco efficace per quanto concerne il tema dell'acustica. Per cercare di risolvere almeno in parte il problema l'ingegnere Enzo Carlevaro (1894-1987) redige il 6 aprile 1973, a lavori ancora in atto, una relazione, con pianta allegata (fig. 11), con alcuni possibili accorgimenti da adottare³.

La forma ellissoidica, le dimensioni scelte e i materiali di rivestimento, come il marmo per il pavimento e l'intonachino liscio per le pareti, generano echi multipli; per correggere almeno in parte l'acustica si suggerisce, oltre all'inserimento degli arredi, come tendaggi e banchi, nonché la presenza stessa dei fedeli, l'uso di rivestimenti assorbenti poco invasivi, per non alterare l'aspetto semplice e monumentale dell'ambiente e l'applicazione di altoparlanti collocati lungo la linea di suono.

5 | Conclusioni

Le opere di architettura contemporanea realizzate nella seconda metà del Novecento, spesso campo di sperimentazione e di sviluppo per nuove tecniche costruttive, incidono profondamente sull'immagine del paesaggio, soprattutto in aree complesse come quella dei Campi Flegrei.

Il progetto per la realizzazione della parrocchia di San Gioacchino esprime appieno tali aspetti: l'uso del sistema *Binisbell* è espressione del continuo aggiornamento della classe professionale nei confronti di tecniche innovative, per rispondere alle istanze di natura economica del settore, in un contesto urbano particolarmente stratificato e con forti connessioni con l'elemento naturale. Un aspetto, quest'ultimo, chiaramente evidenziato dalle fonti iconografiche analizzate, che condiziona, non sempre con risultati idonei, l'edilizia realizzata. Nel caso del complesso di San Gioacchino, sin dalle prime fasi progettuali, risulta centrale la volontà di integrare la mole dell'edificio nel paesaggio, ben visibile anche dal mare, attribuendo al sito non solo un ruolo spirituale per la comunità locale, ma anche un'importanza strategica dal punto di vista urbano.

Bibliografia

- AMBRASI, D. - D'AMBROSIO, A. (1990). *La Diocesi e i Vescovi di Pozzuoli «ecclesia sancti proculi puteolani episcopatus»*, Pozzuoli, Ufficio pastorale diocesano.
- ANNECCHINO, R. (1930). *Bauli-Bacoli (Note storiche)*, Pozzuoli, Tipografia F. Granito.
- BONOMO, M. (2023). *Patronage as Collaboration. Dante Bini's Villas in Sardinia*, in «Dimensions. Journal of Architectural Knowledge», n. 5, pp. 179-205.
- Castagnaro, A. (2019). *L'aniai Campania: dalle storiche origini alla cultura per il contemporaneo*, in *Architettura e Restauro dei beni culturali: un progetto virtuoso*, a cura di M.L. Aroldo, M. Borriello, A. Mazza, Roma, editori Paparo, pp. 119-122.
- DE JORIO, A. (1817). *Guida di Pozzuoli e contorno*, Napoli, Giovanni de Bonis.
- DI LIELLO, S. (2005). *Il paesaggio dei campi flegrei. Realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli.
- DI LIELLO, S. (2009). *Bacoli*, in *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 184-187.
- ERRICO, M.G. (2009). *Il progetto di riqualificazione della costa di Capo Miseno*, in *Bacoli e Monte di Procida. Paesaggio Architettura Archeologia*, a cura di L. Picone, Napoli, Massa Editore, pp. 38-47.
- ERTO, M. (2019). *Bacoli 1919-2019. Cento anni di storia*, Nocera Superiore, D'Amico Editore.

- FIENGO, G. (1973). *Contributo alla storia urbanistica di Bacoli*, in «Napoli nobilissima», vol. 12, pp. 95-117.
- FRANCIOSA, N. (1973). *Costruzioni pneumatiche*, in «Rassegna Tecnica A.N.I.A.I.», nn. 9-10-11-12, pp. 12-24.
- GAMBARDELLA, C. (1982). *Bacoli: il disegno, il progetto*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- GHIRINGHELLI, O. (2004). *Camillo Guerra 1889-1960. Tra neoclettismo e modernismo*, Napoli, Electa Napoli.
- GUERRA, C.A. - GUERRA, M.F. (2014). *Cupole: studi e applicazioni del prof. ing. Guido Guerra*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, atti del V Convegno Nazionale AISI (Napoli, 19-20 Maggio 2014), Napoli, Cuzzolin, pp. 1409-1418.
- LUBRANO, F. (2011). *Bacoli 1824-1919 da Borgata a Municipio*, Bacoli Valtrend editore.
- MAIURI, A. (1934). *I Campi Flegrei dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Roma, La libreria dello Stato (ed. cons. 1958, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato).
- PUGNALE, A. - BOLOGNA, A. (2017). *Dante Bini's Form-Resistant Binisbells*, in «Nexus Network Journal. Architecture and Mathematics», vol. 19, pp. 681-699.
- PUGNALE, A. - BOLOGNA, A. (2023). *Architecture Beyond the Cupola. Inventations and Designs of Dante Bini*, Cham Switzerland, Birkhäuser.
- ROMANELLI, D. (1811). *Viaggio a Pompei e a Pesto e di ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli*, Napoli, Perger (ed. cons. 1831, Milano, Lorenzo Sonzogno, vol. II).
- SCHIANO, E. (1925). *Bacoli, Baja, Cuma, Miseno, Pozzuoli*, Stabilimento di Arti Grafiche Francesco Granito & Figli.

Fonti documentarie

- Bacoli. Archivio parrocchiale di San Gioacchino
- Cantiere della parrocchia di San Gioacchino, 1971-1972
- Pozzuoli. Archivio diocesano corrente di Pozzuoli
- Miscellanea, E. Calverano, Relazione sulla correzione acustica della costruenda Chiesa di S. Gioacchino in Bacoli, 1973.
- Miscellanea, G. Guerra, Progetto di un complesso parrocchiale in Bacoli. Relazione, 1968.
- Miscellanea, G. Guerra, Progetto per il complesso parrocchiale "S. Gioacchino" in Bacoli (Chiesa, Campanile e locali per il ministero pastorale, Relazione, 1968.
- Miscellanea, E.L. Mele, Curia Vescovile di Pozzuoli, Progetto per il complesso parrocchiale di S. Gioacchino in Bacoli. Tracciato della superficie di intradosso della copertura. Impresa: geom. Pietro Manzo, 1971.
- Miscellanea, Anonimo, Planimetria dell'area adiacente la chiesa parrocchiale di S. Gioacchino, fine anni Sessanta-inizio anni Settanta del Novecento

I primi villaggi turistici in Calabria: dalla Insud a Italia turismo S.p.a.

Angela Quattrocchi

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

L'articolo analizza il ruolo svolto dalla società per azioni Insud, “Nuove iniziative per il Sud”, prima finanziaria interregionale per lo sviluppo del Mezzogiorno d'Italia, nella promozione e finanziamento dei centri integrati, ovvero hotel-villaggi turistici in Calabria. Questa tipologia ricettiva aveva un duplice scopo: realizzare attrezzature alberghiere e residenziali con ampia dotazione di servizi in grado di produrre crescita economica nel contesto circostante e convogliare flussi turistici dall'estero.

The first tourist villages in Calabria: from Insud to Italia turismo S.p.a.

The article analyses the role played by the stock company called Insud, “Nuove iniziative per il Sud”, the first interregional financial company for the development of the South Italy, in the promotion and financing of integrated centres or hotel-tourist villages in Calabria. This type of accommodation had a dual purpose: to create hotel and residential facilities with a wide range of services able to produce economic growth in the surrounding area and to channel tourist flows from abroad.

Keywords: Mezzogiorno d'Italia, Società finanziarie, Patrimonio architettonico.
Southern Italy, Finance companies, architectural Heritage.

Professore aggregato abilitato a professore universitario di II fascia. Dal 2002 svolge attività didattica nei corsi di laurea dell'area di Architettura dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria nel settore scientifico disciplinare CEAR-11/B Restauro dell'Architettura.

Author: angela.quattrocchi@unirc.it

Received 7/04/2024; accepted 3/11/2024

1 | Introduzione

Le prime iniziative a carattere programmatico finalizzate all'incremento della ricettività turistica nelle regioni meridionali d'Italia furono promosse dalla Cassa per il Mezzogiorno negli anni '50 e presero le mosse dalla necessità di ampliare l'offerta turistica nel Meridione d'Italia, anche in risposta alla nuova mobilità di massa favorita dall'aumento della circolazione automobilistica. Per garantire assistenza ai flussi di autoveicoli privati e collettivi in crescente aumento, l'Automobil club d'Italia avviò un programma di costruzione di Posti di assistenza e di ristoro, che si diramavano lungo gli itinerari stradali del Mezzogiorno più interessanti dal punto di vista turistico.

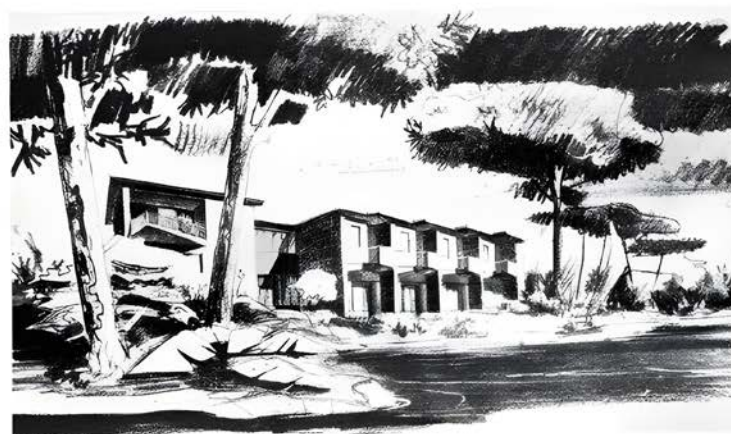
Inizialmente il programma fu complesso e articolato, prevedendo la realizzazione di Stazioni di assistenza e Stazioni residenziali [fig.1] collocate sulla viabilità preesistente e sui nuovi tracciati autostradali. Nel 1953 risultava operativo un primo nucleo di 20 Posti di assistenza e di ristoro, costruiti grazie a capitali concessi mediante mutui agevolati dalla Cassa per il Mezzogiorno: cinque di essi erano ubicati nella regione Calabria, nelle zone di Sibari, Camigliatello, Tiriolo, Catanzaro Marina e Vibo Valentia [Grassini 1953, 435-439].

Quello sviluppo decentrato dell'industria alberghiera, collocata sulle strade di alta percorrenza, esterne agli aggregati urbani, cercava di fornire soluzioni funzionali alle nuove esigenze dettate dalla mobilità in auto; invitava a soste notturne, in un riposante ambiente naturale, lungo tratti automobilistici che coprivano gli itinerari turistici del Meridione d'Italia [Leoni 1951, 299]. Furono allora realizzate nuove tipologie di ricettività, come i motel-campeggi, gli autostelli, gli

Posto di Ristoro
e Assistenza-Ti-
po pianura.



Posto di Ristoro
e Assistenza-Ti-
po marina.



Posto di Ristoro
e Assistenza Ti-
po montagna.



(Fot. Sciamanna
Roma)

Fig. 1: Tipologie architettoniche di Posti di Ristoro e Assisten-
za per pianura, marina e montagna [Grassini 1953, 438].



Fig. 2: Jolly Hotel a Castrovillari. Cartolina postale, 1956.



Fig. 3: Jolly Hotel a Cosenza visto da piazza dei Valdesi. Cartolina postale, 1957.

alberghi di transito e gli alberghi di tappa [Vincenti 1953, 17], che creavano anche nuove opportunità di sviluppo locale. Le funzioni e le caratteristiche di quegli esercizi si aggiungevano a un'altra iniziativa di sviluppo alberghiero programmata per il Sud e promossa sempre grazie al supporto creditizio della Cassa per il Mezzogiorno: ci riferiamo alla Ciatsa, Compagnia italiana alberghi turistici società per azioni, costituita nel 1949 dal conte Gaetano Marzotto jr (1894-1972). Marzotto, che era un industriale laniero, realizzò una catena di 51 nuovi alberghi su tutto il territorio italiano, che avevano tutti gli stessi standard qualitativi, di concezione moderna e innovativa, tutti denominati *Jolly Hotel* [Jolly Hotels 1964, 3; Costa, Pasotti 2021, 245]. Di questi, 6 alberghi furono costruiti in Calabria: a Castrovillari [fig. 2], a Nicastro, a Gioia Tauro, a Praia a Mare, a Cosenza [fig. 3] e a Catanzaro. Quelle strutture erano destinate a soggiorni turistici ed erano collocate nei maggiori centri urbani, spesso non in conformità con i modelli edilizi che avevano formato il tessuto urbano consolidato, e nelle località di villeggiatura; esse integravano l'offerta alberghiera con quella decentrata e periferica, collocata lungo le strade e rivolta prevalentemente alle soste lungo gli spostamenti in automobile.

Nei primi anni '60 gli orientamenti delle politiche per il turismo del Sud proseguirono «l'azione propulsiva in favore delle attrezzature ricettive e turistiche, imperniata sul credito alberghiero specificamente organizzato, su contributi ed altri analoghi incentivi»¹, ma individuavano anche la necessità di una

azione concentrata in un limitato numero di comprensori a vocazione turistica, attraverso programmi organici, zona per zona, di infrastrutture a carico pubblico, od impulso ad attrezzature specifiche e ricettive: interventi da inquadrarsi in una adeguata azione di protezione dell'ambiente e di preparazione umana e sociale².

Fu una fase delicata della politica turistica nazionale, che avviò una modalità di organizzazione del turismo mediante la formula delle vacanze a carattere residenziale in villaggi turistici, a loro

¹ *Orientamenti e profili di una politica di interventi nel settore del turismo, per il Sud*, Roma, maggio 1962. Relazione conclusiva della Commissione istituita per l'esame dei problemi inerenti al turismo nel quadro del Piano di opere straordinarie per il Mezzogiorno, dattiloscritto [https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/biblio].

² *Ibidem*.

volta realizzati con il contributo di un'altra società, la Nuove iniziative per il Sud, nota come Insud.

La costituzione di queste società finanziarie nelle quali c'era una importante partecipazione statale, con finalità di realizzazione di servizi turistici e alberghieri fu fatta in applicazione dell'art.15 della legge 1462 del 29 settembre 1962³, che rappresentò un elemento di novità tra gli strumenti a sostegno del turismo nell'ambito delle politiche programmatiche per lo sviluppo del Mezzogiorno negli anni '60. La legge prevedeva che la Cassa per il Mezzogiorno potesse concorrere alla costituzione di società finanziarie operanti nelle regioni meridionali e aventi per fine lo sviluppo industriale oppure partecipare a società finanziarie aventi la stessa finalità, già costituite con il concorso di enti pubblici.

L'applicazione della legge trovò riscontro dopo la riunione del 6 dicembre 1962, nel corso della quale il Comitato dei ministri per il Mezzogiorno e zone depresse ne definì i criteri attuativi. Il presidente della Cassa per il Mezzogiorno Giulio Pastore (1902-1969), d'intesa con il ministro dell'Industria Emilio Colombo (1920-2013) e delle Partecipazioni statali Giorgio Bo (1905-1980), autorizzò il consiglio di amministrazione a costituire una società finanziaria per il Mezzogiorno continentale con il concorso della Società Ernesto Breda e la partecipazione di banche o istituti finanziari interessati all'attività, promuovendone «con ogni possibile sollecitudine i necessari adempimenti formali»⁴. La specifica di Mezzogiorno continentale era dovuta all'iniziale esclusione dei territori di Sicilia e Sardegna dal raggio di azione della finanziaria, che operava in base all'art. 3 della legge istitutiva della Cassa per il Mezzogiorno, dove erano previste altre analoghe società. Il capitale sociale di 10 miliardi di lire fu ripartito in azioni del valore nominale di 50 mila lire; esso fu inizialmente suddiviso al 50% tra la Cassa per il Mezzogiorno e la Ernesto Breda con l'obbligo di cedere a istituti di credito fino al 32% del capitale sociale, raggiungendo così una tripartizione della partecipazione: i soci di maggioranza, Cassa per il Mezzogiorno e Breda, avrebbero avuto il 34% ciascuno e il restante 32% suddiviso sarebbe andato a istituti di credito.

Importante sottolineare che la Cassa per il Mezzogiorno imputò i fondi necessari alla partecipazione al settore dell'industrializzazione, coerentemente con la duplice finalità della società finanziaria che veniva fondata, che aveva come obiettivo istituzionale di promuovere l'industria di media dimensione e il turismo.

Il 31 gennaio 1963 nacque così la Società per azioni “Nuove iniziative per il Sud”, meglio conosciuta come Insud, che può essere considerata la prima società finanziaria interregionale per lo sviluppo industriale e turistico del Mezzogiorno [Pirro 2014, 279-290].

