

TERRITORY OF RESEARCH ON
SETTLEMENTS AND ENVIRONMENT
INTERNATIONAL JOURNAL
OF URBAN PLANNING

34

Designing inclusive urban spaces

2

Federico II University Press



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI NAPOLI FEDERICO II
CENTRO INTERDIPARTIMENTALE L.U.P.T.



fedOA Press

Vol. 18 n. 1 (JUN. 2025)
e-ISSN 2281-4574

Editors-in-Chief

Mario Coletta, *Federico II University of Naples, Italy*
Antonio Acierno, *Federico II University of Naples, Italy*

Scientific Committee

Rob Atkinson, *University of the West of England, UK*
Teresa Boccia, *Federico II University of Naples, Italy*
Giulia Bonafede, *University of Palermo, Italy*
Lori Brown, *Syracuse University, USA*
Maurizio Carta, *University of Palermo, Italy*
Claudia Cassatella, *Polytechnic of Turin, Italy*
Maria Cerreta, *Federico II University of Naples, Italy*
Massimo Clemente, *CNR, Italy*
Juan Ignacio del Cueto, *National University of Mexico, Mexico*
Claudia De Biase, *University of the Campania L.Vanvitelli, Italy*
Pasquale De Toro, *Federico II University of Naples, Italy*
Matteo di Venosa, *University of Chieti Pescara, Italy*
Concetta Fallanca, *Mediterranean University of Reggio Calabria, Italy*
Ana Falù, *National University of Cordoba, Argentina*
Isidoro Fasolino, *University of Salerno, Italy*
José Fariña Tojo, *ETSAM Universidad Politecnica de Madrid, Spain*
Gianluca Frediani, *University of Ferrara, Italy*
Giuseppe Las Casas, *University of Basilicata, Italy*
Francesco Lo Piccolo, *University of Palermo, Italy*
Liudmila Makarova, *Siberian Federal University, Russia*
Elena Marchigiani, *University of Trieste, Italy*
Oriol Nel-lo Colom, *Universitat Autonoma de Barcelona, Spain*
Pagliano Alessandra, *Federico II University of Naples, Italy*
Gabriel Pascariu, *UAUIM Bucharest, Romania*
Domenico Passarelli, *Mediterranean University of Reggio Calabria, Italy*
Piero Pedrocco, *University of Udine, Italy*
Michèle Pezzagno, *University of Brescia, Italy*
Piergiuseppe Pontrandolfi, *University of Matera, Italy*
Mosé Ricci, *La Sapienza University of Rome, Italy*
Samuel Robert, *CNRS Aix-Marseille University, France*
Michelangelo Russo, *Federico II University of Naples, Italy*
Inés Sánchez de Madariaga, *ETSAM Universidad de Madrid, Spain*
Paula Santana, *University of Coimbra Portugal*
Saverio Santangelo, *La Sapienza University of Rome, Italy*
Ingrid Schegk, *HSWT University of Freising, Germany*
Franziska Ullmann, *University of Stuttgart, Germany*
Michele Zazzi, *University of Parma, Italy*



Università degli Studi Federico II di Napoli
Centro Interdipartimentale di Ricerca L.U.P.T. (Laboratorio
di Urbanistica e Pianificazione Territoriale) "R. d'Ambrosio"

Managing Editors

Stefania Ragozino, *CNR - IRISS, Italy*
Ivan Pistone, *Federico II University, Italy*

Corresponding Editors

Josep A. Bàguena Latorre, *Universitat de Barcelona, Spain*
Gianpiero Coletta, *University of the Campania L.Vanvitelli, Italy*
Emanuela Coppola, *Federico II University, Italy*
Michele Ercolini, *University of Florence, Italy*
Maurizio Francesco Errigo, *La Sapienza University of Rome, Italy*
Adriana Louriero, *Coimbra University, Portugal*

Technical Staff

Tiziana Coletta, Ferdinando Maria Musto, Francesca Pirozzi,
Luca Scaffidi

**Events, conferences,
exhibitions**
**Milano celebra l'Art Decò a cent'anni dalla proclamazione
dello *Stile 1925***
di Francesca PIROZZI

La mostra *Art Déco. Il trionfo della modernità*, in corso al Palazzo Reale di Milano dal 27 febbraio al 29 giugno 2025, a cura di Valerio Terraroli, ricorre nel centenario dell'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* tenutasi a Parigi nella primavera del 1925, e nel celebrare questo storico evento espositivo, evidenzia il ruolo centrale giocato dall'Italia nel definire l'identità dello stile Decò, affermando il livello qualitativo, l'originalità e l'importanza delle arti decorative italiane nel mondo e ponendo le basi del futuro *Italian Design* e del *Made in Italy*.

La mostra di Parigi vide la luce, infatti, quando ormai l'Art Nouveau – lo stile moderno che nel primo decennio aveva segnato l'architettura e tutte le declinazioni dell'arte, in Europa e oltreoceano –, cedeva il passo a una nuova grammatica estetica internazionale che gettava un ponte tra la tradizione e i linguaggi figurativi delle Avanguardie e che, proprio dal nome della grande mostra parigina, ricevette l'appellativo di *Art Déco* o *Stile 1925*. Si trattò, in realtà, di uno sguardo diverso sulla realtà, che affondava le proprie radici nelle Secessioni mitteleuropee, per affermarsi nel primo dopoguerra e dominare incontrastato durante tutti gli anni Venti, prima di esaurirsi con la grande crisi economica del 1929 e l'avvio dei Trenta. Se infatti, inizialmente, la relazione con il Liberty è di continuità, rapidamente si determina tra l'idealismo art nouveau e il razionalismo decò una contrapposizione radicale. Il nuovo paradigma traeva ispirazione dal mondo dell'industria, e non più dalla Natura, la linea spezzata e scattante si sostituì a quella sinuosa, a colpo di frusta, e le rigide geometrie degli ingranaggi, le forme svettanti dei grattacieli, il fulgore delle cromature e delle luci elettriche, il colore disinvolto e antinaturalista presero il posto degli andamenti morbidi e avvolgenti, degli accostamenti tonali e delle cadenze asimmetriche d'ispirazione giapponese.

se che avevano pervaso il repertorio formale precedente. Come scrive Valerio Terraroli: «il Déco è glamour, fascino, ritmo meccanico, linea saettante, è la ricerca inesaurita del piacere di vivere. L'immaginario di un mondo, o meglio di una parte di mondo, che ha cercato di affrancarsi dalla feroce banalità del quotidiano, di obliare l'esperienza della guerra, di riscattare ed esaltare il proprio ruolo economico e sociale, di identificare la bellezza con il lusso, l'eleganza e lo stile di vita, dimentico, più o meno consapevolmente, di ballare sull'orlo di un vulcano».

Attraverso un ricco percorso espositivo, articolato in sezioni tematiche, essa presenta al pubblico circa 250 preziosi manufatti di varia natura: dall'alta sartoria all'oreficeria e agli accessori, dalle opere pittoriche e scultoree agli arredi e ai complementi in legno, metallo, pietre dure, vetro, ceramica, tessuto, ma anche vetrate e mosaici che rimandano agli ambienti eleganti di alberghi, stabilimenti termali, cinema-teatro, stazioni, grandi residenze borghesi ed esclusivi mezzi di trasporto, come aerei e transatlantici. Il progetto espositivo comprende, inoltre, una sezione dedicata all'architettura ferroviaria déco, con un *focus* sul Padiglione Reale della Stazione Centrale di Milano, realizzato in collaborazione con la Fondazione FS Italiane, e un fuori-mostra al Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco, che ospita una selezione di porcellane di Gio Ponti provenienti dal Museo Ginori di Sesto Fiorentino, così da offrire un ulteriore approfondimento sulla straordinaria produzione ceramica dell'epoca. Anche l'allestimento, arricchito da *frame* cinematografici, riproduzioni di *affiche* e riviste, fotografie d'epoca e installazioni multimediali curate da Storyville, tende a restituire, attraverso il racconto dei luoghi e dei modi di vivere, il clima e le atmosfere dell'Europa degli anni Venti: un periodo segnato da fragilità e contraddizioni, ma anche capace di esprimere ottimismo, gioia di vivere e una forte spinta al progresso, alla modernità e alla ricerca della bellezza, trascendendo i confini geografici e le categorie produttive e artistiche.

Grazie alla collaborazione con numerose istituzioni e collezioni museali italiane – tra cui il Museo Ginori di Sesto Fiorentino, il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, la Wolfsoniana di Genova, la Fondazione Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera e i musei milanesi del Castello Sforzesco, Poldi Pezzoli, Palazzo Morando e della Scienza e della Tecnologia *Leonardo da Vinci* – la mostra ospita numerose eccellenze della manifattura del Bel Paese, che ebbe tra i suoi guru personalità della cultura come Gabriele D'Annunzio e che seppe esprimere una sintesi perfetta tra tradizione artigianale e innovazione formale e tecnologica. Ne sono esempio, tra



Fig. 1 - Gio Ponti, La casa degli efebi, 1924, maiolica, Società Ceramica Richard-Ginori

gli altri, i vetri, i ricami e i mobili di Vittorio Zecchin, le sculture di Adolfo Wildt, l'ebanisteria di Ettore Zaccari, gli argenti di Renato Brozzi, le sculture *animalier* di Sirio Tofanari, le glittiche di Alfredo Ravasco, gli arredi di Tomaso Buzzi, già protagonisti dell'arte e del design alle biennali e alle esposizioni italiane che, dal decennio precedente, avevano decretato la consacrazione del nuovo stile.

Ma tra tutti, è senza dubbio la ceramica il settore che meglio documenta, in questa esposizione come in quella del 1925, il grande talento italiano di quell'epoca. Non a caso la mostra parigina vede trionfare gli italiani al Grand Prix capitanati da Gio Ponti, premiato per il monumentale orcio a fasce e sproni in maiolica *La casa degli efebi*, e da Galileo Chini, che ottiene il prestigioso riconoscimento con i vasi in maiolica e grès e con il fregio di piastrelle in maiolica a lustro *Giardino con fagiano dorato*, prodotti dalla Fornace San Lorenzo. E a rappresentare questa eccellenza sono esposti a Palazzo Reale, tra l'altro, il pannello di Chini di ascendenza *klimtiana*, *Allegoria della Primavera*, la sorridente Coppa delle violette di Duilio Cambellotti, il piatto con la conturbante Gorgona di Achille Calzi, i vasi con motivi zoomorfi e le plastiche ispirate al mito di Diana di Pietro Melandri, le creazioni in terraglia smaltata di rosso – nel 1931-35 l'autarchia impediva d'importare altri colori, perciò quello era l'unico a disposizione delle manifatture italiane – di Guido Andlovitz e di Angelo Biancini per la S.C.I. e quelle di Giovanni Gariboldi per la Richard-Ginori, le raffinatissime plastiche di Francesco Nonni e Anselmo Bucci, tra cui il gruppo plastico del *Corteo orientale* e poi un tripudio di maioliche, terraglie e porcellane ideate da Ponti per la Richard-Ginori, tra le quali spicca il centrotavola per le ambasciate, progettato nel 1925-27 con la collaborazione di Tomaso Buzzi, per la manifattura di Doccia.

