



CIRICE



CIRICE 2026

XI Convegno internazionale
in occasione del trentennale del CIRICE
e del decennale di *Eikonocity*
Napoli, 11-13 giugno 2026

CITTÀ IN TRANSIZIONE

LE DIGITAL HUMANITIES PER LA CONOSCENZA,
LA CONSERVAZIONE E LA VALORIZZAZIONE
DEL PATRIMONIO URBANO

CIRICE 2026

11th International Conference
at the occasion of the CIRICE 30th anniversary
and of the *Eikonocity* 10th anniversary
Naples, June 11-13, 2026

CITIES IN TRANSITION

DIGITAL HUMANITIES FOR KNOWLEDGE, CONSERVATION
AND ENHANCEMENT OF URBAN HERITAGE

Federico II University Press



fedOA Press

D

Architetture belliche e quadri normativi: la conservazione del patrimonio militare del XX secolo oltre l'oblio

Wartime architecture and regulatory frameworks: preserving 20th-century military heritage beyond oblivion

Alessia Chillemi

Università degli studi di Messina,
Messina, Italia
alessia.chillemi@studenti.unime.it

Giuseppina Salvo

Università degli studi di Messina,
Messina, Italia
giuseppina.salvo@studenti.unime.it

Abstract

Il presente contributo si inserisce all'interno di un più ampio lavoro di catalogazione digitale avviato nel 2023, dal LAB6R del dip. di Ingegneria dell'Università di Messina, sul territorio Peloritano. Tra i manufatti individuati, un cospicuo numero è riconducibile alle architetture militari risalenti al Secondo Conflitto, diventate rovine contemporanee a seguito di una rimozione collettiva dopo il Trattato di Pace di Parigi del 1947. Per quanto riguarda il quadro normativo, sebbene in Italia si discuta della tutela per le architetture del Novecento, esistono specifiche iniziative regionali, in Sicilia, la LR 12/2018, ha esteso la tutela e la valorizzazione al patrimonio storico-culturale della Seconda Guerra Mondiale.

This study stems from an extensive digital cataloging effort launched in 2023 by the University of Messina's Engineering Department (LAB6R) across the Peloritani area. A substantial portion of the surveyed artifacts includes WWII military structures, turned into contemporary ruins by the collective oblivion following the 1947 Treaty of Paris. While Italy discusses the preservation of 20th-century architecture, Sicily has taken direct action through Regional Law 12/2018, which specifically protects and promotes the historical-cultural heritage linked to the Second World War.

Keywords

Seconda Guerra Mondiale, Rilievo digitale integrato, Normativa.

Second World War, Integrated digital survey, Regulatory framework.

Introduzione

Il sistema difensivo dei Monti Peloritani costituisce un complesso architettonico di grande valore caratterizzato da una stratificazione storica, in cui i Forti umbertini (1884-1914) si distinguono come "opere d'arte" dell'ingegneria militare, integrando l'efficacia balistica a una raffinata dissimulazione paesaggistica di tipo ipogeo e semipogeo. Malgrado l'importanza architettonica, il lungo isolamento imposto dal segreto militare e la dismissione funzionale hanno generato fenomeni di degrado e alienazione dal contesto urbano. È dunque necessario procedere verso una conservazione attiva che, attraverso il rilievo diretto e indiretto, la catalogazione e la georeferenziazione in ambiente QGIS, innesci processi di recupero e valorizzazione trasformando queste architetture della guerra in presidi culturali e sociali.

1. Inquadramento della ricerca: il censimento del patrimonio bellico peloritano [GS]

Il contesto urbano messinese rappresenta un interessante banco di prova per avviare l'analisi diacronica dei sistemi difensivi, grazie alla presenza di una stratificazione di mura urbane e presidi che

dall'età medievale [Aricò 2022], attraverso le fortificazioni cinquecentesche caroline (Carlo V), perviene senza soluzione di continuità alla militarizzazione della Zona Falcata (penisola di S. Raineri) e alla realizzazione del complesso sistema collinare di forti e batterie a cavallo tra '800 e '900 [Arena, Cannata 2021, 790-791]. In particolare, nel quadro della programmazione difensiva nazionale, l'Arma del Genio Militare ha sviluppato, nel periodo compreso tra il 1884 e il 1914, un articolato insieme di 22 batterie antinave distribuite sui versanti messinese e reggino dello Stretto, delle quali 14 localizzate specificamente nel territorio comunale peloritano. I manufatti militari, classificati come "Forti umber-tini", evidenziano peculiari caratteristiche tipomorfologiche tra cui la configurazione prevalentemente ipogea del fronte operativo, che, determinando una ridotta percepibilità visiva dal mare, favorisce così l'integrazione mimetica con il paesaggio collinare circostante [Arena, Cannata 2021, 792].

Esempio peculiare ne è il Forte Petrazza, edificato nel 1889 presso Camaro Superiore, che rispecchia tale approccio progettuale, mediante l'adozione di una pianta pentagonale irregolare che coniuga efficacia nel controllo visivo dell'ambito urbano con strategie di dissimulazione paesaggistica [Arena, Cannata 2021, 795].

L'eccellenza tecnico-costruttiva di questi complessi fortificati, realizzati secondo i criteri della cosiddetta «opera d'arte» dell'ingegneria militare ottocentesca, ne ha garantito la resistenza al catastrofico sisma del 1908, nonché agli eventi bellici della Seconda Guerra Mondiale e alle successive trasformazioni del tessuto urbano (Figura 1). Tuttavia, la ricostruzione critica della vicenda edificatoria risulta significativamente compromessa dalla frammentarietà delle fonti documentarie, in quanto il Fondo dell'Ufficio delle Fortificazioni conservato presso l'Archivio di Stato di Messina ha subito consistenti perdite proprio in conseguenza delle incursioni aeree alleate del 1943 [Arena, Cannata 2021, 796].

Malgrado l'indiscutibile valore architettonico e testimoniale, questi manufatti hanno sperimentato prolungati fenomeni di dismissione e spesso un utilizzo incongruo, configurandosi quali *enclavi* spazialmente e socialmente disconnesse dal contesto urbano, anche in conseguenza dei vincoli di segretezza militare che ne hanno impedito la rappresentazione nelle cartografie ufficiali fino a epoca recente e, ad oggi, alla non totale smilitarizzazione delle aree in cui ricadono. In una lettura territoriale, tuttavia, lo strumento urbanistico vigente riconosce le strutture fortificate quali «capisaldi architettonici e urbani», includendole negli «ambiti di riciclo, recupero e riqualificazione» e attribuendo loro un ruolo strutturante nelle gerarchie spaziali e monumentali del sistema urbano [Arena, Cannata 2021, 792].

Pertanto, la presente ricerca persegue la trasformazione di questi siti da luoghi della marginalità funzionale a presidi culturali di attivazione e di attrattività sociale, attraverso strategie di conservazione attiva che integrino la valorizzazione del patrimonio architettonico bellico, quale archeologia della guerra, con la salvaguardia dei valori ecologici e paesaggistici caratterizzanti il territorio peloritano collinare.

2. Metodologia di rilievo e catalogazione digitale [AC]

L'approccio metodologico perseguito per la conoscenza del patrimonio bellico nel territorio messinese si è evoluto verso una dimensione digitale integrata, che ha combinato tecniche di acquisizione avanzate e sistemi di gestione dei dati.

Durante le ricognizioni effettuate lungo le propaggini dei monti peloritani, sono stati individuati e censiti differenti manufatti bellici, sia per la natura tipologica, sia per la natura materica. Il rilievo mor-

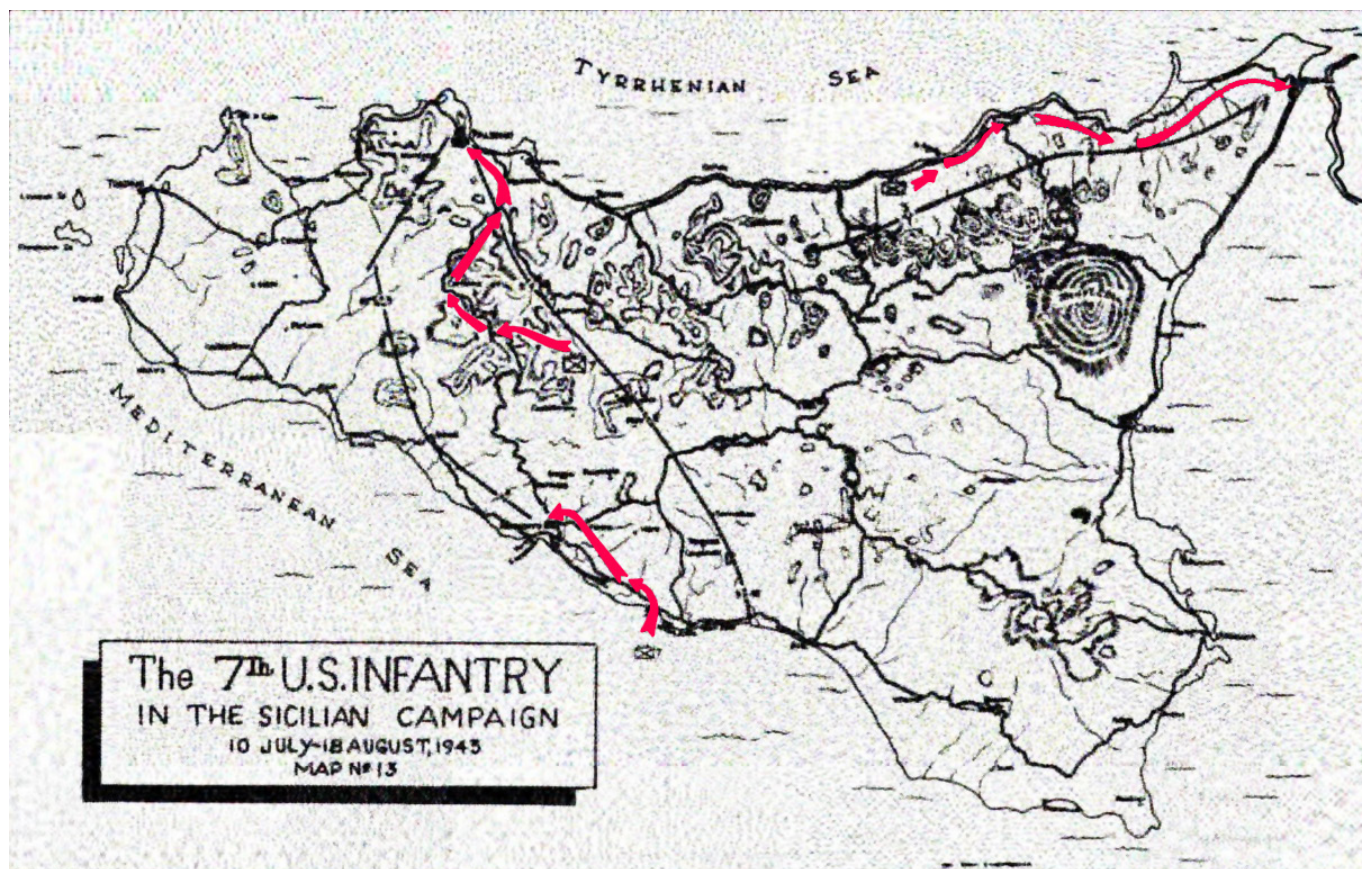


Fig. 1. Alessia Chillemi, elaborazione della carta «La fanteria statunitense da 7 m nella Campagna di Sicilia 10 luglio-a-gosto 1945 mappa n°13», [White 1947, 44].

fologico effettuato si è avvalso dell'uso combinato di laser scanner Leica BLK360, drone DJI Mavic 3T, GPS Leica Zeno FLX100, dotati di moduli RTK, in modo da garantire la corretta georeferenziazione spaziale dei manufatti ed una restituzione metrica accurata. Le tecniche di *Structure from Motion*, ampiamente utilizzate per la realizzazione di nuvole di punti e modelli 3D partendo da acquisizioni fotografiche effettuate anche con macchine Nikon D90 e D5600, hanno consentito la ricostruzione digitale, tramite software specifici come Agisoft Metashape e Cyclone 360, di alcune strutture censite, come nel caso dei bunker presenti in c.da Campo Italia ($38^{\circ}14'52.8''N$ $15^{\circ}33'00.7''E$: Fig. 1) e lungo la Strada provinciale 44 ($38^{\circ}14'33.7''N$ $15^{\circ}33'12.2''E$) [Altadonna et al. 2025, 880].

L'utilizzo del drone per le ricognizioni e lo studio dei siti 'dall'alto' adoperando tecniche di telerilevamento, *remote sensing*, unitamente al confronto con riprese aeree storiche -nello specifico si fa riferimento ai Voli ATA realizzati dal 1988-'89 al 2013- ha permesso un'analisi approfondita di ampi territori e l'individuazione di manufatti ormai sommersi dalla vegetazione (Figg. 2-3). Ne è un esempio il tobruk facente parte del complesso dei bunker presso il trivio in c.da Campo Italia completamente sommerso dalla vegetazione, la cui posizione è stata individuata tramite i Voli ATA 2007-2008 e 2012-2013, nonché le immagini Google Earth datate 2021 realizzate a seguito di un vasto incendio che interessò la zona.

Per la schedatura sistematica dei dati raccolti ci si è avvalsi del software di gestione database FileMakerPro19. Organizzate gerarchicamente, le schede includono dati di differente natura che forniscano informazioni anche sullo stato di conservazione dei manufatti indagati. La gestione e l'analisi



Fig. 2. Alessia Chillemi, fotointerpretazione della batteria Lacagnina in località Spartà. Si noti come la piazzola ad est riemerge dalla vegetazione infestante nelle ortofoto datate 2025, nonostante fosse di poco visibile nel Volo ATA 2007-2008, fonte autrici.



Fig. 3. Foto storiche di alcuni degli edifici presenti nella batteria Lacagnina, [Donato 2017, 55].

dei dati territoriali raccolti, integrati ai dati provenienti dalle schede sopracitate, è avvenuta infine in ambiente QGIS, dove le singole architetture sono state geolocalizzate e organizzate in differenti *layer* [Altadonna et al. 2025, 882].

3. Il quadro normativo: la specificità della Regione Siciliana [AC]

Come tutti i beni che rivestono un particolare interesse storico, i manufatti bellici, inclusi i *bunker*, ricadono sotto la tutela del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio¹, a condizione che siano di proprietà pubblica e che la loro esecuzione risalga a oltre settanta anni. Vi sono però due precisazioni molto importanti: all'articolo 11, comma 1, lettera i, vengono designate come oggetto di specifiche disposizioni di tutela «le vestigia individuate dalla vigente normativa in materia di tutela del patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale, di cui all'articolo 50, comma 2»; l'articolo 50, comma 2, riporta invece «E' vietato, senza l'autorizzazione del soprintendente, disporre ed eseguire il distacco di stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni, tabernacoli nonché la rimozione di cippi e monumenti, costituenti vestigia della Prima Guerra Mondiale ai sensi della normativa in materia».

Un ulteriore passo in avanti è stato fatto con l'emanazione della L 78/2001², che riconosce espressamente il valore storico e culturale delle vestigia della Prima Guerra Mondiale. All'articolo 1, comma 2 si può leggere «Lo Stato e le regioni, nell'ambito delle rispettive competenze, promuovono la ricognizione, la catalogazione, la manutenzione, il restauro, la gestione e la valorizzazione delle vestigia relative a entrambe le parti del conflitto [...]», qui vengono elencati tutti i manufatti rientranti nelle misure di tutela della suddetta legge «a) forti, fortificazioni permanenti e altri edifici e manufatti militari; b) fortificazioni campali, trincee, gallerie, camminamenti, strade e sentieri militari; [...]». Ma l'aspetto innovativo è indicato all'articolo 2, comma 1, qui le azioni promosse nel precedente articolo, vengono estese a «i privati in forma singola o associata, compresi comunanze, regole, comitati e associazioni anche non riconosciute» avviando così la proliferazione di azioni di *crowdsourcing*, o ricerca partecipata.

Inoltre, lo Stato italiano non ha previsto un corrispondente piano organico di smilitarizzazione delle aree, rimanendo fermo al Trattato di Pace di Parigi del 28 novembre 1947³ con il quale erano state previste la distruzione entro 20 km delle fortificazioni permanenti lungo i confini con Francia e Jugoslavia, la smilitarizzate di Sicilia e Sardegna, del Mediterraneo e delle isole cedute, come Pelagosa e il Dodecaneso, e il Territorio Libero di Trieste venne costituito come entità permanentemente smilitarizzata e neutrale, con il divieto di ospitare qualsiasi forza armata, salvo diversa disposizione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite.

Risultando un passo avanti rispetto al panorama legislativo italiano, la Regione Sicilia ha promulgato la L.R. 12/2018⁴ che modifica la precedente L.R. 5/2015⁵, estendendo la tutela e la valorizzazione spe-

1 Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 «Codice dei beni culturali e del paesaggio», (2004, 24 febbraio) (Italia) *Gazzetta Ufficiale* (45), 2-93.

2 LEGGE 7 marzo 2001, n. 78 «Tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale», (2001, 30 marzo) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (75), 4-9.

3 «Trattato di pace fra l'Italia e le Potenze Alleate ed Associate», (1947, 10 febbraio) (Parigi), *Recueil des Traité, Nations Unies*, (747).

4 Legge 12 luglio 2018, n. 12, «Valorizzazione del patrimonio storico-culturale della Prima e della Seconda guerra mondiale» (2019, 12 gennaio) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (2), 42-45.

5 LEGGE 20 marzo 2015, n. 5, «Tutela e valorizzazione del patrimonio storico-culturale della Prima guerra mondiale ed interventi per la promozione delle celebrazioni del centenario dell'inizio del conflitto.» (2015, 11 luglio) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (27), 21-24

cificatamente, come si può leggere all'articolo 1, comma 1, lettera b, numero 2, al patrimonio «della Seconda Guerra Mondiale». All'articolo 2, comma 1, lettera b, vengono elencati tra i beni da preservare «batterie costiere per la difesa aerea e navale, *bunker*, aeroporti militari, installazioni marittime, hangar per dirigibili e hangar aviorimesse per idrovolanti e per aerei, idroscali, rifugi antiaerei, posti di osservazione, baracche, magazzini, caserme e casermette, cisterne e cunicoli sotterranei, depositi e altri edifici e manufatti militari di particolare interesse» riconoscendone il valore oltre i limiti del codice nazionale. All'articolo 6 viene imposto, contrariamente a quanto indicato dalle misure Nazionali, il divieto assoluto di alterazione delle caratteristiche materiali e storiche di tali manufatti, subordinando ogni intervento di restauro o manutenzione alla preventiva autorizzazione della Soprintendenza competente.

Ai fini del monitoraggio sistematico dei rinvenimenti sul territorio e sul fondale marino, è stato istituito, come si può leggere all'articolo 11, comma 2, 11 quarter, l'«archivio info-telematico generale dei reperti storici e documentali della Seconda Guerra Mondiale in Sicilia, nell'ambito delle risorse disponibili a legislazione vigente e senza nuovi o maggiori oneri a carico del bilancio regionale.»

Il problema più grande, tuttavia lo si riscontra nei vincoli di segreto militare che influenzano ancora oggi la tutela e la valorizzazione comportando da decenni l'estromissione sistematica dei siti dalla cartografia ufficiale e dalle fotografie aeree (Figura 4). Ancora oggi molte aree militari dismesse non risultano contabilizzate né dal Ministero né dai Piani Regolatori, rendendo difficile per le amministrazioni locali persino conoscere l'entità del patrimonio da gestire [Camerin 2021, 547]. La conoscenza, prerogativa essenziale del progetto di restauro, viene fortemente rallentata dalla difficoltà di consul-

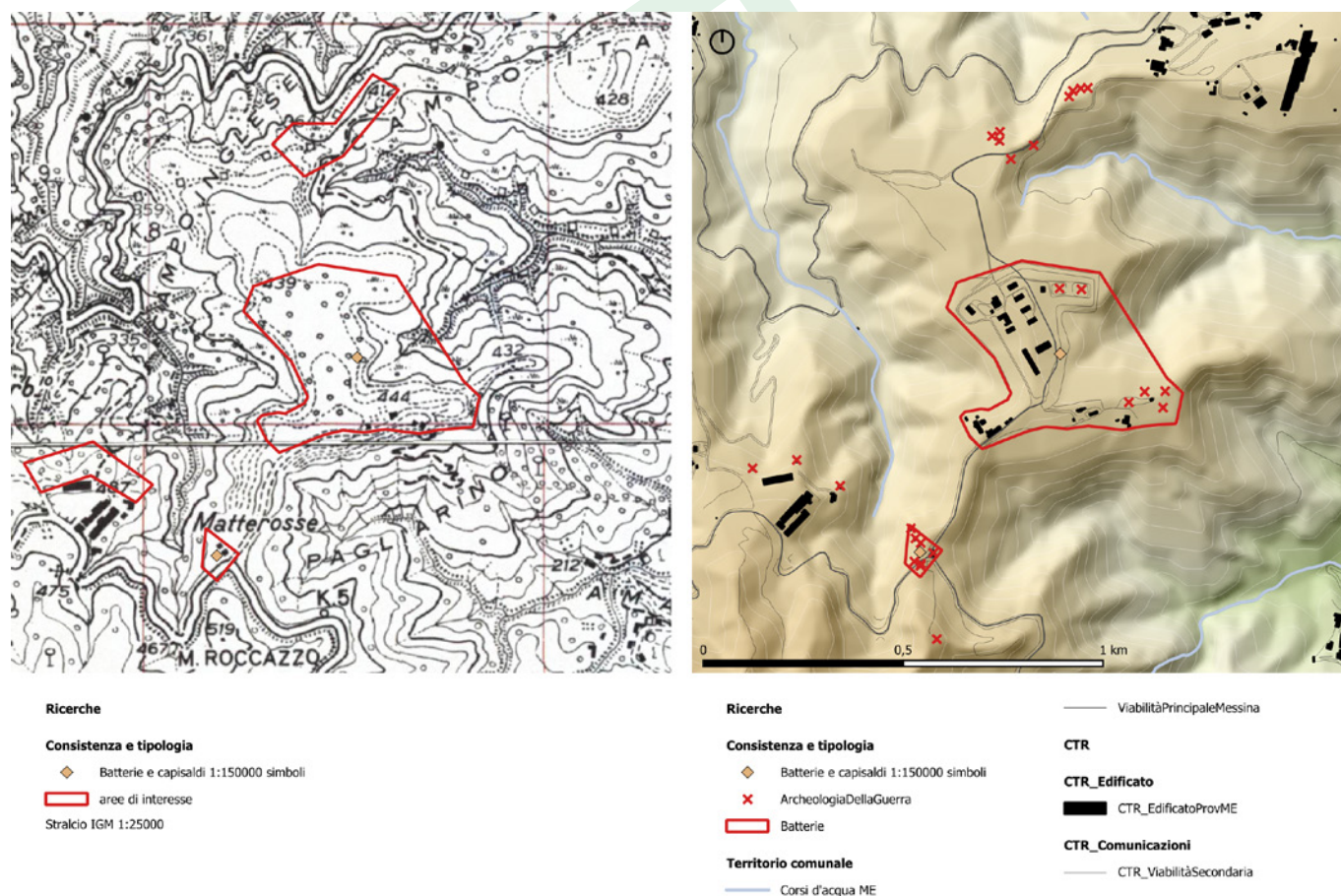


Fig. 4. Giuseppina Salvo, confronto IGM 1:25.000 e cartografia, realizzata in ambiente QGIS, dei manufatti e delle aree militari presenti presso c.da Campo Italia (ME). Si noti la mancanza delle stesse nella cartografia IGM, fonte autrici.

tazione degli archivi militari. Molti documenti risultano infatti inaccessibili poiché soggetti al vincolo di segreto e conservati presso gli uffici storici dello Stato Maggiore o in fondi dislocati [Vargiu 2021, 876-877]. Tale vincolo spesso limita anche l'accesso diretto ai monumenti, tardando l'identificazione dello stato di abbandono e degrado, ed ostacolando le indagini dirette necessarie per lo studio architettonico dei manufatti presenti nelle aree dismesse. Senza questa base conoscitiva, è complesso attivare le procedure per il riconoscimento del valore culturale ai sensi del Codice dei Beni Culturali.

4. Prospettive di valorizzazione e scenari di riuso [GS]

La rifunzionalizzazione del patrimonio architettonico militare dismesso richiede l'adozione di paradigmi metodologici che trascendano la logica della museificazione fine a se stessa, orientandosi invece verso forme di conservazione attiva fondate sul principio dell'anastilosi teorica. In altri termini si tratterebbe di innescare un processo di risignificazione spaziale che, attraverso l'attribuzione di nuove funzioni, consenta la reintegrazione di questi manufatti nel sistema urbano contemporaneo [Pietropaolo 2022, 13; Fontana 2013, 20-21].

In tale direzione, il quadro normativo nazionale offre strumenti operativi molteplici per l'attivazione di processi di valorizzazione. Per esempio, il federalismo demaniale culturale consentirebbe agli Enti territoriali l'acquisizione gratuita di beni demaniali – sebbene in questo caso si debba scomodare anche il Ministero della Difesa – di rilevanza storico-culturale, subordinatamente alla presentazione di programmi di valorizzazione con finalità prevalentemente culturali [Pietropaolo 2022, 19; Saputo 2013, 39; Zannutto 2021, 805]. La L 112/2013⁶, in modifica al D.L. 91/2013⁷, introduce meccanismi agevolativi specifici per cooperative e associazioni di artisti under 35, mediante concessioni locative a canone simbolico e comunque non eccedente i 150 euro mensili, integrando tale dispositivo con un fondo dedicato per contributi a fondo perduto destinati agli interventi di manutenzione straordinaria [Saputo 2013, 62-67, 112].

Ulteriori opportunità derivano dal Codice del Terzo Settore⁸ che regola la concessione di beni pubblici dismessi a enti no-profit mediante canoni agevolati, a fronte di interventi di recupero e introduzione di destinazioni d'uso sociale [Vitale 2023, 179-180].

Gli scenari applicativi prospettabili evidenziano una molteplicità di modelli funzionali. Le configurazioni di housing sociale e co-living rispondono alle problematiche dell'emergenza abitativa attraverso progetti di *student housing* e residenze temporanee, trasformando le strutture militari presenti o vicine al centro città in quartieri ad accessibilità diffusa che tendono a favorire il mix sociale secondo i principi della "città dei 15 minuti".

Infine, i *community hub* configurano presidi di legalità e attivazione culturale, come nel caso del Forte Petrazza a Messina, convertito in parco sociale gestito da una fondazione di comunità, ne diventa modello attraverso l'offerta integrata di servizi educativi, laboratori e spazi di *co-working*. Inoltre, questa tipologia può essere estesa mediante l'implementazione di incubatori di impresa creativa e

6 Legge 7 ottobre 2013, n. 112, «Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, recante disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo.» (2013, 9 ottobre) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (236), 1-8.

7 Decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, «Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo.», (2013, 8 ottobre) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (236), 1-12.

8 Decreto Legislativo 3 luglio 2017, n. 117, «Codice del Terzo settore, a norma dell'articolo 1, comma 2, lettera b), della legge 6 giugno 2016, n. 106.», (2017, 2 agosto) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (179, Suppl. Ordinario n. 43).

maker space, riconvertendo gli ambienti di servizio in *fablab*, atelier per artigiani e *designer*, e acceleratori di *startup* secondo le politiche europee per le *Cultural and Creative Industries*. Per quel che riguarda, invece, i siti caratterizzati da un maggiore isolamento territoriale, come i sistemi collinari, la strategia più efficace risulterebbe essere quella del restauro ecologico, con la creazione di parchi «della consapevolezza» (Figura 5), in cui la memoria bellica si integri a doppio nodo con percorsi naturalistici e sportivi, anche intercettando/calamitando programmi di finanziamento europei come *LIFE*. L'applicazione del principio di sussidiarietà (art. 118 Cost.)⁹ favorisce inoltre modelli gestionali fondati sulla condivisione dei beni militari come "beni comuni", stimolando processi partecipativi *bottom-up* per la cura territoriale e locale. Al fine di sfruttare poi le caratteristiche costruttive dei forti umbertini – costanti di una buona parte di strutture ipogee in condizioni microclimatiche stabili, schermatura elettromagnetica naturale e isolamento acustico – si configurano potenzialità specifiche per l'insediamento di centri di ricerca e innovazione tecnologica, come data center, laboratori scientifici, archivi di conservazione digitale e studi di registrazione, ove l'acustica lo consenta. In alternativa o in aggiunta gli spazi con simili caratteristiche possono ospitare infrastrutture compatibili per la transizione energetica, contribuendo alla resilienza energetica urbana, secondo i principi europei della *Circular Economy* applicata al patrimonio costruito¹⁰. Considerando infine le superfici esterne, i terrapieni offrono opportunità per l'installazione di laboratori di agricoltura urbana e *Food policy*¹¹, configurandosi come nodi della rete agroecologica metropolitana attraverso orti urbani, serre didattiche e sistemi di compostaggio dislocati, in connessione con le suddette strategie di politica urbana.

La solidità strutturale e la posizione strategica qualificano questi manufatti come potenziali presidi di protezione civile e resilienza territoriale, alla luce dei recentissimi eventi calamitosi occorsi in Sicilia orientale (uragano Herry) e centrale (cedimenti franosi Niscemi, CL). Si potrebbero garantire centri operativi, stabili o temporanei, per la gestione delle emergenze sismiche, idrauliche o idrogeologiche, creare depositi per lo stivaggio di materiali e attrezzature, o *shelter* temporanei, secondo quanto previsto dai piani di emergenza comunali e regionali di Protezione Civile. L'ibridazione definita dai

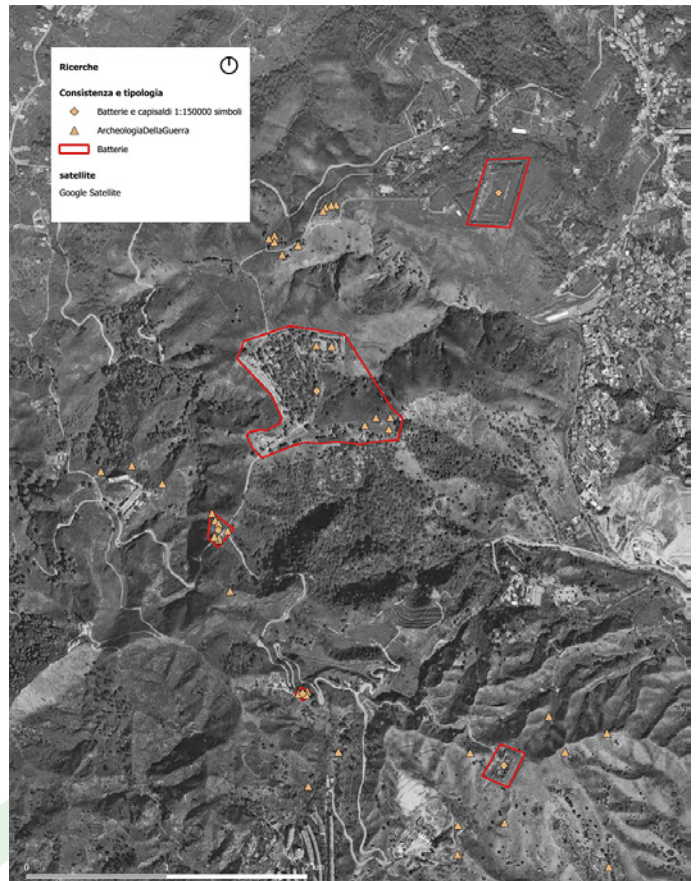


Fig. 5. Giuseppina Salvo, inquadramento territoriale delle batterie e dei bunker in località Campo Inglese come possibile prototipo di "parco della consapevolezza", fonte autrice.

⁹ «Costituzione della Repubblica Italiana», (1947, 27 dicembre) (Italia), *Gazzetta Ufficiale* (298).

¹⁰ <https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20151201STO05603/circular-economy-definition-importance-and-benefits> (gennaio 2026).

¹¹ https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/food-safety_en (gennaio 2026).

presidi, in tal modo già collocati presso le sedi dell'esercito, potrebbe velocizzare l'intervento della Difesa con uomini e mezzi in occasione di emergenze estreme e di calamità eccezionali.

In ultimo, un modello emergente è il dual-use, che prevede la condivisione funzionale di spazi tra amministrazione militare e comunità civile, consentendo l'utilizzo pubblico di aree parzialmente operative per finalità sportive, museali o di ricerca scientifica, secondo logiche di compatibilità e sicurezza. Questa ibridazione potrebbe essere proposta per la Zona Falcata, ove ricadono il Forte San Salvatore e altri esempi rilevanti di edilizia storica (la cinquecentesca Lanterna del Montorsoli) in aree ancora totalmente militarizzate e normalmente precluse al pubblico.

Conclusioni

In conclusione, il sistema difensivo dei Peloritani emerge come un complesso di eccezionale valore materico e testimoniale, i cui manufatti richiedono un approccio conservativo che superi la mera tutela passiva. La ricerca qui presentata ha evidenziato come l'impiego di metodologie di rilievo integrate, quali il laser scanning e droni, unitamente alla fotointerpretazione, siano il presupposto ineludibile per una corretta analisi dello stato di conservazione e la creazione di una memoria digitale. Tale base conoscitiva, ostacolata per decenni dal segreto militare e dalla frammentarietà archivistica, costituisce l'atto critico necessario per orientare le scelte di restauro garantendo la permanenza dell'istanza storica. Il passaggio dalla dimensione di *enclave* alla risignificazione spaziale impone di abbandonare logiche di museificazione statica a favore di una conservazione attiva e di una strategia di riuso. Gli scenari applicativi proposti permettono di reinserire questi manufatti dal valore storico nel tessuto sociale contemporaneo, trasformandole in catalizzatori di rigenerazione urbana. In tal senso, l'efficienza della normativa siciliana, best practice nel panorama italiano, offre uno strumento giuridico per elevare le vestigia dei Grandi Conflitti a presidi di resilienza territoriale e culturale. La sfida futura risiede dunque nella capacità di coordinare questi capisaldi attraverso una pianificazione organica e partecipata, che ne assicuri la salvaguardia come "beni comuni" integrati nel paesaggio.

Bibliografia

Altadonna, A., Chillemi, A., Salvo, G., Todesco, F., (2025). *Architettura militare, la linea difensiva di Messina durante la Seconda Guerra Mondiale. Dati per l'ampliamento del progetto GIS sull'area peloritana*, in, *Defensive Architecture Of The Mediterranean*, Vol. XX, a cura di O. Zerlenga, V. Cirillo, Aversa, DADI-PRESS, Valencia, edUPV, pp.877-884.

Arena, M., Cannata, F., (2021). *Il presidio sociale e culturale del terzo settore nel recupero delle aree militari dismesse. Forte Petrazza e Fondazione di Comunità*, in, *Rigenerare le aree militari dismesse. Prospettive, dibattiti e riconversioni in Italia, Spagna e in contesti internazionali*, a cura di F. Camerin, F. Gastaldi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, pp. 788-799.

Aricò, N., (2022). *Mare di città. Le mura medievali di Messina nel secolo XVI e le origini della Palazzata*, Messina, Mesogea.

Camerin, F. (2021). *Problematiche di riuso delle infrastrutture militari dismesse in Italia e Europa. Temi e dibattiti aperti*, in, *Rigenerare le aree militari dismesse. Prospettive, dibattiti e riconversioni in Italia, Spagna e in contesti internazionali*, a cura di F. Camerin, F. Gastaldi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, pp. 538-549.

Donato, A. (2017). *Messina 1860-1943. Storia e Archeologia Militare di una piazzaforte contesa*. Oxford, BAR Publishing.

Fontana, F. (2013). *Valorizzazione del patrimonio medievale attraverso interventi artistici contemporanei nel Novecento. Luci ed ombre dell'inserimento del nuovo a Venezia*. tesi di laurea magistrale. Università Ca'Foscari Venezia.

Mariotti, C., Ugolini, A. E. Zampini, A. (2018). *I bunker tedeschi a difesa della Linea Galla Placidia. Conservare un patrimonio dimenticato*, in, *ArchistoR*, (9), Reggio Calabria, Università Mediterranea di Reggio Calabria Laboratorio CROSS. pp. 148–193.

Pietropaolo, L. (2022). *Riconoscere e risignificare il patrimonio dismesso in Puglia. Verso un 'museo progressivo' multimediale?*, in *Architettura moderna in abbandono. Riflessioni per il suo riconoscimento e la sua risignificazione. Il caso della puglia e alcune prospettive internazionali*, Bari, Mario Adda Editore, pp. 13–43.

Saputo, R. (2013). *Disarmo culturale: l'arte-cultura come "riempimento" delle aree dismesse ex militari*. tesi di laurea magistrale. Università Ca'Foscari Venezia.

Vargiu, M., (2021). *Patrimonio 'in attesa'. Il caso dell'idroscalo di Desenzano del Garda*, in, *Rigenerare le aree militari dismesse. Prospettive, dibattiti e riconversioni in Italia, Spagna e in contesti internazionali*, a cura di F. Camerin, F. Gastaldi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, pp. 874–886.

Vitale, C. (2023). *Innovazione ed inclusione per la valorizzazione del patrimonio culturale e lo sviluppo delle aree interne. Idee e proposte*. Pioltello (MI): G. Giappichelli Editore.

White, N.W. (1947). *From Fedala to Berchtesgaden: A History of the Seventh United States Infantry in World War II*, Frankfurt, Keystone (Bickford Engraving).

Zannutto, F. (2021). *Beni comuni tra riforma del terzo settore e terza missione. Nuove progettualità per l'ex caserma Pepe al Lido di Venezia*, in, *Rigenerare le aree militari dismesse. Prospettive, dibattiti e riconversioni in Italia, Spagna e in contesti internazionali*, a cura di F. Camerin, F. Gastaldi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, pp. 800–811.

Dal documento d'archivio alla spazializzazione del vincolo: metodologia GIS per la ricostruzione territoriale

XXX.

Francesca Di Fusco

Università Federico II di Napoli

Luca Pasquale Marseglia

Università Federico II di Napoli

Abstract

XXX

XXX

Keywords

XXX.

XXX.

L'accelerazione della crescita urbana riporta al centro del dibattito la transizione delle forme insediative e dei paesaggi urbani, da leggersi non solo come cambiamento materiale, ma anche, e soprattutto, come riorganizzazione dei rapporti tra trasformazione, memoria e tutela. Si inserisce, in questo discorso, il vincolo paesaggistico, il quale assume un ruolo centrale: non un semplice limite, ma un dispositivo normativo in grado, nel tempo, di influenzare la configurazione e la gestione del territorio, incidendo sulle pratiche progettuali e sulle forme di governo delle trasformazioni. Tra le prime forme di tutela in Italia, è da ricordare la legge dell'11 giugno 1922, n. 778, su cui si sofferma tale studio, che pose le basi per i successivi sviluppi della disciplina. In tale ambito, la città di Napoli con la sua complessa morfologia e la rilevanza delle componenti panoramiche rendono particolarmente interessante l'analisi tra l'intenzione prescrittiva della suddetta legge e gli esiti effettivi dei processi di urbanizzazione. L'analisi dei vincoli applicati in determinate aree cittadine consente di ricostruire, attraverso fonti archivistiche e strumenti di lettura territoriale, le trasformazioni susseguitesesi nel tempo in relazione ai caratteri che la tutela intendeva preservare.

La cultura del paesaggio, formatasi tra il XIX e il XX secolo in Italia, passa inevitabilmente per la cosiddetta legge "Croce" risalente al 1922, ossia la legge n. 778 dell'11/06/1922. Pur rappresentando essa uno dei primi strumenti normativi atti a tutelare il paesaggio, la legge, non conteneva la parola "paesaggio", risultando, infatti, circoscritta ai concetti di bellezza panoramica e di bellezza naturale legati al notevole interesse pubblico. Si configurava, quindi, a metà strada tra la visione ottocentesca del paesaggio, gravitante attorno all'idea del pittoresco, e quella più moderna. In pratica, il focus dello strumento normativo non era ancora riservato anche a quegli aspetti ambientali ed ecosistemici ai quali oggi, invece, si conferisce particolare attenzione e che, insieme agli elementi antropici, caratterizzano il paesaggio nella sua complessità, ma appariva ancorato a caratteri per lo più di tipo estetico e/o storico. Ciò, tuttavia, non le evitò di imporsi come determinante e di ispirazione per i successivi strumenti normativi di tutela del paesaggio come lo intendiamo odiernamente.

Il carattere operativo della legge risulta chiaro già dallo stesso art. 1, secondo cui: «sono dichiarate soggette a speciale protezione le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria. Sono protette altresì dalla presente legge le bellezze panoramiche».

Tuttavia, se l'art. 1 ha rappresentato il fondamento teorico e normativo per condurre il presente studio, gli articoli 2 e 4, i quali stabilivano rispettivamente che le «cose» menzionate nell'articolo precedente non potevano essere alterate o distrutte senza il consenso del Ministero dell'Istruzione Pubblica e che nei luoghi in cui vi sono cose immobili soggette alla legge, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni e attuazioni di piani regolatori le varie misure, distanze e altre norme dovevano essere prescritte dall'autorità governativa affinché le nuove opere non danneggiassero l'aspetto e lo stato di pieno godimento delle cose e delle bellezze panoramiche contemplate nell'articolo 1, hanno rappresentato, invece, la chiave operativa per leggere il vincolo come strumento capace di incidere direttamente sulle trasformazioni. Non a caso, la maggior parte delle aree oggetto di studio furono vincolate proprio ai sensi di questi due articoli.

Tale contesto culturale, inevitabilmente, ebbe effetti anche su Napoli. In particolare, come risultato dallo studio, la legge fu applicata nel territorio cittadino a partire dal 1925 come protezione per particolari zone panoramiche, importanti vedute prospettiche, ville e giardini; solo in un secondo momento fu attuata anche per tutelare le zone collinari, soprattutto quando la città mise in moto una serie di trasformazioni nell'area occidentale durante l'epoca fascista. Se, dunque, gli strumenti normativi rappresentano elementi capaci di indirizzare uno sviluppo territoriale e, insieme, mezzi di *governance* e controllo sulle trasformazioni, tale studio – condotto attraverso la consultazione di materiale edito e di materiale archivistico – rappresenta da un lato una pura attività di ricognizione effettuata sul territorio dall'altro una attività di studio su come poi, nella realtà dei fatti, queste trasformazioni sono avvenute e si sono avvicinate sia da un punto di vista prettamente cronologico che culturale e tipologico. Durante gli anni Venti l'apposizione del vincolo avveniva solo mediante le singole notifiche, indicate, poi, all'interno di un registro relativo alla macroarea di appartenenza. Proprio il reperimento di tali documenti ha fornito anche i dati utili all'individuazione delle macroaree o dei singoli lotti interessati dalla legge: nelle notifiche, infatti, venivano riportati tutti i dati necessari al riconoscimento. Dai nomi dei proprietari agli articoli ai sensi dei quali si apponeva il vincolo, dalle descrizioni dei confini della singola proprietà, ai fogli di mappa, fino alle particelle e alle sezioni di appartenenza. I registri, invece, hanno rappresentato un importante elemento di compensazione, offrendo sia dati utili alla ricostruzione sia una "assicurazione materiale" dell'avvenuta imposizione del vincolo laddove non erano reperibili mappe o notifiche.

Al tempo, l'apposizione del vincolo avveniva, nella pratica, attraverso la consegna della notifica ai proprietari – o ai singoli comproprietari – delle particelle interessate. Era proprio attraverso quel documento che la tutela prendeva forma divenendo effettiva nei confronti dei destinatari. Ma non sempre la notifica giungeva a destinazione: il recapito era legato al domicilio registrato presso gli uffici comunali e ciò generò, non di rado, atti registrati come "mancata notifica", lasciando tracce discontinue nei fascicoli e imponendo, oggi, una ricostruzione più attenta delle corrispondenze tra registri, mappe e unità catastali.

All'interno di questo quadro documentario spesso frammentario, la ricerca d'archivio ha consentito di individuare casi studio molto diversi per scala e natura: da intere porzioni del Comune – come i terreni a sud di via Aniello Falcone, quelli adiacenti a via Tasso, o alcuni ambiti della fascia collinare dei Camaldoli – fino a singoli lotti e complessi di pregio, come ville e giardini. Un esempio particolarmente indicativo è la mappa dei vincoli del 1925 relativa alla macroarea dei terreni a sud di via Aniello Falcone, dove le proprietà sono riportate attraverso una numerazione progressiva: un accorgimento

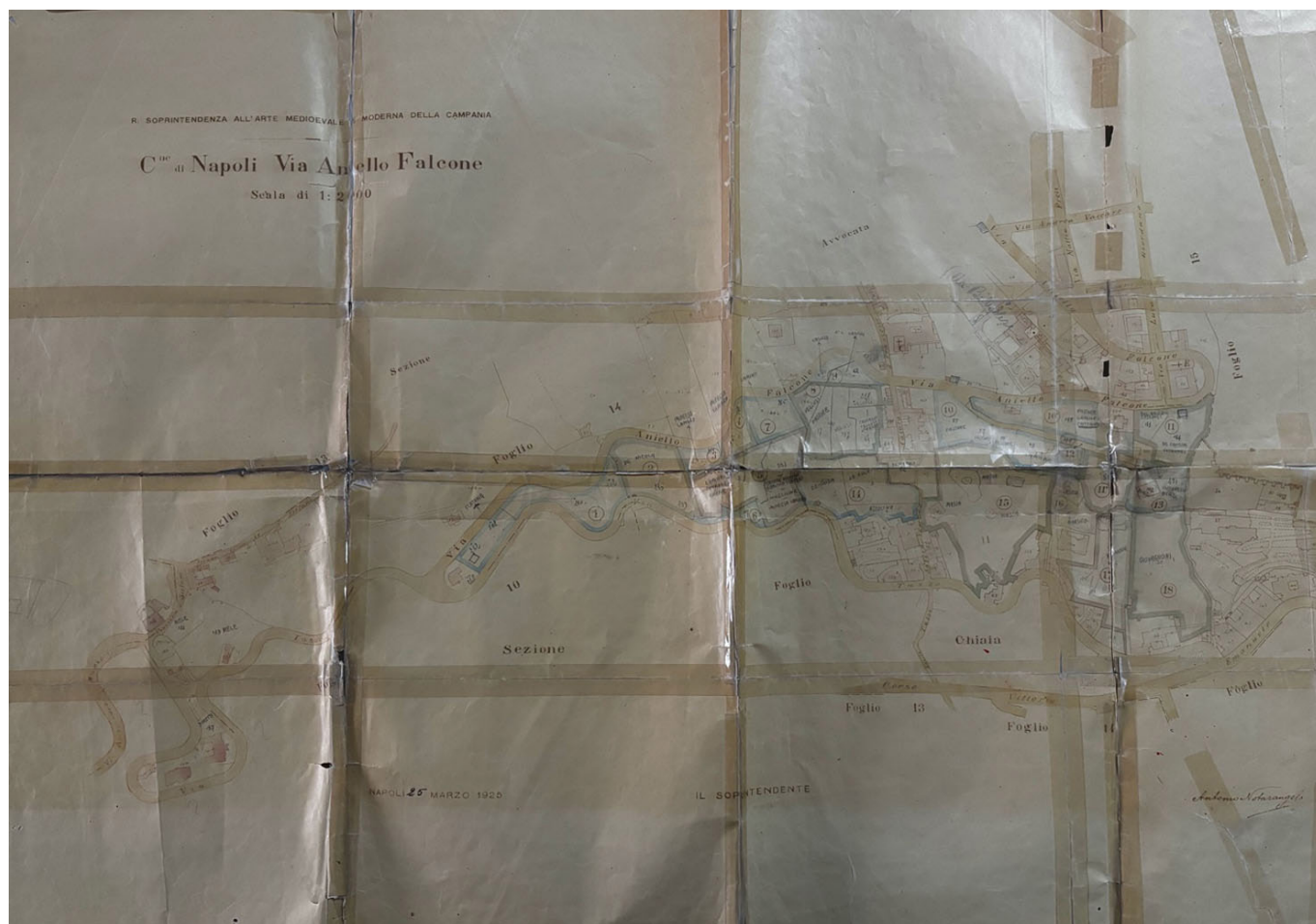


Fig. 1. Mappa dei vincoli, macroarea dei terreni a sud di via Aniello Falcone. SABAP Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli, Ufficio Vincoli, Vincoli Paesaggistici 1-10.

nato con finalità amministrative che oggi si rivela prezioso, in quanto consente di collegare i lotti alle corrispondenti voci di registro e di guidare la ricostruzione del territorio (fig.1). L'area in questione fu oggetto di dichiarazione di notevole interesse pubblico notificata il 15/05/1925 e motivata dalla tutela delle bellezze panoramiche proprio ai sensi degli artt. 2 e 4 della l. 778/1922 precedentemente citati. Nel suo complesso, la macroarea restituisce l'immagine un versante caratterizzato da continuità visiva e ampie superfici libere. Si trattava soprattutto di lotti privi di edificazioni o con presenze edilizie marginali, nei quali il valore tutelato coincideva principalmente con la qualità dell'affaccio panoramico e con la conseguente possibilità di poter godere del paesaggio sottostante. La lettura diacronica delle notifiche e dell'attuale stato dei luoghi mostra come, nel corso del Novecento, l'area sia stata interessata da un progressivo processo di urbanizzazione e di densificazione, accompagnato dal frazionamento delle particelle originarie e dalla sostituzione del suolo libero con un edificato prevalentemente di tipo residenziale, con presenze anche commerciali.

Un ulteriore caso emblematico è quello del settore oggi riconoscibile come "cuore" del Parco Flora, sempre all'interno della stessa macroarea (fig. 2): nel 1925, a fronte di una sistemazione già realizzata sul margine stradale nel corso del 1912, l'interno della perimetrazione risultava ancora sgombro; l'assetto attuale, invece, registra un'elevata occupazione edilizia, con una conseguente riduzione della libertà visiva che costituiva il presupposto della tutela panoramica. Al tempo stesso, l'analisi

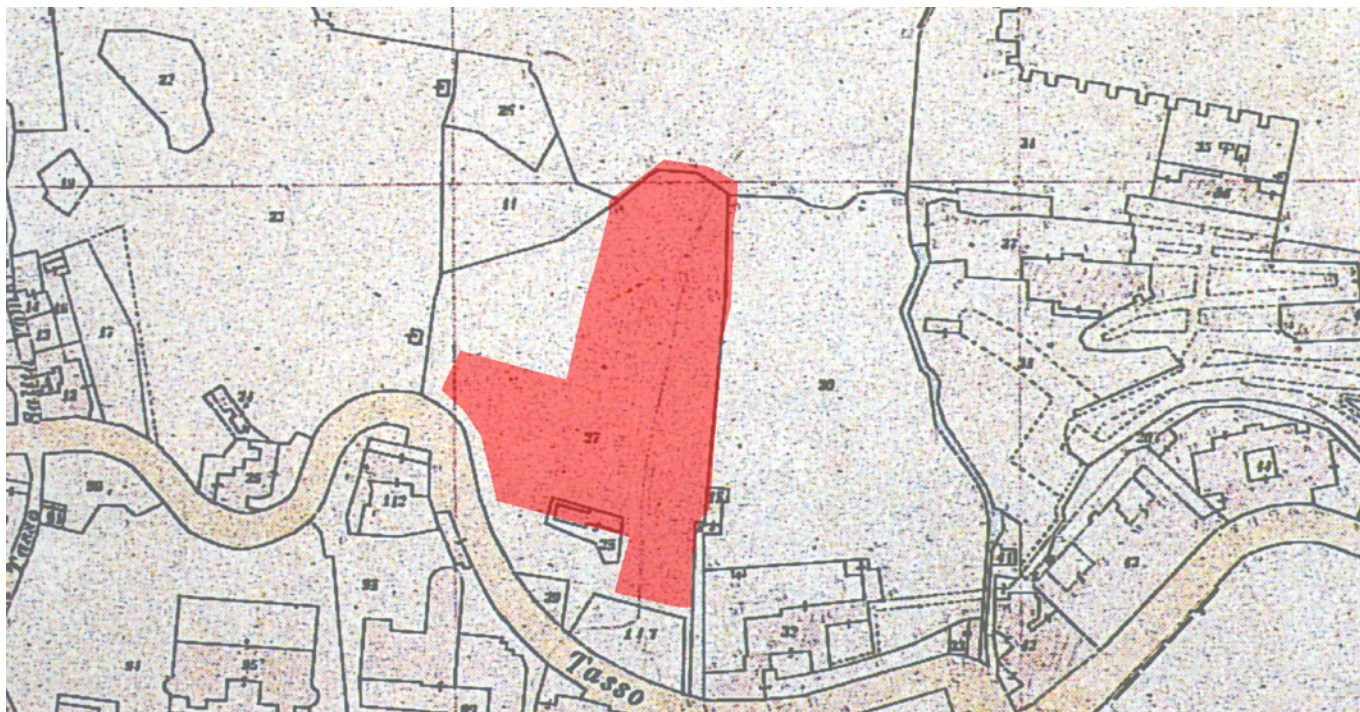


Fig. 2. Areale zona dei terreni a sud di via Aniello Falcone, Nuovo Catasto Terreni della città di Napoli (1895-1904) - Sezione Avvocata - Foglio 14.

delle mappe storiche e attuali permette di leggere come la trasformazione si sia organizzata anche attraverso un sistema di accessi e percorrenze tutt'oggi riconoscibili: è il caso, questo, del viale privato oggi denominato "Armando Diaz", il quale dalla via Aniello Falcone si articola verso le proprietà interne e che, nella documentazione, assume un ruolo strutturante nella definizione dei confini e delle pertinenze. In altri casi, la quota altimetrica e la posizione sul versante hanno portato alla realizzazione di soluzioni di accesso verticali al nuovo edificato, come le scale private prospicienti il Parco Lamaro, che consentono di raggiungere fabbricati residenziali a un livello inferiore rispetto alla quota stradale, rendendo meno immediata la percezione dell'edificato dal fronte di via Aniello Falcone e consentendo, dunque, di mantenere quasi intatta la godibilità panoramica del sito.

In tale quadro, malgrado la massiccia edificazione dell'area avutasi nel corso degli anni, permangono aree verdi di rilievo che continuano a strutturare il paesaggio del versante. In particolare, il parco della Villa Floridiana continua a rappresentare un elemento forte del sistema, capace di segnare con chiarezza il margine tra l'edificato e la grande area verde storica.

In definitiva, il vincolo sembra aver operato soprattutto come cornice legislativa più che come reale argine alle trasformazioni: i caratteri panoramici che motivavano la tutela nel 1925 risultano, in diversi tratti della macroarea, ridotti o riplasmati dagli esiti delle edificazioni novecentesche.

Le fonti e il problema della traduzione spaziale della norma

Il passaggio dal documento d'archivio alla rappresentazione territoriale attuale implica quindi un processo di traduzione metodologica che va ben oltre la restituzione grafica. Si tratta di trasformare una norma descrittiva in un ambito spaziale interrogabile, operando una mediazione tra il sistema catastale storico e i moderni strumenti di lettura del territorio. Tale operazione non è neutra né pura-

mente tecnica, poiché comporta una rilettura critica del rapporto tra l'atto a e la configurazione del paesaggio, mettendo in relazione il contesto per il quale il vincolo era stato concepito e le trasformazioni intervenute nel tempo.

La ricostruzione ha richiesto l'integrazione di una pluralità di fonti, tra loro eterogenee ma complementari. Alle notifiche conservate presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Napoli e alle cartografie storiche ad esse allegate si sono affiancati gli elenchi delle particelle catastali alla data della notifica e il Catasto dei terreni e dei fabbricati redatto tra il 1899 e il 1902. A queste fonti si sono aggiunte le diverse serie della Carta d'Italia dell'Istituto Geografico Militare, dalla fine dell'Ottocento fino alla seconda metà del Novecento, la cartografia tecnica regionale più recente, il catasto attuale dell'Agenzia delle Entrate e le ortofoto AGEA del 2017.

L'integrazione di tali materiali ha consentito di costruire una base conoscitiva multilivello, capace di mettere in relazione la dimensione normativa con quella morfologica e di leggere le trasformazioni intervenute nel corso del Novecento. La pluralità delle fonti non costituisce soltanto un supporto documentario, ma diventa parte integrante del metodo, rendendo possibile una ricostruzione spaziale che tiene conto delle stratificazioni storiche e delle evoluzioni territoriali che hanno progressivamente ridefinito gli ambiti vincolati.

Il primo passaggio metodologico ha riguardato l'individuazione delle particelle catastali menzionate nelle notifiche alla data della loro emanazione. La L. 778/1922 affida infatti la delimitazione delle aree tutelate alla precisa indicazione di fogli e particelle, rendendo il catasto storico la chiave di accesso per la ricostruzione spaziale del vincolo.

Attraverso l'analisi del catasto dei terreni e dei fabbricati (1899–1902) è stato possibile ricostruire la configurazione originaria delle particelle e verificarne l'estensione e la collocazione rispetto al tessuto urbano e al paesaggio circostante. Questo passaggio ha richiesto un confronto sistematico tra la situazione catastale storica, le evoluzioni successive (frazionamenti, accorpamenti, mutazioni di destinazione) e la configurazione catastale attuale.

La comparazione ha evidenziato come le trasformazioni urbanistiche e infrastrutturali abbiano in molti casi modificato radicalmente la leggibilità delle particelle originarie. In alcune aree, come nel caso dei Camaldoli, la sovrapposizione tra catasto storico e catasto attuale non restituisce una coincidenza piena, rendendo necessario un lavoro interpretativo volto a ricostruire l'estensione effettiva del vincolo nel contesto attuale. Emergono così due aspetti centrali:

1. Il vincolo è definito in relazione a una configurazione territoriale storicamente determinata.
2. Le trasformazioni successive incidono sulla sua leggibilità e applicabilità.

Il GIS (*Geographic Information System*) diventa in questo senso uno strumento indispensabile per rendere confrontabili assetti territoriali appartenenti a epoche diverse.

La fase successiva ha riguardato la georeferenziazione della cartografia storica, con l'obiettivo di costruire una base territoriale coerente e confrontabile con i dati contemporanei.

Le tavole IGM delle diverse epoche sono state georeferenziate attraverso l'individuazione di *Ground Control Points* (GCP) corrispondenti a elementi stabili e riconoscibili nel tempo; intersezioni viarie storiche ancora esistenti, emergenze morfologiche, edifici monumentali non demoliti, tracciati costieri. L'allineamento è stato effettuato rispetto al sistema di riferimento adottato per la cartografia tecnica regionale e per il catasto attuale, garantendo così l'interoperabilità dei layer.

La georeferenziazione ha permesso di leggere l'evoluzione strutturale del territorio, verificare la per-

manenza o la trasformazione di ambiti vincolati e di individuare eventuali alterazioni del paesaggio successive alla notifica. In questo modo, il vincolo non è stato considerato come entità astratta, ma come strumento calato all'interno di una dinamica territoriale complessa. La sovrapposizione dei diversi *layer* storici ha evidenziato innanzitutto le fasi di espansione urbana, le modificazioni del tracciato viario e la progressiva frammentazione di aree originariamente unitarie.

Una volta ricostruita la base cartografica, si è proceduto alla digitalizzazione delle aree vincolate mediante la creazione di *layer* poligonali corrispondenti alle particelle individuate nelle notifiche. La perimetrazione è stata definita attraverso la sovrapposizione tra il catasto storico georeferenziato e la cartografia contemporanea, accompagnata da una verifica puntuale delle discrepanze e da un'interpretazione critica dei confini descrittivi presenti negli atti. Questo passaggio ha richiesto un continuo confronto tra dato documentale e assetto territoriale attuale, al fine di restituire una delimitazione coerente e leggibile. Ciascuna area è stata quindi associata a un *record* all'interno di un *database* relazionale strutturato, organizzato in modo da garantire coerenza e interrogabilità. Nei casi in cui un medesimo decreto coinvolgesse più comuni o comprendesse più dichiarazioni, sono stati creati *record* distinti, così da mantenere chiarezza nella gestione dei dati.

Il *database* raccoglie per ogni ambito un identificativo univoco, i riferimenti normativi (decreto ministeriale e pubblicazione in Gazzetta Ufficiale), i codici ISTAT e SITAP, la categoria di tutela, nonché informazioni relative a localizzazione ed estensione.

In questo modo, il vincolo cessa di essere una sequenza frammentata di atti amministrativi e si configura come sistema informativo interrogabile, capace di restituire una visione complessiva e strutturata dell'organizzazione delle tutele e della loro distribuzione nel territorio.

L'implementazione del sistema in ambiente GIS non ha prodotto soltanto una restituzione ordinata delle aree vincolate ma ha messo in evidenza una serie di tensioni latenti tra il dispositivo normativo originario e la configurazione territoriale attuale. La sovrapposizione tra perimetrazioni storiche, gli assetti catastali attuali e la struttura urbana ha fatto emergere incongruenze non immediatamente percepibili attraverso la sola lettura archivistica. In diversi casi, le delimitazioni definite nelle notifiche risultano oggi difficilmente ricostruibili a causa di radicali stravolgimenti, frazionamenti o alterazioni infrastrutturali intervenute nel corso del Novecento.

Queste discrepanze non costituiscono un limite del metodo adottato ma al contrario ne rappresentano uno degli esiti più significativi. La digitalizzazione rende esplicita la distanza tra la norma e il territorio, portando alla luce le stratificazioni e le trasformazioni che hanno progressivamente ridefinito gli ambiti tutelati. In questo senso, il GIS non si limita a confermare la validità del vincolo ma ne problematizza la lettura, restituendo la natura storicamente determinata e dinamica del dispositivo di tutela. Parallelamente, il processo di implementazione ha evidenziato importanti potenzialità operative. La strutturazione dei dati in forma digitale consente il confronto sistematico con altri strumenti di pianificazione, in particolare con il Piano Paesaggistico Regionale, favorendo verifiche incrociate tra perimetrazioni storiche e ambiti di tutela contemporanei. L'integrazione con banche dati esistenti e la possibilità di aggiornamento continuo trasformano il sistema in una piattaforma aperta, capace di accogliere nuove informazioni e di supportare processi decisionali complessi.

In questa prospettiva, il GIS non si configura come un semplice supporto tecnico alla rappresentazione cartografica, diviene piuttosto uno strumento critico di interpretazione del paesaggio vincolato. La ricerca, dunque, non rappresenta un semplice esercizio di restituzione cartografica, bensì un pas-

saggio metodologico che consente di mettere in relazione la normativa con i processi di trasformazione, offrendo una base conoscitiva solida e strutturata per l'attuale governo del territorio.

L'applicazione della metodologia descritta ha consentito di verificare in modo puntuale l'efficacia e le criticità del processo di spazializzazione del vincolo attraverso una serie di casi studio significativi all'interno del territorio napoletano. Tra questi, risultano particolarmente emblematici i casi dei Camaldoli, di Capo Posillipo e delle Ville e Giardini sottoposti a differenti categorie di tutela. I casi analizzati non costituiscono semplici esempi applicativi ma strumenti di verifica del rapporto tra legge, configurazione catastale originaria e trasformazione territoriale successiva.

Il caso dei Camaldoli rappresenta uno degli esempi più complessi e completi emersi nel corso della ricerca. La notifica ex L. 778/1922 individua le particelle oggetto di tutela attraverso un sistema catastale riferito a una configurazione territoriale sostanzialmente rurale e caratterizzata da ampie aree di suolo non edificato. La sovrapposizione tra il catasto storico del 1899-1902, la cartografia IGM dei diversi anni, la CTR 2018 e il catasto attuale ha consentito di costruire una lettura comparativa dell'area oggetto di studio. Tale confronto ha messo in luce una serie di disallineamenti significativi tra la configurazione territoriale originaria e l'assetto urbano attuale. Le particelle individuate nelle notifiche risultano oggi spesso oggetto di frazionamenti successivi che ne hanno moltiplicato i subalterni, alterandone la morfologia e la continuità spaziale. Porzioni di suolo che, alla data della notifica, si presentavano come ambiti unitari appaiono attualmente frammentate, sia per effetto delle trasformazioni urbanistiche sia per modifiche fondiari intervenute nel tempo (fig.3).

In alcuni casi, inoltre, il catasto attuale non coincide perfettamente con l'estensione ricostruita dell'area vincolata sulla base della documentazione storica, rendendo necessario un lavoro interpretativo volto a ricomporre la perimetrazione originaria. Questo scarto non è soltanto un problema tecnico di

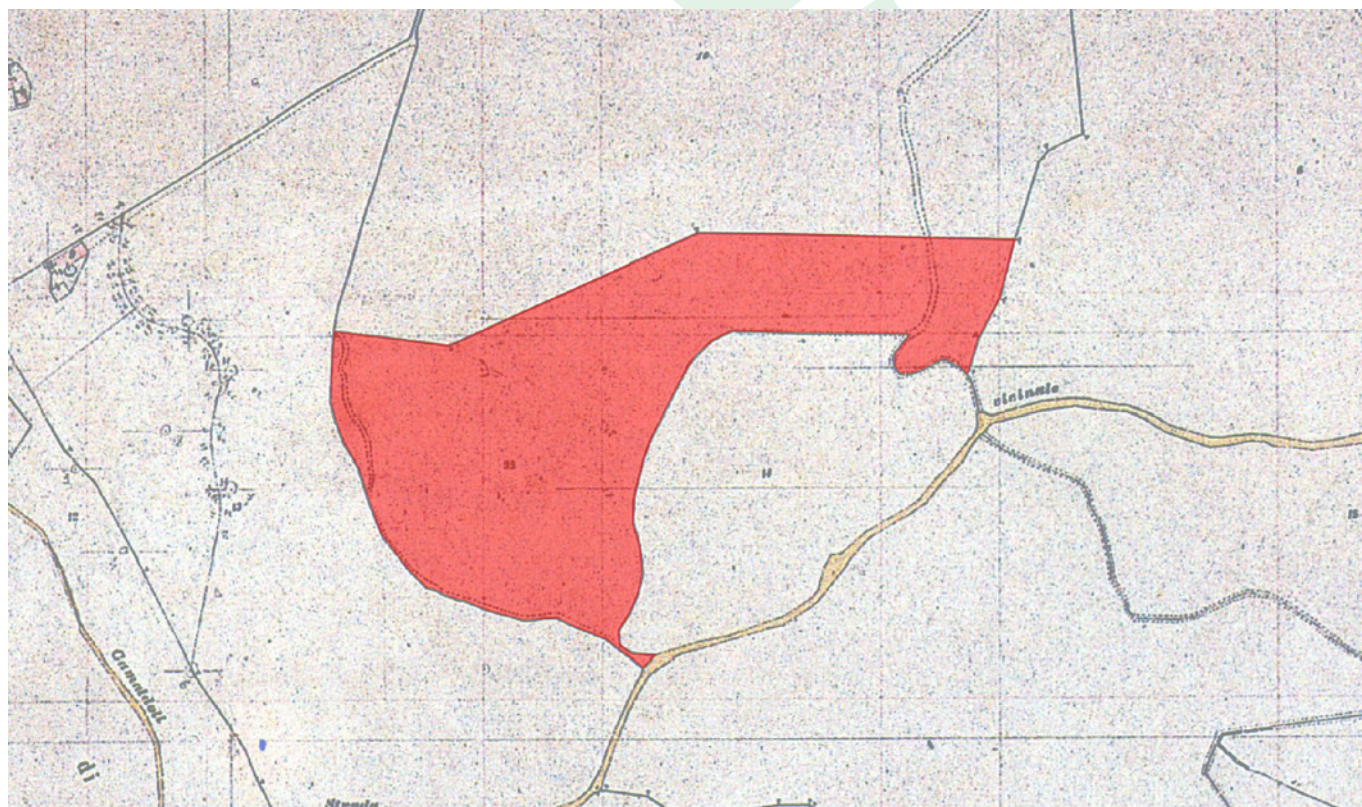


Fig. 3. Areale zona dei Camaldoli, Nuovo Catasto Terreni della città di Napoli (1895-1904) - Sezione Avvocata - Foglio 1.

sovrapposizione cartografica ma testimonia la distanza tra il quadro territoriale per il quale il vincolo era stato concepito e la realtà morfologica ai giorni nostri.

Il caso dei Camaldoli dimostra come il vincolo sia stato concepito in relazione a una specifica configurazione paesaggistica, fortemente connotata dal valore panoramico e dalla relazione visiva con il golfo, che le trasformazioni urbanistiche successive hanno in parte alterato

Diversa risulta la situazione nel caso di Capo Posillipo, dove il rapporto tra vincolo e territorio appare caratterizzato da una maggiore continuità nel tempo. Il confronto tra la cartografia IGM di fine Ottocento, il catasto storico e le ortofoto attuali, restituisce infatti una sostanziale permanenza del tracciato costiero e dell'impianto geomorfologico che aveva motivato la dichiarazione di pubblico interesse. Il promontorio conserva ancora oggi la propria struttura forma dominante e la relazione visiva con il golfo, elementi che costituivano il fondamento della tutela originaria (fig.4).

In questo contesto, l'analisi in ambiente GIS non evidenzia tanto criticità legate alla ricostruzione catastale, quanto piuttosto un progressivo processo di densificazione edilizia che ha interessato ambiti un tempo meno costruiti. Le trasformazioni intervenute nel corso del Novecento non hanno alterato la matrice territoriale di base, ma ne hanno modificato l'intensità insediativa, ridefinendo il rapporto tra costruito e paesaggio. La lettura multitemporale ha consentito di misurare tale densificazione e di metterla in relazione con la permanenza del vincolo, mostrando come il la normativa abbia contribuito, almeno in parte, a contenere trasformazioni radicali della configurazione costiera, pur non impedendo fenomeni di edificazione diffusa. Capo Posillipo rappresenta dunque un caso in cui il vincolo dimostra una significativa capacità di adattamento, mantenendo leggibili i valori paesaggistici originari all'interno di un contesto urbano progressivamente trasformato.

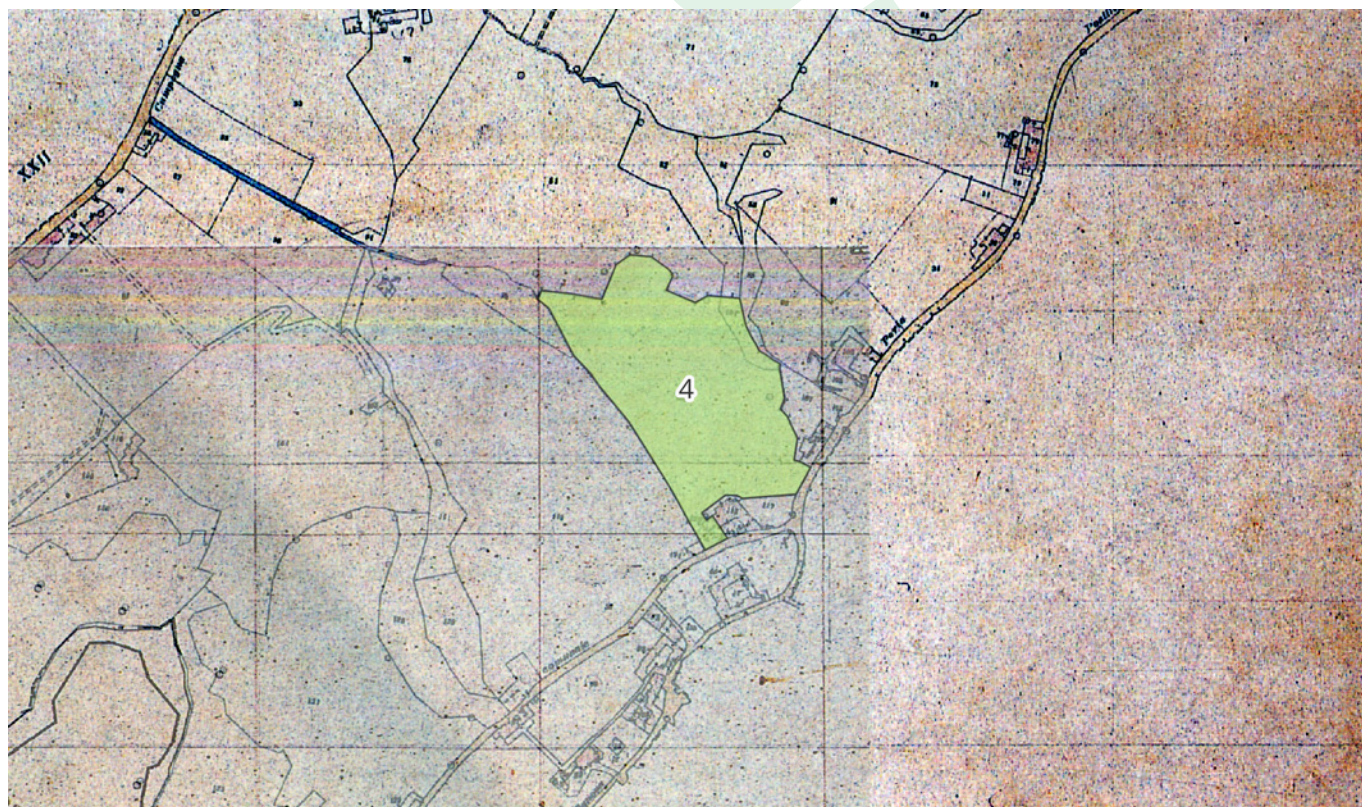
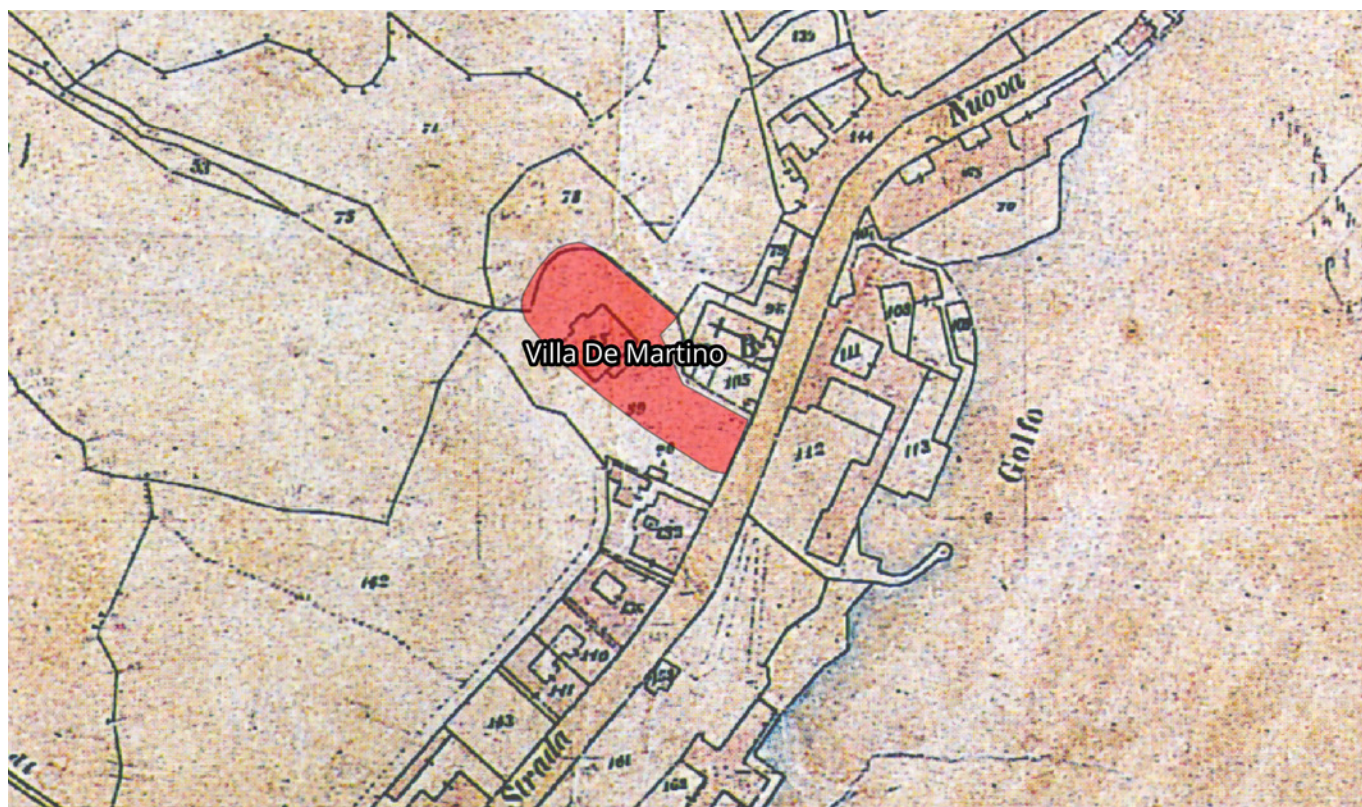


Fig. 4. Areale zona di Posillipo, Nuovo Catasto Terreni della città di Napoli (1895-1904).



servando singoli ambiti ma delineando una sorta di ossatura paesaggistica lungo i punti di maggiore intensità visiva.