Questo articolo intende analizzare proprio il ruolo svolto dalla Insud nella promozione e nel finanziamento dei primi centri integrati di hotel e villaggi turistici in Calabria, una tipologia ricettiva ritenuta adatta al «momento di attacco», secondo un'espressione dal presidente Michele Della Morte [Insud 1975; Aloï 1980; Gambino 1978] della nuova programmazione turistica per un duplice scopo: realizzare una completa gamma di attrezzature alberghiere e residenziali con un'ampia dotazione di servizi pubblici e commerciali, in grado di produrre effetti indotti di crescita economica sull'ambiente economico e sociale circostante e di convogliare correnti turistiche dall'estero.

2 | Dalla Insud a Italia turismo S.p.a.

Due mesi dopo la fondazione della Insud, nel marzo dello stesso 1963 il Consiglio di amministrazione della Cassa per il Mezzogiorno riesaminò l'entità della propria partecipazione alla finanziaria e deliberò di raddoppiare la cifra iniziale per consentire alla società di svolgere con

³ Norme di modifica ed integrazione delle Leggi 10 agosto 1950, n. 646, 29 luglio 1957, n. 634 e 18 luglio 1959, n. 555, recanti provvedimenti per il Mezzogiorno. GU Serie Generale n. 264 del 19 ottobre 1962.

⁴ Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e Deliberazioni, vol. 288, Seduta del C.A. n. 697 del 23.1.1963, pp. 5728-5753. Costituzione della Società finanziario (sic) per il Mezzogiorno continentale, pp. 59-66. In carica il IV Governo Fanfani (21 febbraio 1962-20 giugno 1963) nella III Legislatura.

maggior facilit  il ruolo propulsivo che le competeva, soprattutto laddove l'iniziativa privata stentava a proporsi; inoltre non si voleva ripetere l'esperienza di imprese simili ma fallite, come l'Istituto per le attivit  produttive⁵. Al contempo si esamin  la possibilit  che anche la Ernesto Breda potesse aumentare il capitale col quale partecipava, prevedendo una riduzione del tasso di interesse per le somme depositate. Nell'estate del 1964 per consentire a un numero maggior di istituti di credito di partecipare alla Insud, fu proposto un emendamento all'art. 3 della convenzione tra la Cassa per il Mezzogiorno e la Breda: fu infatti rimodulata l'aliquota di partecipazione dei due soci fondatori, che scese dal 34% al 25,5%, e fu aumentato al 49% il pacchetto azionario distribuito tra gli istituti di credito, che risultarono: l'Imi, Istituto mobiliare italiano, l'Isveimer, Istituto per lo Sviluppo Economico dell'Italia Meridionale, la Banca Commerciale Italiana, il Banco di Napoli e la Banca Nazionale del Lavoro⁶. L'anno seguente 65.500 azioni Insud, possedute dalla finanziaria Ernesto Breda S.p.a., furono cedute all'Efim, Ente autonomo di gestione per le partecipazioni del fondo di finanziamento dell'industria meccanica, che subentr  negli obblighi e nei diritti previsti per le parti della Convenzione di costituzione della Insud del 31 gennaio 1963⁷.

Per agevolare l'investimento imprenditoriale italiano e straniero nel comparto turistico del Mezzogiorno, la Insud poteva entrare in societ  con l'impresario interessato assumendosi fino al 50% dell'onere di partecipazione societaria, concordando il riacquisto delle azioni per reinvestirle nuovamente in altre attivit  finanziarie solo quando la condizioni di esercizio della societ  fossero risultate stabili. La Finanziaria forniva al contempo l'assistenza tecnica necessaria per l'avvio dell'attivit  tramite la facilitazione dei contatti con gli amministratori locali e il disbrigo dell'articolato iter burocratico per l'ottenimento dei crediti agevolati e dei contributi in conto capitale, grazie anche alla partecipazione nella compagine azionaria degli stessi istituti di credito abilitati. L'affiancamento tecnico si esprime in pi  campi di azione: dalla programmazione, studio e progettazione dei complessi alberghieri, alla ricerca della localizzazione pi  rispondente ai requisiti necessari al decollo dell'impresa, fino al supporto nella formazione e qualificazione del personale addetto alla gestione ordinaria delle giovani imprese.   chiaro che in mancanza di soci, gli oneri e i rischi dell'iniziativa imprenditoriale potevano essere assunti anche a totale carico della Insud.

Nel testo dedicato a un bilancio del primo decennio di attivit  svolta dalla Insud, in Calabria nel settore turistico [*Insud* 1975] risultavano operative tre societ : la Golfo di Squillace turistica S.p.a. a Simeri Crichi, la Societ  turistica Gioia del Tirreno S.p.a. a Nicotera Marina, e la Valtur servizi a Isola di Capo Rizzuto. Erano societ  che erano collocate tutte nei confini dell'allora provincia di Catanzaro. Tra le societ  con complessi in costruzione o di imminente avvio fu indicata la Sybaris S.p.a. a Cassano allo Jonio. La Monte Pollino S.p.a., sul versante calabro, unitamente al versante lucano, rientrava in un programma ancora in fase di articolazione. Di particolare interesse fu l'acquisto da parte della Insud nel 1974 di una quota azionaria pari al 26,5% della Valtur. L'ingresso nell'azionariato del gruppo creato da Raimondo Craveri (1912-1992) era finalizzato a un maggior coordinamento sia dei programmi di valorizzazione dei reciproci patrimoni immobiliari che della loro gestione tramite la societ  del gruppo la Valtur-Servizi creata il 31 marzo del 1969.

Le imprese realizzate in Calabria usufruirono delle agevolazioni previste per i comprensori di sviluppo turistico, consistenti in mutui a tasso agevolato e contributi in conto capitale, previsti dall'art.18 della legge n. 717 del 26 giugno 1965 «Disciplina degli interventi per lo sviluppo del Mezzogiorno».

⁵ Cassa per il Mezzogiorno, Verbal e Deliberazioni, Vol. 294, Seduta del C.A. n. 706 del 6.3.1963 (Credito e Finanza), pp. 7234-7235.

⁶ Cassa per il Mezzogiorno, Verbal e Deliberazioni, Vol. 347, Seduta del C.A. n. 765 del 29.7.1964 (Credito e Finanza), pp. 938-940.

⁷ Cassa per il Mezzogiorno, Verbal e Deliberazioni, Vol. 363, Seduta del C.A. n. 780 del 23.2.1965 (Credito e Finanza), p. 4924. Vedi inoltre Vol. 376, seduta del C.A. n.792 del 15.6.1965, p.8124.



Fig. 4: Villaggio Società Turistica Gioia del Tirreno S.p.A. a Nicotera Marina. Veduta del complesso allo stato attuale, 2024 (foto di Martina Sulfaro).

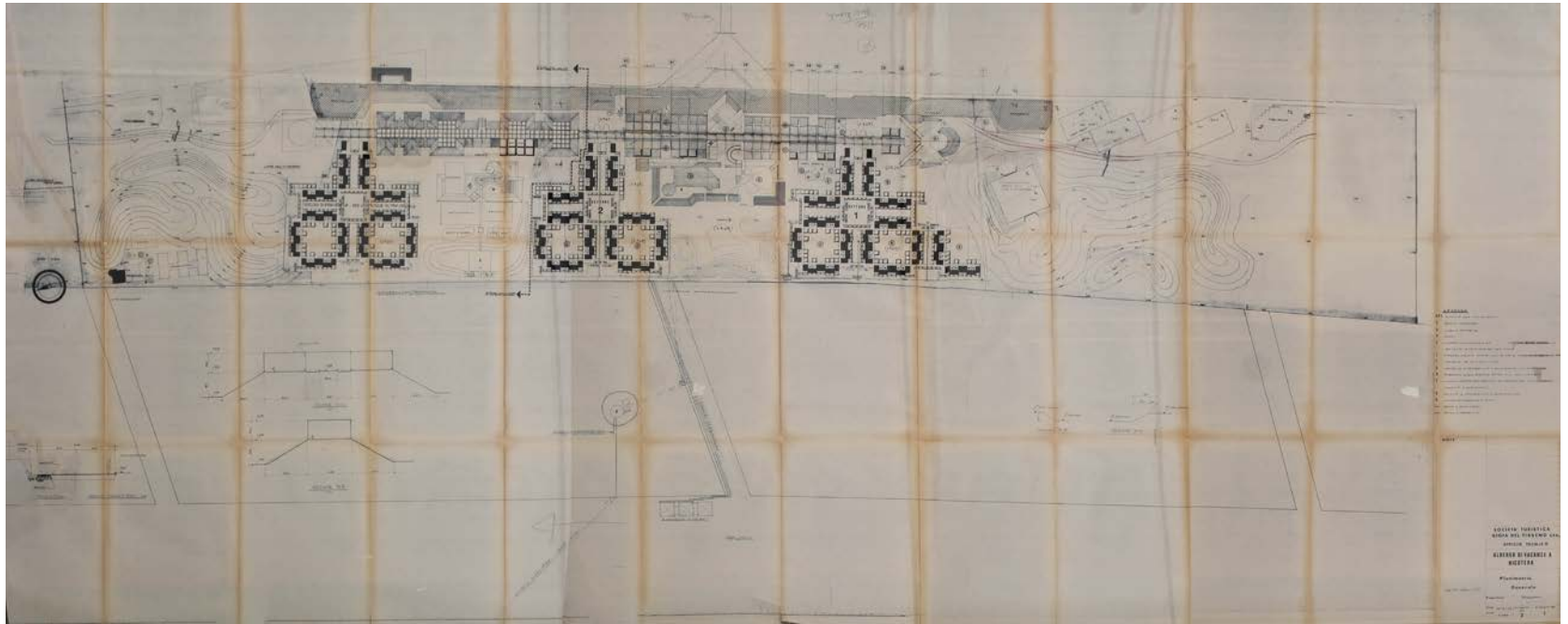


Fig. 5: Villaggio Società Turistica Gioia del Tirreno S.p.A. a Nicotera Marina. Planimetria generale di progetto, 1970 [Archivio privato OTE].

In quel contesto legislativo si collocò anche un'altra proposta di intervento a favore di uno sviluppo organizzato del turismo, che fu avanzata dall'Associazione di studi per lo sviluppo del turismo in collegamento con le Autostrade, meglio conosciuta come Asta, che fu costituita nel gennaio del 1966 ma che visse solo tre anni, fino al dicembre del 1969. Nell'Asta confluirono i maggiori esponenti dell'imprenditoria pubblica e privata, allo scopo di promuovere studi e progetti pilota, che però non riuscirono a tradursi in nessuna attività [Parisi 2012, 119-124; Id. 2013, 94-111].

Appena promulgata la legge, la Insud costituì la Società turistica Gioia del Tirreno S.p.a. a Nicotera Marina, allora in provincia di Catanzaro. Nel 1975 il suo capitale sociale di 2.500 milioni di lire risultava sottoscritto dalla Insud per il 51% e dalla Nuova edificatrice-Saifi per il restante 49%.

Nel novembre 1967 la Cassa per il Mezzogiorno approvò un primo finanziamento di 600 milioni di lire per la realizzazione di un villaggio turistico; nell'aprile dell'anno seguente assegnò al progetto altri 240 milioni. La progettazione del complesso turistico fu affidata all'Organizzazione tecnico-edile S.p.A., società di un gruppo di professionisti romani ai quali la Cassa per il Mezzogiorno aveva già dato incarico di redigere uno studio di un Piano comprensoriale di sviluppo turistico della Sila, Pollino e litorale Jonico. Il terreno acquistato per il progetto si estendeva su ben 140 ettari lungo il litorale tirrenico a sud di Marina di Nicotera, in località Martelletto, in prossimità di un ex campo per atterraggi aerei di fortuna collocato sulla rotta tra Napoli e Catania, istituito nel 1928 e dismesso dieci anni dopo. Il progetto realizzato costituì l'unica porzione edificata di un più vasto programma di villaggi integrati previsti per il polo turistico di Nicotera dal Programma di intervento delle Partecipazioni Statali EFIM per il decollo dell'industria turistica del Mezzogiorno del 1967.

Fig. 6: Villaggio Società Turistica Gioia del Tirreno S.p.A. a Nicotera Marina. Foto cellule abitative del complesso dopo l'inaugurazione, 1971 [Archivio privato OTE].



Pierfilippo Cidonio, allora giovane architetto della Ote S.p.A., realizzò un progetto di rilevante qualità architettonica e fu affiancato da Pietro Porcinai (1910-1986), consulente della Società turistica Gioia del Tirreno per la progettazione paesaggistica [Filocamo, Filippi, Fresa, Rossi Doria 2023; Martorano 2020; figg. 4-5-6]. Nel 1971 il Club Méditerranée assunse la gestione del complesso.

Il villaggio turistico costituisce un organico e inscindibile progetto integrato in cui la componente architettonica di Pierfilippo Cidonio e quella paesaggistica di Pietro Porcinai si coordinano ed esaltano vicendevolmente. La prima fase dell'intervento del celebre architetto del paesaggio prevedeva il restauro della giacitura per accogliere il villaggio residenziale attraverso la ricostituzione delle dune con la tecnica naturale del tombolo. La zona costiera del Golfo di Gioia Tauro tra il comune di Nicotera e il fiume Mesima, costituita da una incantevole spiaggia di sabbia dorata, ha una tendenza evolutiva contraria rispetto agli altri litorali della costa tirrenica calabrese; per la sua conformazione è soggetta all'avanzamento, creando un cordone sormontato da dune analogo al tombolo tipico della Maremma toscana. Lo stesso tratto di area costiera nel 1952 era stato oggetto di un intervento di rimboschimento, finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno, da parte del Consorzio di Bonifica di Rosarno attraverso la piantumazione di una fascia frangivento di latifoglie, acacie, tamerici e pineta senza però ricostituire le dune naturali. Il progetto dell'architetto fiesolano prevedeva innanzitutto il modellamento di tutta la superficie di progetto allo scopo di guidare i venti salsi, così da formare dei paesaggi naturali come si potevano osservare nei litorali toscani.

La vegetazione da piantumare, scelta con criteri fitosociologici, si differenziava in quattro diverse specie di piante funzionali alle diverse parti del villaggio che scandivano la composizione architettonica. Il risultato cercato era quello di voler far apparire il parco progettato, naturale come la preesistente macchia mediterranea. Ogni corte interna di servizio alle cellule abitative disposte a corona presentava una specifica varietà di piante: palme e papiri, ficus e ninfee tropicali, casuarine e piante da clima australiani, mentre una gran quantità di sugheri e pini d'Aleppo ne ombreggiavano i confini. Zone d'ombra erano state create lungo i percorsi pedonali e carrabili con piante di aranci, mandarini, limoni, bouganville e gelsomini delle Azzorre e gelsomini di Catalogna. Richiamando la frequente presenza dei platani nelle storiche piazze borboniche, lo spazio pubblico centrale al complesso era costellato da queste piante ornamentali evocative della memoria storica e paesaggistica del Regno. Se per Pietro Porcinai l'intervento era guidato dall'intento di restaurare una condizione ambientale compromessa dagli interventi antropici che si erano succeduti sull'area, Pierluigi Cidonio indirizzava la composizione architettonica su elementi chiari e decisi in grado di creare una spazialità completamente nuova e riconoscibile nelle funzioni richieste. L'elemento identificativo e percettivo di maggior impatto era la galleria di distribuzione di 250 metri che disimpegnava tutti i servizi centrali del complesso e collegava in quota anche gli snodi di distribuzione per i nuclei degli alloggi per gli ospiti. Il progetto era impostato sulla teoria modulare, adottando elementi-tipo componibili e ripetibili per il controllo e la gestione delle costruzioni e l'uso della prefabbricazione in c.a. come sistema di produzione allora ritenuto sociale e democratico. Gli spazi progettati dedicati alle attività ludiche e sportive e la viabilità carrabile e pedonale completavano la moderna struttura ricettiva per famiglie realizzata per trascorrere il tempo libero tra riposo e svago [Aloi 1980, 60].

Nel 1974 la Insud, che aveva acquistato parte del pacchetto azionario della Valtur, entrò nella gestione del patrimonio immobiliare della Società Isola Capo Rizzuto per lo sviluppo turistico e alberghiero, gestita dalla Valtur Servizi. L'albergo-villaggio realizzato in località Meolo di Isola di Capo Rizzuto in provincia di Catanzaro a circa 20 km a sud di Crotone, faceva parte del primo gruppo di hotel-villaggi realizzati in aree della Puglia e della Calabria, attentamente selezionate dalla Valtur, società costituita il 4 febbraio 1964 con una partecipazione paritaria di 50 milioni tra la Italconsult S.p.a. e l'Automobil Club d'Italia. Questo secondo centro turistico realizzato nel 1969 fu progettato dagli architetti Luisa Anversa Ferretti (1926-2022), da Gabriele Belardelli (1925), da Lucio Barbera (1937), da Claudio Maroni (1936) e da Vieri Quilici (1935) con la consulenza dell'Ufficio tecnico della Valtur e del paesaggista Ettore Paternò del Toscano (1919-2009) [Aymonino 1970; De Santis 1970, figg. 7-8-9]. Come per il caso precedente, l'associazione di professionisti era già stata individuata dalla Cassa per il Mezzogiorno per redigere uno studio relativo ai piani comprensoriali di sviluppo turistico. Per i lavori di costruzione del complesso alberghiero, la Cassa per il Mezzogiorno concesse un mutuo, proposto dalla Banca del Lavoro, pari a oltre un miliardo e mezzo di lire.