Tutti questi esempi sono a testimoniare le principali fonti di ispirazione, dall'antico all'esotico, delle arti decorative italiane intorno agli anni 1925, e ne denunciano – come scrive Terraroli – le «assonanze sia con modelli, diciamo, neoclassici, sia con ammiccamenti a certe forme cubisteggianti o a soluzioni di sapore futurista, ma di fatto sono lo specchio di un chiaro orientamento della cultura bor-

Fig. 2 - Francesco Nonni e Anselmo Bucci, *Corteo orientale*, 1925, maiolica a lustri e oro a terzo fuoco



ghese del primo dopoguerra a addomesticare le formule proposte dalle avanguardie, comprese quelle avanzate dalla prima ondata del Futurismo, riportandole in un orizzonte di evasione, divertimento, pia- cevolezza, stile, certo moderno, ma depu- rato di qualsivoglia carica provocatoria e, ancor di più, rivoluzionaria».

Notevoli sono nondimeno le declinazioni austriache e soprattutto quelle francesi dell'Art Decò, che si distinguono per la propensione al pezzo unico, eseguito a mano con materiali originali e preziosi ed esecuzione impeccabile, riflesso di una concezione mondana ed elitaria della bellezza, contraria alla standardizzazione produttiva e del mercato, che invece, con l'avanzare del Razionalismo e la crisi economica di fine decennio, prenderà il sopravvento. Val la pena citare, tra gli altri, gli smalti policromi su rame a motivi geometrici di Camille Faurè, le sofisticate illustrazioni di Ertè, i vetri stampati di Renè Lalique, le decorazioni su porcellana di Sèvres di Louis-Jules Trager, le figure danzanti in bronzo con inserti polimaterici di Demetre Chiparus e per tutte l'opera scelta – accanto al *Ritratto di Wally Toscanini* dipinto da Alberto Martini – come emblema di questa mostra, il gruppo bronzeo *Fauno che inseguiva una ninfa* di Pierre Le Faguays. La scultura, esposta per la prima volta a Parigi nel 1925, fu acquistata da Gabriele d'Annunzio per la sua casa mausoleo sul lago di Garda come ornamento delle stanze della Prioria e collocata su un lato corto della grande tavola nella sala da pranzo detta di Cheli – dal nome della testuggine appartenuta al Vate e fusa in bronzo da Renato Brozzi, ivi conservata insieme a gruppi di tartarughe e pavoni dello stesso autore –, come allegoria della passione ferina contrapposta all'ascetismo frugale, divenendo l'emblema della duplice natura dell'animo poetico e della sintesi sublime tra Poesia e Arte.



Fig. 3 - In alto, Alberto Martini, Ritratto di Wally Toscanini, 1925, pastello su carta

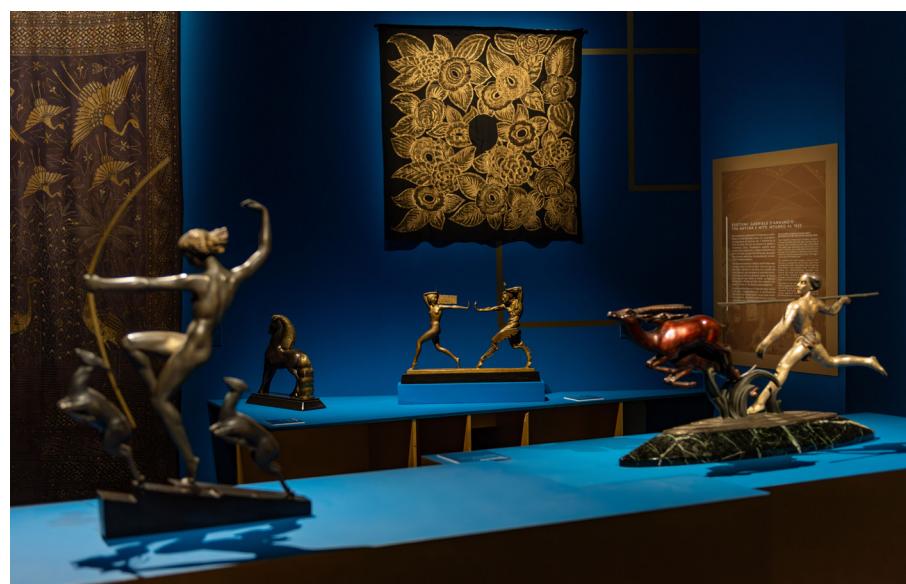
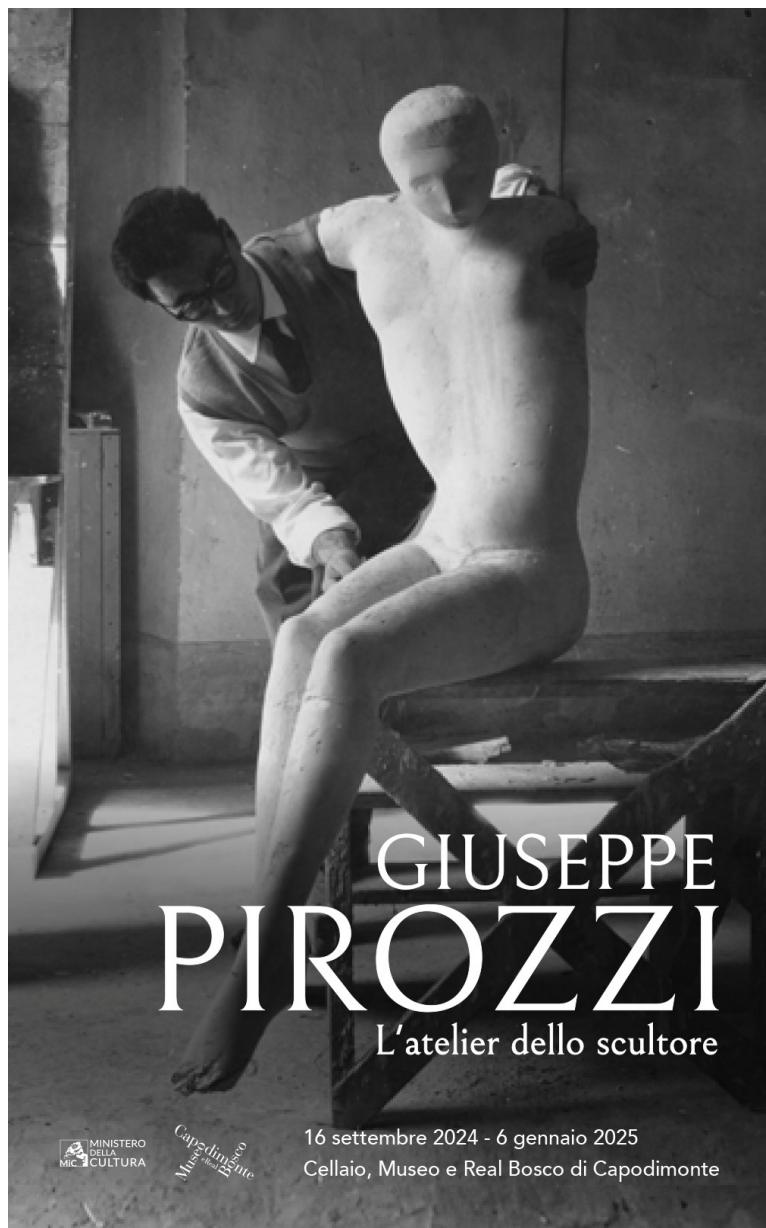


Fig. 4 - In basso, Pierre Le Faguays, Fauno che inseguiva una ninfa, 1925, bronzo

L'atelier dello scultore

di Francesca PIROZZI

Fig. 1 - Locandina della mostra "Giuseppe Pirozzi. L'atelier dello scultore"



Spazio di vita e di creazione, luogo polivalente in cui nascono le idee e dove il frutto della sensibilità e del pensiero dell'artista prende forma e consistenza materica, fucina in cui si produce arte, ma anche spazio espositivo dove le opere si conservano, in attesa di altre destinazioni, e sono esposte a un pubblico ristretto di committenti, collezionisti, visitatori, un po' officina e un po' museo, un po' laboratorio alchemico e un po' salotto, luogo fisico e simbolico, spazio di confine fra pubblico e privato, l'atelier dell'artista è da sempre uno spazio emblematico nel mondo dell'arte e, con le sue specificità, rappresenta una sorta di autoritratto/autobiografia dell'artista. Così se per quest'ultimo esso si configura come una sorta di rifugio interiore nel quale godere della libertà dai vincoli della banalità del quotidiano, per l'estraneo che vi si appresta esso può assumere le sembianze di un affascinante labirinto di presenze che spesso, nel caos e nella densità delle tracce artistico-oggettuali, esemplifica l'idea romantica del lavoro misterioso e folle del genio creativo.

Da una simile suggestione nasce l'idea della mostra *Giuseppe Pirozzi. L'atelier dello scultore*, in corso a Napoli, nello storico edificio del Cellaio, nel Museo e Real Bosco di Capodimonte, dal 16 settembre 2024 al 6 gennaio 2025. Nel 2023, proprio in occasione di una visita allo studio dello scultore da parte dell'allora direttore di Capodimonte, Sylvain Bellenger, prende infatti il via il progetto di offrire al grande pubblico il privilegio dell'esperienza di un percorso intimo e allo stesso tempo inedito attraverso sette de-

cenni di vita e di storia creativa dell'artista. Portato avanti grazie al lavoro di Maria Tamajo Contarini, Luciana Berti e Patrizia Piscitello, il progetto è accolto con entusiasmo dal nuovo direttore della prestigiosa istituzione museale, Eike Schmidt, che riconosce all'artista il merito di aver significativamente «contribuito al rinnovamento della scena napoletana, recependo e rielaborando le tendenze internazionali attraverso un percorso straordinario di oltre sette decenni» e fa della mostra il suggello del suo nuovo incarico napoletano, confermando anche l'acquisizione alla collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte di sette opere donate dall'artista, tra cui una grande scultura installata en plein air, in prossimità del Cellaio, e realizzata in bronzo grazie al generoso sostegno di Gianfranco D'Amato, membro dell'Advisory Board di Capodimonte e appassionato mecenate e amico dell'artista da oltre trent'anni.