La spazializzazione digitale ha reso dunque visibile questa trama di relazioni, restituendo al vincolo la sua dimensione territoriale complessiva e offrendo una chiave interpretativa capace di connettere la normativa alla trasformazione.

Bibliografia

G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli Millenovecento. Il catasto terreni e fabbricati (1899-1902)*, Napoli, Electa, 1999.

F. Mangone, N. Ruggiero, *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni dalla legge Croce*, in Quaderni di Napoli nobilissima, n. 3, Napoli, Artem, 2022.

Ambiti di tutela e dichiarazioni di notevole interesse pubblico, in "PPR Piano Paesaggistico Regionale della Campania", Napoli, Artem, 2025.

SABAP Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli, Ufficio Vincoli, *Vincoli Paesaggistici 1-10*.

SABAP Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli, Ufficio Vincoli, *Vincoli Paesaggistici 11-15*.

SABAP Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli, Ufficio Vincoli, *Vincoli Paesaggistici 16-28*.

Ripercorrere la L. 1497/1939 a Napoli. Dai decreti al GIS per la tutela del paesaggio¹

XXX.

Raffaele Merone

Università di Napoli Federico II
raffaele.merone@unina.it

Riccardo Maria Polidoro

Università di Bari Aldo Moro, CIRICE –
Università di Napoli Federico II
r.polidoro@phd.uniba.it; riccardomaria.polidoro@unina.it

Abstract

Questo studio analizza l'applicazione della legge 1497/1939 a Napoli attraverso i verbali della Commissione provinciale e un *workflow* GIS multitemporale. Si mostra come il vincolo paesaggistico emerga come costruzione procedurale basata su perimetrazioni, motivazioni e documentazione cartografica; si evidenziano discrepanze tra perimetrazioni storiche e assetto attuale e si propone l'istituzione di un'anagrafe georeferenziata e *standard* per la documentazione dei vincoli.

This study examines the application of Law 1497/1939 in Naples (1951–1964) using provincial Commission minutes and a multitemporal GIS workflow. It demonstrates how landscape protection functions as a procedural construct based on delimitations, reasoned decisions and cartographic documentation; highlights discrepancies between historic perimeters and the current territorial configuration; and proposes a georeferenced registry and documentation standards for protection measures.

Keywords

Cartografia storica, catasto storico, georeferenziazione.

Historical Cartography, Historical Cadastre, Georeferencing.

1. Introduzione. La L. 1497/1939 e la costruzione procedurale del vincolo paesaggistico

Nel corso del Novecento il paesaggio cessa progressivamente di essere inteso come semplice qualità scenica del “naturale” o come repertorio di vedute privilegiate, per assumere i tratti di un bene pubblico complesso, definito dall'intreccio tra morfologie territoriali, permanenze storiche, assetti vegetazionali e condizioni di fruizione [Severini 2019]. La Legge n. 1497 del 29 giugno 1939 si colloca in questo processo come dispositivo normativo capace di trasformare la tutela del paesaggio in una pratica amministrativa dotata di categorie, procedure e strumenti di delimitazione.

L'art. 1 della Legge è rivelatore con solo per il contenuto, ma per la struttura concettuale che produce. Le prime due fattispecie – le “cose immobili” con cospicui caratteri di bellezza naturale o singolarità geologica e le ville, i giardini i parchi di non comune bellezza non ricompresi nelle tutele storiche artistiche – definiscono un campo di tutela ancora in parte ancorato a qualità intrinseche del bene. La portata maggiormente operativa emerge tuttavia nelle due categorie successive: i *complessi di cose immobili* che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale e le *bellezze panoramiche* considerate come quadri naturali, insieme ai punti di vista o belvedere accessibili

1. Pur in una piena condivisione del lavoro di ricerca, gli autori precisano come segue l'attribuzione dei paragrafi: Raffaele Merone è autore dei paragrafi 1. *Introduzione. La L. 1497/1939 e la costruzione procedurale del vincolo paesaggistico*, 2. *Napoli 1951–1964. Commissioni, lessico del vincolo e metodo di schedatura*; Riccardo Maria Polidoro è autore dei paragrafi 3. *Casi particolari: anomalie documentarie e verifiche spaziali della L. 1497/1939*, 4. *Implementazione GIS: integrazione delle fonti cartografiche per la verifica dei vincoli territoriali*. Le conclusioni sono a firma di entrambi gli autori.

al pubblico dai quali tali quadri siano fruibili. Qui il paesaggio è definito come relazione: un aspetto di insieme e un regime di visibilità pubblica che dipende dalla conservazione di sequenze spaziali, margini verdi, vuoti, quote e tracciati, nonché della permanenza dei luoghi di osservazione. Ne consegue che la tutela può investire non soltanto beni identificabili come entità autonome, ma porzioni di territorio e brani urbani la cui qualità risiede nella configurazione complessiva e nella percezione. A tale ampliamento dell'oggetto corrisponde una natura fortemente procedurale del vincolo. La 1497 non "genera" tutela come atto istantaneo; la costruisce come esito di una filiera istruttoria che implica proposta, discussione motivazione, definizione dei confini e formalizzazione. In questo senso, la Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali e panoramiche assume un ruolo decisivo: non è solo un organo consultivo, ma sede in cui le categorie dell'art. 1 vengono concretamente attivate e tradotte in argomentazioni, perimetrazioni, elenchi particellari e allegati cartografici. Proprio questa materialità documentaria costituisce oggi la premessa indispensabile per ogni ricostruzione storica e per la successiva traducibilità della tutela in forme consultabili e verificabili.

Per contrasto, rispetto a dispositivi precedenti più prossimi alla tutela puntuale e al rapporto bene-proprietà (come nel paradigma della L. 778/1922), la 1497 rende strutturalmente necessario un apparato di delimitazione e di motivazione, perché tutela complessi e quadri panoramici [Mangone, Ruggiero 2022]. Questa differenza ha un effetto diretto sulla leggibilità contemporanea dei vincoli: laddove fogli e particelle originari non coincidano più con i riferimenti attuali, la tutela rischia di diventare opaca, se non ricostruita attraverso una catena di corrispondenze tra fonti d'archivio, catasti storici e assetto catastale attualmente vigente.

Su queste premesse si colloca il presente contributo, che trae origine dalle *Attività finalizzate al completamento del censimento delle aree e degli immobili ricadenti nel Comune di Napoli dichiarati di pubblico interesse ai sensi della Legge 778/1922 e della Legge 1487/1939, con contestuale analisi delle principali trasformazioni e dei caratteri paesaggistici, estesa anche alle aree tutelate ai sensi dell'art. 142, comma 1, lettera c) del D.Lgs. 42/2004*² e che assume Napoli come caso di studio per osservare come la L. 1497/1939 sia stata applicata attraverso l'attività della Commissione provinciale nel secondo dopoguerra e nei primi anni Sessanta e per ricostruire, in forma controllata, la base documentaria e particellare necessaria alle successive attività di digitalizzazione e alla restituzione in ambiente GIS, sviluppate nei paragrafi seguenti.

2. Napoli 1951-1964. Commissioni, lessico del vincolo e metodo di schedatura

Per il caso napoletano si assume un arco cronologico compreso tra il 1951 e il 1964, ricostruito attraverso i verbali della Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali e panoramiche conservati in archivio, considerati qui come fonti primarie³. La delimitazione cronologica non deriva

2 Le attività sono state svolte nell'ambito di una collaborazione tra la Soprintendenza A.B.A.P. per il Comune di Napoli (stazione appaltante) e il DiARC, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II (soggetto attuatore), sotto il coordinamento scientifico del Prof. Fabio Mangone e con il contributo dei consulenti alla ricerca Prof.ssa Gemma Belli, Prof. Massimo Visone e Prof. Enrico Formato. A tutti si esprime un sentito ringraziamento.

3 *Napoli, Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli (d'ora innanzi SABAP-NA), Ufficio Vincoli, Cart. Paesaggio 38-42.*

da una selezione esemplare di casi: coincide, piuttosto, con la prima stagione di apposizione dei vincoli paesaggistici riferiti ad aree ricadenti entro il confine amministrativo del Comune di Napoli. Al tempo stesso consente di seguire un segmento coerente dell'azione di tutela, nel quale le categorie dell'art. 1 vengono applicate a contesti differenti e motivate mediante formule e argomentazioni che permettono di leggere dall'interno la razionalità dell'istruttoria.

In questa prospettiva, i verbali non sono semplici attestazioni, ma testi in cui si rendono espliciti il lessico della tutela, i presupposti conoscitivi, le urgenze che innescano la proposta di vincolo, nonché l'uso combinato delle categorie di "complesso" e di "bellezza panoramica".

Uno dei tratti più rilevanti, nel caso napoletano, è la qualità e la diversificazione dei componenti della Commissione. I verbali mostrano un organo strutturalmente misto, nel quale la dimensione tecnico-tutelare si intreccia con rappresentanze istituzionali e socio-economiche. Nel 1951 la Commissione è presieduta da Roberto Pane [Pane A. 2021], figura centrale nel dibattito sulla tutela e sul rapporto tra patrimonio, paesaggio e modernizzazione nel secondo dopoguerra; la componente tecnico-amministrativa è rappresentata dall'ingegnere Antonio Rusconi [Galleri 2023], in qualità di soprintendente, mentre accanto ad essi compaiono il Presidente dell'Ente provinciale per il Turismo e i rappresentanti delle categorie (industriali, agricoltori, professionisti e artisti), con indicazione delle assenze e quindi con un grado di trasparenza interna che rende leggibile la dinamica decisionale. Nella metà degli anni Cinquanta la presidenza ricorre a Ferdinando Chiaromonte [Di Luggo, Castagnaro 2008], protagonista della scena architettonica napoletana del Novecento, mentre assume ulteriore peso la presenza di Riccardo Pacini quale soprintendente ai Monumenti della Campania, oltre a figure professionali come Antonio De Pascale; nello stesso periodo, il ruolo dell'ETP è rappresentato da Amedeo Maiuri [Di Franco, Perrella, 2023] nome che, per la sua autorevolezza, segnala quanto la tutela paesaggistica venga percepita anche come componente dell'immagine pubblica della fruizione della città.

Negli anni Sessanta la presidenza passa a Ettore Ceriani, mentre continua a emergere la funzione del soprintendente (Pacini fino al 1963, con avvicendamento nel 1964 ad Armando Dillon), e si stabilizzano presenze di rappresentanti di categoria e di figure con ruoli istituzionali. In alcuni verbali compaiono inoltre rappresentanti comunali o di altri enti locali, dato che evidenzia la prossimità – e talora la frizione – tra tutela paesaggistica, disciplina edilizia e gestione amministrativa del territorio. Questo quadro conferma che la Commissione non può essere ridotta a un passaggio formale: essa è il luogo in cui si definisce concretamente la definizione del "notevole interesse pubblico", bilanciando valori estetico-tradizionali, esigenze di disciplina delle trasformazioni e condizioni di fruizione panoramica. La lettura ravvicinata dei verbali consente di individuare i criteri ricorrenti che qualificano l'operato della Commissione e chiariscono quali aspetti vengono considerati nel motivare l'imposizione del vincolo spesso mediante il richiamo esplicito ai commi dell'art. 1.

Un primo elemento costante è la funzione preventiva della tutela. Nel verbale relativo all'area dei Camaldoli (1951) la proposta nasce dalla preoccupazione che l'edificazione possa alterare irreversibilmente il quadro paesaggistico: si teme che la «bellezza panoramica della località possa essere menomata da costruzioni»⁴ e che ciò comporti la distruzione del verde e un pregiudizio al carattere della collina e del complesso monumentale. La decisione viene assunta con esplicita urgenza: la

4 Napoli, SABAP-NA, Ufficio Vincoli, cart. Paesaggio 38-42, fsc. 40



Fig. 1. Soprintendenza ai Monumenti della Campania, Napoli – Collina dei Camaldoli. Zona da vincolarsi a norma della legge 29 giugno 1939 n. 1497. [Napoli, Archivio SA-BAP-NA].

Commissione si dichiara del parere di sottoporre a vincolo «con urgenza»⁵ le località indicate, richiamando il comma 4, cioè la categoria della bellezza panoramica e del quadro naturale. In questa formulazione si coglie già il nucleo della prassi napoletana: la tutela non viene motivata solo come riconoscimento di un valore, ma come difesa da una trasformazione imminente.

Un secondo elemento ricorrente è la traduzione della tutela in principio di disciplina dell'edificazione. Nel verbale relativo all'area di Via Tasso (1955), dove la proposta di vincolo si innesta sulla necessità di proteggere alberi di alto fusto, la Commissione formula un passaggio particolarmente significativo: si afferma che «lo sfruttamento edilizio debba essere contenuto in limiti più restrittivi di quelli previsti dalle vigenti norme del Regolamento Edilizio Comunale»⁶, e ciò viene giustificato richiamando ancora il comma 4, poiché il contesto è definito come «bellezza panoramica considerata come quadro naturale»⁷ percepibile da più punti della città e dal mare. Qui la tutela paesaggistica opera esplicitamente come correttivo alla disciplina edilizia ordinaria e la protezione del verde è presentata come condizione materiale di un valore panoramico.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ivi*, fsc. 38

⁷ *Ibidem*

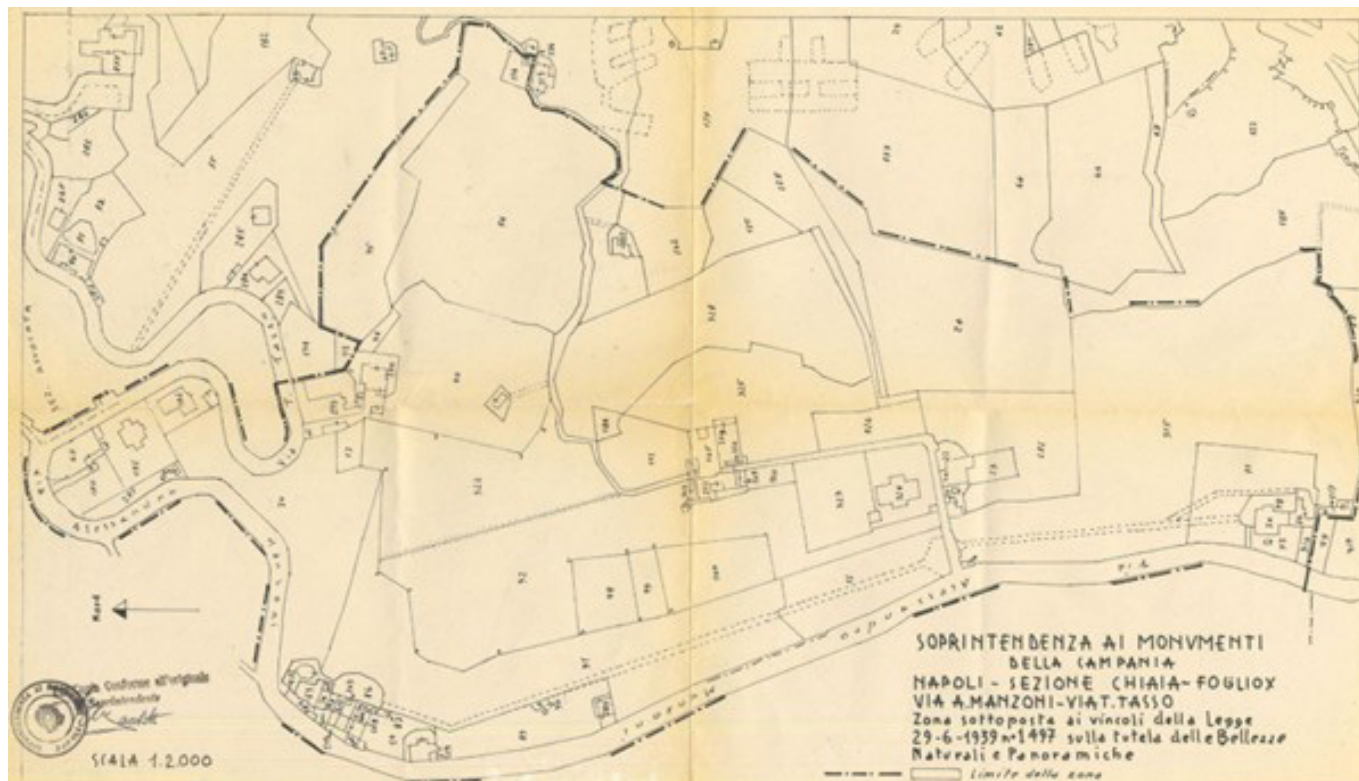


Fig. 2. Soprintendenza ai monumenti della Campania – Napoli – Sezione Chiaia – Foglio X Via A. Manzoni – Via Tasso – Zona sottoposta ai vincoli della legge 26 – 06 – 1939 n. 1497 sulla tutela delle Bellezze Naturali e Panoramiche. [Napoli, Archivio SABAP-NA].

Un terzo elemento, molto marcato nella seconda metà degli anni Cinquanta, è l'uso del combinato tra "complesso" e "panorama", cioè la compresenza dei commi 3 e 4. Nel verbale relativo al Parco Grifeo (1955), l'innescò è la denuncia del «taglio di numerosi e annosi alberi di alto fusto facenti parte del parco circostante la Villa Lydia»⁸, ma la motivazione supera il singolo episodio e investe l'insieme, descritto come «armonioso succedersi di edifici e zone verdi»⁹ che costituisce un «caratteristico aspetto di valore estetico e tradizionale»¹⁰, percepibile da molteplici punti della città e dal mare. La tutela definisce così un'unità paesaggistica in cui costruito e vegetazione concorrono a produrre un aspetto complessivo, dotato di visibilità pubblica e quindi di rilevanza collettiva.

Nelle sedute del 1956 dedicate alle aree a valle del Corso Vittorio Emanuele, questa logica diventa ancora più esplicita. Il soprintendente richiama l'attenzione sugli spazi ancora liberi attraverso i quali si godono ampie visuali panoramiche della sottostante città e del Golfo. La Commissione propone il vincolo ai sensi dei commi 3 e 4 proprio perché tali località, oltre a comporre un complesso con caratteristico aspetto, garantiscono visuali godibili dalla pubblica via soprastante. In questo passaggio il paesaggio è definito con particolare chiarezza come relazione tra forma e percezione: la tutela non protegge soltanto ciò che è costruito o sistemato a verde, ma anche ciò che resta libero da edificazione, nella misura in cui rende possibile una determinata esperienza panoramica.

Nella documentazione relativa alla fine degli anni Cinquanta e ai primi anni Sessanta, il lessico mo-

⁸ Ivi, fsc. 39

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

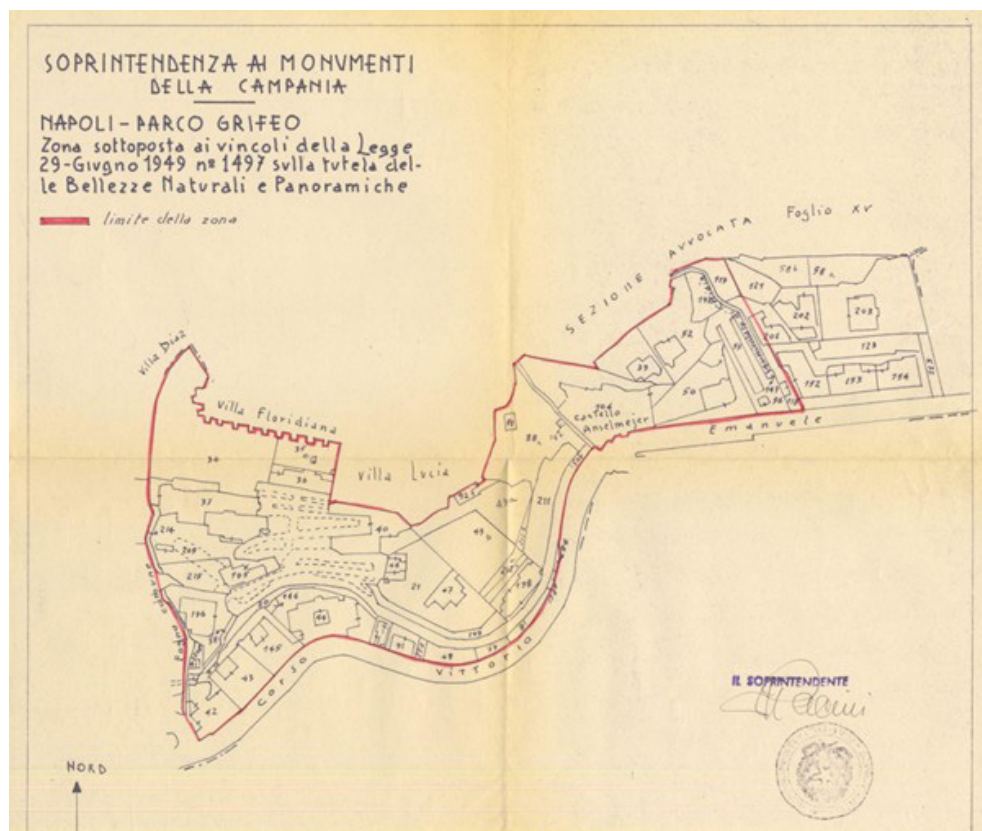


Fig. 3. Soprintendenza ai Monumenti della Campania – Napoli – Parco Grifeo – Zona sottoposta ai vincoli della Legge 29 giugno 1949 n. 1497 sulla tutela delle Bellezze Naturali e Panoramiche. [Napoli, Archivio SABAP-NA].

tivazionale tende inoltre a spostarsi dalla sola qualificazione del bene verso una più esplicita funzione cautelativa della tutela. In tali passaggi la deliberazione si addensa intorno alla categoria del “complesso” e al richiamo degli “aspetti estetici e tradizionali”, e la tutela viene motivata anche come presidio contro l’irreversibilità delle trasformazioni e contro la formazione di situazioni consolidate difficilmente rimovibili: in questa prospettiva, l’imposizione del vincolo è giustificata anche per «evitare il sorgere di fatti compiuti pregiudizievoli»¹¹.

Parallelamente, la prassi istruttoria mette in evidenza una crescente attenzione ai presupposti conoscitivi della decisione collegiale: quando la conoscenza del sito non risulta condivisa, la deliberazione viene rinviata e subordinata a una verifica diretta, secondo formule quali «rimandare d’ogni decisione [...] dopo che ogni membro abbia effettuato [...] sopralluogo»¹².

Infine, la motivazione può assumere la forma di un’azione integrativa rispetto a vincoli già emessi, quando si riconosca che porzioni rimaste escluse compromettono la tutela dell’insieme: in tali casi l’istruttoria ricostruisce le ragioni del provvedimento originario e propone l’ampliamento per salvaguardarne l’unità, poiché «le ragioni [iniziali] [...] verrebbero frustate»¹³.

11 Ivi, Cart. Paesaggio 69.

12 Ivi, Cart. 38-42, fsc. 38.

13 Ivi, Cart. Paesaggio 69.



Fig. 4. Soprintendenza ai Monumenti della Campania – Napoli Sez. Montecalvario Foglio I e IV. Zona sottoposta al vincolo della Legge 29-6-1939 n. 1497 sulla tutela delle Bellezze Naturali e Panoramiche. [Napoli, Archivio SABAP-NA].

3. Casi particolari: anomalie documentali e verifiche spaziali della L. 1497/1939

All'interno della schedatura effettuata¹⁴, emergono alcuni casi significativi in cui è stato necessario adattare la metodologia: ad esempio, la perimetrazione dell'area dei Camaldoli definisce un'area prevalentemente demaniale nel catasto attuale, testimonianza della sostanziale permanenza del vincolo paesaggistico malgrado una significativa espansione edilizia ai margini dell'area tutelata. Singolarità per l'analisi è l'assenza delle pagine 6-9 nell'elenco dei terreni da sottoporre al vincolo nella copia dell'archivio della Soprintendenza Architettura, Belle Arti e Paesaggio del comune di Napoli, con segni di strappo tra le pagine 5 e 10 che potrebbero indicare una sottrazione delle informazioni ivi contenute.

In aggiunta a questa anomalia archivistica, attraverso la digitalizzazione e l'utilizzo della metodologia GIS nelle fasi di rilevamento e analisi sono emerse ulteriori particolarità nelle aree indicate nella seguente tabella.

¹⁴ Napoli, SABAP-NA, *Attività finalizzate al completamento della ricognizione delle aree e degli immobili del comune di Napoli, dichiarati di interesse pubblico ai sensi della Legge 778/1922 della Legge L. 1487/1939, con contestuale analisi delle loro principali trasformazioni e caratteristiche paesaggistiche, estesa anche alle aree tutelate ai sensi dell'art. 142, comma 1, lett. c) del D. Lgs 42/2004*, schede 3.1-3.13.

Numero scheda	Oggetto	Commissione	Decreto Ministeriale	Gazzetta Ufficiale
03.06	Dichiarazione di notevole interesse pubblico del Centro Storico	Seduta III del 19 dicembre 1960 – Seduta V del 22 dicembre 1960	n.d.	n.d.
03.07	Dichiarazione di notevole interesse pubblico della fascia di terreno di proprietà della Sig. ra Herb ove insistono gli alberi per tutta la lunghezza del confine lungo la Via Nuova del Campo	Seduta XV del 9 dicembre 1963	d.m. 16 giugno 1964	n.d.
03.08	Dichiarazione di notevole interesse pubblico dei terreni siti in Napoli a valle di Via Nuova del Campo e di Via Santa Maria del Pianto	Seduta IV del 26 novembre 1960 – Seduta del 20 agosto 1961	n.d.	G.U. n. 238/1962
03.11	Alberi radicati nel terreno annesso alla “Villa Ruffo”	n.d.	d.m. 17 ottobre 1950	n.d.
03.12	Area annessa al fabbricato di Villa Giulia	n.d.	d.m. 20 marzo 1955	n.d.
03.13	Dichiarazione di notevole interesse pubblico – Giardino Monteroduni ed edifici annessi	n.d.	dd.mm. 12/10/1956; 06/03/1956; 20/03/1956; 26/04/1956; 22/06/1956.	n.d.

Tra queste, uno dei casi più singolari riguarda l'area del centro storico di Napoli (scheda 03.06): nella seduta della Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali e panoramiche di Napoli del 19 novembre 1960 si ritiene di dover vincolare l'area in base all'Art. 1 comma 3 della legge a causa di deroghe al piano regolatore concesse dal Comune e dell'impossibilità di intervento della Soprintendenza per l'assenza di vincoli. Dopo ampia discussione, col Commissario Enzo Fiore contrario all'apposizione, viene richiesta la redazione di una «ampia relazione con piante»; il 22 dicembre dello stesso anno, in assenza del Commissario Straordinario al Comune di Napoli, viene espresso parere favorevole all'apposizione del vincolo in ragione degli aspetti estetici e tradizionali dell'area, ritenuti di rilevante interesse pubblico. Ad eccezione di una nota indirizzata dal Soprintendente al Sindaco di Napoli datata 29 dicembre 1960, in cui si assicura un'imminente trasmissione degli atti per garantire la pubblicazione, non risultano documenti probatori dell'effettiva apposizione del vincolo, che ad oggi manca in letteratura. Nella perimetrazione allegata, si rileva in particolare l'inclusione degli isolati tra via Carbonara e via Rosaroll, in ragione della presenza del tracciato delle mura aragonesi, evidenziate nella cartografia (fig. 1). L'attuale perimetrazione del centro storico, riconosciuto patrimonio UNESCO nel 1995, si basa sull'impianto greco-romano esteso secondo il Piano Regolatore Generale del 1972 (approvato con d.m. 1829 del 31 marzo 1972), includendo aree monumentali limitrofe come Capodimonte, Castel Sant'Elmo e la Villa Comunale; la perimetrazione è confluita nella proposta del *Piano di Gestione del sito Unesco “Centro Storico di Napoli” Patrimonio dell'Umanità* del 2011, in cui è stata proposta l'istituzione di una *buffer zone* (cfr. proposta di piano, parte A, pp. 53-58; allegato A, §§ 3-6).

Da segnalare, inoltre, i vincoli di cui alle schede 03.07-03.13, in cui il vincolo areale della legge è applicato a regioni ridotte spesso afferenti a singoli proprietari, in maniera analoga alle modalità di vincolo ai sensi della legge 778/1922.

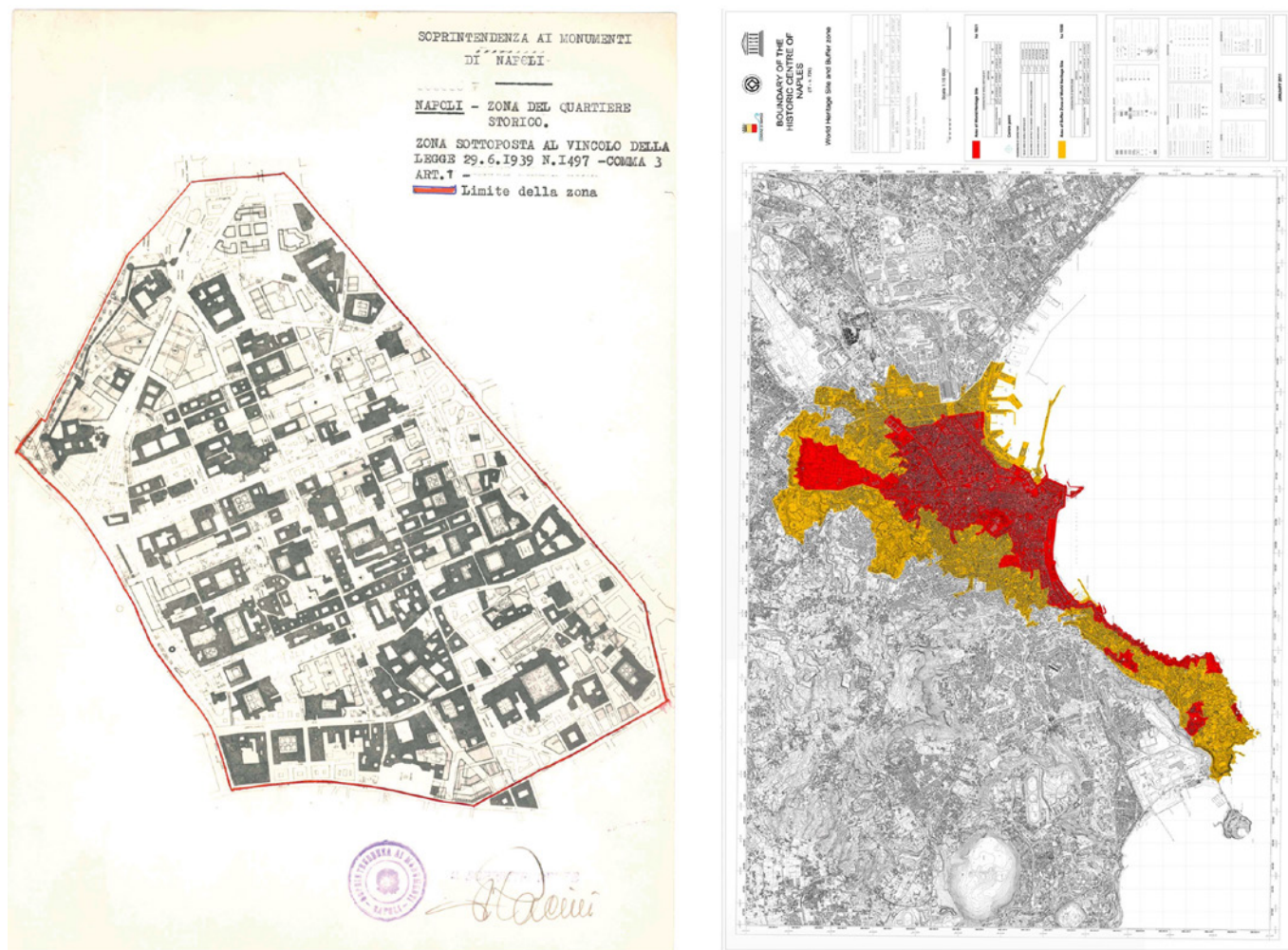


Fig. 5. Confronto tra la perimetrazione dell'area del centro storico di Napoli interessata dal vincolo ai sensi della L. 1497/1939 (Napoli, Archivio SABAP-NA) e la perimetrazione con proposta di buffer zone relativa alla proposta di Piano di Gestione UNESCO (Comune di Napoli, Allegato A alla proposta di piano).

Particolarmente singolari sono i vincoli relativi alle schede 03.07, 03.11, 03.12, relative a singole essenze arboree malgrado la natura prettamente areale del vincolo *ope legis*, forse utilizzato come deterrente verso crescenti pressioni edificatorie. A parziale sostegno di tale ipotesi, la fascia di terreno lungo il confine con via Nuova del Campo è oggi in condizioni totalmente difformi rispetto a quanto rinvenuto nella notifica di vincolo, essendovi attualmente un'autorimessa in cui sopravvivono solo alcune delle specie arboree vincolate; viceversa, gli alberi nel terreno annesso a villa Ruffo in via Francesco Crispi risultano ancora oggi tutelati. Analogamente, il vincolo apposto sull'area annessa a villa Giulia si concentra sulla «cospicua ed attraente zona verde nel centro abitato» costituita dalla vegetazione di alto fusto dell'immobile, anch'essa ancora conservata pur se in un contesto sensibilmente più urbanizzato rispetto alla perimetrazione d'archivio.

I terreni oggetto di analisi nella scheda 03.08 furono sottoposti a vincolo ai sensi del comma 4 dell'art. 1 della legge in virtù della loro «bellezza panoramica». Dal verbale di commissione si legge però che il Presidente dell'Ente Provinciale Turismo Enzo Fiore propose una postuma zonizzazione in cui sarebbero state precisate tutte le norme utili a eventuali costruzioni; il parere fu accettato dalla commissione determinando, malgrado la pubblicazione in Gazzetta Ufficiale, significative trasforma-

zioni nell'area: i confini dell'area non corrispondono integralmente all'assetto urbano attuale e vi si riconosce un significativo incremento di densità urbana, particolarmente a Sud-Ovest, in prossimità del tracciato della Strada Statale 162.

Infine, il giardino Monteroduni (scheda 03.13) in prossimità di piazzetta Mondragone e in adiacenza con il parco Cellamare, vede l'apposizione di vincolo conseguente a diversi decreti ministeriali, di cui non è stato possibile riconoscere gli estremi in Gazzetta Ufficiale. Di particolare interesse è la presenza di un decreto del Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici della Campania risalente al 2018, in cui si estende l'efficacia dei dd. mm. 26.4.1956 e 22.6.1956 all'androne e all'essedra della cd. "Villa Clotilde-Auverny-Eldorado". Inoltre, l'unico verbale della Commissione provinciale rinvenuto riguarda l'estensione del vincolo; manca la traduzione dell'esito della riunione in decreto ministeriale. Anche in questo caso, si osserva un sostanziale rispetto del vincolo.

4. Implementazione GIS: integrazione delle fonti cartografiche per la verifica dei vincoli territoriali

Per agevolare la consultazione contestuale delle schede, la metodologia è stata interamente trasferita e implementata in ambiente GIS seguendo un *workflow* strutturato in fasi:

1. acquisizione e digitalizzazione delle fonti (scansione ad alta risoluzione delle mappe e conversione in raster georeferenzabili);
2. georeferenziazione tramite identificazione di punti di controllo stabili e riconoscibili, presenti sia nelle mappe storiche sia nella basemap di riferimento;
3. trasformazione e rettifica delle immagini raster;
4. estrazione e attribuzione delle geometrie vettoriali corrispondenti alle perimetrazioni di vincolo;
5. inserimento nel *database* spaziale e metadatazione.

L'obiettivo è consentire una lettura sinottica e immediata delle trasformazioni spaziali nelle aree indagate, la corrispondenza puntuale tra le particelle presenti nei catasti storici e la configurazione attuale del territorio e, in via indiretta, una prima verifica dell'efficacia dei vincoli sulle superfici interessate. In particolare, le aree perimetrate soggette a vincolo sono state sovrapposte a una serie di fonti cartografiche e catastali che coprono l'intervallo cronologico dalla fine del XIX secolo ad oggi, in particolare il catasto storico dei terreni e dei fabbricati (1899-1902) [Alisio, 1980; Alisio, Buccaro 2003], il catasto dell'Agenzia delle Entrate (2025), le successive edizioni cartografiche IGM (serie storica, 1876; serie 25V nelle edizioni del 1907, 1942, 1980; serie M891, 1956) [Buccaro, Discepolo 2025] e immagini satellitari contemporanee (Google, Maxar, Airbus e altri fornitori). La georeferenziazione delle mappe storiche è stata eseguita mediante il plugin *Georeferencer GDAL*, individuando per ciascuna mappa almeno quattro punti di controllo corrispondenti sulla *basemap* satellitare (Fig. 6) e adottando procedure ormai consolidate in letteratura. [Cascón-Katchadourian, Alberich-Pascual 2021; Statuto, Cillis, Picuno 2017].

Per ogni area perimetrata il *database* GIS raccoglie e rende interrogabili i campi che corrispondono alle voci delle schede: id cartografico; denominazione dell'area oggetto di vincolo; nominativi dei proprietari delle aree interessate; data di pubblicazione del decreto in Gazzetta Ufficiale; articoli di legge a cui il vincolo si riferisce; tipologia di vincolo; particelle catastali interessate al 1905 e loro aggiornamento al 2025; identificazione delle unità archivistiche presenti nell'archivio della SABAP-NA



Fig. 6. Georeferenziazione dei catasti storici (da Alisio, Buccaro, 2003 e Archivio Digitale della Cartografia e dell'Aerofotografia Storica della Regione Campania) in ambiente GIS per l'ambito di Capo Posillipo (elaborazione di Raffaele Merone). Dati satellitari da Google, Maxar, Airbus e altri fornitori; immagini acquisite tramite QGIS (plugin QuickMapServices).

relative al vincolo in oggetto, numero della scheda corrispondente; note integrative. Questo approccio garantisce che i documenti elaborati e la relativa digitalizzazione possano essere consultati in modo autonomo, verificati rispetto ai dati registrati in fase di schedatura e aggiornati direttamente in ambiente GIS: il risultato è un *dataset* interrogabile, editabile e confrontabile con altri rilievi e strumenti di governo del territorio, idoneo sia a finalità di monitoraggio e controllo che a supportare decisioni pianificatorie e successive evoluzioni normative.

5. Conclusioni

La schedatura e la ricostruzione cartografica delle aree soggette a vincolo ai sensi della L. 1497/1939 nel comune di Napoli, realizzata attraverso l'integrazione sistematica di fonti storiche e l'implementazione di un ambiente GIS multitemporale, restituisce un contributo rilevante sotto i profili conoscitivo, metodologico e operativo: la lettura sinottica delle sovrapposizioni cartografiche e catastali ha rivelato un palinsesto complesso di pratiche edificatorie, interventi di tutela puntuale e perimetrazioni di area che, nel loro intreccio, spiegano l'eterogeneità dell'assetto paesaggistico contemporaneo e le discrepanze tra la formulazione normativa del vincolo e la sua efficacia; metodologicamente, la procedura adottata dimostra la capacità degli strumenti geospaziali di rendere confrontabili informazioni eterogenee e di supportare verifiche puntuali tra vincolo e configurazione del suolo; sul piano operativo emergono indicazioni concrete per migliorare la *governance* del patrimonio vincolato: si rileva l'esigenza di istituire e mantenere un'anagrafe georeferenziata ufficiale e aggiornata, introdurre

standard procedurali per la georeferenziazione e la documentazione dei vincoli e dei relativi riscontri sul territorio, rafforzare la cooperazione tra Soprintendenze, Agenzia delle Entrate, enti comunali e infrastrutture regionali di dati, nonché promuovere l'apertura controllata e l'interoperabilità dei dati per favorire ricerca, partecipazione e controllo amministrativo. Vanno tuttavia riconosciuti i limiti della ricerca: la variabile qualità delle mappe storiche, deformazioni cartografiche, lacune e disomogeneità archivistiche e la complessità delle successioni catastali impongono prudenza interpretativa e richiedono misure di mitigazione a livello di metadattazione, campionamenti di verifica e aggiornamenti iterativi. Tra le prospettive future si evidenziano l'estensione cronologica e tipologica delle fonti (aerofotogrammetria storica, rilievi LIDAR), l'integrazione con banche dati delle pratiche edilizie e sistemi di monitoraggio ambientale, lo sviluppo di interfacce web per la consultazione e strumenti di analisi partecipata, nonché la formalizzazione di linee guida operative per la schedatura storica e il *workflow* GIS.

In un contesto complesso come quello attuale, la combinazione tra ricerca storico-archivistica e tecnologie geospaziali emerge come condizione necessaria perché la stratificazione normativa si traduca in strumenti operativi verificabili, riproducibili e adattabili; in questo contesto, il *dataset* e il protocollo metodologico proposti mirano a rappresentare una possibile base riproducibile e ampliabile per sostenere decisioni pianificatorie consapevoli e durature.

Bibliografia

- Alisio, G. (1980). *Napoli e il risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Ed. Banco di Napoli.
- Alisio, G., Buccaro, A. (2003). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli.
- Buccaro, A., Discepolo, B., a cura di (2025). *La conoscenza per il governo del territorio. Il patrimonio digitale della cartografia e dell'aerofotografia storica della regione campania*, Scafati, D'Amato editore.
- Cascón-katchadourian, J., ALBERICH-PASCUAI, J. (2021). *The Georeferencing of Old Cartography in Geographic Information Systems (GIS): Review, Analysis and Comparative Study of Georeferencing Software*. «Revista General de Información y Documentación», n. 31(1), 437-460.
- D'agostino, P., Antuono, G. (2025), *Territori soggetti a usi civici da vincolo a risorsa: sfide e soluzioni tra rappresentazione digitale e gestione informativa*, in *Dagli usi civici ai domini collettivi, dal paesaggio alle comunità energetiche. Temi di attualità e casi studio*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, E. Manzo, L. Pica e F. Rolleri, FrancoAngeli, Milano, pp. 78-87.
- Di Franco, L., Perrella, R. (2023), *Amedeo Maiuri: l'archeologia e il paesaggio storico del Golfo di Napoli*, Edizioni Quasar, Roma.
- Di Luggo, A., Castagnaro, A. (2008), *Ferdinando Chiaromonte. Disegni opere progetti*, Officina Edizioni, Roma
- Galleri, D. (2023), *Il grattacielo di Napoli di Stefania Filo Speciale tra offesa al paesaggio e modernità negata. Attualità critica di un dibattito irrisolto*, in *A cento anni dalla legge Croce. Nuove prospettive sul paesaggio*, a cura di G. Belli, F. Mangone, Lettera Ventidue, Siracusa, pp. 127-144.
- Mangone, F., Ruggiero, N., a cura di (2022), *Paesaggio 1922-2022, Cent'anni della legge Croce*, Quaderni di Napoli Nobilissima, n. 3, Napoli, Artem.
- Pane, A. (2021), *Roberto Pane al Touring Club Italiano: Architettura, Città, Paesaggio da «Le Vie d'Italia» alla Guida Rossa*, in *Storia dell'Urbanistica. L'Italia del Touring Club, 1894-2019*, a cura di G. Belli, F. Mangone e R. Sessa, Edizioni Caracol, Palermo, pp. 300-329

Statuto, D., Cillis, G., Picuno, P. (2017). *Using Historical Maps within a GIS to Analyze Two Centuries of Rural Landscape Changes in Southern Italy*. «Land» 6(3), 65, 1-15.

Severini, G., (2019), *L'evoluzione storica del concetto giuridico di paesaggio*, in *Il "paesaggio" di Alberto Predieri*, a cura di Morbidelli G. e Morisi M., Passigli Editori, Firenze, pp. 59-108.

Sitografia

Geoportale Cartografico Catastale, Agenzia delle Entrate, 2025, <febbraio 2026>: <https://geoportale.cartografia.agenziaentrate.gov.it/>

Regione Campania, Archivio Digitale della Cartografia e della Aerofotografia Storica <novembre 2025>: <https://archiviocartografico.regione.campania.it/>

Comune di Napoli, proposta di Piano di Gestione del sito Unesco "Centro Storico di Napoli" Patrimonio dell'Umanità, <febbraio 2026>: https://www.comune.napoli.it/articolo_tematico/urbana-urbanistica-napoli/grandi-progetti-e-mobilita/archivio-unesco/sito-unesco-piano-di-gestione/

Tra tutela formale e trasformazioni reali: il paesaggio rurale di Gragnano tra vincoli e progetto

Between formal protection and real change: the rural landscape of Gragnano between restrictions and development

Lavinia Tozzi

Università degli Studi di Napoli Federico II, D.ARC XLI ciclo

Abstract

Il paesaggio rurale di Gragnano costituisce un sistema storico-territoriale in cui tutela normativa e trasformazioni contemporanee mostrano un evidente scarto tra riconoscimento formale e conservazione reale. L'analisi degli strumenti urbanistici e di due casi studio – la Masseria dei Massi e l'ex mulino di via Serbatoio – evidenzia i limiti di una tutela prevalentemente prescrittiva e suggerisce una reinterpretazione del vincolo paesaggistico come dispositivo attivo di conoscenza, gestione e rigenerazione del patrimonio rurale.

Keywords

Paesaggio rurale; vincolo paesaggistico; pianificazione territoriale.

XXX

Rural landscape; landscape restrictions; territorial planning.

Introduzione

Negli ultimi decenni la tutela paesaggistica italiana è passata dalla protezione selettiva delle “bellezze naturali” a una progressiva considerazione del paesaggio come bene pubblico e territorio espressivo di valori identitari. L'evoluzione normativa del Novecento e dei primi anni Duemila ne ha ampliato il concetto, includendo anche i contesti rurali e ordinari, quali paesaggi agrari storici, sistemi terrazzati, insediamenti rurali diffusi e spazi produttivi della vita quotidiana; tuttavia, a questo avanzamento teorico non sempre corrisponde un'effettiva efficacia applicativa. La tutela continua spesso a tradursi in un apparato vincolistico prescrittivo, con difficoltà nel governare le trasformazioni e nel garantire la conservazione del patrimonio diffuso. È in questo scarto tra riconoscimento normativo e gestione concreta che si colloca il tema del patrimonio rurale, frequentemente protetto in modo indiretto e discontinuo e quindi esposto a vulnerabilità materiali e funzionali. Il caso di Gragnano ne è testimonianza. Qui morfologia, terrazzamenti, risorse idriche, infrastrutture storiche e architetture produttive hanno costruito un paesaggio agrario complesso, strutturato dal sistema Vernotico-Valle dei Mulini e dalle relazioni tra campagna, produzione e insediamento (Figura 1). Allo stesso tempo, gli strumenti contemporanei (PUC 2020 e quadro vincolistico sovraordinato) mostrano un significativo riconoscimento formale che non sempre si traduce in tutela attiva. Su queste basi il contributo interroga l'effettiva incidenza del vincolo paesaggistico e degli strumenti di piano nella conservazione del patrimonio rurale di Gragnano, chiedendosi se il vincolo possa essere reinterpretato come dispositivo progettuale capace di attivare processi di conoscenza, gestione e riuso compatibile, oltre la



Fig. 1. Lavinia Tozzi, Inquadramento territoriale del comune di Gragnano nel contesto dell'area dei Monti Lattari e della piana costiera stabiese.

sola funzione prescrittiva. L'analisi integra ricostruzione normativa e lettura sistemica del paesaggio rurale, affiancate dal confronto critico tra pianificazione e condizioni reali del territorio, verificato attraverso rilievi e sopralluoghi mirati.

1. Evoluzione della tutela del paesaggio e riconoscimento dell'architettura rurale

L'evoluzione della tutela paesaggistica italiana evidenzia il progressivo passaggio dalla protezione del singolo bene di pregio alla considerazione del territorio come sistema complesso. Come noto, la prima disciplina organica è rappresentata dalla legge 11 giugno 1922, n. 778 (legge Croce), che assoggettava a tutela immobili e contesti di particolare bellezza naturale e panoramica. La normativa si fondava su una concezione estetica e selettiva del paesaggio, inteso come insieme di "bellezze naturali" di valore visivo, con una funzione prevalentemente conservativa [Belli, Mangone 2023, 64]. In tale prospettiva il paesaggio non era ancora considerato esito dell'interazione storica tra ambiente e attività umane e il patrimonio rurale rimaneva sostanzialmente escluso dalla tutela, interpretato come sfondo ordinario piuttosto che come struttura territoriale produttiva e culturale. Già negli anni successivi emersero criticità legate alla rigidità dei vincoli e alla limitata efficacia rispetto alle trasformazioni territoriali in atto [Settis 2010, 169]. Un primo ampliamento si registra

con le leggi Bottai del 1939: la legge n. 1089 organizza la tutela dei beni storico-artistici, mentre la legge n. 1497 introduce la distinzione tra bellezze individue e d'insieme e prevede i piani paesistici. Nel dibattito culturale emerge una concezione più dinamica della tutela: come osservato da Lazzari, i piani avrebbero dovuto affiancare alla conservazione il riconoscimento dei processi evolutivi del paesaggio, ponendo sullo stesso piano architettura urbana e architettura rurale come espressioni della cultura del costruire. Nonostante ciò, l'impostazione rimase prevalentemente selettiva. Come evidenzia Salvatore Settis, la storia della tutela italiana è segnata da una persistente distanza tra principi normativi e capacità effettiva di incidere sulle trasformazioni territoriali, dovuta alla frammentazione delle competenze e a processi di deregulation urbanistica, generando il paradosso di un paesaggio formalmente protetto ma concretamente vulnerabile. Il riconoscimento istituzionale del paesaggio come valore pubblico fondamentale avviene con l'art. 9 della Costituzione del 1948, che eleva la tutela paesaggistica a principio fondativo dell'ordinamento e la collega alla qualità della vita collettiva [Settis 2010, 16-22, 44-53, 128, 173]. Un passaggio decisivo si realizza con la legge 8 agosto 1985, n. 431 (legge Galasso), che estende automaticamente la tutela a intere categorie territoriali, interpretando il paesaggio come struttura territoriale complessiva. L'obbligo di redazione dei piani paesistici regionali segna il passaggio dalla conservazione del singolo bene alla gestione delle trasformazioni, anche se le difficoltà attuative produssero nuovamente uno scarto tra tutela formale ed efficacia operativa [Settis 2010, 210-211]. Per il patrimonio rurale ciò comportò una protezione indiretta attraverso il vincolo dei contesti agrari. La svolta concettuale avviene con la Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 2000), che riconosce tutti i paesaggi, inclusi quelli rurali e quotidiani, come componenti essenziali del contesto di vita delle popolazioni e definisce il paesaggio come risultato delle relazioni tra fattori naturali e umani, orientando la tutela verso una dimensione dinamica e processuale [Settis 2010, 48-52]. In questo quadro si inserisce la legge 24 dicembre 2003, n. 378, primo provvedimento nazionale rivolto esplicitamente alla tutela e valorizzazione dell'architettura rurale, riconosciuta come testimonianza dell'economia agricola storica, sebbene con carattere prevalentemente programmatico e applicazione disomogenea. Il percorso normativo trova sintesi nel decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 – Codice dei beni culturali e del paesaggio, che definisce il paesaggio come «territorio espressivo di identità», esito delle relazioni tra fattori naturali e umani [d.lgs. 42/2004, art. 131]. Permane tuttavia una tensione tra questa nozione ampia e la disciplina dei beni paesaggistici ancora legata alla tradizione delle «bellezze naturali», evidenziando come la tutela non possa limitarsi a un sistema di vincoli ma debba orientare le trasformazioni territoriali. A tale evoluzione teorica non corrisponde però un'analoga efficacia applicativa. La diffusione di deroghe e sanatorie ha contribuito a indebolire la credibilità del sistema di tutela: secondo Settis, l'alternanza tra norme restrittive e pratiche di deregulation produce un paradosso strutturale per cui il paesaggio risulta sempre più protetto sul piano formale ma sempre più vulnerabile nella realtà [Settis 2010, 21-22, 79-81]. Nel complesso, l'evoluzione normativa mostra il passaggio da un vincolo statico, orientato alla conservazione di beni eccezionali, a una concezione dinamica del paesaggio come sistema territoriale. Tale transizione resta tuttavia incompleta: gli strumenti operativi continuano spesso a basarsi su logiche selettive e vincolistiche, lasciando il patrimonio rurale diffuso privo di politiche attive di gestione e progetto.

2. Il paesaggio rurale di Gragnano come sistema

Il paesaggio rurale di Gragnano è l'esito di una lunga costruzione storica in cui morfologia, insediamenti e pratiche produttive hanno operato in stretta interdipendenza, dando forma a un sistema territoriale stratificato. Non si tratta di un semplice sfondo naturale, ma del risultato di un continuo adattamento tra condizioni geomorfologiche, risorse ambientali e organizzazione antropica, nel quale l'attività agricola e produttiva ha svolto un ruolo determinante. Dal punto di vista morfologico, l'area è caratterizzata dalla compresenza di versanti collinari e montani terrazzati, profonde incisioni vallive e fondovalle progressivamente urbanizzati. I terrazzamenti costituiscono una componente strutturale del paesaggio: dispositivi agricoli funzionali alla coltivazione, ma anche infrastrutture storiche di regimazione delle acque e stabilizzazione dei versanti. La viabilità storica si organizza coerentemente con tale assetto, seguendo le curve di livello e collegando i diversi ambiti altimetrici attraverso percorsi trasversali e mulattiere. Le incisioni vallive, in particolare quelle afferenti al sistema del torrente Vernotico, hanno svolto una funzione ordinatrice centrale. Esse costituiscono non solo corridoi ecologici, ma infrastrutture produttive lungo le quali si è concentrata l'attività molitoria [Città Metropolitana di Napoli 2006, 6-12]. Il rapporto tra acqua ed energia ha generato un sistema a catena che ha connesso versanti terrazzati, mulini di fondovalle e centro urbano, contribuendo in modo decisivo alla costruzione dell'identità produttiva di Gragnano. Anche il sistema insediativo rurale si è sviluppato in relazione a questa struttura. I casali collinari e montani si collocano in posizione intermedia tra aree boscate e coltivi terrazzati, mentre masserie ed edifici rurali isolati hanno storicamente funzionato come unità produttivo-residenziali integrate nel territorio. I mulini, localizzati lungo i corsi d'acqua, costituivano invece nodi di trasformazione, rafforzando il legame funzionale tra risorsa idrica, produzione agricola e organizzazione insediativa (Figura 2).

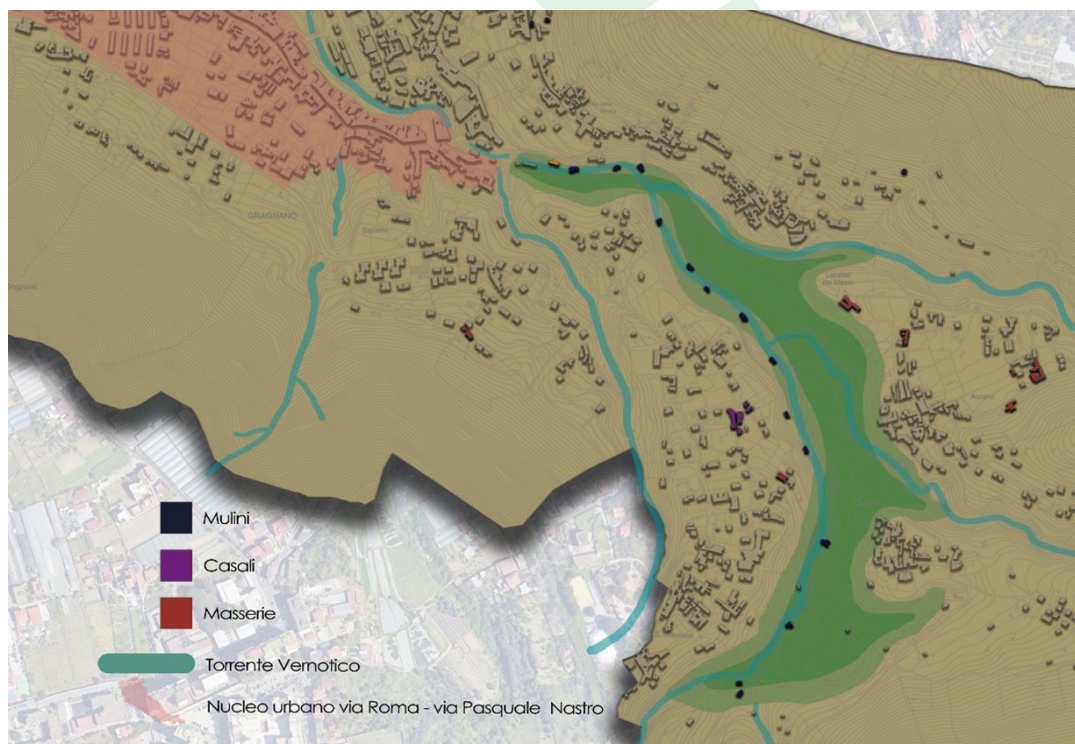


Fig. 2. Lavinia Tozzi, Schema interpretativo del paesaggio rurale di Gragnano e del sistema territoriale del torrente Vernotico. La Valle dei Mulini è rappresentata come struttura ordinatrice del territorio, evidenziando la relazione tra rete idrica, sistema molitorio storico e insediamenti rurali che ha contribuito alla formazione dell'identità produttiva locale.

Nel corso del Novecento tale equilibrio è stato progressivamente messo in tensione da processi di espansione e dispersione edilizia, che hanno ridotto la continuità del suolo agricolo e attenuato alcune relazioni originarie tra campagna e insediamento. Tuttavia, nei contesti collinari e montani la struttura storica del paesaggio rimane ancora in parte leggibile [Città Metropolitana di Napoli 2006, 12]. Il paesaggio agrario di Gragnano si configura dunque come una trama unitaria in cui coltivazioni, terrazzamenti, insediamenti e infrastrutture idriche concorrono a definire un sistema integrato. In questo quadro l'agricoltura non rappresenta soltanto una funzione economica, ma una pratica di manutenzione attiva del territorio, essenziale per la stabilità idrogeologica e la conservazione delle forme del suolo. Leggere il paesaggio rurale di Gragnano come sistema significa riconoscere che le permanenze architettoniche non possono essere comprese né tutelate se isolate dal contesto morfologico e produttivo che le ha generate. È su questa rete di relazioni, più che sui singoli manufatti, che si fonda l'identità territoriale, e su tale dimensione sistemica si misurerà l'effettiva capacità degli strumenti di pianificazione di incidere sulla sua conservazione.

3. Strumenti urbanistici e pianificazione recente: il PUC di Gragnano tra riconoscimento e inefficacia operativa

Il Piano Urbanistico Comunale di Gragnano (2020) si inserisce in un quadro pianificatorio complesso, caratterizzato dalla presenza di vincoli paesaggistici e ambientali sovraordinati, tra cui il Piano Urbanistico Territoriale dell'Area Sorrentino-Amalfitana e il Piano Paesaggistico Regionale della Campania, che interpreta il paesaggio come sistema stratificato di valori fisici, rurali e storico-insediativi. All'interno di questo contesto, il PUC riconosce esplicitamente il ruolo centrale del paesaggio rurale, della Valle dei Mulini, dei terrazzamenti agrari e delle emergenze architettoniche diffuse quali componenti strutturanti dell'identità territoriale locale. Il piano adotta una lettura per sistemi e ambiti, distinguendo tra città storica, sistema ambientale e territorio rurale, e attribuisce alle matrici paesaggistico-rurali una funzione fondamentale nella rete ecologica e nella stabilità idrogeologica del territorio. Il patrimonio edilizio rurale – masserie, case agricole, nuclei sparsi e infrastrutture produttive storiche – viene ricondotto a questa interpretazione sistemica e accompagnato da indicazioni orientate alla tutela dei caratteri tipologici e alla rifunzionalizzazione compatibile, spesso connessa alla valorizzazione delle filiere locali. Tra gli elementi più significativi emerge inoltre il progetto della “trasversale dell'acqua” lungo il sistema Vernotico-Valle dei Mulini, che interpreta il corso d'acqua come infrastruttura ecologica e culturale, mostrando un tentativo di concepire il vincolo come strumento attivo di rigenerazione territoriale [NTA PUC Gragnano 2020, artt. 21, 47, 69]. Nonostante questa impostazione teoricamente avanzata, l'analisi critica del piano evidenzia uno scarto tra riconoscimento formale e capacità operativa della tutela. Il PUC eredita infatti in larga parte quadri conoscitivi e perimetrazioni provenienti da strumenti precedenti senza una verifica sistematica sullo stato reale dei beni. Ne deriva una condizione paradossale: edifici degradati o scomparsi continuano a figurare come emergenze tutelate, mentre altri manufatti significativi risultano marginali o assenti nei repertori ufficiali. Rispetto all'impostazione dinamica del Piano Paesaggistico Regionale, fondata su aggiornamento continuo e costruzione conoscitiva del territorio, alla scala comunale il vincolo tende così a ridursi a dispositivo prevalentemente cartografico e prescrittivo. Questo scollamento tra pianificazione e realtà fisica limita la capacità del PUC di incidere sulla conservazione attiva dell'edilizia

rurale e di orientare processi di trasformazione coerenti. In assenza di strumenti aggiornati – rilievi diretti, schedature puntuali e integrazione sistematica dei dati territoriali – la tutela rischia quindi di rimanere una costruzione formale, efficace nel riconoscere valori ma debole nel governarne l'evoluzione concreta.

4. Casi studio critici: tutela formale e realtà del patrimonio rurale a Gragnano

L'analisi degli strumenti urbanistici e paesaggistici evidenzia come, nel territorio di Gragnano, il riconoscimento normativo del patrimonio rurale non coincida sempre con la sua effettiva conservazione o gestione attiva. Per verificare l'incidenza concreta del vincolo paesaggistico sono stati selezionati due casi studio complementari: la Masseria dei Massi, bene vincolato ma in stato di grave vulnerabilità, e l'ex mulino di via Serbatoio, manufatto scomparso ma ancora presente nella pianificazione. I due esempi consentono di evidenziare criticità opposte ma convergenti della tutela contemporanea. La Masseria dei Massi, situata sul colle di Aurano in posizione dominante sulla Valle dei Mulini, rappresenta una delle principali emergenze storico-rurali del territorio, riconducibile alla fase tardo medievale dei casali gragnanesi. Il complesso, organizzato attorno a una torre quadrangolare con edifici aggregati successivi, si inserisce in un paesaggio agrario terrazzato di elevato valore storico e ambientale.

Dal punto di vista normativo, la torre è sottoposta a vincolo ai sensi della legge 1089/1939 (oggi D.Lgs. 42/2004) ed è riconosciuta dal PUC come emergenza architettonica rilevante all'interno dell'am-



Fig. 3. Lavinia Tozzi, Masseria dei Massi sul colle di Aurano, Gragnano.



Figg. 4-5. Lavinia Tozzi, Area dell'ex mulino di via Serbatoio, Gragnano: edificio residenziale sorto in sostituzione del manufatto molitorio e resti dell'acquedotto storico adiacente.

bito paesaggistico di Aurano, con indicazioni di recupero e rifunzionalizzazione compatibile [NTA PUC Gragnano 2020, art. 31]. Nonostante tale riconoscimento multilivello, il complesso versa oggi in condizioni di grave degrado: crolli strutturali, perdita delle coperture e avanzato stato di abbandono testimoniano l'assenza di interventi di manutenzione o gestione. Il caso evidenzia come il vincolo, pur limitando trasformazioni incongrue, non garantisca la conservazione materiale del bene in assenza di strumenti attuativi e strategie operative, configurandosi come dispositivo di arresto più che di cura attiva. Di segno opposto è il caso dell'ex mulino di via Serbatoio, che consente di analizzare la tutela dal punto di vista della costruzione dei quadri conoscitivi. Negli elaborati del PUC il mulino è ancora classificato tra gli edifici storici isolati; tuttavia, il sopralluogo ha evidenziato la completa scomparsa del manufatto, demolito e sostituito da un edificio residenziale novecentesco. Il bene sopravvive dunque esclusivamente nella rappresentazione pianificatoria, configurandosi come una permanenza "cartografica" priva di riscontro nella realtà fisica (Figure 4-5). Questo caso mette in luce il limite di una tutela fondata su repertori ereditati e non sistematicamente aggiornati: in assenza di verifiche sul campo, rilievi diretti e strumenti informativi dinamici, il vincolo perde capacità operativa e rischia di orientare in modo distorto le scelte di tutela e progetto. Considerati congiuntamente, i due casi studio mostrano come la debolezza della tutela non derivi dall'assenza di norme, ma dalla difficoltà di trasformare il riconoscimento formale in pratica gestionale. Nel primo caso il bene esiste ma non è curato; nel secondo la tutela persiste anche quando il bene non esiste più. Il vincolo paesaggistico appare così efficace nel riconoscere valori, ma fragile nel governare processi reali e nell'aggiornare la conoscenza territoriale, evidenziando la necessità di ripensarlo come strumento dinamico di progetto e gestione del paesaggio rurale.

Conclusioni

La presente analisi ha preso avvio dal problema dello scarto tra tutela formale e conservazione reale del patrimonio rurale, in un contesto nel quale la normativa italiana riconosce il paesaggio come sistema dinamico e identitario, mentre la pratica amministrativa continua spesso a tradurre tale principio in dispositivi prevalentemente statici e prescrittivi. L'evoluzione legislativa mostra il progressivo passaggio dalla protezione del bene eccezionale alla salvaguardia del territorio nel suo insieme; tuttavia, a questo ampliamento teorico non sempre è corrisposta una reale capacità di incidere sulle trasformazioni territoriali. Il vincolo paesaggistico continua, infatti, a operare più come limite alle trasformazioni che come strumento capace di orientarle. Il caso di Gragnano rende evidente tale contraddizione. I due casi studio analizzati evidenziano criticità complementari: la Masseria dei Massi dimostra come un bene fortemente vincolato possa permanere in stato di abbandono in assenza di strumenti di gestione attiva; l'ex mulino di via Serbatoio mostra invece come un manufatto scomparso possa continuare a esistere solo nella rappresentazione pianificatoria, rivelando i limiti di quadri conoscitivi non aggiornati. La debolezza della tutela non risiede dunque nell'assenza normativa, ma nella difficoltà di tradurre il riconoscimento formale del valore paesaggistico in pratica operativa. Questa condizione evidenzia una tensione strutturale tra concezione dinamica del paesaggio e strumenti amministrativi ancora fondati su logiche statiche. La Valle dei Mulini rappresenta un sistema territoriale integrato – costituito da infrastrutture idriche, architetture produttive e paesaggio agrario – che la pianificazione tende ancora a trattare per elementi separati, riducendone la comprensione sistemica. In tale prospettiva, l'approccio territorialista consente di interpretare gli spazi agricoli e produttivi come componenti strutturali della forma territoriale e della qualità insediativa [Magnaghi 2000, 162-163]. Nel caso di Gragnano, le relazioni tra architetture rurali, sistemi molitori e attività produttive storiche suggeriscono la presenza di un dispositivo territoriale unitario, costruito nel tempo dall'interazione tra ambiente, produzione e insediamento. Le trasformazioni urbane più recenti hanno progressivamente modificato alcune di queste relazioni funzionali tra campagna, infrastrutture idriche e centro abitato, pur lasciandone ancora riconoscibile l'impianto territoriale originario. Il paesaggio rurale emerge così non come residuo del passato, ma come infrastruttura territoriale capace di produrre valore ambientale, culturale ed economico [Magnaghi 2000, 168-170]. Terrazzamenti, reti idriche e architetture rurali continuano a svolgere un ruolo attivo nella stabilità del territorio e nella costruzione dell'identità locale. Esperienze di riuso produttivo legate alla filiera della pasta mostrano inoltre come la continuità d'uso possa costituire una forma efficace di tutela [Magnaghi 2000, 172-173]. L'esito principale della ricerca consiste quindi nella necessità di reinterpretare il vincolo come condizione generativa e non esclusivamente interdittiva. Nel caso di Gragnano ciò potrebbe esplicitarsi in un aggiornamento continuo dei quadri conoscitivi mediante rilievi diretti e strumenti GIS; integrazione tra tutela paesaggistica e politiche agricole e ambientali, riconoscendo gli agricoltori come manutentori del paesaggio; promozione di strategie di riuso compatibile connesse alle filiere locali e a forme di fruizione sostenibile. In un territorio in cui il paesaggio nasce storicamente dall'interazione tra acqua, produzione e infrastrutture, la rigenerazione non coincide con la musealizzazione, ma con la riattivazione delle relazioni che ne hanno determinato la formazione. Il vincolo paesaggistico può diventare efficace solo se assunto come strumento progettuale capace di orientare trasformazioni coerenti con i caratteri identitari del territorio. Gragnano può dunque essere interpretato come un laboratorio territoriale replicabile, poiché concentra problematiche diffuse in molte aree rurali italiane:

tutela formalmente avanzata ma fragile sul piano attuativo, riconoscimento sistemico del paesaggio accompagnato da applicazioni frammentarie e carenze nell'aggiornamento conoscitivo. Il passaggio dal vincolo come limite al vincolo come progetto rappresenta quindi non una riduzione della tutela, ma la condizione della sua effettiva efficacia.

Bibliografia

Belli, G., Mangone, F., a cura di (2023). *A cento anni dalla legge Croce. Nuove prospettive sul paesaggio*, Siracusa, LetteraVentidue.

Comune Di Gragnano (2020). *Piano Urbanistico Comunale (PUC). Norme Tecniche di Attuazione*, Gragnano, Comune di Gragnano. Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

Magnaghi, A. (2000). *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri.

Provincia Di Napoli (2006). *Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale (PTCP). Rapporto Ambientale – Allegato A*, Napoli, Provincia di Napoli.

Settis, S. (2010). *Paesaggio, Costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi.

«Sotto il vestito, niente». L'ablazione dell'ornamento e la modernizzazione dello stock edilizio storicista nelle città dell'Europa centrale nel corso del Novecento

«Nothing under the dress». The Removal of Stuccoworks and the Modernisation of the Historicistic Urban Fabric in Central Europe during the 20th Century

Paolo Cornaglia

Politecnico di Torino

Abstract

Il volto delle città europee è spesso sfigurato, mostrando l'esito di un processo, l'*Entstückung* (soppressione degli stucchi) che, sviluppato tra le due guerre, si è poi irrobustito nel corso della ricostruzione, a volte in parallelo alla demolizione del tessuto urbano di secondo Ottocento. Un fenomeno che ha riguardato l'Europa centrale, e che in casi come quello di Budapest può essere analizzato anche grazie alla massiva digitalizzazione di immagini, progetti e periodici. Oggi le pagine dei social documentano un percorso inverso.

The face of European cities is often disfigured, revealing the outcome of a process called Entstückung (stucco removal), which developed between the two world wars and was then strengthened during the reconstruction, sometimes in parallel with the demolition of the late 19th-century urban fabric. This phenomenon affected Central Europe, and in cases like Budapest, it can be analyzed thanks to the widespread digitization of images, projects, and periodicals. Today, social pages document a reverse process.