La zona del litorale jonico era di grande rilevanza paesaggistica: il terreno scelto era costituito da un uliveto secolare lievemente degradante verso il mare, seguito da una fascia di macchia mediterranea al limite dell'ampio arenile della spiaggia. I blocchi edilizi, realizzati con tecniche costruttive tradizionali, in muratura di tufo listato con mattoni scialbati, erano disposti in maniera decentrata per consentire la vista del mare e al contempo raggiungere rapidamente il nucleo centrale che comprendeva un albergo aperto tutto l'anno e i servizi di ristorazione e di svago. I residence erano progettati per esigenze diversificate, adattabili all'aggregazione di più unità abitative sfalsate di mezzo piano. La terza tipologia abitativa progettata era quella delle

Fig. 7: *Villaggio Valtur Servizi ad Isola di Capo Rizzuto*, 1973 [Milano. Archivio storico T.C.I.].

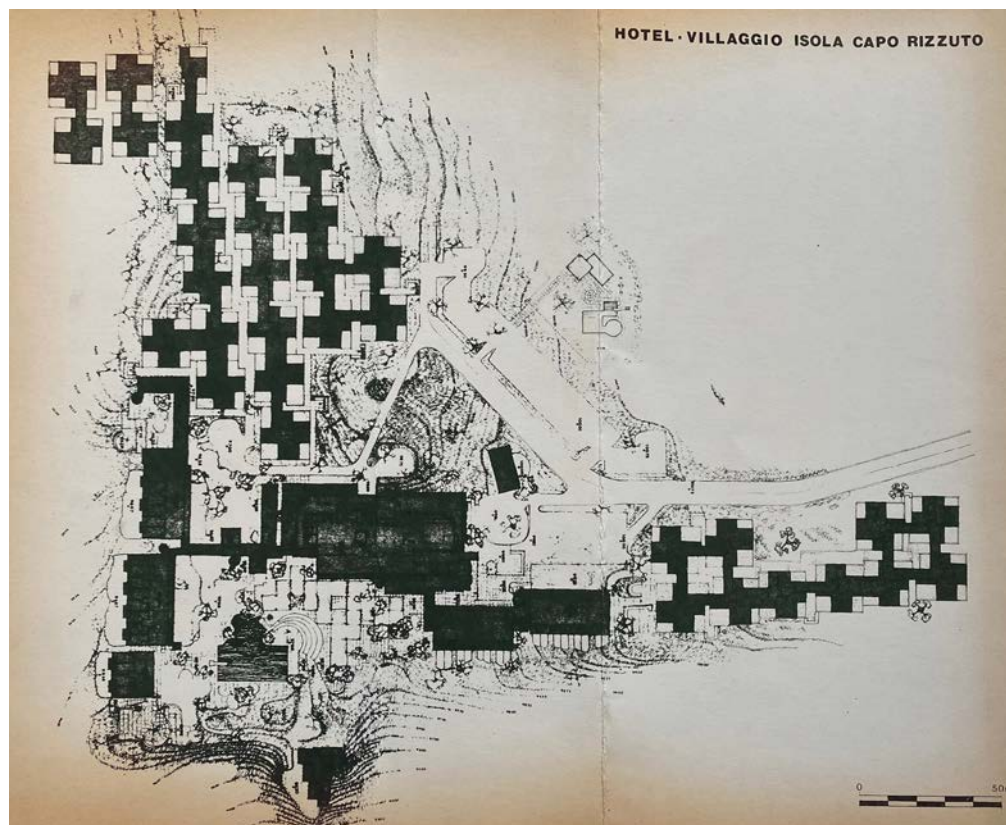


Fig. 8: *Villaggio Valtur Servizi ad Isola di Capo Rizzuto*. Foto del complesso in esercizio, 1973 [Milano. Archivio storico T.C.I.].

Fig. 9: *Villaggio Valtur Servizi ad Isola di Capo Rizzuto*. Foto delle famiglie in vacanza sotto i pergolati in legno, 1973 [Milano. Archivio storico T.C.I.].



residenze autonome destinate ai soggiorni più prolungati [Aymonino 1970, 6-31; De Dominicis, Di Donato, 88-97]. A distanze facilmente percorribili la vacanza poteva essere arricchita dalla visita a numerose testimonianze archeologiche e monumentali della Magna Grecia di grande interesse, come i ruderi del Santuario di Hera Licinia a Capo Colonna e la fortezza aragonese di Le Castella.

La Golfo di Squillace Turistica S.p.a. a Simeri Crichi fu la terza *joint-venture*; fu avviata nel 1970 e affidata in gestione al gruppo tedesco Robinson nel 1975. Nell'area di intervento, che si estendeva su 173 ettari lungo il litorale jonico del Golfo di Squillace, fu realizzato un villaggio turistico di 750 posti letto, progettato dagli architetti Pierfilippo Cidonio, Franco Finzi, Fabrizio Zamponi e Maurizio Maciocchi con la consulenza di Pietro Porcinai (1910-1986) per la progettazione paesaggistica. L'impianto planimetrico è contraddistinto dagli spazi della residenza e da quello dei servizi generali. Il progetto dell'insediamento scaturisce dal felice connubio tra la ricerca tipologica, concepita come un insieme di strutture pluricellulari impostate su sistemi modulari assemblabili in varie combinazioni, e il contesto ambientale e paesaggistico in cui si inserisce senza alterarne le caratteristiche. Il complesso è realizzato con tecniche costruttive tradizionali in pietra tufacea locale dalla calda cromia aranciata. Di particolare interesse, nel progetto architettonico, la sperimentazione dello sviluppo di un'area adibita a residenza autonoma per bambini [Piroddi 1976; Rossi 1975, figg. 10-11-12].

Con la cessione delle azioni dell'Ente partecipazione e finanziamento industrie manifatturiere alla Cassa per il Mezzogiorno, l'Insud nel 1979 uscì dall'orbita delle partecipazioni statali. Nel 1982 una direttiva del 19 gennaio del Ministero per gli interventi straordinari del Mezzogiorno dispose la smobilitazione delle partecipazioni nel settore industriale della Insud, a favore della Finanziaria meridionale Fime S.p.a., indirizzando l'attività nel solo settore turistico e in quello forestale per la valorizzazione di parchi e aree protette. Tutto ciò preludeva alla nascita dell'Agenzia per la promozione dello sviluppo del Mezzogiorno con la legge 1° marzo 1986, n. 64, *Disciplina organica dell'intervento straordinario del Mezzogiorno*, che subentrò alla Cassa per il Mezzogiorno e che anticipò i contenuti che sarebbero stati maggiormente delineati con il DPR 28 febbraio 1987 n. 58, *Riordinamento degli enti per la promozione e lo sviluppo del Mezzogiorno*. All'art. 4 di quest'ultimo decreto si delinearono gli obiettivi e le competenze in sostanziale continuità con le mansioni pregresse seppure incentrate in materia di turismo, termalismo e agriturismo.

Con il decreto legislativo 9 gennaio 1999, n. 1, *Riordino degli enti e delle società di promozione e istituzione della società Sviluppo Italia*, a norma degli articoli 11 e 14 della Legge 15 marzo 1997, n. 59 le partecipazioni azionarie della Insud furono conferite o fatte acquisire alla Sviluppo Italia S.p.A., insieme a quelle di Spi-Promozione e sviluppo imprenditoriale S.p.a., Italia Investimenti, IG-Società per l'imprenditoria giovanile, Interventi a sostegno del settore agroindustriale Ribs S.p.a., EniSud, Finagra S.p.a. e le quote di Ipi detenute dallo Stato o da Società da questo controllate.

Nel 2004 fu autorizzata la stipula di un contratto di programma tra il Ministero delle attività produttive, divenuto Ministero dello sviluppo economico, e la Società Sviluppo Italia turismo S.p.a. per investimenti nel settore turistico, da realizzare nelle regioni Calabria, Puglia e Sicilia, aree obiettivo 1, per un importo complessivo pari a 228.766.000 euro, con agevolazioni finanziarie pari a 92.901.770 euro e un'occupazione pari a 760 unità lavorative l'anno.

Nel 2007 la società di finanziamento Sviluppo Italia fu riorganizzata in Agenzia nazionale per l'attrazione degli investimenti e lo sviluppo d'impresa Invitalia S.p.a.⁸, qualificata come società *in house* dello Stato. All'interno del gruppo Invitalia operava la controllata Italia turismo S.p.a.⁹,

⁸ Legge 27 dicembre 2006, n. 296 *Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato* (Legge finanziaria 2007). Art. 1 Comma 460.

⁹ Invitalia controlla 100% del capitale sociale di Italia Turismo S.p.a.

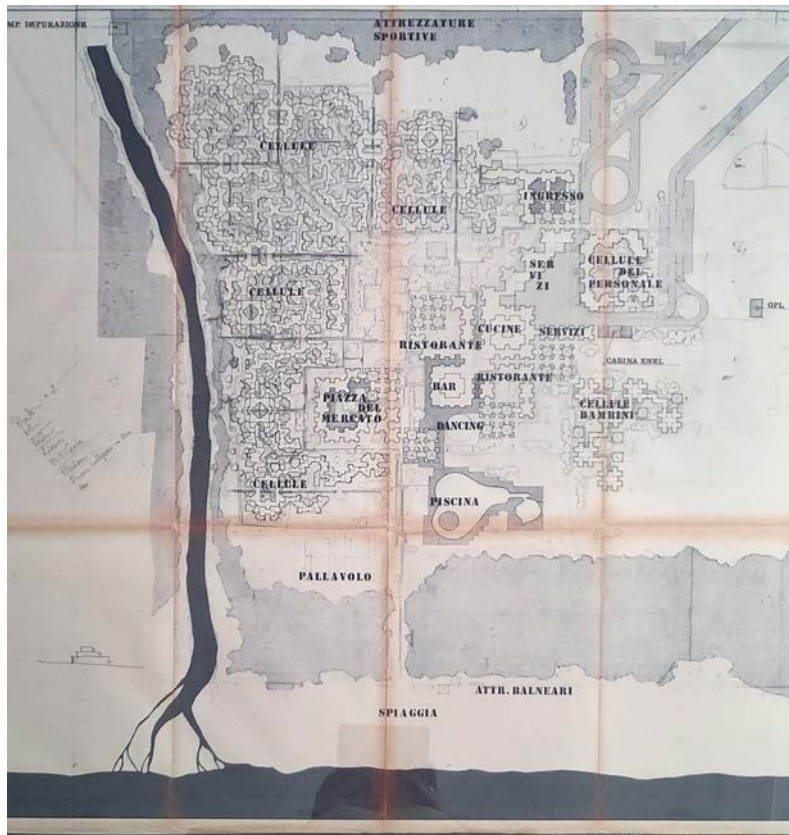


Fig. 10: Villaggio Golfo di Squillace Turistica S.p.A. a Simeri Crichi. Planimetria generale, 1972 [Milano. Archivio storico T.C.I.].

Fig. 11: Villaggio Golfo di Squillace Turistica S.p.A. a Simeri Crichi. Scorcio d'insieme, s.d. [Milano. Archivio storico T.C.I.].

Fig. 12: Villaggio Golfo di Squillace Turistica S.p.A. a Simeri Crichi. Veduta del complesso [Rossi 1975].



che subentrava alla precedente Sviluppo Italia turismo S.p.a., società che si occupa di sviluppo e riqualificazione di strutture in campo turistico-ricettivo con particolare riferimento alle regioni del Sud.

Il contratto di programma approvato con delibera del Comitato interministeriale per la programmazione economica nell'aprile 2008 non raggiunse gli obiettivi per i poli integrati turistici calabresi di Simeri Crichi e Sibari. I motivi e le cause di quel fallimento sono molteplici e le conseguenze pesanti. Il consiglio di amministrazione di Italia turismo deliberò di conferire all'azionista Agenzia nazionale per l'attrazione degli investimenti e lo sviluppo d'impresa S.p.a. il mandato di vendere i propri asset immobiliari, come villaggi, rami d'azienda e terreni, a seguito del Piano di riordino e dismissione del Piano industriale 2017-2019 approvato dal Ministero dello sviluppo economico nel 2018: «La vendita della dotazione patrimoniale della società potrà avvenire sulla base dei lotti individuati nella procedura di vendita qualora non risulti individuato un acquirente per l'intera partecipazione»¹⁰.

Il 31 gennaio 2018 l'Agenzia nazionale per l'attrazione degli investimenti e lo sviluppo d'impresa S.p.a. ha avviato «la procedura aperta preordinata alla cessione della partecipazione di Italia turismo S.p.a. e in subordine degli asset di proprietà di Italia turismo. Nelle more della procedura di gara la società continua ad operare in regime di continuità aziendale anche con il supporto finanziario e patrimoniale dell'Azionista Invitalia S.p.A.»¹¹.

Nell'ambito della dismissione degli asset costituenti la dotazione patrimoniale della società sono stati messi in vendita 8 villaggi turistici e 4 terreni a vocazione turistica collocati nelle regioni meridionali, tra i quali 4 complessi turistici in Calabria: il *Floriana Village*, il *Simeri Village*, il *Sibari Green Village*, il *Costa di Simeri*. In questi quattro investimenti immobiliari, di cui tre rientrano nel comprensorio turistico di Simeri Crichi, è compreso l'originario hotel-villaggio progettato dalla Golfo di Squillace Turistica S.p.a. denominato oggi *Floriana Resort* e gestito dalla catena alberghiera Vera Ospitalità Italiana Hotels, del gruppo Alpitour.

Il villaggio della Società turistica Gioia del Tirreno S.p.a. a Nicotera Marina ha chiuso l'attività nel 2011 e da allora giace in stato di abbandono. La Prelios SGR S.p.a. ha acquisito il patrimonio immobiliare nel 2006 tramite il Fondo di investimento alternativo immobiliare italiano Hospitality & Leisure. Con la successiva richiesta di liquidazione giudiziale del Fondo di investimenti alternativi nel 2021 il villaggio turistico di Nicotera Marina è stato posto in vendita dai liquidatori tramite asta giudiziaria, il cui procedimento esecutivo non si è ancora concluso, nonostante quattro tentativi di vendita con un progressivo ribasso del 25% del valore corrente di mercato stimato da un esperto indipendente. Possibili futuri intenti speculativi potrebbero essere neutralizzati dall'esercizio del diritto di prelazione da parte del Ministero della cultura. Il dicastero, infatti, dichiarando il complesso di interesse particolarmente importante ai sensi dell'art. 10 comma 3 lettera d del decreto legislativo 22 gennaio 2004 n. 42, ne avrebbe facoltà avendo apposto il vincolo di interesse culturale sul compendio immobiliare con decreto n. 86 del 7 agosto 2019 emesso dal Segretariato Regionale.

3 | Conclusioni

Da questo excursus è possibile trarre alcune riflessioni sul ruolo iniziale svolto dalla Società finanziaria di sviluppo a partecipazione statale, di promozione dei primi hotel-villaggi turistici in Calabria, la cui formula fu delineata a partire dagli anni '60. Nella fase di programmazione dello sviluppo turistico del Mezzogiorno, orientata sull'insieme integrato dell'offerta territoriale proposto tramite i comprensori di interesse turistico la Insud sostenne prevalentemente inve-

¹⁰ XVIII Legislatura, Documenti, Doc. XV n. 248, Bilancio d'esercizio al 31.12.2017, p. 7.

¹¹ XVIII Legislatura, Documenti, Doc. XV n. 248, Bilancio d'esercizio al 31.12.2017, pp. 7-8.

stimenti nel turismo balneare, promuovendo la valorizzazione e lo sviluppo costiero di territori poco conosciuti, mediante una progettazione architettonica di qualità. Produsse, inoltre, effetti indotti di crescita economica sull'ambiente economico e sociale circostante e assolse il difficile ruolo di intermediazione con le amministrazioni locali coinvolte, spesso inerti e incapaci di prefigurare i vantaggi di uno sviluppo economico del territorio basato sulle risorse naturali e costruito attraverso gli strumenti di pianificazione territoriale, anziché puntare sul rapido e incontrollato sfruttamento dei litorali cementificati dalla devastazione del fenomeno delle seconde case [Corazziere, Martinelli 2022]. L'investimento iniziale predilesse una tipologia ricettiva concentrata, dotata di una completa gamma di attrezzature alberghiere e residenziali con un'ampia dotazione di servizi pubblici e commerciali allineati con gli standard europei, adatta a rispondere a una domanda turistica estera. Quella scelta rivelò ben presto le difficoltà di gestione dovute a una troppo forte stagionalità, all'assenza di accessibilità dovuta a una mancanza di una rete efficiente di collegamenti e la mancanza di programmazione partecipata da parte degli enti locali. Bruno Zevi in una lucida e sintetica analisi riportava tra le conclusioni tratte dall'esperienza dei progettisti la seguente affermazione: «Se non si eleva lo standard di vita delle popolazioni locali, non si attingono le condizioni funzionali e sociali indispensabili per ospitare il turismo. L'architettura si può realizzare, ma la sua crescita e il suo successo dipendono da secolari questioni a monte dello sviluppo» [Zevi 1976, 779].