Maestro della scultura contemporanea, Pirozzi è presente sulla scena artistica nazionale dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento, con una produzione ininterrotta e prolifica, declinata in svariati media e linguaggi, primariamente ma non esclusivamente scultorei, e con una densa attività espositiva, costellata da positivi e autorevoli riscontri critici e da importanti incarichi pubblici in quanto vincitore di concorsi nazionali. La sua attività artistica ed espositiva prende avvio nel 1954, con la frequentazione del Corso di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Napoli con opere dalla personale impronta figurativa – come Figura seduta, accanto alla quale è ritratto da ragazzo nell'immagine guida della mostra – cui subentra dagli anni Sessanta il linguaggio informale, con la sperimentazione di nuovi materiali (cemento, amianto, piombo). Nel 1960 ottiene la cattedra di Plastica



Fig. 2 - G. Pirozzi, Onda alta, 1974, foto di A. Benestante



Fig. 3 - G. Pirozzi, Psiche come testimonianza, 1983, foto di A. Benestante

Fig. 4 - G. Pirozzi, Rappresentazione verticale, 2006, foto di A. Benestante



al Liceo Artistico di Napoli e nel 1964 diviene docente dell'Accademia di Belle Arti, dove insegna fino al 2001. Alla metà del decennio riemerge l'elemento figurativo e dagli anni Settanta prende avvio la produzione di piccole sculture-gioiello in argento accanto a quella prevalente delle opere maggiori in bronzo fuso a cera persa. Espone in rassegne d'arte e mostre personali in musei e gallerie nazionali e internazionali e le sue sculture entrano a far parte di collezioni private e museali in Italia e all'estero. Nel 2000 è insignito del titolo di Accademico Scultore dell'Accademia Nazionale di San Luca. Dagli anni Duemila sino ad oggi prosegue la sua esperienza artistica in continua evoluzione

Fig. 5 - G. Pirozzi, Figura (nell'atelier dell'artista), 1959, foto di L. e M. Pedicini



privilegiando come *medium* la terracotta.

Questo lungo cammino di ricerca è rappresentato in mostra da una selezione di circa ottanta opere, costituite in gran parte da sculture, oltre che da piccolo corpus di grafiche, selezionate in modo da tracciare un percorso antologico completo che evidenzia la sperimentazione delle tecniche, delle forme e dei linguaggi espressivi utilizzati dall'autore. Il progetto mira così a ricreare un dialogo intimo con le sculture – provenienti in gran parte dallo studio dell'artista, ma anche da varie collezioni museali e private –, così da offrire al pubblico l'occasione di leggere l'opera d'arte in una dimensione prossima a quella del contesto originario in cui è venuta alla luce e di ritrovarvi le tracce del modo personale dell'artista di sentire, pensare e abitare il mondo.



Fig. 6 - G. Pirozzi, *Colloquio intimo* (nell'atelier dell'artista), 1959, foto di L. e M. Pedicini

AB OVO - Il mistero del principio

di Francesca PIROZZI

Dalla *Venere di Willendorf*, archetipo preistorico della Grande Madre, al monumentale trompe-l'œil di JR intitolato *Nascita*, installato nel 2024 alla Stazione Centrale di Milano, il tema della nascita, della rinascita, del mettere al mondo, come occasione per riflettere sull'atto che inaugura e dà origine all'esistenza e sul significato profondo della vita stessa, ha attraversato l'intero corso dell'espressione artistica dell'uomo, rivelando credenze, atteggiamenti e bisogni emblematici di epoche e contesti diversi.

In età contemporanea e in ambito filosofico è grazie al pensiero femminile, e in particolare grazie alle riflessioni di grandi pensatrici, come Hannah Arendt, che questo tema conquista la centralità di una condizione cruciale per l'essere umano, in quanto proprio all'evento natale è riconosciuta la valenza di iniziare qualcosa di inedito all'interno di un mondo già configurato, di segnare un nuovo inizio, un incipit che coincide con la libertà del singolo, e quindi di prospettare nuovi orizzonti di rinascita e speranza, divenendo così un chiaro indizio di «un nuovo mondo nel mondo esistente».

All'interno di una simile prospettiva la mostra *Ab Ovo - Il Mistero del Principio* – nata dalla proficua collaborazione tra l'associazione culturale *ContemporaneaMente APS*, presieduta da Gerardo Fiore, e la direzione artistica della PIMAC¹ - Pinacoteca d'Arte Contemporanea Città di Montoro, nella persona dell'artista Eliana Petrizzi, tenutasi tra dicembre 2024 e gennaio 2025 alla PIMAC di Montoro (AV), nell'ambito della rassegna *Montorocontemporanea*, patrocinata dal Comune di Montoro – travalica i confini del mero evento artistico-espositivo per proporsi come invito a una riflessione profonda sul tema della nascita, che vada oltre la consueta narrazio-

Fig. 1 - Ellen G., *Be reborn in the present moment*, 2024



ne biblica della natività cristiana per abbracciare significati più ampi, di natura esistenziale, etica e filosofica. Si tratta, in altri termini, di un'occasione unica per meditare sul concetto del principio, attraverso la lettura e i linguaggi personali – che spaziano dalla pittura alla fotografia, dal *papier collé* alla scultura, dall'*assemblage* alla pittoscultura – adottati da ventisei artisti contemporanei nelle cui multiformi creazioni la nascita si rispecchia come espressione dell'unicità di ogni singolo individuo e come palesarsi dell'inedito. In mostra, nelle splendide sale della PIMAC, le opere di: Elio Alfano, Antonio Bergamino, Raffaele Boemio, Antonio Caporaso, Giovanni Cavaliere, Franco Cipriano, Ugo Cordasco, Anna Crescenzi, Giovanni Cuofano, Diana D'ambrosio, Luca Daniele, Adriano Eccel, Tonia Erbino, Ellen G., Loredana Gigliotti, Angelina Kuzmanovic, Pino Latronico, Jacopo Naddeo, Arturo Pagano, Luigi Pagano, Eliana Petrizzi, Maria Sara Pistilli, Angelomichele Risi, Franco Sortini, Ernesto Terlizzi, Gennaro Vallifuoco.

Scrive la curatrice, Eliana Petrizzi: «La nascita è per tutti la prima e più straordinaria esperienza di accesso alla vita. Eppure, il pensiero occidentale si è perlopiù soffermato sulla morte come unico mistero e condizione fondamentale dell'esere al mondo; un'interpretazione della morte che ha portato in evidenza lo statuto esistenziale dell'Esserci umano come "essere-per-la-morte", per usare il linguaggio heideggeriano. [...] Rinascere a questa vita in una forma nuova implica la capacità di rielaborare l'esperienza grazie ad un sapere dell'anima che, interrogandosi sul senso di ciò che si è vissuto, favorisce una trasformazione del proprio modo di organizzare e decodificare l'esperienza esistenziale del venire e del restare al mondo. Si tratta di un processo che richiede innanzitutto di riparare le ferite inferte da ideologie distruttive, da un ambiente disfunzionale, da esistenze antropologicamente degradanti, cronicamente sfiduciate; per provare a superare il delirio d'impotenza che attanaglia il nostro tempo».



Fig. 2 - A. Kuzmanovic, Sujet IV, 2022



© Jacopo Naddeo © Jacopo Naddeo



© Jacopo Naddeo © Jacopo Naddeo

Figg. 3 e 4 - Mostra Ab ovo alla Pinacoteca Contemporanea di Montoro, foto di J. Naddeo



Fig. 5 - F. Sortini, La stanza di Leda, 2024

In un momento storico segnato da crisi, incertezze e repentinii cambiamenti, il compito dell'artista è più che mai quello di palesare attraverso il linguaggio visivo della poesia e della fantasia forme possibili di vita al di là di quelle contingenti, in tal senso la narrazione artistica della nascita si offre all'osservatore come metafora positiva della volontà consapevole e responsabile di darsi un nuovo inizio e della possibilità di guardare al futuro con occhi diversi, immaginando possibili scenari alternativi e lavorando perché si realizzi ciò che riteniamo più compatibile e coerente col destino dell'uomo.

ENDNOTES

¹ La PIMAC, con sede nel Palazzo della Cultura, nella frazione S. Bartolomeo di Montoro, nasce nel 2024 per offrire al territorio una preziosa occasione di confronto e di crescita, attraverso proposte culturali atte rappresentare alcune tra le espressioni più interessanti del panorama artistico contemporaneo nazionale e internazionale. Essa raccoglie una pregevole collezione permanente di opere contemporanee, frutto della donazione degli artisti che hanno esposto nella rassegna Montorocontemporanea, nata nel 2015 da un'idea di Gerardo Fiore, con lo scopo di promuovere iniziative socio-culturali dedicate in particolar modo alle giovani generazioni.



Fig. 6 - E. Petrizzi, Alfa, 2005

La stradina dell'arte nel contesto storico urbanistico della collina del Vomero in Napoli e la relazione con gli interventi di fine '800 e primo '900."

di Mario COLETTA

Via Annibale Caccavello , un antico sentiero dell'acropoli vomerese di Napoli da pedonalizzare nel tratto fiancheggiante il complesso monumentale di Castel Sant'Elmo e convertire in "Stradina dell'arte".

Iniziativa culturale intrapresa da un comitato di artisti, architetti, urbanisti, sociologi, geologi, letterati e storici (accademici e non) della quale Aldo Capasso. ha posto la prima pietra con l'apertura del centro espositivo: "la stanza dell'arte"

Relazione di Mario Coletta presentata in un pubblico incontro cittadino svoltosi in Napoli nella sala consiliare Silvia Ruotolo, V Municipalità / Vomero , in data 25 ottobre 2024. dal titolo:

"La stradina dell'arte nel contesto storico urbanistico della collina del Vomero in Napoli e la relazione con gli interventi di fine '800 e primo '900."

Il colle sovrastante la città di Napoli da settentrione traeva denominazione di Sant'Erasmo da un cenobio basiliano eretto al suo vertice nel X secolo, in età ducale.

Da Sant'Erasmo si pervenne a Sant'Eremo e successivamente a Sant'Elmo,

In cima al colle ragioni di sicurezza avevano fatto erigere, parallelamente al cenobio, una torre di vedetta spaziante sull'ampio golfo della città marinara, che aveva generato la sua seconda denominazione : "Belforte",

Il cenobio e la torre hanno dato vita ad un nodo di polarizzazione, un "presidio" che ha accompagnato lo sviluppo della città dal basso medioevo al presente, caratterizzando le metamorfosi dei suoi ruoli attrattivi.

