

OS. Opificio della Storia

Anno 2025 | Numero 6

ISSN 2724-3192

ISBN 979-12-243-1502-5

Associazione di studi storici

RESpro

rete di storici per i paesaggi della produzione

OS.

Opificio della Storia

OS. Opificio della Storia è un laboratorio di idee e di ricerche attraverso il quale si intende promuovere la centralità degli studi storici nelle pratiche di conoscenza, di trasmissione e di valorizzazione dei paesaggi della produzione.

La rivista è espressione dell'**Associazione nazionale RESpro - Rete di storici per i paesaggi della produzione** ed è impegnata a dar voce a tutti gli studiosi interessati a difendere e a sostenere la cultura storica del lavoro e dei luoghi della produzione in tutte le loro declinazioni, economica e sociale, moderna e contemporanea, dell'architettura e dell'arte, in una prospettiva interdisciplinare costantemente aperta al mondo della conservazione, dell'archeologia, della geografia e della comunicazione.

OS accoglie studi storici e ricerche applicate sui sistemi produttivi, dagli ambienti silvo-pastorali all'agricoltura e all'industria, e sui paesaggi rurali e urbani, colti nella loro dimensione materiale e immateriale e nelle loro diverse articolazioni economiche, politiche, sociali, artistiche e territoriali.

OS. Opificio della Storia è una rivista scientifica pubblicata in Open Access sulla piattaforma SHARE Riviste nell'ambito della Convenzione Universities Share, con il patrocinio del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli.

Tutti i testi pubblicati in **OS. Opificio della Storia** sono valutati secondo le modalità del "doppio cieco" (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell'ambito di un'ampia cerchia internazionale di specialisti.

<https://resproretedistorici.com>

<https://serena.sharepress.it/>



Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

Dipartimento di
Architettura e
Disegno Industriale
DADI

Associazione di studi storici

RESpro
rete di storici per i paesaggi della produzione

Comitato di direzione

Francesca Castanò
Roberto Parisi
Manuel Vaquero Piñeiro
Renato Sansa

Direttore responsabile

Rossella Del Prete

Coordinamento redazione

Maddalena Chimisso

Redazione

Carmen Cecere
Tania Cerquiglini
Alessandra Clemente
Fabiola Fattore
Barbara Galli
Orsola Maglione
Omar Mazzotti
Rossella Monaco
Mariasosaria Rescigno
Roberta Sampogna
Andrea Scala
Francesca Spacagna

Progetto grafico: Roberta Angari

Comitato scientifico

Salvatore Adorno_ *Università di Catania*
Patrizia Battilani_ *Università di Bologna*
Cristina Benlloch_ *Universitat de Valencia*
Alessandra Bulgarelli_ *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
Francesca Castanò_ *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*
Aldo Castellano_ *Politecnico di Milano*
Francesco M. Cardarelli_ *Istituto di Studi sul Mediterraneo - CNR*
Antonio Chamorro_ *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Ecuador*
Yi Chen_ *Tongji University*
Maddalena Chimisso_ *Università degli Studi del Molise*
Antonio Ciaschi_ *Università "Giustino Fortunato" di Benevento*
Daniela Ciccolella_ *Istituto di Studi sul Mediterraneo - CNR*
Inmaculada Aguilar Civera_ *Universitat de Valencia*
Augusto Ciuffetti_ *Università Politecnica delle Marche*
Juan Miguel Muñoz Corbalán_ *Universitat de Barcelona*
Rossella Del Prete_ *Università degli Studi del Sannio*
Mauro Fornasiero_ *University of Plymouth*
Barbara Galli_ *Politecnico di Milano*
Anna Giannetti_ *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*
Paolo Giordano_ *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*
Alberto Guenzi_ *Università degli studi di Parma*
Luigi Lorenzetti_ *Università della Svizzera Italiana*
Elena Manzo_ *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*
Omar Mazzotti_ *Università di Parma*
Luca Mocarrelli_ *Università degli Studi Milano-Bicocca*
Zied Msellem_ *Université de Tunis*
Aleksander Paniek_ *University of Primorska, Koper*
Roberto Parisi_ *Università degli Studi del Molise*
Roberto Rossi_ *Università degli Studi di Salerno*
Renato Sansa_ *Università della Calabria*
Donatella Strangio_ *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*
Pietro Tino_ *Università degli Studi Roma Tre*
Manuel Vaquero Piñeiro_ *Università degli Studi di Perugia*
Claudio Varagnoli_ *Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara*
Aingeru Zabala Uriarte_ *Universidad de Deusto, Bilbao*

OS.

Opificio della Storia

NUCLEARE.
Dall'era atomica
alla primavera
dell'ecologia

NUCLEAR.
*From the Atomic Age
to the
Spring of Ecology*

A cura di
Francesca Castanò
Roberto Parisi

Anno 2025
Numero 6

ISSN 2724-3192
ISBN 979-12-243-1502-5

Indice

- p.8 Editoriale / Editorial
ROBERTO PARISI
- p.14 Intervista a Barbara Curli
A cura di **FRANCESCA CASTANÒ E ROBERTO PARISI**
- p.18 Riqualificare i territori del nucleare.
Il dibattito sulla localizzazione delle centrali nucleari
nell'Italia degli anni Settanta e Ottanta
*Riqualifying nuclear territories.
The debate on nuclear power plants' localization
in Italy in the 1970s and 1980s*
ELISABETTA BINI
- p.28 Il *decommissioning* incompiuto:
i siti del ciclo del combustibile tra ambizioni,
criticità operative e *imasse* ambientale
*Unfinished decommissioning:
the fuel cycle sites among ambitions,
operational constraints and environmental imasse*
MAURO ELLI
- p.40 «Quale scienza, per chi?»:
Gloria Campos Venuti e il rischio nucleare (1977-87)
«Which science, for whom?»:
Gloria Campos Venuti and the nuclear risk (1977-87)
CATIA PAPA
- p.54 Visible and invisible Heritage of the nuclear past:
the Uranium mine in Western Romania
*Retaggi visibili e invisibili del passato nucleare:
la miniera di Uranio nella Romania Occidentale*
OANA CRISTINA TIGANEA
- p.70 Oltre il recinto.
Il *decommissioning* delle centrali nucleari
come opportunità di progetto per il territorio
*Beyond the fence.
The decommissioning of nuclear power plants
as a project opportunity for the local area.*
ELENA VIGLIOCCO E RICCARDO RONZANI
- p.82 Industrial Nuclear Heritage. La Centrale del Garigliano
nell'opera di Riccardo Morandi
*Industrial Nuclear Heritage. The Garigliano's Nuclear
Power Plant in the work of Riccardo Morandi*
FRANCESCA CASTANÒ E CARMEN CECERE

OS.