Bibliografia

- ALOI, G. (1980). *Complessi turistici*, Milano, Hoepli.
- AYMONINO, C. (1970). *Due insediamenti turistici nel Mezzogiorno. 1- Albergo-villaggio a Marina di Ostuni, Brindisi. Architetti Luisa Anversa Ferretti, Gabriele Belardelli, coordinatori; Lucio Barbera, Claudio Maroni, Vieri Quilici, con la consulenza dell'Ufficio Tecnico VALTUR. 2- Albergo-villaggio a Isola Capo Rizzuto*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 175, pp. 6-31.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- BERRINO, A. (2018). *Programmi di valorizzazione turistica per le regioni meridionali negli anni cinquanta del Novecento*, in «Società e storia», n. 162, pp. 777-804.
- CORAZZIERE, C., MARTINELLI, F. (2022). *Politiche e sviluppo del turismo nel Mezzogiorno dal dopoguerra ad oggi*, in «Rivista economica del Mezzogiorno, Trimestrale della Svimez», nn. 1-2, pp. 153-204.
- COSTA, B., PASOTTI, I. (2021). *Finanziare e promuovere il turismo in Italia negli anni '50 e '60 del Novecento. Viaggio tra le carte dell'Archivio storico del gruppo Intesa Sanpaolo*, in *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra*, a cura di A. Berrino, C. Larrinaga, Milano, Franco Angeli, pp. 241-257.
- DE DOMINICIS, F., DI DONATO, B., a cura di (2023). *Piccoli paradisi. Un racconto di Valtur fra paesaggio e architettura*, Conegliano, Anteferma Edizioni.
- DE SANTIS, M. (1970). *Un villaggio fra gli ulivi*, in «Architettura mare». Estratto dalla rivista tecnica dell'Ance L'Industria delle Costruzioni, s.n., s.p.
- FILOCAMO, R., FILIPPI, M., FRESA, M., ROSSI DORIA I. (2023). *L'architettura contemporanea nel paesaggio progettato: Il Villaggio turistico a Nicotera Marina*, in *La salvaguardia del paesaggio tra passato e futuro*, a cura di R. Cicero, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 53-63.
- GAMBINO, R. (1978). *Turismo e sviluppo del Mezzogiorno*, Milano, Giuffrè.
- GRASSINI, P. (1953). *Attività della Cassa per il Mezzogiorno. Posti stradali di assistenza turistica e incremento alberghiero*, in «Turismo e Alberghi», n. 10, pp. 435-439.
- Insud: Nuove iniziative per il sud s.p.a. 1963-1975 un decennio di attività* (1975), Roma, s.n.
- Jolly Hotels: sul vostro cammino in tutta Italia* (1964), Valdarno, Mondadori.
- LEONI, P. (1951). *Funzioni e caratteristiche dell'albergo di transito e soggiorno in America*, in «Turismo e alberghi», n. 6, pp. 298-305.
- MARTORANO, F. (2020). *L'architettura in Calabria dal 1945 ad oggi*, Reggio Calabria, Iiriti editore.
- PARISI, R. (2012). *Città e villaggi balneari nell'Italia degli anni sessanta. I "progetti pilota" dell'ASTA (1966-1969)*, in *Milano Marittima 100. Paesaggi e architetture per il turismo balneare*, a cura di V. Orioli, Milano-Torino, Bruno Mondadori, pp.119-124.
- PARISI, R. (2013). *La grande industria e la progettazione per lo sviluppo turistico del Sud Italia negli anni '60*, in *Storia del turismo. Annale*, a cura di A. Berrino, Milano, Franco Angeli, pp. 94-111.
- PIRODDI, E. (1976). *Due interventi della OTE al servizio del turismo. 1- Villaggio dei laghi Alimini, Otranto, Architetti Pierfilippo Cidonio, Enrico Mandolesi, Fabrizio Finzi. 2- Villaggio di Simeri e Cricchi, Catanzaro, Architetti Pierfilippo Cidonio, Franco Finzi, Fabrizio Zamponi, Maurizio Maciocchi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 243, gennaio, pp. 520-533.
- PIRRO, F. (2014). *Interventi dell'Insud-Nuove iniziative per il Sud s.p.a. nell'industria, turismo e foreste (1963-1987)*, in «La Cassa per il Mezzogiorno Dal recupero dell'archivio alla promozione della ricerca». Quaderni SVIMEZ-Numero speciale, n. 44, pp. 279-290.
- ROSSI, S. (1975). *Calabria: ambiente naturale, habitat tradizionale e nuovi interventi con particolare riferimento alle attrezzature residenziali per il turismo*, Roma, Officina.
- VINCENTI, A. (1953). *Come dovrebbe essere un albergo di tappa*, in «Turismo e alberghi», n. 1, pp. 17-22.

ZEVI, B. (1976). *Per il turismo in Puglia e in Calabria. Alberghi per combattere il latifondo*, in B. Zevi, *Cronache di Architettura*. 14. *Dall'utopia del gruppo Archigram agli scioperi generali per la casa*, Roma, Laterza, pp. 361-363.

Fonti documentarie

Milano. T.C.I. Archivio Storico, Compagnie e Agenzie di viaggi (1964-1966), nn. 1495; 1496; 1500.

Roma. Archivio privato OTE

Roma. Biblioteca ACS, Collezione Casmez, vol. 13088.

Sitografia

<https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/biblio> (gennaio 2025)

<https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/volumi> (gennaio 2025)

Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e deliberazioni, Vol. 288.

Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e deliberazioni, Vol. 294.

Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e deliberazioni, Vol. 347.

Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e deliberazioni, Vol. 363.

Cassa per il Mezzogiorno, Verbalì e deliberazioni, Vol. 376.

Domenico Antonio Vaccaro e le ville del Miglio d'oro (1700-1745)

Vincenzo Rizzo

Ricercatore indipendente

In ricordo dell'amico Francis Haskell della Oxford University of London

Abstract

Il contributo si concentra sulla produzione artistica di Domenico Antonio Vaccaro, in particolar modo, sulle numerose ville vesuviane situate lungo il Miglio d'Oro che videro il suo intervento. Qui mostrò un talento scenico e teatrale, con cantieri che raccoglievano gli artisti e gli artigiani più talentuosi del Regno, collaborando nelle decorazioni e ornamentazioni in stucco e piperno. L'analisi si sofferma infine su Bartolomeo Granucci, seguace di Vaccaro, e le sue opere principali, in cui emergono l'estrema eleganza e la finezza dei particolari decorativi.

Domenico Antonio Vaccaro and the noble residences of the Miglio d'Oro (1700-1745)

The contribution focuses on the artistic production of Domenico Antonio Vaccaro, in particular on the numerous Vesuvian noble residences located along the Miglio d'Oro that saw his intervention. Here he showed a scenic and theatrical talent, with construction sites that brought together the most talented artists and craftsmen in the Kingdom, collaborating on decorations and ornamentation in stucco and piperno. Finally, the analysis focuses on Bartolomeo Granucci, a disciple of Vaccaro, and his main works, which reveal extreme elegance and refinement in the decorative details.

Keywords: Barocco, Bartolomeo Granucci, XVIII secolo.
Baroque, Bartolomeo Granucci, XVIII century.

Ricercatore indipendente, ha collaborato con l'Enciclopedia Treccani, «Ricerche sul Seicento napoletano» e con la rivista «Napoli Nobilissima». Nel novembre 2010 diventa Presidente del Comitato Civico di Santa Maria di Portosalvo. La sua attività si concentra sulla civiltà napoletana e sull'arte e architettura del XVII e XVIII secolo.

Author: info.studiovincenzorizzo@gmail.com

Invited

Sin da quando cominciai a studiare presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, fondazione a pochi passi dal mio studio di fronte a Castel Capuano, ebbi subito a imbattermi oltre che in numerosi documenti antichi sul mio adorato Francesco De Mura (1696-1782), anche su Lorenzo (1655-1706) e Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), nonché su vari altri protagonisti indiscussi, e spesso insuperabili, nella *vis* poetica e creativa del Sei-Settecento napoletano. Su Domenico Antonio Vaccaro, poi, che molto interessava al mio maestro Roberto Pane (1897-1987), ebbi sempre, in modo specifico, a raccogliere e cronologizzare documenti sin dall'ormai lontano 1975, riguardanti teatri, scenografie, feste effimere, sculture in legno, argento, marmo, cartapesta, stucco, pittura, architettura, piperni, legni dorati, decori pittorici, pietre preziose, cera, disegni per argenti, giardini, gioielli, carrozze, ecc. Quel Domenico Antonio, che ebbe tra gli altri, oltre che il fedele Bartolomeo Granucci, dal 1698, un seguace attento e talentuoso, che fu Niccolò Tagliacozzi Canale (1691-1783), che rifiuse anch'egli nell'immenso cantiere della Certosa di San Martino (1722-1723) e in cento e cento altri complessi, spesso proteso, oh il destino!, a completare i lavori iniziati e condotti per primo proprio dal maestro, dal quale aveva appreso la prontezza creativa, la verve, così affascinante e trainante.

Domenico Antonio si entusiasmò presto all'importanza e allo splendore delle ville di delizie, cominciando proprio da quella che il padre, il grandissimo Lorenzo, possedeva a Torre del Greco, laddove sarebbe stato poi barbaramente ucciso da un criminale vicino di casa, nell'agosto 1706, che lo accusava assurdamente di essersi appropriato di una piccola striscia di terreno. Così

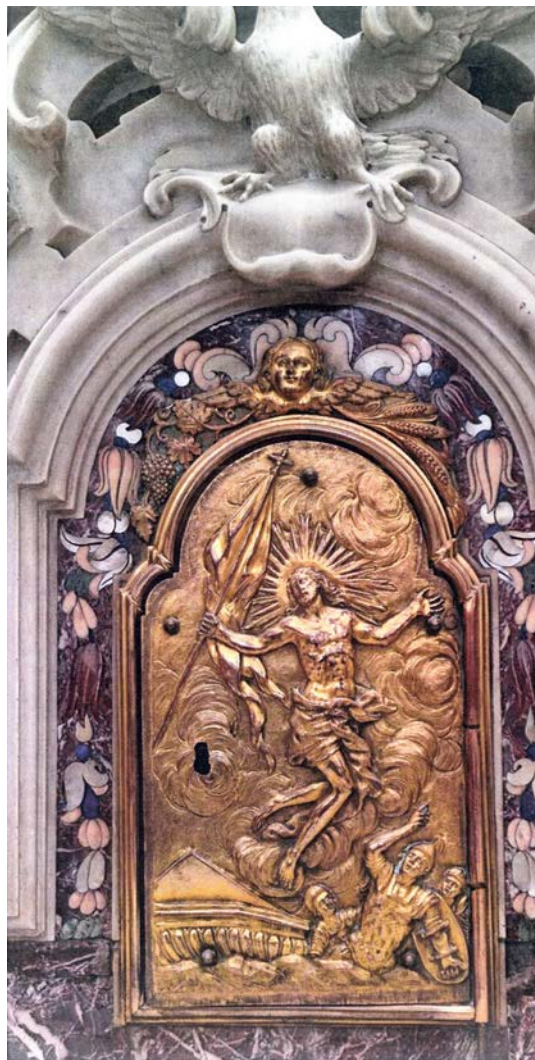


Fig. 1: Nicchia con decorazioni in madreperla, lapislazzuli e corniole, ospitante la portella del ciborio in rame indorato dell'altare maggiore, Chiesa di Santa Maria della Concezione a Montecalvario, Napoli.



Fig. 2: Retro decorato della portella del ciborio in rame indorato dell'altare maggiore, Chiesa di Santa Maria della Concezione a Montecalvario, Napoli.



Fig. 3: Particolare del fondo e della botola allocati nel vano interno del ciborio in rame indorato dell'altare maggiore, Chiesa di Santa Maria della Concezione a Montecalvario, Napoli.

perdemmo, ad appena 51 anni, uno degli artisti di più alto valore e inventiva rococò di tutto l'Occidente, ma per fortuna non il suo figlio prediletto, Domenico Antonio, che visse all'incirca altri quarant'anni (5 luglio 1745), e che portò innanzi, trasferendolo poi ai suoi figli, Andrea, Ludovico e Pietro, la fondamentale sapienza artistica paterna, sino all'immatura scomparsa all'età di 67 anni.

Qualsiasi tipo di approccio alla produzione artistica di Domenico Antonio Vaccaro deve sempre cominciare con la piena consapevolezza, da parte dello studioso, del tipo di personalità e soprattutto dello specifico temperamento di questo eccezionale artista, che fu essenzialmente, e sempre, uno spiccato spirito teatrale giacché, come tutti sanno, costruì, nei vicoli di Toledo, un teatro capolavoro, il Teatro Nuovo, capace di ben mille posti [De Dominici 1742-1744 (1979, 486)], che tutta l'Europa prese a modello, da Parigi a Londra a Madrid. La pianta è addirittura riprodotta nella famosa Enciclopedia di Diderot e d'Alembert, promossa da Madame de Pompadour (1721-1764). Tutte le conseguenziali ingerenze per Domenico Antonio confluirono, *ad abundantiam*, anche nei molteplici carri allegorici, religiosi, sociali, metaforici [De Dominici 1742-1744 (1979, 467-495)], di cui fu ininterrotto *designer* e *director*, come le cronache e le documentazioni del tempo ci assicurano, con assoluta acribia e puntualità.

Ciò premesso, per quanto concerne il suo genio per le costruzioni e la ornamentazione di svariate ville del cosiddetto Miglio d'Oro, specie di Portici, che era la città reale per la presenza della Reggia, fatta costruire da Carlo di Borbone con la deliziosa cappella in cui ebbe a suonare l'organo Mozart, cominciamo con il parlare di una delle più importanti di esse, quella dei Signori Caravita (1726-1730), di cui dà ampia descrizione già nel 1742-1744 Bernardo De Dominici nelle sue famose *Vite* [Rizzo 1997, 172]:

Ma molte delle sue opere tralasciamo, fatte in varie parti, anche con suoi Disegni, mandati altrove per Fabbri, che si di Chiese che di Palazzi, ed altre abitazioni, e massime di bei Casini ove ha introdotto novità bellissime; come può vedersi in quello dei Signori Caravita, nella deliziosa, e Real Villa di Portici, di capricciosa invenzione, godendo ognun dalla sua stanza la conversazione dell'altro, che è alloggiato in altra stanza; queste Fabbriche adunque; con altre ancora di nuova invenzione tacendo, con capricciose scale così in luogo spazioso, che in angusto sito, di bello e comodo andare, accenneremo solamente, che può osservarsi la bella Fabbrica del palazzo del Principe di Tarsia Spinelli, con le magnifiche scale, stalla, ed altri comodi di bella invenzione [De Dominici 1742-1744 (1979, 491-492)].

Come s'è detto innanzi, dunque, si può affermare che la convinzione teatrale, temperamentale e scenica era connaturata così fortemente in Domenico Antonio, che faceva teatro anche nelle ville di delizie per sbalordire tutti. Del resto, contemporaneamente al Teatro Nuovo a Toledo (1718-1725), Domenico Antonio andava edificando, con un cantiere che raccolse gli artisti e gli artigiani più talentuosi, la sua opera più nota, che come si sa più teatrale di come riuscì non poteva essere [Mormone 1961, 135-150] e cioè la Concezione a Montecalvario (1715-1732), per la approvazione del modello ligneo della quale fu interpellato anche l'architetto decoratore Cristofaro Schor, figlio di Giovan Battista Schor, entrambi collaboratori stretti di Gian Lorenzo Bernini [Rizzo 2001], il quale dimostrò la sua ammirazione e il suo entusiasmo.

Le ville porticesi di Domenico Antonio Vaccaro, documentalmente attestate o supposte, per gli inequivocabili stilemi che ostentano, raggiungono il numero di dieci; le altre, perché sicuramente ve ne sono delle altre, sono da documentare, ma la pigrizia degli studiosi e dei ricercatori oggi è ancora così vistosa, che non consente una panoramica cospicua. Inoltre è attestata la sua

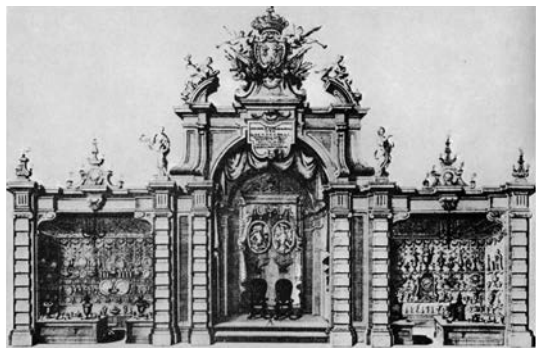


Fig. 4: Progetto di apparato effimero (padiglione per fiera), disegno di Bartolomeo Granucci, incisione di Antonio Baldi. Napoli, Archivio di Stato.