Presidio paesaggistico, ecologico ambientale, di salvaguardia della salute, della sicurezza militare, della fede, della scienza, della tecnica, della cultura, della civiltà, dell'urbanità , dell'economia imprenditoriale, commerciale e finalmente dell'arte.

In età angioina Carlo, duca di Calabria, figlio di Roberto II d'Angiò, fece

erigere nel 1325, dai padri Certosini, in sostituzione del cenobio basiliano il complesso monastico della Certosa di San Martino, dandone l'incarico agli architetti Tino da Camaino ed Attanasio Primario, in forme gotiche in larga parte scomparse quando il complesso fu assoggettato ad una ricostruzione restaurativa ad opera di Cosimo Fanzago tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII.

Il complesso religioso, con l'incameramento dei beni ecclesiastici seguiti all'Unità nazionale, espulsi i Certosini, passò al demanio dello Stato che, nel 1866 lo convertì in sede di Museo Nazionale.

Analoghe vicissitudini interessarono il torrione di avvistamento fiancheggiante il cenobio basiliano.

Roberto II d'Angiò, nel 1329 ordinò che sul demolito sito della torre fosse edificato un "Palatum Castrum": una fortezza sede occasionale della corte nei mesi est ivi o nelle circostanze di turbolenze politiche.

I lavori furono conclusi nel 1343 ad opera della regina Giovanna I d'Angiò.

La TAVOLA STROZZI datata 1465- 1475, in età aragonese, ne documenta l'immagine, fasciata da una lussureggianti vegetazione di orti e giardini, puntellati dai primi insediamenti patrizi seguiti all'esempio dei dinasti che avevano preso ad edificare sulla collina di Poggio reale una propria sede di "delizie".

Nella successiva età viceregnale, ad opera di Don Pero da Toledo, le mura urbane erette dagli Angioini e potenziate dagli Aragonesi nella città bassa presero, senza inglobarlo, il Castel Sant'Elmo, convertendolo in "cittadella militare", le cui bombarde vennero più indirizzate verso i baricentri della città consolidata (Piazza mercato e porto, fonti d possibili insurrezioni popolari) che verso i retrostanti territori agricoli protetti dalla più accidentata caratterizzazione morfologica dei siti.

Tra il 1537 ed il 1546, avvalendosi dell'ing. Militare SCRIVÀ di VALENCIA, il viceré Don Pedro di Toledo consolidò il fortilio angioino inglobandolo in una massiccia costruzione a piantastellare, priva di torrioni, fasciata da un profondo fossato scavato nel tufo, accogliente al suo interno la sede di un castellano, una cappella religiosa, una guarnigione militare, un tribunale ed una prigione.



Fig. 1 - Tavola STROZZI Veduta d'insieme e particolare della collina Belfiore (dominata dal complesso monumentale San Martino – Castel Sant'Elmo)

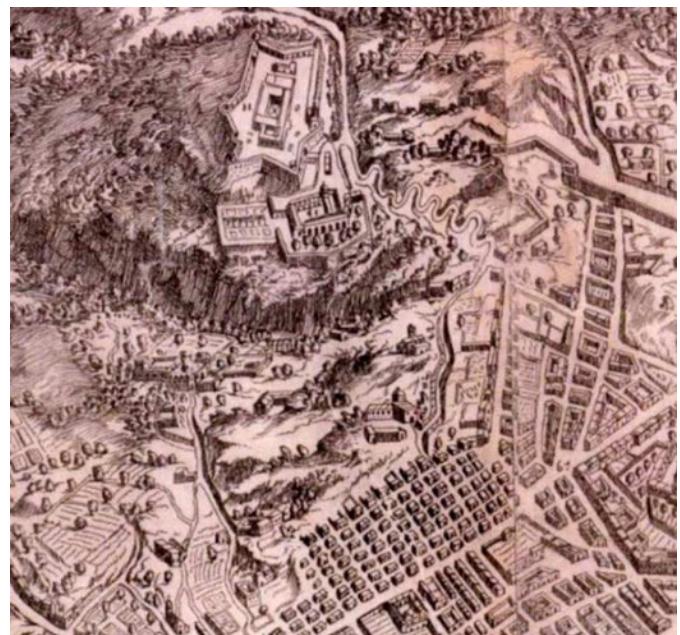


Fig. 2 - Veduta a volo d'uccello della città di Napoli di Antony LAFRERY (particolare)



Fig. 3 - Giulio BELLINO (1569) Veduta prospettica di Napoli dal mare.



Fig. 4 - HOENAGEL Particolare delle vedute prospettiche di Napoli da Occidente.



Fig. 5 - BARATTA (1629) Veduta di Napoli a volo d'uccello (particolare)

Tra la città bassa ed il vertice della collina, in sostituzione degli orti e dei giardini fu predisposta la realizzazione dei “Quartieri Spagnoli” (acquartieramento delle truppe).

La stradina pedonale che sin dall’età angioina aveva preso a risalire il colle di San Martino (cosiddetta PEDAMONTINA) collega da oriente il complesso monastico della Certosa alla recinzione di Castel Sant’Elmo, per continuare a settentrione con la viabilità campestre interpoderale, il cui primo tronco viene a coincidere l’attuale via Annibale Caccavello, la proposta “Stradina dell’arte”.

La veduta della città di Napoli di Antony LAFRERY (1566) ne testimonia coerentemente lo stato di essere. Gli effetti paesaggistici che ne derivano sono leggibili attraverso le vedute prospettiche della città di Napoli incise da Giulio BELLINO (1569) e di HOENAGEL (1598).

Una più autorevole testimonianza storico urbanistica tardo rinascimentale della città ci è fornita dalla veduta a volo di uccello di A. BARATTA (1629) e di P. MIOTTE (1648) che sovrappone alla rappresentazione una mistica processione dei santi protettori della città con al centro la Vergine Maria, grata per l’avvenuto superamento della crisi politica provocata dalla rivolta di Masaniello.

Le vedute settecentesche di HOMAN (1727) e di Paolo PETRINI (1748) chiudono il ciclo delle rappresentazioni paesistiche urbane per lasciare spazio alle più scientifiche documentazioni topografiche del CARAFA, duca di Noja (1775) e di Antonio RIZZI-ZANNONI (1790), che concorre ad evidenziare la timida presenza della viabilità agricola che corre lungo il perimetro settentrionale del fortilizio, dando concreta testimonianza alla preesistente “stradina dell’arte” (primo tratto della attuale via Caccavello).

La cartografia del secolo immediatamente successivo trova in Napoli una sede privilegiata, grazie all’opera pionieristica del RIZZI-ZANNONI che produce una preziosa documentazione topografica dell’intero territorio del Reame borbonico di Napoli (1799), fonte primaria di istituzione del Reale Ufficio Topografico della Guerra, reso operante sino ad un decennio dall’avvenuta Unità Nazionale (1828-

1873).

È dagli inizi del XIX secolo che l'attenzione al territorio collinare periurbano di Napoli è stata posta l'attenzione dei topografi di elevata capacità documentaria, da Giosuè RUSSO(1815) che delinea una pianta della città immediatamente a valle della reggenza francese di Gioacchino Murat , (foriera di autorevoli interventi innovativi istituzionali ed infrastrutturali) evidenziando la sentieristica rurale a servizio dei preesistenti casali agricoli di Antignano, Due Porte ed Arenella , sui cui suoli di pertinenza verrà a realizzarsi l'addizione urbana del nuovo rione VOMERO.

Indicazioni riprese da CLARKE e BRADE' nella "Naples" incisa a Londra nel 1835, riproposte da Bruno CALAO nel 1844 e sviluppate nelle produzioni di cartografi operanti all'interno dell' Officio Topografico della Guerra, hanno costituito la base conoscitiva del territorio fiancheggiante da Nord Ovest il complesso religioso militare di San Martino (convertito in sistema Museale) , sulla quale, a quasi fine secolo, veniva a rivoluzionarsi l'uso agricolo del suolo ed il connesso sistema insediativo rurale, convertendolo in tessuto urbano, trapianto di "città nuova" nella trama viaria, nella rete infrastrutturale sotterranea e soprattutto negli innovativi sistemi tecnologici di rapido diretto collegamento con la città di valle, storicamente consolidata, tramite funicolari preannunziate come "ascensori inclinati" da Lamont Young, il fantasioso elaboratore di una sofisticata pionieristica rete metropolitana interessante l'intero tessuto metropolitano di Napoli sino alle soglie del litorale flegreo.

Le operazioni di risanamento intraprese dopo il micidiale colera che aveva colpito la città, costituì l'occasione propizia per promuovere interventi di nuova urbanizzazione nei territori agricoli collinari fascianti da Nord Est la collina di San Martino. Interventi concretamente affrontati ad opera della Banca Tiberina che, acquisite le aree gravitanti sui borghi agricoli di Due Porte, Antignano, Arenella e Vomero, antecedentemente alla esplosione colerica , elaborò il primo piano- progetto di intervento urbanistico edilizio nel 1885, incentivato dalla già decretata realizzazione di due funicolari , commissionate un quinquennio prima agli ingegneri FERRARI e GIGLIOCO.



Fig. 6 - P. MIOTTE (1648) Veduta di Napoli a volo d'uccello (particolare)



Fig. 7 - J. B. HOMAN (1727) particolare Veduta di Napoli a volo d'uccello

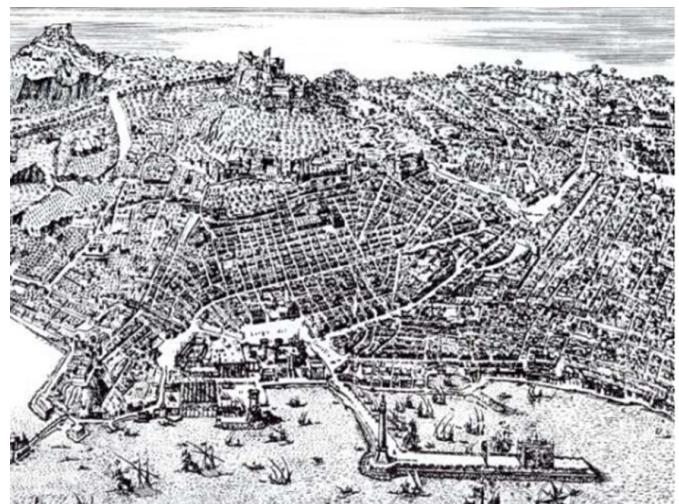


Fig. 8 - Paolo PETRINI (1748) particolare veduta di Napoli a volo d'uccello



Fig. 9 - G. CARAFA duca di Noja (1775) *Carta topografica di Napoli*. Particolare della zona collinare Castel Sant'Elmo – San Martino.