Keywords

Storicismo, Modernizzazione, Europa centrale.

Historicism, Modernisation, Central Europe.

Introduzione

«Dalla mia finestra vedo la strada fonda, solenne, massiccia. Botteghe seminterrate dove tutto il giorno ardono lumi, all'ombra di facciate cariche di pesanti balconi, di sporchi frontoni in stucco ornati di scudi, nastri svolazzanti e altri simboli araldici. Tutto il quartiere è così: strade e strade di case che fanno pensare a vecchie monumentali casseforti, colme dei beni deprezzati e dei brutti mobili di una classe media fallita» [Isherwood 1966, 17]. Nel suo Addio a Berlino, pubblicato nel 1939, lo scrittore vede così il volto della città, influenzato dal progressivo disvalore assegnato alla città storica del secondo Ottocento negli anni del razionalismo trionfante. È una premessa per una successiva ordalia. Come ricorda Florian Urban, «Less than fifteen years after World War II had left large parts of Berlin in Ruins, the city faced another wave of destruction that was just as devastating to the urban fabric as the four years of air raids had been» [Urban 2004, 354]. Tra il 1960 e il 1980, infatti, numerosi complessi residenziali di tardo Ottocento vennero demoliti nell'ambito di politiche di rinnovo urbano. Sono gli edifici ritratti da Isherwood con poca indulgenza. L'operazione, però, non è improvvisata, la guerra ha solo offerto un teatro d'azione con meno remore e più giustificazioni. Già nel 1925 Le Corbusier scrive parole di fuoco nei confronti della struttura storica tradizionale delle città: «l'indigente rue corridor: l'urbanisme abandonnera la "rue corridor" actuelle et par le tracé de lotissements nouveaux, il créera sur une échelle autrement vaste, la symphonie architecturale qu'il s'agit de réaliser. La rue-corridor, à deux trottoirs, étouffée entre des hautes maisons, doit disparaître. Les villes ont le

droit d'être autre chose que des palais tout en corridors» [Le Corbusier 1930, 66]. L'idea di abbandonare la *rue corridor* nella pianificazione, però, arriva a preconizzare la distruzione dell'esistente: «Le centre des villes est malade mortellement [...] Je pense donc bien froidement qu'il faut arriver à cette idée de démolir le centre des grandes villes et de le rebâtir» [Le Corbusier 1925, 88]. L'approccio a una nuova idea di città si concretizza nella Carta d'Atene, emersa nel IV Congresso CIAM del 1933 e pubblicata ufficialmente nel 1941-43. Non riguarda solo la pianificazione degli sviluppi ma anche l'intervento nella città storica: la conservazione dei quartieri storici non deve contrastare con le norme d'igiene, non si devono utilizzare gli stili del passato nella costruzione di nuovi edifici nella parte storica [Le Groupe CIAM-France 1943]. Il rifiuto dello storicismo, a fronte dei nuovi conseguimenti formali degli anni Venti, però, porta non solo alla dichiarata modernità dei nuovi inserimenti nel tessuto storico, ma alla manomissione dell'esistente. Uno spettro si è quindi aggirato nelle città europee, prima e dopo il secondo conflitto mondiale: una malintesa "modernizzazione" di ciò che costituiva il vero e proprio corpo delle grandi metropoli, le espansioni di secondo Ottocento, tutte caratterizzate da un pervicace storicismo. L'abitazione di Isherwood, a Berlino, non ha subito l'ablazione del vestito ornamentale, ma alcuni edifici vicini sì. Esempi si trovano a Vienna (Figura 1), Praga, Budapest, in tutte le città dell'Europa centrale.



Fig. 1. Vienna, Edifici storicisti gemelli, a sinistra è visibile un caso di *Entstückung*, foto dell'autore, 2004.

Praga, Berlino, e le altre metropoli europee

La volontà di mostrare un «nocciolo» più veritiero, cancellando «l'involucro stilistico», secondo un processo analizzato da Oechslin [Oechslin 2004] produce esiti già negli anni Venti a Praga, come nel caso della Deutsche Agrar- und Industriebank purgata dall'architetto Adolf Foehr, molto attivo in città dal 1908 e anche membro della Commissione tecnica e della Commissione Edilizia [Foehr 1925; Oechslin 2004, 92, 96; Vostřelová 2017] dove il *maquillage*, comunque, non riesce ad aver ragione della verticalità delle finestre. Ed è questo che si ripete nelle città: facciate divenute lisce e anonime tradiscono l'origine storicista mostrando aperture centinate e serramenti modanati, mensole di balconi incongruamente decorati. L'intervento snatura nel profondo gli edifici, in cui il carattere principale è proprio la facciata, il rapporto con lo spazio urbano, e non l'articolazione volumetrica, se non nei bow-windows e nelle coperture, anche queste, spesso normalizzate nelle ricostruzioni postbelliche, effettuate con necessaria rapidità in forme semplificate.

A Berlino l'avversione nei confronti dello stock edilizio storicista è in primo luogo diretto contro le *Mietskasernen*, la "caserme d'affitto" che occupano i grandi isolati in sequenze di cortili che accolgono decine di unità abitative con scarse qualità igieniche. Primi progetti di rinnovo vengono proposti nel periodo imperiale e tra le due guerre. Hilberseimer immagina enormi blocchi razionalisti che fanno piazza pulita di intere zone. La critica nei confronti delle *Mietskasernen* si sviluppa, in quel periodo, come insofferenza anche nei confronti della forma: già negli anni '30 nel quartiere di Wedding, la soluzione di rinnovare le facciate degli edifici storicisti (*Neugestaltung der Fassaden*) divenne una «diffusa misura progettuale e urbanistica ufficiale» [Oechslin 2004, 96; Bodenschantz 1987, 91]. In una pubblicazione l'architetto Adolf Behne propone la "ripulitura" di un edificio guglielmino a Grunewald. Rimane chiaro, però, che l'ablazione degli stucchi non risolve l'errato rapporto fra spazi e superficie d'illuminazione, così come non risolve il bilanciamento di forme e posizionamento di aperture di dimensioni differenti come in un progetto realizzato ex-novo [Bodenschantz 1987, 91]. Ciononostante, la pratica di "ripulire" le facciate diviene assai diffusa, soprattutto nel contesto della ricostruzione postbellica, che, come si è visto, in certe zone porterà alla distruzione completa del tessuto edilizio. Berlino Ovest viene ricostruita come "vetrina dell'Occidente": Hans Scharoun e il suo collettivo propongono un piano di ricostruzione per la zona guglielmina di Wilmersdorf-Schöneberg che arriva alla ridefinizione del tessuto viario. In questo contesto il destino delle palazzate storiciste è segnato: in una caricatura degli anni '50 la città ereditata dal passato guglielmino è una "non città", si dice «no a facciate con tonnellate di stucchi con pseudo-stilismi» [Bodenschantz 1987, 153]. Peraltro, la condizione dei rivestimenti delle facciate, grazie ai danni di guerra e a una manutenzione magari già assente nella fase prebellica rende più facile l'ablazione di quanto resta dell'apparato di stucchi piuttosto che la conservazione. Lo si può notare, ad esempio, in alcuni interventi di ricostruzione finanziati dall'Istituto di credito dell'Edilizia Abitativa, in cui la semplificazione è una diretta conseguenza dello stato dell'edificio [Bodenschantz 1987, 151]. Le decorazioni di questi edifici tardo-ottocenteschi sono ottenute con l'applicazione di elementi architettonici sontuosi ma deboli, non realizzati *in situ* su anse laterizie ma scelti a catalogo e applicati con zanche di ferro; i cornicioni delle abitazioni, in questo contesto centro-europeo storicista, sono in legno, pur costituendo un punto sensibile e molto esposto. L'ornamento "delittuoso" viene rimosso; si ricerca la verità e l'oggettività dell'edificio, che spesso è solo un muro piatto, con le sue bucatore: sotto il vestito niente. Peraltro, voci contrarie emergono: Wolf Jobst Siedler critica la rimozione degli stucchi, in una pubblicazione

del 1964, parlando di «murdered city» [Ward 2016, 45]. Nei tardi anni '60 si vede qualche risultato della *Stadtbildpflege*, la conservazione dell'immagine della città, che "musealizza" alcune isole di tradizione conservando alcune facciate.

Emblematici per capire questo momento nella capitale berlinese sono i due concorsi Interbau (1957) per l'Hansaviertel e Berlin Hauptstadt (1958), ben concettualizzati nel titolo di un articolo di Florian Urban: *Essence through demolition* [Urban 2004]. L'obiettivo era realizzare una città "organica" che ritornasse alle fasi pre-ottocentesche, contro l'amalgama "inorganico" della città ereditata dallo sviluppo industriale: «The "organic city" thus became a persistent paradigm that would haunts the architectural discourse for several decades» [Urban 2004, 354]. Quanto rimaneva del quartiere dell'Hansaviertel viene demolito, per ordine di Karl Mahler, ministro di Berlino Ovest per l'Housing, costruendo edifici pluripiano isolati in aree verdi, seguendo i principi della Carta d'Atene. Secondo Karl Mahler il grosso del tessuto edilizio dell'Hansaviertel sarebbe stato distrutto durante la guerra, ma è una sorta di "narrazione" falsificata: a Berlino solo l'11% degli edifici era stato veramente distrutto, l'8% era danneggiato, più del 70% del tessuto era solo leggermente danneggiato [Urban 2004, 360]. Il concorso per Berlin Hauptstadt viene vinto da architetti tedeschi che immaginano un nuovo centro con alti edifici pluripiano isolati in grandi spazi verdi ed enormi *freeways*. Anche Scharoun pensa a un centro di Berlino composto da qualche reliquia in un tessuto verde. Il tessuto urbano storicista viene cancellato, la città nuova viene concepita "contro" la città delle *Miestkaser-nen*, meritevoli di degradare i loro abitanti, legate a periodi non democratici, ma anche contro più innocenti edifici residenziali. Le *rues corridor* scompaiono, la città nuova avanza, ma sul «Berliner Morgenpost» quando viene reso chiaro il quadro concettuale del concorso Berlin Hauptstadt, si parla di *Kulturbarbarei* [Urban 2004, 362]. Oggi, in un contesto ribaltato, non solo le demolizioni, ma che tutte le "ripuliture" di edifici otto-novecenteschi emergono nel mare delle pagine social, come *Metropolis.Berlin*, *Wohnungsaufloesungenberlin*, *Ancient_knowledge*, ma anche su siti come *Pinterest*. Vengono messe a confronto foto storiche e foto contemporanee in cui sono evidenti le trasformazioni, prevalentemente postbelliche: edifici in Hausvogteiplatz, Haus zur Berolina (1895) completamente priva dell'apparato scultoreo e dei dettagli decorativi, e Zum Hausvoigt (1892), grande magazzino pluripiano trasformato in edificio residenziale privato delle grandi aperture vetrate, dell'apparato scultoreo e del grande frontone; il palazzo in Gitschiner strasse che ospitava il ristorante Zum Patentamt, privato della cupola, delle colonne, di ogni elemento decorativo; un blocco residenziale all'angolo tra Prager Platz e Aschaffenburg strasse praticamente irriconoscibile, privato di ogni elemento neobarocco; lo Spindler Hof in Wallstrasse (architetti Kayser e von Grossheim, 1901-03), anch'esso privato di coperture, *bow-windows*, elementi decorativi; l'attuale hotel Delta (Belziger strasse), "addomesticato" con l'ablazione delle "cipolle" ortodosse e di tutti gli elementi decorativi, etc. Sono solo alcuni esempi, ma si potrebbe continuare, non solo a Berlino: a Colonia, dove già tra le due guerre il Palazzo delle poste perde ogni verticalità goticeggiante con la distruzione dei frontoni, delle guglie e delle decorazioni, presentato come chiaro esempio di *Entstückung* (soppressione degli stucchi), per poi essere distrutto dai bombardamenti; a Dresda, dove il grande magazzino Herzfeld (1901) viene "limato" dall'architetto J. Arthur Bohlig, dopo il 1923, delle esuberanze Jugendstil e neobarocche per diventare la puritana sede della Disconto Gesellschaft, un intervento apprezzato da Cornelius Gurlitt.

Budapest

Un caso di studio in questo quadro è offerto dalla città di Budapest. Se da un lato un approccio ricostruttivo ha salvaguardato – in generale – il patrimonio architettonico storicista, sia dopo il 1945, sia dopo il 1956, dandoci la possibilità di immaginare la Berlino di un tempo, dall'altro le coperture eclettiche hanno subito un'ecatombe e in casi puntuali si è operata una "purga" delle facciate, già tra le due guerre. L'indagine può essere effettuata grazie alla digitalizzazione dei disegni d'archivio e delle immagini fotografiche, nell'ambito della *Budapest Time Machine* su *Hungaricana / Cultural Heritage Portal*. A partire dalla topografia della città e dal numero catastale/civico si accede al materiale conservato presso l'Archivio Comunale e nelle banche dati iconografiche, contraendo i tempi della ricerca e offrendo una immediata comparabilità. Lo spirito e il dibattito del tempo emergono, inoltre, attraverso ricerche per parole nell'ambito degli 80 milioni di pagine digitalizzate da quotidiani e riviste in *Arcanum Newspapers – The Eastern European Newspaper Archive*. In questo quadro emerge, ad esempio, il caso del palazzo Haasz, in Baicsy Zsilinszky út 23, edificio storicista del 1885 "aggiornato" nel 1931-32 con l'ablazione dell'ornamentazione eclettica. Le piante del II piano consultabili tramite *Time Machine* (Figura 2) mostrano lo stato originario dell'edificio e la conversione degli anni '30, con l'aggiunta dei balconi, coerente con le immagini dell'edificio relative agli anni '50 (Figura 3), caratterizzato dalle aperture verticali tipiche della tradizione, ma con facciata completamente liscia, scarnificata dagli ornamenti. Nel pieno centro città le immagini consultabili tramite il sito ci mostrano altri casi, sia prebellici, sia postbellici. Il caso di trasformazione postbellica più rilevante è costituito dal complesso residenziale delle Assicurazioni Foncière: *Time Machine* ci offre le foto dei danni dovuti ai bombardamenti e i progetti che trasformano (1949) un edificio tardo-secessione in sede del Ministero dell'interno, la "Casa Bianca". I casi più interessanti, però, sono quelli tra le due guerre. In Károly körút 20 (Figura 4), la Cassa di Risparmio Nazionale, edificio Jugendstil del 1912 dai connotati verticalizzanti, viene trasformato dall'architetto Gyula Kaesz in un pacato edificio razionalista, il cui progetto è pubblicato su «Tér s Forma» [Seidner 1940]. Sulla rivista il giudizio sulla preesistenza è netto: gli elementi Art Nouveau sono inquieti e confusi, le proporzioni errate, il fastigio inutilmente pomposo, la facciata falsa perché la tripartizione nasconde, in realtà, una struttura di quattro stanze. Un caso complesso è offerto dai Grandi Magazzini Rothberger, all'angolo tra Kristóf tér e Vaci utca. *Time Machine* offre una collezione di vedute fotografiche che, aggregate di progetti di trasformazione presenti nell'Archivio del Comune¹, illustrano le vicende dell'edificio, ancor oggi esistente, sebbene sfigurato. Realizzato a cavallo tra Otto e Novecento su probabile progetto di Fellner & Helmer, con un aspetto Secessione, come documentato da immagini presenti su *Fortepan* (Figura 5), grande repository di immagini storiche ungheresi, tra le due guerre subisce una prima semplificazione delle facciate, come documentato dalle foto dei danni di guerra. Al 1947 risalgono invece i progetti di un restauro/ricostruzione che semplifica ancora di più i fronti, cancellando la verticalità, uno stato documentato dalle foto degli anni '60-'80 (Figura 6). Ulteriori trasformazioni si aggiungono in seguito: solo l'andamento arcuato delle aperture dell'ultimo piano si ricollega alla primitiva versione dell'edificio.

1 Budapest Főváros Levéltára, XV.17d.329/24382.

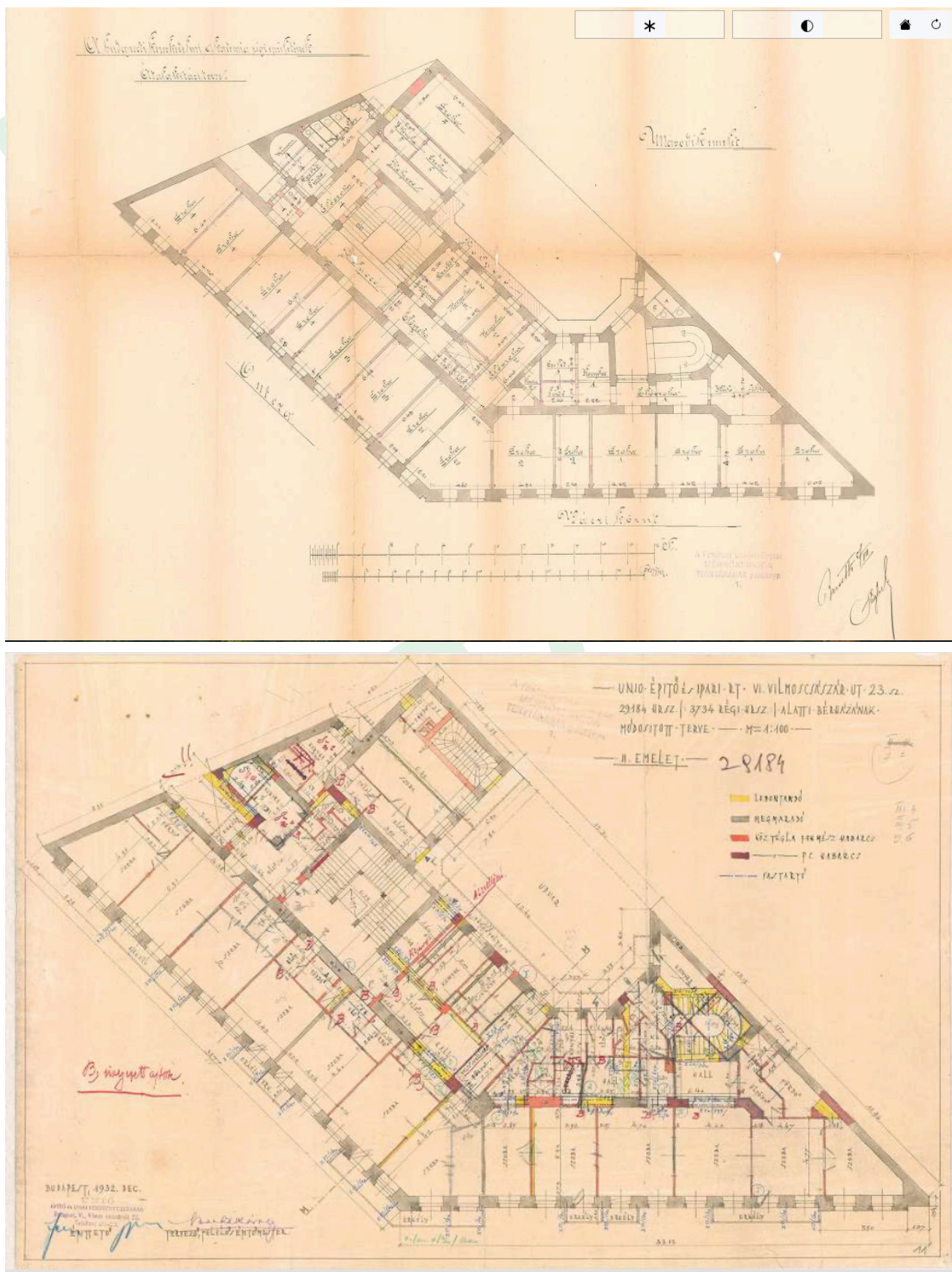


Fig. 2. Budapest, Casa Haasz, pianta del secondo piano (1888) e pianta con i lavori di trasformazione del 1932, Budapest Time Machine.



Fig. 3. Budapest, Casa Haasz dopo l'intervento di Entstückung e l'aggiunta di balconi, 1932, foto 1973, Fortepan, n. 53379.



Fig. 4. Budapest, La Cassa di Risparmio Nazionale nella veste originaria (1912) e dopo la trasformazione del 1941, «Tér és Forma», 1941, 5, p. 78.



Fig. 5. Budapest, Magazzini Rothberger in Vaci utca, foto 1911, Fortepan, n. 25972.



Fig. 6. Budapest, Edificio Masped, già Rothberger, dopo le semplificazioni interbelliche e del 1947, foto 1986, Fortepan, n. 35230.

Epilogo

Contro queste operazioni, ormai, in tutta l'Europa centrale si verificano casi di "ricostruzione di immagine", ben motivati nel recupero del perduto *townscape*, in una città in divenire. Sono episodi documentati (il prima, il dopo...) su varie pagine Instagram, come *Architectural uprising*, *Architecture hub...*, purtroppo all'interno di un approccio all'architettura marcatamente reazionario, mirato non solo all'intervento riparativo ma alla ricostruzione *tout court* della città storica. Particolarmente attiva sembra essere la Polonia, dove in città come Wrocław (già Breslavia), Łódź e Varsavia sono documentati esempi di ricostruzione dell'ornato delle facciate. I casi di Varsavia indicano ancora negli anni '70 gli interventi di "semplificazione" poi ripristinati negli ultimi due decenni. Anche a Berlino le pagine Instagram documentano la ricostruzione della perduta immagine dell'edilizia residenziale, ad esempio in Viktoria Louise platz 12a, dove l'edificio realizzato nel 1900 dall'architetto Johannes Lange, privato delle decorazioni negli anni '50, viene ripristinato tra 1989 e 1990, in Lausitzer platz, dove tra 2012 e 2025 il palazzo ritrova le guglie delle torrette demolite presumibilmente dopo la guerra o in Mittelstrasse 41-42, dove il palazzo del 1880, semplificato dopo la guerra, ritorna a vivere con la completa ricostruzione delle facciate: "the rebirth of a building". Anche a Stoccolma il Grand Hotel, realizzato nel 1872 e "semplificato" a metà '900, ritrova nel 2018 le cornici delle finestre, le fasce marcapiano con i dentelli, etc.

Sicuramente Budapest – dove meno si è intervenuti sulle facciate, ma grandi sono stati i danni bellici – svolge un ruolo di apripista nella ricostruzione vera e propria, non solo per quanto riguarda le grandi coperture guarnite di cupole, guglie – un carattere tipico della città storicista, e in particolare di Budapest, oggetto, non a caso, di una pubblicazione su questi temi intitolata *Towering aspirations* [Buza, Gadányi 1998] –, ma anche per ciò che concerne edifici solo danneggiati e demoliti per un mix perverso di ragioni politiche (quelle che oggi hanno scatenato le ricostruzioni, con segno opposto) e di disprezzo per lo storicismo. In alcuni punti della città, le coperture dei grandi edifici storicisti, spesso distrutte dai bombardamenti e ricostruite in forme più semplici, per ragioni economiche e di gusto postbellico, sono state ripristinate in ragione del loro contributo allo skyline della città. O in forme moderne, come nel caso della sede del quotidiano Pesti Hírlap (1893) in piazza Nyugati, ora ribattezzato Palazzo Eiffel, oppure, soprattutto, seguendo le forme originali. È il caso del grande tetto con falde ripidissime di un edificio già residenziale (Alfréd Wellisch, 1911) in piazza del Parlamento, vicino al Danubio e rilevante dal punto di vista del paesaggio urbano. La stessa piazza, però, è stata teatro di un intervento molto rischioso. Un edificio di pregio (Camera di Commercio, Béla Pintér, 1972-73), sorto su un lotto rimasto vuoto da sempre, è stato demolito e sostituito (2019) da un altro edificio che concretizza un progetto mai realizzato, ovvero il completamento dell'isolato replicando il disegno dei fabbricati adiacenti, caratterizzati da un classicismo storicista degli anni '20. Sulle pagine di «Architectural Uprising» le esultanze si sprecano, le polemiche divampano, i giudizi sono taglienti. Ma Budapest è anche terreno di vaste campagne di ricostruzione che riguardano il Palazzo Reale [The History 2021; Cornaglia 2024]. Danneggiato dai bombardamenti, è stato restaurato dopo la guerra come polo museale in forme semplificate, riducendo tutte le esuberanze storiciste, demolendo al contempo edifici solo in parte rovinati, come il Corpo di Guardia, il Maneggio, il Palazzo del Granduca, il Ministero della Guerra, il Ministero degli Affari esteri. Il Ministero delle Finanze era stato drasticamente ridotto nei volumi. L'intenzione era quella di depotenziare il ruolo di Acropoli politica e ministeriale del quartiere del castello, in forte contrapposizione con il passato. Attualmente, nel

contesto del *Nemzeti Hauszmann Program*, il quartiere del castello sta subendo una ricostruzione radicale, anche in senso politico: gli uffici del Primo Ministro sono stati portati di nuovo sul colle; parti del Palazzo Reale sono state demolite per essere ricostruite à l'*identique* come prima della guerra sopprimendo "restauri" lesivi; i vuoti si stanno riempiendo; le dissennate demolizioni sono in corso di riparazione; il Ministero delle Finanze ha ritrovato le sue guglie. Eterogenesi dei fini? Cattivi obiettivi, buoni risultati? Un necessario risarcimento? In un grande film di István Szabó (1973), *Tűzoltó utca 25* (*Via dei pompieri 25*) la rigenerazione dell'Ottavo distretto di Budapest, ottenuta con la demolizione massiva del tessuto ottocentesco sopravvissuto alla guerra ma fatiscente si intreccia in modo indissolubile con la Storia: gli abitanti di un palazzo destinato alla demolizione, in una afosa notte estiva, sono assediati dai ricordi della loro vita, tra guerre, deportazioni, cattive azioni, eroismi. Nelle ricostruzioni del quartiere del castello la Storia è allontanata, esorcizzata, riscritta.

Bibliografia

- BodenschaNtz, H. (1987). *Platz für des neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung seit 1871*, Berlin, Transit.
- Buza, P., Gadányi, G. (1998). *Towering aspirations*, Budapest, City Hall.
- Cornaglia, P. (2024). *Budapest: il Palazzo Reale e la Cancel Culture del Socialismo e del Post-Socialismo, Città che si adattano? Adaptive Cities?*, a cura di R. Tamborrino, tomo 1, a cura di C. Cuneo, *Adattabilità o incapacità adattiva di fronte al cambiamento, Adaptability or Adaptive Inability in the Face of Change*, Torino, AISU International, Associazione Italiana di Storia Urbana, pp. 100-111.
- Foehr, A. (1925). *Bauten und Entwürfe*, Praga.
- Isherwood, C. (1966). *Addio a Berlino*, Milano, Garzanti.
- Le Corbusier (1925). *Urbanisme*, Paris, Crès et Cie (edizione 2025, Paris, Flammarion)
- Le Corbusier (1930). *Précisions sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*, Paris, Éditions Crès.
- Le groupe Ciam-France (1943). *Urbanisme des C.I.A.M. La Charte d'Athènes*, Paris, Plon.
- Oechslin, W. (2004). *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura Moderna*, Milano, Skira.
- Seidner Z. (1940). *A nemzeti takarékpénztár székház-átépítése, Budapest*, in «Tér és Forma», n. 5, pp. 77-92.
- Urban F. (2004). *Recovering Essence through demolition*, in «JSAH», n. 63, pp. 354-369.
- Vostřelová V. (2017). *Foehr, Adolf (1880-1943), Architekt*, www.biographien.ac.at/oebL/oebL_F/Foehr_Adolf_1880_1943.xml (gennaio 2026).
- Ward S. (2016). *Urban Memory and Visual Culture in Berlin*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- The History of Buda Castle Palace District* (2021). Budapest, Castle Headquarters integrated.
- Regional Development Centre Nonprofit PLC.

Sitografia

- Tűzoltó utca*, www.youtube.com/watch?v=pvvLM9Qbr0k (gennaio 2026)
- Nemzeti Hauszmann Program*, <https://nemzetihauszmannprogram.hu> (gennaio 2026)
- Fortepan*, <https://fortepan.eu> (gennaio 2026)

Tra funzionalismo e razionalismo: l'Esposizione di Stoccolma 1930 nella pubblicistica italiana

Between Functionalism and Rationalism: the 1930 Stockholm Exhibition in the Italian Press

Roberto Dulio

Politecnico di Milano

Eugenio Lux

Politecnico di Torino

Abstract

Il contributo indaga la ricezione dell'Esposizione di Stoccolma 1930 nella pubblicistica italiana all'epoca della manifestazione assumendo il *transfer culturale* come chiave di lettura. Attraverso l'esame di articoli apparsi su «Domus», «Casabella» e «Il Popolo d'Italia», il saggio ricostruisce tempi, modalità e filtri della diffusione del modernismo nordico, mettendo in luce processi di mediazione e il ruolo di Gio Ponti, Anna Balsamo Stella e Margherita Sarfatti.

This contribution investigates the reception of the 1930 Stockholm Exhibition in the Italian press at the time of the event, taking cultural transfer as its key interpretative framework. Through an examination of articles published in «Domus», «Casabella», and «Il Popolo d'Italia», the essay reconstructs the timing, methods and filters of the diffusion of Nordic modernism, highlighting the processes of mediation and the role of Gio Ponti, Anna Balsamo Stella and Margherita Sarfatti.

Keywords

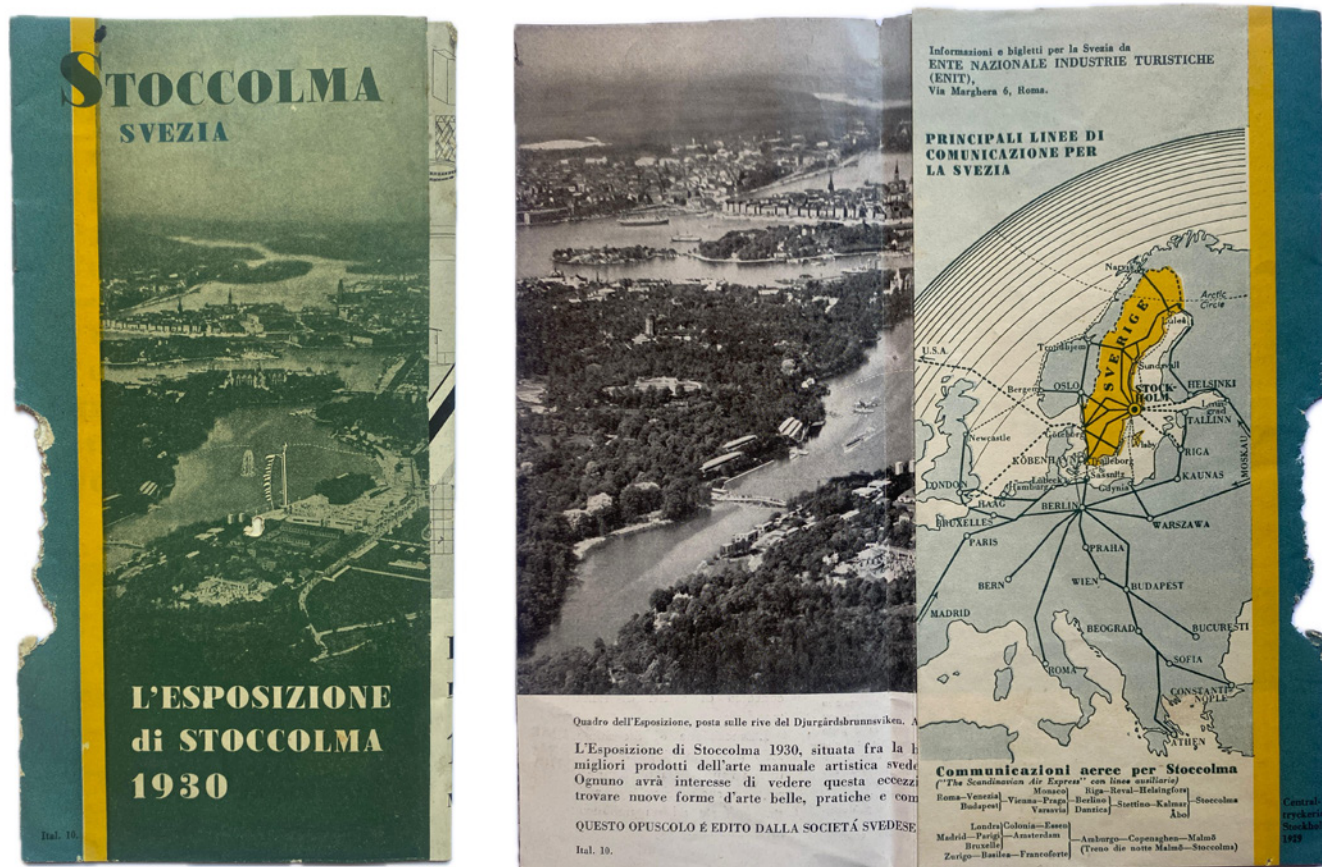
Gio Ponti, Anna Balsamo Stella, Margherita Sarfatti.

Gio Ponti, Anna Balsamo Stella, Margherita Sarfatti.

Introduzione

Nell'estate 1930 l'Istituto Luce realizza e diffonde un breve documentario, muto e della durata di poco più di sette minuti, intitolato *Una passeggiata istruttiva tra le strade ed i monumenti di Stoccolma* [Istituto Luce 1930]. Le riprese, dal carattere più divulgativo che specialistico, testimoniano un inedito interesse italiano per i paesi scandinavi e in particolare per la Svezia; un interesse che si dispone *in limine* tra curiosità geografica e attrazione per una modernità che appare, insieme, remota e praticabile. Fino ad allora infatti, la capitale svedese era conosciuta grazie all'annuale cerimonia del Premio Nobel – vinto nei primi due decenni del secolo dagli italiani Giosuè Carducci (1906), Camillo Golgi (1906), Guglielmo Marconi (1909) e Grazia Deledda (1926) –, ma rimaneva pressoché estranea al pubblico italiano e lontana dalle geografie dei turisti dell'Europa meridionale. I viaggi verso nord erano lunghi e complessi e in pochi si spingevano oltre il Baltico, attraverso il collegamento marittimo Sassnitz-Trelleborg, unica tratta per raggiungere la Svezia dall'Europa continentale. Il 1930 segna per la Svezia un momento di svolta: attraverso l'Esposizione di Stoccolma (*Stockholmsutställningen*), organizzata dalla Società Svedese di Arti e dei Mestieri, *Svenska Slöjdföreningen*, il Paese intende inserirsi nel dibattito europeo sulla modernizzazione dell'architettura e del prodotto industriale [Rudberg 1999, 27].

L'Esposizione, inaugurata il 16 maggio e aperta fino al 29 settembre, attira oltre quattro milioni di visitatori – tra cui circa venticinquemila stranieri [Seelow 2016, 28-31] – a fronte di una popolazione nazionale di appena sei milioni di abitanti. L'evento mostra al resto d'Europa una nazione capace di entrare nel dibattito internazionale grazie a condizioni favorevoli che le avevano permesso di raggiungere un alto livello qualitativo nel campo dell'architettura e delle arti industriali (Figure 1-2).



Figg. 1-2. Opuscolo in lingua italiana dell'Esposizione di Stoccolma, Milano, Collezione privata.

Attraverso un'analisi delle principali riviste italiane dell'epoca – sei articoli comparsi su «Domus» e uno su «Casabella» – questo contributo intende esplorare la diffusione e la ricezione dell'Esposizione di Stoccolma nella pubblicistica italiana all'epoca della manifestazione attraverso gli scritti di Gio Ponti (1891-1979), direttore di «Domus», e Anna Balsamo Stella (1879-1957), corrispondente da Stoccolma per la medesima rivista. A completare il quadro degli italiani che visitano la mostra spicca, inoltre, la critica d'arte Margherita Sarfatti (1880-1961). La sua visita all'Esposizione – in parte avvolta nel mistero – è documentata da una fotografia che la ritrae a un pranzo presso il ristorante Paradiset nel giugno-luglio 1930, seduta accanto al principe Gustavo Adolfo (1882-1973) – futuro re Gustavo Adolfo VI – e alla presenza dell'intellighenzia svedese. Il saggio si avvale infine del lungo resoconto intitolato *Stoccolma e il funzionalismo* che Sarfatti pubblica sulle pagine de «Il Popolo d'Italia» al rientro dal viaggio e del materiale promozionale dell'Esposizione di Stoccolma recentemente rinvenuto.

«Domus» e «Casabella»

Una delle prime e più autorevoli manifestazioni di interesse per la costruenda modernità svedese emerge già nel fascicolo di «Domus» dell'aprile 1930, quando Ponti riconosce nella Svezia un laboratorio privilegiato della cultura moderna europea: «Fra le Nazioni la cui arte moderna può essere ricca di esperienze a noi utili, è primissima la Svezia. Nelle attuali arti decorative svedesi v'è una raffina-

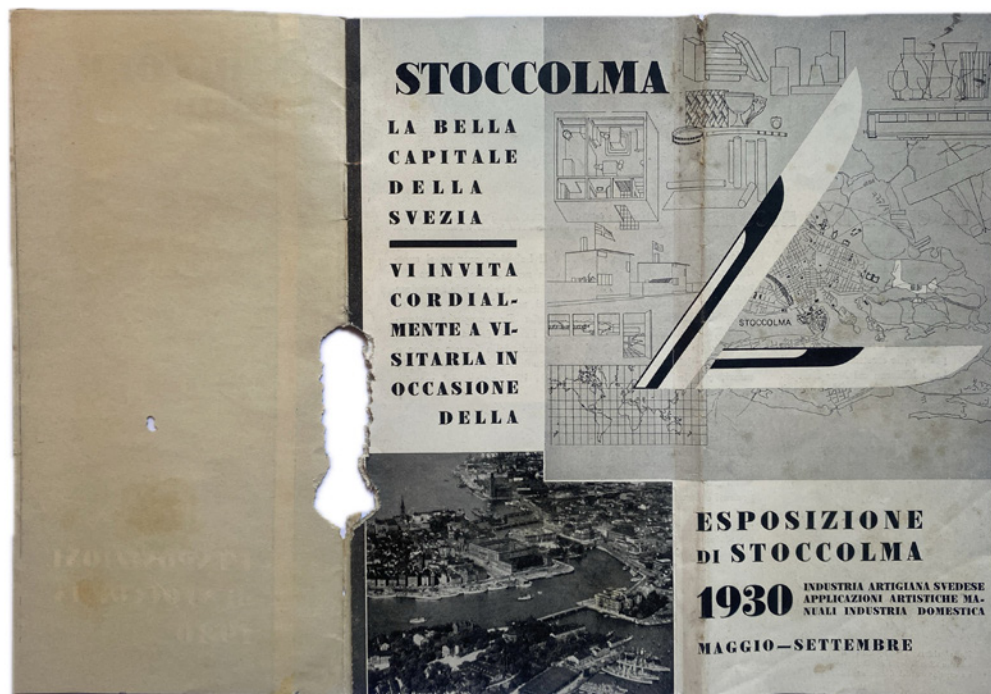
tezza di modernità collegata alla presenza di riferimenti culturali di sapore e di misura classici che la rendono per noi italiani attraente e di un grande interesse» [Ponti 1930a, 25].

La dichiarazione è programmatica: la Svezia diventa per Ponti un *exemplum* perché unisce modernità e misura, cioè perché non spezza il legame tra tradizione e avanguardia. Nel numero successivo, l'annuncio si fa ancor più esplicito: «L'arte svedese moderna è assai significativa in questo campo e spiritualmente assai vicina a noi sì che il riferirsi ad essa è cosa gradita ed utile, e ci torna qui l'occasione per annunciare ai nostri lettori l'Esposizione che la Svezia tiene quest'anno a Stoccolma dedicata specialmente all'arte nella casa. Concetto diffuso e già dichiarato a Parigi nel '25 è, per gli svedesi, non la creazione di eccezionali opere d'arte ma una produzione di ottimi e belli arredi per la casa, cioè per la nostra vita. La produzione svedese è esemplare in questo campo» [Ponti 1930b, 41]. In questo contesto sono molte le analogie nel dibattito tra i due paesi, come emerge chiaramente da *acceptera* (1931), libro-manifesto dell'architettura moderna svedese, che dedica un intero capitolo al tema del rapporto tra industria e artigianato, inteso non come opposizione, ma come integrazione virtuosa tra produzione seriale, qualità formale e sapere tecnico-manuale, in una prospettiva che trova significative consonanze con le coeve riflessioni italiane, in special modo pontiane, sul ruolo sociale dell'architettura e delle arti applicate [Lux 2024, 105-132; Dulio 2020].

L'attenzione per la fiera cresce ulteriormente nel numero di agosto; Ponti non si limita a segnalare l'evento, ma traduce e pubblica un estratto della guida – *Vägvisare Stockholmsutställningen 1930* – con il titolo *Programma di una esposizione*, introdotto da un suo corsivo: «A Stoccolma è aperta una esposizione sull'abitazione moderna: i risultati saranno illustrati su Domus da Anna Balsamo-Stella, ma intanto di una cosa che certo interesserà i nostri lettori è il programma di questa esposizione che qui riproduciamo ed attraverso il quale quanti hanno amore per queste questioni si faranno una conoscenza di più largo respiro delle correnti che dappertutto guidano l'evoluzione dell'abitazione e dell'architettura» [Domus 1930, 78].

Nel testo, presentato come documento programmatico più che come semplice apparato descrittivo, si legge: «Seguendo il programma ufficiale, l'Esposizione di Stoccolma ha per iscopo: 1) di mostrare qual è il contributo della Svezia al movimento che si produce un po' dappertutto oggi allo scopo di realizzare, facendo appello al concorso di capacità artistiche, degli alloggi e degli oggetti d'uso comune di qualità impeccabile e insieme di aspetto piacevole e gradevole; 2) di far vedere quali sono i risultati ottenuti a questo riguardo nei paesi vicini; 3) di mostrare creazioni originalissime di arti domestiche svedesi del nostro tempo. L'esposizione, presentando nello stesso tempo agli occhi dei visitatori, prodotti di queste arti industriali e decorative svedesi, che hanno già conquistato in esposizioni anteriori, a Parigi, a New York, e altrove, una reputazione internazionale di primo ordine, si propone anzitutto di far conoscere la parte presa dalla Svezia alla soluzione del grande problema che preoccupa attualmente il mondo intero, e che consiste nel ricercare i modi per fornire a tutti, ma specialmente alle popolazioni cittadine, alloggi decenti, comodi e piacevoli. Questa Esposizione non è dunque nazionale nel senso di un'esposizione di particolarità proprie solo alla Svezia» [Domus 1930, 78].

In contemporanea sul numero di agosto anche la rivista «Casabella» pubblica un articolo dedicato alla Mostra dal titolo *Le arti della casa a Stoccolma*, riproponendo in forme affini – con qualche differente sfumatura nella traduzione – e corredato di diverse fotografie il programma dell'opuscolo dell'Esposizione (Figure 3-4). Ne emerge una lettura più spiccatamente sociale: «La sparizione progressiva delle classi, che è un fenomeno del nostro tempo, segue in Isvezia un corso così rapido che il paese è attualmente uno dei più democratici che esistano, inteso in un senso per niente politico. Esso viene,



Figg. 3-4. Opuscolo in lingua italiana dell'Esposizione di Stoccolma, Milano, Collezione privata.



inoltre, subito dopo gli Stati Uniti per quello che riguarda il livello medio della vita. Cioè, una gran parte della popolazione vive in condizioni così favorevoli da esserle consentito di interessarsi ai problemi della cultura intellettuale ed artistica. Ne risulta che in Svezia le arti industriali e decorative hanno potuto lavorare non in vista di una minoranza esclusiva e capricciosa, ma di un pubblico vasto e colto. Da questo deriva, anche, una, preziosa qualità delle loro creazioni, che le distingue vantaggiosamente da altri prodotti moderni dello stesso genere: l'essere insieme opere di bellezza ed articoli di uso corrente, e non come altrove dei semplici oggetti di lusso» [Casabella 1930, 32-33].

L'Esposizione da dentro: Anna Balsamo Stella

Sul fascicolo di ottobre di «Domus» – pubblicato pochi giorni dopo la chiusura della mostra, il 29 settembre 1930 – compare il primo di una serie di tre articoli di Anna Balsamo Stella, artista svedese moglie di Guido Balsamo Stella (1882-1941), intitolato *Aspetti esterni della Esposizione di Stoccolma*. Con un occhiello introduttivo Ponti ne presenta il testo scrivendo: «è con vivo piacere che pubblico queste cose dell'Esposizione di Stoccolma perché fra gli esempi da fuori, quelli che ci vengono dalla Svezia sono ricchi di civilissimi insegnamenti e la scelta che Anna Balsamo Stella ne ha fatto, e le parole con le quali li accompagna, son certo cose che interesseranno vivamente il lettore» [Ponti 1930c, 24].

Balsamo Stella entra in scena con un'osservazione sociologica in forma di *reportage* di viaggio: «L'impressione che l'attuale mostra ha destato il più vivo e vivace interesse del pubblico svedese, si ha già prima di arrivare a Stoccolma, sul treno tra Trälleborg [sic] e la capitale. La parola «*Funkis*» con la quale il paese ha designato l'avvenimento è sulle labbra dei passeggeri. Centinaia di visitatori, malgrado le grandi distanze vi affluiscono giornalmente (la cifra di due milioni è stata già di parecchio sorpassata) e questo senza che le Ferrovie dello Stato abbiano concesso la minima facilitazione sui viaggi» [Balsamo Stella 1930b, 25].

La modernità in Svezia – secondo Anna Balsamo Stella – trapela nell'entusiasmo collettivo dei visitatori attratti e incuriositi: «la mostra vuole tener conto delle moderne necessità pratiche ed estetiche le quali hanno riferimento con il problema della abitazione, e ciò non tanto in favore delle classi più abbienti e quindi per la produzione di lusso ed eccezionale, quanto del grande pubblico e per la produzione in serie ed a relativo buon mercato» [Balsamo Stella 1930b, 25].

L'autrice prosegue descrivendo il paesaggio urbano di Stoccolma e la macchina espositiva: «L'Esposizione è sorta in un angolo d'una delle più pittoresche zone della città, la «*Diplomatenstaden*», Città dei diplomatici, per le molte e magnifiche ville che vi sono costruite, tra un rigoglio di verde, attraversata da un largo canale nel mezzo del quale, alimentata da potenti motori per l'occasione una grande fontana mette una nota di frescura» [Balsamo Stella 1930b, 25]. Conclude registrando l'atmosfera di «bellezza e festa» nata dalla sintonia tra il direttore dell'Esposizione Gregor Paulsson (1889-1977) e il suo architetto Erik Gunnar Asplund (1885-1940): «La *réclame* domina sovrana tutta la Mostra con scritte mobili, segnalazioni, altoparlanti, ecc., per trionfare nella grande antenna della Stampa, ardittissima costruzione in acciaio ed alluminio. La notte la Mostra è una città rutilante di mille fuochi e, vista dall'acqua dà una impressione fantastica» [Balsamo Stella 1930b, 27].

Sul numero di novembre segue il secondo articolo di Anna Balsamo Stella, intitolato *Vetri e ceramiche d'arte all'Esposizione di Stoccolma*, in cui emerge con maggiore evidenza l'interesse dell'autrice per gli oggetti e per le arti applicate [Balsamo Stella 1930c, 28-32, 80]. La serie si chiude sul numero di dicembre con *Tessuti, metalli, ambiente, architettura alla Esposizione di Stoccolma*, dove l'artista svedese tenta un bilancio complessivo dell'esperienza espositiva: «Se questa non ha corrisposto totalmente alle attese ed alle speranze, ha tuttavia apportato al movimento culturale moderno alcuni benefici, dimostrando la necessità di severo studio e meditato esperimento per la soluzione di quei problemi di praticità non disgiunta dall'estetica, i quali, realizzati, daranno al nostro tempo una inconfondibile impronta» [Balsamo Stella 1930d, 31].

Margherita Sarfatti: Stoccolma e il funzionalismo

Nel Fondo Margherita Sarfatti conservato al MART di Rovereto è catalogata una fotografia che ritrae la critica d'arte, giornalista e scrittrice a un pranzo all'Esposizione di Stoccolma nel giugno-luglio 1930 (Figura 5). Tale scatto contribuisce a raccontare il viaggio nordico dell'estate 1930: come racconta la stessa Sarfatti, nella prefazione al catalogo svedese, aveva ricevuto l'invito a Stoccolma per visitare l'Esposizione nazionale [Cimonetti 2018, 72] e in quella occasione era riuscita a ottenere dalle autorità svedesi la disponibilità per una mostra del gruppo Novecento [Prencipe 2018, 167-168]. Il catalogo svedese della mostra del Novecento Italiano, tenutasi a Stoccolma nell'autunno dell'anno successivo, evidenzia il legame con il viaggio dell'estate precedente [Sarfatti 1931, 7], anche se restano numerosi interrogativi in merito al ruolo di ambasciatrice artistica di Sarfatti, soprattutto a causa dei rapporti sempre più tesi con il fascismo e con Mussolini in persona [Salvagnini 1998, 52-53; Cimonetti 2018, 73-74].

Ciò nonostante, la mostra del Novecento registra un ricco calendario espositivo nel *Norden*: settembre-ottobre a Stoccolma (Lieljevachs Konsthall), ottobre-novembre a Helsinki (Taidehalli Konsthalle), dicembre a Turku, gennaio a Göteborg e febbraio a Oslo (Kunsternes Hus). Questa esposizione,



Fig. 5. Ricevimento ufficiale a Stoccolma, giugno-luglio 1930, Rovereto, Fondo Margherita Sarfatti, MART.

l'ultima di una lunga serie che aveva come intento quello di riaffermare il primato nazionale [Cimonetti 2018, 69], si svolge però in un contesto politico-culturale instabile: «In patria Sarfatti è sempre più avversata e criticata, tuttavia continua a essere invitata all'estero a parlare non solo della nuova arte nazionale, ma anche della società italiana sotto il Fascismo. La seconda fase della sua attività, che si riflette negli interventi oratori e nelle conferenze a cui è chiamata a partecipare in tutto il mondo, è caratterizzata da una più ampia battaglia per l'arte moderna che si aggiunge alla difesa del movimento di Novecento Italiano, in maniera talvolta del tutto autonoma rispetto ai coevi sviluppi della politica culturale del regime» [Barisoni 2018, 79].

Al rientro dal viaggio (Figura 6), in un testo pubblicato il 5 agosto 1930 sulle pagine del «Il Popolo d'Italia» e intitolato *Stoccolma e il funzionalismo*, Margherita Sarfatti elabora una raffinata interpretazione del modernismo nordico, colto nei suoi aspetti culturali e sociali oltre che architettonici. Sarfatti, con lucido acume non disgiunto da un certo equilibrismo linguistico, cerca di evidenziare una possibile evoluzione tra le correnti del modernismo italiano, soprattutto quelle più avanguardiste, con la ricerca nordica. In questa accezione Sarfatti contribuisce, e non è la sola [Nicoloso 1988, 38-39], a introdurre nel lessico italiano il concetto di funzionalismo – la parola *funktionalismus*, che usa Sarfatti, di probabile derivazione tedesca, non esiste nel vocabolario svedese, dove la forma corretta per indicare il funzionalismo è *funktionalismen*; *Funkis* sarà l'appellativo con il quale viene comunemente indicata l'Esposizione del 1930 – leggendolo come una declinazione lirica della modernità.



Fig. 6. Collage di fotografie di Margherita Sarfatti dell'Esposizione di Stoccolma, Roma, Collezione privata.

Scrivono Sarfatti: «Nel funzionalismo, intanto, gli svedesi hanno conciliato e non rinnegato il concetto utilitario del razionalismo (antiartistico quando è inteso meccanicamente) con il concetto superiore del bello, attraverso molte costruzioni moderne, e in questa loro esemplare esposizione, che è insieme «funzionale» e leggiadrissima» [Sarfatti 1930a, 3]. La critica d'arte compie così un significativo gesto filologico-politico: traduce il nome stesso del movimento, tentando di fissarne un parallelismo con la situazione italiana: «Quello che altrove si chiama "razionalismo", oppure "oggettivismo" o "forma senza ornamento", o, più semplicemente logica costruttiva e architettura moderna, in Svezia si chiama, con nome nudo e razionale come la cosa che vuol designare, *funktionalismus*, ossia, in legittimo italiano nuovo "funzionalismo"» [Sarfatti 1930a, 3]. Esso corrisponde a detta di Sarfatti a un modernismo non ascetico ma intimo, non eroico ma domestico. Persino il principe Gustaf Adolf «presiede, e non di nome soltanto, ma con il consiglio competentissimo e l'opera assidua, alla esposizione d'arte decorativa e industriale con la quale Stoccolma ha voluto porsi quest'anno in capo al movimento moderno» [Sarfatti 1930a, 3].

Il passaggio forse più rivelatore per il pubblico italiano è quello in cui Sarfatti mette in luce un nuovo rapporto con l'architettura del passato, un approccio che non si limita alla semplice rivisitazione o al recupero formale, ma che implica una reinterpretazione critica e creativa degli elementi storici. Questo dialogo con la tradizione architettonica risuona profondamente con il capitolo *Nuovo e vecchio in acceptera* [Lux 2024, 149-185], dove la contrapposizione tra innovazione e memoria storica non viene intesa come un conflitto, ma come un terreno di confronto produttivo in cui il nuovo emerge in continuità e al contempo in tensione con il vecchio: «A nessun privato, ente pubblico o società di lassù verrebbe in mente di copiare per un nuovo edificio odierno – palazzo, chiesa o casetta – le forme e le linee o gli ornamenti di uno qualsiasi fra i begli edifici antichi, dei quali gli svedesi pur vanno orgogliosi. Anzi, perché ne sono innamorati e orgogliosi, li rispettano e non li contraffanno, e non li vilipendono con le imitazioni. Preferiscono invece lasciare nuovi modelli di antichità ai posteri. In architettura come in Araldica, vi è più fierezza ad essere antenati che discendenti» [Sarfatti 1930a, 3]. È un'osservazione, quella di Sarfatti, che suona come una critica allo storicismo: la tradizione non va semplicemente replicata, ma reinterpretata e fatta evolvere [Storchi 2013]. In altre parole, il valore della storia non risiede nella sua mera riproduzione, bensì nella capacità di ispirare forme nuove che ne rispettino lo spirito. Sarfatti sottolinea così un principio di continuità: l'architettura autentica dialoga con il passato senza ridursi a copia, generando edifici destinati ai posteri come connotazioni di un'epoca precisa, piuttosto che sterili imitazioni delle precedenti.

Conclusioni

Quello che Margherita Sarfatti caldeggia per l'architettura italiana è sostanzialmente ciò che lei stessa ha teorizzato per l'arte, con il suo Novecento. Inoltre, per Sarfatti rimane centrale, riguardo l'architettura, la figura di Marcello Piacentini (1881-1960), nel suo tentativo di mediare un temperamento tra classicità e avanguardia [Dulio 2025]. Nello stesso 1930 escono affiancati nella collezione *Prisma*, diretta dalla stessa Sarfatti, la sua *Storia della Pittura Moderna* [Sarfatti 1930b] e *Architettura d'oggi* di Piacentini [Piacentini 1930], sulla quale sono pubblicate una serie di opere di architetti svedesi: Carl Bergsten, Erik Gunnar Asplund, Ivar Tengbom, Erik Lallerstedt, Ragnar Östberg. Certo si tratta di edifici caratterizzati da una declinazione più storicista rispetto alla *temperie* dell'Esposizione del 1930; tuttavia non bisogna dimenticare, in primo luogo, i tempi più lunghi di approvvigionamento iconografico della pubblicistica

non giornalistica o periodica e, in secondo luogo, come una certa variabile mutevolezza di rapporto tra il fronte classicista e quello avanguardista fosse un'opzione spesso praticata non solo da Sarfatti – che significativamente doveva curare un volume sull'arredamento per la collana *Prisma*, mai uscito –, ma anche da Piacentini e da Ponti, ossia proprio da coloro che erano tra i più *attenti* osservatori dell'architettura svedese. Quell'immaginario *pacificato* e lontano si rivelava infatti estremamente utile a Sarfatti, Piacentini e Ponti per scardinare l'idea di una manichea contrapposizione tra antico e nuovo.

L'interesse per l'Esposizione di Stoccolma 1930 travalica dunque l'ambito specialistico, diffondendo nella stampa italiana immagini e narrazioni di un'altra modernità, in costruzione nei paesi scandinavi ma non così lontana da quella italiana. La sua ricezione si costruisce per frammenti – annunci, programmi tradotti, cronache visive, *reportages* – e proprio questa parzialità, lungi dall'essere un limite, mette in luce i meccanismi del *transfer culturale*. L'Italia non si limita a ricevere passivamente la ricerca nordica, ma la seleziona, la traduce e la gerarchizza secondo propri codici, gusti e finalità. In questo senso, la frammentazione della ricezione non è un difetto, ma un indice prezioso dei dispositivi culturali attraverso i quali un modello architettonico e progettuale straniero viene reinterpretato e reso non solo compatibile, ma utilizzato come elemento di legittimazione del dibattito italiano. Anche negli anni successivi, Alberto Sartoris (1901-1998) – in contatto epistolare con Asplund e con Sven Markelius (1889-1972) [Prencipe 2018, 159-160] – dedica alcune pagine del suo libro *Gli elementi dell'architettura funzionale* alle intelligenti baracche di Stoccolma 1930 [Sartoris 1932, 453-463].

Questa prospettiva, volutamente sincronica e concentrata quasi esclusivamente sui materiali pubblicati durante lo svolgimento della mostra, consente di osservare in tempo reale i canali di trasmissione e i filtri culturali attraverso cui l'Italia interpreta la Svezia, evidenziando come la modernità nordica venisse percepita, selezionata e tradotta dai media italiani dell'epoca. Ne emerge una ricezione non unitaria, bensì polifonica: su «Domus» il caso svedese entra come repertorio e programma, su «Casabella» come questione sociale, su «Il Popolo d'Italia» come teoria critica e, insieme, diplomazia culturale. A questi, negli anni a venire, si aggiungono gli articoli su «Architettura» di Saverio Muratori [Muratori 1938, 95-122] e Francesco Fariello [Fariello 1942, 311-335] – che anticipano il sincopato interesse zeviano del dopoguerra [Zevi 1948, 92-103] –, ma è sicuramente l'articolo di Margherita Sarfatti *Stoccolma e il funzionalismo* che apre la strada all'Esposizione di Stoccolma 1930 nella pubblicistica italiana.

Ringraziamenti

Patrizia Regorda (Fondo Margherita Sarfatti MART), Ippolita Gaetani, Simona Storch (University of Leicester), Chunyi Sun (The Bartlett School of Architecture), Emre Yurdakul (Università IUAV di Venezia).

Bibliografia

- Balsamo Stella, A. (1930a). *Esempi da fuori. Lo sviluppo dei lavori a mano in Svezia*, in «Domus», n. 28, pp. 26-27.
- Balsamo Stella, A. (1930b). *L'Esposizione di Stoccolma. La casa e l'arte industriale*, in «Domus», n. 34, pp. 25-27, 70.
- Balsamo Stella, A. (1930c). *Vetri e ceramiche d'arte all'Esposizione di Stoccolma*, in «Domus», n. 35, pp. 28-32, 80.
- Balsamo Stella, A. (1930d). *Tessuti, metalli, ambiente, architettura alla Esposizione di Stoccolma*, in «Domus», n. 36, pp. 26-31.
- Barisoni, E. (2018). *Viaggio alle fonti dell'arte moderna: Margherita Sarfatti ambasciatrice italiana all'estero*, in *Margherita Sarfatti*, a cura di D. Ferrari, D. Giacon, A.M. Montaldo, Milano, Electa, pp. 77-83.

- Casabella (1930). *Le arti della casa a Stoccolma*, in «Casabella», n. 32, pp. 32-41.
- Cimonetti (2018). manca
- DOMus (1930). *Esempi da fuori. Il programma di una esposizione*, in «Domus», n. 32, pp. 52-53, 78-80.
- Dulio, R. (2020). *Dopo la sintesi delle arti*, in *Dopo la sintesi delle arti. Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento*, a cura di E. Boeri e R. Dulio, numero monografico di «Studi e ricerche di storia dell'architettura», n. 8, pp. 8-17.
- Dulio, R. (2025). *Piacentini e Sironi. L'architettura e l'arte murale*, in «Casabella», n. 973, pp. 4-33.
- Fariello, F. (1942). *L'opera di E. G. Asplund*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», n. 10, pp. 311-335.
- Lux, E., a cura di (2024). *G. Asplund et al., acceptera*, Siracusa, LetteraVentidue, pp. 105-132, 149-185.
- Muratori, S. (1938). *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», n. 16, pp. 95-122.
- Nicoloso, P. (1988). *Le parole dell'architettura. Il dibattito terminologico 1929-1931*, in *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, a cura di G. Ernesti, Roma, Edizioni Lavoro, pp. 31-45.
- Piacentini, M. (1930), *Architettura d'oggi*, Roma, Paolo Cremonese.
- Ponti, G. (1930a). *Esempi da fuori*, in «Domus», n. 28, p. 25-26.
- Ponti, G. (1930b). *Esempi da fuori*, in «Domus», n. 29, p. 41.
- Ponti, G. (1930c). *Aspetti esterni della Esposizione di Stoccolma*, in «Domus», n. 34, p. 24.
- Prencipe, M. (2018). *Building exchanges (1895-1953). International Exhibitions and Swedish resonances in Italian Modern Architecture*. Tesi di dottorato, Ancona, Università Politecnica delle Marche, pp. 151-183.
- Rudberg, E. (1999). *The Stockholm Exhibition 1930 Modernism's Swedish Architecture*. Stoccolma, Stockholmia, p. 27.
- Salvagnini, S. (1998). *Margherita Sarfatti, critico irriducibile. Dalla Biennale del 1928 alle mostre in Scandinavia del 1931-1932*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, n. 4, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, pp. 49-55.
- Sarfatti, M. (1930a). *Le cronache d'oggi: Stoccolma e il funzionalismo*, in «Il Popolo d'Italia», 5 agosto 1930, p. 3.
- Sarfatti, M. (1930b). *Storia della Pittura Moderna*, Roma, Paolo Cremonese.
- Sarfatti, M. (1931). *Förord*, in «Il Novecento Italiano». *Nutida Italiensk Konst, Katalog N:o 94*, Stoccolma, Liljevalchs Konsthall, p. 7.
- Sartoris, A. (1932), *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milano, Hoepli, pp. 453-463.
- Seelow, A. M. (2016). *Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930*. Stoccolma, Arkitektur, pp. 28-31.
- Storchi, S. (2013). *Margherita Sarfatti and Il popolo d'Italia: National Classicism between Tradition and Modernity*, in «The Modern Language Review», vol. 108, part 4, pp. 1135-1155.
- Zevi, B. (1948). *Erik Gunnar Asplund*. Milano, Il Balcone, pp. 92-103.

Fonti archivistiche

Milano. Collezione privata. *Opuscolo in lingua italiana dell'Esposizione di Stoccolma*.

Roma. Collezione privata. *Fotografie di Margherita Sarfatti dell'Esposizione di Stoccolma*.

Rovereto. Fondo Margherita Sarfatti, MART. *Ricevimento ufficiale a Stoccolma [1930 giugno – 1930 luglio]*. 1 teca (1 fotografia b/n) Sar.5.1.3.59.

Sitografia

<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051354/1/-1505.html> (febbraio 2026)

Il ruolo delle esposizioni universali nella definizione della città moderna. Una lettura comparativa tra la Mostra d'Oltremare di Napoli e i complessi espositivi concepiti dai regimi nel primo Novecento

The Role of Universal Expositions in Shaping the Modern City: A Comparative Analysis of the Mostra d'Oltremare in Naples and Exhibition Complexes Conceived by Regimes in the Early Twentieth Century

Francesca Palladino

Università degli Studi di Napoli
Federico II – Dipartimento di Architettura
francesca.palladino2@unina.it

Abstract

Il contributo indaga il ruolo delle esposizioni universali del primo Novecento come dispositivi centrali nella costruzione della città moderna in contesti di regime. Attraverso una lettura comparativa tra la Mostra d'Oltremare di Napoli e altri complessi espositivi europei, lo studio mette in luce convergenze e antinomie nelle diverse declinazioni nazionali del moderno, chiarendo l'intreccio che ha segnato l'identità urbana del XX secolo tra sperimentazione, propaganda e permanenze storiche.

Keywords

città moderna; esposizioni universali; architettura di regime.

The archaeological site of Saepinum is situated on the lower slopes of the Matese Mountains, in Samnite territory. The study presents the results of an architectural survey undertaken on one of the city gates built in the Roman period. Collected using LiDAR and photogrammetric techniques, the data was processed using Structure From Motion and 3d Gaussian Splatting, thus obtaining digital models aimed at documenting and bringing to a wider public this historical heritage site, which at present is largely unknown.

modern city; universal exhibitions; regime architecture.

Introduzione

Le Grandi Esposizioni costituiscono un prodotto peculiare della società occidentale a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Nel clima del positivismo ottocentesco, vengono concepite come strumenti di celebrazione del progresso tecnico e industriale, nonché come vetrine di un'idea di modernità fondata sulla fiducia nel miglioramento continuo delle condizioni sociali. Dalla *Great Exhibition* di Hyde Park (1851), la rete degli appuntamenti internazionali rappresenta un terreno di osservazione privilegiato per indagare i fenomeni economici, sociali, culturali e urbanistici che hanno attraversato la storia europea [Giuntini 2004]. Pertanto, le esposizioni possono essere lette come «vere e proprie mappe della percezione» [Coglitore 2014, 2] capaci di segnare una discontinuità rispetto al passato e di porsi come matrici del nuovo, ovvero di ciò che – nel tempo storico – si sostituisce all'ordinario per trasformarlo in esperienza collettiva [Massidda 2011].

In questo scenario, l'*Exposition Universelle de Paris* (1867) segna un passaggio decisivo, che marca il superamento dell'idea di padiglione come mero involucro e afferma l'architettura come parte integrante del messaggio espositivo.

Con il nuovo secolo si verifica un ulteriore slittamento di senso, di ordine più radicale: ridefinite nel 1928 dal *Bureau International des Expositions*, le esposizioni non si limitano a esibire innovazioni tecniche o a sperimentare soluzioni progettuali, ma si configurano come strumenti attraverso cui gli Stati consolidano la propria proiezione simbolica nello scenario internazionale. L'*Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne* di Parigi (1937) costituisce un caso paradigmatico di questo fenomeno. L'assetto del Champ de Mars riflette in forma spaziale le tensioni politiche ed economiche del tempo: la contrapposizione tra i padiglioni di Germania e Unione Sovietica materializza una rivalità che si impone visivamente nel confronto con la Torre Eiffel [Capano 2021]. Nella capacità di tradurre conflitti e ambizioni politiche in configurazioni spaziali si coglie il passaggio decisivo dell'esposizione novecentesca: da manifestazione temporanea a dispositivo che incide stabilmente sull'assetto urbano. L'apparente effimerità delle strutture non ne esaurisce gli effetti; al contrario, l'eccezionalità dell'evento consente di concentrare risorse, ridefinire gerarchie e generare infrastrutture destinate a sedimentarsi nel tempo. In questa prospettiva, la nozione di *territorio come palinsesto* offre una chiave interpretativa efficace, in cui ogni intervento si sovrappone a tracce preesistenti senza cancellarle del tutto [Corboz 1983].

Muovendo da questa consapevolezza, il contributo propone una lettura comparativa dei principali complessi espositivi promossi dai regimi autoritari e totalitari del primo Novecento, analizzandone le scelte architettoniche e urbanistiche e verificando come queste abbiano ridefinito l'immagine delle città ospitanti, lasciando segni ancora riconoscibili nello spazio contemporaneo. L'analisi considera l'Esposizione Internazionale di Barcellona (1929), maturata nella Spagna di Miguel Primo de Rivera, la VDNKh di Mosca (1939), emblema della politica culturale staliniana, e l'E42 di Roma (1942), strumento di rappresentazione del regime fascista. Attraverso lo studio delle vicende storiche e delle fonti iconografiche, emerge come questi complessi condividano matrici comuni, pur offrendo differenti interpretazioni del progetto moderno. La Mostra d'Oltremare di Napoli (1937-40), di epoca fascista, è oggetto di un approfondimento specifico: un'eredità problematica ancora irrisolta, la cui rilettura critica consente di esaminare il rapporto tra memoria, progetto e trasformazione, riconoscendone il possibile ruolo di volano per la rigenerazione di Napoli Ovest.

1. Declinazioni del moderno a confronto. Le esposizioni di Barcellona, Roma e Mosca tra progetto urbano e rappresentazione politica

Nel primo Novecento, la ricerca di un'architettura di Stato assume esiti diversi nei contesti spagnolo, italiano e sovietico, collocandosi nel clima di tensione tra istanze moderne – dal Bauhaus di Weimar e Dessau all'Esprit Nouveau di Le Corbusier e Ozenfant, dal Costruttivismo russo alla Neue Sachlichkeit tedesca, fino al De Stijl olandese – e una rinnovata aspirazione alla monumentalità, che rilegge i codici accademici in chiave semplificata [Cimadomo, Lecardane 2014]. Pur con linguaggi differenti, i complessi espositivi presentano tratti strutturali ricorrenti; lo spazio assume una configurazione gerarchica e assiale, trasformandosi in un dispositivo ordinatore che disciplina la percezione collettiva e rende tangibile l'ideologia di Stato.

A Barcellona, l'Esposizione Internazionale del 1929, concepita in origine come Esposizione delle Industrie Elettriche, è collocata sulle pendici del Montjuïc, in un'area occidentale della città. Il progetto del 1915 di Josep Puig i Cadafalch combina Beaux-Arts e Noucentisme catalano, e si articola attorno a un asse principale culminante nella scenografica scalinata del Palacio Nacional (oggi Museo Nacio-

nal d'Art de Catalunya), affiancato da padiglioni eterogenei [de Solà-Morales 1985]. A questo si affianca un asse trasversale pittoresco, *Tipos de la vida española* (oggi Pueblo Español), che riproduce architetture vernacolari provenienti da diverse regioni della Spagna [Mendelson 2005]. L'instaurazione della dittatura di Primo de Rivera nel 1923 ferma l'apertura: dopo la guerra, i lavori riprendono sotto il pieno controllo del potere centrale, che intende usare l'esposizione per rafforzare il consenso interno e accrescere il prestigio della Spagna sulla scena internazionale. L'obiettivo si concretizza nella costruzione del nuovo Stadio Olimpico, allora il più grande d'Europa dopo Wembley [Quiroga 2022], sull'alto della collina (Figura 1): l'inclusione dello sport nel programma – in linea con il nazionalismo “muscolare” di Benito Mussolini, al quale Primo de Rivera guardava con ammirazione – risponde a una precisa strategia di modernizzazione propagandistica. L'impianto urbanistico

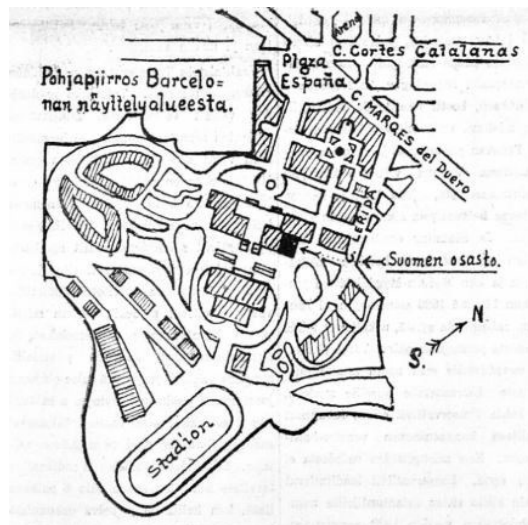


Fig. 1. Planimetria dell'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929 con il progetto dello Stadio Olimpico, «Uusi Suomi», n. 88, 2 aprile 1929, p. 1.

resta sostanzialmente invariato, mentre il Palacio Nacional viene rielaborato in stile rinascimentale spagnolo. Il segnale più evidente del mutato clima politico avviene nel 1928, con la demolizione delle quattro colonne erette da Puig i Cadafalch, giudicate irritanti per il richiamo alla bandiera catalana [Storm 2010] in un contesto dove il regime ha già vietato l'uso delle lingue regionali [Ben-Ami 1983].

Tale gesto anticipa dinamiche di rimozione destinate a riemergere a Mosca, dove l'intervento sullo spazio espositivo si configura come strumento di riscrittura simbolica dell'identità nazionale. Qui, la VDNKh, inaugurata nel 1939 come Esposizione delle Conquiste dell'Economia Nazionale, ha origine come strumento di educazione delle masse. Con 136 ettari, 52 padiglioni e oltre 200 edifici (Figura 2), il progetto è avviato nel 1935 in un'area nord-orientale, per celebrare i successi dell'economia socialista in risposta alle devastanti conseguenze della collettivizzazione forzata avviata nel 1928 [Vyazemtseva 2020]. L'affidamento della direzione a Vjačeslav Oltarževskij, rientrato dopo un decennio di esperienze internazionali, conferma l'ambizione dell'iniziativa [Nikologorkaja 2013]: espandere la capitale e tradurre nello spazio urbano una nuova centralità politica. Nel 1938, con le purghe staliniane, Oltarževskij viene arrestato e sostituito da Sergej Černyšev, coautore del Piano Regolatore di Mosca del 1935. Tale azione sancisce la piena subordinazione dell'architettura alla logica repressiva stalinista.



Fig. 2. Planimetria dell'Esposizione delle Conquiste dell'Economia Nazionale, «Arkitektura SSSR», n. 1, gennaio 1939, p. 5.