Opificio della Storia

NUCLEARE.
Dall'era atomica
alla primavera
dell'ecologia

NUCLEAR.
*From the Atomic Age
to the
Spring of Ecology*

A cura di
Francesca Castanò
Roberto Parisi

Anno 2025
Numero 6

ISSN 2724-3192
ISBN 979-12-243-1502-5

p.94 Baj, Pascali, Marotta
Materie nucleari tra natura e artificio
Baj, Pascali, Marotta
Nuclear materials between nature and artifice
LORENZO CANOVA E PIERNICOLA MARIA DI IORIO

p.108 I paesaggi del nucleare
tra disaster tourism e valorizzazione culturale
Landscapes of nuclear
among disaster tourism and cultural value
MADDALENA CHIMISSO E ROSSELLA MONACO

Territori al lavoro

p.128 «Behold a Cathedral of Fear».
I bunker nucleari di Tito tra estetica tecnocratica
e fascino delle rovine
«Behold a Cathedral of Fear».
Tito's nuclear bunkers between technocratic aesthetic
and the charm of ruins
ALESSIA ZAMPINI E CHIARA MARIOTTI

p.134 Fare Patrimonio, curare territori. Prospettive
dalla ex Centrale Nucleare di Borgo Sabotino, Latina
Building Heritage, taking care of territories. Perspectives
from the ex-Nuclear Power Plant in Borgo Sabotino, Latina
FEDERICA FAVA

Biblioteca

p.142 Gli scienziati, gli esperti e l'ambiente:
verso una necessaria riflessione storiografica
Scientists, experts and environment:
towards a necessary historiographic reflection
Federico Paolini e Francesco Sanna, a cura di,
Gli scienziati, gli esperti e l'ambiente. Il caso italiano,
1950-1990, FrancoAngeli, Milano, 2025, 361 pp.
recensione di FABIOLA FATTORE

p.144 Il nucleare in Italia tra storia della pianificazione
territoriale e archeologia industriale
The nuclear in Italy between history of territorial planning
and industrial archeology
Andrea Candela, Storia ambientale dell'energia
nucleare. Gli anni della contestazione, Mimesis,
Milano, 2017, 334 pp.
recensione di ROBERTO PARISI

OS.

Opificio della Storia

NUCLEARE.
Dall'era atomica
alla primavera
dell'ecologia

NUCLEAR.
*From the Atomic Age
to the
Spring of Ecology*

A cura di
Francesca Castanò
Roberto Parisi

Anno 2025
Numero 6

ISSN 2724-3192
ISBN 979-12-243-1502-5

- p.148 I paesaggi della produzione della pasta
The landscape of pasta production
Stefano D'Atri, La pasta è un sentimento
che mi difetta. Territori della pasta e viaggiatori tra
Settecento e Ottocento, con illustrazioni di Marco Petrella,
Francesco D'Amato, Nocera Inferiore, 2024, 112 pp.
recensione di BENEDETTA MARIA CRIVELLI
- p.150 Tra Hiroshima e via Panisperna:
letteratura e immaginario nell'era nucleare
*Between Hiroshima and via Panisperna:
literature and imagine in the nuclear age*
Maria Anna Mariani, L'Italia e la bomba.
Letteratura nell'era nucleare, il Mulino, 2025, 224 pp.
recensione di ANDREA SCALA

Baj, Pascali, Marotta

Materie nucleari tra natura e artificio

Baj, Pascali, Marotta
Nuclear materials between nature and artifice

LORENZO CANOVA

Università degli Studi del Molise

lorenzo.canova@unimol.it

PIERNICOLA MARIA DI IORIO

Università degli Studi del Molise

piernicoladiiorio@unimol.it

CODICI ERC

SH8_5 History of art and of architecture

SH8_3 Cultural studies and theory, cultural identities and memories, cultural heritage

ABSTRACT

This essay explores the relationship between art, matter and modernity through a comparison between Enrico Baj, Pino Pascali and Gino Marotta. Starting from Baj's experience of nuclearism, with its tensions between play and civic engagement, the text investigates the influence of Futurism and the historical avant-garde in the context of Italian research between the 1950s and 1960s. The analysis focuses on the experimental use of materials and the dialectic between nature and artifice, highlighting the central role of play as a critical and creative form. Through a comparison with the "environmental sculpture" and "new artificial ecology" of the 1960s, the essay outlines a line of continuity between seemingly distant generations, united by a common imaginative and radical vision of the work of art.

KEYWORDS

Enrico Baj
Pino Pascali
Gino Marotta
Arte nucleare
Futurismo
Natura e artificio
Gioco e sperimentazione

Enrico Baj: esplosioni antiaccademiche

Lo spazialismo di Enrico Baj e Sergio Dangelo si è sviluppato all'interno del fervido contesto della Milano, dell'Italia e dell'Europa della fine degli anni quaranta e dei primi anni cinquanta del Novecento: un momento intenso, segnato dall'avvento dell'Informale internazionale, declinato in forme plurime e divergenti. Il Nuclearismo di Baj e Dangelo si colloca pienamente in questo quadro, ma presenta una propria specificità: il *Manifeste de la peinture nucléaire* (Manifesto della pittura nucleare) del 1952 evidenzia, infatti, una chiara eredità delle avanguardie storiche, in particolare del Futurismo, rielaborata attraverso una nuova visione della rivoluzione artistica¹. Il rapporto di Baj con il Futurismo è stato ben analizzato in un saggio di Angela Sanna, dove la studiosa mette in luce l'interesse ambivalente dell'artista per il movimento di avanguardia italiano². Il Futurismo, infatti, per Baj è un riferimento ambiguo: da un lato discusso e criticato per le sue compromissioni con il fascismo; dall'altro riscoperto e riattivato nei suoi tratti più radicali, sovversivi e ludici. Il linguaggio del Manifesto nucleare risente profondamente di quello dei manifesti futuristi: l'abbattimento degli "ismi", l'opposizione all'accademismo, la celebrazione della trasformazione e del rinnovamento radicale dell'arte ricordano proprio l'impostazione e la tensione iconoclasta dei primi manifesti futuristi e de *L'Antitradizione Futurista* di Guillaume Apollinaire³. Ciò che distingue Baj dal Futurismo storico è, però, l'esplicito antimilitarismo: mentre i futuristi celebravano la guerra e l'interventismo, Baj si pone su un versante opposto, anarchico, pacifista e irriducibilmente critico verso la violenza del potere, simbolizzato nei suoi lavori dalle figure grottesche e caricaturali dei generali. Non vanno trascurate in tal senso, le influenze delle riflessioni futuriste sulla materia già presenti in Boccioni e nei "moti dell'elettrone" di Enrico Prampolini: per i nuclearisti, «la verità è nell'atomo», e la pittura nucleare diviene così testimonianza di questa ricerca epistemologica ed estetica. Non a caso, lo stesso Baj ha scritto: «tre punti ci avvicinano subito al Futurismo: un certo slancio al futuro carpito come farsi, mutarsi e divenire delle cose e degli uomini; poi, polemicamente, il lato "spacco tutto" già dei futuristi e che fu anche nostro; e infine il moto, il movimento, diversamente inteso da noi, non più come velocità d'una macchina in corsa, ma come moto intimo delle cose, della materia, delle sue particelle più minute»⁴. Tuttavia, mentre Fortunato Depero, nel suo *Manifesto della pittura e plastica nucleare* (1950)⁵, esaltava l'armonia cosmica dell'universo atomico, Baj e Dangelo ne mettono in luce l'ambivalenza: la promessa di progresso è accompagnata da un senso di minaccia e distruzione. Tuttavia, l'idea di "nucleare" sviluppata da Baj non è solo tematica, ma si innesta nel corpo stesso della struttura compositiva delle opere: le forme pittoriche si disintegrano, l'immagine si frammenta in cariche elettroniche, atomi e strutture elementari⁶. Per il Manifesto nucleare, la bellezza non appartiene più a una casta eroica né a entità robotiche, ma è incarnata nell'uomo nucleare e nel suo spazio. Si avverte, in queste opere, una duplice tensione: da un lato l'angoscia per la minaccia atomica e la distruzione globale, dall'altro un'esaltazione della tecnologia e della modernità che rievoca la fiducia futurista nel progresso. Angela Sanna nota che «Baj e Dangelo denunciano le valenze contrastanti, di progresso e di minaccia, della realtà atomica. È quanto emerge in opere di Baj come *Grande semaforo* (1950) e *Lo scoppio viene da destra* (1952), nelle quali particelle e deflagrazioni, embrioni umani e atmosfere fulgiginose alludono tanto alla rinascita e alla speranza quanto alla morte e alla distruzione»⁷. In tale contesto, Baj e Dangelo elaborano una poetica che fonde la materia e il gesto con un'apertura internazionale, delineando un'estetica influenzata dall'angoscia e dalle possibilità offerte dall'era atomica. Baj e Dangelo scrivono dunque nel *Manifesto BUM* dell'aprile 1952: «Le forze sono cariche elettriche», «le teste degli uomini sono cariche di esplosivi», «le forme si disintegrano», «ogni atomo sta per scoppiare»⁸. Pertanto, Baj nei primi anni cinquanta porta un contributo pienamente personale alle ricerche informali, con forme ambigue e drammatiche, teste che non riescono a definirsi pienamente, colature e macchie che richiamano per certi aspetti le opere di Wols. In questi quadri emergono personaggi informi, embrioni distorti, bambini deformi con giochi inquietanti, figure che evocano esplosioni laterali: un immaginario intriso di angoscia, ma anche di meraviglia per la nuova era atomica.