Giancarlo ALISIO è la principale fonte di informazione sulle vicende urbanistiche ed architettonico - costruttive caratterizzanti l'attuazione del Piano Progetto della città nuova "Vomero - Arenella" che ne graficizza la processualità delle fasi realizzative.

Procedendo dall'ampliamento del Piano della Banca Tiberina (1886), allo stato di essere dei lavori al 1889, quando alla Banca Tiberina subentrò la Banca d'Italia, nel 1910 fu elaborato un nuovo piano di attuazione, seguito nel 1911 da un piano di ampliamento.

"Nel 1911, scrive Giancarlo Alisio (nel volume *Il Vomero*, Electa Napoli, 2000, pag. 109), fu redatto dal Comune un nuovo piano – peraltro non approvato – al fine di completare gli interventi nel 1886, che, pur ridimensionati, non

erano stati eseguiti per le avverse congiunture economiche. Il risanamento era perseguito, ancora una volta, mediante la demolizione dei fabbricati nel centro più antico e la creazione di un'efficiente rete fognaria; l'ampliamento interessava Fuorigrotta, Piedigrotta, il Vomero, S. Eframo, Ottogalli e l'Arenaccia. I quartieri per i quali era previsto un maggiore impegno erano Fuorigrotta - Bagnoli, ed il Vomero, di nuovo distinto, quest'ultimo, in due parti: la prima (il Vomero), in rapporto al risanamento edilizio relativo agli altri quartieri della città, la seconda (Arenella – Belvedere), quale semplice ampliamento.

Nel 1914 l'ing. Francesco De Simone è incaricato dall'Amministrazione Comunale di redigere un Piano Regolatore localizzante la definitiva rete viaria, il costruito e le aree da destinare a verde pubblico ed attrezzato

Piano adottato e disatteso in quanto mai definitivamente approvato ritenuto, dall'Alisio, "uno dei migliori strumenti urbanistici previsti per Napoli per l'acutezza dell'analisi sulla città e delle proposte per il Vomero":

"La maggiore e graduale espansione dell'abitato dovrà avvenire verso l'occidente sia invadendo l'altopiano delle colline, dove ha limiti estesissimi, sia completando la sistemazione della zona media lungo i margini di esse colline, già progredita con i signorili rioni Principe Amedeo, Parco Margherita ecc, sia ingemmando di rade variopinte villette signorili, e non deturpando, con enormi casamenti tutte le pendici delle colline, da quelle di S. Elmo al promontorio di Posillipo, invadendo questo in ambo i versanti, e sia infine estendendosi nella leggendaria



Fig. 10 - G. CARAFA duca di Noja, Veduta prospettica di Napoli, particolare della zona collinare Castel S. Elmo-S. Martino

e radiosa plaga Flegrea, la quale, perciò, non doveva mai essere inquinata nella sua veste di luce dal colosso industriale dell'Ilva"

Il piano individuava, con destinazione a verde parco, una fascia di territorio snodantesi lungo le aree "a valle della via Madonna della Libera a Belvedere, fino a raggiungere il giardino dell'omonima villa ed il tratto superiore di via Aniello Falcone. L'area vincolata continuava ad un livello inferiore da Calata S. Francesco verso la Floridiana e villa Lucia, proseguendo quindi, nell'area della Santarella e della villa Palazzolo e collegandosi, oltre il Petraio, agli orti ed ai giardini di S. Elmo e della certosa di S. Martino, per poi estendersi, sull'opposto versante della collina, sino a via Salvator Rosa". (G. Alisio, op. cit. p.114).

Seguirono i Piani Regolatori Generali del 1939, del 1957 , del 1975 e delle varianti di fine secolo , strumenti di ampliamento urbanizzativo e di nuova infrastruttura viaria (Tangenziale) , ferroviaria (Metropolitane), di nuove strutture amministrative (centro direzionale) e di ampliamento dei servizi sanitari (Nuovo Policlinico), impianti sportivi, (Stadio San Paolo), universitari (Politecnico), scolastici e ricreativi (Parchi zonali), condannando a verde le aree morfologicamente non appetibili dalla attesa edificatoria che ha preso a spaziare a ruota libera nell'incuria dei vigilanti e nella moltiplicazione degli incontrollati processi di edificazione spontanea (abusivismo di cosiddetta "Necessità") e dilatazione dei processi speculatori edili e fondiari ad opera di avventurosi imprenditori richiedenti libero spazio all'arte del costruire, alla disubbidienza civica riassumentesi nel detto di un imprenditore edile venuto a "confidenziale rapporto" con Roberto Pane:

"I Piani Regolatori servono solo a chi non si sa regolare! Ma chi si sa regolare"

Ed a Napoli, soprattutto nel Vomero, sono stati davvero molti a sapersi regolare!

La "stradina dell'arte" fa oggi da separazione tra la città della rinascimentale e la città risorgimentale; una persistenza storico urbanistica caratterizzata da un ruolo apparentemente marginale di spartiacque tra un passato più o meno remoto (di architetture monumentali , religiose politiche e militari, egemoniche, visitate dall'arte nel loro storico determi-



Fig. 11 - A. RIZZI- ZANNONI
(1790) Carta topografica di Napoli,
particolare della zona collinare
Vomero- Arenella.



Fig. 12 - Giosuè RUSSO (1815)
Particolare pianta Topografica della
città di Napoli



*Fig. 13 - W. B. CLARKE, T. BRANDLE
Particolare della planimetria "Naples"
incisa a Londra nel 1835.*

sostenuta da una immotivata denominazione di "Risanamento".

Sotto il profilo amministrativo nel 1809 il dinasta francese Gioacchino Murat aveva istituito il "Circondario Avvocata" accogliente al suo interno i villaggi Vomero, Santo Stefano, Arenella, Case Puntellate, Gonfalone. Due Porte, Cangiani e Guantari.

Durante il periodo dittoriale retto da Giuseppe Garibaldi, nel 1960, fu decretato un avvio di urbanizzazione del Circondario Avvocata per la costruzione di alloggi salubri per la componente operaia della popolazione.

Il decreto non ebbe alcuna attuazione ma aprì gli occhi alla nascente imprenditoria speculativa urbanistico - edilizia che già attuava i suoi primi interventi nelle principali città della Italia unificata: Torino, Firenze, Milano e Roma.

La speculazione fondiaria posta in essere dalla nuova imprenditoria organizzata in consorzi finanziari anche a Napoli aveva preceduto quella edilizia; in questa ottica la Banca Tiberina aveva fatto incetta di buona parte delle aree agricole contornanti i borghi insediativi distribuiti nelle zone collinari della città di Napoli ancora prima che fosse esplosa l'epidemia colerica che avrebbe motivato la ragione principale di essere dell'intervento urbanistico -edilizio nelle medesime, coinvolgendo in senso negativo anche il costruito architettonico ed artistico delle ville patrizie, e delle fabbriche religiose (ecclesiastiche e monastiche) presiedenti il territorio dell'intervento cosiddetto "risanativo".



Fig. 14 - Bruno CALAO (1844) Pianta di Napoli particolare zona Vomero – Arenella

Il rione nuovo del “Vomero – Arenella” nella concezione progettuale tardo ottocentesca , pure avendo il pregio di non configurarsi come una asettica proliferazione di insediamenti periferici, bensì di una “addizione urbana”, ha avuto come utenti le classi sociali emergenti della borghesia artistica, professionale, imprenditoriale e commerciale in progressivo economico avanzamento, lasciando in ombra sia le classi nobiliari che avevano costellato il sito di amene ville patrizie e luoghi di delizie immerse in lussureggianti parchi esaltanti le amenità paesaggistiche , sia le classi del proletariato contadino andatesi convertendo in personale operaio e di servizio per le attività manutentive, commerciali e turistico ricettive.

La toponomastica sia dei nuovi tessuti viari che di quelli preesistenti , subentrata a valle degli interventi costruttivi del nuovo rione Vomero – Arenella, ha privilegiato soprattutto gli artisti (pittori, scultori, architetti, musicisti, letterati ecc.) che hanno operato storicamente nella città di Napoli rispetto a quelli della contemporaneità anche ivi residenti, in memoria dei quali sono state apposte tardive epigrafi commemorative sui fronti principali delle loro abitazioni.

Prima dell'intervento urbanistico pianificato dalla Banca Tiberina, l'accesso al sito destinato ad accogliere il nuovo rione Vomero – Arenella era raggiunto quasi esclusivamente da una rete di percorsi pedonali definiti salite, gradoni, calate ecc. (i principali dei quali sono denominate: “*l' Infrascata, i Cacciottoli, la Pedametina, Il Petraio, Calata S. Francesco, la Salute, Salita Arenella e Salita Due Porte*”) arrampicantesi lungo le pendici collinari per raggiungere e collegare i villaggetti rurali del Vomero, di Antignano e di Arenella e gli insediamenti minori di Santo Stefano, Cacciottoli, Gonfalone, Case Puntellate e Due Porte, e per servire da supporto insediativo a ville patrizie e rurali oltre che i complessi monumentali religiosi del cenobio di San Martino e della cittadella fortificata di Castel S. Elmo, i cui primi rudimentali accessi, precariamente carabili, ricalcavano persistenze di antiche viabilità colleganti i Campi Flegrei alle aree densamente produttive della Campania foelix, rivitalizzate come “vie nove” ovvero “via della canapa” nel corso del XVIII secolo, collegante i territori elevatamente produttivi della canapa (Fratta Maggiore) ai siti della macerazione, (insediamenti lacustri), della prima lavorazione (cordami) al porto di Pozzuoli per l'imbarco verso i Paesi anglosassoni.