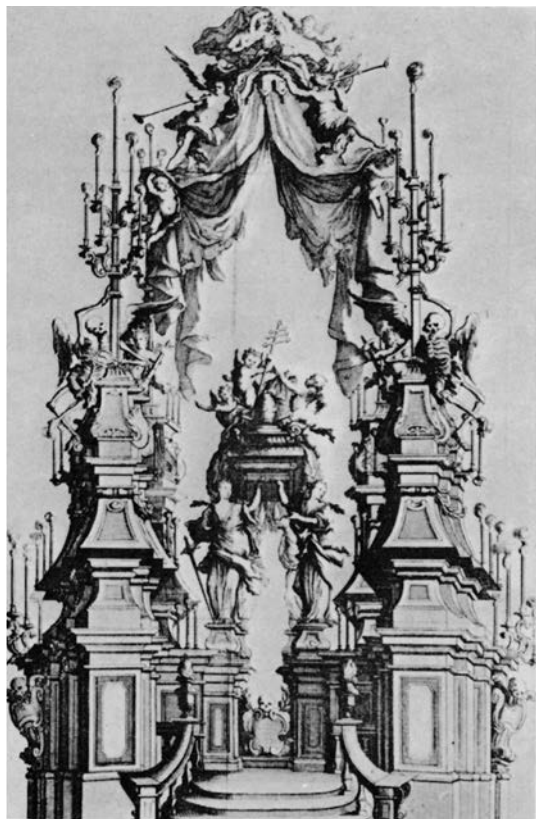


Fig. 5: Progetto di apparato effimero (mausoleo in memoria di Clemente XI), disegno di Bartolomeo Granucci, incisione di Joseph Maillart, 1721. Napoli, Biblioteca Nazionale.

presenza nella cattedrale di Portici, cioè la chiesa di San Ciro, sull'altare maggiore, con una tela bellissima di Luca Giordano, nel cancello ligneo sfinestrato che conduce all'Arciconfraternita ospitata nel Duomo, che fu, 30 anni fa, documentata da Elio Catello; infine, io stesso, in un successivo saggio [Rizzo 1998, 90-95] ebbi a segnalare, commentare, analizzare e documentare altre ville che indicherò qui, oltre che altre dei suoi allievi fedeli, accertati e già storicamente identificati che, usando, per lo più, gli stessi stilemi del Domenico Antonio Vaccaro, sono facilmente riconoscibili, anche se spesso poco documentate e, quindi, poco studiate se non *en surface*. Come si vede il quadro generale non è entusiasmante, perché ci vorrebbe più dedizione allo studio e alla ricerca, e maggiore costanza, iniziando appunto dalla ricerca ininterrotta dei documenti [De Martino 2012, 80-81] che, da sola, è la definitiva identificazione *per tabulas*. Tra i suoi allievi sicuri e imitatori sono da indicare innanzitutto i tre figli: gli architetti Ludovico, Pietro e Andrea, e poi gli architetti: Giuseppe Astarita, Bartolomeo Granucci, Antonio Donnamaria [De Martino 2013], Francesco Sciarretta, Bartolomeo e Luca Vecchione [Rizzo 1995; Blunt 1975 (2006, 319, 370); Fiengo 1977], Felice Bottigliero.

Facciamo qui una breve carrellata sulle ville di Portici su cui Domenico Antonio Vaccaro pose sicuramente mano sulla base dei documenti rinvenuti:

- a) Villa Ercolano: dall'Ottobre 1736 al novembre 1739 esistono vari pagamenti ai maestri pipernieri Passaro e D'Apice e al maestro fabbricatore Aniello Cesara che lavorarono su specifici disegni di Domenico Vaccaro. Ed è anche vero che, a stretta continuazione e, nel pieno rispetto del pensiero, innovativo e creatore del nostro, a nove anni dalla sua morte (5 luglio 1745) fu chiamato l'architetto Niccolò Tagliacozzi Canale, sotto la direzione del quale lavorarono sia il grande maestro stuccatore Stefano Zagaroli, sia i maestri pipernieri Francesco Pagano e Giovanni Cibelli;
- b) Villa Danza a Portici: oggi conosciuta come Villa Meola, emergono le tipiche decorazioni e ornamentazioni in stucco e piperno di Domenico Antonio Vaccaro, ma nella quale, sempre per la inaspettata, sopravvenuta mancanza del nostro pose mano, anche qui, l'architetto Niccolò Tagliacozzi Canale che, in realtà saltuariamente, vi lavorò per accrescerla in venustà e leggerezza sino al 1761, quando morì l'illuminato e devoto committente, il magistrato Carlo Danza. Vale qui sottolineare che il monumento funebre, con lo sbalorditivo ritratto marmoreo del Giurista, in atto di parlare cordialmente, che precorre la vivacità caratteriologica di Gaspare Traversi, trova tutta la sua movimentazione, dalle numerose sculture, nei ritratti di Domenico Antonio Vaccaro [Rizzo 1979, 125-148; Id. 1990; Id. 2007-2008, 331-338], da cui prese lezione Gaetano Salomone, che fu, tra l'altro, l'autore sia della Addolorata marmorea della cappella dei Principi di Avellino all'Arso (1772-1774), sia di alcune tra le più straordinarie, pluripopolate, fontane della Reggia di Caserta ispirate alla mitologia.
- c) Villa D'Aquino a Portici: il conte di Polena, nel settembre del 1736, pagava 170 ducati a Domenico Antonio Vaccaro «a compimento di tutti i favori compartiti nella direzione e disegno della Fabbrica del suo nuovo Palazzo di Portici» e ciò faceva attraverso il suo procuratore Arcangelo Fata [Rizzo 1998, 91-94];
- d) Villa Principe di Caramanico a Portici: nel giugno del 1739, il maestro stuccatore Antonio Di Benedetto, riceve 150 ducati per aver lavorato agli stucchi decorativi della villa di Portici del Principe di Caramanico, sopra i disegni e le direttive elaborati appositamente da Domenico Antonio Vaccaro [Rizzo 1998, 92];
- e) Villa Principe della Riccia a Portici: Bartolomeo Di Capua, Gran Conte di Altavilla e duca di Airola (1736-1792), sulla preesistente villa seicentesca in Portici, successivamente Villa

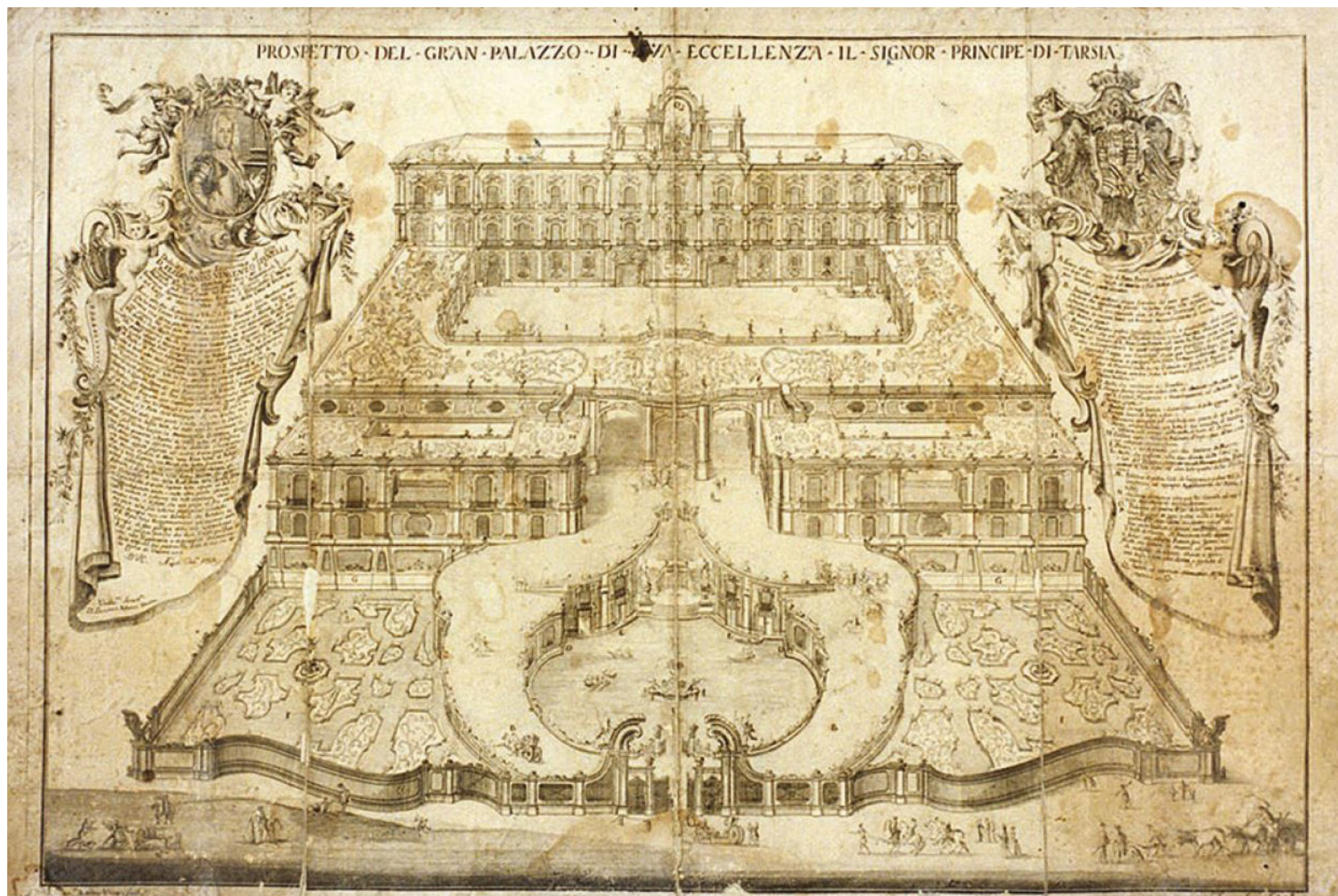


Fig. 6: *Prospetto del gran palazzo di Sua Eccellenza il Signor principe di Tarsia*, incisione di Domenico Antonio Vaccaro, 1737. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Bruno, nella quale rimane l'essedra con la magnifica cappella centrale che ingrandì, allargò e abbellì già dal 1744 per opera del suo architetto di fiducia, Felice Bottigliero, figlio del grande Matteo, in concomitanza con la sua immensa tenuta a Capodimonte, a Miradois. I lavori di ricca ornamentazione furono interrotti per oltre cinquant'anni, fino alla morte del Principe (1792) rimasto senza eredi. L'intervento di Felice Bottigliero è assai intrigante. Infatti, come detto, Felice era il figlio di Matteo, il vaccariano per eccellenza e fedeltà, il grande impareggiabile scultore, che fu sempre, fino alla morte, stretto collaboratore di Vaccaro, anche perché la madre di Domenico Antonio era la sorella di Matteo. Ne discende automaticamente che la cultura magistrale di Felice era assolutamente vaccariana; del resto vale, come esempio probante, non solo la medesima Villa Bruno a Portici, ma uno dei capolavori di Felice, da me stesso reso noto, il Palazzo del Caffarello a via Nardones, che è tutto di gusto vaccariano;

- f) Numerose furono poi le ville di Portici in cui confluirono gli inconfondibili stilemi capricciosi, come volute, lingue, fiori, spume emergenti, curve abbracciate e falciatori, e ciò per ragioni essenziali: 1) furono realizzate dai tre figli architetti di Domenico Antonio Vaccaro, soprattutto Ludovico, Pietro e Andrea; 2) furono eseguite dai migliori allievi del nostro architetto Giuseppe Astarita. Si veda, ad esempio, il suo assoluto capolavoro, l'immenso lanternone della luminosa abside di Sant'Agostino alla Zecca, che è del 1756-1761; gli allievi furono gli architetti Giovanni Del Gaizo, Antonio Donnamaria, Francesco Sciarretta, Bartolomeo e Luca Vecchione, Felice Bottiglieri, Bartolomeo Granucci, che fu il più vecchio tra gli allievi costanti di Lorenzo col quale realizzò, come da mia pubblicazione, nel 1696, la favolosa cupola in stucco bianco Concerto di Angeli, in Santa Maria della Verità ai Regi Studi [Rizzo 1982, 91]. Ma anche di altri allievi che oggi, se pur noti, ci sfuggono, ma le cui decorazioni si distinguono per essere inequivocabilmente vaccariane. A seguire ne elenchiamo alcune.
- g) Villa Ignazio Nasta (attuale Villa Letizia) a Barra, dove l'ingegnere Giuseppe Nastro, per 107 ducati, realizzò stucchi intagliati, con cimase sugli architravi delle finestre, a mo' di mensoletta, con fogliami di querce e capitelli a lato [Rizzo 1998, 92];
- h) Villa Torres a Portici, dove nel 1766, su disegno del vaccariano architetto Bartolomeo Vecchione, il falegname Antonio Palumbo lavorò al cancello e al portone di mare della villa porticese, realizzando anche la mossa coda di pavone, la rosta [Rizzo 1998, 96];
- i) Villa Amendola a Portici. Nel 1742, il maestro piperniero Giuseppe Del Gaizo, fratello dell'architetto Giovanni Del Gaizo, vaccariano, provvide alla realizzazione della strada che conduceva al mare creando trenta piramidi dolci di Sorrento, sulle quali furono installate trenta statue di marmo, di allegorie campestri e araldiche, tra i parterres del giardino e gli alveari dove stavano gli agrumi [Rizzo 1998, 93];
- l) Villa Amoretti a Portici, dove, nel 1744 vi lavorava, l'architetto Giovanni Del Gaizo, per committenza del Canonico Giovanni Vincenzo Amoretti [Rizzo 1998, 93];
- m) Villa Torre a Portici. Nell'ottobre 1770, i maestri ornamentisti Giacomo Funaro e Felice Funaro, su disegno dell'architetto Bartolomeo Vecchione, di gusto vaccariano, dipinsero soffitti per decorare alla moda vari soffitti di saloni di rappresentanza [Rizzo 1998, 93];
- n) Villa Catenavi a San Giorgio a Cremano. Ludovico Vaccaro, primogenito di Domenico Antonio Vaccaro, architetto, fa disegni *ad abundantiam* per l'ornamentista Carmine Sassone che li mette in atto nel Casino, «sopra li Taralli», negli anni 1772-1773 [Rizzo 1998, 94];
- o) Villa del duca Brunasso a Portici. Pietro Branca, il duca di San Filippo, fu uno dei maggiori mercanti napoletani, nobilitato dagli austriaci nel 1722. Fu Eletto del popolo nel

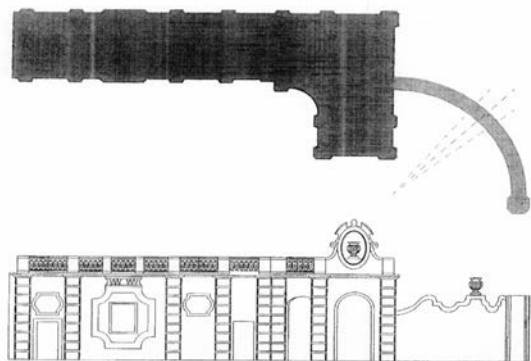


Fig. 7: Palazzo Caracciolo della Castelluccia, Torre del Greco. Particolare del cortile, in pianta e prospetto, 1745 ca.

1734. Il figlio Lorenzo fu Giudice alla Corte della Vicaria (1743). Furono entrambi fedeli committenti di Domenico Antonio Vaccaro, infatti nella villa porticese vi sono elementi e stilemi decorativi e strutturali dovuti palesemente o al diretto pensiero del nostro o a un suo allievo che ne ripeteva le peculiarità. Inoltre, Domenico Antonio Vaccaro disegnò numerosi carri allegorici per il Duca Giuseppe, negli anni austriaci (1720-1733) [Rizzo 1998, 94; Gatti 1740].

E tanto qui basta per un'idea più specifica sulla poetica di Domenico Antonio Vaccaro in ambito porticese e della sua immediata periferia. Altri studiosi, con le loro ricerche, ci faranno sapere di più. Almeno ce lo auguriamo.

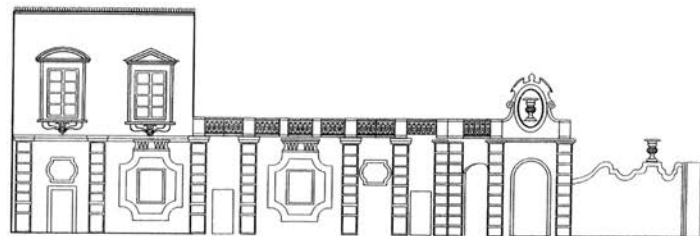
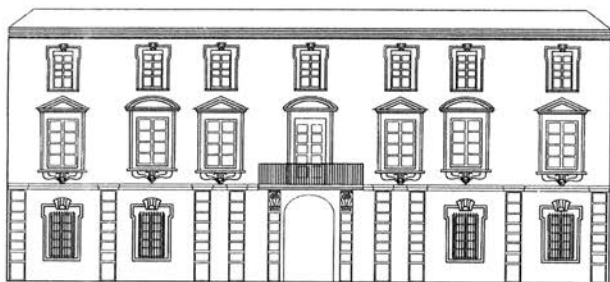
Al contempo, però, mi corre l'obbligo, dinanzi alla realtà storiografica, di specificare quanto segue.