La materia pittorica – olio, smalto – comincia già a suggerire rugosità e addensamenti che preludono all'introduzione di materiali extra-pittorici, che sarà al centro delle ricerche dell'artista negli anni successivi.



1. Enrico Baj, *Quamisado II*, 1951, olio e smalto su tela, cm 100x70 (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)



2. Enrico Baj, *Due personaggi notturni*, 1952, smalto su tela cm 80x120 (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)



3. Enrico Baj, *Piccolo bambino con i suoi giochi*, 1952, smalto su tela, cm 159x120 (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)

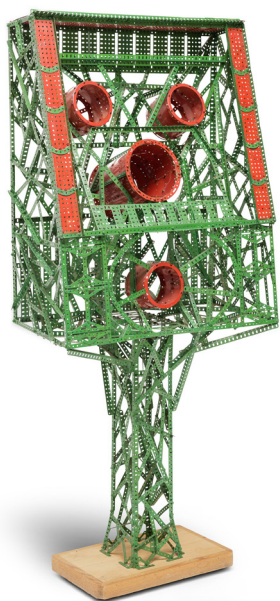
È in questa fase che Baj inizia a elaborare i primi collage, anticipando un uso polimaterico che resterà centrale nella sua produzione successiva e che denuncia una duplice filiazione, derivata da un lato dalla libertà formale degli assemblaggi dadaisti e surrealisti, dall'altro dalle ricerche del Futurismo, nella sua componente ludica e nella volontà di infrangere i codici dell'opera d'arte accademica. Baj, dunque, è capace di integrare influenze disparate: dal polimaterismo futurista e dadaista, agli automatismi del Surrealismo, cui si avvicina anche per la stima manifestata da André Breton nei suoi confronti. Opere come le *Modificazioni*, in cui Baj interviene su dipinti kitsch, inserendo figure aliene che invadono paesaggi o irrompono in scene bibliche, dialogano con l'ironia corrosiva di Picabia e con il Surrealismo più visionario, per poi evolversi nei collage monumentali delle parate militari, dei generali e delle "medaglie inutili". Enrico Crispolti vedeva, non a caso, Baj come l'erede di una tradizione surrealista

«nel suo caso utilizzata flettendo gli stimoli di liberazione espressiva più verso la contrapposizione farsesca di marca patafisico - ubuesca che non verso analitiche immersioni nelle latitudini dell'inconscio. Insubordinato campione, in termini di linguaggio, d'una pratica assemblagistica polimaterica, in una gamma materologica emblematica fortemente connotata dall'immaginario collettivo di tempi sfalsati e apparentemente trascorsi. Una pratica fedelmente quanto originalmente perseguita più forse che non in termini di riscontro di memoria esistenziale non l'abbia fatto uno Schwitters (che ha avuto modo anche d'essere in una congiuntura non brevissima pittore non - figurativo "concretista"). Schwitters estremizzando polimatericamente appunto in chiave di memorialità esistenziale la lezione del collage cubista; Baj utilizzando liberamente la lezione delle combinazioni oggettuali surrealiste: il primo senza problemi strutturali quanto il secondo senza problemi d'automatismi d'inconscio».