In seguito, la trasformazione dei padiglioni lignei in strutture permanenti segna il passaggio a un registro monumentale e assiale, coerente con la “Cultura Due” di Vladimir Piperny, dove l’energia centrifuga dell’avanguardia lascia spazio a una composizione gerarchica e celebrativa [Paperny 1996]. Il Padiglione Centrale, emblema del classicismo socialista, ne rappresenta il fulcro simbolico. Come l’esposizione di Barcellona, anche quella di Mosca diventa teatro di concorrenza posizionale tra regimi. La scultura di Vera Muchina, *L’operaio e la kolchoziana* – già presentata a Parigi nel 1937 – viene infatti trasferita e collocata su un alto piedistallo davanti all’ingresso principale [Khiger 1939]. Inoltre, la ricostruzione postbellica prevede la sostituzione della statua di Sergej Merkurov con un’altra colossale di Stalin, progetto interrotto solo alla sua morte nel 1953 [Vyazemtseva 2020].

La risoluzione del 1955 contro gli “eccessi architettonici” avvia una fase di ridefinizione semantica del complesso, in cui il decoro staliniano viene in parte occultato da rivestimenti modernisti.

Se a Barcellona la permanenza si lega a una rinegoziazione dell’identità regionale, a Mosca la trasformazione avviene attraverso una stratificazione che alterna celebrazione e occultamento, che rende il complesso un palinsesto ideologico ancora leggibile.

A Roma, l’Esposizione Universale del 1942 nasce a metà degli anni Trenta per celebrare il ventennio del regime fascista, in un’area a sud-ovest della città. Più che un ampliamento urbano, il progetto persegue la costruzione di una “nuova Roma”, concepita come testimonianza in pietra della civiltà fascista e proiezione moderna del mito della romanità [Borrelli De Andreis 1942]. Anche in questo caso l’impianto si fonda su una rigorosa gerarchia spaziale, al fine di stabilire una continuità simbolica con l’antico. Le prime ipotesi progettuali, inizialmente aperte a soluzioni moderne, vengono ricondotte a un registro neoclassico semplificato, ritenuto più idoneo a garantire stabilità e riconoscibilità ideologica, anche sotto l’influenza di Marcello Piacentini. Il confronto con la Roma papale è esplicito: piazza Imperiale (oggi piazza delle Nazioni Unite) è pensata per rivaleggiare con San Pietro, mentre il Palazzo della Civiltà Italiana rappresenta il vero centro “spirituale”, traducendo la romanità in una forma seriale che aspira a presentarsi come icona atemporale del regime. La sua posizione dominante in collina ne rafforza il valore allegorico: i commenti dell’epoca lo paragonano alle grandi opere del passato, come un tempio destinato a un nuovo culto civile [Cecchi 1941]. Al contempo, edifici come il Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera, mostrano un tentativo di integrare istanze moderne all’interno di un sistema rappresentativo unitario.

L’interruzione dei lavori trasforma l’E42 in un lascito incompiuto, successivamente integrato nella Roma repubblicana attraverso una parziale cancellazione del suo significato politico originario [Spiegel 2010]. A differenza di Barcellona e Mosca, dove l’evento si realizza e si consolida nella memoria collettiva, l’E42 produce una permanenza urbana senza esperienza espositiva, generando una forma di monumentalità priva del momento inaugurale che avrebbe dovuto legittimarla.

2. Un patrimonio difficile. La Mostra d’Oltremare di Napoli tra modernità ed eredità urbana

Nell’ambito dei complessi espositivi promossi dai regimi, la Mostra d’Oltremare di Napoli richiede un’attenzione specifica. Come nei casi di Barcellona, Roma e Mosca, anche qui l’evento espositivo agisce come acceleratore urbano; tuttavia, nel contesto napoletano questo processo si radica in una condizione storica di marginalità territoriale. Insediata nell’area Ovest della città, a lungo sospesa tra potenzialità naturali e condizioni di abbandono, la Mostra non costituisce un oggetto isolato, ma

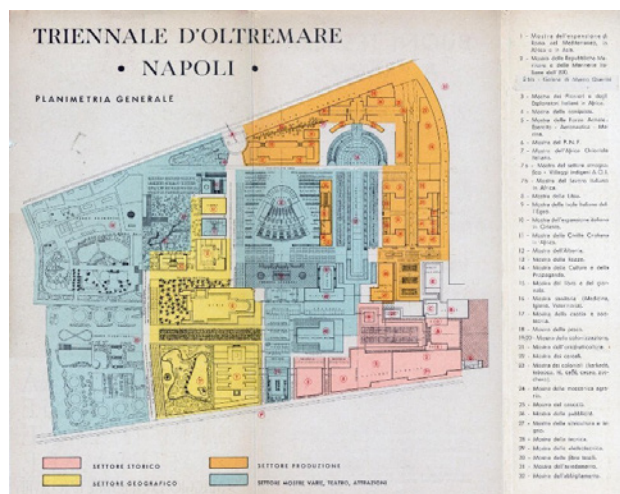


Fig. 3. Marcello Canino, Planimetria generale, Napoli 1940, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci", Archivio della Scienza (CC BY-SA 4.0).

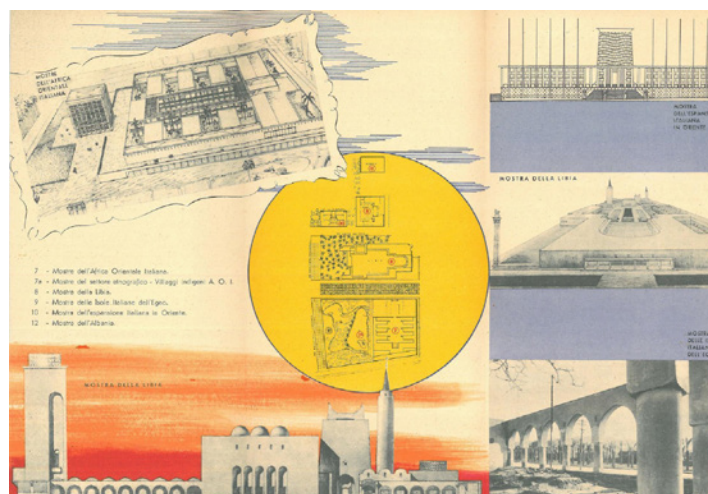


Fig. 4. Settore geografico, materiale illustrativo, Napoli 1940, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci", Archivio della Scienza (CC BY-SA 4.0).

un'infrastruttura urbana la cui riattivazione investe l'equilibrio dell'intero quadrante occidentale, con ricadute alla scala metropolitana. La necessità di una rilettura critica del sito – anche in relazione ai processi di riqualificazione in corso – ne conferma l'attualità e impone di ricostruirne, sia pure sinteticamente, la complessa vicenda che ancora oggi ne fa un'eredità irrisolta.

Inaugurata nel 1940 come Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, la Mostra scaturisce dall'intreccio tra la politica coloniale dell'ultimo fascismo e una riflessione di lungo periodo sul ruolo di Napoli nel sistema espositivo nazionale, avviata già all'indomani dell'Unità [Mangone 2021]. La scelta dell'area di Fuorigrotta, nel 1935, risponde a criteri morfologici e logistici – suolo pianeggiante, prossimità ai Campi Flegrei, collegamenti già esistenti con il centro tramite le gallerie [Capano 2014] –, ma comporta anche la radicale cancellazione del rione Castellana, facendo dello sventramento un elemento strutturale nella costruzione di una nuova scena urbana monumentale.

Il nuovo Piano Regolatore include bonifiche e potenziamenti infrastrutturali: tra questi, la nuova stazione della Cumana progettata da Frediano Frediani e la funivia di Posillipo, celebrata dalla stampa come simbolo del dinamismo tecnico dell'intervento. L'insediamento della Mostra si configura pertanto come fulcro di un ampio disegno di espansione verso ovest, che trova riscontro anche nelle coeve architetture dell'Ippodromo di Agnano e del Collegio Costanzo Ciano – poi Cittadella NATO – delineando un sistema integrato di attrezzature urbane.

Estesa su circa 1.000.000 mq e articolata in 36 edifici disposti in settori (Figure 3-4), la Mostra d'Oltremare costituisce una «piccola città murata» [Capozzi 2012, 3], dotata di assi prospettici, piazze, padiglioni tematici, impianti sportivi e spazi verdi. La direzione affidata a Marcello Canino e il coinvolgimento di numerosi architetti e artisti restituiscono un insieme unitario in cui architettura, arti decorative e paesaggio concorrono alla costruzione di un'immagine coerente.

L'impianto ortogonale, organizzato su due assi principali – di cui quello nord-sud concepito come parco culminante nella Fontana dell'Esedra di Carlo Cocchia e Luigi Piccinato – sintetizza razionalità compositiva e monumentalità celebrativa. I padiglioni alternano volumi semplificati, riferimenti alla romanità e richiami simbolici all'espansione imperiale [Lucarelli et al. 2006], mentre il verde, progettato da Pietro Porcinai – con roseti, agrumeti, parchi tematici – rafforza la scenografia complessiva.

La dimensione ideologica del complesso si manifesta esplicitamente nella Torre del Partito Nazionale Fascista, asse verticale del sistema, corredata dalla statua della Vittoria – rimossa nel dopoguerra – e ancora oggi riconoscibile come Torre delle Nazioni. Oltre a questa, opere figurative, sculture e iscrizioni marmoree traducono in forma plastica la retorica imperiale (Figura 5). La Seconda guerra mondiale interrompe bruscamente questa parabola: bombardamenti e occupazioni determinano la distruzione di circa il 60% del patrimonio edilizio [Siola 1990], compromettendo l'integrità dell'impianto originario e segnando una prima frattura nella memoria del luogo. La riapertura nel 1952 come Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo segna una prima risemantizzazione – dalla celebrazione coloniale alla promozione produttiva dell'Italia repubblicana – senza tuttavia consolidarne un ruolo stabile nel sistema economico. La successiva perdita di centralità è aggravata dal terremoto del 1980, tra occupazioni emergenziali e demolizioni – tra cui le Serre Botaniche di Carlo Cocchia – che compromettono ulteriormente l'impianto originario [Siola 1990].

La storia della Mostra d'Oltremare, attraversata da costruzione, distruzione, ricostruzione e progressiva marginalizzazione, riflette l'insieme delle trasformazioni che hanno segnato Napoli nel corso del Novecento. Oggi, la sua posizione baricentrica nel sistema metropolitano e la prossima attuazione dei programmi di riqualificazione della piana di Bagnoli le restituiscono una rinnovata centralità strategica: non più reliquia di un passato ideologico, ma potenziale volano per la rigenerazione dell'area occidentale, qualora oggetto di una valorizzazione coerente.



Fig. 5. Federico Patellani, foto del Padiglione della Sanità e Razza e della Cultura, con statua di Giulio Cesare, ritratto di Benito Mussolini e giovani delle colonie estive. © Archivio Federico Patellani, courtesy Regione Lombardia / Museo Nazionale di Fotografia, Milano-Cinisello Balsamo.

Conclusioni

L'analisi comparativa mostra come, tra le due guerre, l'esposizione diventi uno strumento operativo di produzione urbana. In ciascun caso, la dimostrazione della potenza del regime va oltre la messa in scena ideologica e si accompagna a modificazioni urbane irreversibili, segnate tanto dagli sventramenti del tessuto storico quanto dalla costruzione di architetture sovradimensionate allusive di un immaginario funzionale alla legittimazione del potere. Se nell'E42 la romanità viene tradotta in classicismo semplificato, a Napoli la Mostra d'Oltremare articola razionalità compositiva e retorica imperiale in un sistema urbano integrato, destinato a ridefinire l'espansione occidentale della città. Sul Montjuïc, la dittatura di Primo de Rivera non genera forme nuove in senso radicale, ma riordina monumentalità, tradizione e modernità in un sistema coerente di autorappresentazione nazionale. La persistenza del Palacio Nacional, dello Stadio Olimpico e del Pueblo Español nel tessuto urbano rende tuttora leggibile l'opposizione tra regionalismo e centralismo statale.

A Mosca, l'impianto assiale e i padiglioni della VDNKh, assieme alle trasformazioni successive, rendono ancora evidente la tensione tra celebrazione, rimozione e reinterpretazione del passato. Come evidenziato dagli studi sull'architettura sovietica, la monumentalità concepita per veicolare un messaggio univoco viene progressivamente destabilizzata, pur continuando a strutturare lo spazio e l'identità collet-

tiva [Forest 2004]. Un processo che mette in luce l'ambivalenza delle permanenze espositive: eredità materiali e, al tempo stesso, luoghi di rinegoziazione semantica. Le trasformazioni urbane avviate in occasione delle esposizioni sono accompagnate da una produzione iconografica che serve non soltanto a promuovere l'evento, ma anche a fissare una rappresentazione selettiva dello spazio e orientarne la memoria. A Barcellona, ad esempio, fotografia e stampa illustrata costruiscono un racconto di modernizzazione che presenta l'intervento su Montjuïc come opera compiuta (Figura 6), al fine di occultarne la dimensione processuale e conflittuale [Simón 2014].

Questa lettura trova riscontro anche nelle riflessioni di Walter Benjamin, che nell'interpretazione sul rapporto tra arte e politica durante il fascismo parla di *apparecchiature*, intese come oggetti tecnici e mediali che hanno il fine di diffondere nuovi paradigmi culturali [Benjamin 1966]. Inoltre, studi più recenti individuano nelle esposizioni universali il primo *mass media* del Novecento [Storm 2025], in virtù della loro capacità di rivolgersi non solo ai visitatori presenti, ma anche a un pubblico più ampio mediato dalla stampa e dalla circolazione globale delle immagini. Oggi, le tracce materiali dei regimi rientrano nel campo definito da Sharon Macdonald come *difficult heritage*, ossia «un passato riconosciuto significativo nel presente, ma anche contestato e scomodo per la riconciliazione pubblica con un'identità contemporanea positiva e autoaffermente» [Macdonald 2009, 3]. La loro duplice natura non ne annulla l'efficacia: è proprio nella tensione tra memoria, rimozione e riuso che questi complessi rivelano la propria attualità. La sfida contemporanea risiede in una rifunzionalizzazione consapevole, capace di riconoscere il valore storico del costruito originario e di trasformarlo in risorsa culturale attiva nel presente.



Fig. 6. Poster dell'Esposizione Internazionale di Barcellona, 1929, Wellcome Collection / Wikimedia Commons (CC BY 4.0).

Bibliografia

- Ben-Ami, S. (1983). *Fascism from above: the dictatorship of Primo de Rivera in Spain, 1923-1930*, Oxford, Clarendon Press.
- Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Borrelli De Andreis, G. (1942). *La Roma imperiale e mussoliniana e la funzione del quartiere dell'Esposizione Universale 1942*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani*, IV, Roma, Istituto di Studi Romani, pp. 208-212.
- Capano, F. (2014). *La Mostra d'Oltremare di Napoli: l'antefatto (1936-1939)*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria Napoli*, II, Napoli, Cuzzolin, pp. 1225-1237.
- Capano, F. (2021). *Mostre ed esposizioni durante il fascismo: politica culturale e regime*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, Paparo/FedOA Press, pp. 69-82.

- Capozzi, R. (2012). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare: un "moderno" recinto di storia*, in «EdA. Esempi di Architettura», aprile, pp. 1-11.
- Cecchi, E. (1941). *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, in «Civiltà», n. 1, pp. 5-9.
- Cimadomo, G., Lecardane, R. (2014). *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Diacronie. Studi di storia contemporanea», n. 18(2), documento 14. (<https://doi.org/10.4000/diacronie.1508>)
- Coglitore, M. (2014). *"Mostrare il moderno". Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento*, in «Diacronie. Studi di storia contemporanea», n. 18(2), documento 1. (<https://doi.org/10.4000/diacronie.1159>)
- Corboz, A. (1983). *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogenes», n. 121, pp. 14-35.
- De Solà-Morales, I. (1985). *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y ciudad*, Barcelona, Ediciones de la Feria.
- Forest, B. (2004). *Unraveling the Threads of History: Soviet-Era Monuments and Post-Soviet National Identity*, in «Annals of the Association of American Geographers», 94(3), pp. 524-547.
- Giuntini, A. (2004). *La mobilità in mostra: i trasporti e le comunicazioni nelle esposizioni della seconda rivoluzione industriale*, in «Memoria e Ricerca», n. 17, pp. 19-20.
- Khiger, R. (1939). *Arkhitektura pavilyonov*, in «Arkhitektura SSSR», n. 1, pp. 5-18.
- Lucarelli F., Iuliano M., Mignozzi A., a cura di (2006), *Culture et architecture en Italie dans les années Trente. La Triennale, l'E 42, la Mostra d'Oltremare et la Moderne Heritage List*, Napoli, Paparo Editore.
- MacDonald, S. (2009). *Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London, Routledge.
- Mangone, F. (2021). *Prima della Triennale d'Oltremare: esposizioni nella Napoli postunitaria. Luoghi, dibattiti, permanenze*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, Paparo/FedOA Press, pp. 61-68.
- Massidda, L. (2011). *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, FrancoAngeli.
- Mendelson, J. (2005). *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, University Park, Penn State University Press.
- Nikologorskaja, O. (2013). *Oltarzhevskij*, Moscow, Molodaja gvardija.
- Paperny, V. (1996). *Kultura Dva*. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye.
- Quiroga, A. (2022). *Miguel Primo de Rivera: Dictadura, populismo y nación*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Simón, J.A. (2014), *La Exposición Internacional de Barcelona en 1929 y su utilización propagandística. La montaña de Montjuïc, espacio público de ocio, cultura y deporte*, in «Diacronie. Studi di storia contemporanea», n. 18(2), documento 13. (<https://doi.org/10.4000/diacronie.1505>)
- Siola, U. (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli.
- Spiegel, D. (2010). *Die Città Nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur*, Petersberg, Imhof.
- Storm, E. (2010). *Barcelona and Seville: The construction of regional identities in Spain during the Dictatorship of Miguel Primo de Rivera*, in E. Storm, *The culture of regionalism: Art, architecture and international exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester, Manchester University Press.
- Storm, E. (2025). *Nested identities at the 1929 Seville and Barcelona International Expositions: local, regional, national and (post-)imperial*, in «European Review of History: Revue européenne d'histoire», n. 32(2), pp. 159-183.
- Vyazemtseva, A. (2020). *The expos of 1930s in the contemporary city: the case of VDNKh in Moscow (1938, restored since 2013)*, in *The Global City. The Urban Condition as a Pervasive Phenomenon*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Insights, Torino.

Modernità mediterranea in divenire: Ischia tra immaginario internazionale, razionalismo e reinvenzione del paesaggio

Mediterranean modernity in the making: Ischia between international imaginaries, rationalism and landscape reinvention.

Anna Scala

Università degli Studi di Napoli
Federico II

Abstract

Il paper rilegge la modernità ischitana del secondo dopoguerra come processo non lineare, fondato sull'intreccio tra permanenze vernacolari, immaginario turistico e nuovi linguaggi. Se Angelo Rizzoli ridefinisce l'immagine turistica dell'isola e Ignazio Gardella ne offre una declinazione razionale e colta, è Sandro Petti a esprimere uno degli esiti più originali, attraverso una modernità mediterranea leggera, scenografica, fondata su paesaggio, vivibilità e reinvenzione del lessico mediterraneo.

The paper reinterprets post-war modernity on Ischia as a non-linear process, based on the intertwining of vernacular traditions, tourist imagery and new languages. While Angelo Rizzoli redefines the island's tourist image and Ignazio Gardella offers a rational and cultured interpretation of it, it is Sandro Petti who expresses one of the most original outcomes, through a light, scenographic Mediterranean modernity based on landscape, liveability and the reinvention of the Mediterranean repertoire.

Keywords

Modernità mediterranea; Ischia; Sandro Petti.

Mediterranean modernity; Ischia; Sandro Petti.

Introduzione

Nel dibattito del primo Novecento, i concetti di moderno, internazionale e razionale hanno spesso contribuito a costruire una narrazione lineare della trasformazione dell'architettura e della città, fondata sull'idea di un progressivo superamento dei modelli ereditati. Numerosi sono i contesti che mostrano come tale passaggio non si sia compiuto ovunque secondo traiettorie univoche o attraverso una rottura netta con la tradizione. Il caso di Ischia appare particolarmente significativo: qui la modernità si definisce piuttosto come processo in divenire, nel quale permanenze vernacolari, immaginari mediterranei e nuovi linguaggi si intrecciano in forme complesse e non lineari.

Nel secondo dopoguerra, la trasformazione dell'isola si intensifica grazie allo sviluppo turistico, alla costruzione di una nuova immagine pubblica del territorio e all'intervento di figure capaci di interpretarne potenzialità e contraddizioni. In questo quadro, l'azione di Angelo Rizzoli contribuisce in modo decisivo alla proiezione internazionale di Ischia, mentre Ignazio Gardella offre una declinazione colta e non dogmatica [Vitale 1998] del razionale nel progetto delle Terme Regina Isabella. Tuttavia, è soprattutto nell'opera di Sandro Petti che la modernità ischitana trova una delle sue espressioni più originali. Antirazionalista, attento al paesaggio, alla vivibilità e alla dimensione scenografica dello spazio, Petti rielabora in forme libere e personali suggestioni mediterranee, elementi della tradizione locale e istanze moderne.

Il contributo propone una rilettura della modernità ischitana che assume Petti come punto focale, collocandone l'opera entro il più ampio processo di ridefinizione dell'immagine dell'isola negli anni del *boom* turistico. In tale prospettiva, Ischia non emerge come semplice luogo di ricezione di mo-

delli esterni, ma come laboratorio in cui il moderno si costruisce attraverso mediazioni, adattamenti e reinvenzioni. Proprio questa condizione consente di interrogare in modo critico i rapporti tra identità locale e linguaggi globali, tra continuità e trasformazione, e di restituire al caso ischitano una posizione significativa nel dibattito sulla modernità mediterranea.

1. Moderno come continuità: permanenze vernacolari, adattamento e forza dell'immaginario

«È da tempo che abbiamo capito che l'arte non viene prodotta in uno spazio vuoto, che nessun artista è indipendente da predecessori e modelli, e che, non meno dello scienziato e del filosofo, egli è parte di una specifica tradizione e lavora in un'area strutturata di problemi» [Kris 1952, 21].

L'idea che l'architettura moderna coincida con una rottura netta rispetto al passato è stata ampiamente ridimensionata dalla storiografia [Curtis 2006, 13]. I suoi esiti più consapevoli non nacquero da un rifiuto della storia in sé, ma dal rigetto del suo riuso meccanico e superficiale: il passato non venne negato, bensì ereditato, compreso e in alcuni casi rielaborato. Anche nel contesto italiano, del resto, la riflessione del Gruppo 7 chiariva che non si trattava di spezzare il legame con la tradizione, quanto piuttosto di riconoscerne il mutamento e di ricercare una nuova sintesi tra innovazione, logica costruttiva moderna e continuità culturale. [Gruppo 7, 1926].

Questa premessa risulta particolarmente utile per leggere il caso di Ischia. L'architettura dell'isola, infatti, non si è mai sviluppata rispondendo a un modello rigido e univoco, ma come esito di una continua capacità di adattamento alle condizioni ambientali, alle risorse materiali disponibili e alle necessità della vita quotidiana. Gli studi di Giuseppe Capponi, Francesco Paolo Salvati e, più tardi, di Ugo Cacciapuotì dedicati all'architettura tradizionale ischitana hanno mostrato come il costruito locale sia il prodotto di numerose stratificazioni, come pratiche costruttive, assimilazioni culturali, memoria insediativa e invenzioni artigianali, e come questo lessico vari sensibilmente da una zona all'altra, pur conservando una comune matrice mediterranea scandita da volte, cortili, scale esterne, cromatismi vivaci, equilibrio tra pieni e vuoti e rapporto costante con il paesaggio [Capponi 1927; Salvati 1951; Cacciapuotì 1961]. La qualità di questa tradizione consiste proprio nella sua elasticità. Le architetture ischitane, pur nate spesso in condizioni difficili e con mezzi limitati, rivelano una sorprendente capacità di organizzare lo spazio attraverso forme essenziali, volumetrie nitide e un saldo rapporto con l'ambiente naturale. Per questo la tradizione locale non agisce come repertorio da riprodurre meccanicamente, ma come una riserva da cui trarre principi ancora attivi che non impediscono l'innovazione, ma ne costituiscono anzi il presupposto: misura, sensibilità materica, plasticità delle masse murarie, continuità tra spazio domestico e ambiente esterno e integrazione nel sito. Non è un caso che anche osservatori esterni, come Fernando García Mercadal, abbiano riconosciuto in tali caratteri un'affinità con una sensibilità moderna, leggendo nell'architettura mediterranea dell'Italia meridionale una sintesi significativa tra funzionalità, semplicità compositiva e rapporto con lo spazio aperto [Maglio 2018, 112]. Più che uno stile, emerge dunque una cultura dell'abitare.

A questa dimensione costruttiva si affianca poi quella, altrettanto decisiva, dell'immaginario. L'architettura mediterranea, infatti, non può essere definita unicamente attraverso tecniche e forme, ma anche attraverso una costruzione culturale e visiva che trascende i dati strettamente geografici. Nel

caso di Ischia, l'identità dell'isola si compone attraverso una combinazione di immagini persistenti: il rifugio incontaminato, la natura vulcanica, la genuinità, l'ospitalità, le memorie storiche, il paesaggio e la sua stessa asprezza. L'immaginario agisce così come una forza stratificata, capace di orientare la percezione del luogo e di contribuire alla definizione stessa della sua mediterraneità [Maglio 2017, 329]. Proprio questa assenza di un modello univoco e rigido rende Ischia un laboratorio interessante per la modernità del secondo dopoguerra. A differenza di Capri, la cui immagine appare più precocemente codificata e più esposta al rischio del mimetismo, Ischia conserva un carattere più aperto e meno immediatamente classificabile [Maglio 2019, 66]. La sua modernità si sviluppa così non come frattura, ma come processo in divenire, fondato sulla continua mediazione tra permanenze vernacolari, adattamento al paesaggio e nuove immagini del Mediterraneo. Su questo terreno si innestano, negli anni della trasformazione turistica, le esperienze che contribuiranno a ridefinire il volto dell'isola.

2. Costruire l'immagine internazionale di Ischia: Rizzoli, cinema, turismo e trasformazione urbana

Negli anni Cinquanta, Lacco Ameno divenne il fulcro della trasformazione di Ischia grazie all'incontro tra risorse locali, investimenti privati e la volontà di costruzione di una nuova immagine. Il rinvenimento di importanti resti archeologici e la valorizzazione delle risorse termali contribuirono a rendere il comune un luogo privilegiato di studio e di sperimentazione, ma fu soprattutto con l'arrivo di Rizzoli che questo potenziale trovò una direzione precisa e un'accelerazione decisiva [Maglio 2014, 326]. In un contesto di generale ripresa economica, il termalismo appariva come uno dei pilastri più promettenti per lo sviluppo dell'isola. Rizzoli non agì soltanto come imprenditore e finanziatore: il suo ruolo fu quello di un promotore capace di tenere insieme architettura, attrezzature turistiche, servizi e comunicazione, orientando Lacco Ameno verso la definizione di una moderna stazione termale e di villeggiatura.

Accanto ai più noti interventi legati alla sua figura, come le Terme Regina Isabella, il Rione Genala e Villa Arbusto, si colloca un insieme più ampio di opere e iniziative che testimoniano un tentativo unitario di riqualificazione di Lacco Ameno e, più in generale, dell'isola. Alla ricostruzione delle terme e dell'albergo Regina Isabella seguirono la costruzione del Reginella e del Royal Sporting Hotel e poi, tra il 1960 e il 1966, altri alberghi, ampliamenti, terme e ristrutturazioni, nonché progetti rimasti irrealizzati, come la funivia per il Monte Epomeo, un aeroporto a Forio, nuovi complessi alberghieri e persino un casinò a Villa Mezzatorre. Si trattava non di singole operazioni isolate, ma di una strategia complessiva volta a dotare Ischia di servizi, infrastrutture e attrezzature capaci di sostenere un turismo moderno, selezionato e internazionale [Maglio 2014, 327].

L'impatto di tale programma fu rilevante anche sul piano economico e sociale. Le aziende di Rizzoli arrivarono a impiegare centinaia di lavoratori, contribuendo in maniera significativa all'occupazione lavorativa locale, mentre la costruzione dell'ospedale "Anna Rizzoli", inaugurato nel 1962, rappresentò insieme un'opera di grande utilità pubblica e un gesto capace di rafforzare l'immagine dell'isola come luogo moderno, efficiente e sicuro. In questo senso, filantropia, imprenditoria e promozione turistica risultano strettamente intrecciate [Castagna 1998, 47].

Determinante fu il ruolo esercitato da Rizzoli nella costruzione dell'immagine internazionale di Ischia.

Attraverso la stampa della casa editrice, il settimanale «Oggi», la presenza costante di attori, giornalisti, scrittori e figure del jet set, ma, soprattutto, grazie al legame con l'industria cinematografica, Ischia venne progressivamente presentata come una destinazione di prestigio e di mondanità [Maglio 2014, 333]. Lacco Ameno divenne così un palcoscenico dove l'*élite* culturale e lo *star system* internazionale si incontravano, mentre l'isola veniva associata a un immaginario di lusso, benessere e *glamour*. In questo processo il cinema ebbe un ruolo decisivo: non solo perché l'isola venne utilizzata come set già nei primi anni Cinquanta, ma perché Rizzoli comprese pienamente il potenziale promozionale di tale esposizione. L'intreccio tra industria cinematografica e turismo contribuì così a trasformare Ischia in una destinazione internazionale, consolidandone rapidamente il prestigio e ridefinendone la percezione ben oltre la dimensione locale.

3. Razionale: Gardella e Lacco Ameno, le Terme Regina Isabella

La svolta che investe Lacco Ameno nei primi anni Cinquanta nasce da una vera e propria sinergia di fattori: accanto all'iniziativa imprenditoriale di Rizzoli, furono determinanti il miglioramento delle infrastrutture, la disponibilità dell'iniziativa pubblica e privata locale e la progressiva ridefinizione dell'isola come meta turistica moderna. In questo quadro, le strutture termali già esistenti costituivano il perno attorno a cui organizzare la trasformazione del borgo [Delizia 2001]. Tra esse, le Terme Regina Isabella occupavano una posizione centrale, sia per il loro valore simbolico sia per la loro collocazione urbana. Lo stabilimento originario, realizzato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da Nicola Ciannelli sui resti dell'antico bagno romano, si presentava come un edificio di austera impronta neoclassica, caratterizzato dal lungo colonnato ionico affacciato sulla strada. Dopo mezzo secolo, tuttavia, quell'organismo appariva ormai inadeguato alle nuove esigenze del turismo termale e necessitava di un rinnovamento radicale [Castagna 2005, 3].

Nel 1950 Ignazio Gardella fu incaricato di elaborarne il progetto di recupero e ampliamento [Frediani 1991, 17]. La sua formazione fondata sulla modernità e il suo particolare modo di intendere il razionalismo risultano decisivi per comprendere l'esito dell'intervento. Gardella, infatti, si muove entro una matrice razionale, ma ne offre un'interpretazione libera, inquieta, mai dogmatica, fondata su un rigoroso controllo del metodo progettuale e su una continua verifica nel rapporto con la realtà concreta. Nelle Terme Regina Isabella questo atteggiamento si traduce in una riflessione sul costruire nel costruito, «tener conto della memoria del luogo non vuol dire mimetizzare quello che è già stato, vuol dire capire lo spirito di quello che è già stato per tradurlo nella nuova progettazione» [Gardella 1998]. La progettazione non è intesa come semplice imitazione del passato, ma come comprensione del suo spirito e traduzione in una nuova forma architettonica. Non si cerca dunque il mimetismo, ma una tensione misurata tra permanenza e invenzione.

Emblematica, in questo senso, è la scelta di conservare il colonnato neoclassico e la base in pietra vulcanica dell'edificio preesistente, mettendoli in rapporto con la nuova parete intonacata retrostante. Il colonnato non viene trattato come reliquia decorativa, ma come elemento attivo di equilibrio e proporzione, capace di misurare il nuovo organismo e di imporre le proprie regole alla nuova facciata, scandita da poche aperture profonde e accordata all'intercolumnio antico. La relazione tra le colonne bianche, la muratura intonacata e il gioco delle ombre produce un forte effetto plastico, nel quale il passato non è ridotto a citazione nostalgica, ma diventa un vero "fatto di architettura" [Frediani 1991, 26]. Anche l'evoluzione progettuale mostra con chiarezza la postura di Gardella: dalle prime

ipotesi più conservative alle soluzioni successive, egli tende progressivamente a rompere la rigidità dell'impianto, ad arretrare e frammentare i volumi, a evitare la simmetria e a costruire un organismo più articolato, capace di aderire al contesto orografico e urbano.

L'interno delle terme conferma questa ricerca. Le pareti scorrono l'una rispetto all'altra, i volumi si incastrano con attenzione minuziosa, i percorsi aprono scorci verso il mare, l'Epomeo e i giardini interni; il patio, l'ingresso a doppia altezza, le balconate, la disposizione a raggiera delle camere di cura e la copertura ribassata dei corridoi, incisa da una fessura zenitale, contribuiscono a definire uno spazio complesso ma misurato, nel quale luce, articolazione e sequenza diventano strumenti di progetto. In questo senso, le Terme Regina Isabella rappresentano un esempio particolarmente efficace di razionalismo non dogmatico: un'architettura che nasce da un'impostazione razionale, ma che nel divenire del progetto mette in crisi lo schema iniziale, lo frammenta, lo ricompone e lo arricchisce attraverso il rapporto con il sito, con la storia e con la concretezza dell'esperienza spaziale.

4. Oltre la linearità: Petti e la “modernità leggera”, il caso dell'Hotel Moresco

Se Rizzoli compone il mosaico della nuova “Ischia internazionale” e Gardella ne offre una declinazione colta e razionale, Sandro Petti ne esprime l'esito più libero e meno riducibile a una linea moderna univoca. Il suo caso è interessante perché consente di leggere la modernità ischitana non solo come ricezione di linguaggi esterni, ma come rielaborazione personale, radicata nel paesaggio, nell'immaginario e in una memoria visiva maturata molto presto. La sua posizione, controcorrente rispetto a molta della produzione del dopoguerra, nasce da un rapporto profondissimo con l'isola e con il suo paesaggio. Nato a Roma nel 1927, Petti trascorre le estati dell'infanzia e dell'adolescenza a Ischia, sviluppando un legame soprattutto con l'acqua, presenza costante nel suo modo di guardare e poi di progettare. Non sorprende, allora, che nelle sue architetture ritorni spesso la ricerca di scorci, aperture, cornici e dispositivi scenografici capaci di mettere in scena il paesaggio e di catturare luce. Prima ancora che architetto, Petti si forma nel disegno e nella pittura, e da qui deriva una sensibilità molto accentuata per il colore, per l'atmosfera e per la costruzione visiva dello spazio. La mediterraneità che porta con sé non è quindi un repertorio da applicare meccanicamente, ma un insieme di impressioni, memorie e immagini che egli rielabora in forme sempre diverse, anche quando opera lontano da Ischia. La mediterraneità ischitana viene assimilata fin dall'infanzia attraverso un filtro: l'influenza dei suoi zii, i pittori Edoardo e Maria Colucci. L'architettura per Petti, non è mai forma astratta, ma combinazione tra l'anima del luogo, quella di chi abiterà lo spazio e quella del progettista. Ne deriva una poetica della vivibilità e della godibilità, nella quale la costruzione nasce dall'esperienza e non da un principio compositivo rigido. La sua posizione antirazionalista, già evidente in anni molto precoci, non va letta come rifiuto della modernità, ma piuttosto come rifiuto di una sua versione rigida. In questo senso, la forte componente organica della sua architettura porterà Aurelia Gruber Benco a definire il suo modo di progettare una “interpretazione latina” di Wright. Ciò che gli interessa non è la forma pura, ma una forma che nasca dall'incontro tra luogo, vita e progetto [Gruber Benco 1951].

Anche il suo metodo progettuale si muove in questa direzione. Petti immagina l'architettura a partire da una cornice sul paesaggio, poi dal taglio, cioè dall'adattamento dell'opera alle esigenze concrete di chi la abiterà, e solo dopo arriva alla struttura. È, in fondo, un rovesciamento significativo rispetto a molte impostazioni del dopoguerra: prima la vita, poi la forma. La vivibilità, la convivialità, il comfort e



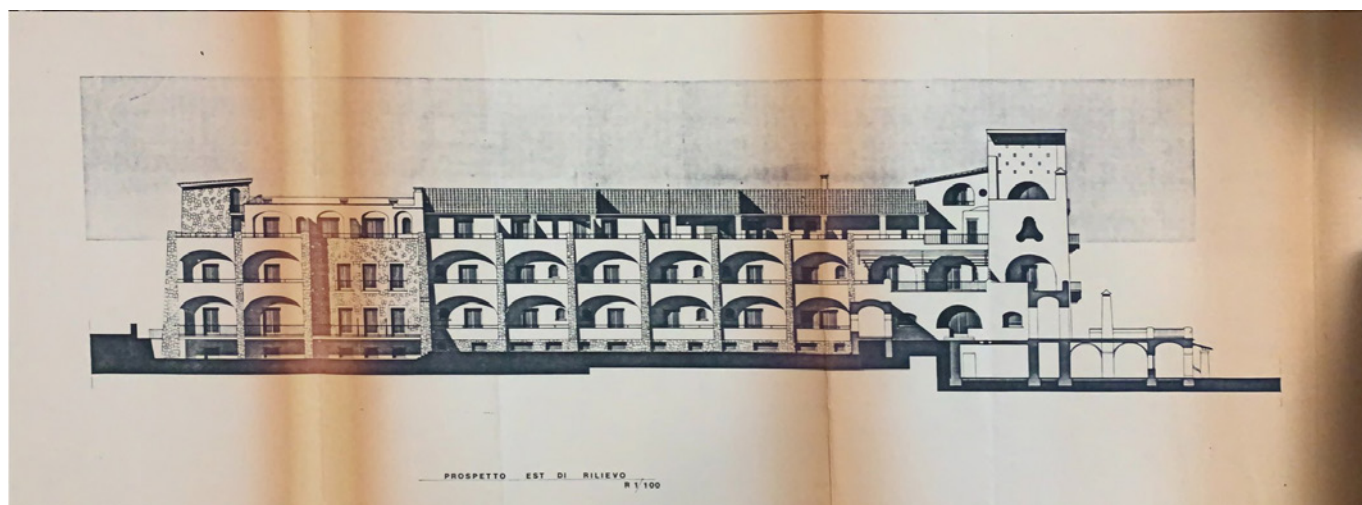
Figg. 1-2: Locandina di presentazione dell'Hotel Moresco con gli schizzi di Sandro Petti, 1952, Archivio privato di Sandro Petti.



Figg. 3-4. La torre e l'ingresso dell'Hotel Moresco, 1953 ca., Archivio privato di Sandro Petti.

l'atmosfera non sono effetti aggiunti, ma condizioni originarie del progetto. Il Moresco, realizzato tra il 1951 e il 1953 e considerato dallo stesso Petti la sua "prima opera seria", costituisce la più efficace traduzione di questa visione. In una fase in cui Ischia si stava rapidamente adattando alle esigenze del nuovo turismo, l'edificio risponde al problema dell'architettura alberghiera senza aderire né a un modernismo astratto né a una ripetizione passiva della tradizione locale. Petti mette invece a punto una modernità leggera, capace di fondere complementarità e contrasto, ambientamento e invenzione formale. Inserito tra la pineta Nenzi Bozzi, la lava dell'Arso e il mare, il complesso è pensato come una lunga sagoma radente, orientata in modo da ridurre l'impatto visivo e da farla apparire quasi generata dal sito. In questo "gioco di camuffamenti", il principio compositivo deriva dalla natura, dal terreno e dalla linea di costa.

Il linguaggio del Moresco è pseudo-organico, mediterraneo e fortemente scenografico. La torre sul fronte, con la sua verticalità accentuata, i muri in pietra trachitica, gli archi rampanti, le superfici bianche a calce, i pinnacoli, le aperture irregolari e la celebre finestra moresca mostrano come Petti rielabori liberamente elementi della tradizione ischitana e mediterranea, trasformandoli in un lessico personale e riconoscibile e reinventato, non semplicemente citato. Non si tratta però di un'operazione folklorica: ogni scelta formale partecipa alla costruzione di un organismo che vuole essere sia immagine da imprimere nella memoria che spazio vissuto. Nato da una prima idea di dimora privata e poi trasformato in albergo, il Moresco conserva infatti molto del carattere domestico come l'ingresso quasi nascosto dalla vegetazione e i patii. Risultati della sua visione compositiva pittorica sono invece i numerosi effetti cannocchiale verso il mare e la molteplicità delle sensazioni spaziali che Petti riesce a ricavare, nonostante lavori su un lotto stretto e difficile. È proprio in questa capacità di tenere insieme intimità, invenzione e paesaggio che il Moresco rivela il primo e più originale contributo di Petti: una modernità mediterranea, atmosferica e sincretica, nella quale Ischia trova la propria espressione più peculiare e meno riducibile a una linea moderna univoca. Nelle opere di Petti Ischia non è solo un contesto da rispettare, ma una materia viva da reinterpretare.



Figg. 5-6. Disegno del prospetto longitudinale e del prospetto trasversale della seconda fase di costruzione dell'Hotel Moresco, 1967, Archivio privato di Sandro Petti.

Conclusioni

Il caso di Ischia mostra come la modernità mediterranea del secondo dopoguerra non possa essere letta come semplice adozione di modelli internazionali né come sopravvivenza passiva della tradizione. Al contrario, essa prende forma attraverso una continua mediazione tra permanenze locali, costruzione dell'immaginario turistico e sperimentazione architettonica. In questo processo, l'azione di Angelo Rizzoli ridefinisce l'isola sul piano della visibilità e della proiezione internazionale, mentre l'intervento di Ignazio Gardella offre una risposta colta e non dogmatica al tema del rapporto tra nuovo e preesistenza. Tuttavia, l'opera di Sandro Petti ci offre una manifestazione particolarmente significativa di un approccio diverso, sicuramente condiviso anche da altre personalità (come ad esempio Cacciapuoti), ma che con il suo estro trova terreno per un'espressione più originale ed efficace. Attraverso una modernità leggera, profondamente radicata nel paesaggio e la base pittorica e scenografica che fa parte del suo bagaglio personale, Petti interpreta Ischia non come repertorio da imitare, ma come materia viva da reinventare. Il Moresco è il compromesso perfetto, il risultato è una non troppo timida sperimentazione della modernità tradotta in un linguaggio vernacolare: non solo un episodio eccentrico, ma una formulazione significativa di quel moderno mediterraneo in divenire che, tra identità locale e linguaggi globali, contribuisce a definire il volto contemporaneo dell'isola, senza sconvolgere l'equilibrio preesistente: ancora oggi la popolazione isolana si riconosce senza sforzo nell'opera di Petti, che arriva agli occhi dell'osservatore come una celebrazione rispettosa, ma eclettica, dei valori tradizionali ischitani secondo l'immaginario mediterraneo. L'Hotel Moresco è un vero e proprio monumento all'isola e alla sua essenza. Petti lo considererà con orgoglio come una delle sue opere più riuscite, nonostante sia stata la prima, concepita dalla mente di un ventenne non ancora laureato che ha saputo fare tesoro degli insegnamenti ricevuti dall'isola, dalle sue tradizioni e dalla personale sensibilità ed intuizione, combinando entusiasmo e dedizione nel concepimento e nella realizzazione stessa del progetto. Alla domanda: "Qual è il progetto di cui vai più fiero?", l'architetto risponderà: «Un altro ricordo che mi è caro in questo senso è quando vidi, un pittore che stava ritraendo proprio il Moresco, il primo grande albergo che ho fatto a Ischia: avevo realizzato qualcosa che colpiva lo sguardo di un artista ed era degno di essere ritratto. Ecco, non ci poteva essere un complimento più grande: in fondo io ho sempre lavorato per soddisfare il mio amore per la visione» [Petti 2008].

Bibliografia

- Cacciapuoti, U. (1961). *Case d'Ischia*, Napoli, edizioni d'arte "Pithaecusa", Napoli.
- Capponi, G. (1927). *Motivi di architettura ischiana*, in «Architettura ed arti decorative. Rivista di arte e storia», fascicolo XI, pp. xx-xx.
- Castagna, G., a cura di (1998). Vincenzo Mennella, *Lacco ameno. Gli anni '40-'80 nel contesto politico-amministrativo dell'isola d'Ischia*, in «La Rassegna d'Ischia», n. xx, pp. xx-xx.
- Castagna, G. (2005). *Cento anni fa l'inaugurazione delle Terme Regina Isabella*, in «La Rassegna d'Ischia», n. 2, pp. 3-5.
- Curtis, W. J.R. (2006). *L'architettura moderna dal 1900*, London, Phaidon (3 ed.).
- Delizia, I. (2001). *La terra trema! Dal cambiamento al caos*, in *Gli anni verdi. Luchino Visconti ad Ischia*, a cura di T. Della Vecchia, Comune di Forio, Forio.
- Frediani, G. (1991). *Ignazio Gardella e Ischia*, Roma, Officina Edizioni.
- Gardella (1998). manca

- Gruber Benco, A. (1951). *Un'artista e la ricettività di Ischia*, in «Umana», n. xx, pp. xx-xx.
- Gruppo 7 (1926). *Note*, in «Rassegna Italiana», dicembre, pp. xx-xx.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, International University Press, pp. xx-xx.
- Maglio, A. (2014). *Potenza del glamour e trasformazione del territorio. Il boom turistico a Ischia negli anni Cinquanta e la figura di Angelo Rizzoli*, in *Touristic Territories, Touristic imagery and construction of contemporary landscape*, edited by N. Fava, M. Garcia Vergara, Girona, Viguera Editores, pp. 325-336.
- Maglio, A. (2017). *Titolo*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, a cura di F. Mangone, A. Pizza, Napoli, artstudiopaparo, pp. xx-xx.
- Maglio, A. (2018). *Ischia nel secondo dopoguerra: una modernità "imprevista"*, in «Ananke», n. 85, pp. 112-117.
- Maglio, A. (2019). *Architettura e arte, "modernità e mediterraneo"*, in «Casalezza», pp.64-67.
- Petti, S. (2008). *Il Tevere, Com'era, com'è, come potrebbe essere*, s.e.
- Salvati, F.P. (1951). *Architettura dell'Isola d'Ischia*, Napoli, Raffaele Pironti e figli.
- Vitale (1998). manca

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=1nXGwUN4QWg> (giugno 2024)

Dal vuoto alla soglia: l'ex Istituto Nautico di Bari come laboratorio di riattivazione urbana

From emptiness to threshold: the Nautical Institute of Bari as a laboratory for urban regeneration

Daniela Parisi

Università degli Studi di Bari Aldo Moro |
Politecnico di Bari
Corso di Dottorato in Patrimoni Archeologici, Storici, Architettonici e Paesaggistici Mediterranei
d.parisi13@phd.uniba.it

Abstract

Il paper analizza il progetto di recupero dell'ex Istituto Nautico di Bari come paradigma di riattivazione dei vuoti urbani nella città storica. Attraverso lo studio del progetto e lettura del "Cantiere-Evento", il contributo interpreta il recupero come processo tecnico e socioculturale capace di trasformare una *sincope* urbana in presidio permeabile di Diritto allo Studio e Diritto alla Città, ricucendo fratture materiali e simboliche nel quartiere Libertà.

*This paper analyses the restoration project of the Nautical Institute of Bari as a paradigm for reactivating urban voids in the historic city. Through the study of the project and the interpretation of the "Construction site event", the contribution frames the restoration as a technical and sociocultural process capable of transforming an urban *sincope* into a permeable hub of the Right to Education and the Right to the City, mending material and symbolic fractures in the Libertà district.*

Keywords

vuoti urbani, rigenerazione della città storica, residenzialità universitaria.

urban voids, regeneration of historic cities, student housing.

Introduzione¹

I vuoti urbani, intesi come tracce di complessi abbandonati, aree in dismissione o edifici diruti, rappresentano una sorta di grave *sincope* nella continuità del tessuto della città storica e contemporanea. Questi spazi, esito di stratificazioni e processi di trasformazione di lunga durata, interrogano costantemente le discipline del progetto sulle loro potenzialità di reinserimento all'interno delle dinamiche urbane, sociali e paesaggistiche [Augè, 2022]. Troppo spesso percepiti esclusivamente come luoghi di degrado o come vuoti a perdere, essi recano in realtà impressa una memoria latente, capace di documentare la storia delle città e di offrirsi come elementi germinali per nuove politiche di recupero e rigenerazione per la collettività.

Il caso dell'Ex Istituto Nautico "Francesco Caracciolo", storicamente noto come Palazzo Zuccaro²

1 Le riflessioni e le analisi contenute nel presente contributo traggono origine dai dati e dai contenuti critici emersi durante l'evento "Il Libertà riscopre il Nautico" (Bari, 14-17 luglio 2025). In particolare, il testo rielabora le informazioni condivise dai relatori e dai responsabili scientifici durante le giornate di apertura straordinaria del cantiere, i cui profili e contributi sono documentati nella rassegna stampa curata dagli Uffici della Regione Puglia.

2 L'indagine conoscitiva sull'ex Istituto Nautico non può prescindere da una rilettura critica delle fonti iconografiche e cartografiche, che documentano la transizione dell'area da margine extra-moenia a cuore pulsante del quartiere Libertà. Il raffronto tra la cartografia storica di fine Ottocento e le prime aerofotogrammetrie del Ventennio rivela come l'edificio non sia nato come un corpo estraneo, ma come un "caposaldo" architettonico destinato a dare ordine al reticolo murattiano in espansione. Le fotografie d'archivio, che ritraggono le aule e i laboratori del "Caracciolo" in piena attività, non sono state utilizzate solo come memoria nostalgica, ma

[Sirago, 2022], situato nel cuore del quartiere Libertà di Bari, costituisce un paradigma esemplare di come un vuoto urbano, generato da decenni di incuria e abbandono istituzionale, possa essere riletto e riattivato [Signorile, 2017]. L'imponente edificio, formalmente restituito alla città nel luglio del 2025 sotto forma di moderna residenza universitaria gestita dall'Adisu Puglia, offre l'opportunità di analizzare il ruolo del progetto architettonico e del cantiere non solo come meri atti tecnici di consolidamento, ma come avanzate pratiche di riappropriazione spaziale e sociologica.

In questa prospettiva, la complessa transizione da spazio inerte e interdetto a incubatore di relazioni dimostra come le politiche di recupero del patrimonio storico, specialmente se declinate attraverso la lente del Diritto allo Studio, possono rispondere in modo straordinariamente efficace alle sfide della transizione urbana, ricucendo fratture sociali e restituendo senso ai luoghi dell'abitare contemporaneo [Regione Puglia, Adisu Puglia, Urban@it, 2024].

1. Genesi iconografica e materiale: da “Casa di salute” a luogo della formazione

L'indagine sulle origini materiali e concettuali di Palazzo Zuccaro, supportata dalla consultazione sistematica di fonti archivistiche e iconografiche reperite presso l'Archivio di Stato e l'Ufficio Tecnico del Comune di Bari, rivela una genesi complessa che riflette fedelmente l'espansione della città nei primi decenni del Novecento. Realizzato intorno al 1916 per volere del medico e filantropo Giuseppe Zuccaro, l'edificio sorse in un'area all'epoca ancora periferica e di recente lottizzazione, ai margini del rigido reticolo ortogonale del borgo murattiano. Concepito originariamente come “Casa di salute e abitazione”, il fabbricato si distingueva nel panorama locale per la sua mole compatta, alleggerita e movimentata tuttavia da cortili interni ed esterni, una tipologia inusuale rispetto alla rigida cortina continua dell'edilizia barese coeva [Trizio, 2009].

La documentazione iconografica d'archivio – in particolar modo una fondamentale istanza edilizia del settembre 1917 per il completamento e la sopraelevazione del secondo piano – restituisce i prospetti originali firmati congiuntamente dal proprietario e dall'ingegnere Orazio Santalucia, celebre autore del Kursaal. Il primo accatastamento del 1918 documenta una struttura articolata su 58 vani, divisa tra le funzioni di clinica privata e residenza borghese. Tuttavia, alla morte del fondatore nel 1920, controverse vicende testamentarie (Zuccaro aveva vincolato parte delle rendite a un “Erigendo Ospedale o Clinica Universitaria”) generarono un aspro e logorante contenzioso decennale tra la vedova, i numerosi nipoti e le istituzioni locali.

Questa fase di stallo si concluse soltanto nel 1930, quando il Comune di Bari acquisì definitivamente l'immobile, destinandolo alla funzione pubblica dell'istruzione. Trasformato dapprima in succursale della scuola elementare Garibaldi e, a partire dal 1932, in sede del Regio Istituto Nautico “Francesco Caracciolo” (istituzione le cui radici risalivano all'epoca borbonica del 1856), il palazzo subì in quegli anni le prime sostanziali alterazioni spaziali.

Le planimetrie storiche documentano l'abbattimento di numerose tramezzature interne per ricavare ampie aule didattiche, modificando irreversibilmente la fine distribuzione residenziale originaria e

come strumenti di progetto: lo studio dei dettagli tecnici e degli apparati decorativi visibili nelle fonti d'epoca ha guidato il restauro filologico delle facciate e il recupero delle pavimentazioni, permettendo di ristabilire una continuità materiale interrotta dal decennio di abbandono.

operando massicci rimestamenti nei livelli seminterrati, come confermato dalle recenti indagini archeologiche di cantiere. Per oltre sessant'anni, l'edificio è stato un caposaldo indiscusso dell'identità marinara, commerciale e formativa della città, ancorandosi profondamente nella toponomastica affettiva dei baresi.

2. La sincope urbana e il progetto di recupero

Con il trasferimento dell'Istituto Nautico in una nuova sede alla fine degli anni Novanta, e il successivo e burocratico passaggio di proprietà all'Azienda Sanitaria Locale ASL BA/4 (in ottemperanza al D.lgs. 502/92), l'immobile è inesorabilmente sprofondato in un prolungato e drammatico stato di abbandono [Signorile, 2022].

Per oltre un ventennio, i 1500 metri quadrati di Palazzo Zuccaro si sono trasformati in un classico *vuoto urbano*³, una vera e propria *sincope* spaziale, visiva e funzionale nel cuore della città consolidata. Al momento della consegna dei lavori per il restauro, l'edificio si presentava in condizioni di gravissimo degrado, esposto all'azione distruttiva degli agenti atmosferici e a una massiccia colonizzazione biologica. I cortili e i vani interni erano ricolmi di masserizie e materiale medico obsoleto abbandonato nel tempo (letti ortopedici, carrozzine, suppellettili), cristallizzando materialmente il senso di vuoto e di incuria.

Questa prolungata interruzione delle attività ha generato una cesura drammatica nel quartiere Libertà⁴. Tuttavia, come suggeriscono le letture contemporanee sulle dinamiche della città storica, le aree in dismissione documentano i processi di lunga durata e mantengono latente, sotto la polvere dell'abbandono, la propria inesauribile vocazione all'uso [Piemontese, 2008]. Il vuoto, in questo senso, non è mai un'assenza assoluta o un mero spazio "negativo", ma uno spazio "in attesa" che interroga le istituzioni sulle possibili politiche di riappropriazione.

La svolta decisiva si concretizza nel 2016, quando l'Adisu Puglia ottiene l'immobile in comodato d'uso gratuito trentennale, avviando un ambizioso progetto di rifunzionalizzazione finanziato attraverso le provvidenze della Legge 338/2000 per l'edilizia universitaria⁵.

3 Il vuoto urbano creatosi dopo il 2009 non è stato un evento accidentale, ma l'esito di un processo di trasformazione di lunga durata che ha investito il sistema scolastico e infrastrutturale della città. La dismissione dell'istituto ha generato una "sincope" nel tessuto compatto del quartiere Libertà, documentando fisicamente la crisi dei grandi contenitori specialistici nella città storica. Analizzare questo vuoto oggi significa riconoscerne il significato storico: l'edificio abbandonato è diventato una "traccia" di ciò che il quartiere è stato (un polo educativo d'eccellenza) e una "potenzialità" per ciò che deve diventare (un presidio di welfare studentesco). Il vuoto, dunque, non è stato vissuto come una negazione, ma come un tempo di latenza necessario per ripensare la vocazione collettiva del manufatto alla luce delle sfide della transizione sociale contemporanea.

4 Si tratta di un quadrante cittadino estremamente vitale ma complesso, caratterizzato da una composizione demografica fortemente multietnica, da dinamiche sociali in rapida evoluzione e, talvolta, da episodi di marginalità e conflittualità spaziale. Il quartiere è attraversato da una fitta rete di movimenti e associazioni che lottano per sostituire la solidarietà alla sfiducia. L'assenza di un presidio pubblico in un edificio di tale mole ha contribuito ad alimentare per anni la percezione di degrado insicuro, privando la comunità di un potenziale fulcro di aggregazione e di un riferimento istituzionale visibile.

5 La normativa italiana dispone la Legge n. 338/2000 "Disposizioni in materia di alloggi e residenze per studenti universitari" a cui è stata integrata la Riforma 1.7 "Alloggi per studenti e riforma della legislazione sugli alloggi per gli studenti" per l'incremento di alloggi, il D.lgs. n. 68/2012, che indica i servizi fondamentali per garantire il Diritto allo Studio e il D.M. 936/2016 "Standard minimi dimensionali e qualitativi" ed i parametri tecnici ed economici per la progettazione e la realizzazione delle residenze universitarie. Attraverso lo stanziamento di cofinanziamenti statali, la norma ha favorito la realizzazione di nuove residenze e il recupero di edifici esistenti,

Il progetto architettonico, curato dallo Studio Speri a seguito di una gara a cui hanno partecipato ben trentadue raggruppamenti, ha assunto il vuoto urbano come materia prima, operando secondo i tre principi cardine di conservazione, adattabilità e apertura. Piuttosto che imporre un linguaggio estraneo o procedere a sventramenti anacronistici, l'intervento ha ricercato la massima compatibilità materiale con la preesistenza tutelata.

L'intervento si è configurato come un "cantiere della conoscenza", adottando un restauro critico e minuzioso volto a preservare l'identità materica e storica dell'edificio. In esterno, le facciate in tufo e calcare di Bari sono state risanate da alterazioni (alveolizzazioni e croste nere) tramite consolidamenti con nanocalci e protette da una scialbatura a calce filologica, capace di restituire la luminosità originaria della pietra. All'interno, il recupero della memoria novecentesca si è concentrato sul restauro e l'integrazione delle pavimentazioni in cementine decorate.

Il progetto di riuso adattivo [Wong, 2016] non si è limitato a una rifunzionalizzazione tecnica, ma ha operato una vera e propria riappropriazione dei valori storici dell'immobile. Attraverso lo studio dei documenti catastali del 1918, è emerso come la struttura originaria fosse già concepita con una distribuzione complessa orientata alla ventilazione naturale e alla simmetria del cortile interno. Questa "matrice sanitaria" e residenziale d'inizio Novecento è stata assunta come guida per il restauro: la conservazione delle volte a padiglione e delle pavimentazioni in cementine decorate (le "pastine") non risponde solo a un'esigenza estetica, ma al desiderio di preservare la "memoria borghese e domestica" del Palazzo Zuccaro, riconnettendo l'attuale residenza universitaria alle sue radici abitative originarie.

I parametri dimensionali del D.M. 937/2016 per l'edilizia universitaria [Bologna, 2022] sono stati magistralmente adattati per ospitare sia l'intimità della residenzialità studentesca ai piani superiori (camere singole e doppie per 86 posti letto), sia le istanze associative e culturali del quartiere al piano terra e nel seminterrato (sale studio, biblioteca, sala conferenze aperta all'esterno).

Tuttavia, il gesto progettuale urbanisticamente più significativo in risposta alla condizione di *sincope* è stato la rilettura dei confini dell'edificio. Se per decenni il palazzo era stato percepito come un monolite inaccessibile, il progetto ha lavorato sulla restituzione del cortile interno e degli spazi del piano terra alla collettività.

3. Il "Cantiere-Evento" come prefigurazione dell'abitare e dispositivo di inclusione

La rigenerazione di un vuoto urbano in un contesto storico stratificato non si esaurisce affatto con la mera consegna tecnica dei lavori chiavi in mano; essa richiede, in modo ineludibile, una lenta riappropriazione semantica e affettiva da parte della collettività espropriata per decenni di quello spazio. Per accompagnare questa delicatissima transizione, la Regione Puglia e l'Adisu Puglia hanno adottato il modello teorico e operativo del "Cantiere-Evento", ideato e curato dalla Fondazione Gianfranco Dioguardi e da Dioguardi Lab. La direzione artistica del format è stata affidata al Prof. Ing. Francesco Maggiore, Presidente della medesima Fondazione dal 2015.

Sebbene il cantiere sia spesso percepito come uno spazio interdetto e fonte di disagio urbano, storicamente esso rappresenta un laboratorio di progresso e partecipazione. L'iniziativa ha voluto re-

cuperare questa dimensione di “officina a cielo aperto”, interpretando la conclusione dei lavori non come un termine, ma come l’avvio di un esperimento civico. Sotto il coordinamento tecnico dell’Ing. Antonio Tritto (RUP) e dell’Ing. Giovanni Marra (Direttore Lavori), il cantiere è mutato da manufatto tecnico in dispositivo narrativo permeabile. Tale approccio è culminato, a metà luglio 2025, nell’apertura straordinaria dell’immobile tramite la rassegna “*Il Libertà riscopre il Nautico*”, offrendo alla cittadinanza una prefigurazione dei futuri usi collettivi prima dell’allestimento definitivo (Figura 1).

La riappropriazione del vuoto è stata mediata dall’intervento *site-specific* di Raffaele Fiorella: un’installazione di cinquanta tende policrome in tessuto leggero che, occupando le ampie bucatre dei prospetti, hanno sottolineato il dialogo tra l’involucro storico e il nuovo corso dell’edificio. Lasciate libere di muoversi al vento e sapientemente illuminate di notte, le tende non sono state impiegate per delimitare o separare, ma hanno disegnato soglie permeabili annullando il confine rigido e stereometrico tra interno ed esterno (Figura 2).



Fig. 2. L’installazione dell’artista Raffaele Fiorella, foto dell’autrice.



Fig. 1. Locandina dell’evento “Il Libertà riscopre il Nautico”, sito web Adisu Puglia (progetto grafico di Davide Vavalle).



Fig. 3. Gli spazi interni del Nautico, foto dell’autrice.



Fig. 4. La mostra fotografica "Antiche mura, nuova vita: il palazzo rinasce", foto dell'autrice.



Fig. 5. La mostra "Artefatti e oggetti d'uso per studenti universitari", foto dell'autrice.

Gli ambienti interni (Figura 3), resi fruibili attraverso percorsi guidati, sono divenuti sede di due distinti momenti espositivi. La mostra fotografica *"Antiche mura, nuova vita: il palazzo rinasce"* ha intrecciato fonti d'archivio e documentazione di cantiere per riattivare la memoria storica e affettiva della comunità locale. In parallelo, l'esposizione *"Artefatti e oggetti d'uso per studenti universitari"*, curata dai docenti del Politecnico di Bari Vincenzo Paolo Bagnato e Anna Christiana Maiorano, ha indagato le future dimensioni dell'abitare studentesco attraverso l'esposizione di prototipi di design (Figure 4,

5). Il programma ha trovato il suo epilogo ideale nella performance della *Swing 31 Band*, che ha trasformato il balcone monumentale di via Abate Gimma in un palcoscenico urbano (Figura 6). Tale operazione ha trasfigurato il cantiere in un dispositivo critico di rigenerazione, dimostrando come la fase transitoria dei lavori possa evolvere da vincolo temporale a risorsa generativa per l'intero quartiere.

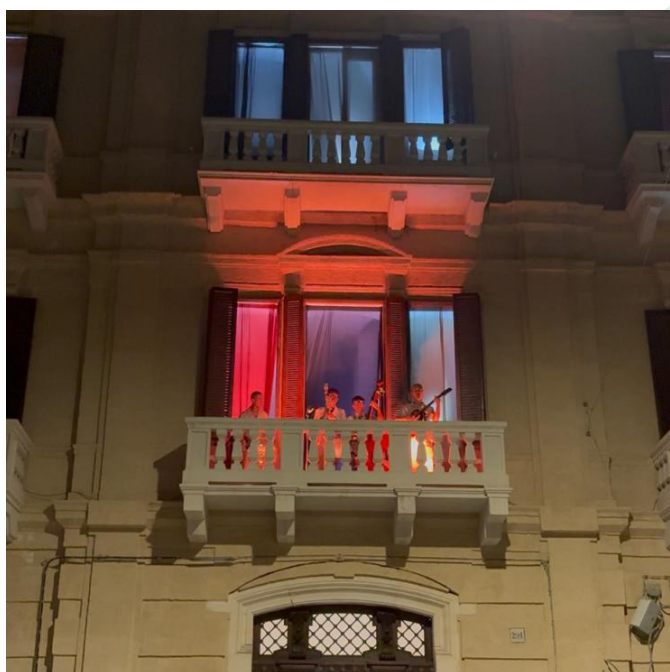


Fig. 6. Il concerto, foto dell'autrice.

Conclusioni

Il recupero dell'ex Istituto Nautico "Palazzo Zucaro" dimostra in modo inequivocabile come il trattamento dei vuoti urbani all'interno della città storica debba necessariamente trascendere la sola e arida dimensione edilizia o quantitativa. L'edificio non è stato semplicemente restaurato

e adeguato sismicamente, ma è stato profondamente risemantizzato attraverso pratiche sociali, culturali e partecipative.

L'immissione programmata e stabile di un'articolata popolazione universitaria residente all'interno delle complesse trame del quartiere Libertà agisce come un potente e virtuoso catalizzatore sociologico e microeconomico. In quest'ottica, il Diritto allo Studio, concretamente garantito dall'erogazione di alloggi pubblici d'eccellenza, si fonde e si sovrappone al Diritto alla Città teorizzato dal filosofo Henri Lefebvre [1968].

L'istituzione restituisce ai cittadini non un volume chiuso e interdetto, ma un presidio permeabile di legalità, di cultura e di scambio intergenerazionale. Il modello del "Cantiere-Evento" ha dimostrato tutta la sua efficacia nel colmare il divario temporale ed emotivo tra il lungo abbandono e la nuova fruizione, confermando che i complessi diruti, se indagati con rispetto attraverso le loro tracce storiche e gestiti con politiche pubbliche inclusive, possono trasformarsi da dolorose cesure del tessuto urbano a formidabili dispositivi di connessione sociale, tracciando la via per una reale transizione della città contemporanea verso l'inclusione.

Bibliografia

Augé, M. (2022). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.

Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*, Parigi, Anthropos.

Bologna, R. (2022). *La residenzialità studentesca negli interventi di recupero architettonico e riqualificazione urbana*, Firenze, Firenze University Press.

Piemontese, F. (2008). *Aree dismesse e progetto urbano. Architettura, territorio, trasformazione*, Roma, Gangemi.

Regione Puglia, Adisu Puglia, Urban@it. (2024). *Studiare e vivere in città accoglienti e sostenibili. La strategia di Puglia Regione Universitaria*, Milano, FrancoAngeli.

Signorile, N. (2017). *Piazza Grande*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 19 aprile.

Signorile, N. (2022). *Da ospedale a scuola le vite segrete di Palazzo Zuccaro*, in «La Repubblica», 22 giugno.

Sirago, M. (2022). *L'istruzione nautica nel Regno di Napoli (1734-1861)*, Roma, Società Italiana di Storia Militare – Nadir Media, pp. 280-282.

Trizio P. B. (2009). *L'Istituto Nautico "Francesco Caracciolo" di Bari. 150 anni*, Capurso (Bari), Sagraf. WONG L. (2016). *Adaptive Reuse. Extending the Lives of Buildings*, Basilea, Birkhäuser.

Sitografia

<https://www.urbanit.it/urbanit-per-la-rigenerazione-del-quartiere-liberta-di-bari/> (febbraio 2026)

<https://www.baritoday.it/cronaca/apertura-palazzo-ex-nautico-residenza-universitaria-adisu-visite-guidate.html> (febbraio 2026)

<https://press.regione.puglia.it/-/adisu-evento-il-libert%C3%A0-riscopre-il-nautico-.-bari-14-luglio-2025-ore-10.30> (febbraio 2026)

<https://press.regione.puglia.it/-/emiliano-e-leo-all-evento-di-riapertura-dell-ex-nautico-di-bari-presto-residenza-universitaria-adisu> (febbraio 2026)

Atatürk Cultural Centre: The Production of Absence in Taksim Square

XXX.

Luca Orlandi

Özyeğin University (Istanbul, TUR)
luca.orlandi@ozyegin.edu.tr

Zeynep Sena Ekiz

Independent researcher (Genoa, IT)
zeynepseenaekiz@gmail.com

Abstract

Questo saggio interpreta l'Atatürk Cultural Centre di Istanbul (AKM) come una *imago urbis* non statica nella piazza di Taksim. Dal progetto degli anni Sessanta e dalla ricostruzione successiva all'incendio, fino alla demolizione del 2018 e al completo rifacimento nel 2021, l'articolo esamina come sia mutato nel tempo il dibattito sull'autenticità e sulla continuità. Attraverso l'analisi dei disegni d'archivio, delle fotografie e delle dichiarazioni apparse sulle riviste specializzate, si mostra come la demolizione dell'edificio abbia prodotto un'assenza bisognosa di giustificazione, mentre la sua continuità sia stata rivendicata mediante segni selezionati – i richiami alla facciata originale, le opere d'arte e i dettagli interni – iscritti nelle dinamiche delle politiche della memoria.

This paper reads Istanbul's Atatürk Cultural Centre (AKM in Turkish) as a moving imago urbis in Taksim Square. From the 1960s project and post-fire rebuilding to the 2018 demolition and 2021 replacement, it follows how debates on authenticity and continuity changed. Archival plans, photos and journal statements show how demolition produced absence that demanded justification, while continuity was claimed through selected signs; façade echoes, artworks and interior details, within memory politics.

Keywords

XXX.

Atatürk Cultural Centre, demolition, modern heritage.

Introduction

The Atatürk Cultural Center (*Atatürk Kültür Merkezi*, AKM) in Taksim Square, at the symbolic heart of modern, republican Istanbul on the European side of the city, was far more than a mere product of Turkish modernism. It was a point of intersection between representation in architecture, politics, recognition of heritage, urban memory and collective identity as well. The demolition of the Atatürk Cultural Center in 2018, after a prolonged decade marked by uncertainty, contested decisions, and neglect and its subsequent reconstruction in 2021 provide insight into how memory in Taksim Square has been politically negotiated and administratively managed: which elements were kept, which were removed, and which were selectively recreated. This article considers the demolition of the historic building of the Atatürk Cultural Center not only as the final moment in a process but also as a process that transformed the city and the concept of modern architectural heritage.

Huuhka emphasizes that despite being such a decisive decision for the heritage itself, in everyday practice, destruction is perceived as a technical process and normalized as an inevitable/ "necessary evil" [Huuhka 2023, 928]. But first, one must ask, "Why demolition?". When it comes to modern buildings, the decision to demolish is usually not an engineering and functional update, but mostly a struggle over meaning and legitimacy regarding which aspects of the past will remain visible in the public sphere. According to Wieszczyk and Lemes de Oliveira, the example of post-communist Poland shows that the fate of modern buildings and monuments is not determined "automatically" [Wieszczyk and Lemes de Oliveira 2008, 62-63]. Which structures will be preserved and which will

be demolished is influenced by the fact that heritage is not a settled matter, meaning it can carry conflicting meanings for different groups.

A comparable approach can be observed in the “stylized” reconstruction of the city center of Skopje, today the capital of North Macedonia, initiated after 2013. Through the large-scale urban transformation known as the “Skopje 2014” project, the architectural and symbolic traces of Tito’s Yugoslav socialist modernism were systematically marginalized, if not entirely erased, and replaced with an eclectic monumental language drawing on a constructed national and neoclassical past [Ivkovska and Orlandi 2019]. As Ivkovska and Orlandi argues, this process did not simply entail aesthetic substitution, but rather constituted a deliberate reconfiguration of collective memory through architecture, in which the built environment became an instrument for redefining historical continuity, political legitimacy and national identity.

In this process, actors can legitimize decisions to demolish or preserve within an ideological framework by reinterpreting the past according to their current political and cultural positions. This line of reasoning leads us to believe that in the AKM debate, the void created after the demolition did not remain untouched; rather, the justifications that filled the void redefined the language and boundaries of the heritage.

This article asks three main questions: (i) At which moments were debates on demolition and reconstruction shaped, and through which concepts were they framed? (ii) Through which objects, architectural elements, or details was “continuity” made visible or claimed? (iii) Which traces were kept, which were removed, and which were selectively reproduced? These questions are based on the assumption that heritage is not a fixed notion, but rather a “contested” field that is reconstituted at different times with different values within discussions between actors. The debates on the Atatürk Cultural Center can be seen in this light: at certain critical points, the debate was re-framed through concepts such as originality and authenticity, continuity and renewal, destruction and memory, each in turn becoming prominent depending on the context.

Moreover, it has been argued that selective demolition in cities can reduce the complex history of the city into a simplified narrative. Arin Ensarioğlu states that this phenomenon known as “urbicide” [Ensarioğlu 2025, 2], can result in the weakening of the memory and the cultural sustainability. In this regard, it can be said that the difference between “traces retained” and “traces erased” in the AKM case was not only a technical issue. It was also closely related to memory and identity politics.

According to Edensor, memory can be more open, diverse and imaginative in loosely defined and marginal areas. Such areas are less controlled and therefore they can evade the efforts of those who seek to define them [Edensor 2005, 833-834]. This framework can be applied to cases such as AKM, which, while bearing positive meanings as architectural symbols of modernity in the main square of Istanbul, also bore conflicting meanings during the 2013 Gezi protests and demolition debates. Despite official attempts to frame public memory, such buildings can continue to sustain and reproduce their own memory. As Berg and Schmitt have discussed, spatial constraints can be turned into an advantage in political and social struggles and how struggles can reshape the meaning, uses, and strategic value of space [Berg and Schmitt 2005, 6].