Via Miano – Agnano, (oggi via Pigna e via Jannelli) ricalcando un antica

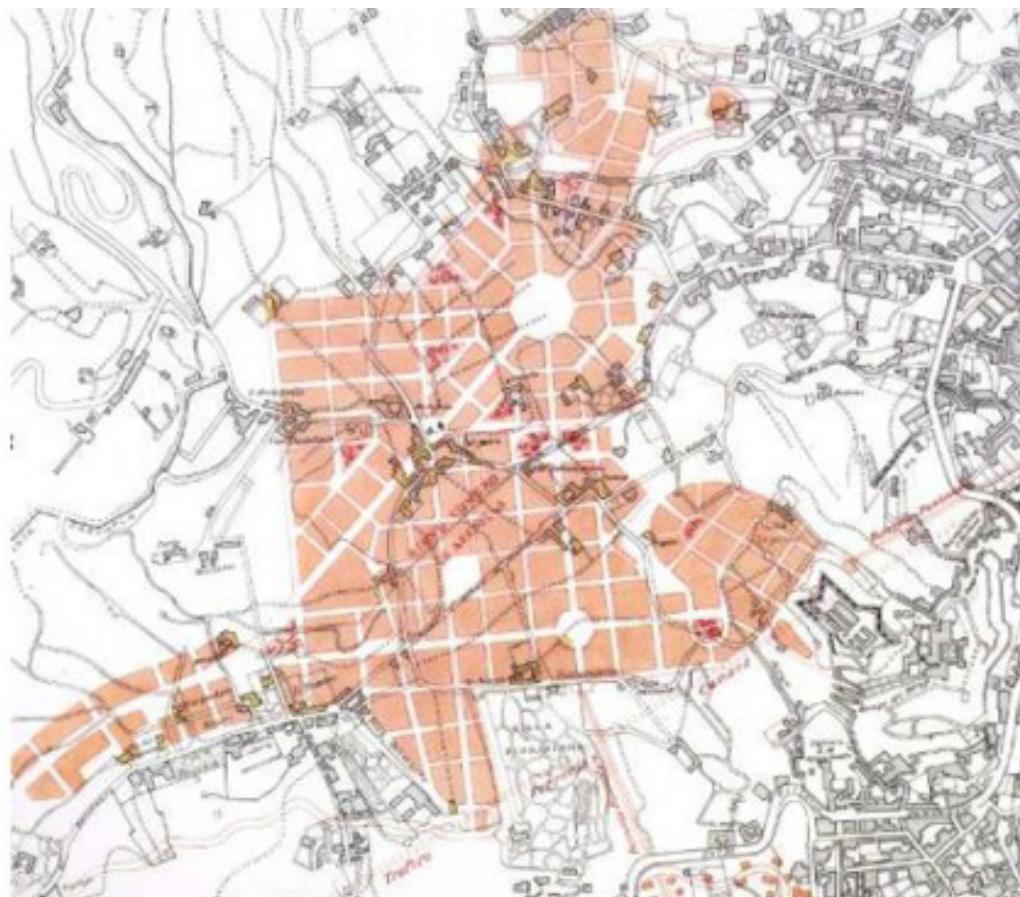


Fig. 15 - Officio Topografico della Guerra (1853) Planimetria di Napoli, particolare zona Vomero- Arenella



Fig. 16 - Officio Topografico della Guerra (1873) Planimetria di Napoli, particolare zona Vomero - Arenella

Fig. 17 - Piano della Banca Tiberina per la realizzazione del nuovo rione "Vomero - Arenella" da collegare alla Napoli storica tramite due funicolari commissionate dal Consiglio Comunale nel 1880. (Fonte G. Alisio: "Il Vomero", Electa Napoli 2000)



viabilità romana pervenutaci in sporadici tronchi di persistenze archeologiche, ha fatto da supporto agli insediamenti rurali che solo in parte sono sopravvissuti alle operazioni di densificazione edilizia che hanno irriverentemente urbanizzato la collina del Vomero comportando la cancellazione anche di buona parte delle residenze patrizie e soprattutto il ricco patrimonio di verde consistente nei giardini che le coronavano.

A favorire la nuova urbanizzazione della collina hanno contribuito soprattutto i nuovi collegamenti con la città storica, ad iniziare dalla realizzazione delle infrastrutture viarie carrabili promosse dai dinasti francesi a decorrere dal primo decennio del secolo XVIII, la principale delle quali fu il corso panoramico separante a mezza costa la città storica dagli insediamenti collinari del Vomero, l'attuale corso i cui lavori, avviati nel 1852 dal re Ferdinando II di Borbone, furono conclusi ad unità nazionale avvenuta, contemplando la variazione toponomastica da "Regina Maria Teresa" a "Vittorio Emanuele".

Detto corso, di straordinario interesse paesaggistico, dipartendosi dall'antica serpeggiante via dell'Infrascata (odierna via Salvator Rosa), la prima arteria che consentiva l'accesso anche carrabile, a traino animale, alle vil-



Fig. 18 - (20 Febbraio 1889) Stato dei luoghi al momento della liquidazione della Banca Tiberina con l'indicazione delle proprietà dei suoli e dei fabbricati. (fonte G. Alisio)

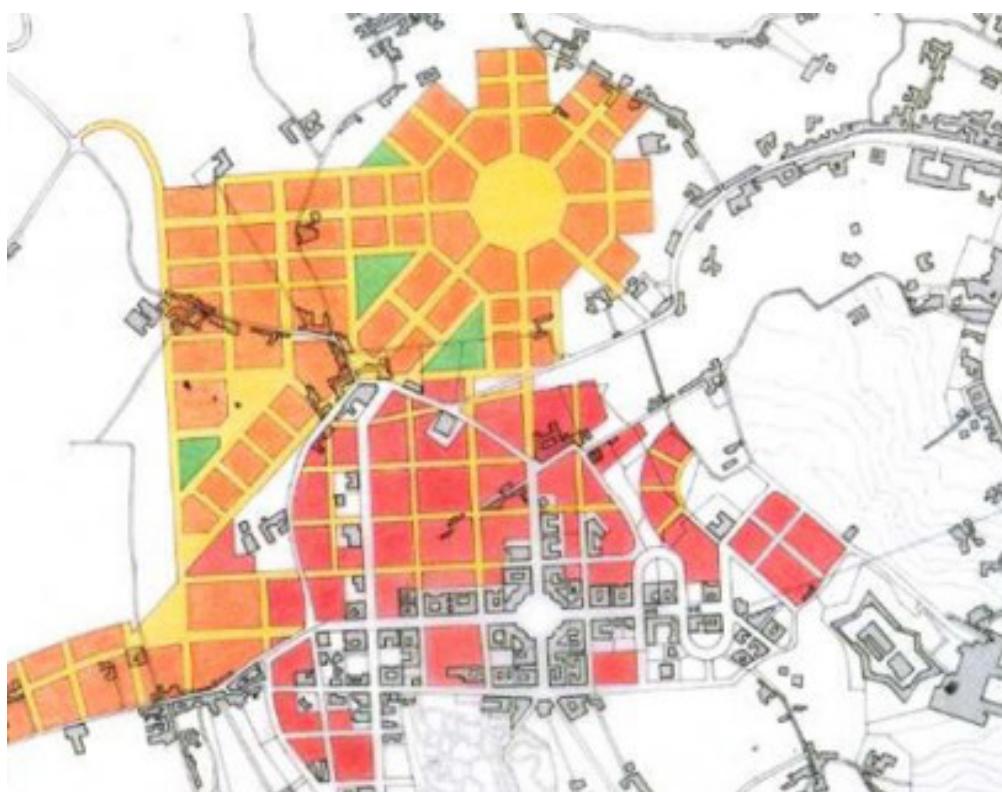


Fig. 19 - (1911) Piano di ampliamento del nuovo rione Vomero - Arenella proposto dalla Banca d'Italia. (fonte G. ALISIO)

le ed agli insediamenti rurali rimontanti la collina del Vomero - Arenella , sovrastata la scacchiera dei "Quartieri Spagnoli" realizzati dall'intervento urbanistico del viceré spagnolo Don Pedro da Toledo, continua il suo percorso sino a collegarsi con il sistema di gallerie praticate sotto la collina di Posillipo in età romana per consentire l'accesso litoraneo Domizio alla città di Napoli.

Il corso fa da supporto infrastrutturale ai tanti percorsi rampanti che degradano verso la città consolidata e rimontano, più faticosamente , le sovrastanti fasce collinari; un luogo paesaggisticamente eccezionale lungo il quale trova insediamento il patrimonio abitativo della borghesia cittadina di più consolidato prestigio sociale e culturale, servito a metà strada anche dai collegamenti della funicolari che hanno giocato un ruolo fondamentale nella urbanizzazione del nuovo quartiere collinare garantendo un rapidissimo collegamento con il tessuto urbano antico , storico e moderno, prossimo alla soglia meno felice della contemporaneità.

La prima ad essere realizzata fu la funicolare di Chiaia, iniziata nel 1887 ed entrata in esercizio nel 1889, azionata a vapore, predisposta per il trasporto di 300 persone, proprietà della Banca Tiberina che ne aveva preso



Fig. 20 - (1914) Piano regolatore redatto dall'ing. F. De Simone : rete viaria, abitazioni e verde pubblico, (fonte G. ALISIO)

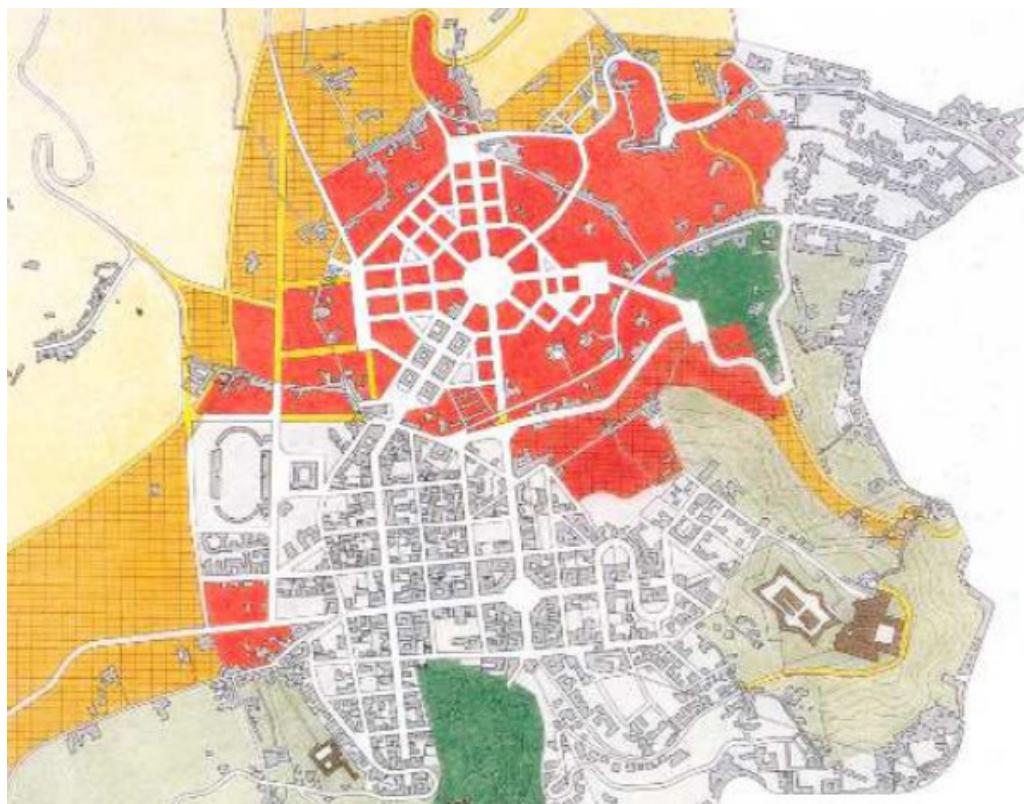


Fig. 21 - P.R.G. di Napoli (1939),
Indirizzi di sviluppo urbanistico per il
nuovo rione Vomero -Arenella (Fonte
G. Alisio)

a carico la realizzazione e successivamente l'aveva trasmessa nel 1898 alla società privata "Ferrovie del Vomero" per essere successivamente municipalizzata nel 1972.