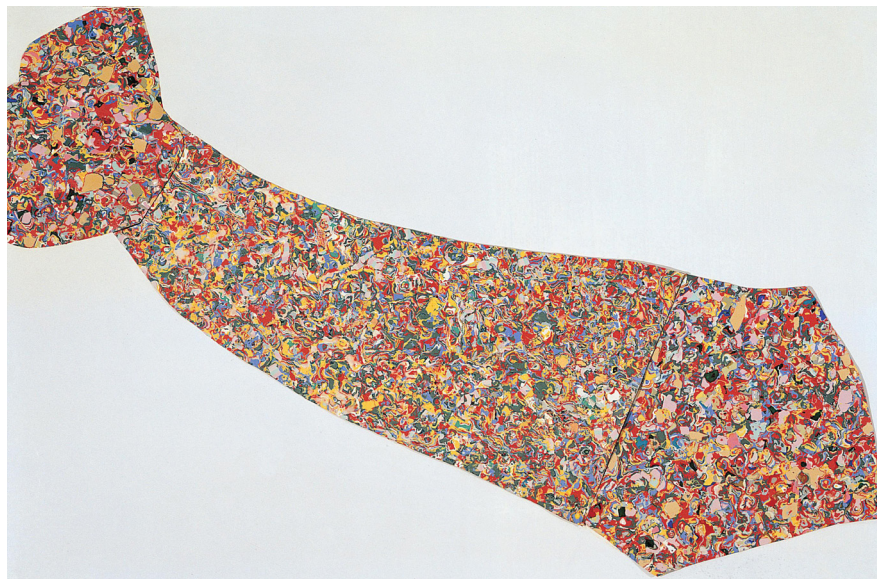
Il progressivo approfondimento del polimaterismo di Baj si concretizzerà poi in collage di elementi tessili, passamanerie, medaglie, carte da parati, stoffe: opere in cui la materia si dispone ancora secondo una logica pittorica, ma già prefigura la tridimensionalità che emergerà con l'introduzione del meccano, e poi del Lego, fino alle plastiche degli anni Sessanta. In questo senso, Baj anticipa un dialogo con la generazione successiva, che questo saggio intende esplicitare, rintracciando affinità profonde con figure come Pino Pascali e Gino Marotta, apparentemente distanti dal punto di vista geografico e generazionale, ma, in realtà, prossime per affinità poetiche e di visione. L'arte nucleare, per Baj, difatti, è inizialmente intesa come energia, legata al Futurismo, ma questa energia si trasforma, si disgrega e si ricompone in una ricerca sperimentale che culmina nell'impiego dei materiali plastici. Baj si conferma così come uno dei più originali sperimentatori italiani del secondo dopoguerra, in grado di anticipare i linguaggi della generazione successiva, proveniente da contesti diversi (Roma, il sud Italia, la Puglia e il Molise), ma accomunata con lui da un analogo interesse per la materia, il gioco, l'ironia e l'uso anticonformista di materiali eterogenei: meccano, scovolini, bandoni, metacrilato, Lego, stoffe, passamanerie. Tutto ciò si iscrive in una visione dell'opera d'arte come trasformazione ludica e concettuale, una trasformazione che parte da un dialogo con le matrici storiche dell'avanguardia – soprattutto il Futurismo – e giunge a nuove forme espressive. In questo processo è fondamentale ricordare l'amicizia di Baj con il futurista Farfa, così come l'interesse che Pascali e Marotta mostrano per Balla e per la lezione futurista, in linea con quanto accadeva nella Roma della Scuola di Piazza del Popolo negli anni sessanta, dove artisti e critici – Calvesi, Crispolti, Fagiolo – contribuivano a una rilettura critica e innovativa del movimento di avanguardia italiano. Tutti questi artisti – da Baj ai più giovani – condividono dunque l'uso delle suggestioni futuriste non come semplice eredità, ma come detonatore di una nuova idea dell'opera d'arte, capace di ridefinire il rapporto tra arte, politica, natura e società contemporanea. Nel percorso di Baj, il Futurismo rappresenta un punto di riferimento costante e ambivalente. Definito dallo stesso artista come "il nemico profetico", esso è oggetto di attrazione e repulsione, riflessione e parodia. La sua influenza emerge non solo nelle opere, ma anche negli scritti e nella molteplicità dei linguaggi espressivi adottati da Baj: pittura, collage, incisione, scultura, libro d'artista, giornalismo e saggistica. Questo atteggiamento, alimentato da una curiosità intellettuale onnivora, porta Baj a confrontarsi in modo originale con le avanguardie storiche e a porsi come antesignano delle ricerche, affini e difforni, di molti artisti più giovani.



4. Enrico Baj, *Generale*, 1961, olio e collage su tela cm 146x114 (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)



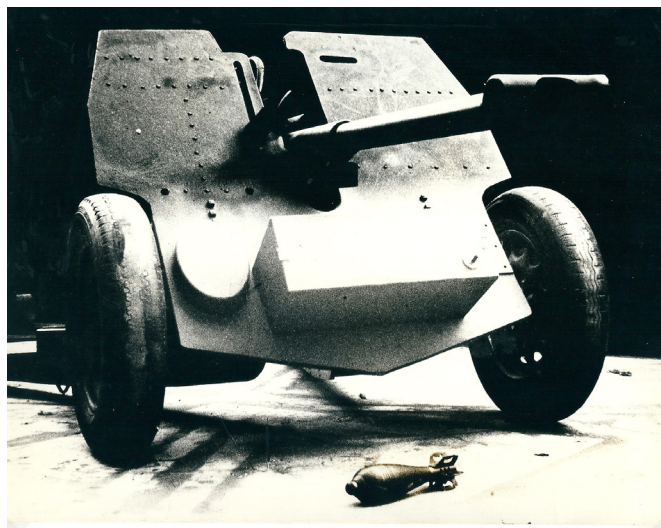
5. Enrico Baj, *Meccano* O-24701, 1965, meccano, cm 165x75x35 (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)



6. Enrico Baj, *La cravatta di Jackson Pollock*, 1969, olio, collage e plastica cm 130x200, (courtesy Archivio Enrico Baj, Vergiate)

Una generazione dopo: Gino Marotta, Pino Pascali

Nonostante la distanza di una generazione e la formazione in due città diverse, l'opera di Enrico Baj, nella singolarità del suo percorso (profondamente connesso a Milano), sembra aver trovato, paradossalmente, forti risposdenze nelle ricerche di due artisti legati invece al contesto romano come Pino Pascali e Gino Marotta. I due artisti più giovani sono stati uniti dall'amicizia, dalla nascita nello stesso anno e dalla provenienza da due città del Sud, ma anche dall'attitudine, condivisa con Baj, alla sperimentazione di linguaggi e forme espressive, allo sconfinamento in modo fecondo in campi diversi senza alterare le caratteristiche specifiche della loro visione¹⁰. Baj, tra l'altro, è un artista che ha portato avanti le sue indagini in modo del tutto indipendente, rappresentando un polo alternativo rispetto alle figure di Burri e Fontana, che hanno avuto una profonda influenza sul clima artistico di Roma e Milano. La città di Roma, nel suo fermento di sperimentazioni e intrecci internazionali degli anni cinquanta e sessanta, è stato il primo approdo per Pascali e Marotta, che si sono formati e imposti gradualmente nel contesto delle neoavanguardie della capitale, in cui l'opera di Alberto Burri ha rappresentato un modello centrale per le nuove ricerche sui materiali e lo spazio¹¹. Marotta e Pascali si pongono, dunque, come due pionieri di quella linea dell'arte italiana negli anni sessanta in cui le ricerche hanno accomunato esperienze artistiche differenti e parallele, in un periodo in cui si sono uniti lo studio sullo spazio, sulla materia e sulla percezione e dove si sono sovrapposte le soluzioni rigorosamente non oggettive e quelle indirizzate a una nuova visione dell'immagine. I due artisti si presentano, pertanto, come due indubbie figure di spicco della nuova visione plastica a Roma negli anni sessanta, anche nel loro coinvolgimento con i mezzi di comunicazione di massa e con lo spettacolo. Pascali fonde la nuova dimensione di un mondo elettronico ai nuovi contesti di scavo nel "primario", elaborando un linguaggio di possente forza evocativa, dove un mondo primitivo di scheletri di dinosauri, di mari e di terre si unisce ad armi visionarie, giocose e minacciose; dove le attività primordiali dell'uomo come la caccia e l'agricoltura si coniugano al fumetto, al design e ad una visione "scenica" del tutto nuova; dove le sculture sono spesso ideate per essere utilizzate o "vissute" in un'esperienza diretta.