1. Demolition, Absence and Reproduction

Katsanis approaches Atatürk Cultural Centre through the idea of the city as an “archive of doing and undoing” [Katsanis 2024, 35]. In this regard, political power is not only involved in the creation of new forms. It is also involved in the process of absence, which targets specific meanings, attachments and memories. The destruction of AKM can thus be seen as a radical act, which aims to erase a past that was physically present and socially active. What followed was not neutral statement. Absence started to have meaning. As Katsanis explains, “the empty dirt” lot that resulted from the demolition was almost like a monument of conflict [Katsanis 2024, 45]. Instead of being a blank slate, the empty lot made the conflict more visible.

Once a void is created, it does not often speak for itself. This is where justificatory narratives come in. Demolition becomes a solution to a problem, whether that problem is articulated as safety, functionality, outdated infrastructure, or the need for a more contemporary representation. Meanwhile, the existing structure is described as obsolete or inadequate. Policy debates around demolition show that decisions are not built through facts alone. Different actors frames different social meanings to the same policy problem [Jonker-Hoffrén 2023, 407]. Here, space is approached as constitutive of political struggle, not a passive setting, but a set of relations through which actors organize, contest and rescale their claims [Martin and Miller 2003, 144]. In Atatürk Cultural Centre’s case, the same square that hosted state representation, everyday cultural routines and mass protest also shaped which arguments could travel and which ones could be disqualified as irrational, nostalgic or politically suspicious.

In cases where demolition is followed by reconstruction, the international heritage doctrine already permits authenticity to be evaluated through several “sources of information” not only material fabric, but also form and design, use and function, techniques, setting, and “spirit and feeling” [ICOMOS 1994, 2]. Jokilehto similarly links authenticity to historical continuity and to the way successive interventions are integrated into a site’s artistic, functional, material and socio-cultural dimensions [Jokilehto 2019, 71]. This flexibility helps explain how continuity can be claimed even after demolition. Selected elements; interior details, public artworks, emblematic components, can be highlighted as carriers of identity, while other losses are downplayed. Debates around “façadism” offer a useful comparison. Plevoets writes that façadism emerged in the 1960s as a reaction to the extensive demolition of historic urban areas; its goal was to preserve the “familiar townscape” and maintain the city’s “historic appearance” while renewing its infrastructure and that some “town regulations” even supported this model [Plevoets 2021, 541]. Kyriazi, on the other hand, states that façadism aims to contribute to the feeling of a “historical center/city” by producing a superficial impression of the building’s “integrity”; however, he notes that this carries the risk of ‘illusion’ and “misinforming representation” and can become an intervention contrary to “authenticity” by sacrificing interior spaces/features [Kyriazi 2020, 188]. Read as an analytical lens rather than a direct parallel, this helps to clarify how post-demolition continuity at AKM might be constructed through a curated set of survivals and reproductions. Continuity was no longer tied to the building’s full material life, but to a smaller set of recognizable signs. Another example of façadism within the same geographical context of the Atatürk Cultural Center has been recently examined, further confirming the persistence of this urban tendency during the same period [Orlandi and Mutman, 2020]. As the study demonstrates, the selective preservation of architectural envelopes, while profoundly transforming or entirely reconstructing the interior

fabric, reveals a strategic instrumentalization of heritage. The case analyzed by Orlandi and Mutman related to the case-study of the Tarlabaşı district, reinforces the argument that façadeism, rather than being an isolated intervention, constituted a broader urban strategy aimed at mediating between memory, market-driven redevelopment and contemporary identity construction.

Taken together, these discourses demonstrate why AKM cannot be interpreted as a simple case of loss followed by replacement. The question is not simply what occurred to the building, but rather how and when the debate redefined what could be considered heritage, what could be considered necessity and what could substitute for continuity.

2. Making of the Contested: Atatürk Cultural Centre

Prost's late-1930s development plan proposed Taksim (Figure 1) as a major park-and-culture district and placed a "Grand Opera" next to the former Artillery Barracks site, later turned into Gezi Park. This choice was deliberate: through earlier layers, the 1928 Republic Monument and the completion of Gezi Park in the early 1940s, Taksim had already become a symbolic centre of modern Istanbul [Aytis and Taylga 2023, 60].



Fig. 1. Taksim Square and its surroundings before the construction of the Atatürk Cultural Center (date unknown), Hayati Tabanlıoğlu Archive, SALT Research, THTPAKMH042.

After several interrupted attempts, Auguste Perret's unbuilt proposal, the 1946 foundation by Rükned-din Güney and Feridun Kip and a long period of stagnation, the project was decisively reframed in the mid-1950s when Hayati Tabanlıoğlu took over [Engin 2021, 30-32]. Instead of a single-purpose opera, he reconceived it as a multi-functional cultural centre with a clear modernist language, a restrained façade oriented toward the square and an interior programme that combined major halls with foyers, galleries and complementary cultural spaces [Tabanlıoğlu 1965, 12-14]. Prof. Graubner's 1957 report noted that the building would be perceived mainly from Taksim Square, so the front façade was treated as the project's key urban statement [Graubner 1957, 1]. It was conceived as a "giant vitrine" that would display cultural life to the city: a fully glazed surface of aluminium-framed panels set on a steel structure, combining late-modernist clarity with an emerging Brutalist tone in Turkish architecture (Figura 2) [Söylemez 2022, 219]. The building opened in 1969, suffered a major fire in 1970 [Ministry of Public Works 1979, 13], and was rebuilt with a restoration attempt under Ta-



Fig. 2. The front façade of AKM. Gültekin Çizgen, SALT Research Archive, TMGCH0012.

banlioğlu's lead during the 1970s, reopening in 1978 with upgraded stage systems, improved safety infrastructure and deliberate artistic continuities (notably, the reintroduction of key applied-arts elements) [Engin 2021, 39].

In 1999, the building gained a legal protection status as “cultural property that needs to be protected”, the decision stating that AKM was “one of the components that formed Taksim Cumhuriyet Square, a key symbol of the Republic” [Istanbul No. 1 Cultural and Natural Heritage Preservation Board].

That placed the building within a formal conservation framework, but it also turned it into a test case for how modern architecture could be valued, or dismissed, within national heritage policy. An attempt to remove the building from the list in 2007 brought this conflict to the forefront [Istanbul No. 2 Preservation Board 2007]. The significance of the AKM was expressed by professional groups, particularly the Chamber of Architects, in terms of a number of values: documentary value (as evidence of 1960s architectural thinking), architectural value (typological purity as a modern cultural center), authenticity value (as a work bearing the traces of its author and period) and memory/identity value in terms of its decades of use in the symbolic heart of the Republic [Chamber of Architects 2007]. This response was enough to stop the demolition, and by the end of 2007, the building was reclassified with a higher level of legal protection [Tabanlioğlu 2010].

Yet protection did not translate into use. In 2008, AKM was shut down for seismic upgrade and renovation and the building was put into a state of suspension. As Tuğba Erdil Polat wrote [2016], the AKM assumed a ghost-like quality in the heart of the city; its interior dark and inaccessible, while



Fig. 3. The façade of AKM during the Gezi Protests. Gültekin Çizgen, 2013, SALT Research Archive, TMGCH0013.

its modernist exterior continued to bear the weight of accumulated cultural memory and to frame the square it once animated. Between 2008-10, meetings involving public authorities, professional organizations and cultural institutions renewed a shared position that AKM should be restored rather than replaced [Muhcu 2010]. Ali Cengizkan stated that the architectural value of the building was being deliberately diminished in order to support top-down interventions with political and commercial agendas [Cengizkan 2012]. To Cengizkan, AKM was a very clear product of its time and it was one of the few examples of early Republican modern architecture. Over time the debate moved from how to restore AKM to why it was not happening.

The 2013 Gezi protests reactivated Atatürk Cultural Centre's political and mnemonic role in a way that exceeded heritage discourse. Originating from the proposed reconstruction of the demolished historic Artillery Barracks on Gezi Park, the Gezi protests brought the long-closed AKM into public view [Vanlı 2007, 12]. The darkened exterior of the building became a screen for banners, symbols and claims about the future of the city, thus transforming the building from a monument of Republican cultural modernity into a stage of public dissent (Figura 3) [Batuman 2013, 88-89].

Government announcements increasingly portrayed AKM as a problem: structurally vulnerable, caught up in legal hurdles and no longer serving a purpose. This narrative stated that restoration was impossible and the building was beyond repair ["AKM'nin Yerine Opera Binası Yapacağız" 2016, 21]. Critics argued that AKM's poor condition was not inevitable, it was the result of years of deliberate neglect, an attrition process that gradually made demolition seem reasonable ["AKM Çürütme Politikasıyla Böyle Oldu" 2017, 19]. By 2017, the debate had largely shifted from restoration to a state-led reconstruction project. Professional bodies, especially the Chamber of Architects, rejected this framing. They stressed that AKM was a first-degree listed heritage building, so demolishing it would breach both national law and international conservation norms ["Atatürk Kültür Merkezi için Yapılan Proje Tanıtıldı" 2017, 27].

A significant administrative turning point occurred in October 2017 when the Istanbul II. Regional Conservation Board removed the AKM's registered status [Istanbul II Regional Board 2017]. The reasoning behind the decision was clear: the decision evaluated the importance of the building in terms of its location in Taksim rather than its architectural value and based on a structural report, claimed that reinforcement work would still not meet seismic and functional requirements. However, it also aimed to ensure a controlled memory: the building, after renovation, should have the same name, continue its cultural program and feature a visual representation of its former façade [Istanbul II Regional Board 2017].

AKM was finally demolished in 2018, and the replacement complex opened in 2021 [Aytis and Tolga 2021, 60]. What followed was not continuity in a material sense, but continuity assembled through references. The architect Murat Tabanlıoğlu (the son of the architect Hayati Tabanlıoğlu!) was appointed for the reconstruction and aimed to preserve the symbolic references of the original structure, such as mass, height, and façade proportions. The building adopted a Brutalist approach, featuring a façade expressed through a curtain wall system that closely resembles its predecessor [İlkhani Söylemez 2022, 220]. Originally conceived as an interior element, the ceramic wall designed by Sadi Diren was subsequently translated into a spherical red volume enveloping the central opera hall [Aytis and Tolga 2021, 61]. The gesture inevitably recalls, if not somewhat insistently echoes, Fuksas's *La Nuvola* in Rome's EUR district, suggesting that the boundary between inspiration and

replication may at times be productively ambiguous (Figure 4-5). Another of Diren's ceramic walls, which had extended both outside and inside, as reintroduced indoors with its original motifs and colours, providing a tangible connection to the former AKM. A sculpture from the 1977 foyer was moved to the building's new entrance [Aytis and Tolga 2021, 62-63].

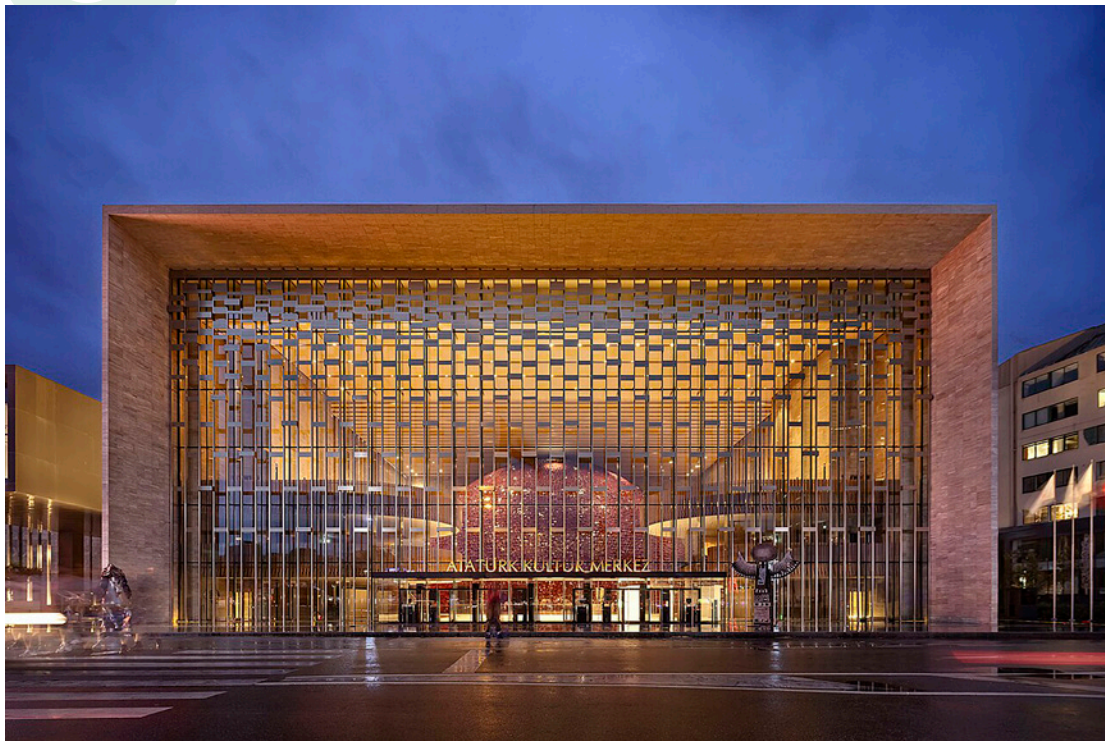


Fig. 4. The red sphere of AKM, visible from the façade. Andreas Keller, Istanbul, 2021, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

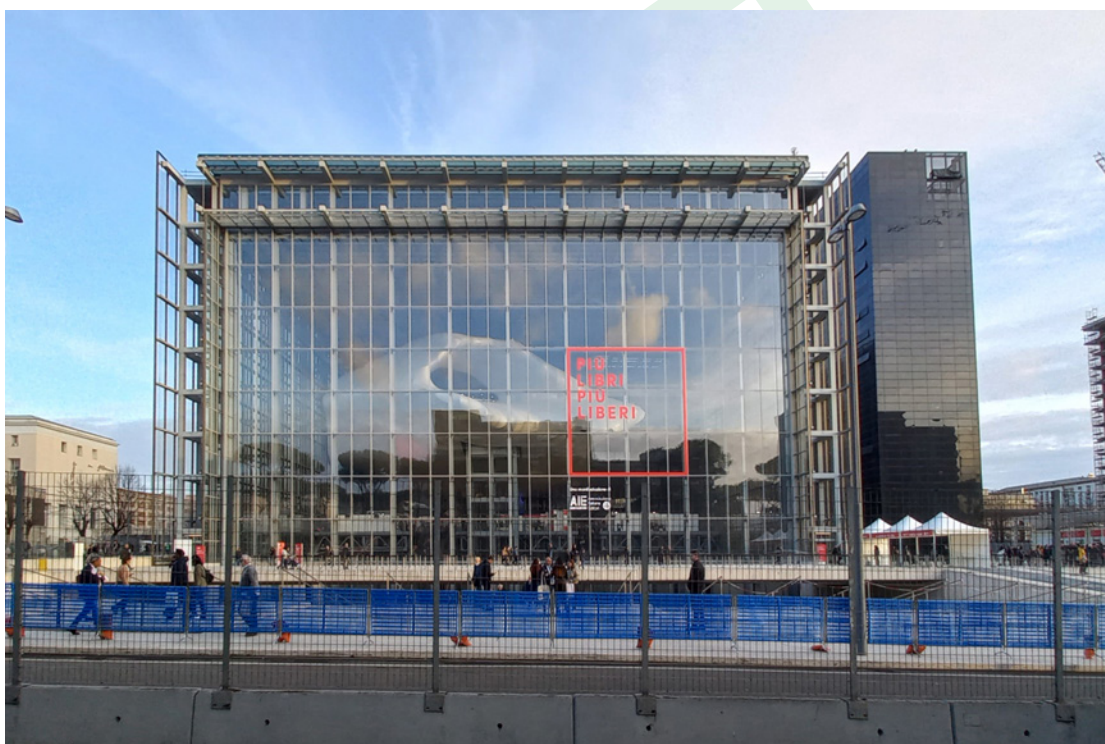


Fig. 5. Nuovo Centro Congressi "La Nuvola", Sergio D'Afflitto, Rome, 8 December 2022, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

3. Discussions

In the professional discourse, the reconstruction of AKM was conceptualized as a political and cultural act. It substituted a contested monument of Republican modernism with a constructed image of continuity. A common critique was that the new building reused familiar signs, especially the curtain-wall façade, while cutting the links that had made the former AKM meaningful: its interior organization, its technical rationale and its public role. From this perspective, continuity was treated as a visual effect rather than something grounded in material fabric or civic life. Tanyeli argued that reproducing the look of a relatively recent building mistakes imitation and replica for conservation, because conservation would have begun with the existing building's material systems and spatial structure, not with an after-image [Tanyeli 2020, 10]. In his view, what emerged was not continuity but a replacement of memory presented as resemblance.

Öymen Gür noted that the façade reference did not preserve the earlier building's architectural language or its role in the square [Öymen Gür 2021, 10]. She also pointed out that AKM's political meaning after Gezi, when the closed façade functioned as a surface for dissent, was later stripped away, partly through curated forms of silencing. For her, the institutional steps mattered as much as the design: the lifting of legal protection, the repeated appeal to technical necessity and the incorporation of the new AKM into the Beyoğlu Culture Route all worked to neutralize the site and rewrite Taksim's symbolic centre [Öymen Gür 2021, 10-11].

In parallel, Katsanis, drawing on Mbembe, argues "archival power" is not just about keeping records [Katsanis 2024, 34-35]; it is the authority that decides what can be publicly remembered, so memory can be managed and even commodified. The reconstructed AKM can be read as an archive of absence: it does not preserve the building's material continuity, but curates a limited set of recognizable signs that both claim continuity and by their very selectiveness, testify to what is absent.

Conclusion

Demolition in a contested square is never just about structure, safety or upgrading as demonstrated by Atatürk Cultural Centre's story. After the original building was demolished, the vacant space presented a meaning dilemma that required justification, explanation and the addition of a fresh history. During this process, curated continuity replaced material continuity as the language of heritage. While the former building's spatial logic, public role and accumulated political charge were largely cut off, the replacement building chose a few recognizable signs, particularly the façade reference and some interior artworks, to claim familiarity rather than carrying the old AKM forward in its entirety. As a result, the project was viewed in professional discussions more as a controlled rewriting of what AKM could represent in Taksim than as conservation.

Bibliography

"AKM Çürütme Politikasıyla Böyle Oldu" (2017). In «Yapı», no. 428, July, p. 19.

"AKM'nin Yerine Opera Binası Yapacağız" (2016). In «Yapı», no. 420, November, p. 21.

"Atatürk Kültür Merkezi için Yapılan Proje Tanıtıldı" (2017). In «Yapı», no. 433, December.

AYTIS, S., TAYILGA, G. (2023). Bir Bellek Mekanı Olarak Geçmişten Günümüze Atatürk Kültür Merkezi İç Mekanı, in «Yapı», no. 485.

- BATUMAN, B. (2013). #direnAKM: Bina Üzerine / Yüzeyine Bir Deneme, in «Arredamento Mimarlık», no. 270, July–August, pp. 88–89.
- BAYINDIRLIK BAKANLIĞI YAPI İŞLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ (1979). Atatürk Kültür Merkezi Kitapçığı – Booklet of Atatürk Cultural Center, THTPAKMDOC003, Apa Ofset. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/214790>
- BERG, S. K., SCHMITT, E. (2025). Urban Tension and Modernist Architecture as Contentious Heritage, in «Heritage & Society», pp. 1–21.
- CENGİZKAN, A. (2012). Taksim, Ankara Atatürk Bulvarı Gibi Olmasın!, in «Mimarlık», no. 364, March–April.
- CHAMBER OF ARCHITECTS (2007). Petition regarding the renovation of the Atatürk Cultural Center (AKM)... THTPAKMDOC006. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/214793>
- EDENSOR, T. (2005). The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space, in «Environment and Planning D: Society and Space», 23, pp. 829–849.
- ENGİN, D. (2021). In Between Remembering and Forgetting: A Critical Reading of Atatürk Cultural Center as a Place of Memory, M.A. thesis, İzmir University of Economics.
- ENSARİOĞLU, S. A. (2025). A Threat to Cultural Sustainability: Urbicide, in «Space and Culture», pp. 1–17.
- ERDİL POLAT, T. (2016). Sermayenin Sosyo-Kültürel Dışavurum Aracı ve Reklam Panosu Olarak “AKM”, in «Mimarlık», no. 387, January–February.
- GRAUBNER, G. (1957). Report on the Istanbul Opera House... THTPAKMDOC028. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/214815>
- HUUHKA, S. (2023). Understanding demolition, in «Buildings and Cities», 4(1), pp. 927–937.
- ICOMOS (1994). The Nara Document on Authenticity. <https://www.icomos.org/en/...>
- ISTANBUL II REGIONAL BOARD FOR THE CONSERVATION OF CULTURAL HERITAGE (2017). Decision on the Atatürk Cultural Center, Decision No. 5785, 20 October 2017.
- İSTANBUL 1 NUMARALI KORUMA KURULU (1998–1999). Atatürk Kültür Merkezi ile ilgili tescil kararı, THTPAKMDOC010.
- IVKOVSKA, V. – ORLANDI, L., “*Skopje’s Transitions and its Struggle to preserve Collective Memories – Premeny mesta skopje a jeho boj o zachovanie kolektívnych spomienok*”, *Architektúra & Urbanizmus*, LIII, 1-2, 2019, pp. 30–45.
- JOKILEHTO, J. (2020). Questions of authenticity, in «Conversaciones con...», 8, pp. 55–72.
- JONKER-HOFFRÉN, P. (2023). Policy tensions in demolition: Dutch social housing and circularity, in «Buildings and Cities», 4(1), pp. 405–421.
- KATSANIS, V. D. (2024). The City as an Archive of Doing and Undoing..., in «Cultural Critique», no. 124, pp. 31–53.
- KYRIAZI, E. (2019). Façadism, Building Renovation and the Boundaries of Authenticity, in «Aesthetic Investigations», 2(2), pp. 184–195.
- MARTIN, D. G., MILLER, B. (2003). Space and Contentious Politics, in «Mobilization», 8(2), pp. 143–156.
- MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM, Istanbul No. 2 Cultural and Natural Heritage Preservation Board (2007). Decision regarding the renovation of AKM, THTPAKMDOC015. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/214802>
- MUHCU, E. (2010). İstanbul AKM ve Yaşanan Süreç Üzerine, in «Mimarlık», no. 352, March–April.
- ORLANDI, L. – MUTMAN, D., “*Critiquing ‘Façadism’: the case study of Tarlabaşı Urban Renewal Project in Istanbul*”, in (a cura di F. Capano, M. Visone), “*La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Tomo I – Memorie, storie, immagini”, Collana: Storia e iconografia dell’architettura, delle città e dei siti europei, diretta da A. Buccaro, n. 6/I Napoli, FedOA – Federico II University Press, 2020, pp. 849–858.

- PLEVOETS, B. (2021). Juxtaposing inside and outside: façadism as a strategy for building adaptation, in «Journal of Architecture», 26(4), pp. 541–558.
- SÖYLEMEZ, D. İ. (2022). Brütalist Mimari: İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, in «Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi», 9(34), September.
- TABANLIOĞLU, H. (1965). İstanbul Opera Binası, in «Mimarlık», no. 15.
- TABANLIOĞLU, M. (2010). İstanbul AKM Yenilenirken, in «Mimarlık», no. 352, March–April.
- TANYELİ, U. (2020). İç Sıkıcı Bir AKM Öyküsü veya Kutu İçinde Paskalya Yumurtası, in «Arredamento Mimarlık», no. 343, November–December.
- VANLI, Ş. (2007). Karlılık Her Türlü Değerin Önüne Geçerse, in «Yapı», no. 306.
- WIESZCZEK, K., LEMES DE OLIVEIRA, F. (2008). Rewriting the Past..., in *The Challenge of Change*, Amsterdam, IOS Press, pp. 61–66.
- ÖYMEN GÜR, Ş. (2021). Ya Parmak İzlerimiz Değmezse Birbirine..., in «Yapı», no. 472, December.

Le lacune urbane a Roma entro le Mura Aureliane: genesi e fenomenologia

Urban gaps in Rome within the Aurelian Walls: genesis and phenomenology

Chiara Petrucci

Università degli Studi Roma Tre
chiara.petrucci@uniroma3.it

Abstract

La ricerca indaga le lacune urbane nel centro storico di Roma intese non come semplici vuoti ma come interruzioni della continuità storica e morfologica. Attraverso l'analisi delle trasformazioni post-unitarie, il contributo tenta una ricognizione delle discontinuità fisiche e simboliche presenti con l'obiettivo di definire strategie di ricucitura critica per restituire coerenza al tessuto urbano senza cancellarne la memoria.

The research investigates urban gaps in Rome's historic center understood not as mere voids but as interruptions of historical and morphological continuity. Through the analysis of post-unification transformations, the paper attempts a survey of existing physical and symbolic discontinuities, aiming to define critical mending strategies to restore coherence to the urban fabric without erasing its memory.

Keywords

Lacune urbane, memoria urbana, ricucitura critica.

Urban gaps, urban memory, critical mending.

Introduzione

La ricerca pone al centro della propria indagine le lacune urbane nella città storica, intese non solo come interruzioni fisiche del tessuto urbano, ma come profonde cesure di significato e perdita di coerenza. Tali discontinuità possono essere generate da eventi traumatici improvvisi, quali guerre, terremoti oppure, scenario assai più frequente, essere l'esito, più lento e stratificato, di trasformazioni urbane, demolizioni e interventi non pienamente integrati che hanno finito per interrompere la continuità morfologica di uno specifico ambito.

Nel dibattito architettonico contemporaneo sulla città, il concetto di vuoto si rivela spesso un termine eccessivamente generico, capace di descrivere una condizione spaziale ma non di interpretarne lo spessore semantico. Per la realtà di Roma, e in particolare per l'area all'interno delle Mura Aureliane oggetto di studio, appare necessario approdare alla più precisa definizione di lacuna urbana.

A Roma la lacuna raramente è l'esito di un evento improvviso, ma più di frequente si tratta di quello che si potrebbe definire una interruzione dell'evoluzione processuale: una discontinuità che non richiede la mera restituzione di un'immagine ormai scomparsa, bensì una più complessa ricucitura di un tessuto lacerato. Si impone dunque, più che la ricostruzione, un atto di restauro inteso, secondo la lezione di Riccardo Dalla Negra, come operazione "critica e creativa", capace di reintegrare il testo urbano senza cancellarne la storia. Considerare pertanto questi spazi come lacune e non come vuoti implica rifiutare l'approccio della tabula rasa, che offrirebbe infinite possibilità, per adottare la sensibilità propria del restauro: la lacuna non va semplicemente riempita, ma reintegrata criticamente per restituire coerenza al tessuto, che è parte di un organismo architettonico complesso [Dalla Negra 2015, 10-11].

Il contributo qui presentato intende, pertanto, indagare le profonde trasformazioni subite dal tessuto della città di Roma all'indomani dell'Unità d'Italia con l'obiettivo di mappare, visualizzare e rintracciare

la genesi delle discontinuità fisiche e simboliche tuttora presenti; un'indagine necessaria per comprendere la natura dei luoghi antecedente alla loro cancellazione e fondamento per poter formulare ogni ipotesi di reintegrazione urbana consapevole.

1. Roma dopo l'Unità d'Italia: la genesi delle lacune

La configurazione attuale di Roma (Figura 1) è l'esito di un processo di stratificazione storica, nel quale le trasformazioni avvenute tra XIX e XX secolo hanno agito come potenti fattori di frammentazione del tessuto urbano preesistente.

Per comprendere appieno questa dinamica, si è ritenuto indispensabile mettere a punto un'indagine storica approfondita volta a ricostruire i nessi intercorsi tra programmazione, gestione e trasformazioni prodotte, così da individuare gli eventi che hanno inciso con maggiore forza sul processo di mutazione della struttura urbana. A tal fine, il quadro di riferimento è stato tracciato avvalendosi degli studi fondamentali sull'urbanistica romana post-unitaria e fascista [Aymonino 1990; Benevolo 1977; Cederna 1979; Insolera 1962; Racheli 1979, 1995]. È infatti solo attraverso l'analisi critica delle scelte pianificatorie, e dei loro esiti concreti, sovente parziali, contraddittori o intermittenti, che diviene possibile decifrare l'origine di molte delle discontinuità fisiche ancora oggi chiaramente percepibili all'interno della città storica.



Fig. 1. Inquadramento aereo della Roma odierna. Fonte: Google Earth, 2026.

Come è noto, la proclamazione di Roma Capitale (1871) segnò l'avvio di un tentativo radicale di adeguare la città alle esigenze funzionali e rappresentative di una moderna capitale europea, superando i limiti della precedente città pontificia. Si operò sostanzialmente attraverso il riutilizzo e la rifunzionalizzazione di edifici e spazi già edificati durante l'amministrazione papale, adattandoli a logiche e destinazioni d'uso completamente nuove.

Nel periodo compreso tra il 1870 e il 1911, Roma fu investita da una sequenza di piani regolatori (1883, 1909) e da una serie di interventi diretti. Questi ultimi, anche quando non tradotti in normative pienamente efficaci o addirittura non previsti dalle indicazioni di piano, orientarono in maniera decisiva lo sviluppo.

Già il piano del 1873, sebbene non sia mai divenuto operante in termini di legge, si rivelò essere quello "che più di ogni altro incise sulle future vicende edilizie di Roma" [Racheli 1979, 15]. Esso, infatti, conteneva quasi tutti gli interventi che sarebbero stati ripresi e realizzati dai piani successivi. Tra questi spiccava la creazione di un vasto sistema di nuove arterie viarie interne al centro storico, che includeva il tracciamento di via Nazionale, il prolungamento di via Cavour verso piazza Venezia e il tracciato di via Zanardelli, opere che comportarono demolizioni diffuse e la perdita di interi isolati. A queste operazioni si affiancarono i lavori legati all'arginatura del Tevere e alla costruzione dei muraglioni, che determinano la cancellazione del rapporto storico tra la città e il fiume, con la demolizione delle "casupole" che si spingevano fino al corso d'acqua e la distruzione di manufatti emblematici come il Porto di Ripetta. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, sotto la spinta del piano del 1883, il processo di sventramento della città subì un'ulteriore accelerazione. La realizzazione di nuovi edifici rappresentativi dello stato unitario, l'apertura di grandi assi viari e la costruzione di ponti (volti a mettere in comunicazione i rettifili progettati negli anni precedenti) incisero profondamente sulla città. Spesso, tuttavia, queste demolizioni non furono seguite da una compiuta ricomposizione spaziale. Parallelamente a questi eventi, si assistette alla progressiva scomparsa delle grandi ville storiche, sulle cui aree sorsero i nuovi quartieri residenziali. Risale ad esempio al 1886 l'avvio dei lavori per via Veneto e la lottizzazione circostante, che comportarono la distruzione della celebre villa Ludovisi.

Nel piano del 1909, gli interventi nel centro storico apparivano più limitati rispetto agli sventramenti del piano del 1883, ma comprendevano comunque grandi operazioni: la realizzazione di alcuni tratti dei lungoteveri, la rettifica di via della Lungara e della Lungaretta, il prolungamento del Corso fino al Colosseo (futura via dei Fori Imperiali). Queste trasformazioni, culminate nei primi decenni del Novecento con le grandi operazioni di isolamento monumentale, e con i progetti per la sistemazione dell'area di piazza Venezia e del complesso del Vittoriano, produssero una serie di spazi residuali e incompiuti, destinati a permanere nel tempo. Le demolizioni della Spina di Borgo, avviate più tardi ma già implicitamente iscritte nella cultura urbanistica postunitaria, rappresentano esiti emblematici di una pratica progettuale che ha spesso privilegiato la cancellazione rispetto alla ricucitura urbana. La città storica è stata dunque così investita da un processo di modernizzazione che ha operato per sottrazione: tagli, sventramenti, demolizioni selettive, ricostruzioni "in stile", riallineamenti e arretramenti. Come evidenziato da Igino Pineschi [1979, 1], tali interventi hanno determinato spesso "la perdita definitiva di insostituibili testimonianze", ma anche la costruzione di nuovi vuoti, nuovi margini, nuove aree irrisolte (Figura 2).

L'isolamento dei monumenti e la distruzione sistematica dell'edilizia di base, quella che Gianfranco

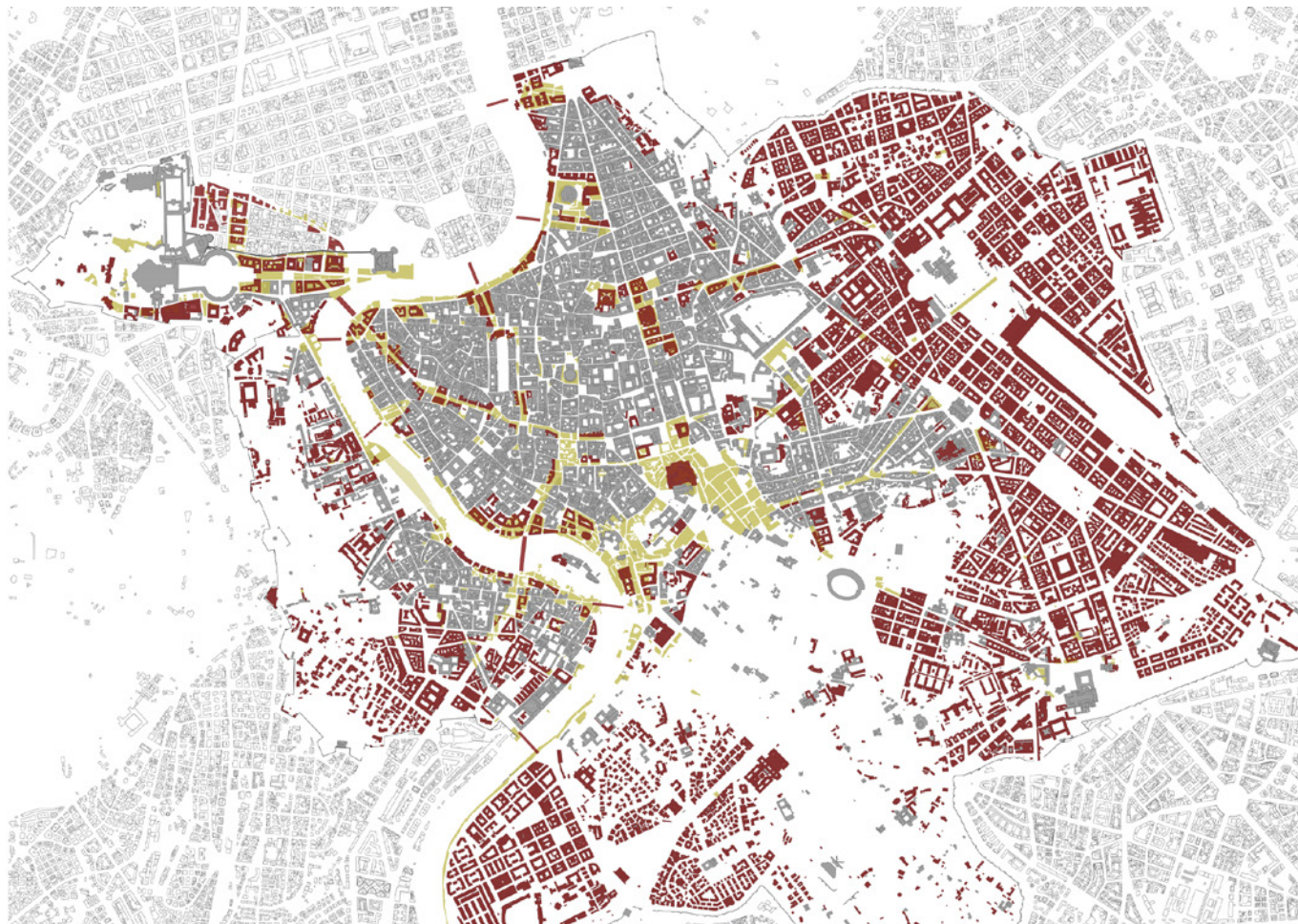


Fig. 2. Analisi delle trasformazioni urbane: confronto tra la mappa del Catasto Urbano di Roma (1824) e la mappa catastale attuale (2026). Il confronto è esito di un ridisegno critico puntuale degli isolati del Catasto Urbano Gregoriano sulla base della CTR 2020. In giallo sono indicate le demolizioni avvenute e in rosso le nuove costruzioni. La mappatura rappresenta una sintesi critica delle macro-trasformazioni, da intendersi come una base di indagine suscettibile di ulteriori approfondimenti e verifiche puntuali sulle fasi intermedie di demolizione e ricostruzione. Elaborazione dell'autore. Per l'impostazione metodologica del confronto si è assunta come utile riferimento l'analisi condotta sulla base della pianta del Nolli elaborata da Chiara Cortesi [2022, 9].

Caniggia avrebbe indicato come il fondamento stesso dell'organismo urbano, hanno, in molteplici casi, reciso i legami organici tra le moli storiche e il tessuto connettivo.

Tuttavia, come affermava Carlo Aymonino "fortunatamente tale politica è rimasta incompleta e parziale" [Aymonino 1990, 11]. Gli stessi numerosi sventramenti previsti dal Piano Regolatore del 1931 furono realizzati solo in parte, con l'eccezione notevole dell'asse piazza Venezia-EUR-mare.

È con il piano regolatore del 1962 che Roma tenta una svolta importante, passando dalla logica della demolizione a quella del recupero: il centro storico viene vincolato a "zona di salvaguardia", bloccando di fatto ulteriori mutamenti radicali della struttura urbana storica. Nonostante l'attenzione progettuale rivolta a questi luoghi a partire dal 1976, anno in cui Roma si dotò di un Ufficio specifico per gli Interventi sul centro storico [Casciato 1983, 10], la loro reintegrazione nella vita organica della città resta una sfida aperta. Si tratta, infatti, di ambiti che attendono ancora oggi una soluzione definitiva alla loro irrisolta dimensione fisica e simbolica.

2. Una tassonomia delle lacune urbane

Sotto il profilo etimologico, il termine lacuna deriva dal latino *lacuna* («cavità», «mancanza»), lemma che condivide la radice con *lacus* («lago»). Nella sua accezione più generale, esso rimanda a un'interruzione, a una soluzione di continuità o a uno spazio vuoto generato dall'assenza di ciò che dovrebbe invece occuparlo. Se in ambito filologico la lacuna indica una mancanza che compromette la comprensione di un testo, nel tessuto della città essa si configura come una cesura storica: non rappresenta solo un'assenza fisica, ma si manifesta come una perdita di coerenza funzionale e simbolica per l'organismo urbano. Riprendendo la distinzione tra *urbs* e *civitas*, la lacuna viene qui interpretata come una ferita che investe simultaneamente sia la materia architettonica sia la dimensione sociale [Dalla Negra, Ippoliti, Varagnoli 2017].

È necessario dunque distinguere, seppur nella loro compenetrazione, due livelli di lettura. Da un lato, la lacuna materiale si manifesta come una ferita tangibile nel tessuto edificato: essa è l'interruzione della continuità morfologica, lo spazio residuale generato da uno sventramento incompiuto, l'isolato demolito o la strada che si arresta senza una logica conclusiva. È, in sostanza, la traccia fisica di un progetto che ha sottratto materia senza restituire una forma urbana compiuta.

Dall'altro lato, e spesso in conseguenza del primo aspetto, seppur non sempre, emerge la lacuna immateriale o di significato. Questa non riguarda la semplice assenza di volumi, ma una più profonda cesura di senso: la perdita della leggibilità storica dei luoghi e la cancellazione delle relazioni spaziali e sociali che un tempo animavano quell'area. Una lacuna simbolica si ha quando un luogo, pur essendo fisicamente accessibile, diviene estraneo al contesto, poiché privato della sua identità originaria e della memoria delle sue trasformazioni. Più che un vuoto da colmare, la lacuna urbana si configura come un'interruzione narrativa che attende una ricucitura consapevole: una sospensione dove la trama della città costruita e quella della memoria collettiva si sono spezzate.

3. Le lacune materiali entro il recinto delle Mura Aureliane

Nella geografia delle discontinuità romane, la categoria più evidente è rappresentata dalle lacune materiali (Figura 3). In questi ambiti la città storica esibisce letteralmente le proprie ferite fisiche, esito tangibile di demolizioni puntuali o di piani urbanistici mai portati a compimento. La questione, lungi dall'esaurirsi in problemi di natura funzionale, investe la sostanza morfologica stessa dell'organismo rurale: la mancanza di definizione volumetrica impedisce la chiusura degli isolati, generando spazi che appaiono come veri e propri buchi, termine, quest'ultimo, usato in occasione del noto concorso per i cosiddetti "buchi di Roma" [Caniggia 1997, 143-155], nel sistema continuo dei rioni.

Un caso emblematico di questa condizione di "smagliatura" della cortina edilizia si riscontra nell'isolato compreso tra via Crispi, via Sistina e via Zucchelli. Qui, sebbene immersa in un tessuto ad alta densità, la forma urbana perde la propria compattezza: le demolizioni interne e le sostituzioni incongrue hanno generato un vuoto fisico che interrompe la continuità del sistema.

Spostandosi verso il Tevere, le cicatrici lasciate dai piani regolatori interrotti diventano ancora più evidenti. Il tessuto del quartiere Rinascimento, consolidatosi attorno agli assi di via dei Banchi Vecchi e via Giulia, subisce una cesura netta all'altezza di Ponte Mazzini. L'area vuota che oggi osserviamo, la quale ospita un parcheggio interrato dal 2015 e per la quale è prevista la sistemazione superficiale a giardino barocco, è la testimonianza fossile di un processo di sventramento arrestato tra-



Fig. 3. Mappatura delle lacune materiali nel centro storico. Elaborazione dell'autore.

maticamente. La demolizione, avvenuta intorno al 1940, di due isolati prospicienti il Lungotevere e di gran parte dell'isolato della Moretta (salvo la chiesa di S. Filippo) doveva servire il programma di rinnovamento del Piano Regolatore del 1931 [Stabile 2000, 39]. Con il precipitare degli eventi bellici, il cantiere si fermò nello stato di sospensione che permane oggi: non fu completato lo sventramento, né realizzata l'arteria di collegamento prevista verso Corso Vittorio Emanuele, lasciando in eredità un brano di città irrisolto.

Analoghe dinamiche di irrisolutezza formale si riscontrano nelle sistemazioni delle testate dei ponti, come nel caso di piazza dell'Oro. Più che una piazza, questo spazio si presenta come uno slargo informe, generato dalla mancata definizione dei fronti urbani e dall'assenza di una quinta architettonica capace di dare forma a quel vuoto. Esso rimane così un residuo fisico, un margine sfilacciato del tessuto rinascimentale per l'apertura di via Acciaioi.

Una condizione simile segna la zona di Trastevere, in particolare a piazza G. Tavani Arquati e i margini di via della Lungara. Il vuoto tra piazza Tavani Arquati e via della Renella rappresenta la lacuna materiale per eccellenza: un'interruzione netta della cortina in un tessuto altrimenti compatto. Questa stessa interruzione del continuo urbano si riflette, con esiti analoghi, nella testata dell'isolato di Santa Maria del Pianto su piazza delle Cinque Scole.

Infine, rientra a pieno titolo in questa tassonomia il caso complesso di piazza del Parlamento. Essa costituisce una lacuna materiale macroscopica, originata dallo sventramento per l'ampliamento di Montecitorio e mai risolta morfologicamente. Lo spazio si presenta oggi definito da fronti edilizi ete-

rogenei che non riescono a comporre un'unità architettonica, denunciando la natura di un cantiere interrotto. Sebbene la sua condizione sia aggravata dall'inaccessibilità per motivi di sicurezza, la sua matrice primaria resta quella di un vuoto fisico che attende una definizione formale, rendendola un esempio emblematico di come le trasformazioni urbane incomplete generino spazi irrisolti nel cuore della città storica.

Di fronte a tali discontinuità, la strategia d'intervento necessaria appare chiara: il progetto contemporaneo dovrebbe tentare un'operazione di ricomposizione fisica, agendo attraverso un "risarcimento volumetrico" per sanare lo strappo e completare finalmente la *forma urbis*.

4. Le lacune di significato

Se le lacune materiali sono evidenti nella loro assenza fisica, ben più complessa risulta la seconda categoria: quella delle lacune di significato (Figura 4).

Si tratta di ambiti spaziali che, pur essendo edificati e in un certo senso all'apparenza compiuti, manifestano una perdita di coerenza, riconoscibilità e relazione con l'impianto storico. Questa tassonomia non ha pretese di assolutezza. La complessa stratificazione del tessuto romano rende arduo separare nettamente fenomeni che per natura tendono a compenetrarsi. La ripartizione tra lacune materiali e immateriali non va intesa come una dicotomia esclusiva, bensì come una chiave di lettura critica: un orientamento necessario per decifrare la complessità di luoghi dove l'assenza fisica e la perdita di senso spesso coesistono.

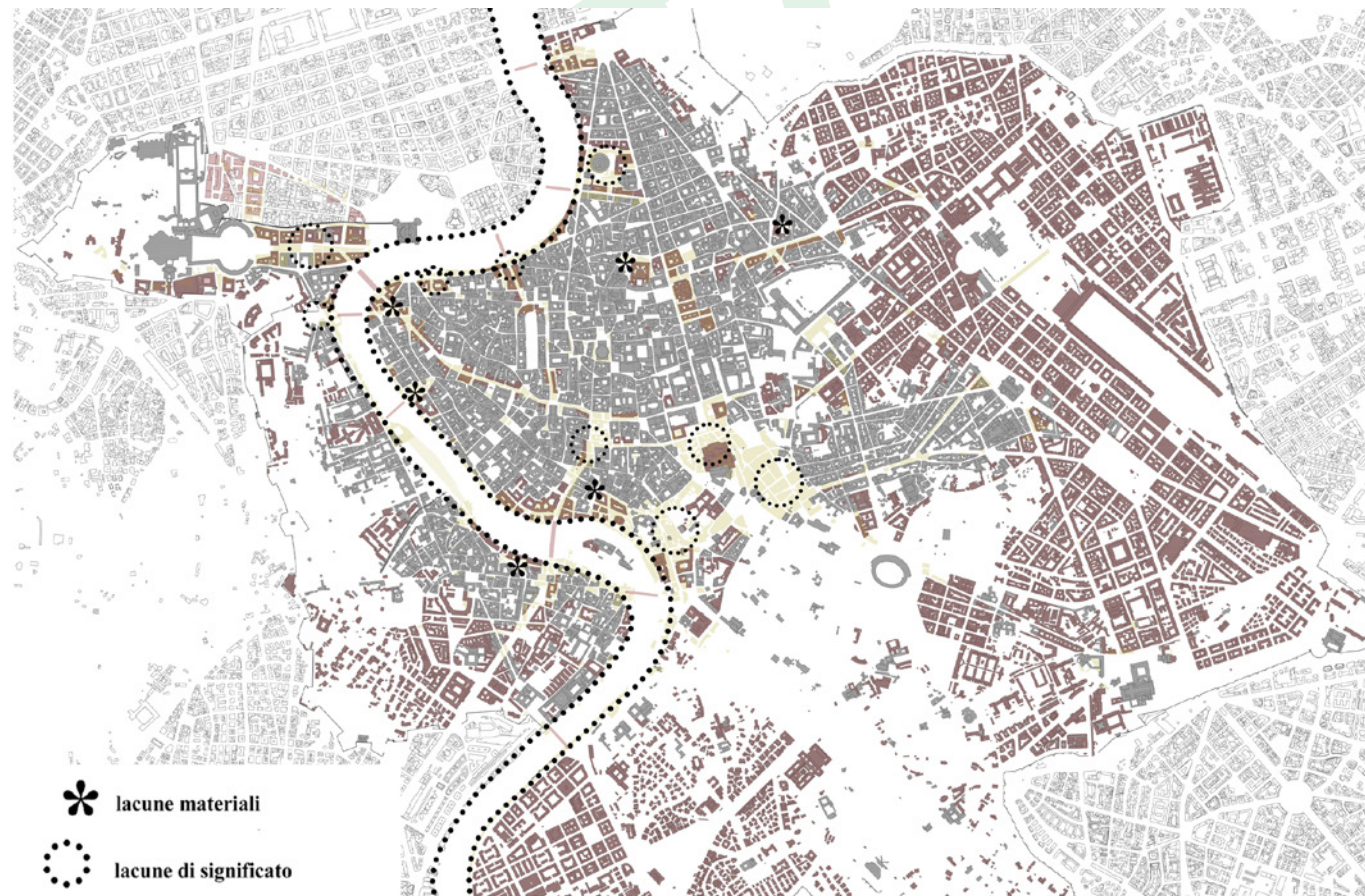


Fig. 4. Individuazione delle lacune di significato. Elaborazione dell'autore.

Rientrano in questa fenomenologia il sistema dei Lungotevere, con riferimento, in particolare, a Tor di Nona, dove la costruzione dei muraglioni ha eretto una barriera fisica e visiva, generando una lacuna di relazione tra la città e il suo fiume; o l'area di piazza dell'Aracoeli e le pendici del Campidoglio, dove lo sventramento per il Vittoriano ha generato uno spazio fuori scala, privo di proporzioni urbane misurabili.

Di natura diversa sono i casi dei Fori Imperiali e di via della Conciliazione. Qui, la definizione formale dei grandi assi scenografici dissimula una profonda lacuna relazionale: spazi nati da una volontà di isolamento scenografico, che ha sacrificato la complessità urbana per privilegiare la visione frontale del monumento, recidendo il legame con il tessuto circostante. Similmente, il Mausoleo di Augusto è rimasto a lungo un cratere archeologico slegato dal contesto vivo della città, una condizione che solo recentemente sta trovando una possibile soluzione.

In questi frangenti, l'azione progettuale non richiede la costruzione di nuovi volumi, che sarebbe impossibile, bensì la riattivazione dei significati: servono strategie leggere di risemantizzazione per restituire a questi luoghi una funzione e una leggibilità contemporanea in continuità con la loro storia. L'obiettivo della ricerca è dunque definire linee guida operative che, ispirandosi alla lezione del restauro urbano, non mirino al riempimento mimetico, ma a una sintesi critica. Si tratta di restituire continuità morfologica e "senso dei luoghi" (il *genius loci*), trasformando la lacuna da spazio residuale a risorsa per la collettività, capace di accogliere nuove funzioni e valori ambientali senza cancellare la traccia storica della discontinuità.

Conclusioni

In conclusione, Roma si offre come un laboratorio privilegiato per riflettere sul significato del vuoto nella città storica. Riconoscere la discontinuità come un valore significa accettare che la città non sia mai un'opera finita, ma un organismo in costante divenire. Tuttavia, la consapevolezza del divenire storico non può legittimare l'accettazione passiva di trasformazioni accidentali che hanno violato la sostanziale organicità della città, compromettendo la necessaria coerenza tra il singolo edificio e il tessuto contiguo. Riconoscere e mappare tali ferite è il primo passo per superare la logica della conservazione passiva. Il progetto di ricucitura si propone qui come un atto di "cura": un intervento capace di riannodare i fili interrotti della storia, trasformando la discontinuità in una nuova risorsa per la città contemporanea. Il progetto della lacuna non è dunque un atto di chiusura, ma un'operazione di sintesi che, tenendo insieme storia, memoria e innovazione, possa trasformare questi spazi, restituendo coerenza e dignità al tessuto urbano in cui sono inseriti.

Bibliografia

Aymonino, C. (1990). *Progettare Roma capitale*, Roma-Bari, Laterza.

Benevolo, L. (1977). *Roma oggi*, Bari, Laterza.

Caniggia, G. (1997). *Quattro progetti per i "buchi di Roma"*, in *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Firenze, Alinea, pp. 143-155.

Casciato, M., a cura di (1983). *Roma centro storico. Carlo Aymonino e Raffaele Panella: un progetto per il centro storico*, Roma, Officina Edizioni.

Cederna, A. (1979). *Mussolini Urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari, Laterza.

Cortesi, C. (2022). *Per una operante storia urbana del Trastevere: la Lungaretta dal XIX al XXI secolo*, tesi di dottorato, ciclo XXXIV (tutor: Prof. Michele Zampilli, Prof.ssa Francesca Geremia, Prof.ssa Elisabetta Pallottino), Università degli Studi Roma Tre, Roma.

Dalla Negra, R. (2015). *L'intervento contemporaneo nei tessuti storici*, in «U+D Urbanform and Design», 3 (4), pp. 10-31.

Dalla Negra, R. (2025). Restauro come 'risoluzione' del testo: le lacune architettoniche, in *Il Restauro architettonico di fronte alla grande lacuna. Teorie e prassi a confronto*, a cura di Agenzia Regionale per la Ricostruzione – Sisma 2012, Bologna, Centro stampa Regione Emilia-Romagna, pp. 27-35.

Dalla Negra, R., Ippoliti, A., Varagnoli, C. (a cura di) (2017). *Le lacune urbane tra presente e futuro: atti delle giornate di studio (Ferrara, 25 novembre 2014; Pescara, 4 marzo 2015)*, Vol. 1, GBE, Roma.

Dalla Negra, R., Ippoliti, A., Varagnoli, C. (a cura di) (2017). *Le lacune urbane tra presente e futuro: atti delle giornate di studio (Ferrara, 25 novembre 2014; Pescara, 4 marzo 2015)*, Vol. 2, GBE, Roma.

Insolera, I. (1962). *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Roma, Einaudi.

Pineschi, I. (1979). [Prefazione], in RACHELI, A. M., *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Roma, Gangemi, pp. 1-2

Racheli, A. M. (1979). *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Facoltà di Architettura, Roma, Gangemi.

Racheli, A. M. (1995). *Urbanistica e architettura nel centro storico di Roma dal 1870 al 1911*, Roma, Gangemi.

Stabile, F.R. (2000). *Progetti di restituzione a Roma. L'isolato di San Filippino in via Giulia*, in *Laboratorio di Progettazione. MASTER EUROPEO – Corso di Perfezionamento in Restauro architettonico e recupero edilizio, urbano, ambientale, a.a. 1998/99*, a cura di F.R. Stabile, Roma,, Editrice Librerie Dedalo, pp. 10-43.

Crisi di identità dello spazio pubblico: il vuoto urbano di piazza del Popolo a Reggio Calabria¹

Identity crisis of public space: the urban void of Piazza del Popolo in Reggio Calabria

Maria Rossana Caniglia **Lidia Errante**

Università degli Studi
Mediterranea di Reggio Calabria
mrossana.caniglia@unirc.it

Università degli Studi
Mediterranea di Reggio Calabria
lidia.errante@unirc.it

Abstract

Il contributo analizza il vuoto urbano di piazza del Popolo a Reggio Calabria e la sua evoluzione in spazio pubblico identitario, intrecciato alla storia contemporanea della città. La sospensione del mercato e la trasformazione in parcheggio ne hanno innescato una regressione simbolica e funzionale. Si discutono prospettive interpretative delle dinamiche urbane e dei *pattern* comportamentali della collettività ed eterogenee esigenze funzionali per la città.

The contribution analyzes the urban void of Piazza del Popolo in Reggio Calabria and its evolution into an identity-defining public space, intertwined with the contemporary history of the city. The suspension of the market and its transformation into a parking area have triggered a symbolic and functional regression. Interpretative perspectives on urban dynamics, collective behavioral patterns, and heterogeneous functional needs for the city are discussed.

Keywords

Reggio Calabria, Vuoto urbano, Dinamica urbana.

Reggio Calabria, Urban void, Urban dynamic.

Introduzione

«L'uomo prende coscienza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione è la concezione dello spazio» [Giedion 1969, 539].

Nel corso del Novecento il processo di metamorfosi tipologica e strutturale dello spazio aperto sostituisce al riconoscimento fisico di piazza quello di "spazi" residuali, luoghi di traffico e di consumo [Cacciatore 2025]. Per effetto di una svalutazione della semantica storicamente consolidata, si individua lo spazio della socializzazione sia attraverso i canoni fisici che dalla lettura dei flussi e delle relazioni. Il contemporaneo dibattito sul declino e la riconquista dello spazio pubblico [Bottini 2010] ruota, inoltre, attorno al concetto di identità espresso sul piano fisico della struttura e del disegno della città e su quello socio-culturale che gli conferisce rilevanza e significato. In tal senso, funzioni, abitudini d'uso, configurazioni fisiche e formazioni sociali [Lefebvre 1974] sono i fattori determinanti per la costruzione dello spazio pubblico.

Il tema del vuoto urbano, della sua caratterizzazione ed evoluzione in spazio pubblico, è qui affrontato attraverso l'analisi di un caso studio singolare – quello di piazza del Popolo a Reggio Calabria – che attraversa e si fa attraversare dalla storia contemporanea della città diventando un elemento identi-

¹ Nell'ambito di una comune redazione del saggio, sono attribuibili a entrambe le autrici *Introduzione* e *Conclusione*, il paragrafo *Da vuoto urbano a spazio architettonico e simbolico (e viceversa)* è stato curato da Maria Rossana Caniglia, *Una storia contemporanea* da Lidia Errante.

tario della comunità locale. La piazza si configura contemporaneamente come uno spazio vuoto nel disegno urbano e come un volume pieno, caricato di significati dagli usi e dall'immaginario collettivo della città [Aymonino 2006]. I recenti avvenimenti politici depotenziano il ruolo centrale che la comunità attribuisce a questo spazio pubblico, che pure aveva acquisito nel Piano De Nava, producendo la crisi di identità cui assistiamo oggi. Questa crisi si riconosce prima di tutto sul piano della percezione visiva, data dall'invasione di elementi estranei alla narrativa del luogo, le automobili, e su quello spaziale e architettonico. Sebbene la piazza rimanga invariata, la nuova funzione priva il quartiere e l'area circostante di uno dei pochi spazi pubblici del quartiere (FIG.1).

Il contributo descrive la trasformazione del vuoto urbano in spazio pubblico identitario e viceversa attraverso un approccio socio-spaziale con l'obiettivo di fornire una rilettura critica di piazza del Popolo come elemento chiave del tessuto storico di Reggio Calabria e della sua cultura urbana contemporanea. A partire dalla ricostruzione della sua parabola storica, infatti, si discute come la sua forma fisica e la sua funzione collettiva siano stati determinanti per riconoscerlo come luogo caro alla ritualità della vita quotidiana dei cittadini.

Interpretare e comprendere la sua vicenda più recente come una crisi di identità, evidenzia e rafforza lo scarto tra la percezione e la rilevanza che acquisisce per la comunità e quella invece attribuita, sotto il profilo funzionale, dalla politica. In sintesi, l'articolo racconta la storia di una piazza come espediente per sostenere una tesi più ampia: il vuoto urbano diventa spazio pubblico nel momento in cui viene caricato di senso e la sua sostenibilità futura dipende dalla capacità di integrare qualità spaziale, progettazione culturale e partecipazione.

Da vuoto urbano a spazio architettonico e simbolico (e viceversa)

All'interno del tessuto urbano di Reggio Calabria, piazza del Popolo occupa una posizione centrale nella zona settentrionale della città, ricostruita dopo il terremoto del 1908 secondo il Piano Regolatore redatto dal 1910 dall'ingegner Pietro De Nava (1870-1944). Il Piano, che riproponeva in parte le direttive elaborate nei «Piani di ampliamento» del 1868 e del 1898, interessava la sistemazione, in particolar modo, dell'area compresa tra le fiumare Annunziata, a nord, e Calopinace, a sud, dalla via Reggio Campi, in direzione sud-est, al prolungamento Aschenez, in quella nord-est, e in parte si estendeva fino al confine del torrente Montevergine nel quartiere di Santa Caterina, verso nord [Laganà 1980; Menozzi 1983]. L'area in esame era stata suddivisa in isolati, progressivamente numerati dall'1 al 419, e al 128 corrispondeva uno spazio di 10.000 mq circa, proprio nel nodo di raccordo tra le due direttrici generatrici del piano, una in continuazione con il vecchio asse principale e l'altra lungo quello di rotazione delle maglie della scacchiera ottocentesca seguendo l'andamento della linea di costa. Pietro De Nava aveva assegnato all'isolato 128 un ruolo dalla forte valenza polarizzatrice, tanto che proprio qui sarebbe dovuto sorgere il Museo della Magna Grecia², ma quando nel 1926 l'architetto Marcello Piacentini ricevette l'incarico per il progetto, scelse un altro "vuoto", con diverse e peculiari caratteristiche urbane e paesaggistiche [Menozzi 1983].

In seguito, l'Ente Edilizio di Reggio Calabria, proprietario dell'intero isolato decise di frazionarlo, donando all'Opera Nazionale Balilla, attraverso la mediazione di Luigi Razza in quegli anni Ministro dei Lavori Pubblici, la porzione a nord di 7.300 mq circa per la realizzazione della Casa Balilla, e vendendo, invece,

2 Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 395.



Fig. 1: Veduta aerea di piazza del Popolo, Bing maps.



Fig. 2: Veduta della piazza in costruzione da via Monsignore De Lorenzo, Reggio Calabria. Archivio storico comunale. Ente Edilizio di Reggio Calabria, B. 395.

alla Federazione Fascista i restanti 3.000 mq per la loro sede. Nonostante le premesse non furono mai avviate nessuna delle due strutture, tanto che la Federazione e l'Ente edilizio decisero di affidare nel 1935 all'ingegner Flaminio Giuseppe De Mojà il progetto di una «caserma per cento Giovani Fascisti» [Milella 1979, 98; Menozzi 1983, 122] da ubicare nell'area più piccola, e lasciando ancora inutilizzato l'adiacente grande lotto trapezoidale. Questo fino a quando diventò concreta l'idea di trasformarlo nella piazza delle Adunate della nuova Federazione dei Fasci di Combattimento con annessa la Caserma dei Fasci Giovanili "Luigi Razza". Infatti, con l'avvicinarsi della visita di Benito Mussolini a Reggio Calabria, prevista per il 31 marzo 1939, si pensò non solo di modificare in parte la destinazione d'uso, ma anche di apportare delle modifiche linguistiche e costruttive al primo progetto, adesso planimetricamente la forma dell'edificio consolidava il blocco costruito in un punto, dove diventava indispensabile una chiusura prospettica architettonica, monumentale e visiva. Il primo intervento riguardò la sistemazione, lungo il profilo nord dell'edificio della Federazione, di un grande podio-arengario³ in pietra decorato con un'aquila littoria in marmo, a opera dello scultore Celestino Petrone (1904-1985), e tre lastre bron-

³ Reggio Calabria. Archivio storico comunale. Ente Edilizio di Reggio Calabria, B. 398, f.lo 10

zee raffiguranti delle scene di vita agreste. Il progetto dell'arengario e quello della piazza delle Adunate, che dopo il discorso pronunciato da Mussolini cambiò la titolazione in XXXI marzo, furono affidati nel 1938 all'architetto Benedetto Civitelli (FIG. 2). Egli definì questo spazio urbano, secondo un linguaggio architettonico di regime, realizzando degli interventi di livellamento e modellazione, pressoché poco invasivi ma fondamentali al fine di rendere fruibile la piazza rispetto al piano della viabilità, che ne delimita il perimetro su tre lati. Su quello est, sono state ubicate delle gradonate, una quasi all'incrocio tra il prolungamento del corso Garibaldi, oggi viale Giovanni Amendola, e via XXV Luglio 1943, segnata da uno slargo del marciapiede che invita all'accesso quasi naturale verso il centro della piazza; l'altra, invece, adiacente al prospetto nord della Federazione dei Fasci, e in mezzo tra le due una scarpata di verde che ne enfatizza il salto di quota. Sul lato ovest, un muro di sostegno segna una maggiore demarcazione percettiva e funzionale rispetto alla via Monsignore De Lorenzo, in parte aperto dall'ingombro di una scala. In corrispondenza di via XXV Luglio 1943, lungo il profilo nord, l'ingresso e la piazza si trovano alla stessa quota, creando così una nuova prospettiva dei vuoti e dei pieni, che è ulteriormente scandita da dodici elementi puntuali – «in guisa da costituire un'essedra frontestante al podio»⁴ – basi di calcestruzzo rivestite in travertino e decorati con bassorilievi, realizzati da Petrone, che dovevano sorreggere dei pennoni di acciaio, otto da 15 metri e quattro da 20 metri⁵. Anche se nel primo progetto la sistemazione dei pennoni era stata prevista «a completamento architettonico dell'Arengario»⁶. La funzione della piazza XXXI Marzo, dalla visita ufficiale del Duce alla caduta del fascismo, è stata esclusivamente quella a servizio della caserma, adunate e attività come ad esempio la ginnastica all'aperto dei giovani allievi (FIG. 3).



Fig. 3: Veduta della piazza da via XXV Luglio 1943 con il profilo nord dell'ex Federazione dei Fasci, archivio privato.

L'intervento architettonico e urbanistico descritto, nonostante una progettazione affrettata e poco unitaria che aveva accomunato sia la piazza sia il complesso della Federazione dei Fasci di Combattimento, qui non descritto dettagliatamente non essendo oggetto della ricerca proposta, ridava all'isolato 128 quella "responsabilità" attribuita qualche anno prima da De Nava: un'area egemonica sia dal punto di vista dimensionale sia per quello funzionale, rispetto il resto del tessuto urbano circostante. Difatti, questo intervento è considerato uno degli episodi più rilevanti dello sviluppo urbanistico della città avvenuto tra gli anni trenta e quaranta del Novecento [Laganà 1980, Menozzi 1983; Caniglia, Errante 2023].

L'intervento architettonico e urbanistico descritto, nonostante una progettazione affrettata e poco unitaria che aveva accomunato sia la piazza sia il complesso della Federazione dei Fasci di Combattimento, qui non descritto dettagliatamente non essendo oggetto della ricerca proposta, ridava all'isolato 128 quella "responsabilità" attribuita qualche anno prima da De Nava: un'area egemonica sia dal punto di vista dimensionale sia per quello funzionale, rispetto il resto del tessuto urbano circostante. Difatti, questo intervento è considerato uno degli episodi più rilevanti dello sviluppo urbanistico della città avvenuto tra gli anni trenta e quaranta del Novecento [Laganà 1980, Menozzi 1983; Caniglia, Errante 2023].

4 Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 398, f.lo 11.

5 Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 398, f.lo 10.

6 Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B.398, f.lo 11

Una storia contemporanea

La storia contemporanea di questo spazio pubblico inizia nel secondo dopoguerra, quando viene ribattezzata piazza del Popolo. Da questo momento, assistiamo a un processo di metamorfosi fatto di contrazioni ed espansioni della sua destinazione d'uso. Fino ai giorni nostri, nelle ore diurne lo spazio è stato definito e animato dalla sua principale attività di mercato urbano, il più grande dell'area centro-nord. Questa funzione, così radicata nell'immaginario collettivo, fa guadagnare alla piazza la denominazione colloquiale di "mercato". Originariamente, è allestito e smontato nel corso della mattinata e, fino agli anni Novanta, ai commercianti era permesso l'uso dei banchi per l'intera stagione. Le altre attività ospitate variano in tipologia e target di fruizione. La domenica mattina è stata sede del mercato delle pulci e nel pomeriggio è utilizzata come campo da cricket di fortuna dalle comunità di indiani, cingalesi e srilankesi residenti nei quartieri limitrofi. Tale vocazione sottolinea la capacità dello spazio pubblico, come luogo di relazione, di attivare processi di integrazione identitaria che aumentano il grado di multi- e interculturalità della città [Mariano 2013]. Infine, in occasione della programmazione culturale estiva, la piazza è palcoscenico per concerti e spettacoli. L'eterogeneità di usi della piazza, che rappresenta un ricco ecosistema culturale e urbano in potenza, non ha evitato il più recente sotto-utilizzo e degrado (FIGG. 4-5).

In tal senso, per costruire una lettura socio-spaziale e contemporanea di piazza del Popolo, il contributo sceglie tre chiavi analitiche: la conformazione fisica e morfologica; la posizione centrale nelle attività e nei riti urbani; la continua reinterpretazione da parte degli utenti [Caniglia, Errante 2023].



Figg. 4-5: Vedute dello stato di degrado della piazza durante il mercato, e dello spazio attorno occupato dagli ambulanti "abusivi", dopo l'ordinanza di utilizzo come parcheggio, foto Caniglia, Errante 2025.



Fig. 6: Veduta della piazza trasformata in parcheggio, foto Caniglia, Errante 2026.

La morfologia della piazza risulta pressoché invariata rispetto alla sua originaria configurazione: la pavimentazione uniforme e continua è oggi asfaltata per l'intera estensione della superficie trapezoidale e sul fronte che apre alla via XXV Luglio 1943 è punteggiata da dieci dei dodici basamenti dei pennoni. Non vi sono arredi o strutture, a eccezione delle tre scalinate, ma la coesistenza di individui, oggetti e attività generano un palinsesto densamente stratificato [Corboz 1985] di significati e linguaggi sfidando la dimensione del tempo. Questo mix funzionale, unitamente alla sua posizione strategica, ha contribuito a rendere piazza del Popolo un luogo caro alla comunità, radicando un senso di appartenenza, identità e rilevanza.

Nell'ultimo anno è tornata al centro del dibattito politico locale a seguito della scelta di sospendere momentaneamente il mercato a seguito dalle condizioni di degrado della piazza, della presenza di venditori ambulanti abusivi e del suo conseguente utilizzo come parcheggio per le automobili (FIG. 6). Questa vicenda, di natura politica e amministrativa, apre una riflessione critica sugli spazi pubblici e sui vuoti potenziali all'interno non solo dell'infrastruttura, quanto anche della cultura urbana. La risposta della comunità è stata intercettata dal movimento La Strada che ha coordinato e animato numerosi momenti di discussione pubblica per raccogliere testimonianze e proposte da parte di cittadini, rappresentanti delle associazioni di categoria, esperti e portatori di interesse, con l'obiettivo di formulare strategie e soluzioni per il ripristino della piazza. In sede di dibattito sono opzioni condi-

vise quelle di riconfigurare lo spazio mercatale anche con arredi amovibili, di programmare settimanalmente le attività stabili e temporanee e di fare ricorso all'urbanismo tattico. Appare paradossale come, mentre le automobili sono generalmente considerate fattori di erosione dello spazio pubblico e dell'accessibilità urbana, sia percepita che reale, nel caso specifico la nuova destinazione della piazza rovescia un paradigma ormai consolidato nella cultura dell'*urban design*.

Di fatto, la semantica alla base della contemporanea narrativa su piazza del Popolo è basata proprio sul concetto di vuoto, in ragione sia della sua storia urbanistica e della sua configurazione fisica, ma anche dalla percezione dello spazio come opportunità, possibilità, accessibilità. Ovvero, capace di consentire forme di territorializzazione spontanea, di produzione di spazio e di riproduzione sociale da parte dei cittadini [Lefebvre 1974; Madanipour 2003]. Le molteplici attribuzioni valoriali di cui piazza del Popolo si fa portatrice definiscono una polarità sociale e spaziale, un nodo di convergenza di flussi, scambi relazionali ed emotivi, di visioni collettive, comunitarie, e sguardi soggettivi sulla città e l'abitare. Questa triplice lettura – urbana, sociale, individuale – converge verso strategie progettuali orientate al co-design, alla cura condivisa e alla partecipazione attiva.

Nell'era dei media, della comunicazione digitale, del design smart, piazza del Popolo resta un luogo dell'*ethos*, della ritualità, di occupazione dinamica [Lenzini 2017]. Ciononostante, un'osservazione critica non può prescindere da una riflessione di carattere progettuale, mancando in esso essenziali elementi di comfort funzionale e ambientale. L'approccio socio-spaziale all'analisi di piazza del Popolo è però, soprattutto in questo caso, lo strumento ideale per definire un framework di azioni future che tengano conto della vocazione e dell'identità consolidate nell'immaginario della comunità residente. Ovvero, proponendo soluzioni che pur andando integrando elementi e contenuti, siano in grado di muoversi in continuità con l'ecosistema culturale di riferimento.

Pur rilevando come l'assenza di strutture permanenti ne abbia agevolato una fruizione polivalente ed eterogenea, ciò ne impedisce la configurazione in sub-spazi, seppure questi siano rintracciabili attraverso l'osservazione dei flussi e degli usi codificati e spontanei. Dalla lettura di questa attuale e rinnovata mappa comportamentale, emergono tre importanti traiettorie di re-design:

- la necessità di arredi urbani, che possano garantire una migliore vivibilità dello spazio pubblico in relazione alle diverse attività che vi si svolgono: commerciali, ludiche, ricreative, sociali;
- la flessibilità, reversibilità e multifunzionalità delle soluzioni proposte, sia in termini di arredo che di configurazione spaziale e sub-spaziale;
- la possibilità di sperimentare strategie di co-design grazie alle quali coinvolgere attivamente e rafforzare la comunità di interesse in nuce intorno a questo spazio.

La piazza del mercato è per sua natura uno spazio pubblico dinamico, ritmato da concentrazioni e dispersioni nel flusso di utenti che tracciano traiettorie intorno ai banchi di prodotti [Caniglia, Errante 2023].

Conclusioni

Nella questione aperta all'inizio di questo contributo sulla natura intrinseca dello spazio pubblico e sulle caratteristiche socio-spaziali che lo definiscono tale, appare rilevante quanto sostenuto da Kevin Lynch: «l'apertura dello spazio pubblico non deriva semplicemente dal suo non essere costruito, dalla sua forma, o dalla mancanza di barriere fisiche, dipende anche e soprattutto dal suo essere

“aperto alle azioni scelte liberamente e spontaneamente dalle persone”» [Banerjee, Southworth 1991, 396].