La seconda, la funicolare di Montesanto, entrata in funzione nel 1891, azionata a vapore, anche essa di originaria appartenenza alla Banca Tiberina registrò i medesimi passaggi di proprietà della prima, approdando al demanio municipale nel 1972.

La terza funicolare, collegante la collina del Vomero al cuore politico amministrativo, sociale, culturale e commerciale della città (Municipio, palazzo Reale, Teatro San Carlo e piazza Plebiscito) entrò in esercizio trenta anni più tardi, nel 1928, denominata "Centrale" anche perché la sua stazione di partenza si ubicava a metà strada tra le prime due; abilitata al trasporto di 450 passeggeri, è stata municipalizzata nel 1976 ed ha costituito la sostanziale premessa per una accelerato processo di urbanizzazione con parallelo incremento demografico dell'acropoli vomerese.

A decorrere dalla seconda metà del secolo scorso hanno avuto attuazione le ultime grandi arterie di comunicazione infrastrutturale viaria (tangenziale) e ferroviaria (reti metropolitane urbane) che hanno accorciato le distanze relazionali intercorrenti tra il Vomero, la città storico-antica consolidata ed il territorio conurbativo degli insediamenti periferici.

Il Vomero, città nella città, mortificato non tanto dagli strumenti urbanistici che sono seguiti al piano disatteso di Francesco De Simone, e che, pur riuscendo a godere di ufficiale approvazione, non solo non hanno avuto la forza di indirizzare una oculata crescita organica strutturale, infrastrutturale, politico amministrativa, insediativa, sociale, economica, artistica e culturale alla città di Napoli ed alla sua duplicazione collinare ma hanno lasciato nelle loro maglie orditive ampi margini alle spontaneità interpretative dei regolamenti normativi (aperti a facili flessibili aggiornamenti) che hanno consentito le più massacranti operazioni speculative all'edificato rionale anche di recente realizzazione, con processi di sostituzione e di soprelevazione, a spesa delle sedi viarie in progressivo metrico restringimento e degli spazi inedificati interni ai blocchi condominiali assoggettati a progressiva elevazione e densificazione edilizia.

Operazioni che hanno devastato e distrutto non solo buona parte degli insediamenti nobiliari antichi ancora presidianti il territorio segnato dal più elevato tasso di panoramicità, ma che hanno anche deturpato buona parte dell'edificato a villini di raffinata architettura di stile floreale, neoromanico e neorinascimentale, di fine ottocento e di inizio novecento, progettati dai più fantasiosi architetti partenopei, in linea con le più significative espressioni del neo liberty internazionale ed abitati da personalità emergenti della letteratura, dell'arte, della cultura e della scienza.

La conversione in strutture museali delle architetture monumentali religiose e laiche di S. Martino e di Castel Sant'Elmo, privilegiate stazioni paesistiche dominanti la scena del golfo partenopeo, ha moltiplicato, a partire dallo scorso decennio, la loro frequentazione da parte di un turismo anche internazionale, progressivamente aperto agli interessi storici, paesaggistici e culturali, grazie alla agevole possibilità di accesso da parte delle viabilità su ferro (metropolitana collinare e funicolari) convergenti su Piazza Vanvitelli assurta a baricentro della città vomerese e da essa dipartentesi, anche pedonalmente, in direzione del complesso monumentale che domina il sistema collinare, privilegiando via Annibale Caccavello, la stradina che ancora conserva pressoché inalterato il suo primitivo tracciato tardo medioevale, tanto povero di ricchezza insediativa quanto ricco di persistenze storico urbanistiche, divenuto un itinerario preferito delle peregrinazioni turistiche, culturali ed ambientali, e pertanto particolarmente vocazionato a configurarsi come "stradina dell'arte", la prima pietra della quale è stata posta da Aldo Capasso che su di essa ha aperto, all'imbocco della cittadella di S. Elmo, la sua "stanza dell'arte", un cenacolo di arte e cultura che attende di uscire "fuori", per dar vita ad una più libera palestra di saperi aperti al dialettico e produttivo confronto tra passato e presente.

Nel concludere riteniamo pienamente condivisibile quanto ha scritto Giancarlo Alisio 25 anni prima che prendesse vita la iniziativa di convertire via Caccavello in “stradina dell’arte”:

“In via Annibale Caccavello, il Vomero conserva, meglio che altrove, la sua immagine antica, in uno tra i pochi episodi ricchi di suggestione che ricordano ancora il fascino del quartiere : al n. 10, di fronte al palazzetto Tramontano, costruito nei primi decenni dell’Ottocento, si apre l’ingresso della settecentesca villa Giannone architettonicamente insignificante, ma ricca di interesse ambientale; essa è fiancheggiata, sulla destra, dal giardino di villa Salimbeni e, sulla sinistra , dalle rampe del Petraio. Qui s’innestava anticamente via Torrione S. Martino: cancellata in buona parte dagli interventi ottocenteschi, il suo tracciato riappare oltre via Solimena. Sorpassata una palazzina neorinascimentale ed un brutto edificio di speculazione, unica nota stonata in questo contesto, oltre il giardino di villa Fermariello, bella costruzione neorinascimentale sormontata da una torretta, si apre una stradina tra muro di tufo, villini e l’alta muraglia di recinzione di castel S. Elmo; da essa, oggi sbarrata da un cancello, ma un tempo collegata ai gradoni del Petraio, si godono ancora splendide vedute sul golfo e sulla città adagiata lungo la collina”.

La collina del Vomero, prima di convertirsi in città è stato un” luogo” abitato dalla natura, generosa dispensatrice di elevate amenità paesistiche, di un clima eccezionalmente confortevole e di particolari formazioni geologiche e geopolodologiche convergenti in una sintesi di valenze estetiche , produttive e di salvaguardia della salute, premesse idonee a garantire anche ottimali investimenti abitativi.

Il Vomero, prima di diventare “città” è stato anche abitato dall’arte, che ha lasciato tracce di sé nelle ville patrizie che architetti locali ed internazionali hanno preso ad edificare lungo i declivi verdegianti della fascia collinare , stazione della più elevata suggestione paesistica mirante Napoli, il suo golfo, le sue isole, il Vesuvio ed i rilievi montani dei Lattari che lo contornano.

La tavola Strozzi ne documenta la loro puntiforme presenza in età protorinascimentale.

L’arte ha continuato ad abitarla nei secoli successivi, rimontando la collina nelle pause territoriali anche meno paesistiche, con architetture signorili andatesi progressivamente a convertire, come già accennato, in case padronali presidianti i borghi rurali che, a decorrere dai secoli XVIII e XIX, hanno preso ad insediarsi nei loro pressi, senza alterare le valenze estetico decorative del costruito architettonico fasciato dal verde colorato e ridente di confortevoli giardini.

Il tutto prima che partissero le operazioni urbanistico- edilizie del cosiddetto "Risanamento".

Ad operazioni "risanative" avviate con l'impianto planimetrico a griglie geometriche, non proprio rispettose dell'andamento morfologico dei siti, l'arte ha ripreso insediamento sulla collina dando vita, nelle fasce ancora interessate dalla panoramicità, ad un costruito di rinnovata valenza artistica, commissionato da una classe sociale culturalmente più evoluta (letterati, poeti, scienziati, accademici, politici, scultori, musicisti, commediografi ecc.). Avvalentesi di una fiorente nuova scuola di architetti che hanno preso a realizzare pregevoli villini e palazzetti in stile neo liberty, neo romanico e neorinascimentale che hanno ridato respiro artistico e decoro abitativo ad insediamenti che hanno avuto anche il merito di operare, nel pieno rispetto topico dei siti, sia la ricucitura organica delle persistenze infrastrutturali ereditate dalla storia (sentieri, rampe, salite, gradonate ecc..) colleganti i borghi insediativi rurali e le ville che li presidiavano, sia l'utilizzo ottimale della nuova viabilità sociale su ferro realizzata a prevalente supporto della duplicazione urbana (funicolari).