1965
SERIE ARMI "BELLA CIAO"

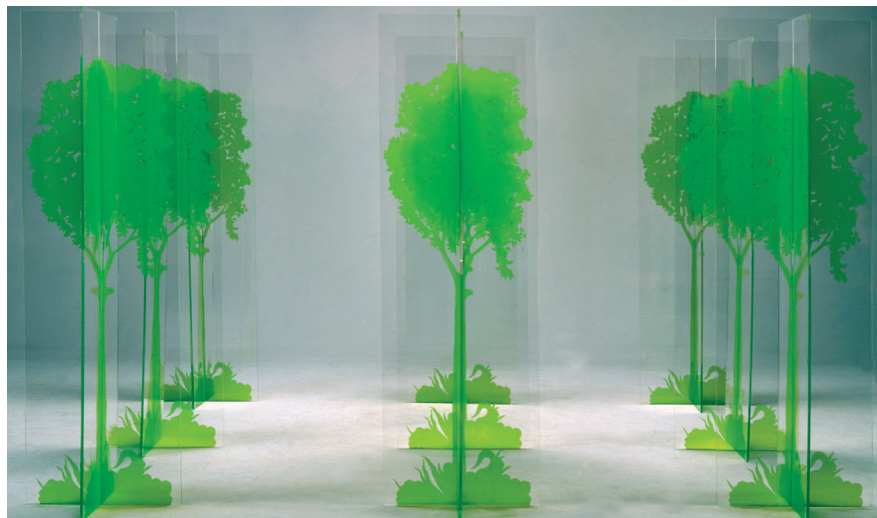
7. Pino Pascali, *Cannone Bella Ciao*, 1965 (courtesy Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare)

Gino Marotta, invece, si dirige spesso verso una dimensione architettonica e urbana nella sperimentazione di materiali sintetici, intuendo una certa anima tecnologica della scultura contemporanea, passando dai metalli ai metacrilati, fino alla sperimentazione della luce al neon nel corpo plastico di un lavoro che indaga con costanza il rapporto tra naturale e artificiale, il dialogo tra il mondo biologico e la sua ricreazione (o la sua sostituzione) in laboratorio. Pascali e Marotta, com'è noto, sono accomunati dall'interesse per una parafrasi artificiale e giocosa della natura, ricreata nelle sue forme e nelle sue metamorfosi attraverso rinoceronti, onde e code di balena centinate, attraverso palme, paesaggi e animali in metacrilato, attraverso banchi fatti con gli scovolini, mari di stoffa e di metallo o piogge di plastica rischiarate da luci artificiali. Va notato come, in questo elemento, Marotta e Pascali condividono un nuovo interesse per la natura, per una "nuova ecologia" artificiale, che li avvicina non solo ad artisti coetanei come, ad esempio, Piero Gilardi, Jannis Kounellis o Mario Ceroli, ma anche allo stesso Baj, che, nella sua *Ecologia dell'arte* del 1990, parlava di degrado ambientale, frutto di un inquinamento mentale prima che territoriale¹². Pascali, quindi, dopo i mari, gli animali e i dinosauri di stoffa passa all'interazione tra elementi *ready made* (gli stessi scovolini o le spugnette di metallo) e una rigorosa capacità costruttiva e architettonica, fino ad arrivare alla sua personale congiunzione di naturale e artificiale, in cui la modularità della geometria è ravvivata dalla presenza di elementi quali la terra e l'acqua¹³. Gino Marotta lavora in modo apparentemente più freddo, utilizzando le materie plastiche, servendosi a volte della modularità e dello stampo che, dal progetto iniziale, si trasforma in un codice formale nelle sue variazioni cromatiche, come accade ad esempio nel suo *Paesaggio artificiale*, in cui la presenza della mano dell'artista viene declinata volutamente in modo seriale, giocando in modo ironico con gli schemi della produzione industriale. I due artisti, in questo modo, elaborano gli strumenti per il loro fondamentale contributo a quella linea che ha visto le arti visive rompere i loro confini tradizionali, per fare entrare l'arte nello spazio della vita attraverso i nuovi codici dell'arte ambientale. Nell'ottica del già citato recupero delle intuizioni futuriste, non va poi dimenticato che Boccioni già aveva proclamato: il fondamento architettonico della nuova "scultura d'ambiente", «non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'ambiente scultorio in cui vive il soggetto [...]. Spalanchiamo la figu-

ra - ha scritto Boccioni - e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie»¹⁴. Sia Pascali che Marotta riflettono così sugli elementi architettonici della nuova scultura, lavorando sulle strutture geometriche e modulari delle loro opere, partecipando alla creazione della nuova visione installativa e dei nuovi codici dell'arte ambientale, di cui compongono i primi elementi basilari, confluiti nella linea che ha portato fino alla mostra di Foligno e a *4 artistes italiens plus que nature* del 1969, la celebre mostra dell'ottobre 1969 al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, di cui Pascali è stato protagonista, insieme a Marotta, Ceroli e Kounellis, nonostante fosse tragicamente scomparso l'anno precedente¹⁵. In questo senso i due autori di questa mostra partono da posizioni affini, declinate, però, in modo differente. Nell'ottobre 1966, nel nuovo spazio della galleria L'Attico di Fabio Sargentini di Piazza di Spagna, Pino Pascali si presenta, ad esempio, con gli strumenti leggeri e innovativi dei suoi nuovi materiali, con tele centinate che dialogano con le pietre romane delle sue origini: supera l'idea di scultura che lo aveva preceduto e si collega alla visione della scultura d'ambiente di Boccioni, invadendo e trasformando con le sue leggi lo spazio stesso della galleria, fino ai limiti dell'impossibilità di attraversarlo e di fruirlo¹⁶. Va notato come Pascali aggredisca lo spettatore con la sua idea di "ingombro totale", e, non a caso, le sue opere ambientali sono state precedute dal suo ciclo dedicato alle Armi¹⁷. L'artista lascia allo spettatore un margine molto limitato di partecipazione e di fruizione anche quando il mare si fa liquido di aniline e le geometrie diventano pozzanghere, terre, botole, in un utilizzo di materiali primari che spesso si coniuga al rigore geometrico e "minimale" delle forme. Nelle sue opere ambientali Marotta si collega, invece, alla volontà del Futurismo di «rientrare nella vita» ponendo «lo spettatore nel centro del quadro», come accade nel suo *Bosco Naturale-Artificiale* del 1967, che si completa in modo immersivo con la presenza dei visitatori al suo interno¹⁸. La scelta di spalancare l'arte alla dimensione della vita ha condotto così Marotta a installazioni polisensoriali come la *Foresta di menta* (1968) e ad altre opere dove è sempre più centrale il suo interesse per la dialettica e il confronto tra naturale e artificiale. In queste opere degli anni sessanta gli alberi, i boschi, le palme, gli animali, il mare e la pioggia sono di metacrilato, spesso con inserimenti di neon, per annunciare le metamorfosi della modernità di un'arte che trasforma e modella il paesaggio, ma anche per celebrare industrialmente il sentimento elegiaco della perdita, la nostalgia per un mondo rurale in via di estinzione. Il complesso e intrecciato rapporto tra Pascali e Marotta trova, dunque, un compimento nel rapporto tra i *Banchi da setola* del 1968 di Pascali e le sculture in metacrilato di Cino Marotta. Il confronto tra i due artisti si concentra, quindi, in modo serrato intorno alle loro ricerche parallele sulla dialettica naturale-artificiale e sulla costruzione di uno spazio ricomposto dalle loro coordinate costruttivo-percettive. Dunque, gli scovolini in plastica di Pascali trasmutano la loro presenza seriale e la loro natura *ready made* grazie alla cifra poetica della loro vibrazione cromatica, mentre i paesaggi artificiali di Marotta riformano l'intera visione e fruizione di un'architettura che ruota intorno al suo perno costruttivo.