Come ho già detto in premessa, il 5 luglio 1745, all'età di appena 67 anni, Domenico Antonio aveva pure parzialmente finanziato (1742-1745) l'opera delle *Vite* del De Dominici, ma il nome e la produzione artistica di Niccolò Tagliacozzi Canale non compare. Eppure Niccolò aveva già sul groppone circa trenta anni di ininterrotta attività creativa di primo ordine, il che, sinceramente, sbalordisce e ci lascia perplessi. Ci furono senza dubbio, alla base, serie motivazioni di umana invidia e gelosia, di attriti, di raffronti non graditi, di desiderio vivace di superamento operativo, da parte del più giovane Tagliacozzi Canale, il quale però, pur avendo fatto delle splendide *planches* delle feste effimere, non era né pittore né tantomeno scultore. Invece Domenico Antonio lo era nel profondo. Anche qui vale il motto latino-cristiano *sic transit gloria mundi*. Una cosa è certa però. Che dopo la morte del nostro, l'artista che proseguì, continuò, completò e seguì, si può dire, fin quando visse, nel 1763, vale a dire per dieci anni senza tregua, fu Niccolò. Fu tacito omaggio al genio? Ma fu anche convenienza economica e specifica richiesta di gusto decorativo. Antagonista o desiderio immane di volerlo superare? Perché no? Misteri inspiegabili dell'umana natura. Fatto sta che, nelle *Vite* del De Dominici, dove tutti gli artisti, anche quelli più modesti, trovarono spazio, anche se fuggevole, la grande personalità dell'architetto Niccolò Tagliacozzi Canale non trovò nemmeno il più piccolo posto.

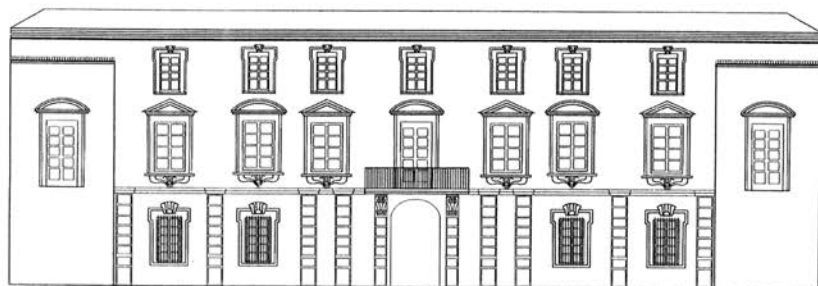
La speciale, piacevole sorpresa dedicata a Domenico Antonio Vaccaro e la sua vasta scuola, in questo saggio, è quella della purtroppo abbattuta villa Brancaccio della Castelluccia, che si trova a poca distanza dal mare e dall'intenso verde di Torre del Greco, della quale comunque, grazie a due amici che qui ringrazio, ho potuto disporre sia di fotocopie, sia copie di vecchie foto di epoca fascista (1935-1945), sia di copie di dipinti ottocenteschi che la ritraggono nella facciata principale e in quella retrostante che dava sul mare, con un incantevole, lunghissimo viale di pini e magnolie, lecci e pini africani, di splendide ricostruzioni dei vari aspetti di quella autentica villa di delizie con il conforto puntuale di alcuni documenti a essa inerenti, o da me già pubblicati in passato o facenti parte dei miei cinquantennali *dossier*, custoditi nella mia doviziosa biblioteca, la cosiddetta Officina del Pensiero, di fronte a Castel Capuano, all'inizio dei tre decumani (figg. 7-10).

Perché mai questa villa era di eccezionale valore, paesistico e ambientale, per beltade e storia intrinseca? Qui mi spiego:

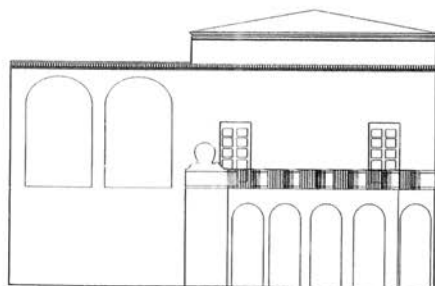
1. Uscì dai pensieri solitamente vaccariani dell'architetto plurifunzionale, scultore, decoratore, inventore di feste effimere, uno dei più versatili allievi in *partnership* sia di Francesco Solimena (1657-1747) e di Lorenzo Vaccaro, di cui fu stretto collaboratore già dal 1691 per lo sbalorditivo Concerto degli Angeli per la cupola di Sant'Agostino degli Scalzi, o Santa Maria della Verità ai Regi Studi [Rizzo 1962, 91], stiamo parlando di Bartolomeo Granucci;



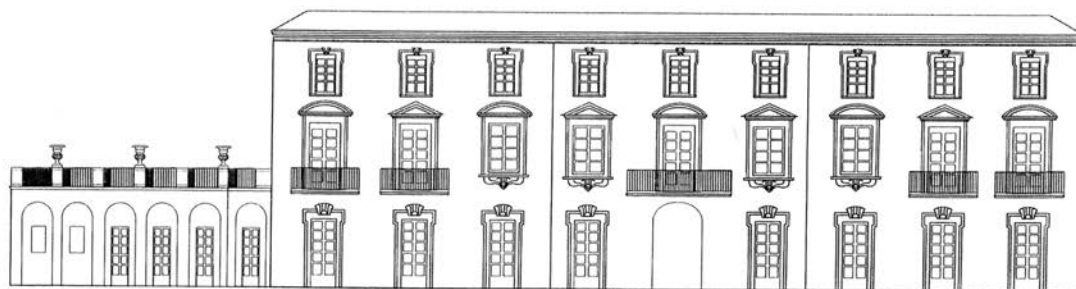
prospetto del cortile interno



prospetto a levante



il piccolo belvedere da nord



prospetto a occidente

Fig. 8: Palazzo Caracciolo della Castelluccia, Torre del Greco.
 Prospetti del cortile interno, della facciata principale, della
 facciata retrostante e del Belvedere, 1745 ca.

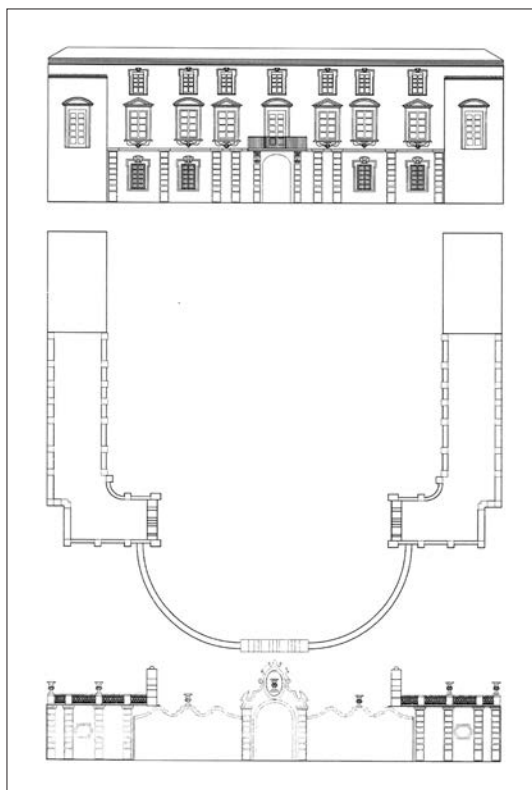


Fig. 9: Palazzo Caracciolo della Castelluccia, Torre del Greco. Planimetria generale della villa e alzati, 1745 ca.

2. A villa Brancaccio della Castelluccia, Bartolomeo lavorò negli ultimi anni di vita (1740-1745), aveva circa sessanta anni, e una attività artistica frenetica e pluriorientata;
3. Granucci lavorò anche ad altri episodi architettonici nelle vicinanze. Nel 1743 lavorò alla Cappella della Masseria della Valenzano presso la villa Brancaccio della Castelluccia, sotto il titolo di Gesù, Giuseppe e Maria, a cui collaborò il vaccariano maestro stuccatore Antonio Ferraro su commissione avutane da Giuseppe Brancaccio dei Padri Pii Operai di Napoli, via Toledo, San Nicola alla Carità, alla sommità della porta d'ingresso principale, capolavoro assoluto di Francesco Solimena, per l'architettura e le mirabili pitture (1680-1725). Il nostro Bartolomeo Granucci lavorò al fastigio della porta della chiesa, che contiene, sorretto da due cherubini, il busto di bronzo del Vescovo di Mira, San Nicola di Bari (1786-1798), una scultura bellissima e quasi parlante;
4. Bartolomeo fu coadiuvato, pressoché sempre, dal fratello minore Ignazio, anch'egli architetto, ma anche esperto di piperni lavorati, e questo sempre sotto le specifiche direttive di Bartolomeo, che era maggiore in tutti i sensi;
5. Per avere un'idea più precisa degli stucchi che decoravano le stanze e i saloni di rappresentanza e i *boudoirs* che pare ci fossero, era questo lo spirito del tempo, lo *zeitgeist* nella grande villa Brancaccio della Castelluccia, basterà guardare gli stucchi raffinati, per fortuna ancora esistenti, nella Cappella della Circoncisione di Gesù, all'interno della chiesa del Santissimo Nome di Dio, accanto all'ospedale di Cava de' Tirreni, che Bartolomeo Granucci, collaborato dal maestro stuccatore Domenico Martinetti, ebbe a eseguire per adornare, nel 1708, una tela magnifica di Solimena, rappresentante la Circoncisione di Gesù Bambino. Questi stucchi presentano i tipici e lunghi rami con piccole foglie plurilobate, come ancora si vedono sulla facciata di San Michele al Foro Carolino, in piazza Dante a Napoli, che Domenico Antonio ebbe a realizzare, anche lì coadiuvato dalla infinita sapienza di Bartolomeo Granucci: rami e foglie discendono dallo pseudo faldistorio, tipico del linguaggio generatore degli stilemi decorativi del nostro, in cima al portale di ingresso.

A studiare attualmente le testimonianze irrefutabili delle foto che ci ragguagliano di come era la villa-palazzo dei Brancaccio Caracciolo a Torre del Greco, voluta e fatta costruire dal ricco mercante Gennaro Andrea Brancaccio [De Martino 2008, 50], vista a mare, ossia dal porticciolo delle barche e dei barconi che vi era alloggiati, anche nel *bailamme* dell'attuale, insignificante, edilizia partenopea, si direbbe, sorta tutt'intorno, nella incontrollata speculazione edilizia, qua e là senza nessun piano urbanistico, senza rispetto del prezioso luogo antico, dove il paesaggio accusava carattere addirittura fiabesco, sia per la densità del verde pressoché un sopravvissuto mondo di arcadia, sia per la posizione dominante della villa, al di sopra della possente muraglia su cui essa fu innalzata, con la sua mole, dinnanzi a un mare azzurro come ci ragguagliano le cronache, essendo Torre del Greco famosa per i suoi lidi marittimi. A studiare dunque queste sbiadite testimonianze degli inizi del Novecento, che purtuttavia ci sono pervenute come ultimo grido della inenarrabile bellezza del tempo perduto, si rimane ammirati e sbalorditi, per tanto smarrito splendore.

Per fortuna questa meraviglia, sempre vista dal mare lì esiste ancora ed è grandemente presente in alcune tele di uno sconosciuto ma pregevole paesaggista, tale Leonardo Mazza, allievo di Giacinto Gigante o probabilmente di Anton Sminck Pitloo, nelle quali si scorge la zona postica della villa Brancaccio della Castelluccia, che dava, dopo un vistoso spiazzo verde, verso il mare azzurro e ricco di Torre del Greco.

Lì, sopra la possente altura tufacea, tra le due facciate, la prima, ad archi sovrapposti e la se-

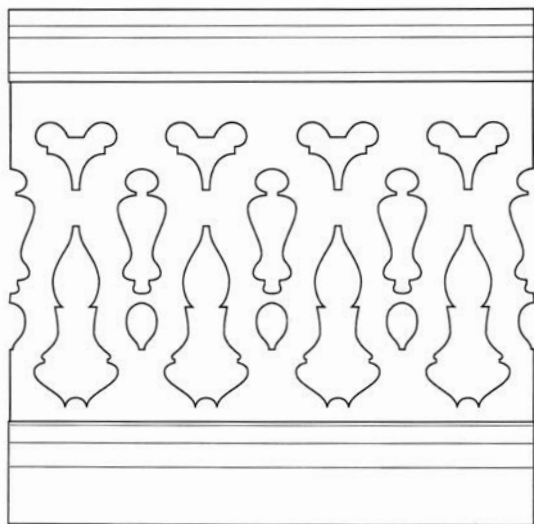


Fig. 10: Palazzo Caracciolo della Castelluccia, Torre del Greco. Particolare del motivo della balaustra, 1745 ca.

conda come la facciata d'un tempio, a sei colonnate con brevi capitelli, si apre l'ampio squarcio del folto parco arboreo di alberi rari, che andava, nel suo sapore agreste, a meglio realizzare il profondo sentimento arcaico di questa villa di delizie, che in special modo i Brancaccio vollero così architettonicamente avvincente e immersa nella natura odorosa del verde che l'arricchiva, e si rivolsero a un'artista allora famoso, al termine della operosa pluriattività artistica (dal 1695), di temperamento e cultura solimenesco-vaccariano, quale fu Bartolomeo Granucci, architetto, decoratore, scultore, disegnatore di argenti e di decori sopraffini, anche di disegni meravigliosi per le feste effimere ai quali ci rimandano le *planches* e le *gravures*. Egli aveva, tra l'altro, anche disegnato ricami di bellezza inaudita, come l'enorme coltre funebre col ricamo d'oro, su ermellino purpureo per la Augustissima Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini alla Pignasecca (1735).

Per capire di più il genio creativo di Bartolomeo Granucci basta guardare gli spezzoni di balaustre che adornano tutta la zona alta della esedra di ingresso della villa, che erano di possente piperno, che, nella sua globalità e spazialità, corrispondeva, fatte le debite differenziazioni delle ridotte dimensioni, all'impianto generale del capolavoro assoluto del maestro Domenico Antonio Vaccaro, il palazzo con giardini e fontane del principe Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia alla Pignasecca, che tanto clamore ottenne, al punto che il Principe, in un quinquennio, distribuì oltre 3.000 copie dell'incisione che ne rappresentava il progetto, come risulta dalle centinaia di documenti da me pubblicati [Rizzo 1997, 180] (fig. 6).

Circa l'estrema eleganza e la finezza dei particolari decorativi basti pensare e riflettere su quello spezzone di balaustra in piperno dell'ampia entrata curvilinea, e ai due lunghi muretti di ingresso della villa, che tanta affinità, come certo, trovano con il Palazzo Tarsia laddove il pensiero ideativo costante di Domenico Antonio, riconduce alle bellissime sue balaustre marmoree, da quelle della Chiesa di Santa Maria della Pace ai Tribunali (1715-1717) a quelle marmoree dei Pellegrini alla Pignasecca (1727), e alla Nunziatella (1730-1731), e di tante altre esistenti a Napoli, nei dintorni, e nel Mezzogiorno d'Italia, tra cui le quattro marmoree, purtroppo rubate, di cui però esistono numerose fotografie, per l'ampia abside tutta teatrale di San Giovanni Maggiore Pignatelli a Mezzocannone, realizzate da Vaccaro negli stessi anni della Brancaccio della Castelluccia (1741-1744) [Pisani 1994].

Inoltre, occorre, per amore di verità, annotare qui la svelta ed elegante costruzione, il curvilineo prospetto esterno, il cortile interno, il prospetto a levante e quello a occidente, ove si svolge per dare uniformità decorativa, una sequela di lesene bugnate e mini-capitelli, di gusto bastevolmente classificato se non fosse per gli stucchi garbati dei sei sotto-finestre. Ma il rimando stilistico è quello delle lesene bugnate che, *tel quel*, si vedono sia sulla zona terrena della facciata di Palazzo Solimena a San Potito, sia in alcuni disegni di feste effimere di Granucci (1739) per le fiere al Castelnuovo, riprodotte entrambe nel volume di Franco Mancini sugli apparati effimeri del 1964 (figg. 4-5).

Il che significa che Granucci si avvaleva ampiamente dei modelli illustri del maestro Solimena, col quale collaborò varie volte, in piena *partnership*, come ai Santi Apostoli di Napoli, al cappellone dell'Immacolata a San Nicola alla Carità a Toledo, al Tesoro di San Gennaro, e tante altre volte [Blunt 1975, 367].