Con gli eventi bellici che hanno concluso il ventennio fascista, l'arte ha ri-

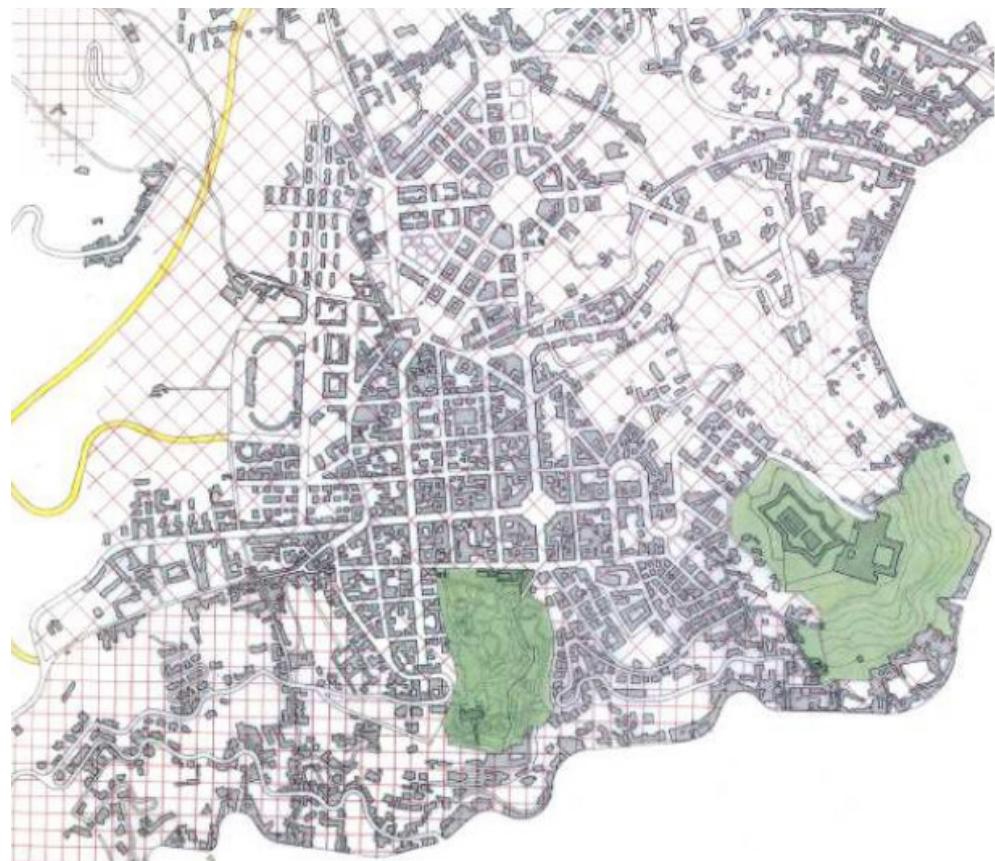
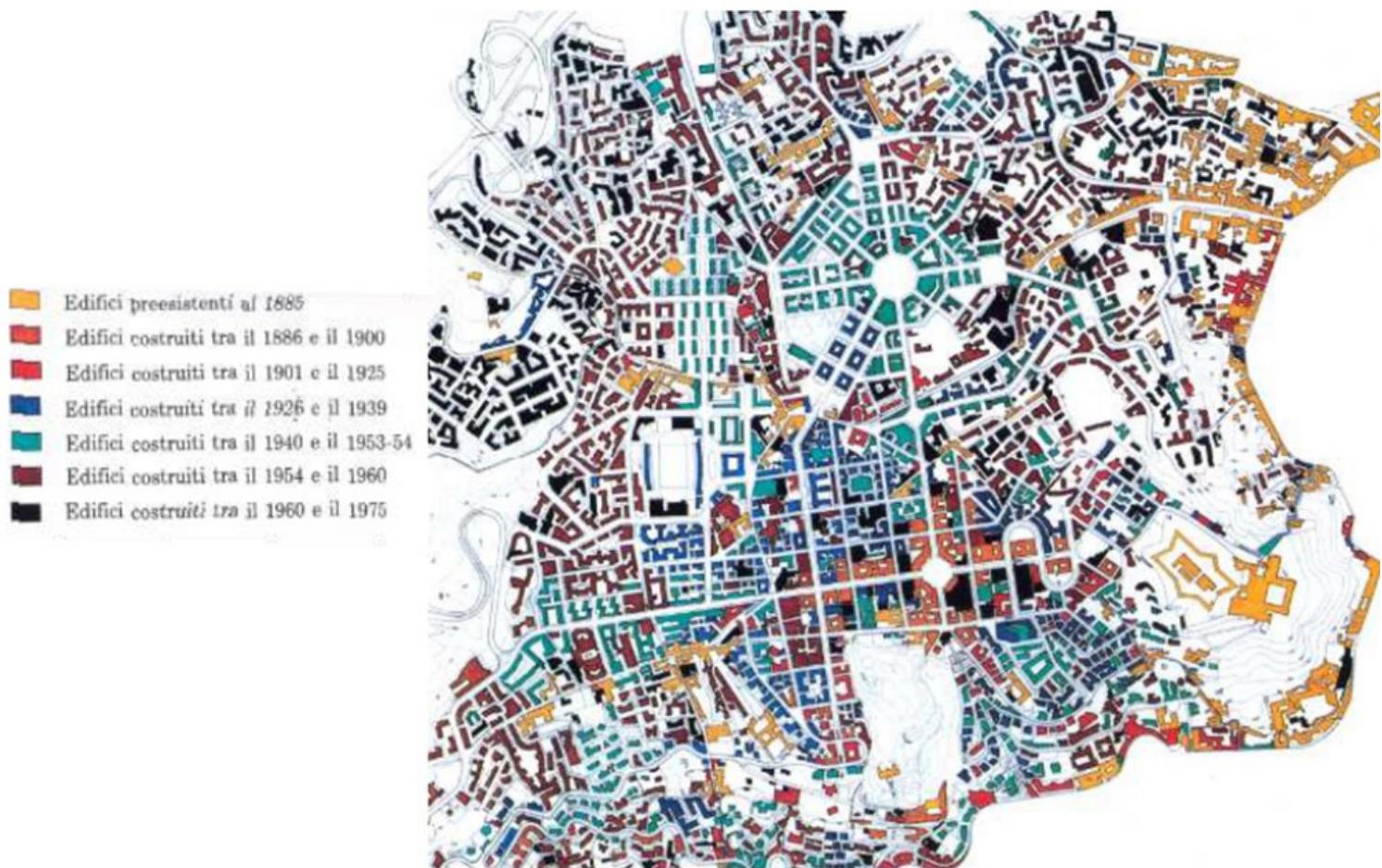


Fig. 22 - P.R.G. di Napoli (1958),
Indirizzi di sviluppo urbanistico per il
nuovo rione Vomero -Arenella (fonte
G. Alisio)



preso ad abbandonare il Vomero, scacciata da quei processi speculativi che hanno interessato, come protagonisti, disinvolti operatori, maestri nel tradurre il “fare” in “affare”, indossando l’abito a “doppia faccia” dell’imprenditore edile spregiudicato e dell’amministratore politico interessatamente accomodante.

Svuotando di significato anche le più illuminate prescrizioni della pianificazione urbanistica attuata esclusivamente tramite “profittevoli varianti”, si è proceduto non solo a riempire i vuoti intervallanti il costruito, adeguatamente ripotenziato fino al volumetrico raddoppio delle sue originarie cubature, ma si è parallelamente provveduto ad interventi di sostituzione edilizia sacrificando persino larga parte degli edifici dotati di valenze storiche ed architettoniche e convertendo in aree edificabili anche il patrimonio artistico dei giardini che li contornavano, intervenendo parallelamente a favorire la moltiplicazione della rete viaria carrabile di accesso e servizio interno ai cosiddetti “parchi residenziali”, comprimendone la dimensione delle carreggiate, nella piena discordanza con le prescritte distanze tra i fab-

Fig. 23 - Stratificazione storica del costruito nel rione Vomero Arenella dal 1885 al 1974, (fonte G. Alisio)

bricati.

I risultati che ne conseguono sono sotto gli occhi di tutti:

- a) La congestione insediativa provocata dalla intensificazione progressiva dei traffici carrabili e dalla parallela crescita del degrado igienico sanitario derivante dall'inquinamento ambientale;
- b) la progressiva cancellazione delle aree a verde pubblico attrezzato ad attività ludiche per l'infanzia ed ad aree di socializzazione e di respiro ecologico per gli anziani;
- c) l'esponenziale crescita della popolazione residente , non proporzionata alla dotazione dei servizi e delle infrastrutture atte a garantire la dovuta sostenibilità ambientale;
- d) la messa definitivamente al bando di buona parte delle persistenze storico insediative anche nelle aree di più elevata valenza paesistica;
- e) la disordinata proliferazione dei servizi commerciali indifferenziati, non contrassegnata da una adeguata rete dei parcheggi necessitante al loro insediamento;
- f) La disfunzione dei servizi infrastrutturali e dei sottoservizi non rapportata alla incontrollata lievitazione delle abitazioni ed alla conseguente domanda di vivibilità degli abitanti;
- g) la deturpazione estetica del paesaggio di immediata prossimità alla centralità urbana seguita a seguito della realizzazione dei raccapriccianti svincoli dell'autostrada urbana (cosiddetta "tangenziale") che, a differenza delle funicolari e della rete ferroviaria interrata (metropolitana collinare) ha prodotto più danno che profitto alla vivibilità nella città collinare.

Il tutto equivale, culturalmente , ad una pressoché sistematica messa al bando dell'arte che aveva trovato alloggio nella collina, accompagnandone la processualità storico insediativa, lasciando in eredità al presente solo la toponomastica delle sue arterie viarie principali e talune targhe commemorative affisse sulle pareti eterne dei fabbricati che hanno preso a memorizzare la nascita e la morte dei personaggi che vi hanno soggiornato.

Dai conteggi effettuati sulle toponomastiche stradali del Vomero (fonte A. La Gala, "*Il Vomero e l'Arenella*", Guida editore, Napoli 2002) è emerso che agli artisti sono riservate 107 dediche (ai pittori 54, ai musicisti 27, agli scultori 17, agli architetti 9) , quasi la metà del totale, seguiti dai militari insigniti di medaglie d'oro (29), dagli accademici (25), dai politici (16), dagli umanisti (12), dai religiosi (10), dai costruttori (3), dai filantropi (2) e dagli sportivi (1)

Si potrebbe procedere ancora a lungo nella rassegna delle disfrazioni

che hanno interessato la poco confortevole storia urbanistica del Vomero nell'ultima metà del secolo scorso; circostanze che hanno condotto l'amico e collega Giancarlo Alisio a chiudere la pubblicazione sul "Vomero" con suo peraltro innaturale pessimismo: *"A questo punto non si può scrivere la storia di un quartiere ma registrare soltanto la cronaca di un massacro"*.

Per noi la conclusione deve essere diversa, non deve dare spazio alla semplice rassegnazione che porta alla resa del pensare, del fare e dell'essere.

Occorre reagire con le armi di cui si dispone e, nella circostanza, impegnarsi perché venga restituito all'arte un suo rinnovato abitare sulla collina urbanizzata del Vomero , dedicando al suo reinserimento un tratto della strada dedicata ad Annibale Caccavello che Giancarlo Alisio aveva definito la meno contaminata dagli interventi incautamente ristrutturativi che *"conserva, meglio che altrove, la sua immagine antica ... tra i pochi episodi ricchi di suggestione"*.

Opinione pienamente condivisa da Antonio La Gala, ripresa e sviluppata dal comitato di artisti, architetti, urbanisti, sociologi, geologi, letterati e storici che hanno dato vita alla proposta in argomento: *riservare al tratto iniziale di Via Caccavello liberata dal traffico veicolare, a manifestazioni espositive di arte contemporanea ed a confronti dialogici di ampio spettro culturale, una sorta di strategico ingresso aperto a tutti quanti, cittadini e turisti, si accingono a visitare i complessi museali di castel Sant'Elmo e San Martino.*