Ciò conferma che il vuoto urbano è, di fatto, uno spazio pubblico potenziale nel momento in cui la comunità, a qualsiasi titolo e con qualsiasi attività, se ne prenda carico e lo integri nel suo quotidiano attraverso forme di territorializzazione spontanea [Madanipour 2003] o di cura programmata. Nonostante la riflessione avanzata non abbia discusso specifiche strategie di trasformazione, sembra emergere la necessaria sinergia tra la qualità spaziale e la progettazione culturale. Ovvero, la capacità di costruire un senso di identità, attraverso una varietà di funzioni, opportunità e attività programmate, profondamente radicato nella rilevanza che tale spazio acquisisce nella vita quotidiana della comunità residente. Al contempo, questo contributo suggerisce che un'interpretazione socio-spaziale, con particolare riferimento al caso studio in esame, può contribuire alla sostenibilità delle strategie adottate per la trasformazione, gestione e programmazione dello spazio pubblico.

In questa prospettiva, gli obiettivi di una strategia di trasformazione urbana dovranno quanto più possibile far coincidere lo spazio pubblico, in quanto luogo fisico, progettato, configurato, con la vita pubblica, dove convivono la sfera collettiva, i gruppi sociali e le loro pratiche. Nelle parole di Georges Perec «lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo» [Perec 1989, 110]. Nondimeno, la volontà, se non quando la necessità, di preservare alcune attività tradizionali, ben radicate nello spazio pubblico e nella cultura urbana di una comunità, non preclude la possibilità di integrare strategie, soluzioni e tecnologie che ne possono migliorare l'esperienza di fruizione anche sotto il profilo della sostenibilità e del comfort ambientale. Anche questi sono, infatti, elementi chiave del dibattito sul diritto alla città, che oggi abbraccia il tema della giustizia climatica, anche attraverso una rinnovata riflessione sul ruolo dello spazio pubblico come dispositivo di mitigazione e supporto ai servizi ecosistemici. Al contrario, privato della sua complessità, lo spazio urbano della collettività viene meno, lasciando il posto allo «spazio critico» [Virilio 1998], in cui l'intreccio tra vulnerabilità sociali, fragilità ambientali e assenza di adeguati standard di benessere e qualità della vita, alimenta forme di discriminazione ed esclusione.

Bibliografia

- Aymonino, A. (2006). *Più spazio, meno volume: un racconto in movimento*, in *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, a cura di A. Aymonino, V.P. Mosco, Skira, Milano.
- Banerjee, T., Southworth, M., a cura di (1990). *City sense and city design: Writings and projects of Kevin Lynch*, Massachusetts, MIT Press.
- Bottini, F., a cura di (2010). *Spazio pubblico. Declino, difesa, riconquista*, Roma, Ediesse.
- Cacciatore, F. (2025). *Cornelis van de Ven, Lo spazio in architettura. L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Caniglia, M.R., Errante, L. (2023). *Piazza del Popolo a Reggio Calabria: da luogo dell'ideologia a spazio di prossimità*, in «AND» Spazio > Connessioni, n. 44, pp. 76-83.
- Corboz, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 156, pp. 22-27.
- Giedion, S. (1969). *L'eterno presente: le origini dell'architettura*, Milano, Feltrinelli.
- Laganà, R.G. (1980). *Reggio Calabria: l'intervento fascista dopo il terremoto del 1908*, in *Urbanistica fascista*, a cura di A. Mioni, Collana di Storia urbana, Roma, Franco Angeli Editore, pp. 185-218.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*, Saint-Augustin, Anthropos.

- Lenzini, F. (2017). *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*, Macerata, Quodlibet.
- Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*, Londra, Routledge.
- Menozzi, L. (1983). *Architettura e 'regime'. Reggio Calabria negli anni venti*, Roma, Casa del libro.
- Milella, O. (1979). *La caserma dei giovani fascisti. Movimento moderno o architettura di regime?*, in «Calabria Sconosciuta», n. 5, pp. 95-99.
- Perec, G. (1989). *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Virilio, P. (1998). *Lo spazio critico*, Bari, Edizioni Dedalo.

Fonti archivistiche

- Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 395.
- Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 398, f.lo 10.
- Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 398, f.lo 11.
- Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B. 398, f.lo. 10.
- Reggio Calabria. Archivio storico comunale. *Ente Edilizio di Reggio Calabria*, B.398, f.lo 11.

Archivi fotografici e strumenti digitali per la conoscenza integrata e la tutela del sistema delle ville storiche di Palermo

Photographic archives and digital tools for the integrated understanding and protection of the system of historical villas in Palermo¹

Fabrizio Giuffrè

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Davide Gianluca Abbate

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Abstract

L'espansione post-bellica a Palermo ha generato un paesaggio ibrido, dove le ville storiche sei-settecentesche appaiono oggi come frammenti, spesso in stato di rovina. Il contributo, tra Rappresentazione e Restauro, si pone l'obiettivo di proporre uno strumento utile, incrociando la consultazione di fondi fotografici e cartografici e tecnologia GIS per misurare l'abbandono degli edifici e le trasformazioni territoriali, al fine della tutela delle fabbriche ma anche dei loro residuali impianti.

Post-war expansion in Palermo has created a hybrid landscape, where historic 17th- and 18th-century villas now appear as fragments, often in a state of ruin. This contribution, between Restoration and Representation, uses photographic and cartographic archives and GIS technology to measure the abandonment of buildings and territorial transformations, with the aim of providing a useful tool for the protection of buildings and their residual structures.

Keywords

ville storiche; trasformazione urbana; archivi digitali.

historic villas; urban transformation; digital archives.

Introduzione: interrogare il territorio tra fonti e tracce materiali

Nel dopoguerra, la crescita a macchia d'olio di Palermo oltre i confini del centro storico e della contigua città ottocentesca, intercettò la serie di preesistenti sistemi insediativi costituiti da bagli, ville nobiliari e borgate agricole, erodendo man mano i legami che questi instauravano con il contesto. Alle edificazioni nei giardini e alle demolizioni di fabbriche monumentali, si affiancò l'apertura di nuove strade che si sovrapposero all'antica viabilità interpodereale di servizio ai fondi agricoli padronali.

Ciò ha restituito uno stato di fatto frammentato dove risulta difficile interpretare i collegamenti tra le parti del territorio, se non con un'analisi dettagliata, sovrapponendo la cartografia storica con l'attuale, supportata da fotografie, di cui però non sempre è noto l'esatto punto di ripresa e la datazione. Tutte queste fonti, apparentemente scollegate tra loro, assumono un valore di straordinario interesse, nel momento in cui, servendosi di strumenti digitali che permettono di interrogare il territorio, è possibile individuare per i complessi monumentali ormai inglobati nei tessuti di periferia, le tracce dei preesistenti impianti (piloni di ingresso alle proprietà, muri di confine, spesso ricadenti in altre proprietà ormai separate dell'edificio principale).

Questi elementi erratici non sono sottoposti ad alcuna forma di tutela sia perché di difficile individuazione nella nuova maglia urbana, sia perché considerati di incerto o di nessun valore. Se è vero quindi che un tratto di "firriato", un arco d'ingresso mutilo non rientrano – almeno nella concezione collettiva

1. Pur nella condivisione della ricerca e del presente contributo: Fabrizio Giuffrè è autore dell'Introduzione e del paragrafo 2; Davide Gianluca Abbate è autore dei paragrafi 1 e 3; entrambi firmano le conclusioni.

va – a pieno titolo nell’idea di monumento in senso stretto, non si può ignorare la loro significatività come testimonianza di un passato territoriale destinato, se non riconosciuto, a sparire [Prescia, 1997]. La questione risulta ulteriormente critica se si pensa che le stesse ville sono lasciate in abbandono, adibite ad usi impropri, oggetto di furti e vandalismi denunciando la debolezza di una tutela che non sempre riesce a sorvegliare su tutto, ivi comprese le inadempienze dei soggetti proprietari che dovrebbero garantire la conservazione.

L’analisi del territorio può avvenire incrociando diversi dati disponibili, cominciando da quelli cartografici [Guarducci, Rossi, 2018] unitamente a quelli fotografici, archivistici e letterari, onde riconoscere ciò che ad oggi è rimasto di questa stratificazione, con il fine ultimo di sviluppare degli indirizzi che dalla conoscenza storico-urbana passino alla possibilità di una conservazione e valorizzazione, per rendere intelleggibili i luoghi con i loro superstiti valori.

I fondi fotografici più consistenti relativi al patrimonio delle ville fanno riferimento all’Archivio Alinari e all’Archivio dell’Ente Palazzi e ville di Sicilia, quest’ultimo depositato presso il C.R.I.C.D. Il primo comprende una serie di fotografie eseguite negli anni Cinquanta da Fosco Maraini. Il secondo fondo, invece, realizzati del professore Giuseppe Bellafiore, per documentare lo stato di abbandono del patrimonio da salvare, ritrae molti luoghi dalla fine degli anni Sessanta sino alla metà degli anni Ottanta. Contemporanee sono le fotografie inserite nelle note opere monografiche sul patrimonio delle ville, da quelle di Gioacchino Lanza Tomasi e di Rosario La Duca (1965) a quelle di Nino Teresi per i due volumi della professoressa Margherita De Simone (1968 e 1974).

Ulteriore fonte costituiscono infine i tantissimi scatti in collezioni private, eseguite dai proprietari dei beni o da dilettanti fotografi. Tra questi l’ampio *corpus*, datato agli anni Novanta, di fotografie di Francesco Gullo Pensabene, in piccola parte utilizzato come corredo del volume della professoressa Giulia Sommariva (2005)².

1. Il GIS come strumento di interrogazione del territorio

All’interno del vasto panorama del dibattito culturale sulla tutela e la valorizzazione del territorio, l’utilizzo del GIS costituisce ormai una prassi consolidata che consente la gestione e l’analisi di una sempre più vasta e multiforme quantità di dati all’interno di appositi scenari informatizzati, modulari e flessibili. La tecnologia che caratterizza il *sistema informativo geografico* è riscontrabile in tutti quei programmi informatici in grado di acquisire e gestire dati eterogenei associandoli a specifiche coordinate geospaziali. In relazione alle continue variazioni nelle dinamiche socioeconomiche, il GIS costituisce uno strumento utile ad analizzare e comprendere nel loro complesso i diversi fenomeni che interessano un’area, al fine di giungere ad una pianificazione ragionata dei progetti che s’intende realizzare e dei risultati attesi. I dati necessari ad acquisire un’utile conoscenza storico-critica dei luoghi oggetto di studio non possono difatti corrispondere alla sola documentazione tecnica di un ambito strettamente specialistico. Al fine di arricchire l’indagine scientifica è utile anzi porre attenzione ad una molteplice quantità di fonti – non solo bibliografiche e archivistiche ma anche quelle desunte da indagini dirette e acquisite sottoforma di fotografie o narrazioni orali – che non è sufficiente accumulare in modo disomogeneo ma che occorre invece organizzare in maniera sistematica secondo criteri generalmente validi e condivisibili [Bartolomucci, 2008].

2 La presente collezione, per cui si ringrazia la professoressa Giulia Sommariva, è oggi in possesso di chi scrive.

Il GIS diviene così uno strumento di rappresentazione che permette di graficizzare, sottoforma di segni geometrici, le diverse informazioni inserite all'interno di un dataset collegandole a specifici dati spaziali. Attraverso l'interazione di tali nozioni informative coi dati di georeferenziazione, il sistema definisce in maniera univoca le caratteristiche di ciascun elemento [Gregory, 2002].

La digitalizzazione dei dati e la relativa gestione dei contenuti raccolti fornisce una chiave d'accesso a questo tipo di patrimonio informativo più interattiva e sistematica, consentendo molteplici modalità di trasmissione e veicolazione della conoscenza. Ciò porta a ragionare sull'impatto delle tecnologie digitali nel processo di trasmissione del patrimonio culturale, nella ridefinizione delle modalità di fruizione, nonché nella creazione di nuovi nessi logici e critici tra i vari contenuti. Alla luce di ciò, risulta molto importante individuare la corretta chiave interpretativa di questi fenomeni, affinché la trascrizione degli stessi nel linguaggio digitale mantenga l'aderenza alla realtà del contesto e del luogo, riportando così l'insieme dei processi di modificazione e stratificazione testimoniali delle vicende e delle culture architettoniche succedutesi nel tempo. In esse, inoltre, sono sempre delineabili nuove e differenti strategie per incentivare la divulgazione del patrimonio di uno specifico contesto territoriale, al fine d'innescare anche un processo virtuoso di valorizzazione dei luoghi ad esso legati [Salvarani, 2013].

Attraverso questa metodologia s'intende dunque riallacciare ad uno specifico contesto urbano i dati conoscitivi riguardanti i numerosi beni di diversa natura che ancora persistono nel territorio che, nella loro varietà architettonica e funzionale, costituivano gli elementi connotativi di questi luoghi.

La realizzazione di un sistema informatico in grado di riconoscere ed individuare su di una mappatura di base tutti quegli elementi riconducibili ad un determinato contesto storico di riferimento, consentirebbe non solo di poter visionare le trasformazioni subite dal territorio ma anche di poterne rintracciare quegli elementi negletti permettendo così di riferirli al loro contesto di appartenenza e senza il quale resterebbero anonime tracce, escluse da qualsivoglia formula di tutela e salvaguardia.

2. Villa Arena-Mortillaro a Cruillas come caso applicativo

Il complesso di Villa Arena-Mortillaro ai Petrazzi, nel quartiere Cruillas, si configura come un caso emblematico, capace di sintetizzare i principali fattori di rischio che gravano sul patrimonio in oggetto, anzitutto la lottizzazione/smembramento dei residui giardini storici e l'abbandono delle strutture **(Figura 1)**.

La costruzione della villa iniziò negli anni Venti del XVIII secolo per volere di Girolamo Arena e il cantiere, mai portato a termine, vide nel 1749 l'intervento dell'architetto Nicolò Palma, al quale si attribuisce la concezione generale del complesso, con il suo impianto ad H con due corti, lo scenografico scalone esterno a doppia rampa in facciata, l'articolazione e la decorazione delle sale interne e il giardino geometrico posteriore, recintato, attraversato da una croce di viali.

Nella seconda metà del XIX secolo, la villa diviene proprietà del marchese Vincenzo Mortillaro di Villarena, di cui si è individuato un inedito manoscritto con la descrizione dei luoghi³, fonte utile perché dettaglia le estensioni ed i confini dei terreni, i settori della tenuta (Giardinaccio, la Pirrera, dell'Argentiere, Garrasi, Molaro, Fornazzo, La Placa), le colture e le varie unità edilizie separate dal nucleo

3 Archivio di Stato di Palermo (ASPa), Fondo Mortillaro di Villarena, *Libro dei fondi rusticani e fondi urbani, Villarena ossia latifondo dei Petrazzi*, vol. 115.



Fig. 1. Villa Arena a Palermo, veduta verso la fabbrica e verso il giardino, in cui si evidenzia il crollo delle coperture e la presenza dell'edificio condominiale sul retro (ripresa A. Bommarito, 2026).



Fig. 2. Villa Arena a Palermo, il giardino posteriore durante il suo smantellamento, in cui si nota la porzione nord del “firriato” ancora esistente (foto di P. La Pietra, anni '90 del XX secolo).

principale padronale (il “casamento della torre cioè stallone”, il “magazzino del fieno”, la “casa del curatolo”, la “gebbia” etc.), tutti elementi mantenutisi sino alla metà del XX secolo.

Questi dati, insieme ad altre testimonianze letterarie della fine dello stesso secolo (Le *Care Memorie* di Luigi Maria Majorca Mortillaro), se confrontati con la documentazione fotografica e aerofotogrammetrica attuale, rivelano non solo la radicale trasformazione subita dal sito, ma anche l'evoluzione dell'abbandono e dei fenomeni di degrado dell'edificio. Le fotografie Alinari e quelle dell'Ente Palazzi e ville, tutte di esterni, offrono informazioni sullo stato di conservazione, ancora discreto, dell'epoca. Se negli anni Sessanta il sito conservava quindi caratteristiche tali da attrarre l'attenzione di Luchino Visconti durante i sopralluoghi per il film *Il Gattopardo*, le immagini dei due decenni successivi mostrano l'inizio della fase di declino per la villa che, ormai suddivisa tra i diversi eredi, venne messa in vendita in un'asta televisiva (1985). Le fotografie degli anni Novanta della collezione Sommariva mostrano il complesso già in abbandono e l'avvio della lottizzazione del giardino posteriore.

Nonostante gli articoli di denuncia, l'opposizione dell'allora Consiglio del quartiere e la richiesta di un parere alla Soprintendenza di Palermo, su 2/4 del giardino venne costruito un edificio condominiale (residence Villarena) che portò, altresì, alla demolizione della “gebbia”, di gran parte del “firriato” perimetrale e nello smontaggio dell'arredo lapideo lungo i viali (**Figura 2**). All'interno dell'area si salvò solo l'edera terminale del viale principale, ad oggi degradata e manomessa da successivi interventi,

e tutta la porzione nord del firriato, ivi compresa, sul fondo del viale secondario, un'altra esedra più piccola con un superstite pilone decorato da stucchi, allo stato attuale immerso nella vegetazione (**Figura 3**).

I cippi, che delimitavano i viali, vennero accatastati nella corte ma vennero poi dispersi; alcuni frammenti si sono ad oggi individuati sparsi nell'unico settore rimasto ad agrumeto (quello a sud), mentre un ultimo integro, si ritrova nella corte principale della villa, reimpiegato per un altarinio votivo.

I decreti di vincolo monumentale della villa e del residuo giardino (D.A. n. 6597 del 31.10.92) e di alcune unità annesse (D.D.G. n. 2299 del 17.08.15), non bloccarono di fatto l'incuranza per il complesso: il primo crollo della copertura del salone centrale (1995) innescò un processo degenerativo che ha condotto alla rovina della fabbrica, nonché ad una serie di sequestri da parte della magistratura, non tradottosi tuttavia in alcuna opera finalizzata al suo salvataggio [Giuffrè, 2012].

In casi come questo, l'utilizzo di strumenti digitali quali il GIS, costituiscono un fondamentale supporto non solo per monitorare l'evoluzione dell'abbandono e/o misurare l'efficacia dei vincoli di tutela, ma anche per individuare e riconnettere nel contesto, le tracce degli antichi impianti, anche se al di fuori dei confini particellari della villa.

La graficizzazione delle fonti archivistiche e letterarie succitate ha consentito di rintracciare un gran numero di elementi anticamente afferenti al fondo agricolo: tra queste, particolarmente numerose, sono le sistemazioni agricole con le residue colture e i manufatti per l'irrigazione (saie, pozzi, gebbie), oltre che varie unità edilizie dismesse, storicamente utilizzate come depositi per attrezzi e derrate. Il fondo si estendeva sino alle falde del monte Billiemi, nell'area, oggi ricadente in riserva naturale regionale, della grotta della Molara (già grotta Mortillaro).

La sovrapposizione tra i catastali e le foto aeree, supportate da riprese drone ad alta risoluzione, ha permesso altresì di individuare, a circa 300 metri a sud rispetto la villa, la cosiddetta "casina di caccia" di fondo Petyx – famiglia degli ultimi proprietari del fondo – in abbandono, accerchiata da un condominio di recente costruzione (**Figura 4**) e, valutando l'assenza di vincoli a "netto storico" nel PRG vigente, a potenziale rischio di demolizione. L'esecuzione di un sopralluogo mirato ha consentito



Fig. 3. Villa Arena a Palermo, il pilone superstite nella porzione nord del "firriato" ancora esistente (foto F. Giuffrè, 2026).



Fig. 4. Ex casina di Caccia di Fondo Petyx, un tempo parte del fondo di villa Arena, e data incisa sul muro antistante (foto F. Giuffrè, 2026).



Fig. 5. “Casamento della torre” di Fondo Petyx, un tempo parte del fondo di villa Arena (foto F. Giuffrè, 2026).

di rilevare sull'intonaco del muro antistante la casina, una data incisa (1880): anche qui, il dato materiale ha trovato conferma nella ricerca archivistica, da cui emerge che nel 1879 il marchese Mortillaro aveva commissionato al mastro Alfonso Geraci la riparazione di 15 canne di mura della tenuta⁴.

Nel lotto antistante si eleva un rudere che, incrociando le fonti disponibili con l'osservazione diretta (si individuano tracce di feritoie e di finestre superiori tamponate), può essere identificato con il “casamento della torre” (**Figura 5**) citato nel Libro di contabilità del marchese e rievocato dal Majorca Mortillaro nella sua opera letteraria: «contemplammo lo svelto profilo della torre che si disegna spiccata sul cielo purissimo» [Majorca Mortillaro, 1895]. Si tratta di una piccola torre difensiva – questa segnalata come “netto storico” seppur in rovina – già citata nel XVII secolo ma non compresa in alcun censimento sull'architettura fortificata.

3. Leggere il sistema delle ville suburbane attraverso la lente del GIS

Le ville nella loro struttura permangono in forte antitesi rispetto al contesto di prossimità che le circonda.

Attraverso questo lavoro si è cercato di riallacciare, attraverso un caso studio, il sistema delle ville al loro originario contesto, con i diversi elementi eterogenei che un tempo caratterizzavano i luoghi, localizzandoli su una base cartografica satellitare e corredandoli con documenti d'archivio, dati iconografici e descrizioni testuali. Per quanto riguarda il patrimonio storico e architettonico delle ville della Piana dei Colli, si ha già una precedente georeferenziazione effettuata da parte dell'Osservatorio Turistico della Regione Sicilia. Questa interazione, nonostante si configuri come un primo importante strumento informatico capace di prendere in esame queste architetture, tralascia tuttavia molti altri elementi fortemente significativi al fine di poter comprendere la complessità di questi sistemi: come, ad esempio, la presenza di vincoli all'interno delle aree, l'individuazione degli elementi superstiti o la

4 ASPa, Fondo Mortillaro di Villarena, vol. 56.

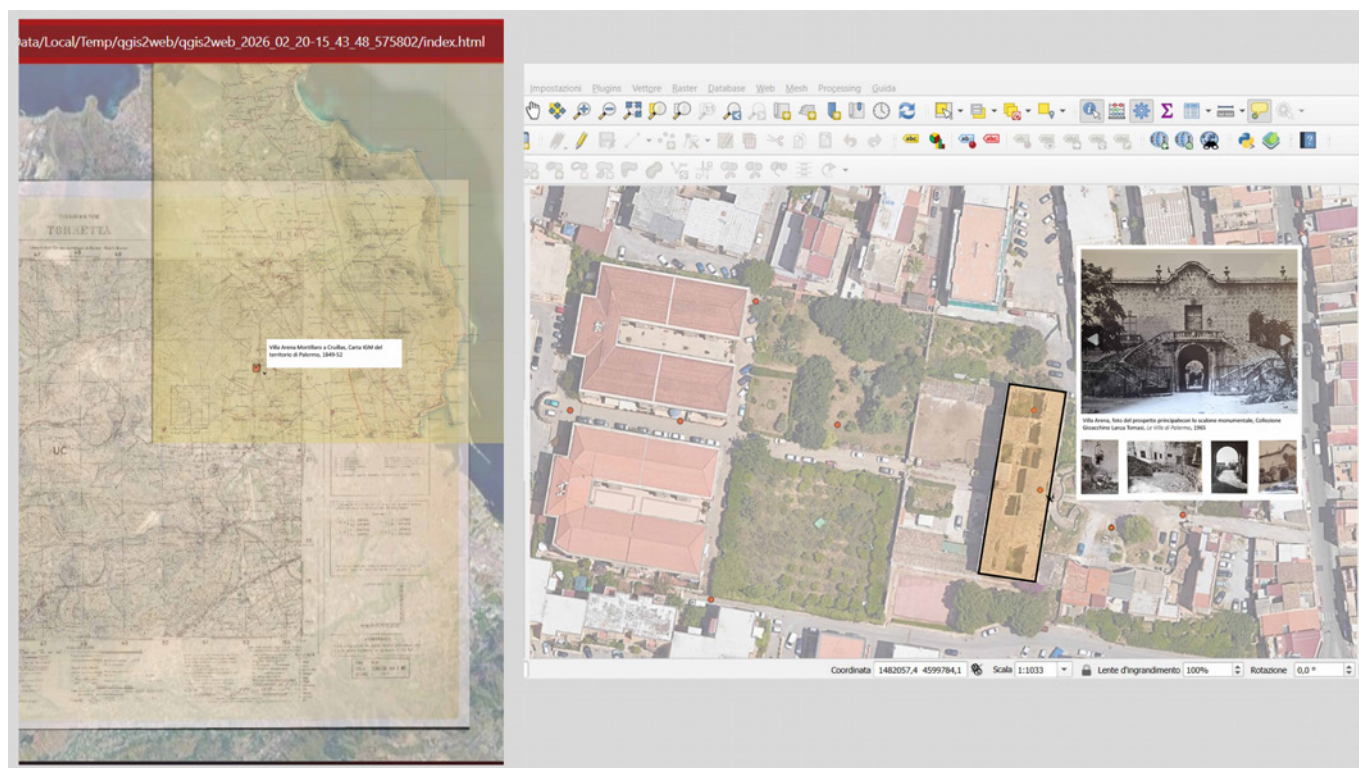


Fig. 6. Mappatura GIS del caso studio di villa Arena con le "tracce" superstiti nel quartiere Cruillas (elaborazione di D.G. Abbate).

trasformazione del contesto di riferimento degli stessi manufatti. Nonostante questo sistema sia già in grado di fornire delle nozioni sintetiche di carattere storico sui singoli bene, occorrono comunque ulteriori integrazioni ed aggiunte per arricchirlo in maniera più dettagliata ed esaustiva, in linea anche con il progredire dello stato degli studi che, allo stato odierno, ha permesso di individuare circa 108 edifici [Giuffrè, 2023].

Per il caso di villa Arena, si è proceduto preliminarmente a georeferenziare una mappa particellare dell'ex fondo agricolo in ambiente GIS, generando un sistema per livelli in cui, oltre a potersi evincere le partizioni catastali, risulta ancora leggibile il disegno del giardino retrostante nella sua chiara perimetrazione quadrangolare. È stata inoltre caricata una Carta IGM del 1852 dell'area di Palermo (in cui è possibile evincere il rapporto con le ville vicine e con la rete di strade interpoderali) e un IGM del 1937 in scala 1:25.000, in cui sono anche indicate le varie colture nei differenti terreni agricoli.

L'individuazione e la collocazione dei diversi manufatti è stata resa graficamente attraverso opportuni segni grafici a seconda delle categorie con le quali sono stati organizzati. All'interno della mappa, infatti, le varie geometrie sono state collegate ai corrispettivi contenuti informativi riportando inoltre un relativo apparato iconografico.

La "gebbia" nel giardino, non più esistente, ad esempio, è stata rappresentata in mappa con una marcatura di tipo puntuale, differenziandola dagli altri elementi architettonici e scultorei ancora presenti in situ, quali il cippo o le esedre, caratterizzati quest'ultimi da una differente definizione grafica. L'utilizzo di geometrie poligonali e campiture è stato invece adoperato per rimarcare le strutture architettoniche, quali la villa, od ancora la casina di caccia della famiglia Petyx. Circa cinquanta fotogrammi sono stati selezionati per raccontare nel suo complesso questo luogo, fornendo dettagli dei diversi

manufatti a partire dal Novecento fino al giorno d'oggi e corredando le diverse schede esplicative, richiamabili attraverso ciascuno dei segni posti sulla mappa. Inoltre, per una maggiore interazione della navigazione nello spazio GIS, è stato inserito anche un estratto multimediale di una ripresa in quota, realizzata col drone, che consente una visione maggiore sia della fabbrica principale che dell'intero contesto.

Conclusioni

La complessa connotazione di luoghi, dovuta ad una forte frammentazione e alle numerose alterazioni subite, richiederebbe itinerari di conoscenza e di indagine più ampi e trasversali così da ottenere un'integrazione maggiore di informazioni e dati conoscitivi, al fine di promuovere azioni interpretative strutturate che li salvaguardino nella loro storicità, influenzando anche la percezione sociale, al fine di suscitare nella memoria collettiva un più alto grado di consapevolezza di questo patrimonio.

La digitalizzazione e l'uso del GIS per il patrimonio culturale ha conosciuto un rapido evolversi [Della Torre, 2023] e, tra ricerche accademiche e attuazione presso gli uffici di Tutela, ha aperto, per diverse tipologie di patrimonio – dall'architettura al paesaggio – a potenziali sviluppi attuativi. Come si è accennato, il patrimonio delle ville di Palermo manifesta particolari criticità riassumibili genericamente nella mancanza di tutela sia per i singoli edifici che per i contesti che, pur trasformati, andrebbero riletti, anche secondo quelle tracce sino ad oggi considerate non meritevoli di alcuna conservazione. Tutto ciò nello scenario di una città che comincia a sottolineare con maggiore forza, a livello accademico e soprattutto attraverso l'associazionismo, il maggiore ruolo che dovrebbe assumere il patrimonio marginalizzato di periferia [Abbate, Cicala, Giuffrè, Grammatta, Saladino, 2026]. Si auspica quindi che al risveglio culturale, anche se ancora di una ristretta cerchia, si accompagni una fattiva politica per il territorio, condivisa a livello regionale con l'attività della Soprintendenza, e quella comunale, in un momento in cui si attende il nuovo PRG per la città.

Bibliografia

- Abbate, D.G., Cicala, E., Giuffrè, F., Grammatta M.I., Saladino D., a cura di (2026), *Reinventing Marginal Areas: heritage, cultures, technology*, in «Infolio», n.s. esito del Seminario del Dottorato in Architettura, Arti e Pianificazione dell'Università degli Studi di Palermo (Palermo, 3-4 ottobre 2024), n. 47, in corso di pubblicazione.
- Acerno, M., Fiorani, D. (2025). *Conservation Process Model. An ontology for Conservation in Architecture*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- Bartolomucci, C., (2008). *Nuovi metodi per la documentazione in Trattato di Restauro Architettonico, secondo aggiornamento*, Torino, Utet, pp. 105-136.
- Casanova, M., Macchioni, E., Repetti, C., Segantin, F., (2019). *Il GIS per la valorizzazione dell'architettura del '900: dalla scala territoriale all'edificio*, in *La Produzione del Progetto* a cura di Lauria M., Mussinelli E., Tucci F., Rimini, Maggioli Editore, pp. 281-289.
- Della Torre, S. (2023). *Metodologie digitali per la gestione degli interventi in Restauro dell'architettura. Per un progetto di qualità*, Roma, Quasar, pp. 1215-1303.
- Giuffrè, F. (2012). *Cruillas storia e memorie di una antica borgata*, Palermo, ISSPE.
- Giuffrè, F. (2024). *Le ville della Piana dei Colli a Palermo: storia, conservazione e valorizzazione*, Palermo, Edizioni Salvare Palermo.
- Gregory, I. N. (2002). *A Place in History: A guide to using GIS in historical research*, Oxford, Oxbow.

Guarducci, A., Rossi M. (2018). *Storia della cartografia e cartografia storica. Nuove opportunità per la ricerca geografica*, in «Geotema», n. 58, pp. 3-7.

Majorca Mortillaro, L.M. (1895). *Care Memorie*, Palermo, Remo Sandron.

Prescia, S. (1997). *Il territorio: questo sconosciuto!*, Palermo, Dipartimento città e territorio dell'Università.

Salvarani, R., (2013). *New media e valorizzazione del territorio: strategie e modelli di utilizzo*, in *Tecnologie digitali e catalogazione del patrimonio culturale, metodologie, buone prassi e casi di studio per la valorizzazione del territorio*, a cura di Salvarani R., Milano, Vita e Pensiero Editore, pp. 09-24.

La fotografia come strumento per la scoperta di un territorio: Thomas Ashby e l'Abruzzo

Photography as an instrument for the reconnaissance of a territory: Thomas Ashby and Abruzzo

Raffaele Giannantonio

Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Chieti – Pescara

Abstract

Nell'attività di archeologo e topografo di Thomas Ashby (1874-1931), la fotografia fu un efficace strumento di studio e di ricerca. Dopo essersi laureato a Oxford, Ashby, si recò in Italia con una borsa di studio della *British School at Rome* di cui divenne direttore. In Abruzzo Ashby svolse viaggi dal 1901 al 1923, fotografando costumi tradizionali e feste popolari ma anche piazze e monumenti di città e paesi che si andavano trasformando sotto l'incedere lento ma inesorabile del progresso.

In Thomas Ashby's (1874-1931) work as an archaeologist and topographer, photography was an effective instrument for study and research. After graduating from Oxford, Ashby moved to Italy on a scholarship from the British School at Rome, where he became director. Ashby traveled to Abruzzo from 1901 to 1923, photographing traditional costumes and popular festivals, as well as the squares and monuments of cities and towns that were being transformed by the slow but inexorable march of progress.

Keywords

Thomas Ashby, scoperta dell'Abruzzo, fotografia/strumento.

Thomas Ashby, reconnaissance of Abruzzo, photography/instrument.

Introduzione

Negli studi di Thomas Ashby (1874-1931), la fotografia costituì uno strumento di ricerca e di documentazione estremamente importante [cfr. Martinelli 1989]. Dopo la formazione presso il Winchester College (1887-1893), si laureò nel 1897 presso il Christ Church di Oxford. L'anno seguente, ottenuta una borsa di studio dalla *British School at Rome* (d'ora innanzi BSR), si trasferì nella Città Eterna assieme ai genitori a causa della precaria salute del padre [Colaiacono, Kay 2017, 58]. Nel tempo Ashby divenne prima vicedirettore della BSR (1903) e poi direttore (1906 al 1924) [Cfr. Hodges 2000]. Tra il 1890 e il 1925 realizzò circa 9.000 fotografie, documentando non solo i resti della Roma antica, ma anche scorci urbani, contesti ambientali e aspetti della vita quotidiana delle popolazioni della "Campagna" e della provincia italiana [Tordone 2011, 27]. Attualmente un consistente nucleo di queste fotografie è custodito presso la Biblioteca e l'Archivio storico della BSR [Tomassetti 1927, 78], raccolto in 19 volumi [Martinelli 1986, 12].

Ashby aveva pienamente compreso le potenzialità dell'Ottava Arte non solo quale strumento di rilevazione del reale ma anche come mezzo essenziale per la trasmissione di informazioni che il trascorrere del tempo avrebbe potuto cancellare [Tordone 2011, 25]. Tale pratica seguiva la tradizione della *British and American Archaeological Society of Rome* (d'ora innanzi BAASR) fondata da John Henry Parker, che per primo sostenne la prevalenza della fotografia sul disegno quale strumento di catalogazione scientifica. La BAASR accolse al suo interno studiosi che condivisero con Ashby l'interesse per l'impiego della fotografia come strumento di indagine scientifica e per l'Abruzzo.

Il 6 luglio 2024 a Pescara si è aperta la mostra *Ashby e l'Abruzzo 1901-1923* curata da Ivano Villani per la Fondazione PescarAbruzzo, seguita alla donazione della BSR di 172 stampe ai pigmenti di carbone

e digitali [Ferrara 2024]. In seguito ad apposita convenzione con la BSR l'istituto ha reso disponibile il prezioso patrimonio agli studiosi della regione grazie anche al catalogo della mostra [Ashby e l'Abruzzo 1901-1923 (2024)].

1. Roma e l'interesse degli studiosi anglofoni per la fotografia come strumento di indagine

Nella Roma d'inizio Novecento, tra gli "inglesi colti e vittoriani, con la passione per l'antichità", gli "eccentrici artisti e letterati americani" e le "signore anticonformiste" [Colaiacono, Kay 2017, 57], spicca la figura di George Joseph Pfeiffer (1866-1934), membro della BSR (1902) e borsista residente dell'*American Academy* di Roma (1902-1903), che in precedenza era stato *Instructor* nella *Harvard University Summer School* (1891-93) [AJA 1902, 116; Scott, Villani 2024, 17]. Pfeiffer svolse con Ashby svolse ricognizioni archeologiche i cui esiti furono pubblicati nel 1905 dall'*American School of Classical Studies in Rome* (d'ora innanzi ASCSR) con il corredo di fotografie scattate da entrambi. A tal proposito, nel contributo dedicato a *La Civita near Artena* essi scrissero infatti: "*the photographs having been contributed by both of us*" [Ashby, Pfeiffer 1905: 87-107, 107]. In territorio abruzzese la stessa coppia di studiosi indagò i resti di Carsoli [Ashby, Pfeiffer 1905: 108-140], colonia romana al confine tra la Marsica e l'alta valle dell'Aniene in territorio laziale, nota per le indagini di De Nino [De Nino 1901]. Lo stesso Pfeiffer fece dono ad Ashby di una selezione di fotografie dedicate all'Abruzzo [Scott, Villani 2024, 17], tra cui la veduta dell'ambiente rurale del sito e l'immagine di una *famiglia davanti a un casolare*, testimonianza della valenza sia archeologica che sociale della sua attività fotografica.

Il padre domenicano Peter Paul Mackey (1851-1935) [Coates-Stephens 2009], trasferitosi per lavorare all'edizione critica dell'Aquinate promossa da Leone XIII (1879), visse a Roma dal 1881 fino alla morte (1935), risultando sia membro della BAASR che uno dei rari soci vitalizi della BSR [Colaiacono, Kay 2017, 57]. La sua figura fu associata a quella di Rodolfo Lanciani [Crawford 2000, 25], a sua volta componente della BAASR per la quale organizzava escursioni nella Campagna Romana e nelle città circostanti durante le quali fu fotografato da Mackey assieme alla prima moglie, l'americana Ellen Rhodes [cfr. Palombi 2006]. Nel domenicano l'interesse per la fotografia nacque per merito di John Henry Parker, fondatore della BAASR, ove Mackey conobbe Ashby, condividendo con questi la passione per le passeggiate nella "Campagna". Il rapporto tra i due dette luogo a un'altra donazione, stavolta di circa 2.000 fotografie [Scott, Villani 2024, 17] in cui Mackey aveva immortalato non solo le memorie del passato ma anche gli aspetti quotidiani di realtà urbane visitate [Colaiacono, Kay 2017, 60], quale Magliano dei Marsi con sullo sfondo il Monte Velino (1896).

Un'altra importante aggiunta alla "Collezione Ashby" fu quella di Agnes (1856-1940) e Dora Ellinor (1864-1948) Bulwer, consistente in oltre 1.200 stampe più 890 negativi al nitrato [Scott, Villani 2024, 15]. Oltre a ciò Dora lasciò alla sua morte alla BSR un lascito di 1'000 sterline¹. Le due sorelle erano figlie di Archibald Redfoord Bulwer che lavorava per la Holmes & Co., una compagnia di spedizioni marittime con sede a Napoli, dove le bimbe crebbero. Fu qui probabilmente che nacque il loro interesse per l'Ottava Arte, grazie all'amicizia dei genitori con i due famosi fotografi inglesi Robert

¹ Roma. BSR Research Collections. *Archive Bulwer Bequest*, uninventoried material. Al presente studio hanno collaborato Massimo Pacifico e Luigi Paolantonio, che l'autore ringrazia.

Macpherson e James Graham [Saunders 2022, 43 ss]. Alla morte della madre Jean Hamilton (1877), le sorelle si trasferirono a Roma, entrando a far parte della BAASR ove conobbero Thomas Ashby [cfr. Bucci 2007]. La produzione di Agnes e Dora, riferita al periodo tra il 1890 al 1913 (anno in cui tornarono in patria in vista dello scoppio della Guerra mondiale), ottenne l'approvazione di Rodolfo Lanciani [Lanciani 1909, 21, 92, 210] e in più Ashby definì Dora una "valente fotografa" [Ashby 1928, 126].

Le fotografie delle Bulwer di siti archeologici e paesaggi si allontanano dalla tecnica tradizionale, dando spazio nell'immagine a riferimenti sociali, a differenza di famosi fotografi del tempo come Timothy O'Sullivan, Louis De Clercq o Francis Frith [cfr. Hight, Sampson 2002]. Per quanto riguarda poi l'architettura, Agnes e Dora mostrano un interesse per le costruzioni irregolari, come testimonia l'immagine ritratta in prossimità delle Mura Aureliane in cui la complessa articolazione di volumi e terrazze sembra possedere una qualità astratta che sfugge al tradizionale giudizio di antiestetività [Caruso 2022, 209].

Le foto scattate dalle Bulwer in Abruzzo sono fortemente legate all'architettura, tranne le due che ritraggono Roccacasale nel suo suggestivo ambiente naturale. Ad esempio, estremamente accurata è la lettura del prospetto laterale della cattedrale di S. Pelino a Corfinio che negli anni Sessanta del Novecento sarà stravolta dalla demolizione del tiburio. Ancor più caratterizzanti sono le immagini dedicate a Sulmona, come le tre che interpretano lo spazio di Piazza Garibaldi, in cui i resti visibili del maestoso acquedotto svevo (ancora inglobato negli edifici ottocenteschi) sono messi a confronto con l'attività antropica del mercato. Altrettanto attenta è l'impostazione della foto che ritrae il prospetto lungo Corso Ovidio della chiesa di S. Francesco della Scarpa, con la tagliente prospettiva centrale e i gustosi dettagli, tra cui l'acrobatica scala che collega la cornice mediana del prospetto con lo spazio delle campane. Attraverso un taglio spettacolarmente scorciato è invece fotografata la facciata del palazzo dell'Annunziata, ripresa dietro a figure umane allineate, rivolte verso l'obiettivo quasi a partecipare alla moderna cerimonia artistica.

2. Ashby e l'Abruzzo

Ashby visitò l'Abruzzo nel 1901, 1903, 1905, 1909, 1914 e 1923 assieme ai numerosi studiosi stranieri, specialmente anglofoni, che, attratti dal *folklore*, viaggiarono nell'interno della regione pubblicando poi i loro *travelogues*, come quelli della statunitense Katharine Putnam Hooker (corredati dalle fotografie della figlia Marian) [Hooker 1902, 116] e dell'inglese Marian Claire Harrison [Harrison 1907; Harrison 1908]. Quest'ultima assisté per suo conto nel 1906 alle processioni di San Domenico a Cocullo (la celebre "festa dei serpari") e della Madonna della Libera a Pratola Peligna in compagnia dell'archeologo e antropologo Antonio De Nino [Tordone 2011, 55].

Di particolare importanza risultarono per Ashby i due articoli pubblicati da William Harrison Woodward su "*The Manchester Guardian*" riguardanti la cerimonia della "Madonna che scappa in piazza" a Sulmona e la processione di Cocullo [Woodward 1909a; Woodward 1909b], specie per i caratteri del *survival* pagano riscontrati dall'etnografo inglese.

Le prime fotografie di Ashby in Abruzzo risalgono al 1901; inizialmente quelle dedicate a Carsoli, poi altre 30 scattate ad *Alba Fucens*, Sulmona, L'Aquila, *Amiternum* e dintorni. Nel 1905 egli visita a Chieti la *Mostra d'Arte Antica Abruzzese* mentre il 1° maggio 1909, raggiunta Sulmona, partecipa ai *festivals* dei centri vicini. In particolare, il 2 maggio Ashby assiste alla processione della Madonna della Libera, a lui nota tramite William Woodward, che lo raggiunge pochi giorni dopo nel capoluogo



Fig. 1. Thomas Ashby, Anfiteatro di Amiternum, 1901, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-1416.

peligno [Cercone 2002, 10]. Quattro giorni dopo i due studiosi si recano a Cocullo per la festa di San Domenico il cui esteso *report* verrà pubblicato il 1° giugno seguente da *"The Manchester Guardian"*; in tal senso, Ashby riconoscerà di essere largamente debitore in materia di *folklore* abruzzese allo stesso Woodward [Cercone 2002, 11].

Per suo conto Ashby pubblica solo nel 1929 il *report* del viaggio nel capitolo intitolato *Scenes and festivals in the Abruzzi* [Ashby 1929, 89-129]. Il resoconto inizia a Sulmona con la descrizione dei principali monumenti, per poi passare alla narrazione delle cerimonie pasquali (in cui Ashby utilizza il succitato articolo di Woodward), quindi alla "villa di Ovidio" (in realtà i resti del santuario di Ercole Curino) e infine all'eremo di S. Pietro al Morrone. È poi la volta dei *festivals* di Pratola e di Corfinio, con le trattazioni della cattedrale di S. Pelino e dei resti dell'antica *Corfinium*. Direttosi verso Anversa, Ashby, cita le principali chiese rendendo omaggio alla *Fiaccola sotto il moggio* per poi raggiungere Castrovalva, Villalago e Scanno. Di seguito egli descrive la festa di Cocullo ancora attraverso Woodward e infine analizza la festa di "San Zopito e il bue" a Loreto Aprutino, avvalendosi di quanto pubblicato da John Alfred Spranger [Spranger 1922].

Le numerose testimonianze fotografiche con le quali Ashby contribuisce alla *reconnaissance* dell'Abruzzo possono essere raggruppate secondo criteri territoriali e tematici. Un primo gruppo è a tema

archeologico, con foto scattate durante il primo soggiorno in Abruzzo e relative alle mura di *Alba Fucens* nonché ai resti del teatro e dell'anfiteatro di *Amiternum* (1901) (Figura 1)².

Al filone fotografico di tipo paesaggistico appartengono invece immagini capaci di esprimere la prepotenza di elementi naturali quali il Monte Velino (1901, 1903), il fiume Liri (1903), la murata del diavolo presso Arischia (1901) e il pianoro della Maddalena a est di Sulmona (1901). Sono però le fotografie delle gole del Sagittario (1909) (Figura 2)³ la testimonianza più efficace di una realtà ambientale che sfida l'incedere del progresso. In una lettera a Elda Zucconi Gabriele d'Annunzio ricorda come nel settembre 1881 raggiunse Scanno da Sulmona solo dopo "otto ore di faticosissima e pericolosissima cavalcatura" [cit. in Papponetti 1987, p. 121]. Sebbene negli anni Novanta si iniziò a costruire una strada carrozzabile, ancora nel 1929 Ashby descrive la "selvaggia e stretta gola del Sagittario" come "estremamente impressionante" [Ashby 1929, pp. 110-111].

I nuclei abitati sono ritratti da Ashby nel contesto naturale in affascinanti vedute complessive come nel caso di Carsoli (1901, 1903), L'Aquila (1901), Roccacasale (1909), Cappadocia (1914), Capistrello (1914), Civita d'Antino (1914-15), Tagliacozzo e la frazione di Roccacerro (1923). Estremamente interessanti sotto il punto di vista scientifico-testimoniale sono poi gli scatti del 1901 dedicati alle chiese di S. Maria in Cellis di Carsoli (Figura 3)⁴, di S. Filippo a Sulmona e di S. Silvestro all'Aquila, plastica-



Fig. 2. Thomas Ashby, Gole del Sagittario in direzione di Anversa degli Abruzzi, 1909, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-26.

2 Roma. BSR Research Collections. *Thomas Ashby Collection*. ta-1416. Le immagini utilizzate nel presente articolo sono conservate presso la Fondazione PescaraAbruzzo in seguito alla citata convenzione con la BSR e dalla Fondazione stessa autorizzate alla pubblicazione.

3 Ivi. ta-26.

4 Ivi. ta-1294.



Fig. 3. Thomas Ashby, Chiesa di S. Maria in Cellis a Carlsoli, 1901, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-1294.

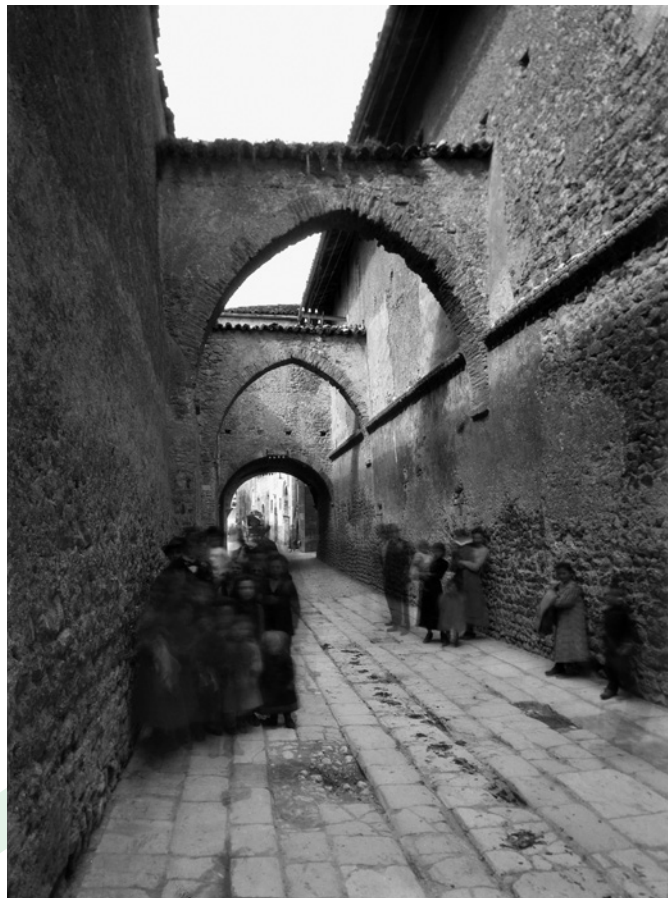


Fig. 4. Thomas Ashby, L'Aquila, 1901, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-1400.

mente ritratta in una lirica solitudine ormai perduta. Sempre a Sulmona, ulteriori testimonianze delle modifiche imposte dal tempo e dagli uomini sono le foto dell'eremo di S. Onofrio (1909), dell'acquedotto svevo in Piazza Garibaldi (1901) e della Porta Napoli (1901), costretta nelle mura che verranno abbattute negli anni Venti [Giannantonio 2025b, 28-31]. Altrettanto affascinanti risultano le fotografie che ritraggono scorci urbani del centro dell'Aquila (1901), quali le vie Angioina e Cavour. Un terzo vicolo, stretto da due cortine murarie, viene scandito da archi liberi a sesto acuto, con lo spazio animato dai caratteristici "fantasmi" (Figura 4)⁵.

Il principale contributo della fotografia di Ashby quale strumento per la "scoperta" dell'Abruzzo è quello che riguarda i *popular festivals* e i mercati, come quello del bestiame dell'Aquila (1901), di San Giustino a Chieti (1905) e ancor di più di Piazza Garibaldi a Sulmona, in cui si confrontano l'elemento storico-architettonico dell'acquedotto svevo con la variegata e ricchissima presenza umana dei residenti e dei convenuti dai paesi vicini (1909) (Figura 5)⁶. Altrettanto importante è la testimonianza delle secolari feste religiose di Corfinio, Cocullo e Pratola Peligna (1909). La grande partecipazione emotiva, conservata nel corso del tempo, trapela attraverso l'interesse dell'autore per le tematiche sociali. Non a caso la fotografia delle donne pratolane al lavatoio (1909) evoca quella delle *Washerwomen*

5 Ivi. ta-1400.

6 Ivi. ta-14.



Fig. 5. Thomas Ashby, Acquedotto svevo verso piazza del mercato (Garibaldi), 1909, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-14.

at the fountain (Subiaco, 1893), espressiva della “visione antropologica e persino femminista” delle Bulwer [Caruso 2022, 205].

Conclusioni

All’inizio del Novecento, alle descrizioni romantiche del *folklore* abruzzese erano subentrati gli studi di carattere scientifico di Antonio De Nino [Mattiocco 1988, 77-105] e Gennaro Finamore [Giancristofaro 1999, 53-54]. Lo sviluppo della rete ferroviaria [Cioci 1997, 13-23] aveva poi agevolato gli spostamenti dall’esterno e all’interno dell’Abruzzo, facendo crescere il numero dei visitatori, tanto che nel 1929 Ashby, riteneva Sulmona “facilmente raggiungibile da Roma tramite una delle linee ferroviarie più belle e interessanti d’Italia” [Ashby 1929, 90]. I nuovi viaggiatori che dalla Capitale raggiungevano la Marsica e la Valle Peligna poterono così orientare le loro ricerche verso discipline specifiche, come l’archeologia cara allo studioso inglese.

In quest’ambito, Peter Paul Mackey può essere considerato un fotografo di eccezionale bravura, forse l’ultimo dell’epoca del cavalletto precedente l’affermazione della “fotografia istantanea” e infatti

sue immagini furono pubblicate da Ashby in studi come *The Roman Campagna in Classical Times* (1927) [Colaiacomo, Kay 2017, 58-59]. Peraltro lo stesso Ashby nel 1929 pubblicò anche due foto della celebre azienda fiorentina Alinari, fondata nel 1852, come quella che ritraeva il palazzo dell'Annunziata di Sulmona [Ashby 1929, p. XV, tav. X].

Sinora l'interesse delle fotografie di Thomas Ashby, "realizzate con semplicità, a volte prive di uno studio dell'inquadratura e di perfezione formale" [Tordone 2024, 33], è stato riferito alla peculiarità dei soggetti e degli ambiti piuttosto che alle qualità tecniche, giudicate molto inferiori rispetto a quelle di Francesco Paolo Michetti [Miraglia 1975, 10, 36-39] o Luciano Morpurgo [Lanzillotti 2006, 113-116]. Ad un'osservazione più attenta, le immagini di Ashby rivelano invece una tecnica non disprezzabile, testimoniata dall'attenzione nell'evitare il fenomeno delle linee cadenti e dalla precisione dell'inquadratura. La presenza dei "fantasmi" è invece indice di tempi di scatto lunghi, sotto il decimo di secondo, mentre la fotocamera doveva essere tenuta stabile da uno stativo poiché quanto presente nel resto del fotogramma appare "fermo". Infatti, come si evince dai dettagli delle zone a fuoco le fotografie dovevano essere scattate servendosi di una macchina a banco di formato medio/grande. La progressiva diminuzione della luminosità ai bordi di alcuni fotogrammi ("vignettatura") sembra invece dovuta ad un eccessivo decentramento dell'obiettivo ma l'autore era ben consapevole che un opportuno "taglio" in fase di stampa non avrebbe inficiato il risultato finale. In definitiva, anche se non è possibile riscontrare in Ashby uno stile o un linguaggio estremamente personale, va a lui riconosciuta la capacità di padroneggiare la tecnica di ripresa e al tempo stesso un forte senso dell'inquadratura.

Nello specifico dell'architettura, in *Some Italian scenes and festivals* lo studioso inglese mostra di apprezzare esclusivamente le chiese romaniche d'Abruzzo, disinteressandosi di quel Barocco che ne aveva costantemente trasformato gli interni [cfr. Giannantonio 2000]. Ashby scrive addirittura che alcune tra le più belle chiese di Avezzano e dintorni erano "scampate quasi illese" [Ashby 1929, 90] al "telegramma plutonico" [Gadda 1934] del gennaio 1915. Altrettanto ottimistica appare peraltro l'annotazione dei "segni di progresso esteriore" che "si possono vedere da ogni parte" [Ashby 1929, 89], più un augurio che la rilevazione di un dato obiettivo. Risulta interessante notare infine come per Ashby



Fig. 6. Thomas Ashby, *Processione di San Domenico a Cocullo*, 1909, BSR. Roma, British School at Rome Research Collections, Thomas Ashby Collection, ta-34.

le prospettive di sviluppo di uno dei più poveri e sconosciuti territori d'Italia non collidessero con le tradizioni che l'Abruzzo aveva saputo conservare meglio "rispetto a qualsiasi altra parte del Paese", in special modo quei "popular festivals" [Ashby 1929, 89-90] i cui caratteri egli seppe consegnare al futuro con le sue affascinanti fotografie (Figura 6)⁷ [Giannantonio 2024, Giannantonio 2025a].

Bibliografia

- Aja (1902). *School in Rome fellows and students 1895-1902*, in «American Journal of Archaeology», Vol. 6, Supplement: Annual Reports 1901-1902. Ashby e l'Abruzzo 1901-1923 (2024), a cura di Valerie Scott, Ivano Villani, Pescara, Fondazione PescarAbruzzo.
- Ashby, T. (1928). *Scrittori contemporanei di cose romane: Rodolfo Lanciani*, in «Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria», LI, pp. 103-126.
- Ashby, T. (1929). *Some italian scenes and festivals*, London, Methuen & Co.
- Ashby, T., PFEIFFER, G.J. (1905: 87-107). *La Civita near Artena in the Province of Rome*, in «Supplementary Papers of the American School of Classical Studies in Rome», vol. 1, pp. 87-107.
- Ashby, T., PFEIFFER, G.J. (1905: 108-140). *Carsioli*, ivi, pp.108-140.
- Bucci, A. (2007), *La collezione fotografica Bulwer e i manoscritti Lanciani*, in «Miscellanea Bibliothecæ Apostolicæ Vaticanæ», XIV, pp. 95-118.
- Caruso, M. (2022). *Women in ruins. Agnes and Dora Bulwer's landscape photographs in post-Risorgimento Italy*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 64. Bd., H. 2, pp. 193-219.
- Cercone, F. (2002). *Gli Abruzzi nei resoconti dei viaggiatori europei del XVIII e XIX secolo*, in Alfred Steinitzer, *Tre settimane negli Abruzzi*, a cura di F. Cercone, Bugnara, Edizioni Qualevita, pp. 5-21.
- Coates-stephens, R. (2009). *Immagini e memoria. Rome in the photographs of Father Peter Paul Mackey 1890-1901*, Roma, The British School at Rome.
- Colaiacono, F., Kay, S. (2017). *Mackey e la prima fotografia archeologica*, in *Dalla camera oscura alla prima fotografia. Architetti e archeologi a Segni da Dodwell ad Ashby e Mackey*, a cura di F.M. Cifarelli, F. Colaiacono, Roma, Edizioni Quasar, pp. 57-60.
- De Nino, A. (1901). *Carsioli*, in «Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. Accademia dei Lincei», Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, pp. 441.
- Ferrara, J. (2024). «Ashby e l'Abruzzo 1901-'23" foto di paesaggi e di vita in un mondo che non c'è più, in «Il Centro», 6 luglio 2024, edizione digitale consultabile in <https://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/ashby-e-l-abruzzo-1901-23-foto-di-paesaggi-e-di-vita-in-un-mondo-che-non-c-%C3%A8-pi%C3%B9-1.3301546> (gen-
naio 2026).
- Giannantonio, R. (2000). *Le chiese nel Settecento abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo, E. Tiboni, Pescara, Edizars, pp. 71-146.
- Giannantonio, R. (2024). *L'Abruzzo di primo Novecento nell'opera di Thomas Ashby*, in «Rivista Abruzzese», Anno LXXVII, n. 4, pp. 254-261.
- Giannantonio, R. (2025a). *Thomas Ashby. Immagini urbane nell'Abruzzo del Novecento*, in *Scrittori e giornalisti in Abruzzo e nel mondo. Parte quarta: da Maud Howe a Marco Tornar*, a cura di D. Marianacci, Pescara, Ianieri Edizioni, pp. 33-48.
- Giannantonio, R. (2025b). *Porta Nova/Napoli a Sulmona: dalle origini medievali alle trasformazioni dei secoli successivi*, in *Porta Napoli a Sulmona. Origini, trasformazioni, restauri*, a cura di A.G. Pezzi, L'Aquila, Portofranco Edizioni, pp. 17-38.

7 Ivi. ta-34.

- Harrison, M.C. (1907). *Serpent-Procession at Cocullo*, in "Folklore", vol. 18, n. 2 (June), pp. 187-191.
- Harrison, M.C. (1907). *A survival of incubation?*, in "Folklore", vol. 19, n. 3 (September), pp. 313-315.
- Hight, E.M., Sampson, G.D., a cura di (2002). *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London/New York, Routledge.
- Hodges, R., (2000). *Visions of Rome: Thomas Ashby, archaeologist*, London, British School at Rome.
- Lanciani, R. (1909). *Wanderings in the Roman Campagna*, London, Constable & Co.
- Lanzillotti, M. (2006). *Luciano Morpurgo, fotografo e pellegrino della Santissima Trinità sul monte Autore*, in *Fede e Tradizione alla Santissima Trinità di Vallepietra 1881-2006*, a cura di P.E. Simeoni, Roma, Artemide, pp. 113-116.
- Martinelli, T. (1986). *La collezione fotografica*, in *Thomas Ashby: un archeologo fotografa la campagna romana tra '800 e '900: British School at Rome, 18 aprile-7 maggio 1986*, Roma, De Luca, p. 12.
- Martinelli, T. (1989). *La documentazione fotografica come scheda e supporto alle relazioni scritte nel sistema di lavoro di Thomas Ashby*, in *Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby 1891-1930*, British School at Rome, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Napoli, Electa Napoli, pp. 13-14.
- Miraglia, M. (1975). *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino, Einaudi.
- Papponetti, G. (1987). *Carteggio De Nino – d'Annunzio*, in *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907). Mostra documentaria nell'80° della morte*, a cura di E. Mattiocco, G. Papponetti, Sulmona, Comune di Sulmona, Museo Civico.
- Putnam Hooker, K. (1902). *Wayfarers in Italy*, New York, Charles Scribner's sons.
- Saunders, B. (2022). *Following the Paper Trail: British Calotypists in Italy*, in *The Idea of Italy. Photography and the British Imagination, 1840-1900*, a cura di S. Wilcox, M.A. Pelizzari, New Haven, Yale Center for British Art, pp. 28-47.
- Scott, V., Villani, I. (2024). *Thomas Ashby. Uno studioso appassionato*, in *Ashby e l'Abruzzo 1901-1923*, pp. 15-17.
- Spranger, J.A. (1922). *The festival of San Zopito and the Ox at Loreto Aprutino*, in «*Journal of the Royal Anthropological Institute*», vol. LII (July-December), pp. 306-319.
- Tomassetti, F. (1927). *Scrittori contemporanei di cose romane. Thomas Ashby*, in «*Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*», vol. 1, pp. 77-123.
- Tordone, V. (2011). *Memorie abruzzesi dall'archivio di Thomas Ashby*, in *Thomas Ashby. Viaggi in Abruzzo/Travels in Abruzzo 1901/1923*, a cura di *idem*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 25-72.
- Tordone, V. (2024). *Thomas Ashby e l'Abruzzo. Identità e memoria*, in *Ashby e l'Abruzzo 2024*, pp. 21-37.
- Woodward, W.H. (1909a). *An Easter-Day Festival in the Abruzzi*, in "The Manchester Guardian", April 12.
- Woodward, W.H. (1909b). *The festival of San Domenico*, in "The Manchester Guardian", June 1 1909, p. 10.

Fonti archivistiche

Roma. British School at Rome Research Collections. *Thomas Ashby Collection*. ta-14, ta-26, ta-34, ta-1294, ta-1400, ta-1416.

Sitografia

www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/ashby-e-l-abruzzo-1901-23-foto-di-paesaggi-e-di-vita-in-un-mondo-che-non-c-%C3%A8-pi%C3%B9-1.3301546 (gennaio 2026).

“It was like Blade Runner meets Berlin rave”: il racconto di Hulme a Manchester tra il 1988-1991 nel lavoro di Richard Davis

“It Was Like Blade Runner Meets a Berlin Rave”: Representations of Hulme a Manchester (1988–1991) in the Work of Richard Davis

Giulia Di Biase

ricercatore autonomo

Abstract

I modelli di risposta alla crisi abitativa del secondo dopoguerra inglese costituiscono uno dei maggiori campi di ricerca attuali per quanto riguarda l'edilizia sociale. In particolare, nello studio di questi ci rivolgiamo maggiormente alle fonti canoniche quali grafici di progetto, materiale d'archivio e relazioni dei progettisti, ma quando si parla di determinati casi si vogliono ricostruire anche delle questioni di storia sociale, riguardanti la cultura e le correnti che si sviluppano in dati contesti. Per questa ragione, nel mettere in relazione architettura e società, ci si avvale di fonti ampie ed eterogenee tra cui, particolarmente preziosa, è la fotografia. Tra gli autori che nel loro lavoro hanno dedicato ampio spazio a questa relazione tra architettura e i segmenti sociali che con essa hanno interagito, particolarmente interessante è l'opera di Richard Davis. Il suo lavoro svolto a Manchester tra il 1988 e il 1991, concentrato principalmente nel quartiere di Hulme, è una riflessione sullo stato delle cose e delle persone che ci permette di ricostruire una delle maggiori fasi di transizione della città. Infatti, Hulme costituisce uno di quei campi di sperimentazione dove sono state attivate le idee alla base dei grandi interventi di edilizia sociale degli anni '60-'70, che, in questo caso presenteranno, però, un risvolto totalmente inaspettato.

Keywords

fotografia, edilizia sociale dell'Inghilterra del dopoguerra, sviluppo sociale ed urbano.

The models developed in response to the post-war housing crisis in England constitute one of the major current fields of research in the study of social housing. In examining these models, scholarship has traditionally relied on canonical sources such as design drawings, archival materials, and architects' reports; however, in the analysis of specific cases, it also becomes necessary to reconstruct issues of social history, concerning the cultures and movements that developed within particular contexts. For this reason, when establishing a relationship between architecture and society, researchers draw upon a broad and heterogeneous range of sources, among which photography is particularly valuable. Among the authors whose work has devoted considerable attention to the relationship between architecture and the social groups that have interacted with it, the work of Richard Davis is especially noteworthy. His work carried out in Manchester between 1988 and 1991, primarily focused on the district of Hulme, constitutes a reflection on the condition of both places and people, enabling the reconstruction of one of the city's major phases of transition. Hulme, in fact, represents one of those experimental fields in which the ideas underpinning the large-scale social housing interventions of the 1960s and 1970s were implemented, albeit in this case with a wholly unexpected outcome.

photography, post-war British social housing, urban and social development.

Introduzione

Negli anni '60 Hulme, storicamente area operaia a sud del centro di Manchester, era stata investita da un vasto piano di rinnovamento urbano.

Nel 1968 inizia la costruzione degli Hulme Crescents: l'ambizioso progetto ha come obiettivo il rispondere alla necessità di nuovi alloggi regalando le migliori condizioni di vita possibili agli abitanti di un quartiere che fino a qualche anno prima risultava essere uno dei quartieri con le peggiori condizioni igienico-sanitarie della città.

Nel secondo dopoguerra, le città industriali del nord dell'Inghilterra furono investite da una profonda

crisi urbana, causata dai danni bellici, dalla stagnazione economica e dal declino industriale. I quartieri operai ottocenteschi, ormai sovraffollati e degradati, vennero giudicati inabitabili dalle istituzioni, dando avvio a un vasto programma di *slum clearance*. In questo contesto si affermò l'approccio modernista alla pianificazione urbana, che individuò nei grandi complessi residenziali ad alta densità una risposta alla crisi abitativa e, al contempo, un'espressione di rinnovamento sociale e urbano fondata sulla razionalità progettuale.

L'intervento si inseriva nel più ampio programma di *slum clearance* promosso dal Manchester City Council nel contesto delle politiche urbane post-belliche della città, al tempo governata da un'amministrazione laburista orientata alla riforma sociale attraverso l'edilizia pubblica [*Municipal Dreams*, 2014].

Il progetto, realizzato da Hugh Wilson e Lewis Womersley, faceva parte, in particolare, dell'ultima fase di rinnovamento di Hulme, denominata *Hulme V*.

Il quattro blocchi a mezzaluna, ispirati ai Royal Crescents di Bath, dovevano ospitare circa tredicimila persone e rappresentare il futuro dell'*urban living*, con alla base dei principi moderni di progettazione volti a facilitare la vita dei lavoratori di Hulme: appartamenti duplex funzionali, lunghi ballatoi – le *streets in the sky*, che non solo servivano gli ingressi dei singoli appartamenti, ma erano vere e proprie strade svincolate dalle regole del traffico urbano, cioè degli spazi semi-pubblici su diversi livelli – e ampi salubri cortili a servire ognuno dei singoli edifici.

Tuttavia, già negli anni '70 e '80, difetti costruttivi, isolamento sociale e cattiva gestione trasformarono il complesso in un fallimento urbano, favorendo criminalità e abbandono.

A seguito di gravi problemi strutturali e sociali, culminati nel 1974 in un incidente in cui un bambino cadde da uno dei ballatoi, le famiglie vennero allontanate sulla base di una ordinanza municipale. I nuovi inquilini dei *Crescents* non erano più famiglie operaie desiderose di ascesa sociale, bensì giovani, studenti, artisti, occupanti e soggetti marginalizzati, spesso esclusi dal mercato immobiliare tradizionale.

Alcuni appartamenti vennero demoliti per far spazio a club autogestiti e i muri del complesso divennero vere e proprie gallerie di Street Art, tra cui si annovera il lavoro dello *street artist* Kelzo, caratterizzando la zona come particolarmente attiva per quanto riguardava le controculture giovanili.

Sono numerose le storie di questo tipo, ed è esattamente ciò a cui ci riferiamo quando parliamo di *sink estates*.

La locuzione *sink estate* è utilizzata per definire le *council houses* in aree urbane disagiate. Questo tipo di complessi edilizi solitamente è caratterizzato da alti livelli di criminalità, in quanto costituenti il rifugio di elementi emarginati dal resto della società per via di comportamenti anti-sociali. Esistono diverse teorie sull'origine del termine *sink estates*, e si ritiene che si tratti probabilmente di un'etichetta coniata dai media. L'espressione entrò in uso negli anni Ottanta, sebbene questo tipo di complessi residenziali esistesse già in precedenza. Il termine fu utilizzato in modo emblematico da Tony Blair in un discorso del 1998 [H. Burnside, 2016].

Ciò che distingue gli Hulme Crescents da altri complessi di edilizia sociale analoghi è il ruolo che essi hanno assunto, in una fase specifica della loro storia, come catalizzatori di una trasformazione sociale e comunitaria rilevante sia a scala di quartiere sia nel più ampio contesto urbano della città di Manchester.

1. Vivere a Hulme mentre cadeva il muro di Berlino

Richard Davis [Birmingham, 1965], fotografo britannico, nel suo lavoro si occupa fin da subito di documentare la realtà in cui vive specializzandosi in ritratti e opere di denuncia sociale.

Durante il periodo in cui ha vissuto a Manchester, come inquilino degli Hulme Crescents, ha documentato la vita nell'area di Hulme. Ha immortalato inoltre, numerosi protagonisti della scena di *Manchester* e ha realizzato alcuni dei primi ritratti dei comici Steve Coogan e Caroline Aherne, insieme al poeta Lemn Sissay. Davis ha fotografato anche uno dei gruppi musicali più influenti della scena alternativa internazionale, i *Nirvana*, dal vivo durante il loro primo tour nel Regno Unito nel 1989 e, all'inizio degli anni Novanta, ha collaborato con lo scrittore Steve Redhead a un progetto intitolato *Football With Attitude*, nel quale le sue fotografie hanno messo in relazione musica, calcio e moda. Più recentemente, Davis ha realizzato una serie di ritratti di abitanti di Manchester sotto la *Mancunian Way*, ha prodotto un lavoro documentaristico sulla vita intorno allo svincolo di *Gravelly Hill* a Birmingham e una serie di fotografie dedicate alla vita nella località balneare di Morecambe.

La relazione tra vita sociale, spazio urbano e architettura è, come si vede, la tematica preminente nella sua opera: un lavoro che al di là del suo valore da un punto di vista estetico e culturale interno allo specifico della fotografia, è da considerarsi estremamente prezioso sia per la conoscenza delle dinamiche *in atto* tra territorio e società, sia in prospettiva come fonte di documenti che in seguito entreranno a far parte del corpus dei materiali documentari di storia urbana.



Fig. 1. Richard Davis, Interno del cortile del Charles Barry Crescent, 1991, Hulme, Manchester. Da Davis, R. (2023) *Hulme (Manchester)*. Revelations 23 / Martin Dust Photography, UK.

Suoi lavori sono stati pubblicati da *Café Royal Books* e trentacinque delle sue fotografie a Hulme sono custodite in una collezione permanente al *John Rylands Research Institute and Library* dell'Università di Manchester.

Richard Davis si è trasferito a Manchester nel 1988 per proseguire i suoi studi di fotografia presso il Politecnico. Dopo un primo anno nelle residenze studentesche del campus, scopre di poter occupare un appartamento all'interno del complesso brutalista degli Hulme Crescents, a lui già noto e frequentato, sia perché molti suoi amici andavano nei Crescents alle feste sia perché ci abitavano a loro volta. (Fig. 1)

La decisione di trasferirsi in un locale senza riscaldamento situato in una no-go zone, appare in realtà come la più logica: nessun costo di affitto, nessun vicino che potesse lamentarsi di eventuale trambusto e trovarsi nel cuore della vita sociale senza neanche uscire di casa. Inoltre, non avendo spese abitative, tutto poteva essere devoluto all'acquisto di materiali per la fotografia, rendendo così possibile una pratica artistica continuativa.

Come Richard, giovani senza reddito stabile, sono circa l'80% degli abitanti dei Crescents in questa fase, l'ultima della loro esistenza, poiché infatti dal 1993 ne inizierà la demolizione.

Quando arrivò Richard a Hulme, dunque, il quartiere costituisce il fulcro *bohémien* della città di Manchester: l'emergere di una vivace sottocultura giovanile lo rese un centro alternativo di creatività, pur rimanendo anche e soprattutto una zona da evitare, stigmatizzata e percepita come pericolosa agli occhi degli ambienti più conformisti. [*Municipal Dreams*, 2014].

2. Documentare la vita negli Hulme Crescents

L'opera di Richard Davis costituisce una fonte diretta per la comprensione dello stato di Hulme, dei Crescents e della popolazione che li abitava durante gli ultimi anni prima della demolizione.

Robert Capa era profondamente convinto che il valore di una foto è maggiore quanto più grande è il grado di partecipazione e di coinvolgimento del fotografo nei confronti dell'evento rappresentato. Allo stesso modo possiamo dire che nel lavoro di Richard Davis la vicinanza a un soggetto come quello degli Hulme Crescents e i suoi abitanti lo ha portato ad avere una certa sensibilità nei confronti di un tipo di architettura che inevitabilmente imponeva la sua forma a un dato contesto sociale.

Davis affermerà che quando iniziò la sua carriera nel 1983 non era interessato all'architettura, ma la fotografia l'ha portato a guardarsi intorno e ad avere un'attenzione verso i *pattern*, le *textures*, e quindi a vedere il mondo in maniera differente, con un'attenzione verso l'ambiente quotidiano che lo circondava, gli edifici e la loro storia [Davis, 2021]. Il grigiore del grandissimo edificio in cemento armato, il mito della *Factory Records*, l'estetica dei *raincoats* dei musicisti che lì iniziarono la loro carriera e tutto il “miserabilismo” costituivano un accordo con ciò che Davis cercava di esprimere attraverso le sue fotografie in bianco e nero [Davis, 2025].