Infine, a conclusione, si dà qui notizia di un notevole inedito di Domenico Antonio Vaccaro [Blunt 1975, 367], e si tratta del prezioso ciborio, o tabernacolo, di marmi mischi e rami indorato, e del suo delizioso teatrino interno dell'altare maggiore della Concezione a Montecalvario a Toledo, che intriga molto per i suoi significati, oltre che religiosi anche simbolici e delle due

volitive abbadesse committenti: suor Maria Rosalia Mercurio, badessa del Collegio della Concezione sopra Montecalvario (1715-1722) e suor Maria Saveria Ferrucci, badessa negli anni 1719-1723, morta nel 1737 [Rizzo 2001, 305; Pisani 1996, 147-211] le quali, accorte e determinate come erano di temperamento, vollero in quel mirabile centro di luce naturale che era il bianchissimo ottagono della splendida chiesa, che era stato concepito proprio per offrire maggior risalto all'ampia facciata marmorea, di fronte l'ingresso, realizzando così un vero e proprio perenne, appena iniziato, spettacolo di gioie e di mistica felicità, in modo da consentire immediatamente come l'*astonishment* della apparizione della slanciata Vergine Immacolata orante, al centro di un sipario appena apertosi, le cui estremità erano sorrette da gagliardi angeli giovinetti, che ne trattenevano i lembi, costituendo un *unicum*, uno sbalordimento indimenticabile per il devoto accorso per seguire i sacri riti, un luogo, cioè, un contesto unico che offriva un modo vedutistico di pensare lo spazio, di risollevare, cioè, l'architettura con termini entro cui passi, e su cui si rifletta un infinito.

Occorre però qui ricordare una osservazione di Giuliano Briganti del 1997, circa l'importanza negli interni nei nuovi palazzi e nelle chiese:

le nuove costruzioni, hotel particulier, casini di delizie ma anche edifici sacri attestano un nuovo rapporto facendo risaltare la luce e il ruolo dei materiali impiegati, gli intonaci e le preziose pietre di rivestimento. La convenienza esige una adeguata distribuzione degli interni, con particolare riferimento alla destinazione: per la toletta, per la Preghiera per la meditazione sono progettate spesso da un unico regista, in stretto rapporto con l'edificio [Bertelli, Briganti, Giuliano 1997].

È proprio il caso del magnifico ciborio di rame indorato per la Concezione a Montecalvario, rimasto sin oggi inesplorato, inedito e assolutamente non studiato. Invece questo piccolo luogo, vero e proprio sancta Sanctorum merita una lettura più addentrata e specificamente *ad hoc* [Pisani 1994].

All'esterno, come fecero anche Lorenzo e Domenico Antonio, la porticina del ciborio, assai più prezioso dell'altare maggiore della chiesa grande, nella Certosa di San Martino, realizzato con Solimena e Giacomo Colombo nel 1706, mostra l'immagine del Cristo risorto trionfante appena uscito dalla tomba, che regge nella destra il vessillo della vittoria globale sulla morte: dietro il volto e gli arricciati capelli si irradia, a mo' del triangolo dell'occhio dello Spirito Santo, una vaporosa raggiera di trenta raggi d'oro, a formare l'aureola più bella possibile; ai suoi piedi, i tre aguzzini, sbalorditi a occhi semichiusi, per l'abbaglio della luce incombente, e tra essi emerge, con l'elmo, lo scudo e la corazza, il capo guardiano; dietro il Cristo risorto, un effluvio di nubi in movimento. Tutt'intorno, all'esterno della portella, è una cascata di fiori in miniatura, composta di madreperle, lapislazzuli, corniole e altre pietre preziose, alla sommità delle quali, sempre in rame colorato, sorride un cherubino alato, ai cui lati, in senso discendente, tralci di uva aulente e spighe di grano maturo. Il tutto inserito in una elegante nicchietta a cinque cornici degradanti verso l'interno, su cui campeggia, ad ali spiegate, e sullo sfondo di una rosa traforata, poggiando le zampe su un elegante cartiglio centrale, una magnifica, naturalistica, colomba dello Spirito Santo (fig. 1).

Ma la sorpresa, come dire, teatrale, e intrigante, sono il retro della portella e l'interno del piccolo vano, quasi un mini-palcoscenico.

Il retro portella mostra, per tutto lo spazio disponibile, un clamoroso cuore fiammeggiante, attraversato da due immense frecce; in basso, le punte acuminata e, in alto, i terminali, la cui

simbologia è palese: le due badesse committenti [Pisani 1994] vollero inequivocabilmente esprimere il loro eterno amore a Dio in quel ciborio, occupando tutto lo spazio disponibile; vi sono due simboli assai significativi: *a)* la badessa Mercurio volle il caducéo del dio pagano Mercurio, Hérmes, che, proprio con il caducéo, componeva le liti, facendo così esplicito riferimento al proprio cognome; *b)* accanto al caducéo, con i due serpenti avvolgenti, e le ali, un piccolo edificio che allude al monastero e quindi alla mistica clausura, cui la Ferrucci s'era dedicata *toto corde* (fig. 2).

Al di sopra dell'edificio, in prospettiva, l'antichissimo monumento prospiciente il monastero, che le monache di clausura potevano vedere dal terrazzo o belvedere, cioè Castel Nuovo. Guardiamo ora attentamente il meraviglioso interno del dorato ciborio: c'è, nel fondo, una portellina, sulla superficie della quale è riprodotta l'immagine orante della Immacolata Mater Dei, con le braccia conserte, il mantello, il capo attorniato da dodici stelle e, intorno a lei, quattro nuvolette con quattro teste di cherubini alati adoranti; la veste della Vergine è decorata da finissimi arabeschi e i piedi poggiano sul globo terracqueo, su cui si stagliano la larga mezza luna e un serpente alla lunga coda. A sinistra, sulla nuvolaglia sottostante al globo, altre teste di cherubini alati, e a destra, corrucciato, un teschio che allude a tutti quelli che essendo fuori dallo spirito di Dio sono destinati alla dannazione eterna. Infine, secondo la tradizione, le due piccole pareti e il soffitto sono ricoperti dalle dorate *planche* risplendenti, che riflettono l'interno. Sul pavimento è una botola somigliante a quelle esistenti sui palcoscenici settecenteschi. Al di sotto della portella, all'esterno, risplende una stele di prezioso marmo diaspro di Sicilia, che tanto piaceva a Gian Lorenzo Bernini e, quindi, anche a Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, suoi allievi napoletani. L'opera venne realizzata tra il 1718 e il 1721 (fig. 3).

Bibliografia

- BERTELLI, C. - BRIGANTI, G. - GIULIANO, A. (1997). *Barocco e Rococò*, Milano, Electa, Bruno Mondadori, vol. 6.
- BLUNT, A. (1975). *Neapolitan baroque and rococo architecture*, Londra, Zwimmer (trad. it., 2006. *L'architettura barocca rococò a Napoli*, Milano, Electa).
- DE DOMINICI, B. (1742). *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli, Stampatori del Real Palazzo (ed. cons. 1979, Sala Bolognese, Forni Editori).
- DE MARTINO, E. (2007-2008). *Le ville vesuviane demolite (1950-1970)*, in «Quaderni Vesuviani», n. 30, pp. 45-50.
- DE MARTINO, E. (2012). *Villa Bruno (già Pignatelli di Monteleone)*, Napoli, Pubblicazione a cura della Città di San Giorgio a Cremano, vol. 1.
- DE MARTINO, E. (2012). *Villa Vannucchi (già Aquino di Caramanico)*, Napoli, Pubblicazione a cura della Città di San Giorgio a Cremano, vol. 2.
- DE MARTINO, E. (2013). *L'architettura, il paesaggio e l'ambiente delle ville vesuviane nelle fotografie di Vittorio Pandolfi (1956-1959)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FIENGO, G. (1977). *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica.
- GATTI, G.F. (1740). *Componimenti in morte del signor duca di S. Filippo &c. D. Giuseppe Brunasso*, Napoli, Stamperia Muziana.
- MORMONE, R. (1961). *Domenico Antonio Vaccaro Architetto*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, fasc. 4, pp. 135-150, 216-227.
- PISANI, S. (1994). *Domenico Antonio Vaccaro SS. Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*, Francoforte sul Meno, Peter Lang.
- PISANI, S. (1996). *Der Palazzo Spinelli di Tarsia in Neapel: Domenico Antonio Vaccaro und die Kunst des Barocchetto*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 40, pp. 148-211.
- RIZZO, V. (1979). *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, in «Napoli Nobilissima», vol. XVIII, fasc. 4, pp. 133-147.
- RIZZO, V. (1982). *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, Liguori, vol. 1, pp. 89-186.
- RIZZO, V. (1990). *I cinquantadue affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi noti ed ignoti*, in «Storia dell'arte», n. 70, pp. 364-390.
- RIZZO, V. (1995). *Il palazzo napoletano e i luoghi di delizie del principe Bartolomeo di Capua (1716-1792)*, in *Il Palazzo di Capua*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, Arte tipografica, pp. 283-356.
- RIZZO, V. (1997). *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un Principe napoletano di respiro europeo (1685-1753)*, Aversa, Grafica F.lli Macchione.
- RIZZO, V. (1998). *Architetti e decoratori delle ville di delizie*, in C. Fidora Attanasio, *Ville vesuviane e siti reali*, Napoli, ESI, p. 93.
- RIZZO, V. (2001). *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli, Edizioni Altrastampa.
- RIZZO, V. (2007-2008). *Uno sconosciuto boudoir di Ferdinando Sanfelice per la reggia di Castelcapuano (1725)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», Istituto Banco di Napoli, 2007-2008, pp. 331-338.

Lecture & Recherche

Il turismo tra le due guerre mondiali attraverso le immagini del territorio e della società bresciana



Roberto Chiarini, Elena Pala, a cura di, *Al mare ai monti: il piacere di viaggiare dal Grand Tour al turismo di massa: 1767-1945*, Compagnia della stampa, Roccafranca, Massetti Rodella editori, 2024, 344 pp.

Recensione
di Annunziata Berrino

Roberto Chiarini ed Elena Pala, entrambi storici dell'età contemporanea, presentano questo volume che è il catalogo di una mostra allestita a Palazzo Martinengo a Brescia e che è stata aperta al pubblico dal 26 settembre al 17 novembre 2024, anche grazie a un'ampia collaborazione di enti pubblici e privati. Tema della mostra è stata la storia del turismo, fenomeno interpretato, come dichiarato dai curatori, come «una pagina altamente significativa della “grande trasformazione” intervenuta nella vita degli uomini negli ultimi due secoli» (p. 25).

Il volume è articolato in due sezioni. La prima, più sintetica, va dal 1767 al 1921 e funziona quasi da introduzione; avvicina infatti al turismo, sviluppando alcuni dei temi tradizionali del viaggio in Italia dell'ultima età moderna. Seguono poi alcuni approfondimenti sulle prime fasi del turismo di metà Ottocento e della successiva età liberale, trattati mediante brevi note di specialisti. Per l'età moderna Fiammetta Sabba parla della letteratura di viaggio e delle visite alle biblioteche lombarde; Attilio Brilli riprende alcune considerazioni sull'arte del viaggiare; Marco Merlo tratta dell'immaginario del brigantaggio sulle strade della Penisola italiana e Simonetta Neri delle esperienze femminili di viaggio. Per l'età liberale, quando ormai il turismo è già

fenomeno maturo, quattro brevi note a firma di Elena Pala, Gabrielle Colleoni e Franco Robecchi, sono dedicate all'istituzione del Touring club italiano, alla prima diffusione della bicicletta, al sistema dei trasporti e alle prime corse automobilistiche.

Questa seconda sezione del volume è certamente più ricca e tematicamente omogenea: va dal 1922 al 1945, con documentazione che fa riferimento soprattutto agli anni del governo fascista. Il turismo tra le due guerre viene trattato in cinque temi: Elena Pala illustra rapidamente il rapporto tra turismo e governo fascista; Tazio Trivini Bellini esplora il turismo di guerra mediante l'ispirazione artistica; Emanuela Scarpellini commenta il turismo delle colonie e con esse la pratica crocieristica; Roberto Chiarini tratta della pratica escursionistica organizzata dal fascismo nel bresciano e diretta verso le montagne; infine Elena Pala illustra il fenomeno di Cortina sulle Dolomiti, il cui immaginario fa leva sullo sport e la moda.

I testi del volume, resi anche in inglese, sono divulgativi e brevi e solo quelli della prima sezione del volume presentano qualche riferimento bibliografico finale.

Il volume si presenta di sicuro interesse soprattutto per la parte illustrativa. È noto che la maturazione del turismo a metà dell'Otto-

cento si accompagnò a una rapida e impetuosa diffusione della stampa, sempre più perfezionata, che in Italia, come nel resto dell'Europa occidentale, sostenne la formazione e la circolazione della cultura turistica.

Chi si occupa di storia del turismo si ritrova infatti dinanzi a una vastissima documentazione, nella quale testi e immagini si completano a vicenda, secondo una logica di comunicazione che è rigorosa perché è diretta a un pubblico che si fa sempre più vasto. Il volume curato da Roberto Chiarini ed Elena Pala riproduce una ricca documentazione iconografica relativa ai periodi e ai temi nei quali è organizzato. Si tratta di una documentazione iconografica che si concentra dunque soprattutto negli anni tra le due guerre. Ogni item presenta una breve

didascalia e il riferimento bibliografico nel caso di pubblicazioni; la maggior parte del patrimonio culturale che il volume riproduce proviene da una collezione privata conservata a Brescia. Si tratta di fotografie di turisti attivi, di località turistiche, di eventi a carattere turistico; di manifesti informativi e promozionali, di oggetti promozionali, di pubblicistica turistica.

In conclusione, un volume da sfogliare e che in particolare documenta la partecipazione attiva di una provincia, Brescia, ma anche di una più vasta area regionale, quella lombarda, a una fase del turismo, quella tra le due guerre mondiale. In quel caso l'intervento dello Stato ampliò ulteriormente una già importante e interessante partecipazione al turismo, che era stata avviata fin dalla prima età liberale.

Sfogliare i vulcani: per una storia culturale e scientifica dell'area vesuviana



Elisabetta Scirocco, Philine Helas, Golo Maurer, Domenico Cecere, Hanna Sophie Stegemann, Milena Viceconte, a cura di, *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani* | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, Napoli, FedOA Press, 2024, 334 pp.

Recensione
di Mario Marino

La duplice, felice invenzione linguistica del titolo, *Eruzioni di carta* | *Buch-Ausbrüche*, alla lettera, eruzioni di libri, evoca l'incontro del fuoco con la pagina cartacea per nominare un evento cruciale della memoria culturale e della storia scientifica europee. Si tratta dell'esplosione di testi e illustrazioni sui vulcani napoletani verificatasi, dopo l'invenzione della stampa, dalla ripresa dell'attività eruttiva nel Golfo di Napoli dapprima con la formazione del Monte Nuovo nell'area dei Campi Flegrei nel 1538, quindi definitivamente con il devastante risveglio del Vesuvio dalla sua millenaria quiescenza nel 1631. Le tipologie documentate nel lavoro, svolto da un gruppo di ricercatori della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte di Roma e del progetto *Disasters, Communication and Politics in South-Western Europe: the Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age* (DisComPoSE) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, sono molte. I generi letterari vanno dalle guide e dai resoconti e album di viaggio agli opuscoli e trattati naturalistici, dalle prove poetiche, narrative, filosofico-teologiche ai repertori bibliografici. Le immagini variano per opzioni tecniche, editoriali, soggetti rappresentati. Attestata è l'intera gamma della loro possibile collocazione all'interno di un

volume: antiporta, frontespizio, in apertura di capitolo, inframezzate fra le pagine, fuori testo. Le opere in mostra, appartenenti alla vasta collezione di libri rari della Bibliotheca Hertziana [Maurer 2024, 13, 16-17; Scirocco 2024, 25] includono xilografie, incisioni su disegno, oltre a *gouaches*, litografie, talvolta su «disegni realizzati sul posto con il prospettografo dallo stesso autore» [*Eruzioni di carta* 2024, 220], fotografie e acquerelli, anche sapientemente differenziati per funzioni in seno a una stessa pubblicazione [*Eruzioni di carta* 2024, 288], finanche un disegno a penna fatto direttamente sul libro da un antico lettore rimasto anonimo [*Eruzioni di carta* 2024, 126, 161]. Gli apparati iconografici consistono perlopiù di vedute di paesaggi, monumenti naturali o archeologici, piante topografiche, mappe, sezioni, prospetti, raffigurazioni di campioni mineralogici, in qualche caso curiosità turistiche, come i cavallucci marini secchi venduti nell'area di Pozzuoli per le loro presunte virtù terapeutiche [*Eruzioni di carta* 2024, 118, 151]. Non poche sono suggestivamente fuori dalle consuetudini del proprio tempo, come, per esempio, l'«insolita» [*Eruzioni di carta* 2024, 110] raffigurazione ai primi del Seicento di un'elegante dama che, cavalcando all'amazzone, visita la Solfatara di Pozzuoli [*Eruzioni di carta* 2024, 110, 139],

ovvero, qualche decennio dopo, il particolare della popolazione in fuga con i propri averi e animali sul ponte della Maddalena mentre, avverte la legenda, «Torre del Greco viene interamente coperta di cenere» [*Eruzioni di carta* 2024, 140, in tedesco nell'originale; Helas 2024, 38]. Altre, invece, appaiono complementari a coevi cambiamenti di paradigma, come la temporalizzazione della storia naturale che proprio la riflessione sulle catastrofi naturali aveva contribuito ad avviare. In opere di padre Giovanni Maria della Torre (1710-1782) e sir William Hamilton (1730-1803), significative per la vulcanologia tardo-settecentesca, sequenze di immagini, in almeno un caso combinate con una visione d'insieme a tutta pagina del vulcano [*Eruzioni di carta* 2024, 204, 250], esemplificano l'evoluzione del Vesuvio alla luce dell'osservazione empirica o di teorie scientifiche [*Eruzioni di carta* 2024, 230, 234, 250, 269].