8. Pino Pascali, Cinque Banchi da setola e un bozzolo, 1968, scovolini di setole acriliche su struttura metallica, collezione Fondazione Pino Pascali (© 2021 Marino Colucci, courtesy Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare)



9. Gino Marotta, *Natura Modulare*, 1966, serigrafia su metacrilato, collezione privata, (courtesy Archivio Gino Marotta, Roma)



10. Gino Marotta, *Bosco Naturale Artificiale*, 1967, foto dell'allestimento presso la Kunststoff Düsseldorf (courtesy Archivio Gino Marotta, Roma)

Il Grande Gioco

In questo contesto, è possibile dare vita a un parallelismo che tra le *Armi* di Pascali e i *Generali* di Baj, figure dissacranti che rappresentano l'oscenità e la crudeltà del potere e la spietata violenza del militarismo, rappresentazioni della ferocia e delle inumane e illogiche leggi della guerra. Come ha ricordato Roberta Cerini Baj, la posizione dell'artista, «la sua critica più che politica era di impegno civile. Un discorso contro il potere da qualsiasi parte venisse»¹⁹. L'assemblaggio e il riuso di passamanerie, tessuti, medaglie, tappezzerie di cui si serve Baj per i suoi *Generali* può essere dunque avvicinato a quello di Pascali per la realizzazione delle sue *Armi*. Come ha scritto Marco Tonelli, è possibile pensare che Pascali

*«avesse in mente questi complessi scultorei, identificando nella figura stessa del cannone una sorta di anti-monumento che liberava l'arma dalle sue funzioni commemorative [...]. Un'azione di dissacrazione verso la storia tale per cui potremmo leggere nei suoi cannoni/finte sculture niente altro che un rovesciamento di senso del valore stesso della storia (monumento) e dell'ideologia (celebrazione) [...]». La questione del rapporto tra bricolage e strumentazione di artiglieria la potremmo riassumere in un senso del tutto nuovo: le armi inutili e impossibilitate a sparare che realizzò Pascali potevano mostrare aspetti plastici, scultorei, estetici e marcatamente antiretorici senza alcun complesso di colpa ("la funzione estetica"), avendo liberato le forme di provenienza del loro potere distruttivo, del loro essere portatrici di morte (di qui il carattere "vendicativo") e perfino di celebrazione [...]. Pur non trasmettendo alcun cinismo o messaggi irriverenti in sé, le *Armi* di Pascali, come gran parte, se non tutte, le sue sculture, criticano, annullano e reinventano i parametri di classificazione estetica d'uso corrente. Simili a giochi di bambini giocatori del fanciullo, che "non appena costruisce, egli collega, adatta e forma in obbedienza a una legge e in base a un ordine intimo interiori»²⁰.*

Ed è proprio il gioco che lega artisti distanti ma legati da un sottile filo poetico, come accade con il meccano, usato da Baj per le sue sculture e citato da Pascali in un'intervista a Carla Lonzi: «il mondo è fatto come un grande meccano dove uno ha tanti pezzi... tutti uguali ma tutti differenti e proprio incastrandoli l'uno nell'altro si crea una possibilità oppure la si scarta»; e, nella stessa intervista, «non credo che uno scultore faccia un lavoro faticoso: egli gioca, anche il pittore gioca; come tutti coloro che fanno ciò che vogliono. Il gioco non è solamente appannaggio dei bambini. Tutto è gioco, non è d'accordo?»²¹. L'aspetto ludico, liberatorio del gioco unisce dunque Baj, Pascali, ma anche Gino Marotta, in un intreccio di riferimenti che vanno dal Futurismo al Dadaismo, fino al Surrealismo e alla sua fonte originaria: la Metafisica di De Chirico che, in modi diversi, unisce i tre artisti²². Anche Enrico Crispolti ha individuato in Baj «un aspetto centrale della mentalità storica dadaista e dei suoi svolgimenti nella congiuntura surrealista; ma risalendolo originariamente a De Chirico "metafisico"»²³. Infatti, Giorgio De Chirico, nei suoi testi giovanili che hanno influenzato profondamente il Surrealismo, ha scritto:

«perché un'opera d'arte sia veramente immortale bisogna che essa esca completamente dai limiti dell'umano: il buon senso e la logica le faranno difetto. – In questo modo si avvicinerà al sogno e alla mentalità infantile [...]. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli bizzarri, variopinti, che cambiano aspetto, che a volte come bambini rompiamo per vedere come sono fatti dentro. – E, delusi, ci accorgiamo che sono vuoti»²⁴.

I balocchi e le figure meccaniche di Baj, le balene, i bachi e le armi, gli alberi, le siepi, il serpente, la pantera e gli struzzi, il rinoceronte e la giraffa diventano così vettori di uno strano senso di enigma, figure emblematiche del grande gioco dell'arte. In definitiva, ciò che unisce Enrico Baj, Pino Pascali e Gino Marotta è un profondo senso del gioco come dispositivo critico, poetico e formale. Il loro approccio ludico non è mai evasione, ma strumento di esplorazione e smascheramento: ironico, dissacrante, talvolta feroce. Le armi inutili di Pascali, i generali grotteschi di Baj, gli animali di Marotta sono elementi di un universo immaginifico, che disinnesci le retoriche del potere e ripropone l'urgenza della tecnica e del ritorno a una nuova ecologia della natura, attraverso la leggerezza e la metamorfosi. Il gioco diventa così metodo e visione, ponte tra infanzia e artificio, tra sogno e materia, tra la memoria delle avanguardie storiche e le urgenze del presente. In questa prospettiva, la loro opera si configura come una forma radicale di libertà: una reinvenzione continua del mondo attraverso la meraviglia, l'assurdo e la possibilità.

*L'autore dei paragrafi 1 e 3 di questo saggio è Piernicola Maria Di Iorio, l'autore del paragrafo 2 è Lorenzo Canova. Per le referenze fotografiche, si ringraziano Archivio Gino Marotta, Roma; Archivio Enrico Baj, Vergiate (Varese); Roberta Cerini Baj; Fondazione Marconi, Milano; Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare; Isa Francavilla Marotta; Antonio Frugis.