Per questo, il suo lavoro risulta essere particolarmente in linea con quella che è l'immagine della città di Manchester: una città piovosa, grigia, altamente industriale e urbanizzata, che nel complesso di case di Hulme trovava chiara rappresentazione e sublimava nella corrente architettonica brutalista che, effettivamente, ha influenzato il fiorire di una cultura alternativa esportata a livello mondiale, legata al grigiore della città industriale e alla rabbia della *working class*.



Fig. 2. Richard Davis, Autoritratto dal ballatoio del Charles Barry Crescent. È possibile vedere il Zion Centre sulla destra. 1990, Hulme, Manchester. Dall'archivio fotografico privato di Richard Davis.

L'archivio fotografico di Richard Davis¹ – sia pubblicato (*Hulme 1980s–90s*, Café Royal Books; *Hulme (Manchester)*, Martin Dust Photography; *Richard Davis Photography*, n.d.) sia non pubblicato – consente oggi di ricostruire non solo l'aspetto del complesso, ma anche le modalità di appropriazione dello spazio da parte dei suoi abitanti, permettendo un confronto diretto con l'Hulme contemporanea e con le linee guida della *Hulme Guide to Redevelopment* (1995).

In termini operativi, questo cambiamento risulta oggi leggibile esclusivamente attraverso alcuni elementi superstiti. In particolare, alcune fotografie consentono di individuare edifici, quali lo *Zion Centre* (Fig. 2), che permettono di ricostruire l'estensione e la scala del complesso degli Hulme Crescents, nonostante di esso non permanga attualmente alcuna traccia materiale. Tali riferimenti visivi offrono inoltre un riscontro utile alla comprensione delle scelte adottate nella redazione del masterplan del quartiere contemporaneo.

Ernesto Nathan Rogers nel suo articolo *Architettura e Fotografia* [1958] afferma che fotografare l'architettura è quasi impossibile, in quanto il fenomeno architettonico non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella successione dei momenti temporali che, continuamente, ne mutano la relazione con noi [Rogers, 1958]. Com'è chiaro, sostiene che sia impossibile rendere efficacemente la percezione che noi abbiamo di un edificio tramite la sola fotografia poiché gli elementi chiave della

1 RICHARD DAVIS ARCHIVE (s.d.). Archivio fotografico Richard Davis.

comprensione dell'architettura sono legati al viverla, al percorrere lo spazio, quindi al tempo, che non può essere immortalato in quanto non materiale. Tuttavia, la fotografia costituisce un elemento cardine nel documentare gli effetti del tempo sull'architettura, aiutandoci così a definirne la sua storia e l'evoluzione, posta anche nel più ampio quadro dello sviluppo urbano e societario.

È per questo che nella comprensione di questa evoluzione che anche i ritratti giocano un ruolo fondamentale: non è tanto lo sfondo statico ad attirare la nostra attenzione, quanto più capire in che modo i soggetti si muovessero all'interno di quel dato spazio col fine di delinearne le conseguenze sulla sua forma.

La Hulme del 1989-1991 era una Hulme molto vicina a Berlino est: giovani in rivolta, auto bruciate, grandi palazzoni grigi che volevano essere, in un certo senso, un rimando alle politiche di Nikita Khrushchev, il quale individuava nell'utilizzo estensivo del cemento armato e nella standardizzazione edilizia la massima espressione degli ideali socialisti e di uguaglianza abitativa [Khrushchev, 1954]. (Fig. 3 e 4)



Fig. 3. Richard Davis, novembre 1989, Berlino est.



Fig. 4. Richard Davis, 1989, Hulme, Manchester. Entrambe da Davis, R. (2019) Hulme 1980s-90s. Café Royal Books, UK.



Fig. 5. Richard Davis, *Inquilini dei Crescents sulle streets in the sky*, 1989, Hulme, Manchester. Da *Manchester Evening News*.

Vedere ritratti di inquilini che parlano sui ballatoi, bambini che giocano, personaggi alternativi, momenti di aggregazione giovanile e performance artistiche nate in mezzo a delle gigantesche mezzelune di cemento in un certo senso conferma questo legame tra cemento e un particolare concetto di comunità, che nel caso di Hulme era strettamente connesso al fatto che la popolazione fosse più che altro di giovani con un reddito inesistente. (Fig. 5)

Ciò aiuta a comprendere anche come nella ricostruzione del quartiere questo aspetto si sia perso: attualmente Hulme è un quartiere molto tranquillo e, sebbene siano molto vicine le sedi dell'università di Manchester, non è un luogo caratterizzato da un particolare fervore giovanile. Tutto ciò ha inevitabilmente modificato l'aspetto del quartiere; tuttavia, in alcuni punti risultano ancora leggibili i segni del passaggio di una comunità artisticamente attiva, la cui presenza non è stata completamente cancellata dai processi di trasformazione urbana. Sebbene la ricostruzione basata su abitazioni a bassa densità abbia promosso un ricambio della popolazione residente, orientato alla creazione di un mix sociale sotto la guida amministrativa della municipalità [*Hulme: A Guide to Redevelopment*, 1995], permangono alcune tracce riconducibili a soggetti e pratiche che hanno mostrato una capacità di adattamento e di resistenza rispetto al mutato contesto urbano.

Questa non vuole essere una critica all'opera di rigenerazione, ma più che altro una riflessione riguardo al fatto che per recuperare un senso di sicurezza globale all'interno del quartiere si è tolto del terreno fertile a una cultura spontanea che ha portato a fare emergere alcuni dei nomi più importanti nella storia recente della città di Manchester, artisti che, probabilmente, senza occupare uno spazio in maniera gratuita e senza la possibilità di confrontarsi con una comunità di loro simili, non sarebbero arrivati a tali livelli. (Fig. 6)



Fig. 6. Richard Davis, Lemn Sissay – poeta, rettore dell'università di Manchester dal 2015 al 2022, posa davanti al Charles Barry Crescent, 1989, Manchester, Hulme. Da Davis, R. (2023) *Hulme (Manchester)*. Revelations 23 / Martin Dust Photography, UK.

Conclusioni

Fotografare una comunità e lo spazio abitato da essa è utile nel definire la storia di un quartiere o di una città poiché come gli esseri umani, anche gli edifici, le città, gli spazi vivono delle fasi. Le persone e lo spazio che esse abitano sono in un rapporto di co-dipendenza in base al quale ognuno è plasmato dal luogo in cui vive e allo stesso modo lo plasma. Per questo, oltre alla fotografia dello stato delle cose è importante analizzare anche le figure che si muovono sullo sfondo. Nella ricerca sul complesso degli Hulme Crescents il punto di svolta è arrivato nel momento in cui le famiglie sono uscite di scena per far spazio ad una popolazione molto più variegata di giovani e coppie senza figli. Senza soffermarsi sulle questioni legate al degrado, sia strutturale che sociale, è possibile osservare come si tratti, in ogni fase, del medesimo complesso edilizio che, pur mantenendo invariata la propria forma architettonica, ha inevitabilmente modificato il proprio aspetto, la percezione nell'opinione pubblica e il tessuto sociale in seguito al mutamento della popolazione residente. Essendo, inoltre, un complesso di ingenti dimensioni, ciò ha portato un cambiamento totale all'interno dell'intero quartiere di Hulme e della sua concezione all'interno del contesto urbano della città di Manchester. In questo senso, l'archivio fotografico di Richard Davis assume il ruolo di testimonianza privilegiata di

tali processi, offrendo una prospettiva interna e partecipata sulla comunità che si muoveva all'ombra dei Crescents e che continua a operare ancora oggi, quando degli edifici non è rimasta ormai più alcuna traccia. L'eredità del quartiere di Hulme e della sua fase intermedia, tra la *slum clearance* e la rigenerazione, è viva all'interno del suo lavoro, ugualmente impegnato nel mostrare sia la monumentalità delle *streets in the sky* progettate per la *working class* da Hugh Wilson e Lewis Womersley negli anni '60 che il movimento basato sul *do-it-yourself* nato nella disillusione dei giovani abitanti della Manchester dei primi anni '90.

Bibliografia

DI BIASE, G. (2025). *Interview with Richard Davis*, 9 aprile 2025.

DAVIS, R. (2019). *Hulme 1980s–90s*, UK, Café Royal Books.

DAVIS, R. (2023). *Hulme (Manchester)*, UK, Revelations 23 / Martin Dust Photography.

HULME REGENERATION LTD, MANCHESTER CITY COUNCIL (1994). *Rebuilding the City: A Guide to Development in Hulme*, Manchester, Hulme Regeneration Ltd.

KHRUSHCHEV, N. S. (1954). *Speech at the All-Union Conference of Builders, Architects and Workers in the Building Materials Industry*, Mosca, dicembre 1954, in C. Cooke (1997), *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, London, Academy Editions.

ROGERS, E. N. (1958). *Architettura e fotografia*, in *Esperienza dell'architettura*, s.l., s.e.

Fonti archivistiche

RICHARD DAVIS ARCHIVE (s.d.). *Archivio fotografico Richard Davis*, materiale fotografico inedito.

Sitografia

Greyscape (s.d.). *Richard Davis: Backstage Pass to Manchester's Cultural Explosion*, www.greyscape.com/richard-davis-backstage-pass-to-madchesters-cultural-explosion/ (dicembre 2025).

Ilovemanchester (s.d.). *Hulme Crescent: Bohemian Dream, Utopian Failure*, www.ilovemanchester.com/hulme-crescent-bohemian-dream-utopian-failure (dicembre 2025).

Municipal Dreams (s.d.). *The Hulme Crescents, Manchester, a British bantustan*, municipaldreams.substack.com/p/the-hulme-crescents-manchester-bringing (dicembre 2025).

DAVIS, R. (s.d.). *Richard Davis Photography*, www.richarddavisphotography.co.uk (dicembre 2025).

DAVIS, R. (s.d.). *Richard Davis — Hulme 1980s–90s*, www.caferoyalbooks.com/shop/p/richard-davis-hulme-1980s90s (dicembre 2025).

Immagini territorializzanti. Le trasformazioni del Parco Ventaglieri di Napoli nell'archivio del centro sociale DAMM

Images of Territorialization. The Transformations of Naples' Parco Ventaglieri through the DAMM CSA Archive

Roberto P. Ormanni

IUAV di Venezia/Università degli Studi
Suor Orsola Benincasa di Napoli

Abstract

Il saggio indaga il ruolo dell'archivio visuale del DAMM (Diego Armando Maradona Montesanto), centro sociale occupato autogestito nato nel 1995 nel Parco Ventaglieri di Napoli, come fonte per studiare le trasformazioni territoriali di Montesanto. Analizzando le pratiche mediattiviste e alcuni dei film prodotti dal collettivo militante, si tenterà di mostrare come l'immagine diventa strumento territorializzante, capace di restituire agli abitanti la coscienza del luogo e il diritto alla città.

Keywords

mediattivismo, archivio, territorialismo.

This essay examines the visual archive of DAMM (Diego Armando Maradona Montesanto), a social centre occupied during the 1995 in Naples' Parco Ventaglieri, as a primary source for studying the territorial transformations of the Montesanto neighbourhood. Through an analysis of the militant collective's media-activist practices and selected films, the paper argues that visual production operates as a territorialising instrument, one capable of restoring among inhabitants both a consciousness of place and a claim to the right to the city.

media activism, archive, territorialism.

Introduzione

Se è vero che i centri sociali occupati autogestiti, con le loro «pratiche di riappropriazione e [...] di messa a disposizione di spazi in favore delle comunità locali» [Bazzoli 2021, 45], hanno per loro stessa natura una vocazione intimamente territoriale, durante gli anni Novanta le esperienze di occupazione sviluppano esplicitamente riflessioni sullo spazio cittadino come bene comune da recuperare, difendere e gestire collettivamente.

Dalla fine degli anni Ottanta, con il sorgere dei centri sociali di terza generazione [Mudu 2012], gruppi di giovani, da Nord a Sud, tramite azioni collettive condivise, si riappropriano di luoghi urbani proponendo un'idea diversa di città. Un'idea di tipo autogestionario, che all'organizzazione metropolitana contemporanea [Magnaghi 2020] contrappone un progetto fondato sul radicamento al territorio, sul coinvolgimento attivo degli abitanti e sull'idea di comunità in grado di rovesciare i processi decisionali eterodiretti.

Tra le pratiche antagoniste, politiche e culturali, messe in campo dai centri sociali degli anni Novanta, un ruolo essenziale è rivestito dall'agire comunicativo. La possibilità di poter (auto)gestire i dispositivi mediali con uno spirito contro-narrativo favorisce lo sviluppo, all'interno degli spazi occupati, di pratiche testimoniali autoprodotte. Il fenomeno del cosiddetto mediattivismo [Harding 1997], così, oltre a esprimere un'urgenza di autorappresentazione, manifesta l'attitudine naturale a documentare i processi attuati e a lasciare tracce, riflessive e partecipative, delle mobilitazioni interne al territorio. La pluralità di immagini prodotte, fotografiche e cinematografiche, diventano, oltre che campo di battaglia e teatro dell'immaginario, un deposito di memoria che restituisce le trasformazioni intervenute nei luoghi della realtà.

Entrare nella nebulosa degli archivi degli spazi occupati [Grispigni, Musci 2018], allora, consente di assumere un punto di vista privilegiato non solo rispetto alla storia del movimento, ma altresì verso il luogo in cui quel movimento ha operato.

In questo senso, l'archivio visuale legato al DAMM (Diego Armando Maradona Montesanto), centro sociale autogestito nato nel 1995 a Napoli, all'interno del Parco Ventaglieri, si presenta come una fonte favorevole per indagare le trasformazioni (ambientali e sociali) del territorio di Montesanto.

1. Il verde dopo il sisma: Parco Ventaglieri

Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, durante la stagione di lotte urbane a Napoli, emergono con sempre maggiore urgenza le rivendicazioni per una migliore qualità dell'ambiente e dell'abitare [Ros-somando 2022]. Le elezioni amministrative del 15 giugno 1975, con vittoria del PCI, portano Maurizio Valenzi a diventare il primo sindaco comunista di Napoli. Ed è in questo momento, in una commissione tecnica istituita dalla giunta Valenzi con il compito di redigere il Piano quadro delle attrezzature, che alcuni architetti, guardando al dibattito nazionale, iniziano ad esprimere l'esigenza di un nuovo tipo di pianificazione urbanistica, «non più fondata sull'espansione ad oltranza, bensì sulla qualificazione e il recupero» [Corona 2007, 20]. Il Piano, finalizzato a stimare il fabbisogno di spazi pubblici in ogni quartiere della città, viene concluso nel 1976 e, oltre ad evidenziare drammatiche carenze di servizi e strutture, esplicita la necessità di articolare un sistema di aree verdi, sia a livello di quartiere sia su scala urbana.

Attraverso alcune ulteriori esperienze fondative come la costruzione degli indicatori richiesti per l'applicazione della legge sull'equo canone (n. 392/1978), con cui «il degrado sociale e abitativo di molte zone della città diveniva una realtà scientificamente provata e misurata» [Corona 2007, 75], e lo strumento legislativo del piano decennale per l'edilizia (n. 457/1978), l'Ufficio del Piano approda all'elaborazione del Piano delle periferie, approvato il 16 aprile 1980.

Tuttavia, sette mesi dopo, il 23 novembre 1980, il terribile terremoto dell'Irpinia colpisce l'intera Campania, producendo effetti anche a Napoli. Il passaggio dalla fase di progettazione del Piano a quella esecutiva avviene, così, nello stato di calamità naturale del dopoterremoto. Il Programma Straordinario di Edilizia Residenziale (PSER) varato nel 1981 (legge n. 219/81), tra i maggiori interventi urbanistici completamente finanziati dallo Stato, avvia una serie di operazioni di recupero edilizio e urbano, integrando in parte azioni già previste nel Piano delle periferie. In questo senso, l'obiettivo del sindaco Maurizio Valenzi, nominato dal Governo commissario straordinario per la ricostruzione, è di evitare che l'emergenza stravolga le regole pianificatorie e, al contrario, sfruttare la circostanza critica per attivare un processo diffuso di riqualificazione.

Ciononostante, se durante l'avvio dei lavori l'Ufficio Tecnico del PSER conduce le attività con rigore, dopo lo scioglimento della giunta Valenzi nel 1983, prende avvio una seconda fase del Programma, di natura sostanzialmente infrastrutturale, in cui «cambiano non solo le metodologie e gli obiettivi, ma viene meno soprattutto l'organizzazione tecnica e professionale alla base del suo funzionamento» [Riviezzo 2024, 353]. A dieci anni di distanza, così, tra il 1990 e il 1991, la Commissione parlamentare d'inchiesta presieduta da Oscar Luigi Scalfaro e istituita per indagare sullo scandalo generato dalla gestione dei fondi del dopoterremoto, includerà nell'economia della catastrofe anche la ricostruzione di Napoli, implicando l'intera esperienza del PSER.

Nondimeno, l'operazione di ricostruzione post-sismica ridisegna radicalmente la città di Napoli.

Oltre ad alloggi, agglomerati residenziali e opere pubbliche, il PSER rappresenta una svolta storica rispetto alla questione del verde cittadino. Assecondando la storica esigenza di innalzarne la dotazione complessiva, il Programma Straordinario genera 80 ettari distribuiti in 16 parchi di quartiere, 11 aree verdi e 3 parchi urbani (Camaldoli, Massimo Troisi e Scampia). Tra i parchi di quartiere, figura anche il Parco Ventaglieri. **(Figura 1)**

Realizzato tra il 1984 e il 1993 nella zona di Montesanto, su una superficie di poco più di un ettaro, in un luogo individuato come area di degrado all'interno del PSER, il progetto del Parco Ventaglieri, «il più grande intervento post-terremoto nel centro storico» [Dines 2012, 252], viene concepito da subito come una congiuntura verde verticale tra la Strada dei Ventaglieri, Salita Tarsia e il Corso Vittorio Emanuele volta a collegare due zone urbane geograficamente prossime ma socialmente distanti.

Oltre al parco di quartiere composto dal giardino terrazzato, nella cornice progettuale redatta dal gruppo di progettazione del consorzio Edina coordinato dall'architetto Lucio Barbera vengono eseguiti interventi (suggeriti in parte dalla cittadinanza riunita in comitati di quartiere sostenuti dal PCI locale) di demolizione, risanamento (con bonifica e consolidamento del costone di tufo ad arconi di via Ventaglieri), recupero e riconversione di edifici.

Il complesso, ideato per ospitare un edificio scolastico con biblioteca nella parte bassa del parco, laboratori di artigianato nella palazzina delle scale mobili e una palestra nell'edificio (salvato dalla demolizione) dell'ex Istituto per Ciechi di vico Avellino a Tarsia, aspira così a diventare un polo di attrezzature primarie per l'intero quartiere. Ciononostante, se la scuola elementare (plesso "Baccini Mazzini") inizia ad essere funzionante già nel settembre del '93, le restanti strutture previste in origine non vengono neanche ultimate e il parco, privo di gestione, viene tenuto chiuso (con due cancelli collocati nei suoi due accessi in via Avellino a Tarsia e vico Lepre ai Ventaglieri) e abbandonato a un lento processo di degrado che trasforma l'area in un nonluogo [Augé 1993], estraneo al quartiere e sconosciuto alla città.



Fig. 1. DAMM, BERLINAPOLI. Viaggio berlinese a Napoli, Archivio personale Maurizio Braucci.

2. DAMM, la produzione di uno spazio

Sulla scorta delle esperienze di occupazioni maturate a Napoli sin dall'inizio degli anni Novanta, come Officina 99, sorta nel '91 nell'area industriale di Gianturco, e il Laboratorio Occupato Ska (Sperimentazione e Kultura Antagonista), nato nel '94 tra piazza del Gesù e piazza Monteoliveto, il 25 agosto 1995 un gruppo di attivisti e attiviste residenti nel territorio occupa la palazzina bianca di tre piani situata all'interno del Parco Ventaglieri.

Quell'edificio, inizialmente pensato come palestra, poi deputato ad archivio storico municipale, infine mai consegnato al Comune per irregolarità strutturali, viene così dichiarato "Centro Sociale Occu-

pato Autogestito” e battezzato, «caso unico di un centro sociale intitolato a un calciatore» [Vitiello 2012, 138], *Diego Armando Maradona Movement*, subito assimilato nell’acronimo DAMM.

(Figura 2)

Il DAMM, collocato nel cuore di Montesanto, zona popolare a carattere sottoproletario, diventa il primo centro sociale cittadino situato a stretto contatto con un territorio residenziale. Restituendo (o, per meglio dire, consegnando per la prima volta) alla comunità di quartiere quel parco, «cresciuto sotto gli occhi nel corso degli anni, prendendo il posto dei vicoli e dei palazzi pericolanti» [Rossomando 2006, 77], lo spazio occupato si sforza, sin dal principio, di sviluppare una pratica alternativa per la cura di un bene comune.

Specialmente nella prima fase di occupazione, infatti, gli attivisti e le attiviste da un lato si adoperano per organizzare l’autogestione del parco attraverso lo strumento dell’assemblea, dall’altro si impegnano a rompere il muro di diffidenza dei residenti offrendo un variegato insieme di attività (sportive, corporee, consultive, pedagogiche e culturali).

Se è vero, dunque, che «una rivoluzione che non produce uno spazio nuovo non si compie fino in fondo» [Lefebvre 1976, 73], la riappropriazione del Parco Ventaglieri e la sua apertura diventano di per sé un atto rivoluzionario, un’occasione per reintegrare l’abitante nel territorio in cui risiede, producendo un nuovo senso di intimità verso lo spazio geografico vissuto.

Il processo di radicamento territoriale vissuto dal DAMM, d’altronde, è ben sintetizzato dalla decisione di modificare il proprio acronimo poco dopo la sua nascita, mutando il significato della “M” finale da “Movement” a “Montesanto” [Braucci 1997]. Le attività curate dal centro sociale nel quartiere, così, pur non arrivando a plasmare una coscienza di classe, sembrano nutrire una “coscienza di luogo” [Magnaghi 2010], ovvero il riconoscimento del territorio di appartenenza come patrimonio collettivo da valorizzare.

Abbracciando «una forma di azione politica che è espressamente concepita attraverso il riuso dello spazio urbano» [Dines 2012, 283], il DAMM decostruisce l’idea di residente-consumatore, plasmata dal modello metropolitano funzionalista, e restituisce agli abitanti la centralità nei processi decisionali e la possibilità di relazionarsi al territorio. **(Figura 3)**

Il recupero del Parco Ventaglieri operato dal



Fig. 2. Paolo “Fiore” Angelini, *La rivoluzione non è più quella*, Archivio personale Maurizio Braucci.



Fig. 3. Paolo “Fiore” Angelini, *La rivoluzione non è più quella*, Archivio personale Maurizio Braucci.

basso va, ulteriormente, a problematizzare il tipo di rigenerazione urbana propugnata in quegli anni dalla giunta di Antonio Bassolino, primo sindaco di Napoli ad essere eletto direttamente dai cittadini secondo la nuova legge (n. 81/1993).

La stagione del cosiddetto “Rinascimento napoletano”, infatti, trainata da un documento fondante come gli Indirizzi generali per la pianificazione urbanistica del 1994, veicola una nuova concezione della città intesa come risorsa. Tuttavia, le azioni simboliche attuate, come la pedonalizzazione di piazza del Plebiscito (1994) o il riconoscimento del centro storico come patrimonio dell’UNESCO (1995), vengono giudicate da più parti come una vetrina superficiale, per una metropoli che vive l’inizio di uno sfruttamento intensivo misto a contraddittori processi di deterritorializzazione.

All’interno del fronte critico verso le politiche di immagine bassoliniane, il DAMM si presenta, così, come un laboratorio locale, in cui «l’abitante del luogo diventa *soggetto attivo* che esprime e fa valere il *diritto alla città*» [Bizzarro, Pagetta 2011, 48] attraverso variegate pratiche territorializzanti, tra le quali figura anche la produzione di immagini.

3. Immagini come pratica territorializzante

L’occupazione del DAMM, sin dall’inizio, trova la sua specificità nel fatto di essere ripresa con una telecamera.

Se nell’orbita dei primi occupanti compaiono personalità già allora attive nel campo cinematografico, come Paolo “Fiore” Angelini e Leonardo Di Costanzo, gli attivisti del centro sociale da subito abbracciano la pratica di documentare con l’immagine la loro contro-quotidianità, fatta di attività laboratoriali, momenti ricreativi ed eventi pubblici culturali.

I materiali audiovisivi, prodotti sfruttando le nuove possibilità di ripresa video analogica (Hi8, DV e miniDV), non solo diventano una fonte che documenta la trasformazione del Parco Ventaglieri durante gli anni Novanta, ma testimoniano, altresì, il tentativo di «elaborare nuove istanze politiche attraverso l’uso quotidiano dei media» [Cavallotti 2019, 89].

Le immagini documentarie girate dalla comunità del DAMM nel periodo che va dall’occupazione del 1995 fino alla prima metà degli anni Duemila, infatti, mettendo in relazione diretta storie e territorio, rappresentano un irrimediabile atto riflessivo sullo spazio, sulla sua gestione, sui modi di viverlo e di abitarlo. **(Figura 4)**

Paradigmatico, in tal senso, è il film girato durante l’occupazione dell’agosto 1995 da Paolo “Fiore” Angelini, giovane regista trentenne originario di Rimini. L’opera di “Fiore”, intitolata *La rivoluzione non è più quella* e realizzata con il sostegno produttivo di Gianluca Arcopinto, restituisce non solo l’azione del gruppo occupante, ma soprattutto la riflessione teorica attorno all’atto di riappropriazione dello spazio abbandonato.

Se l’incipit e l’explicit, guidati dalla voce fuori campo del pittore e scultore napoletano Salva-



Fig. 4. Pietro Marcello, *Il cantiere*, Archivio personale Pietro Marcello.

tore Vitagliano, manifestano con la parola la centralità del luogo, “Fiore” costruisce una narrazione filmica capace di addentrarsi con l’immagine nel corpo del quartiere.

La macchina da presa, con un uso ricorrente di panoramiche, porta alla luce il paesaggio di Montesanto e del Parco Ventaglieri, fino a quel momento sconosciuto, e così facendo sembra concretizzare una delle chiavi teoriche del pensiero meridiano: «*ri-guardare i luoghi*, nel duplice senso di aver riguardo per loro e di tornare a guardarli» [Cassano 1996, 9].

L’occhio cinematografico, che alterna la pellicola 16 mm al nastro Hi8, scandaglia le pieghe del territorio con un approccio *topofiliaco*, registrando «i legami affettivi dell’essere umano con l’ambiente naturale» [Tuan 1990, 93] attraverso le interviste agli abitanti, le riunioni degli occupanti e le interazioni della popolazione (soprattutto quella giovanile) con l’area del parco appena aperto.

E se è vero che «*l’aver cura* dell’ambiente comporta necessariamente lo sviluppo di forme di consapevolezza diffusa e democrazia partecipativa» [Magnaghi 2020, 27], “Fiore” documenta la nascita, attorno al DAMM, di una nuova soggettività comune, una comunità, dove l’amore per il luogo «è sia la potenza che costituisce il comune sia la potenza esercitata dal comune» [Hardt, Negri 2010, 193]. Il contatto con il paesaggio (geografico ed umano), d’altronde, è al centro di un documentario del 2000 firmato collettivamente dal DAMM: *BERLINAPOLI. Viaggio berlinese a Napoli*.

Realizzato all’interno di un progetto europeo, curato dal DAMM in collaborazione con il centro sociale berlinese Naunynritze di Kreuzberg, il film è l’esempio di come «il cinema può essere considerato una forma di mappatura» [Bruno 2015, 221].

Con l’intento programmatico di promuovere scambi interculturali tra comunità giovanili, il DAMM, nell’aprile del 2000, riunisce a Napoli un gruppo di giovani berlinesi e napoletani, reclutati tra i frequentatori abituali dei due centri sociali, accompagnandoli, lungo l’arco di cinque giorni, in un tour della città.

La totalità delle immagini (circa 11 ore di MiniDV), girate da Maurizio Braucci, Pietro Marcello, Sergio Vitolo e Leonardo Di Costanzo, oltre a testimoniare l’esperienza, diventano uno straordinario strumento espressivo, conoscitivo ed esplorativo.

I luoghi di Napoli, infatti, appaiono inediti non solo per i ragazzi e le ragazze di Berlino, ma anche per lo stesso gruppo originario di Montesanto. Il cinema, così, diventa una porta mediante cui accedere in maniera originale al territorio e alla sua esperienza.

Mentre la geografia urbana viene materialmente attraversata per la prima volta, la macchina da presa cerca «di appropriarsi dello spazio, trasformandolo così da osservato ad agito» [Simoni 2018, 11].

Accogliendo l’idea che per una città «ogni individuo crea e porta con sé la propria immagine» [Lynch 1960, 7], l’immagine prodotta dal DAMM, tesa a sviluppare una coscienza di luogo, appare non come un quadro passivo, ma come un atto territorializzante, capace di conferire valore emotivo allo spazio. Il paesaggio esteriore ripreso in *BERLINAPOLI*, allora, trattiene nella sua cornice la trasformazione simbolica, la traccia del transito, proiettando un paesaggio interiore dove l’identità è riuscita a radicarsi e ad abitare il territorio cittadino.

Il rapporto di coappartenenza con il Parco Ventaglieri ritorna centrale in un ulteriore lavoro audiovisivo prodotto dal DAMM e diretto da un giovane Pietro Marcello: *Il cantiere*, un cortometraggio del 2004 che si rivela esemplare per pensare al cinema «come uno strumento analitico del discorso urbano» [AISayyad 2006, 4].

Vincitore dell’undicesima edizione del Festival “Liberio Bizzarri”, *Il cantiere* è il ritratto ravvicinato di Gennaro e Gianluca Raia, due bambini frequentatori del DAMM che si trovano a vivere una nuova

negazione dello spazio quando la gestione dei giardini del Parco Ventaglieri viene affidata al Comune di Napoli. Dal 1999, infatti, l'area verde prospiciente il centro sociale (ribattezzata dagli abitanti "Parco Maradona") viene affidata al Servizio Gestione Parchi e Giardini che, alla fine del 2001, ne regola l'accesso (dalle 8 alle 18) attraverso alcuni cancelli. **(Figura 5)**

Percorrendo lo spazio con la cinepresa e riprendendo le piccole vicende quotidiane ad altezza bambino, Marcello non solo documenta una trasformazione strutturale del luogo, ma restituisce, altresì, il rapporto privilegiato che i giovani abitanti di Montesanto intrattengono con il territorio.

La centralità dello sguardo infantile messa in scena nel film, infatti, riecheggia quell'alleanza peculiare che il DAMM, sin dalla sua nascita, instaura con i bambini, «i più assidui e indisciplinati frequentatori» [DAMM 2000, 23], grazie ad una serie di attività quotidiane sviluppate con lo scopo di costruire una diversa fruizione della città, in grado di fondere il gioco e la progettualità, la spensieratezza e la cura del bene comune.

Conclusioni

Nel novembre 2005, il Parco Ventaglieri diventa un Parco Sociale grazie all'iniziativa di un coordinamento formato, oltre che dal DAMM, da altre realtà di quartiere come il Forum Tarsia, il Centro giovanile Eta Beta e la Fondazione Fabozzi. Come dieci anni prima, singoli cittadini e associazioni si riuniscono in un progetto con l'idea di prendersi cura, insieme, dello spazio pubblico.

Nel febbraio 2026, durante il carnevale sociale di Montesanto, sulle pareti tufacee del Parco Ventaglieri, gli attivisti e le attiviste del quartiere affiggono una targa che per la prima volta ricostruisce la vicenda politica del luogo.

Ad oggi, *La rivoluzione non è più quella*, BERLINAPOLI, *Il cantiere* e tutti i materiali legati al DAMM conservati negli archivi di movimento, rappresentano la testimonianza di come un gruppo di giovani degli anni Novanta abbia messo in moto una pratica territorializzante dal basso. Le immagini dei film, così, diventano traccia visuale, capace di riattivare la memoria della trasformazione di un territorio e, forse, di una rivoluzione che è stata, quell'«eruzione di comunanza che si contrappone in modo stridente al modello di società proposto dal liberalismo classico» [Traverso 2021, 342] **(Figura 6)**

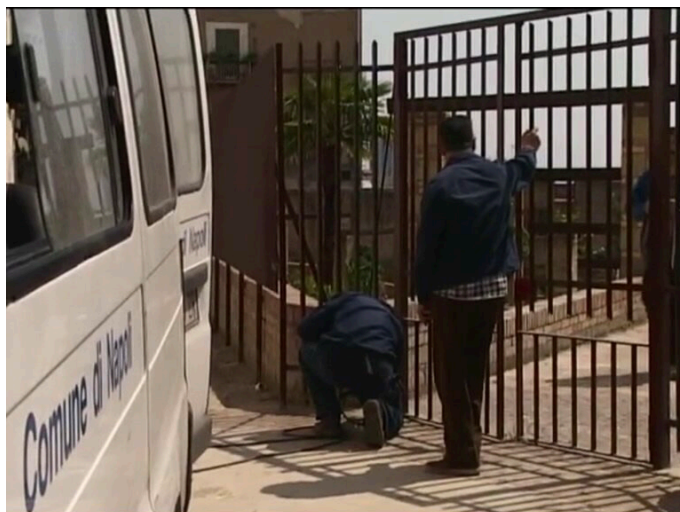


Fig. 5. Pietro Marcello, *Il cantiere*, Archivio personale Pietro Marcello.



Fig. 6. Paolo "Fiore" Angelini, *La rivoluzione non è più quella*, Archivio personale Maurizio Braucci.

Bibliografia

- ALSAYYAD, N. (2006). *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*, New York, Routledge.
- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. 1993, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera).
- Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- BAZZOLI, N. (2021). *I centri sociali autogestiti: spazi e attori di organizzazione politica e culturale* in *Enciclopedia Sociologica dei Luoghi. Volume 4*, a cura di G. Nuvolati, Milano, Ledizioni.
- BIZZARRO, S., PAGETTA, G. (2011), *Oltre il giardino. Esperimenti di partecipazione nel Parco Sociale Ventaglieri di Napoli*, in «Lo Squaderno», n. 20, giugno 2011, pp. 47-49.
- BRAUCCI, M. (1997), *Bodhisattva. Sulla creazione di una zona autogestita*, in «Lo Straniero», Anno 1, n. 1 (estate 1997), Roma, Minimum Fax, pp. 181-190.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso (trad. it., 2015, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Monza, Johan & Levi)
- CASSANO, F. (1996). *Il pensiero meridiano*, Bari, Laterza
- CAVALLOTTI, D. (2019). *Transarchivi. Media radicali, archeologie, ecologie*, Parma, Diabasis
- CORONA, G. (2007). *I ragazzi del piano. Napoli e le ragioni dell'ambientalismo urbano*, Roma, Donizelli
- DAMM (2000). *Un, due, tre! Non si muove una foglia. Politiche (a)sociali della città progressista*, Napoli, DAMM edizioni autogestite
- DINES, N. (2012). *Tuff City. Urban Change and Contested Space in Central Naples*, Oxford, Berghahn Books
- GRISPIGNI, M., MUSCI, L. (2018). «Orientarsi nella nebulosa». *A proposito della Guida alle fonti per la storia dei movimenti in Italia* (a cura di Ilaria La Fata), in «Zapruder», n.47, pp.134-139
- HARDT, M., NEGRI, A. (2009). *Commonwealth*, Cambridge, MIT Press (trad. it., 2010, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Milano, Rizzoli)
- HARDING, T. (1997). *The Video Activist Handbook*, Londra, Pluto Press
- LEFEBVRE, H. (1976). *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos (trad. it., 1976, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi Editore)
- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*, Cambridge, Belknap Press
- MAGNAGHI, A. (2010). *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*, Torino, Bollati Boringhieri
- MAGNAGHI, A. (2020). *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri
- MUDU, P. (2012). *I centri sociali italiani: verso tre decenni di occupazioni e di spazi autogestiti*, in «Partecipazione e Conflitto», V (1), pp. 69-93
- RIVIEZZO, A. (2024). *Progettare il dopoterremoto a Napoli. Il Programma Straordinario di Edilizia Residenziale nell'esperienza di Pietro Barucci*, in *Città che si adattano?*, a cura di R. Tamborrino, Torino, AISU International
- ROSSOMANDO, L. (2006). *Vedi Napoli. Ritratti di città con bambini*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco
- ROSSOMANDO, L. (2022). *Le fragili alleanze. Militanti politici e classi popolari a Napoli (1962-1976)*, Napoli, Monitor edizioni
- SIMONI, P. (2018). *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan
- TUAN, Yi-Fu (1990). *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press
- TRAVERSO, E. (2021). *Rivoluzione. 1789-1989: un'altra storia*, Milano, Feltrinelli
- VITIELLO, G. (2012). *L'officina del mondo. Diario di viaggio tra i sogni e le speranze dell'opposizione sociale*, Santa Maria Capua Vetere, Edizione Spartaco

Paesaggi urbani in mutazione: Ferrara attraverso le fotografie del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi

Changing urban landscapes: Ferrara through the photographs of the Fondo archivistico Carlo Savonuzzi

Marco Bussoli

Università degli Studi di Ferrara
marco.bussoli@unife.it

Rita Fabbri

Università degli Studi di Ferrara
rita.fabbri@unife.it

Abstract

Carlo Savonuzzi, ingegnere e architetto ferrarese, conserva nel suo archivio un grande numero di fotografie relative all'intero arco della sua attività, dagli anni Venti fino al boom economico. Questo corpus restituisce un'immagine complessa dei processi di trasformazione che Ferrara attraversa in quel periodo: le fotografie, intese come strumento di lavoro, documentano numerosi eventi, cantieri e realizzazioni che contribuiscono a definire la forma della città contemporanea.

Carlo Savonuzzi, an engineer and architect from Ferrara, keeps a large number of photographs in his archive covering his entire career, from the 1920s to the economic boom. This collection provides a complex picture of the processes of transformation that Ferrara underwent during that period: the photographs, intended as a working tool, document numerous events, construction sites and projects that contributed to defining the shape of the contemporary city.

Keywords

Documentazione fotografica, ricostruzione post-bellica, trasformazioni urbane novecentesche.

Photographic documentation, post-war reconstruction, twentieth-century urban transformations.

Introduzione

Grandi processi di trasformazione hanno interessato la città di Ferrara a partire dagli anni Trenta del Novecento, come conseguenza della crescita della popolazione che si sposta dalle campagne e della necessità di dotarsi di infrastrutture più moderne, di ogni tipo. Il nucleo edificato entro le mura difensive di epoca rinascimentale rimane sostanzialmente quasi inalterato dopo la devoluzione del ducato estense, avvenuta nel 1598, senza registrare evidenti modificazioni della struttura urbana. I primi segnali di cambiamento si avvertono da metà Ottocento e soprattutto dopo l'Unità d'Italia, ma è durante il ventennio fascista che la città deve far fronte a nuove pressioni, in primo luogo abitative. La vicenda professionale dell'ingegnere e architetto Carlo Savonuzzi si sviluppa durante tutto l'arco di queste trasformazioni, ricoprendo ruoli chiave nel processo e per tale ragione il suo archivio raccoglie disegni e documenti che raccontano come la Ferrara contemporanea si sia costruita e stratificata [Bussoli 2025]. Egli si trova a scrivere a proposito della sua attività, in una lettera del 1956 indirizzata a Giovanni Michelucci, che «la massa della carta che presso il mio archivio viene conservata»¹ è molta e comprende disegni tecnici, schizzi, relazioni e altra documentazione di lavoro. Il Fondo archivistico Carlo Savonuzzi (FACS) viene donato nel 2001 alla Biblioteca di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara dalla figlia Gloria Savonuzzi, con l'obiettivo di far conoscere e mettere in valore questo cospicuo e interessante patrimonio documentario. La donazione comprende 263 fascicoli, 1867 disegni (oltre a quelli conservati nei fascicoli) e 898 fotografie [Loffredo s.d.;

¹ Ferrara. Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi. *Attività di ingegnere presso l'ufficio tecnico del Comune di Ferrara*. B. 5, fasc. 24, *Lettera a Giovanni Michelucci*, 5 marzo 1956.

Tabacchi 2024]: la documentazione è stata in gran parte digitalizzata e resa disponibile dal 2016 per la consultazione. Il materiale raccolto nell'archivio è stato prodotto in un periodo tra il 1926 e il 1968 circa: vi sono quindi compresi il ventennio fascista, la ricostruzione post bellica e gli anni del boom economico, con progetti che spaziano dalla scala dell'arredamento d'interni alle sistemazioni urbane. In questo lungo periodo, il grande numero di fotografie è usato come strumento di conoscenza e documentazione del lavoro, fissando l'immagine della città sia nel suo insieme, che nelle modifiche puntuali che intervengono a trasformarla nella prima metà del Novecento.

1. L'archivio fotografico di Carlo Savonuzzi

Il FACS eredita i materiali raccolti da Carlo Savonuzzi durante la sua lunga attività, sia come progettista libero professionista che come ingegnere presso istituzioni pubbliche; questa commistione di materiali suggerisce, con molta probabilità, l'abitudine di portare con sé, nel proprio studio, alcune carte relative ai progetti su cui era al lavoro in Comune, che oggi consentono di gettare uno sguardo sulla portata delle sue opere.

Si è conservato anche un consistente numero di fotografie, ora raccolte sia nelle cartelle relative ai singoli progetti che in raccolte specifiche; a ciò si aggiunge il suo album personale, in cui egli stesso seleziona le immagini relative ad alcuni lavori progettati o seguiti; questo album è rimasto alla famiglia, ma è stato in passato oggetto di studio [Loffredo 2018]. Anche in ragione della varietà del lavoro svolto, le raccolte fotografiche restituiscono una molteplicità di immagini e interessi dell'architetto, che spaziano dalle opere d'arte e oggetti di arredamento, probabilmente da utilizzare nei numerosi progetti di architettura d'interni che ha modo di sviluppare, alle vedute aree della città nel dopoguerra, quando si occupa di redigere il piano di ricostruzione e il piano regolatore.

Tutto il materiale fotografico è stato ordinato per nuclei tematici, che raccolgono soggetti omogenei, per facilitare la consultazione. Un primo nucleo, il più consistente con oltre 400 fotografie, comprende gli scatti relativi alla città di Ferrara e alla sua provincia, alle opere realizzate e ai loro dettagli, senza distinguere il tipo di commessa, ma anche scorci e vedute che non sembrano sempre collegate all'attività professionale. A questo gruppo appartengono anche le riduzioni su carta fotografica di elaborati progettuali (fotografie di grandi disegni tecnici, soprattutto le prospettive e le viste, per archivarli in formati ridotti), che non sempre sono presenti in originale nei faldoni e nelle buste d'archivio. Complementare a queste immagini è il gruppo delle riprese aeree della città, un insieme di trentadue scatti realizzati nel 1960, che fissano le opere di ricostruzione e ammodernamento, mentre sono ancora in corso di svolgimento. Sono poi numerose le riproduzioni di stampe antiche, costituite soprattutto da cartografie riferibili alla mostra del 1952 sullo *Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, curata assieme all'ingegnere Eligio Mari e ospitata nel Palazzo di Ludovico il Moro [Mari, Savonuzzi 1952]. Un ridotto gruppo di stampe fotografiche è relativo a oggetti d'arte e artigianato, come sculture in bronzo, oggettistica e complementi d'arredo, con uno sguardo di maggior dettaglio rispetto alla scala architettonica, eppure con un ruolo complementare. Infine, poche fotografie ritraggono la sua famiglia e sé stesso.

Uno sguardo complessivo su questa raccolta fa comprendere il rapporto che Savonuzzi intrattiene con il mezzo fotografico: la fotografia non sembra rientrare nei suoi interessi come mezzo di promozione della propria attività, sebbene in alcuni casi siano individuabili scatti professionali delle sue opere, ma è piuttosto uno strumento di documentazione e conoscenza dei contesti, degli oggetti e dei processi che interessano le realizzazioni e i cantieri. È evidente, infatti, che spesso l'architetto (o

chi da lui incaricato) scatti utilizzando una macchina fotografica portatile, secondo una modalità di impiego del mezzo che è diffusa tra i professionisti del suo tempo [Fanelli 2009]. Proprio per questo motivo il materiale presente in archivio non è omogeneo né dal punto di vista materiale e dei supporti, né dal punto di vista delle immagini: raccoglie infatti immagini di molteplici autori, sviluppate da svariati fotografi (per la maggior parte locali, ma non solo) e raffiguranti oggetti molto diversi tra loro, anche solo considerando quelli della sezione relativa a Ferrara e alla provincia.

2. Cantieri e nuove architetture nella città

Non tutte le opere di Savonuzzi, sebbene si siano conservati gli elaborati grafici, sono documentate nel suo archivio anche attraverso fotografie, mentre in alcuni casi sono gli scatti effettuati in cantiere gli unici testimoni della sua operosità. L'ambiente ritratto nelle sue fotografie, disseminate nell'arco di una carriera che ripercorre le principali trasformazioni avvenute nel corso del Novecento, è un mezzo fondamentale per leggerne la costante e complessa mutazione.

Carlo Savonuzzi progetta e realizza nel 1928 il Foro boario per il Comune di Ferrara, presso cui lavora al tempo come ingegnere di sezione. Il complesso di edifici per gli scambi economici e commerciali del bestiame, inaugurato nel 1930, si inserisce in un'area a sud del centro abitato che al tempo era solo limitatamente urbanizzata. Il progetto, che si estende su un'area molto estesa, a ridosso del nuovo tracciato ferroviario Ferrara-Codigoro, prevede infatti anche la realizzazione delle opere di urbanizzazione primaria per mettere in collegamento il nuovo complesso con la città e con le infrastrutture stradali nazionali [Fabbri 2024a]. Le fotografie che ritraggono il complesso alla conclusione dei lavori inquadrano prevalentemente le palazzine con la borsa merci, gli uffici e la casa del custode, cogliendone l'insieme armonico delle forme, mentre gli scatti di cantiere restituiscono meglio l'ordine di grandezza dell'intero complesso nel contesto in cui si inserisce (Figura 1), quello pianeggiante e ancora in parte agricolo della periferia sud, e la documentazione delle tecniche costruttive con cui si è operato.

Negli stessi anni, a poche centinaia di metri dal Castello Estense, Carlo Savonuzzi si occupa, assieme al fratello Girolamo che all'epoca è ingegnere capo del Comune, di dare una nuova sistemazione, prima dal punto di vista urbano poi da quello architettonico, alle strutture dell'antico Ospedale Sant'An-

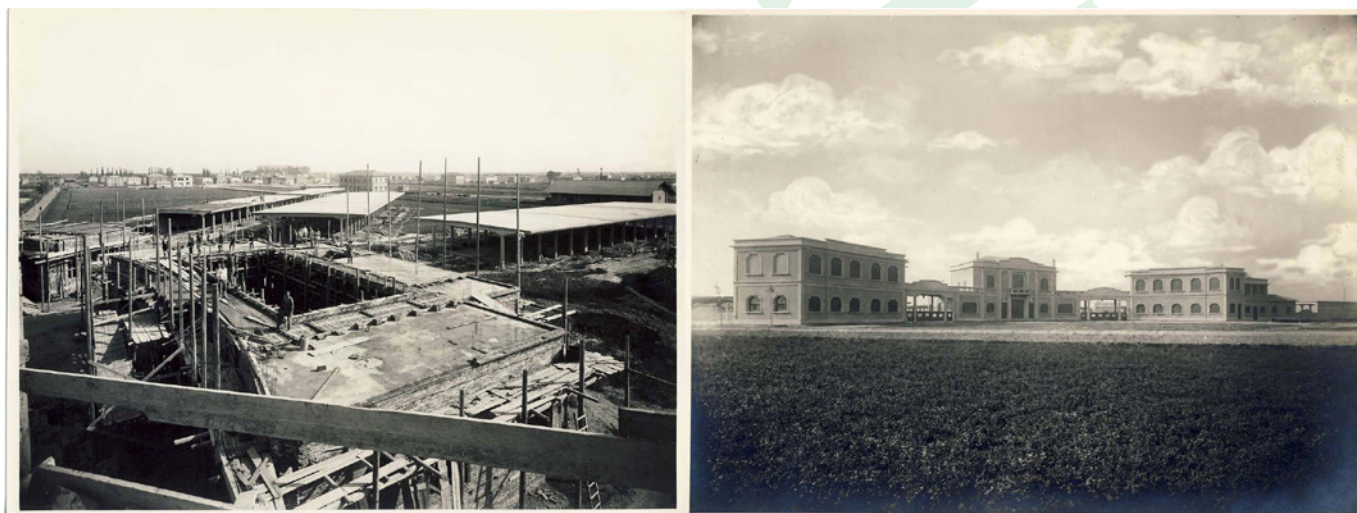


Fig. 1. Il Foro boario di Ferrara durante la costruzione (1928) e a cantiere ultimato (1930), FACS racc. 4, foto 121, 122.



Fig. 2. Ex-Ospedale Sant'Anna durante le demolizioni (1932). A destra vista del chiostro prima dei lavori, FACS racc. 4, foto 101, 106.

na, da pochi anni trasferito presso una più moderna e adeguata sede. Quest'area centrale della città, densamente costruita e strutturata attorno al chiostro di Sant'Anna, viene trasformata dalle demolizioni che fanno posto al Liceo Musicale (poi noto come Conservatorio) Frescobaldi, al Museo di Storia Naturale e alla Scuola Elementare Umberto I [Fabbri 2024b]. Le demolizioni dell'antico ospedale, documentate in un gruppo di fotografie che inquadrano le diverse fasi di avanzamento (Figura 2), sono estensive e non interessano solo poche parti notevoli che i progettisti hanno individuato, come il colonnato del chiostro e il lungo fabbricato di degenza. Quest'ultimo sarà riutilizzato per la costruzione dei nuovi edifici di Conservatorio e Museo che, insieme alla Scuola, sono tra i suoi progetti più fotografati e documentati a lavori conclusi (Figura 3), anche pubblicati in rivista [Pagano 1935].

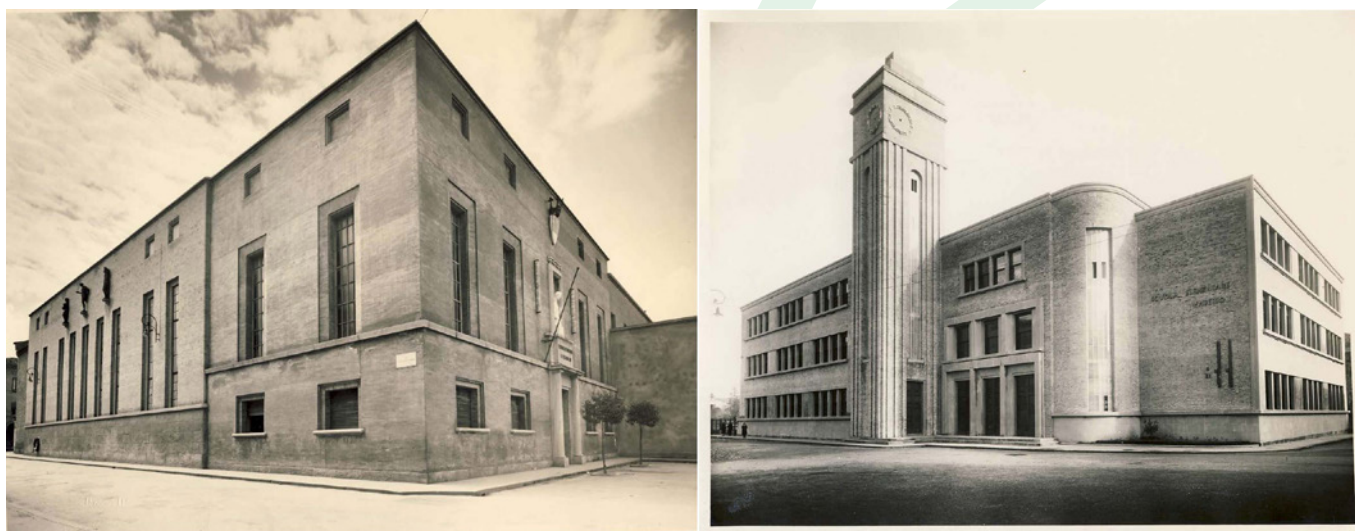


Fig. 3. Il Liceo Musicale Frescobaldi e la Scuola Elementare Umberto I (poi A. Costa), FACS racc. 5, foto 133 e racc. 9, foto 364.

3. Il risanamento del rione di San Romano

Le vicende che ruotano attorno allo sventramento del rione San Romano, nelle vicinanze della Cattedrale, sono lunghe e complesse e si dipanano per oltre un secolo a partire dal 1833. L'idea iniziale, sotto il governo della Legazione Pontificia, prendeva avvio come esigenza estetica volta a migliorare l'ingresso in città da Porta Reno, con demolizioni fino a piazza della Cattedrale, per ottenere una strada più larga e di collegamento diretto [Fabbri 2017]. All'inizio del XX secolo l'obiettivo si sposta sul risanamento del quartiere insalubre, operazione che si abbina con il ripensamento della maglia stradale per alleggerire il fitto tessuto edilizio caratterizzato da fabbricati in pessime condizioni igieniche. Viene chiamato come consulente anche Gustavo Giovannoni, per avallare le operazioni di diradamento e di realizzazione di una nuova strada tra le due esistenti. Con alterne vicende si giunge alle prime demolizioni durante la Seconda Guerra Mondiale, fattore che presto costringe a sospendere le attività. Nella fase di ricostruzione post-bellica Carlo Savonuzzi ha il ruolo di ingegnere capo del Comune e si trova a dover impostare il piano di ricostruzione, da tenere in collegamento con il piano regolatore e con l'interrotto piano di risanamento del rione di San Romano. Dopo un concorso di idee, si procede con la definizione di un progetto complessivo e dei successivi lotti di intervento, mantenendo serrati rapporti con gli uffici centrali dello Stato che erogano i finanziamenti [Fabbri 2017]. Un progetto così ampio ha contribuito a cambiare il volto di uno dei quartieri più antichi della città, sostituendo interi brani di tessuto caratterizzato da edilizia di base con edifici di ben altra dimensione e di impianto decisamente differente. Per questo motivo le fotografie conservate nel FACS, che ritraggono alcuni scorci di queste strade (prima delle demolizioni, sebbene non sia certo il periodo di esecuzione delle riprese fotografiche) risultano fondamentali per caratterizzare meglio questo quadrante urbano nella sua connotazione in quel periodo, e consentono all'osservatore di avvicinarsi a una diversa consistenza della città storica (Figura 4). Le suggestive e dettagliate fotografie delle vie Porta Reno e San Romano e quelle all'imbocco nella piazza a lato della Cattedrale restituiscono una visione totalmente diversa da quella odierna, con le botteghe e gli empori addossati alla chiesa di San Romano, prima della loro demolizione a vantaggio dell'isolamento dell'antico complesso (Figura 5).



Fig. 4. A sinistra: corso Porta Reno, da piazza della Cattedrale, lato destro, prima delle demolizioni. A destra: dettagli della Casa B. prima delle demolizioni, FACS racc. 4, foto 96, 93, 94.



Fig. 5. La chiesa di San Romano prima (circa 1952) e dopo i lavori di liberazione e restauro (circa 1958), FACS racc. 3, foto 77, 86.

4. Il paesaggio dell'alluvione del Reno

Un caso particolare tra le immagini che Savonuzzi conserva nel suo archivio personale è rappresentato da un nucleo di trentuno fotografie di piccole dimensioni, che documentano le condizioni del territorio a sud di Ferrara a seguito di due eventi alluvionali del 1951. In quel frangente Carlo è l'ingegnere capo del Comune di Ferrara, ruolo in cui è succeduto a suo fratello Girolamo, e probabilmente viene in possesso di queste immagini per tale motivo. Ogni fotografia è firmata G. Termanini (probabilmente si tratta dell'ingegnere ferrarese Gianoberto), che appunta sul retro anche brevi descrizioni del luogo immortalato, configurando così una sorta di viaggio lungo la strada statale Porrettana, che collega il capoluogo estense con Bologna. L'evento al centro di questi scatti è la duplice alluvione del fiume Reno avvenuta nel 1951, quando le forti piogge, a inizio febbraio e poi di nuovo a inizio marzo, provocano la rottura dell'argine e allagano una grande area rurale che dal confine sud della provincia si estende fino a lambire la periferia del capoluogo [Fabbri, Bussoli 2023]. L'evento è catastrofico e mette in ginocchio la popolazione rurale distruggendo case e terreni, con un enorme numero di sfol-



Fig. 6. L'alluvione del Reno del 1951. A sinistra «Nel centro di Gallo. Febbraio 1951», a destra «Il cimitero di Gallo sotto tre metri di acqua. Febbraio 1951», FACS racc. 15, foto 521, 523.

lati, tale da spingere l'amministrazione locale a ripetute visite presso i ministeri a Roma, per trovare i fondi necessari a fronteggiare la situazione.

Le fotografie di questo viaggio lungo la strada statale sommersa dall'acqua, probabilmente riferibili all'evento alluvionale di febbraio, e presso la frazione di Marrara, riferibile alla seconda alluvione di marzo, imprimono sulla pellicola un paesaggio trasfigurato, quasi lagunare, in cui gli edifici e i manufatti costruiti dall'uomo emergono puntualmente dall'acqua e vi si riflettono (Figura 6), determinando viste stranianti che ben restituiscono l'urgenza di quei giorni.

Conclusioni

Alle diverse scale dell'ambiente antropizzato, le fotografie dell'archivio Savonuzzi forniscono un prezioso strumento per la conoscenza e la documentazione della storia più recente della città e del suo territorio, e delle trasformazioni che l'hanno interessata. La natura eterogenea di questa raccolta fotografica non si configura esclusivamente come catalogo delle opere dell'architetto e ingegnere, ma piuttosto restituisce la complessità e la pluralità degli ambiti in cui egli interviene, dimostrando che questo mezzo poteva essere usato come strumento di lavoro attivo [Fanelli 2009], che entra nel processo formativo e trasformativo della città. Questo corpus fotografico può rappresentare ancora oggi, a circa cento anni di distanza dai primi esemplari che raccoglie, un mezzo utile non solo alla documentazione, ma alla comprensione dei fenomeni urbani attuali, permettendo la ricostruzione di assetti spaziali ormai persi o irreversibilmente modificati.

Bibliografia

- Bussoli, M. (2025). *Ferrara che cambia: Carlo Savonuzzi ingegnere e architetto*, in «Restauro archeologico», *Oltre il Novecento. Teoria e prassi per il "restauro del moderno"*, n. 1/2025, vol. I, pp. 144-149.
- Fabbri, R. (2017). *Il risanamento del quartiere di San Romano: genesi e risoluzione di una lacuna ferrarese di lungo periodo*, in *Le lacune urbane tra passato e presente*, a cura di R. Dalla Negra e A. Ippoliti, Roma, GBE, pp. 83-96.
- Fabbri, R. (2024a). *Foro Boario*, in *L'architettura nei particolari. Progetti dall'archivio di Carlo Savonuzzi*, a cura di R. Fabbri, catalogo della mostra (Ferrara – Palazzo Tassoni Estense, 27 maggio-7 giugno 2024), Ferrara, UnifePress, pp. 64-77.
- FABBRI, R. (2024b). *Palazzo Sant'Anna*, in *L'architettura nei particolari. Progetti dall'archivio di Carlo Savonuzzi*, a cura di R. Fabbri, catalogo della mostra (Ferrara – Palazzo Tassoni Estense, 27 maggio-7 giugno 2024), Ferrara, UnifePress, pp. 24-37.
- Fabbri, R., Bussoli, M. (2023). *Il Reno oltre gli argini: l'alluvione del Febbraio 1951 nelle fotografie del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi*, in «AAA Italia – Bollettino», n. 22, pp. 4-5.
- Fabbri, R., Bussoli, M. (2025). *Il racconto del cantiere nelle immagini del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi*, in «do.co.mo.mo Italia giornale», n. 38, pp. 8-12.
- Fanelli, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza.
- Loffredo, R (s.d.). *Storia di Savonuzzi*, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architettura (Assegno di ricerca).
- Loffredo, R. (2018). *Ferrara moderna nell'album dell'ingegnere Carlo Savonuzzi*, Bologna, Persiani.
- Mari, E., Savonuzzi, C. (1952). *Mostra dello sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, Ferrara, s.n.
- Pagano, G. (1935). *Architettura Nazionale*, in «Casabella», n. 85, pp. 2-7.

Tabacchi, L. (2024). *L'ospite desiderato: l'archivio professionale dell'ing. arch. Carlo Savonuzzi nella Biblioteca di Architettura dell'Università di Ferrara, un esempio di reciproca valorizzazione*, in «quaderni del CNBA», n. 18, pp. 52-61.

Sitografia

www.cittadegliarchivi.it/bluejay-web/ca/220175 (febbraio 2026)

Un doppio vuoto: Fotografie e progetto della nuova città di Santo André 1971-2024.

A Double Void: Photographs and project of the new town of Santo André, 1971-2024.

Paulo Catrica

Universidade Nova de Lisboa – IHC

Sebastiano Raimondo

Instituto Universitário de Lisboa –
DINÂMIA'CET-Iscte

Abstract

Il progetto *Double Void* esplora la recente città di fondazione di Santo André (1971-2024) attraverso un approccio multidisciplinare che integra la storia dell'architettura, la storia orale, l'antropologia e la fotografia. Analizzando il piano urbano, l'archivio del G.A.S. e le memorie degli abitanti, il lavoro interpreta la città come materia di ricerca e creazione. I materiali raccolti sono presentati come media che connettono teoria e pratica, colmando il doppio vuoto di memoria e riconoscimento critico della città.

The Double Void project explores the new town of Santo André (1971-2024) through a multidisciplinary academic approach which considers the history of architecture, oral history, anthropology and photography. By analyzing the urban plan, the G.A.S. archive and the memories of its inhabitants, the project interprets the city as a subject of research and creation. The collected materials are presented as media that connect theory and practice, bridging the double void of memory and critical recognition of the city.

Keywords

Fotografia – Città di fondazione – Santo André.

Photographs – New towns – Santo André.

Introduzione

Questo progetto intende stimolare una lettura critica e mnemonica della nuova città di Santo André, nata nell'ambito del progetto industriale di Sines promosso dal governo di Marcelo Caetano negli anni che precedettero il 25 aprile e costruito in gran parte dopo la rivoluzione. Il progetto *Double Void* si propone come un'indagine multidisciplinare che prende in esame uno degli esperimenti urbanistici del Novecento portoghese che è stata raramente oggetto di analisi critica. Situata lungo il litorale alentejano, Santo André non è soltanto un insediamento residenziale, ma il risultato di una visione industriale concepita negli ultimi anni dell'Estado Novo e sviluppata nel periodo successivo al 25 aprile 1974.

Il progetto nasce dalla comunicazione *Models, Plans, Clusters & Pine Trees, Vila Nova de Santo André 1971-2021* (co-autori Paulo Catrica e Rui Mendes), presentata alla conferenza internazionale Sophia, FAUP-Porto (maggio 2021), e al workshop IN2PAST *Transformações/Deslocações*, presso il Museo Nogueira da Silva, Braga (2022). Le riflessioni avviate in questi contesti si sono progressivamente consolidate in un progetto di ricerca che mette in relazione architettura, storia contemporanea, fotografia e antropologia.

Considerando la singolarità e la scala del piano urbano di Santo André e il fatto che, cinquant'anni dopo l'inizio della sua costruzione, manca ancora una rilettura critica sistematica, è stato ritenuto necessario sviluppare lo studio confrontando la matrice storica e ideologica dell'architettura e dell'urbanistica e la storia orale dei diversi agenti e interlocutori: urbanisti, architetti, geografi e, in particolare, gli abitanti. La città è considerata materia di ricerca e di creazione, dove la fotografia non svolge una funzione illustrativa, ma partecipa alla costruzione di nuove immagini e interpretazioni dello spazio vissuto.

Una mappa di temi per la ricerca ha coinvolto, in una prima fase, lo studio del piano moderno della nuova città e delle sue fasi di costruzione: la città pianificata e i progetti non realizzati; l'esperienza della città vissuta e abitata; la storia non scritta della città; (ri)immaginare la città attraverso nuove immagini, fotografie e video, incluse opere artistiche e di finzione. La città come materia di ricerca e di creazione.

1. Il contesto storico

La pianificazione e la costruzione della nuova città furono affidate al Gabinetto dell'Area di Sines (G.A.S.), creato nel 1971. La decisione di costruire una città nuova rispondeva alla necessità di ospitare le maestranze impegnate nella costruzione del complesso industriale di Sines e, successivamente, di garantire la forza lavoro delle diverse infrastrutture – porto di acque profonde, raffineria, petrochimica, centrale termoelettrica. L'espansione urbana di Sines e di Santiago do Cacém comportava complessi piani urbanistici e il rischio di alterare l'equilibrio sociale di quei nuclei urbani.

La scala e il progetto urbano della nuova città di Santo André costituiscono un caso singolare in Portogallo. Situata in un'area di estese pinete a nord di Sines e integrata nel progetto industriale, la città nuova fu l'esito di una decisione politico-amministrativa. È l'unica città costruita ex novo in Portogallo, inizialmente prevista per circa centomila abitanti e che, a cinquant'anni dall'avvio della costruzione, conta circa quattordicimila residenti.

L'operazione urbana che ha definito la matrice della città nuova è stata realizzata integralmente su suolo pubblico. La riserva ecologica ha delimitato l'area di riferimento, stabilendo i limiti dell'edificabile e le aree da preservare, e ha consentito la creazione di un nuovo Catasto Pubblico basato su un'impostazione strutturalista. Il modello e i dati del sistema biofisico hanno guidato le decisioni progettuali, dal disegno dei primi insediamenti alla pianificazione delle fasi di espansione.

Le contingenze storiche hanno inciso in modo determinante sul Progetto di Sines. Le crisi petrolifere internazionali hanno indebolito l'iniziativa industriale e la rivoluzione del 25 aprile 1974 ha modificato il quadro politico e amministrativo, incidendo sulla scala e sulle ambizioni del progetto. Nel contesto della giovane democrazia portoghese e delle condizioni economiche internazionali, la costruzione della città nuova ha assunto un carattere progressivamente più pragmatico. Ciò che è stato realizzato corrisponde essenzialmente alla prima fase del piano originario; le fasi successive sono state abbandonate con l'estinzione del G.A.S. nel 1986.

In questo contesto storico – segnato da visioni industriali, congiunture politiche e pragmatismo costruttivo – emerge il doppio vuoto di Santo André, territorio privo di riconoscimento critico e memoria condivisa, che diventa il terreno operativo dell'indagine fotografica e della lettura mnemonica della città.

2. Il potenziale dell'incompiuto

Per lungo tempo Vila Nova de Santo André è stata presentata dai media come un fallimento o un'opportunità mancata. Questa narrazione ha contribuito a consolidare uno stigma negativo e a creare una significativa carenza di (ri)conoscimento critico della città. Proprio questa condizione ha spinto a considerare il "potenziale dell'incompiuto" come fulcro di una ricerca accademica multidisciplinare. Il progetto riunisce ricercatori afferenti a tre centri di ricerca dell'IN2Past — Istituto di Storia Contem-

poranea dell'Universidade Nova de Lisboa (IHC), Lab2PT dell'Universidade do Minho e CHAIA dell'Universidade de Évora — oltre a studiosi del Dinâmia'CET-ISCTE. Il gruppo comprende Pedro Bandeira (Lab2PT), Paulo Catrica (IHC), Lee Douglas (IHC), Giulia Strippoli (IHC), Marta Labastida (Lab2PT), João Soares (CHAIA), Rui Mendes e Sebastiano Raimondo (Dinâmia'CET-ISCTE). L'approccio integra architettura e urbanistica, storia e storia orale, fotografia e antropologia.

La necessità di colmare un doppio vuoto – critico e mnemonico – richiama il concetto di “organizzazione del pessimismo” elaborato da Walter Benjamin a partire da Pierre Naville [Benjamin 1929]. In questa prospettiva, il pessimismo non implica rassegnazione, ma costituisce uno strumento critico capace di sottrarsi alle semplificazioni del discorso progressista e alle letture teleologiche del fallimento. Applicata a Santo André, questa categoria consente di interrogare l'incompiuto non come deficit, ma come condizione storica produttiva.

Il progetto propone dunque una forma di “organizzazione del pessimismo” attraverso la pluralità disciplinare della ricerca, con l'obiettivo di costruire una nuova comprensione critica della città. La diffusione dei risultati – tramite sito web, esposizioni, saggi scritti e video – intende contribuire alla costruzione di una memoria collettiva più consapevole.



Fig. 1. Vila Nova de Santo André, vista aerea del cantiere iniziale di, 1975 ca. Archivio di Setúbal.

Il piano di lavoro si articola in tre fasi:

- **Ricerca d'archivio.** L'analisi del fondo fotografico del G.A.S., conservato presso l'Archivio Distrettuale di Setúbal, ha fornito il quadro di riferimento per un ciclo di interviste realizzate tra maggio 2020 e marzo 2022 nell'ambito del dottorato di Rui Mendes (Dinâmia'CET-IS-CTE, concluso nel 2024) con gli architetti Câncio Martins e Silva Dias, coinvolti nella pianificazione e costruzione della città tra il 1971 e il 1986.
- **Lavoro sul campo.** Sono state condotte missioni a Vila Nova de Santo André per la produzione di fotografie contemporanee e la raccolta di materiali audio e video. In particolare, sono state realizzate interviste ad abitanti di diverse generazioni e a funzionari legati al G.A.S., oltre all'identificazione di archivi privati nei territori di Sines, Santiago do Cacém e Santo André.
- **Elaborazione e diffusione.** I materiali raccolti – testi, immagini e audio – sono stati trattati e organizzati in una piattaforma digitale progettata per integrare contenuti accademici e documentari. La ricerca è stata inoltre diffusa attraverso mostre, workshop, seminari e conferenze.



Fig. 2. Paulo Catrica, Lf 3364 - Bairro pica-pao, agosto 2023.

3. Il paradosso dell'archivio del G.A.S.

La condizione a-storica di Santo André è un paradosso rispetto all'ampiezza del patrimonio del Gabinetto dell'Area di Sines, conservato presso l'Archivio Distrettuale di Setúbal e nella Torre do Tombo a Lisbona. Questo vasto patrimonio documenta le fasi di costruzione del progetto industriale e della città nuova attraverso mappe, piante e disegni architettonici e urbanistici, oltre a un ampio insieme di materiali visuali, fotografie e film. Questo patrimonio fotografico include fotografie aeree e reportage fotografici e video che documentano le numerose fasi della costruzione della città tra il 1971 e il 1986. Questa ricerca si propone di individuare oggetti e supporti che rappresentano e interpretano la città nuova attraverso musica, libri, film, saggi visuali o altre forme di espressione artistica. Santo André è una città poco narrata: non esistono monumenti o memoriali, musei o archivi, e sono scarsi i libri o i film che immaginano o mettono in scena la nuova città. Le eccezioni sono i due episodi televisivi realizzati da Manuel Graça Dias per RTP 2 nel 1996, intitolati *Cidade Nova de Santo André*, il cortometraggio di Madalena Miranda *Naquele Bairro* (2002) e il romanzo di João Vieira *A Cidade Maquete* (2021).



Fig. 3. Sebastiano Raimondo, 05_M645_969 - Duplo Vazio, aprile 2023.

L'esperienza sul campo nella città nuova, attraverso soggiorni e residenze a Vila Nova de Santo André, ha consentito di raccogliere nuovi materiali, con particolare attenzione alla storia della città abitata, narrata attraverso le voci dei suoi abitanti. Interviste, nuove fotografie e l'identificazione di altri materiali in collezioni private hanno consentito di coinvolgere abitanti di generazioni diverse. Una delle linee di ricerca del progetto consiste nel contro-interrogare e riposizionare, attraverso la storia orale, le aspettative legate all'architettura e alla pianificazione urbana.

Questi contenuti sotto forma di documenti scritti, fotografie, video e audio, hanno l'obiettivo di costruire un atlante/archivio digitale. Attraverso la piattaforma di consultazione pubblica, sarà possibile mettere in relazione la storia della pianificazione della città con le testimonianze dei suoi abitanti, colmando il doppio vuoto del (ri)conoscimento e rafforzando la memoria collettiva di Santo André. Una "storia" che considera fotografie, film e storia orale come fonti primarie e cerca di confrontare e contestualizzare le immagini e le testimonianze con altre fonti documentali.

4. L'enunciato delle fotografie

Secondo Beatriz Colomina, in *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, a partire dagli anni '20 l'architettura e lo spazio urbano diventano inseparabili dalle loro rappresentazioni visive, sia attraverso fotografie sia tramite immagini in movimento, che agiscono come veri e propri media. Le fotografie di architettura moderna devono essere situate come parte di una «serie di sistemi di rappresentazione sovrapposti», dove l'oggetto e il soggetto della fotografia, sia esso un edificio o il paesaggio urbano, cominciano a essere valorizzati come «meccanismi di rappresentazione in se stessi» [Colomina 1994, 13]. Questa nuova concezione delle fotografie di architettura incorpora gli spostamenti continui di ciò che si intendeva e valorizzava come moderno. Ampliando la nozione del fattuale, in quanto descrizione e documento dell'oggetto architettonico, le fotografie (ri)creano l'architettura come uno spazio simbolico.