La messa in prospettiva storica ed ermeneutica di questo ricchissimo patrimonio librario è affidata in prima battuta a quattro saggi introduttivi, preceduti dalla prefazione di Tanja Michalsky, che sottolinea come la mostra, lungi dall'essere occasionale o meramente promozionale, sia stata un momento di condivisione di linee di ricerca radicate, sistematiche, interdisciplinari [Michalsky 2024, 8]. Riprende questo punto Alessandra Scirocco [Scirocco 2024, 20, 22], traendone molteplici possibili chiavi di lettura del catalogo, che si possono raggruppare in due nuclei. Uno è l'impatto culturale della rinnovata attività vulcanica napoletana sulla raffigurazione artistica della forza distruttiva della natura [Scirocco 2024, 19-20] e sulla storia in senso lato del *Grand Tour* [Scirocco 2024, 22-23]. L'altro è, per così dire, la multiforme vita delle immagini, ossia la loro capacità di rendersi autonome rispetto al testo di partenza, divenendo «topoi visivi», l'immagine mentale generata dalla scrittura, il «dispositivo testo-figura», «i contenuti

interni al linguaggio visivo» [Scirocco 2024, 23, 25]. Il presupposto teorico-metodologico del progetto viene enunciato da Golo Maurer in un articolato riferimento alla codicologia post-digitale, per la quale l'analogico non è uno stadio superato della storia del libro, ma un *medium* distinto con cui il digitale deve interagire e dalla cui materialità si ricavano «informazioni storiche tangibili» [Maurer 2024, p. 16]. Coerentemente con questa impostazione, il volume è disponibile sia in formato cartaceo, sia online ad accesso libero all'indirizzo <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/437/550/2661> (maggio 2025).

I contributi di Philine Helas e Domenico Cecere si incaricano di inquadrare gli oggetti della mostra nella storia, rispettivamente, iconografica e scientifica del Vesuvio. Helas segue un arco temporale dal Medioevo agli albori dell'Illuminismo, dalle immagini ancora solo mentali di Virgilio mago protettore alla ritrovata attività vulcanica della montagna vista dalla città come «spettacolo teatrale» [Helas 2024, 39], tendenzialmente scevro di rappresentazioni delle sofferenze umane [Helas 2024, 37-40]. Cecere tratteggia l'accantonamento nella prima età moderna della sistemazione medievale, rimasta sostanzialmente invariata per tutto il Rinascimento, delle dottrine cosmologiche antiche di matrice soprattutto aristotelica [Cecere 2024, 46]. Come gli interessi eruditi, archeologici, religiosi sarebbero stati sostituiti solo molto gradualmente attraverso l'applicazione del metodo scientifico, così le illustrazioni avrebbero mantenuto a lungo una duplice funzione, informativa e decorativa [Cecere 2024, 55]. In questo processo, l'area vesuviana svolse fino all'Ottocento un ruolo fondamentale perché, a differenza delle terre scoperte nei primi viaggi di esplorazione, presentava siti attivi in una zona antropizzata, logisticamente accessibile con una certa facilità [Cecere 2024, 47-48].

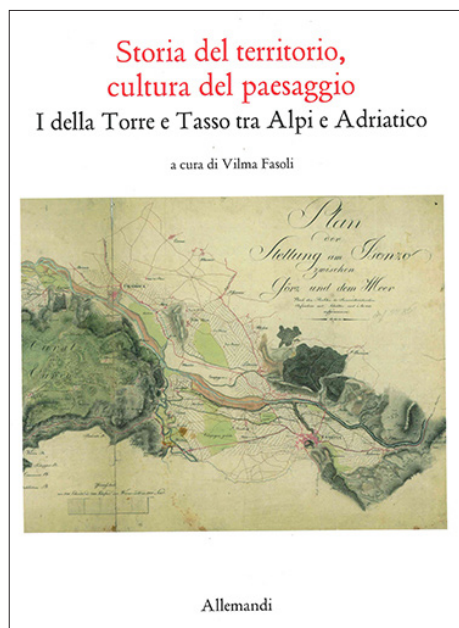
Le sei sezioni del catalogo sono strutturate in tre parti: un sunto generale di pochi capoversi, le schede sui singoli oggetti, della lunghezza di una pagina, con immagini prevalentemente del frontespizio, infine le tavole, con relative didascalie. La pregnanza della letteratura di viaggio e della ricerca scientifica per l'economia complessiva del progetto è evidente dalle dimensioni delle sezioni corrispondenti, la seconda e la quarta, che insieme fanno più della metà di tutte le altre. L'ordine espositivo è sempre cronologico, ma con alcune inversioni, a volte drastiche, di cui non è sempre chiara la ragione [*Eruzioni di carta* 2024, 228-232, 208-210, 220-224, 182-184]. Le schede, firmate dagli autori dei saggi e da Annachiara Monaco, Antonio Perrone, Hanna Sophie Stegemann, Milena Viceconte, oltre a fornire informazioni chiave su autore, editore, illustratore, contenuto, approfondiscono temi salienti della mostra con preziosi spunti analitici. Un'utile integrazione, quando la copia in Hertziana risulta mutila, è la segnalazione degli esemplari integri messi in linea da altre biblioteche [*Eruzioni di carta* 2024, 168, 172, 182, 198, 212, 218]. Pertinente e suggestiva è la scelta delle tavole, in generale delle illustrazioni: si apprezzi, tra le altre, quelle tratte da codici manoscritti [Helas 2024, 33, 35]. Posto, infine, che la versione digitale facilita la consultazione, la notevole qualità della veste grafica e delle riproduzioni invoglia a non privarsi di quella cartacea.

Bibliografia

CECERE, D. (2024). *Descrivere le eruzioni, decifrare i misteri della natura* | *Von Vulkanen und Naturgeheimnissen*, in *Eruzioni di carta. Quattro*

secoli di stampa sui vulcani | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, a cura di E. Scirocco, P. Helas, G. Maurer, D. Cecere, H.S. Stegemann, M. Viceconte, Napoli, FedOA Press, pp. 45-57.
 HELAS, P. (2024). *Disastri, miracoli ed emozioni. L'immagine del Vesuvio tra XV e XVII secolo* | *Katastrophen, Wunder, Emotionen. Das Bild des Vesuv zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert*, in *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani* | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, a cura di E. Scirocco, P. Helas, G. Maurer, D. Cecere, H.S. Stegemann, M. Viceconte, Napoli, FedOA Press, pp. 31-43.
 MAURER, G. (2024). *La collezione di libri rari della Bibliotheca Hertziana e la codicologia post-digitale del futuro* | *Der Rara-Bestand der Bibliotheca Hertziana und die postdigitale Kodikologie der Zukunft*, in *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani* | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, a cura di E. Scirocco, P. Helas, G. Maurer, D. Cecere, H.S. Stegemann, M. Viceconte, Napoli, FedOA Press, pp. 13-17.
 MICHALSKY, T. (2024). *Prefazione* | *Vorwort*, in *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani* | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, a cura di E. Scirocco, P. Helas, G. Maurer, D. Cecere, H.S. Stegemann, M. Viceconte, Napoli, FedOA Press, pp. 8-9.
 SCIROCCO, A. (2024). *Vulcani in mostra* | *Vulkane ausstellen*, in *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani* | *Buch-Ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, a cura di E. Scirocco, P. Helas, G. Maurer, D. Cecere, H.S. Stegemann, M. Viceconte, Napoli, FedOA Press, pp. 19-31.

Archivi per la storia del paesaggio: il caso della famiglia della Torre



Vilma Fasoli, a cura di, *Storia del territorio, cultura del paesaggio. I della Torre e Tasso tra Alpi e Adriatico*, Torino, Società Editrice Umberto Allemandi, 2023, 302 pp.

Recensione
di Massimo Visone

Il mondo di provincia, soprattutto se in vicinanza con la campagna, non è solo più ricco di natura, ma nasconde ancora storie che attendono silenziosamente di essere ascoltate. La storiografia accademica a lungo ha monopolizzato la propria attenzione sulle grandi città e sui principali protagonisti della produzione artistica e architettonica. La ricerca scientifica ha distolto lo sguardo da quelle cento città d'Italia di cui Carlo Cattaneo constatava l'eterogeneità e le differenze fisiche, storiche e sociali del Paese. Ancora oggi, colpisce chi si muove lungo la penisola quanto possano essere diverse antropologicamente e culturalmente città peraltro vicinissime tra loro, appartenenti a uno stesso territorio e a una simile storia. Parliamo di territori che hanno avuto fortune alterne grazie alle sorti delle diverse dinastie che le hanno governate. Sulla scia di questi mille localismi, che hanno sempre contraddistinto l'Italia, dopo l'unità si avvia la pubblicazione di fascicoli che raccontassero e illustrassero le cento città. La prima serie ebbe vita tra il 1887 e il 1901, ma fu la seconda collana, *Le cento città d'Italia illustrate*, ad avere un grande e duraturo successo, grazie alle edizioni Sonzogno, che tra il 1924 e il 1929 stamparono e diffusero capillarmente una serie di fascicoli di grande formato e riccamente illustrati. Furono trecento titoli,

tra città note a tutti e altre a pochi, comprese le piccole e alcune piccolissime, e zone geografiche come, per esempio, il lago di Garda o il lago di Nepi, la Val Camonica, la laguna veneta e così via. Vincenzo Padula aveva dato l'esempio molti anni prima sulla sua rivista «Il Bruzio», con le monografie, numero dopo numero, su *tutti* i comuni della sua Calabria. *Storia del territorio, cultura del paesaggio. I della Torre e Tasso tra Alpi e Adriatico* è un volume che si inserisce in questo filone colto e raffinato, di cui abbiamo perso dimestichezza. Il libro, curato da Vilma Fasoli, professoressa ordinaria in quiescenza di Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino, esplora le storie e le dinamiche dei territori situati ai confini nord-orientali d'Italia, con particolare attenzione alla famiglia della Torre e Tasso, originari della Valsassina. La loro escalation viene fatta risalire al 1240, quando Pagano, padre del patriarca Raimondo, era stato posto dal Popolo di Milano a capo della Credenza di Sant'Ambrogio. Sconfitta la fazione aristocratica filoimperiale, nel 1259, Martino della Torre era stato nominato *ancianus perpetuus* della Credenza, nomina cui erano seguite quelle di numerosi altri componenti della dinastia nei principali centri dell'Italia settentrionale. Con il governo patriarcale di Raimondo si apre la vicenda della presenza dei

della Torre in questi territori; una presenza che dura da più di sette secoli, poiché nel 1875 il matrimonio della principessa Maria van Thurn-Hofer und Valsassina con Alexander del ramo boemo dei Thurn und Taxis avrebbe visto l'intreccio delle due dinastie. Nel 1997 la Direzione generale degli Archivi dello Stato italiano acquista dal nipote del principe della Torre e Tasso, duca di Castel Duino, l'archivio di famiglia per affidarlo all'Archivio di Stato di Trieste, consentendo ampi e approfonditi studi, come il presente volume.

Gli autori, tra cui Federica Fontana, Chiara Magrini, Helena Seražin, Mattia Viale, Massimo De Grassi, Diego Caltana, Gianni Contessi, Cristina Monaco, Maurizio Tondolo, Alessandra Marin, Grazia Tatò e Annalisa Filippo, esortano i lettori a superare le amnesie di una memoria sempre più breve, spingono a superare orizzonti di ricerca irrigiditi da tesi consolidate, offrono una panoramica esaustiva delle trasformazioni territoriali e pongono le condizioni per leggere il paesaggio conformatosi nel corso dei secoli.

Nell'intricata e complessa vicenda italiana che articola la tutela, la pianificazione e la valorizzazione del paesaggio, del territorio e dei siti tra Stato, regioni e comuni, la curatrice ha saputo organizzare i contributi scientifici distinguendo tra la piccola e la grande scala, tra gli elementi che costruiscono la storia del territorio e la visione unitaria delle storie che vi si sono sedimentate, dando gli strumenti per poter leggere il paesaggio di questa parte della penisola. La narrazione si costruisce lungo il binario dinastia-territorio, l'uno "strumento" dell'altro per attraversare luoghi e congiungere storie.

La pubblicazione si articola in quattro parti: storie, luoghi, temi e fonti, a cui si aggiungono l'albero genealogico dei della Torre e Tasso a cura di Marina Sussa e i riferimenti bibliografici a cura di Giorgio Nepote Vesin.

Il volume, di grande formato e riccamente illustrato con ampio uso dell'iconografia

urbana, si apre con una dettagliata introduzione che contestualizza l'importanza storica e culturale dei territori tra le Alpi e l'Adriatico, con "l'obiettivo di verificare quali testimonianze di questa prolungata presenza il territorio contemporaneo fosse ancora in grado di restituire" (p. 13). La struttura segue una sequenza cronologica, individuando i termini architettonici che hanno popolato la terra dei della Torre e Tasso. Il libro restituisce un lungo lavoro di scavo nelle storie che hanno attraversato quei territori che il Novecento è andato disegnando, in un costante confronto tra lo studio dei documenti e l'esperienza diretta dei luoghi, dove si restituisce il giusto rilievo alla toponomastica quale fonte indiretta per la conoscenza storica, con una interessante tabella delle corrispondenze antiche. Attraverso un meticoloso lavoro di ricerca e analisi dei documenti dell'Archivio delle due famiglie, gli autori riescono a ricostruire le cronologie e le geografie dilatate che hanno caratterizzato questi territori. Focalizzare l'attenzione su questa dinastia è lo strumento assunto per attraversare luoghi e congiungere storie. I della Torre Tasso e i territori tra Italia, Austria e Slovenia, legati a questo casato da una storia quasi millenaria, ne sono i principali protagonisti. Diego Caltana, Anna Coccani, Sivan Cohen, Giulia Della Giustina, Massimo De Grassi, Miriam Dellasorte, Vilma Fasoli, Alessandra Marin, Emanuela Murgia, Sergio Pratali Maffei, Pietro Riavez, Helena Seražin, Mauro Tonon e Martina Zehenthofer firmano le 63 schede che compongono la sezione sui *Luoghi*. Queste costituiscono il cuore inedito della ricerca. Come spesso succede, questi piccoli testi scientifici e filologici aprono gli sguardi. La successione cronologica dei soggetti esaminati corrisponde alla tematizzazione delle storie. Disegni, progetti, vedute e cartografie di territori, architetture e opere d'arte provenienti da archivi e biblioteche italiane e straniere sono indagati in maniera analitica e critica. Una delle ambizioni di questo lavoro è

stato quello di contribuire alla riflessione sulla complessità delle relazioni, sulla pluralità delle loro vicende e sulla multidimensionalità delle società che li hanno abitati.

Uno degli aspetti più affascinanti del libro è il modo in cui riesce a intrecciare la grande storia con le vicende locali e periferiche. Questo approccio permette ai lettori di comprendere meglio le interconnessioni tra eventi storici di vasta portata e il contesto territoriale, nelle sue diverse scale. Questo invito a osservare

più in profondità i luoghi ancora capaci di restituire il riflesso di storie passate è un elemento centrale dell'opera.

In conclusione, la combinazione di ricerca rigorosa, narrazione coinvolgente e illustrazioni dettagliate rende questo volume un contributo significativo alla comprensione del paesaggio e della cultura di questa regione. Se sei interessato alla storia locale e alla cultura del paesaggio, questo libro è sicuramente una lettura consigliata.

L'attuale numero di «Eikonocity» raccoglie una selezione di contributi scientifici che riflettono la complessità e la ricchezza dei fenomeni architettonici e paesaggistici. Attraverso approcci critici, metodologie multidisciplinari e rigorose analisi documentarie, gli articoli qui riuniti offrono una lettura stratificata del rapporto tra architettura, territorio e memoria, muovendosi tra la dimensione dell'eredità storica e quella della sperimentazione contemporanea. «Eikonocity» si conferma così luogo di confronto scientifico e di elaborazione critica, capace di dar voce a ricerche che interrogano il progetto nella sua dimensione storica, culturale, tecnica e, soprattutto, rappresentativa. Un progetto editoriale che mira non solo a documentare, ma a promuovere una cultura dell'architettura consapevole, inclusiva e aperta alla complessità del presente.