¹ Cfr. Enrico Baj e Sergio Dangelo, *Manifeste de la peinture nucléaire*, Bruxelles, 1^o febbraio 1952.

² Angela Sanna, *Futurismo Antifuturista di Baj*, in *Schegge futuriste Studi e ricerche*, a cura di Mauro Cozzi e Angela Sanna, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2012, pp.155-174.

³ Guillaume Apollinaire, *L'Antitradizione Futurista. Manifesto Sintesi*, Parigi, 29 giugno 1913, in <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/40.pdf> (ultima consultazione: 27 giugno 2025).

⁴ Enrico Baj, *Autodamè*, Cappelli Editore, Bologna 1980, p. 13, citato da Sanna, *Futurismo Antifuturista*, cit., p. 156.

⁵ Fortunato Depero, *Manifesto della pittura e plastica nucleare*, 1950, in Archivio del Novecento – CIM presso Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, *Fortunato Depero*, manoscritto Dep.4.3.46, consultabile in https://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=st&&expand=455284&fromp=riscerca.jsp&lang=it (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

⁶ Su Enrico Baj, cfr., da ultimo, *BAJ. BajchezBaj*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale; Savona, Museo della Ceramica; Albissola Marina, MuDA – Museo Diffuso, ottobre 2024 - febbraio 2025), a cura di Chiara Gatti, Roberta Cerini Baj, Luca Bochicchio, Electa, Milano 2024; *Baj A-Z*, a cura Chiara Gatti e Roberta Cerini Baj, Electa, Milano 2024. Inoltre, cfr. *Enrico Baj. Opere 1951 – 2001*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 31 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Skira, Milano 2001, ivi cfr. i saggi di Gabriele Huber, *Cianfrusaglie e catastrofi*, pp. 11-41; Marco Livingstone, *Enrico Baj. Re del kitsch, precursore del pop*, pp. 43-53. Per l'opera completa di Baj cfr. *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Baj*, a cura di Enrico Crispolti, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1973; *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1972 al 1996*, Marconi-Menhir, Milano - La Spezia 1997; *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1996 al 2003* (Fondazione Marconi, Milano; Menhir arte contemporanea, La Spezia; Comune di Pontedera), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2004; Federica De Rosa, voce *Enrico Baj* in *Dizionario biografico degli italiani*, 2017: [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-baj_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-baj_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 26 giugno 2025).

⁷ Sanna, *Futurismo Antifuturista di Baj*, cit., p. 157.

⁸ Enrico Baj, *Manifesto Bum*, Milano, aprile 1952, ripreso in Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, Schwarz, Milano 1957, p. 288; Sanna, *Futurismo Antifuturista*, cit., p. 158.

⁹ Enrico Crispolti, *Fra totemico e idraulico: l'ultimo Baj*, in *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1996 al 2003*, cit., p. 13.

¹⁰ Per una selezione della più che vasta bibliografia su Pascali e Marotta si segnalano gli utili regesti dei siti della Fondazione Museo Pino Pascali: <https://www.museopinopascali.it/bibliografia> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025) e dell'Archivio Gino Marotta: <https://archivioginomarotta.org/bibliografia-ill.html> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025). Per Pascali si ricordano comunque: Vittorio Rubiu, *Pascali*, De Luca, Roma 1976; *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, a cura di Marco Tonelli, De Luca, Roma 2011; *Pino Pascali. From image to shape: photographs, sculptures and films*, a cura di Antonio Frugis e Roberto Lacarbonara, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Cavanis, maggio - novembre 2019), Sfera Edizioni, Bari 2019; Marco Tonelli, *Pino Pascali. La scultura e il suo doppio*, Electa, Milano 2023; *Pino Pascali*, a cura di Mark Godfrey e Mario Mainetti, Fondazione Prada, Milano 2024. Per Marotta cfr. la grande monografia di Maurizio Calvesi, *Marotta*, a cura di Isabella Francavilla, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, con ampi ed esaurienti apparati. Un ricordo speciale per la mostra che Gino Marotta pensò e realizzò per inaugurare il museo laboratorio Aratro di arte contemporanea dell'Università del Molise, di cui è stato direttore onorario e che oggi gli è dedicato: *Gino Marotta. Naturale - Artificiale*, a cura di Lorenzo Canova (Campobasso, ARATRO, Università degli Studi del Molise, marzo - maggio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007. Si ricorda anche la grande mostra alla Gnam di Roma: *Gino Marotta Relazioni pericolose*, a cura di Laura Cherubini e Angelandrea Rorro (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, ottobre 2012 - gennaio 2013), Maretti Editore, s.l. (ma Falciano, Repubblica di San Marino) 2012.

¹¹ Per l'arte a Roma negli anni sessanta del Novecento rimane fondamentale il catalogo della mostra *Roma anni '60. Al di là della pittura* (Roma, Palazzo delle Esposizioni dicembre 1990 - febbraio 1991), mostra a cura di Maurizio Calvesi e Rosella Siligato, catalogo a cura di Rosella Siligato, Carte Segrete, Roma 1990. Per un approfondimento cfr. anche Lorenzo Canova, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, Edizioni Ets, Pisa 2008.

¹² Enrico Baj, *Ecologia dell'arte*, Rizzoli, Milano 1990; ripubblicato, a cura di Angela Sanna, da Abscondita, Milano 2013. Cfr. anche la mostra *Enrico Baj. Zoologia fantastica e altre nature*, a cura di Roberta Cerini Baj e Chiara Gatti (Museo di storia naturale di Milano, luglio - settembre 2024).

¹³ Cfr. anche *L'isola di Pascali. Pino Pascali (1935-1968)*, a cura di Achille Bonito Oliva e Pietro Marino, catalogo della mostra (Polignano a Mare, Palazzo Pino Pascali, ottobre - novembre 1998), Edizioni Zelig, Polignano a Mare 1998. Di grande interesse nel catalogo la sezione, a cura di Michele Carone, *Le radici, la memoria, analogie e confronti iconografici*, pp. 41-61.

¹⁴ Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano 11 aprile 1912.

¹⁵ Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali. *4 artistes italiens plus que nature*, con testo di Maurizio Calvesi, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1° ottobre 1969), Scotti, Milano 1969.

¹⁶ Per la storia della Galleria L'Attico cfr. *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio - 30 agosto 1987), a cura di Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli e Lucia Masina, Mondadori - De Luca, Milano-Roma 1987; *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990; *L'Attico di Fabio Sargentini 1968-1978*, catalogo della mostra (Roma, Macro, 26 ottobre 2010 - 6 febbraio 2011), a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola in collaborazione con Galleria L'Attico, Electa, Milano 2010. Cfr. anche l'intervista a Fabio Sargentini di Rosella Siligato in *Roma anni '60. Al di là della pittura* cit., pp. 370-372.

¹⁷ Come ricorda Marco Tonelli, l'espressione "Ingombro totale" «fu utilizzata per la prima volta in un testo critico da Vittorio Rubiu, nel saggio pubblicato in *Pascali*, De Luca, Roma 1976 e poi ripreso alla voce "Ingombro totale" nel piccolo dizionario *Pino Pascali dalla A alla Z*, nella ristampa di *Vita eroica di Pascali*, (prefazione di F. Sargentini), Castelvocchi, Roma 2013, p. 29. Di fatto il termine, che Rubiu stesso definisce "tra il serio e lo scherzoso", era stato utilizzato nel catalogo della mostra *Pascali. Nuove sculture*, (Roma, L'Attico, 1966), per indicare le misure effettive di alcune sculture esposte dal 21 novembre al 3 dicembre e in particolare *Il mare*, *La scogliera* e *Barca che affonda*» (Tonelli, *Pino Pascali. La scultura e il suo doppio*, cit., p. 38).

¹⁸ Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910.

¹⁹ Roberta Cerini Baj, *La vita intensa di Enrico*, 7 Febbraio 2008, in <https://www.artevarese.com/roberta-cerini-la-vita-intensa-di-enrico/> (ultima consultazione: 26 giugno 2025).

²⁰ Tonelli, *Pino Pascali. La scultura e il suo doppio*, cit. pp. 18-19.

²¹ Carla Lonzi, *Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali*, in «Marcatré», nn. 30/31/32/33, 1967, p. 239, consulta-

bile in <https://sublimianatomie.palazzoespozioni.it/artista/pascali-pino> (ultima consultazione: 14 dicembre 2025).

²² Per Marotta e De Chirico cfr. *Giorgio De Chirico. Ritorno al Futuro. Neometafisica e Arte Contemporanea*, a cura di Lorenzo Canova e Riccardo Passoni, catalogo della mostra (Torino, Gam - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, aprile - agosto 2019), Gangemi Editore, Roma 2019; per Pascali, Tonelli, *Pino Pascali. La scultura e il suo doppio*, cit., in particolare p. 77.

²³ Enrico Crispolti, *L'idromeccanologo*, in Baj, *Idromeccanologia*, catalogo della mostra (Pontedera, Museo Piaggio, maggio - settembre 2004), a cura di Enrico Crispolti in collaborazione con Roberta Cerini Baj, Morgana Edizioni, Firenze 2004, p. 26.

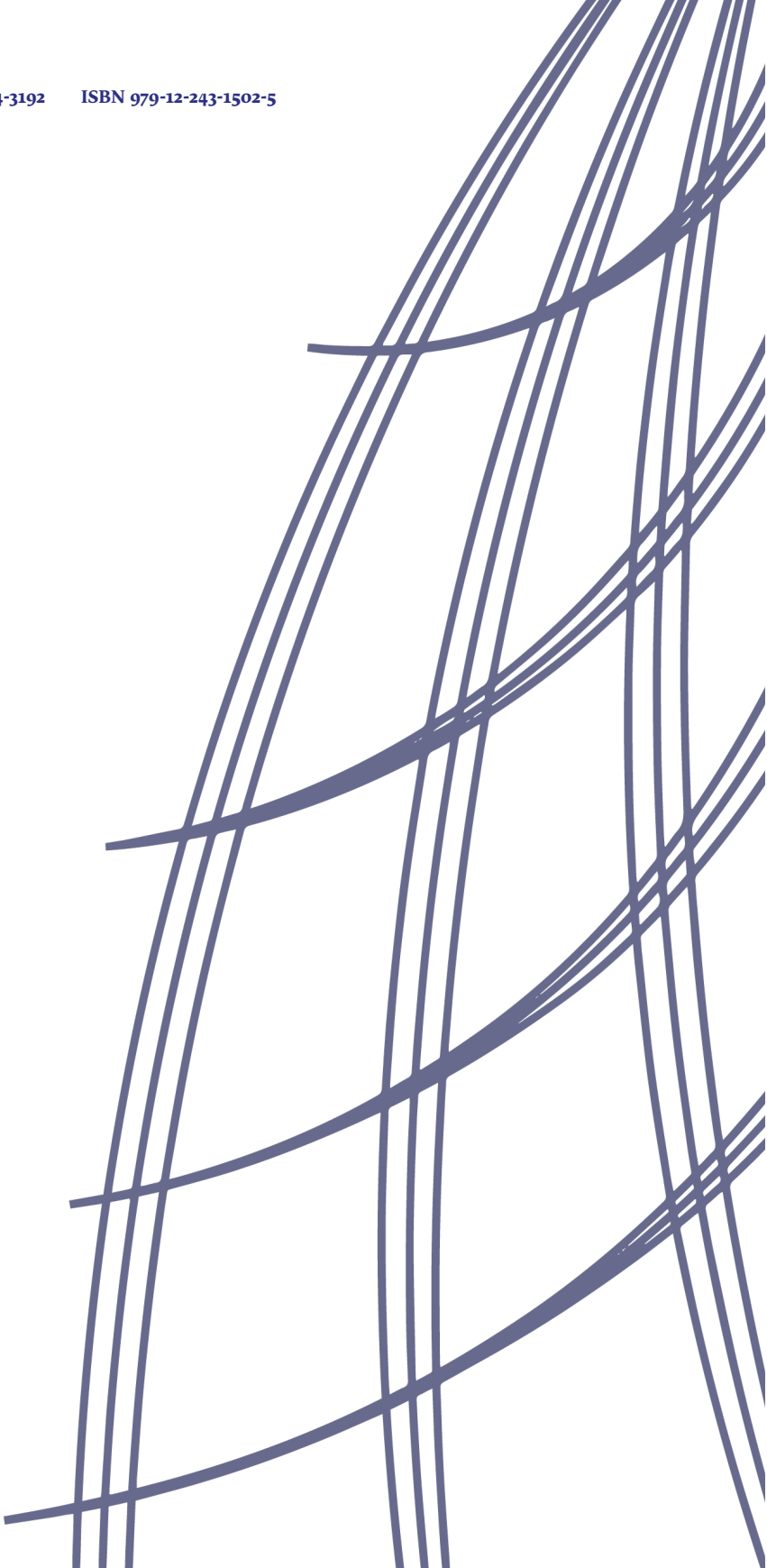
²⁴ Giorgio De Chirico, *Manoscritti Éluard - Picasso*, in Giorgio De Chirico, *Scritti 1910-1978, Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di Andrea Cortellessa, Sabina D'Angelosante e Paolo Picozza, *La nave di Teseo*, Milano 2023, pp. 81, 84.

OS.

Opificio
della
Storia

Per contribuire ai numeri futuri della rivista con saggi e articoli si invita ad inviare un abstract della proposta, corredato di recapiti e di un breve profilo biografico, all'indirizzo e-mail **resproretedistorici@gmail.com**

La proposta di pubblicazione sarà valutata dal **Comitato di direzione** e dal **Comitato scientifico**.



Associazione di studi storici
RESpro
rete di storici per i paesaggi della produzione

V: Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

Dipartimento di
Architettura e
Disegno Industriale
DADI