Le fotografie in *Double Void* trattano l'architettura e lo spazio pubblico dei quartieri corrispondenti alla prima fase di costruzione della città nuova diretta dal Gabinetto dell'Area di Sines, sintesi e genesi del piano moderno di Santo André. Intese come bozze della storia dell'architettura e dell'urbanistica, il testo della mostra le descrive come «paesaggi urbani e memorie frammentate, che esplorano il potenziale dell'incompiuto e il pessimismo rivoluzionario di Walter Benjamin, sfidando pregiudizi e rivelando l'importanza critica di questo territorio». I materiali esposti nella vetrina mettono in relazione e stimolano la lettura critica delle fotografie alle pareti, rimandando alla densità transdisciplinare della ricerca, situando la costruzione e la trasformazione della nuova città e collegando le fotografie della parete a un sito digitale.

Nella mostra le fotografie sono raggruppate per quartieri e temi, e non sono attribuite ad uno dei due autori; la paternità è rivelata in un indice che include luoghi e data delle immagini. Come residui archeologici, le fotografie costruiscono relazioni tra paesaggio, architettura, urbanismo e memoria collettiva, intendono evidenziare l'importanza di Santo André come prototipo della pianificazione moderna in Portogallo. Richiamano l'enunciato di Maurice Halbwachs sulla relazione tra immagini spaziali e memoria collettiva, dove lo spazio opera «come un tempo-immagine immobile»:

«Non c'è memoria collettiva che non si dispieghi in una struttura spaziale. Ora, lo spazio è una realtà duratura: ciascuna delle nostre impressioni elimina la precedente, nulla permane nella nostra mente, e non ci sarebbe modo di comprendere il fatto che possiamo trattenere il passato se esso non si preservasse,



Fig. 4. Paulo Catrica, Lf 3365 - Bairro dos Serrotes, agosto 2023.

in pratica, in un ambiente materiale. È verso lo spazio, verso il nostro spazio, che dobbiamo rivolgere la nostra attenzione: lo spazio che occupiamo, che attraversiamo frequentemente, al quale abbiamo sempre avuto accesso e che, in ogni caso, la nostra immaginazione e il nostro pensiero sono capaci di ricostruire in ogni istante. È lì che il nostro pensiero deve fissarsi, affinché qualsiasi categoria di memorie riappaia» [Halbwachs 2003, 30].

In questo modo, l'obiettivo della componente visuale del progetto è ancorare la narrativa storica alla questione di come lo spazio – architettura e disegno urbano – possa essere rappresentato attraverso fotografie. Perseguendo un approccio storiografico, questa ipotesi rivela una storia della città nuova strutturata in immagini spaziali. Siegfried Kracauer affermò che «lo storicismo si occupa della fotografia del tempo», riconoscendo la storiografia e la fotografia come strumenti di ricerca storica [Kracauer, 1980, 245-268].

Certe tecniche coinvolte nella produzione delle fotografie potenziano la capacità descrittiva delle immagini, ma è necessario distinguere il significato di «descrittivo». L'utilizzo di fotocamere di medio e grande formato e della pellicola analogica permette il massimo dettaglio possibile. Questo modo descrittivo di fotografare contiene citazioni al lavoro di Eugène Atget, Walker Evans, dei New Topo-



Fig. 5. Sebastiano Raimondo, 13_W67_6 - Bairro do Pinhal, agosto 2023.



Fig. 6. Luigi Fiano, mostra *Double Void*, galleria *Salut Au Monde*, 18 gennaio-21 febbraio 2025, Porto.

graphics e dei fotografi italiani Giovanni Chiaramonte, Gabriele Basilico, Luigi Ghirri e Guido Guidi. Pur suggerendo un'apparente neutralità, queste fotografie non si presentano neutrali. L'enunciato descrittivo riafferma la contraddizione tra il contenuto documentale e la sequenza di montaggio a parete, che evidenzia capacità allegoriche.

Come frammenti che mostrano la loro arbitrarietà e contingenza, le fotografie non cercano unità o coerenza formale. Esplorano parti del territorio periferico, perseguendo l'idea di riscatto parziale del modello ideologico incompiuto dell'architettura e dello spazio pubblico, incorporando la rilettura dell'impossibilità del gesto utopico moderno nella memoria collettiva degli abitanti di Santo André. Mettendo in dubbio la percezione storica e il (ri)conoscimento della città nuova, la doppia intenzione delle fotografie come documenti e rappresentazioni artistiche rimanda alle parole di Peter Wollen:

«Affinché la fotografia sia un'arte, è necessario riformulare le nozioni di arte, rifiutando tanto il purismo materiale quanto quello formale, così come la separazione tra "arte" e "commercio" come pratiche semiotiche distinte che non si intersecano mai (...) La fotografia, dentro l'arte, può tuttavia riaprire le questioni chiuse della lettura e comprensione ideologiche, la simbiosi dell'informazione con la conoscenza bloccata e il desiderio represso. In questo senso, apre cammini che rendono più possibile la produzione di nuove conoscenze in altri luoghi. La reinscrizione, la discontinuità e l'eterogeneità, sebbene siano imprigionate nell'immaginario, rendono possibile, attraverso lo spostamento, cambiamenti insospettati nel simbolico» [Wollen 1978-9, 28, traduzione libera degli autori].

5. La struttura del sito, il video-saggio e la mostra

In questa prospettiva, per raggiungere diversi tipi di pubblico, accademico e non, in particolare gli abitanti di Vila Nova de Santo André, è stato necessario progettare una piattaforma digitale che permetta di navigare e mettere in relazione i materiali: testi accademici, fotografie storiche e contemporanee, un video-saggio, registrazioni audio, mappe, documenti grafici e materiali delle mostre realizzate.

Un video-saggio realizzato per la presentazione del progetto all'incontro nazionale di IN2Past, Università Nova di Lisbona, febbraio 2024, ha condensato e messo in relazione materiali d'archivio e delle missioni sul campo: voci degli architetti urbanisti e degli abitanti, fotografie storiche e contemporanee e nuove immagini video. Successivamente è stato presentato a Madrid al seminario *COST Ecologies of Movement*, Centro Cultural La Corrala, 13-14 giugno 2024, coordinato da Sarah Frankowski.

In risposta a un invito delle curatrici Susana Lourenço Marques e Vera Carmo, l'esposizione *Double Void* si è svolta presso la galleria Salut Au Monde, Porto, dal 18 gennaio al 21 febbraio 2025. La mostra includeva fotografie di Paulo Catrica e Sebastiano Raimondo, un testo che contestualizza il lavoro sul campo, un indice cronologico, tre fotografie aeree, fotografie storiche dell'archivio del G.A.S., due disegni di Rui Mendes e una registrazione audio tratta dal video-saggio.

Conclusione

Il "doppio vuoto" di Santo André non è una mancanza da colmare, ma una condizione da interrogare. Il confronto con Gibellina Nuova diventa decisivo: entrambe città-progetto, entrambe nate da una frattura storica, ma radicalmente divergenti nell'elaborazione simbolica della propria origine. Se a Gibellina l'identità è stata affidata all'invenzione monumentale – dal Grande Cretto alle grandi opere pubbliche – secondo quella tensione anticipatrice descritta da Collovà [Collovà 2012, 154], Santo André è rimasta priva di un segno capace di concentrare simbolicamente la propria fondazione; qui il senso si disperde nella percezione di un progetto che non ha trovato una piena elaborazione simbolica.

Riprendendo l'intuizione di Lewis Baltz – «Sotto la spiaggia: l'asfalto» [Baltz 1993] – comprendiamo che in questi territori l'origine coincide con l'infrastruttura: l'asfalto non copre una rovina ma è la rovina originaria. A Gibellina il segno plastico tenta di fondare il senso; a Santo André il senso è sospeso nella griglia, nell'ordine funzionale, nella misura amministrativa del progetto. La fotografia non è chiamata a colmare questa sospensione, ma a misurarla.

In questo scarto si colloca ciò che Calvino definiva l'«avventura dello sguardo» [Calvino 1970, 35], dove non esiste luogo completamente invisibile o già completamente noto: ciò che sembra ovvio può ancora essere riconosciuto. Come ricordava Costantini nel volume fotografico *Gibellina, Utopia Concreta*, fotografare significa mettere in relazione le cose nello spazio e compiere un atto di riconoscimento visivo [Costantini 1990, 11]. Il riferimento agli autori di *The New Topographics* (1975) e *Viaggio in Italia* (1984) non è citazionismo formale, ma posizionamento critico: seguendo la riflessione di Roberta Valtorta, si tratta di operare un consapevole "travaso del sociale dentro il paesaggio" [Valtorta 2025, 64], riconoscendo in questa città tutta periferia non un margine residuale, ma uno spazio in cui il progetto *Double Void* può misurare concretamente la relazione tra ordine urbano, dinamiche sociali e memoria collettiva.

Inserire questo lavoro nella tradizione degli *Inquéritos* portoghesi significa accettare la natura dialettica dell'indagine fotografica: documento e costruzione discorsiva, registrazione e presa di posizione [Faria 2016, 15]. Il nuovo *Inquérito* su Santo André non guarda al vernacolare né al rurale, ma alla finitudine del moderno e alla sua eredità. Non cerca l'eccezione, ma l'ordinario strutturato – gli spazi pubblici e la vita tra gli edifici – restituendone il disegno e le tensioni intrinseche.

In questo senso, il doppio vuoto si trasforma da assenza ad affermazione. La fotografia interviene non per giudicare, ma per rendere leggibile questa tensione; non per restaurare un'idea di città, ma per trasformare la duplice negazione – l'assenza di riconoscimento critico e di memoria condivisa – in un atto di affermazione, cercando di restituire a questi luoghi la dignità di protagonisti nella narrazione della modernità.

Bibliografia

BALTZ, L., *Jardins do Paraíso*, Encontros de Fotografia de Coimbra, 1993.

BENJAMIN, W., *Il surrealismo. L'ultima istantanea dell'intelligenza europea* [1929], in *Opere complete vol. 3*, Einaudi, Torino 2010.

CALVINO, I., *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970.

COLLOVÀ, R., *Utopia di Gibellina*, in *Piccole figure che passano*, 22publishing, Como 2012.

COLOMINA, B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1994. (paperback edition, 1996).

COSTANTINI, P., *Sugli spazi di Gibellina*, in *Gibellina utopia concreta. Jodice Guidi Bigi Chiaramonte*, Federico Motta Editore, Milano 1990.

DERRIDA, J., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altri monumenti*, Abscondita, Milano 2003.

Faria, N., *Os Inquéritos [à fotografia e ao território]. Paisagem e povoamento*, Documenta, Lisbona 2016.

HALBWACHS, M., *La memoria collettiva*, cit. in S. Marot, *Sub-Urbanism and the Art of Memory*, AA Publications, London 2003.

KRACAUER, S., *Photography*, in A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven 1980.

VALTORTA, R., *La fotografia dei luoghi come fotografia* [1997], in *La fotografia e il paesaggio. Scritti 1983-2024*, Electa, Bergamo 2025.

WOLLEN, P., *Photography and aesthetics*, in *Screen*, vol. 19, n. 4, 1978-9.

L'Archivio Chiaramonte e la città europea contemporanea: Berlino attraverso il tempo

The Chiaramonte archive and the contemporary European city: Berlin through time

Marcello De Masi

Ricercatore indipendente – Fotografo

Abstract

Lungo e profondo il rapporto tra Giovanni Chiaramonte e Berlino. L'ha fotografata in modo professionale, artistico, l'ha abitata, amata. Centrali i temi del muro, dell'unità, della trasformazione della città e della fotografia. Berlino diventa simbolo del destino della città e della cultura occidentali. Ha ricercato le proprie origini e ciò che ha chiamato con Siza, la «misura dell'occidente». L'archivio è una testimonianza preziosa e questo è un viaggio per scoprirla e cercare poesia e le ragioni del nostro abitare.

Giovanni Chiaramonte had a long and deep relationship with Berlin. He photographed it professionally, artistically, lived there and loved it. Central themes are the wall, the unity and the transformation of the city and that of photography. Berlin becomes a symbol of the destiny of Western city and culture. He searched for his origins and what he and Siza, called the «measure of the West». The archive is a precious testimony and this is a journey to discover it and seek poetry and the reasons for our inhabiting.

Keywords

Berlino, Chiaramonte, Fotografia.

Berlin, Chiaramonte, Photography.

Introduzione

«Ogni aspetto del reale può rivelare sé stesso come una veduta sublime, la traccia di un'amichevole vicinanza, l'eco di una memoria lontana [...], un sentimento d'amore» [Chiaramonte, 2018, 200].

Berlino è sempre memoria [Quintavalle, 2024, 47] e nei lavori sulla città, il sentimento di Giovanni Chiaramonte è presente: la relazione con la città è durata dal 1983 fino a poco prima della sua morte nel 2023. L'archivio, bacino prezioso di studio e comprensione, si è arricchito: delle trasformazioni della realtà, delle modalità e possibilità di rappresentazione, di approcci teorici, sempre coerenti con lo sguardo, i soggetti e il tempo mostrati; con risonanze tra il percorso della città nella storia e il cammino dell'artista nella propria avventura umana.

1. Nel corso del tempo

Inviato a Berlino da *Lotus International* nel 1983, a Chiaramonte viene chiesto di fotografare i progetti realizzati nel contesto dell'IBA (Internationale Bauausstellung): *Le case di Ritterstrasse* progettate da vari architetti a partire dall'impianto di Rob Krier, la *Berlin Lützowplatz* di Oswald Mathias Ungers e *Bonjour Tristesse* di Alvaro Siza, per il numero 41 della rivista, del 1984, intitolato *Abitare in città*.

Come ricorda lo stesso Chiaramonte: «fotografai quelle architetture a partire da uno sguardo posto sulla dimensione temporale di ciò che davvero rimane della storia, sull'eterno che si apre nell'istante. Le architetture di Siza e di Ungers mi sembravano scaturire dalla forza viva della creazione e capaci quindi di far ri-crescere la forma della vita dentro le desolazioni più profonde inflitte alla città dalla guerra e dal male dei totalitarismi» [Chiaramonte, 2009, 26].

In quel periodo tra la città divisa fisicamente e politicamente, le tracce del conflitto, le operazioni legate all'IBA, «l'espressione ristrutturazione urbana è ormai sulla bocca di tutti, ma ora non si tratta

più della 'riparazione' dei danni di una città rasa al suolo, bensì della 'ricostruzione di una città distrutta» [Kleihues, 1984, 18] (non in senso imitativo ma in considerazione delle esigenze moderne) che Kleihues definiva *ricostruzione critica della città*, nel dialogo tra modernità e tradizione.

Chiaramonte si muove tra zone di ricostruzione, progetti moderni, aree da rivitalizzate e luoghi dove «le pratiche edilizie hanno rivolto la loro attenzione alla ricucitura dei varchi e dei frammenti lasciati dalla guerra, dalla divisione politica, dalla stessa ricostruzione» [De Michelis, 1984, 79].

Dalle immagini delle *Case di Ritterstrasse* si percepisce l'equilibrio tra modalità di rappresentazione professionali e autoriali: da un lato testimonia il lavoro di Rob Krier nella «scomposizione degli spazi urbani memore dei Wohnhöfe (= corti residenziali)» [De Michelis, 1984, 79], rievocando l'immagine domestica della piccola città; predilige il formato rettangolare due/terzi; usa colori dalla finalità riproduttiva più che espressiva; si concentra su impaginati grafici delle architetture.

Dall'altro lato i segni autoriali: l'importanza del suolo e dello spazio vuoto nell'inquadratura; i segni del passaggio, dell'uso, del tempo; la contestualizzazione nel luogo; il "vedere attraverso" e l'uso di elementi inquadranti e filtranti che danno verità alla rappresentazione.

Ciò che è stato detto per le immagini della *Ritterstrasse*, lo si ritrova nel lavoro sulla *Berlin Lützowplatz* di Ungers, con l'aggiunta di un uso del teleobiettivo (più evidente) e del bianco e nero.

In bianco e nero anche le immagini di *Bonjour Tristesse* dove si mostrano chiaramente le peculiarità del progetto: la «linea sinuosa tracciata da Alvaro Siza sullo scorcio finale della Schlesische Strasse [che] si radica nelle memorie molteplici di questo luogo urbano. [...] Sottolineando le tracce degli antichi allineamenti, tratteggiando gli echi discreti delle cornici delle case vicine, continuando a rimisurare il proprio progetto sulle soglie e sulle misure quasi impercettibili della città che gli sta attorno» [De Michelis, Op. cit., 80].

Il linguaggio qui si radicalizza: l'inserimento della discreta figura umana mostra modalità di attraversamento e appropriazione dei luoghi; il peso del contesto, il rapporto con l'isolato e la stratificazione temporale aumentano; l'assenza del decentramento e l'uso della terra nella parte inferiore dell'immagine, diventano più espressivi; i dettagli sono mostrati non nell'appiattimento grafico ma come svelatori di rivelazioni e indizi; l'utilizzo del trittico, con cambi di campo e discontinuità spazio-temporale, risignifica l'immagine, nella direzione della scoperta oltre che del mostrare.

Questo lavoro, con una diversa selezione, confluisce nel 1986 nel Quaderno di Lotus intitolato *Alvaro Siza – Professione poetica*.

Poetica è la fotografia di Chiaramonte che mostra l'incontro tra le esigenze dell'IBA (come il guidare la ricostruzione per isolati, ricostituendo gli allineamenti stradali) e la sensibilità di Siza, in cui si ritrova, come ricorda Pierluigi Nicolini, l'attenzione per gli elementi prioritari e prelinguistici, la storia sedimentaria, gli usi e la permeabilità degli spazi, l'inserimento delle soglie, il rapporto tra città e spazi interni, l'emergenza del tracciato regolatore, l'ordine geometrico, la ricerca dell'accordo tra la propria vocazione spaziale e plastica e la disciplina ripetitiva suggerita dagli edifici del quartiere [Nicolini, 1986, 147-148].

Le prime immagini in formato quadrato, fotografie del castello di Glienicke di Schinkel, appariranno a colori nel 1984 nel numero 42 di Lotus, *Architettura e grande stile*. La poetica è evidente, la costruzione dell'immagine personale: il formato quadrato e i temi figurativi sono gli stessi delle ricerche d'artista; il colore prende una direzione interpretativa accordandosi ad un uso ricercato della luce; il senso di frammento, simbolo, enigma, si fa sentire. Si tornerà su queste immagini. (Figura1)



Fig. 1. Giovanni Chiaramonte, *Bonjour Tristesse* di Alvaro Siza, Berlino, 1984, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

2. L'unità indivisa e indivisibile

Nel 1984 Chiaramonte continua, chiamato dall'IBA, a fotografare la città e scattò «in totale libertà una sequenza d'immagini, alla ricerca dell'identità originaria di Berlino e del suo drammatico destino» [Chiaramonte, 2009, 26]; riconobbe nella forza dell'IBA e in alcuni progetti l'affermazione di un'unità indivisa e indivisibile della città, per questo «il muro di Berlino nelle *sue* fotografie è sempre stato una quinta lontana» [Chiaramonte, 2009, 26]: affermandolo nel 1985 nell'ambito di una sua mostra al Deutsches Architekturmuseum, ricevette scherno e irrisione; scrisse che potette riprendere le sue campagne solo dal 1989 dopo l'abbattimento del muro. In realtà non smise di fotografare la città. Lo dimostra il volume del 1991 *Berlino – Gli anni '80 tra modernità e tradizione* di Annegret Burg e Maria Antonietta Crippa (Jaca Book), con immagini scattate tra il 1984 e il 1990.

La vicenda del muro è centrale in Chiaramonte. Se guardiamo la città come traccia del destino dell'essere umano, il muro, pur nella sua funzione simbolica e politica, diventa fragile rispetto al tempo della storia dove unità e memoria cercano spazio e tempo dove affermarsi.

Per Chiaramonte «lungo il racconto della storia è la città a divenire il luogo del presente, dove l'uomo attende e compie il suo destino futuro» [Chiaramonte, 2002, 5].

Incontrando nei progetti di Schinkel tra Glienicke e Potsdam le forme neoclassiche e le pietre antiche della sua terra natia, Chiaramonte da un lato riconosce figure delle sue origini, riflettendo sul canone occidentale e sull'idea di *esilio*, dall'altro ne sente l'inquietudine del sogno di Berlino capitale di un

impero, della costruzione della città sul modello della *città eterna*: indentificando questo tra le ragioni delle scelte tragiche della Germania nel Novecento.

A ciò corrisponde un approccio estetico ed etico e nel relazionarsi con Schinkel Chiaramonte decide di non coincidere col sogno imperiale ma di cercare e salvare una forma di umanità: «tra i monumenti di pietra proiettati nella realtà di Berlino da questi sogni di grandezza, mi sono trovato a fotografare cercando in ogni immagine che scattavo per me e per la città in cui mi trovavo un destino diverso, meno glorioso ma finalmente umano» [Chiaramonte, 2000, 16].

3. Libertà e identità originaria

La libertà è di Chiaramonte nel realizzare le sue opere e dell'IBA nello sviluppo dei singoli elementi della città per «integrarli [...] in un assetto di coerenza rispetto alla storia e al *genius loci*. [...] Anche nella città moderna deve essere possibile perseguire l'ideale di un'architettura autonoma e l'imperativo di una integralità urbanistica» [Kleihues, 1991, 7].

L'unità che Chiaramonte riconosce che l'intenzione dell'IBA, non è quella dell'integrità dell'unità classica intesa come unità superiore, ma quella dove si cerca di «rafforzare la fervida singolarità delle parti, come parti di un'unica realtà vivente» [Kleihues, 1991, 8]: il processo costruttivo della città è simile a quello della sua rappresentazione per immagini.

Chiaramonte fotografa Berlino consapevole che il pensiero che portò all'esperienza dell'IBA si strutturava già tra le metà degli anni '60 e '70, richiamando il clima culturale vivace sorto, tra difficoltà e tensione, tra la fine della seconda guerra mondiale e il 1947: quando pur non potendo costruire, «i piani elaborati [...] non potevano essere altro che immagini ideali di una futura Berlino, che si sperava unica capitale della nazione unita. [...]

Si aprì un dibattito sull'architettura e sulla città di cui furono protagonisti importanti Taut, Gropius, Scharoun, Bonatz» [Burg, Crippa, 1991, 60].

Ci si scontrò poi con la separazione di carattere amministrativo-politico dal 1948 al 1961 e fisico a partire dalla costruzione del muro nel 1961.

All'inizio di questi due periodi corrispondono due ondate di demolizioni di antichi interi quartieri e monumenti: «sembra che si fossero volute cancellare – insieme ad alcuni degli edifici più importanti della città – le memorie del passato più recente» [Burg, Crippa, 1991, 68].

Il volume citato di A. Burg e M. A. Crippa è un passo in avanti nell'autonomia critica della fotografia, nella sua evidenza teoretica e raffinatezza poetica.

Pur soddisfacendo le esigenze teoriche



Fig. 2. Giovanni Chiaramonte, *Cristo interno*, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Kurfürst. Strasse, Berlino 1986, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

del testo, le immagini divise in sezioni mostrano tutta la capacità immaginativa di Chiaramonte. Le immagini sono a colori, la maggior parte in formato quadrato, gli aspetti estetici citati sono evidenti e si accentuano alcune peculiarità: l'utilizzo espressivo del terreno, dell'acqua, dei muri, delle pietre; l'idea del non finito, della trasformazione, del consumarsi; il senso della rovina; il tema della verticalità; il rapporto cielo-terra; i temi del giardino, del frammento, della parola, del lavoro, dell'attraversamento; le tracce dell'appartenenza ai luoghi; le stratificazioni temporali; i corpi come segni dell'abitare, del gioco, delle relazioni; i rimandi allo specchio; la presenza della storia. (Figura 2)

4. Il luogo di Schinkel

Il volume del 1992 *Karl Friedrich Schinkel – Architettura e paesaggio*, a cura di Marco Pogacnik, con immagini di Chiaramonte, è una tappa nell'affermazione della fotografia come linguaggio autoriale: il fotografo è presente come autore, non con la dicitura *fotografie di*; la sua sezione del libro, dal titolo *Il luogo di Schinkel* [Chiaramonte, 1992, 95], è introdotta come *saggio fotografico*.

Le immagini di Chiaramonte non sono mai state *corredo di un testo*, ma qui viene affermato il loro essere discorso autoriale autonomo, come negli anni successivi in altre pubblicazioni e nelle monografie dell'artista su Berlino.

Per il lavoro su Schinkel Chiaramonte utilizza nel titolo la parola *luogo* al singolare a ribadire l'unità di pensiero che lega i progetti e lo spirito dell'architetto. Vari gli elementi emblematici di questa serie: l'intreccio tra professionalità e poetica garantisce la riconoscibilità all'autore; si trovano qui inquadrature alternative di soggetti mostrati in altri volumi; l'aspetto grafico è utilizzato per sottolineare il potere della scrittura e del disegno dell'architettura; gli elementi, come la vegetazione, ostruenti la visione o coprenti dettagli sono utilizzati per garantire un senso di stratificazione attraverso associazioni obbligate dallo sguardo, per ribadire compresenza di elementi diversi, esaltare il contesto, il percorso e il cammino.

Tra le immagini appaiono vedute del giardino di Glienicke, dove ci sono vere rovine romane, frammenti di memoria, di tempo. Parte dell'interesse di Chiaramonte per questi elementi deriva dall'idea del frammento come simbolo, come parte di un'unità e di un'origine, e dal ritrovare un destino comune tra il proprio *esilio* e quello di queste materie, in fondo «anche le pietre vanno in esilio [...]». Chiaramonte cita una poesia che Derek Walcott ha dedicato a Brodskij: «Nel paesaggio cerca salvezza chi muore in esilio» [Morello, 2000, 11].

5. Frammenti, esilio e migrazione

Frammenti e simboli, Chiaramonte li trova a Glienicke e a Berlino che «è per lui ormai come la Sicilia, un'altra patria» [Quintavalle, 2024, 62]. Per Chiaramonte, nato a Varese da genitori di Gela, cresciuto a Milano e ricercatore della propria origine nella migrazione senza fine della vita, la dimensione dell'esilio sembra inevitabile, condizione mistica e esistenziale: «in un luminoso giorno di primavera del 1984, sdraiato nel sole sotto la colonna romana di Glienicke [...] mi sono ritrovato finalmente a casa, in una dimora che per grazia univa il luogo dell'inizio al luogo dell'origine: un punto in cui il nord coincideva con il sud [...] La vera dimora, fotografia dopo fotografia, mi è apparsa così l'incessante migrazione che ogni istante ciascuno di noi deve compiere tra il luogo del proprio inizio e il luogo, da sempre perduto, dell'origine» [Chiaramonte, 2011, 5].

L'incontro con i frammenti nelle forme dell'abitare, è una tappa di questa migrazione. Frammento e simbolo è anche l'immagine: «la fotografia, per lui, appunto, è una tessera spezzata di un sistema, quello del mondo, che è imperfetto e perfettibile solo se rivisto alla luce di un assoluto o di un'identità diversa, superiore, fuori dal mondo stesso; per questo l'equilibrio del mondo, il sistema dei rapporti del mondo, va colto in relazione diretta con l'intervento del fotografo. E ogni immagine che Chiaramonte scatta sarà un'immagine di questo sistema più alto e diverso, e sarà quindi, un'immagine dove cercare e trovare, quella originaria memoria dell'unità di cui lui stesso parla» [Quintavalle, 1981, 6]. (Figura 3)



Fig. 3. Giovanni Chiaramonte, *Colonne migranti*, Kleines Kasino, Glienicke, Berlino, 1984, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

6. La luce dello sguardo

L'evoluzione della città si è intrecciata con l'evoluzione della sua rappresentazione. Così nascono i volumi d'autore monografici, come il portfolio di dodici tavole intitolato *Berlin – Figure* (C.U.S.L., 2004), e il volume *In Berlin* (Triennale di Milano-Mondadori/Electa, 2009), legato all'omonima mostra in Triennale.

Nel 1992 uscì un altro libro d'artista di Chiaramonte che contiene immagini anche di Berlino: *Terra del ritorno* (Jaca Book, 1989), mentre tra il 1992 e gli anni delle due monografie, l'autore continua fotografare la città e le immagini migrano in altri volumi, tra i vari: *MondoCittà* di Chiaramonte e Joel Meyerowitz (Ultreya, 2000); di Chiaramonte *Abitare il mondo_Europe* (Soter editrice, 2004), e *Pellegrinaggi occidentali* (Alinari, 2000).

L'associazione di queste due pubblicazioni è avvenuta per varie ragioni. La prima è che entrambe contengono immagini realizzate tra il 1984 e il 2003. La seconda è che *Berlin – Figure* è portatore di istanze sviluppate poi all'interno di *In Berlin*: tra l'altro, appaiono qui immagini in formato panoramico generate da negativo 6×12 cm, definite da Chiaramonte in "doppio quadrato": queste moltiplicano la complessità della composizione; sono costruite componendo all'interno della stessa inquadratura, avente unico punto di vista e fuga, un'autonomia figurativa delle due metà dell'immagine, come se fossero due immagini quadrate accostate.

La terza ragione è un comune lieve rinnovamento estetico e tipografico, nel controllo del colore e della luce: la luminosità rende le immagini più leggere e tenui permettendo di esplorare il mistero della scena umana con pacatezza; in altri casi si ribadisce, nel dialogo tra luci e ombre, lo sprigionarsi della luce dallo sguardo che illumina il mondo e al contempo dal "corpo" del soggetto raffigurato. Lavorare sulla luce è farlo sul colore che, in sintonia con la *densità*, si riscalda per poter accogliere al meglio chi guarda, lasciandolo viaggiare nel mondo e nella durata dell'immagine.

La quarta ragione riguarda la sequenza che, in entrambe, è svincolata dal contributo teorico di altri, da progetti, e segue la libertà poetica dell'artista.

La quinta ragione è la presenza in ambedue i casi del contributo dello storico dell'architettura Kurt W. Forster che ha saputo comprendere al meglio il lavoro di Chiaramonte, il rapporto tra la città, il fotografo e le loro peculiarità.

Per *Berlin – Figure* Forster sottolinea delle immagini la specificità del contenerne spesso altre al loro interno; di Chiaramonte la sua capacità di fissare il divenire nel flusso del cambiamento; l'intuizione che Berlino avrebbe avviato un rapido processo di metamorfosi prima che l'architettura potesse offrirle una cornice stabile; la maniera con cui solo il vuoto della sua camera ottica fosse in grado di assorbire i vuoti del panorama urbano e la corrispondenza tra le demolizioni nella città e le superfici vuote nelle fotografie; il suo fotografare gli stessi luoghi a distanza di anni, con trasformazioni, ma dove dettagli come la rotta ancora uguale di un aereo ne indicano la localizzazione; il modo in cui le tracce immateriali di eventi remoti e la variopinta presenza della città come la conosciamo, sono state fuse dalla macchina fotografica in una caleidoscopica visione del tempo stesso [Forster, 2004].

Nel volume *In Berlin* Forster continua la sua riflessione con la consapevolezza che il muro di Berlino «certo non crollò da sé» [Forster, 2009, 17]: a ribadire l'intuizione del fotografo del riconoscere un'unità imprescindibile. Le immagini si caricano di stratificazione temporale; ovvero, «la profondità che si apre in queste immagini di Berlino è precisamente quella del tempo» [Forster, 2009, 17]. Una profondità concentrata in un istante salvato dalla durata della fotografia; il tempo si dispiega nella sua profondità attraverso un singolo istante, perché Chiaramonte «è un fotografo che sa aspettare il momento pregnante che arresta il tempo, perché ha la pazienza dell'osservatore e la saggezza dell'occhio» [Forster, 2009, 19]; sa «aspettare dunque finché un segno si stacchi dallo scompiglio della realtà, aspettare che un uccello, un'ombra, un raggio di luce indichino un possibile significato» [Forster, 2009, 16].

Forster riconosce che Chiaramonte evita cliché e simboli facili, infatti come i ritrattisti dell'urbe moderna (Baldus, Atget, Umbo, Abbott) si è tenuto lontano dagli emblemi: al loro posto i cantieri, i quartieri dimenticati, gli angoli squallidi o deserti, il mutevole territorio periferico dove vagare; e ricorda che «la simmetria tende a governare tante delle immagini chiaramontane e si rivela essere una simmetria sempre in pericolo. [Le immagini] non rispecchiano un mondo ben ordinato, ma al contrario ne svelano i disequilibri e una minacciosa instabilità» [Forster, 2009, 16]. (Figura 4)



Fig. 4. Giovanni Chiaramonte, *Il mistero della Chiesa, Elisabethkirche, Berlino*, 1990, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

7. Dalla rovina all'arcadia

«Lo sguardo con cui ho fotografato Berlino, io penso si renda comprensibile nell'immagine della Elisabeth-Kirche di Schinkel, ridotta a rovina senza tetto e tornata alla natura [...]. Un edificio in rovina, alla luce dello sguardo, è capace di rivelare una forza e una bellezza più durature di un edificio nuovo, appena costruito» [Chiaramonte, 2009, 26].

Per terminare ci si soffermerà su due casi, paradigmatici dell'estetica del fotografo: la sua partecipazione al numero 144 della rivista *Lotus international* del 2010, intitolato *Above ruins*, e il piccolo libro d'autore *E.I.A.E (Et in Arcadia Ego)* (Ultreya, 2011).

Nella rivista, Chiaramonte è integrato come autore nell'indice, contribuendo in due sezioni: una sul *Natur-Park Südgelände* a Schöneberg-Berlin (un parco ex scalo ferroviario abbandonato, divenuto parco arqueo-industriale, artistico e luogo per una natura vergine e selvaggia), sottotitolata *Una imprevista vittoria della natura* e accompagnata da un testo di A. Burg, l'altra dedicata al Neues Museum (condensatore di anni di storia, di rovina, di ricostruzione) intitolata *Neues Museum, Berlin, 1859-1943/45-2009 – David Chipperfield's Restoration*.

La monografia invece è composta quasi esclusivamente da immagini in *doppio quadrato* a partire da riprese fotografiche eseguite a Potsdam nel marzo e nell'ottobre del 2011.

La celebrazione della luce lega queste due pubblicazioni. Considerando ciò che ricorda Robert Adams di un'affermazione di William Carlos Williams, cioè che la ragione della poesia è dare *testimonianza dello splendore*, queste immagini sono poesia e splendore. La vita quotidiana e i luoghi prendono tutta l'ampiezza dell'amore con cui sono vissuti e risplendono della luce dello sguardo con cui sono abitati. La luce emanata dal corpo del mondo si fa personaggio e si testimonia, nel colore si presentifica.

Gli elementi verticali (alberi, colonne, etc.) sono tra le figure ricorrenti dell'iconografia di Chiaramonte; connessioni alla dimensione ascensionale dell'immagine e della vita, metro di misura, omaggio alle sue origini: spesso nelle immagini di Chiaramonte «c'è una struttura verticale che svetta verso l'alto, irta e solenne, come attirando verso di sé linee prospettiche del campo di visione. [...] L'immagine cerca spesso in questa forma il proprio centro gravitazionale, o il proprio punto di fuga: quasi a suggerire che la storia (la colonna, l'architettura), la natura (l'albero), e la visione (l'ombra) sono i tre ingredienti basilici della ricerca che Chiaramonte conduce da anni [...], sul canone occidentale della visione» [Canova, 2004, 10].

Tra l'albero e la pietra, tra il cielo e la terra, tra l'ombra e la luce, tra il corpo e la



Fig. 5. Giovanni Chiaramonte, Neues Museum, Berlino, 2010, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

memoria, tra il pilastro e la porta, Chiaramonte ricerca la prospettiva della propria origine perduta, la misura dell'occidente, il mistero dello stare al mondo e della realtà infinita: «la forma della colonna riappare, nelle sue varie interazioni [...], e diventa un elemento per misurare non ciò che ci è familiare, ma ciò che continua ad eluderci e resta ignoto» [Zardini, 2018, 7]. (Figura 5)

Conclusioni

Berlino, città della storia, storia della città. Berlino, «rigorosa e sfaccettata Berlino» [Siza, 2018, 94]. Berlino, casa, origine e destino.

Berlino, città protagonista delle immagini: «trasformare la figura della città, da scena, in protagonista della rappresentazione, non significa l'esclusione o la diminuzione del valore dell'uomo dal dinamismo dell'immagine, ma diventa [...] l'unico modo per farlo tornare al centro dell'azione come vero soggetto della storia, nella responsabilità di costruttore del suo destino» [Chiaramonte, 2002, 11].

Per Heidegger attraverso la composizione degli spazi si erigono luoghi, compimento essenziale del costruire; il costruire è in sé stesso già abitare, è il suo significato originario; costruire rievoca etimologicamente l'atto del rimanere, del soggiornare, del custodire e del curare [Heidegger, 1975, 38-43]: nelle figure della città è disvelato un destino, ci sono le tracce del nostro abitare di cui Chiaramonte è raffinato testimone.

Il viaggio è stato attraverso pubblicazioni selezionate dove sono apparse immagini berlinesi. Fotografie di Berlino sono anche in altre pubblicazioni successive al 2011, come *Città europea in evoluzione*, realizzato con G. Marinoni (SmownPublishing, 2014), e *Realismo infinito* (Electa, 2022).

Si potrebbe ancora analizzare molto di questi lavori, e cercare di comprendere le declinazioni della relazione con la città negli anni in cui non sono apparse immagini o non si hanno notizie di riprese fotografiche: qui si è cercato di tessere il legame tra la storia, la trasformazione della città e il cammino umano e artistico dell'artista, al fine di cogliere la preziosità del lavoro del fotografo per la compren-



Fig. 6. Giovanni Chiaramonte, *Architettura Occidentale*, Neues Museum, Berlino, 2003, ©Archivi Giovanni Chiaramonte.

sione della città. Allargare lo studio al bacino di immagini non pubblicate, conservate nell'archivio, può aprire un vasto panorama di approfondimento e di scoperte.

Nelle parole di Chiaramonte il senso del lavoro è suggerito da timori, intenzioni, rivelazioni e speranze: «per me le città e le case corrono sempre il rischio di diventare carceri piranesiane, emblematiche rovine, di una decadenza senza fine del genere umano. Il punto di fuga, la forma e la figura della libertà per le città e per le case è il loro essere vissute e viste come immagine: l'immagine infatti è sempre immagine di un destino, è sempre apertura eterna e infinita al diverso e all'altro da sé. Come la luce, l'immagine, quando è tale, è trasparente, agisce invisibilmente per rivelare la figura viva di ogni realtà. E io, attraverso la fotografia, facendo l'immagine di un'architettura e di una città, ne rivelo la vera natura. [...] Spero che, nel carcere della forma, la luce della figura illumini me e il buio del mondo attorno» [Chiaramonte, 2009, 26]. (Figura 6)

Bibliografia

- BURG, A., CRIPPA, M.A. (1991). *Dalle distruzioni al ritorno di una cultura urbana, in Berlino – Gli anni '80 tra modernità e tradizione*, Milano, Editoriale Jaca Book, pp. 57-80.
- CANOVA, G. (2004). *Pluralità del vedere*, in Chiaramonte, G., *Abitare il Mondo_Europe*, Villanova Monteleone, Soter Editrice, pp. 10-11.
- CHIARAMONTE, G. (2002). *Città e destino*, in Meyerowitz, J., *Città e destino*, Milano, Ultreya, pp. 5-12.
- CHIARAMONTE G. (1992). *Il luogo di Schinkel*, in Pogacnik, M., *Karl Friedrich Schinkel. Architettura e paesaggio*, Milano, Federico Motta Editore, pp. 95-160.
- CHIARAMONTE, G. (2011). *Migrazione senza fine*, in E.I.A.E (Et in Arcadia Ego), Milano Ultreya, pp. 5.
- CHIARAMONTE, G. (2000). *Tre capitali*, in Chiaramonte, G. e Meyerowitz, J., *Mondocittà*, Milano, Ultreya, pp. 9-13.
- CHIARAMONTE, G. (2009). *In Berlin*, Milano, La Triennale di Milano / Mondadori Electa.
- CHIARAMONTE, G. (2018), in Chiaramonte G., Siza, A., *The measure of the West. A representation of travel*, Milano, Ultreya (Edizione inglese, Montreal, McGill-Queen's University Press), (traduzione in italiano dal testo inglese realizzata da chi scrive), p. 200.
- DE MICHELIS, M. (1984). *Modi di edificazione misti. Case d'affitto a Berlino negli anni ottanta*, in «Lotus international» 41, pp. 77-80.
- FORSTER, K.W. (2004). *Caleidoscopio del tempo*, in Chiaramonte, G., *Berlin. Figure*, Milano C.U.S.L.
- Forster, K.W. (2009). *La fotografia di Giovanni Chiaramonte. Quello che rimane del tempo*, in Chiaramonte, G., *In Berlin*, Milano, La Triennale di Milano / Mondadori Electa, p. 14-19.
- Heidegger, M. (1975). *Costruire Abitare Pensare*, in «Lotus international», n. 9, pp. 38-43.
- KLEIHUES, J.P. (1984). *L'effetto IBA. Altri progetti berlinesi*, in «Lotus international», n. 41, pp. 18-20.
- Kleihues, J.P. (1991). *Presentazione*, in Burg, A. e Crippa, M. A., *Berlino. Gli anni '80 tra modernità e tradizione*, Milano, Editoriale Jaca Book, pp. 7-8.
- MORELLO, P. (2000). *Prefazione*, in Chiaramonte, G., *Pellegrinaggi occidentali*, Firenze, Fratelli Alinari / Palermo, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, pp. 7-12.
- NICOLIN, P. (1986). *L'esperienza Berlese*, in «Quaderni di Lotus», Alvaro Siza. *Professione poetica*, p. 146-148.
- Quintavalle, A.C. (2024). *Gli inizi dei grandi racconti*, in Quintavalle, A.C. (a cura di). *Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo*, Milano, Electa, pp. 35-47.
- QUINTAVALLE, A. C. (2024). *Fotografare le città dell'uomo*, in Quintavalle, A. C. (a cura di). *Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo*, Milano, Electa, pp. 54-65.

QUINTAVALLE, A.C. (1981). *Metafisica dell'evento*, in Chiaramonte, G., *Giardini e paesaggi*, Editoriale Milano, Jaca Book / Punto e virgola, pp. 5-11.

SIZA, A. (2018), in Chiaramonte, G., Siza, A., *The measure of the West. A representation of travel*, Milano, Ultreya, p. 94.

ZARDINI, M. (2018). *True Things*, in Chiaramonte, G. e Siza, A., *The measure of the West. A representation of travel*, Milano, Ultreya, p. 7.

Unknown to Open: A Newly Public Qajar Photo Corpus alongside Galdieri's IsMEO Archive, Visual Clues for Isfahan's Urban History

Dal non noto al pubblico: un corpus fotografico qajar recentemente reso pubblico accanto all'archivio IsMEO di Galdieri, indizi visivi per la storia urbana di Isfahan

Amir Abbas Mansoori Mehr

Politecnico di Torino, Interuniversity
Department of Regional and Urban
Studies and Planning- DIST

Abstract

Il contributo mette in dialogo un corpus digitale di fotografie qajar di Isfahan, reso pubblico di recente, con i fascicoli di restauro IsMEO di Eugenio Galdieri conservati all'Archivio Centrale dello Stato (Roma). Pur limitato e monumentale, il corpus, letto con rilievi, disegni e relazioni degli anni Sessanta e Settanta, permette un allineamento per punti di vista per seguire aggiunte, rimozioni e mutamenti della messa in scena nel Maydan-e Naqsh-e Jahan e nel recinto reale.

Keywords

Golestan Palace archive; Galdieri fonds ACS Rome; Isfahan royal precinct.

This paper brings into conversation a newly public digital corpus of late Qajar photographs of Isfahan with Eugenio Galdieri's IsMEO restoration files at Rome's Central State Archives. Although the corpus is limited and monument-focused, read alongside Galdieri's surveys, drawings and reports from the 1960s and 1970s, it enables viewpoint-based alignment to trace additions, removals and shifts in the staging of Naqsh-e Jahan Square and the royal precinct.

archivio del Palazzo Golestan; fondo Galdieri ACS Roma; recinto reale di Isfahan.

Introduction

Over the past two decades, photographic archives have become central to architectural and urban historiography, especially for revisiting recent change and testing inherited narratives. Yet the record is uneven: images often cluster around monuments, while restoration files produce selective, project-driven views. This paper argues that such asymmetry can still support a controlled and defensible reading when heterogeneous corpora are read in dialogue.

The study aligns two collections with partial overlap around Naqsh-e Jahan Square. The first is a newly public set of late Qajar photographs from the Golestan Palace Photo Archive¹. Its Isfahan subset is modest and monument-focused, but it precedes many twentieth-century interventions in the royal precinct. The second is Eugenio Galdieri's IsMEO material, now held at Rome's Central State Archives², combining photographs with reports, measured records, and analytical drawings. Here, Qajar images function as a visual baseline, while Galdieri's files supply technical and interpretive layers through which change can be read.

1 Tehran. Golestan Palace. Photo Archive. Qajar-period photographs (digital release). IDs: 8189/148/499; 724/193/89; 7182/161/86; Album 161, Photo 27.

2 Rome. Archivio Centrale dello Stato. Fondo Eugenio Galdieri. Folders: EUGENIO GALDIERI 45-EG DOC5-F4.2; 45-EG DOC5-F4.3; 45-EG DOC5-F4.4; 45-EG DOC5-F4.4.1; 83-EG DOC5-F59; 88-EG DOC5-F97; 93.

The method compares historical frames by matching built cues against drawings, measurements, and documentary photographs, supported by a small set of reference anchors. It aims not at a city-wide reconstruction, but at extracting precise clues about access logics, local removals and additions, and shifts in visual relations across a few key nodes.

Two case studies form the backbone. Case Study I reconstructs the now largely lost elevated covered corridors of the royal precinct through aligned visual evidence and Galdieri's documentation [Kaempfer 1712, 225]. Case Study II examines Naqsh-e Jahan Square and its west side, focusing on the south-west sector and the redefinition of access thresholds, grounded in Galdieri's phasing analysis and traces of later additions in the arcade rhythm [Galdieri 1970, 64]. A brief vignette on the Qeysarie Gate shows that even when morphological claims remain limited, images can disclose regimes of seeing and the staging of the square.

1. Corpora, Archival Asymmetry, and Method: Anchor-Based Alignment

The two collections differ in provenance, purpose, and scope. The first comprises late-Qajar photographs whose originals are held at Golestan Palace and were recently released online with limited metadata. The Isfahan subset concentrates on the royal precinct and Naqsh-e Jahan Square. It does not offer coherent coverage of the city, but it provides a pre-intervention visual baseline. The corpus is therefore used through image-by-image spatial verification: built cues within each frame are read and checked against independent evidence.

The second body of material is Eugenio Galdieri's archive, preserved today at the Archivio Centrale dello Stato in Rome. It consists of professional and research dossiers including reports, drawings, field notes, project files, and photographs. For Isfahan, the material focuses on Ali Qapu, Naqsh-e Jahan Square and the Qeysarie Gate, Chehel Sotun, and Hasht Behesht, among a small number of sites. Produced within restoration problematics and historical interpretation, it adds a technical and analytic layer alongside visual evidence.

This asymmetry is the starting point of the comparison. Because the corpora overlap in and around Naqsh-e Jahan Square, a controlled reading is possible: Qajar photographs register pre-intervention conditions, while Galdieri's files connect visual cues to technical records and drawings.

Methodologically, the analysis relies on historical frame comparison and intra-archival reading rather than field reconstruction or new re-photography. It works through pairs or small clusters of images that share an element across different moments, aligning non-identical viewpoints through anchor cues such as arcade rhythms, bay proportions, rooflines, wall edges, and boundary intersections. A small set of historical visual references is used to stabilise time and location, including Kaempfer's planographia, an early eighteenth-century drawing, a late-Qajar witness, and a mid-1930s aerial view [Kaempfer 1712, 225; Hofstede van Essen 1703; d'Allemagne 1899, 125; Schmidt 1940, 100].

Whenever Galdieri's archive provides technical evidence, visual observations are tested against his reports, notes, sketches, analytical drawings, and documentary photographs. Where technical data are absent or weak, claims remain conditional. Images are not treated as self-sufficient proof; they gain force through dialogue with text and drawing. The aim is not a city-wide reconstruction of Isfahan, but the extraction of precise clues about local change, including shifts in bay rhythms, spatial boundaries, and the reconfiguration of access and visual relations at a limited set of nodes.

2. Case Study I: Elevated Covered Royal Corridors

Elevated covered corridors in Isfahan's royal precinct are now largely absent on site, but they can be re-read by aligning images with travel testimony and restoration documentation, especially Galdieri's note on the "royal corridor."

Galdieri proposes a network of raised routes enabling protected circulation under constraints of security, privacy, and weather. He points to material traces, notably high walls whose upper portions appear to have carried dense wooden lattices. With the precinct's boundary walls, such screens would have limited outward views and helped regulate access, movement, and seeing.

Kaempfer's bird's-eye engraving is the main visual anchor. In Figura 1 the palace district and the area west of Naqsh-e Jahan Square appear in a single synoptic frame. Read with Galdieri's traces and drawings, it supports plausible links from Ali Qapu toward service and threshold zones associated with stables and the harem, even if the network's full extent cannot be read securely from the plate alone [Kaempfer 1712, 225].

Two travel accounts help bound the chronology. Della Valle's 1617 remark, framed as a proposal for a "covered and elevated way," implies that such a route was not yet established and can be read as a suggestion informed by familiar Italian models of protected, elevated circulation such as the Passetto di Borgo in Rome and the Corridoio Vasariano in Florence [Della Valle 1843, I: 459]. Chardin, writing in the 1660s, describes a corridor reserved for royal use and enabling concealed circulation within the complex [Chardin 1711, 77].

Together they point to consolidation later than Shah Abbas I, consistent with Kaempfer's late seventeenth-century record.

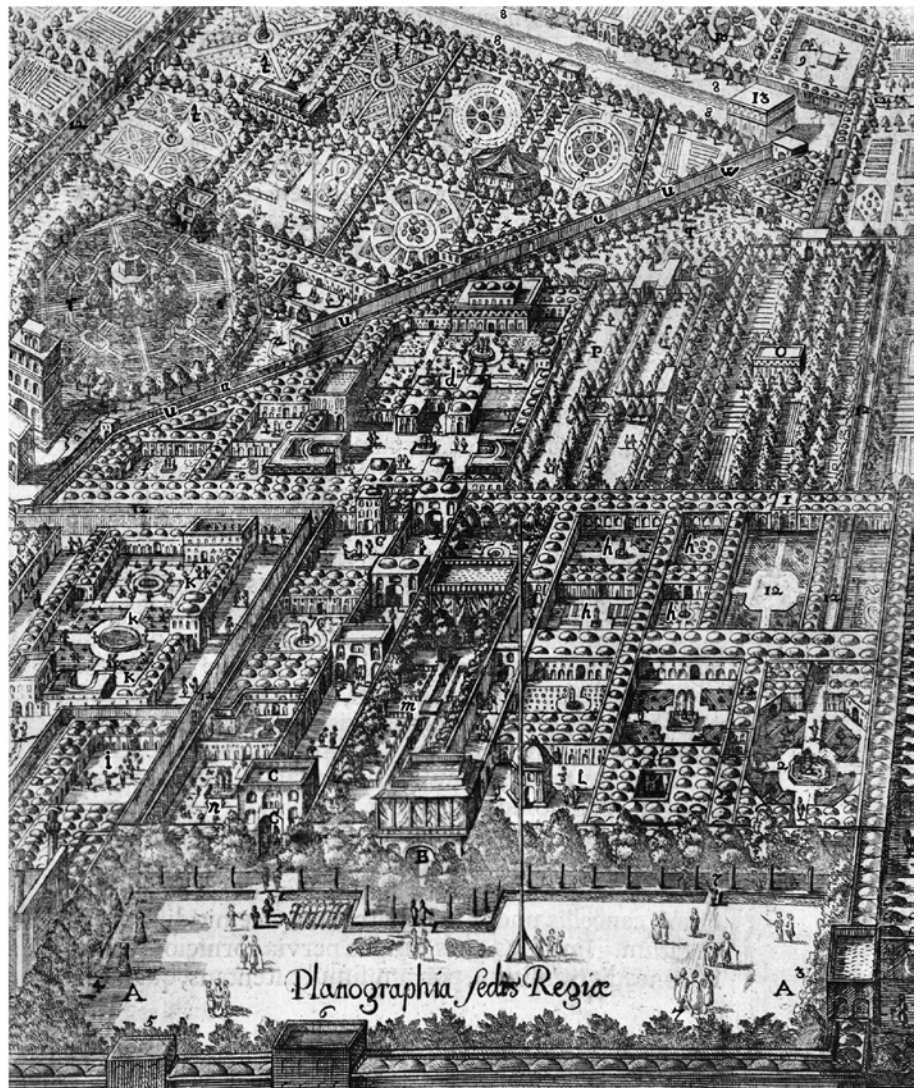


Fig. 1. Engelbert Kaempfer, *Amoenitatum exoticarum*, Plate I (Planographia of the Palace District of Isfahan), drawing 1684–1685; engraving 1712, p. 225.

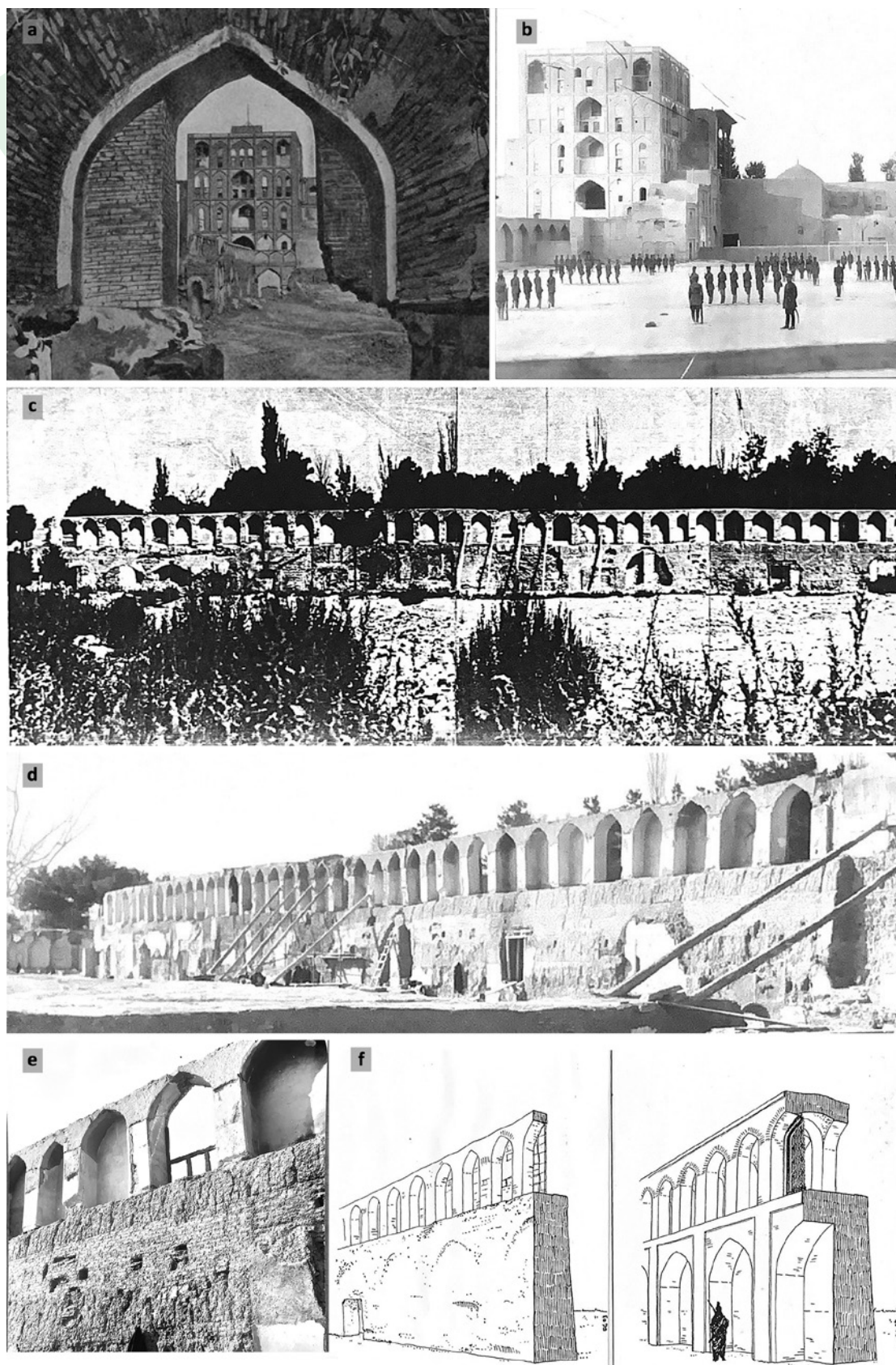


Fig. 2. Elevated royal corridors. (a) Henry René d'Allemagne, photograph of the space behind the Ali Qapu Palace, 1899, in *Du Khorassan au Pays des Backhtiaris: Trois mois de voyage en Perse* (Paris: Hachette et Cie, 1899), p. 125; (b) archival photograph, 1920–1921, Rome, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Eugenio Galdieri, 45-EG DOC5-F4.3; (c–e) archival photographs, *ibid.*, 45-EG DOC5-F4.4; (f) Eugenio Galdieri, drawings, *ibid.*, 45-EG DOC5-F4.4.1.

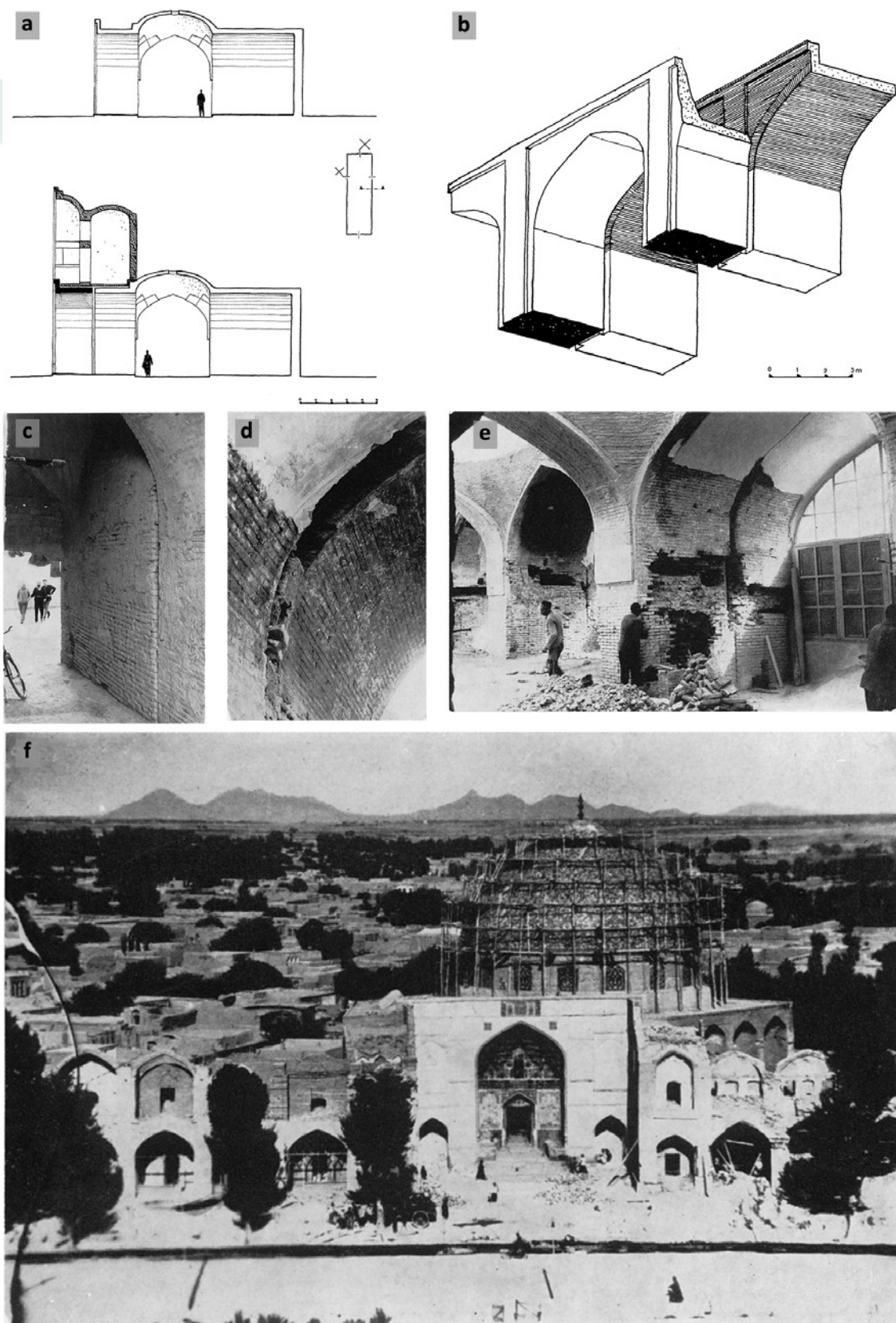


Fig. 3. West side of the Naqsh-e Jahan Square. (a) Eugenio Galdieri, section along the western front (after Galdieri 1970); (b) Eugenio Galdieri, arcade bay drawing (after Galdieri 1970); (c–e) Eugenio Galdieri, photographs of the junction between two arcade sections, Rome, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Eugenio Galdieri, 45-EG DOC5-F4.2; (f) archival photograph of the Shaykh Lutfullah Mosque façade and adjacent arcade during restoration (c. 1930s), *ibid.*, 45-EG DOC5-F4.2.

3. Case Study II: Naqsh-e Jahan Square and its Western Front

This case study reads Naqsh-e Jahan Square through its western front. It is organised around three nodes with different evidentiary balances between the Qajar corpus and Galdieri's files. The aim is not a full reconstruction, but to show how photographs and restoration dossiers can disclose, at specific points, morphological change and shifts in access and public image.

3.1. *The Square as a Whole: Two Phases and the Addition of the Second Storey*

At the scale of the whole square, the argument follows Galdieri's phasing hypothesis for Shah Abbas I. On the basis of arcade rhythms, bay proportions, and structural discontinuities (Figura 3), he proposes two main phases: an initial single-storey arcade with more recessed fronts (Figura 3a), followed by an advance of the ground-level layer by roughly three metres and the addition of a second storey (Figura 3b) [Galdieri 1970, 62].

Galdieri's photographs anchor this reading in built evidence. Figura 3c–e record a seam between two building masses that indicates non-simultaneous construction and later attachment, consistent with a forward extension toward the square. Figura 3f, an earlier restoration-era view in his files (c. 1930s), makes the two-storey arcade legible at the scale of the western front. For this point, the Golestan Qajar images are too limited to document phasing directly, so the claim rests primarily on Galdieri's analysis and documentation.

3.2. *The South-West Corner: A Cut Opening and a Reconstructed Arcade*

At the south-west corner, cross-archive comparison is most productive: Qajar photographs exist, Galdieri's documentation is usable, and his fonds preserves an earlier witness.

In the Qajar image (Figura 4a), a segment of the arcade appears to have been cut open to create direct access into the square. Figura 4b, from Galdieri's archive, confirms the same condition and stabilises it as a local intervention in the square's access logic rather than a single-frame ambiguity. Later documentation suggests that the intervention was managed through partial reconstruction intended to recover elevation continuity (Figura 4c–d). The repair remains detectable: the rebuilt bay does not fully repeat the arcade rhythm, and a small blind arch appears adjacent. The façade is regularised, but the inserted piece retains proportional and structural difference.

A rear view reinforces this reading. In Schmidt's aerial photograph (Figura 4e) and its enlargement (Figura 4f), the same sector is legible from behind, indicating a local reconfiguration of arcade structure and access boundary [Schmidt 1940, 100]. This node is therefore not evidence for the addition of the second storey. It is evidence for an altered access threshold and its subsequent visual management.

3.3. *A Lost Gate or Route North-West of Ali Qapu*

The third node concerns a gate or route north-west of Ali Qapu that no longer survives. In Beaudouin's plan (Figura 4h), it is recorded as part of a broader pattern of western-front connections and thresholds [Beaudouin 1933, 32]. A Qajar photograph of the area (Figura 4g) does not provide a clear trace. This absence is not proof of non-existence, but, read against the plan, it functions as a bounded negative cue: the threshold was not readily visible in the surviving late-Qajar record and may already have been altered, obscured, or outside the frame. The value here is not reconstruction, but the controlled introduction of an uncertain node into the reading of change along the western edge.

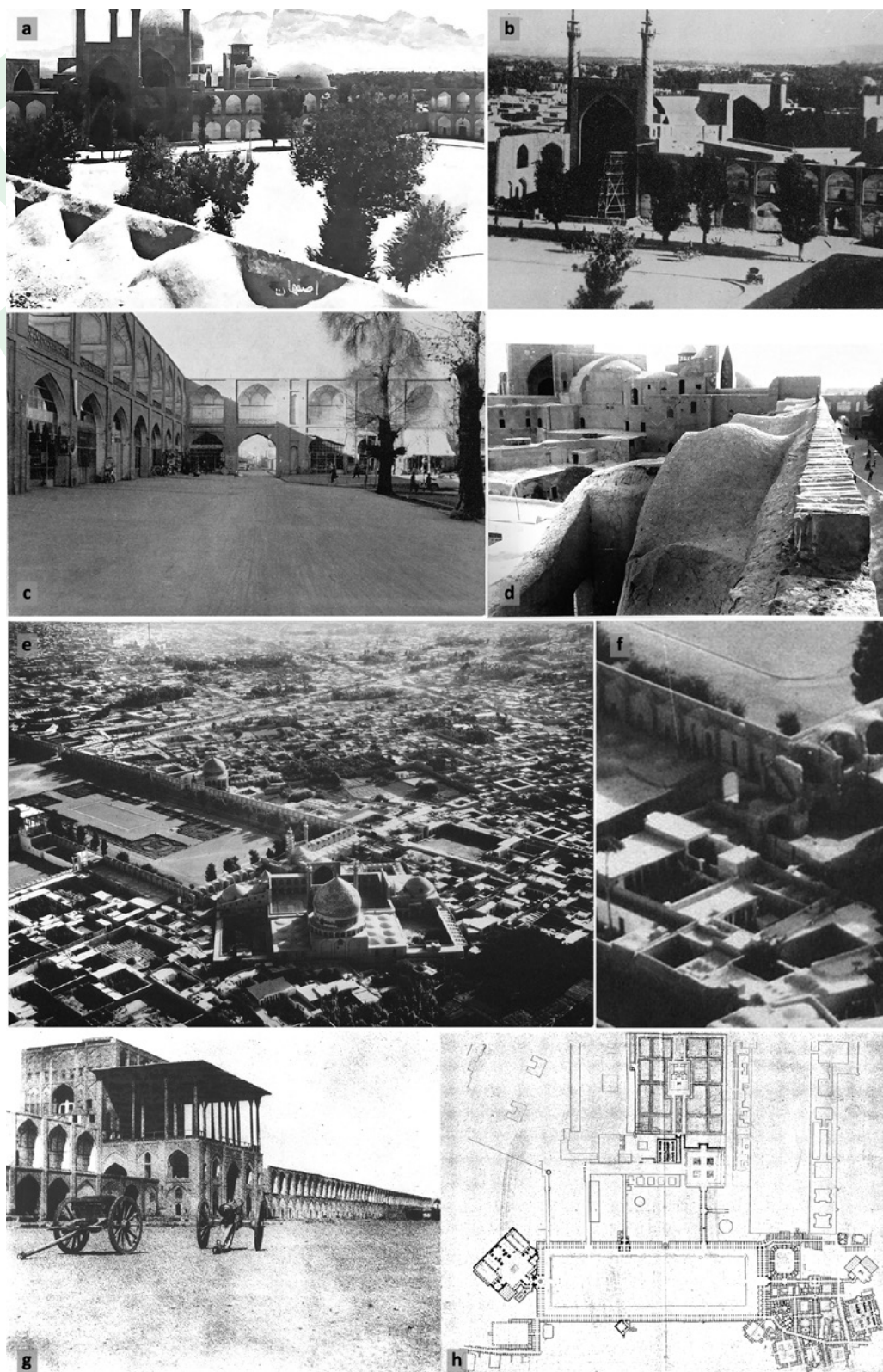


Fig. 4. Reopened passage and south-west corner of the Naqsh-e Jahan Square. (a) Qajar photograph, Tehran, Golestan Palace Photo Archive, ID 8189/148/499; (b) archival photograph, Rome, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Eugenio Galdieri, 45-EG DOC5-F4.2; (c-d) vaulted passage at the south-west corner, two views, *ibid.*, 93; (e) aerial view of the Maydan, 1935–1937, in E. F. Schmidt, *Flights Over Ancient Cities of Iran* (Chicago: University of Chicago Press, 1940), p. 100; (f) enlargement of (e); (g) north arcade of Ali Qapu, Qajar photograph, Tehran, Golestan Palace Photo Archive, ID 7182/161/86 (Album 161, Photo 27); (h) plan of the royal precinct, in E. E. Beaudouin, “Ispahan sous les grands chahs, XVII^e siècle,” *«Urbanisme»*, n. 10 (1933), p. 32.

3.4. Twentieth-Century Interventions and the Reframing of the Square

A brief twentieth-century context helps situate these readings. Road schemes, traffic management, and related misuses placed the square and its edges under pressure and in some cases contributed to alterations and losses [Orazi and Galdieri 1969, 34]. Here, the point is mainly methodological: late-Qajar baselines help separate earlier conditions from later reconfiguration.

4. Visual Regimes and Foreground Transformations: Qeysarie Gate

This vignette treats Qeysarie as a test case for how the square's public image is staged through foreground arrangements and framing conventions rather than building change alone. Any morphological claim about the gate remains limited and conditional.

An early eighteenth-century European drawing of Safavid Isfahan frames Naqsh-e Jahan as an event space repeatedly occupied and reconfigured. Dense tents and temporary structures screen the axis toward Qeysarie, so entry is staged through a mutable layer before the portal is fully encountered.

Two Qajar photographs establish the baseline (Figura 6a–b). Qeysarie remains legible through its large central opening and elongated flanking mass, yet the square's image shifts with viewpoint: Figura 6a offers a more frontal encounter, while Figura 6b places the gate behind tents and temporary installations, framing approach as passage through an event-like foreground. Two later recordings foreground reframing as historical. In Figura 6c (d'Allemagne), the foreground is lighter and more dispersed, placing the gate in a more direct position [d'Allemagne 1899, 125]. In Figura 6d (Galdieri archive), the chosen angle reduces foreground staging and stresses elevation and material detail, underscoring viewpoint as part of the square's reframing over time.

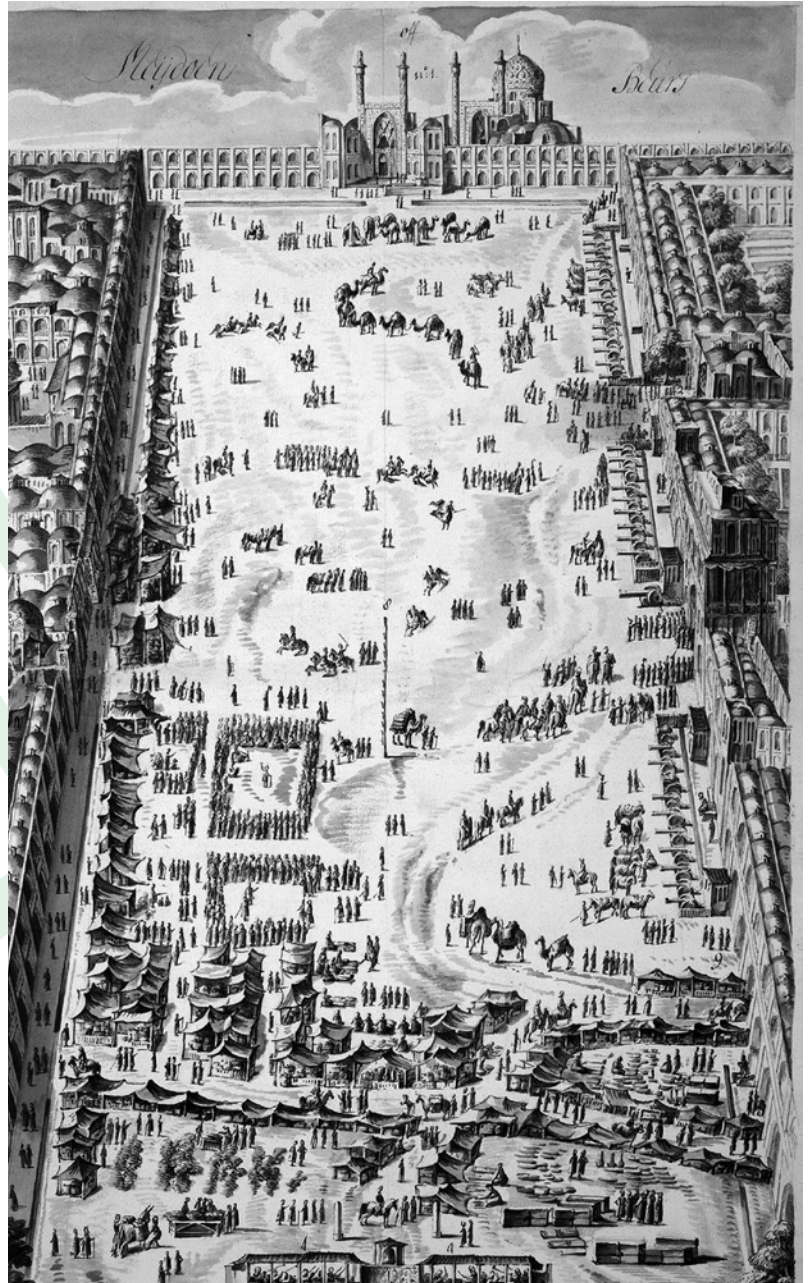


Fig. 5. HOFSTEDE VAN ESSEN, G., *Meijdoen off Beurs (Maydan-e Naqsh-e Jahan, Isfahan)*, washed pen drawing, 1703, Leiden University Libraries, Digital Collections, item 876361 (consulted 4 February 2026).

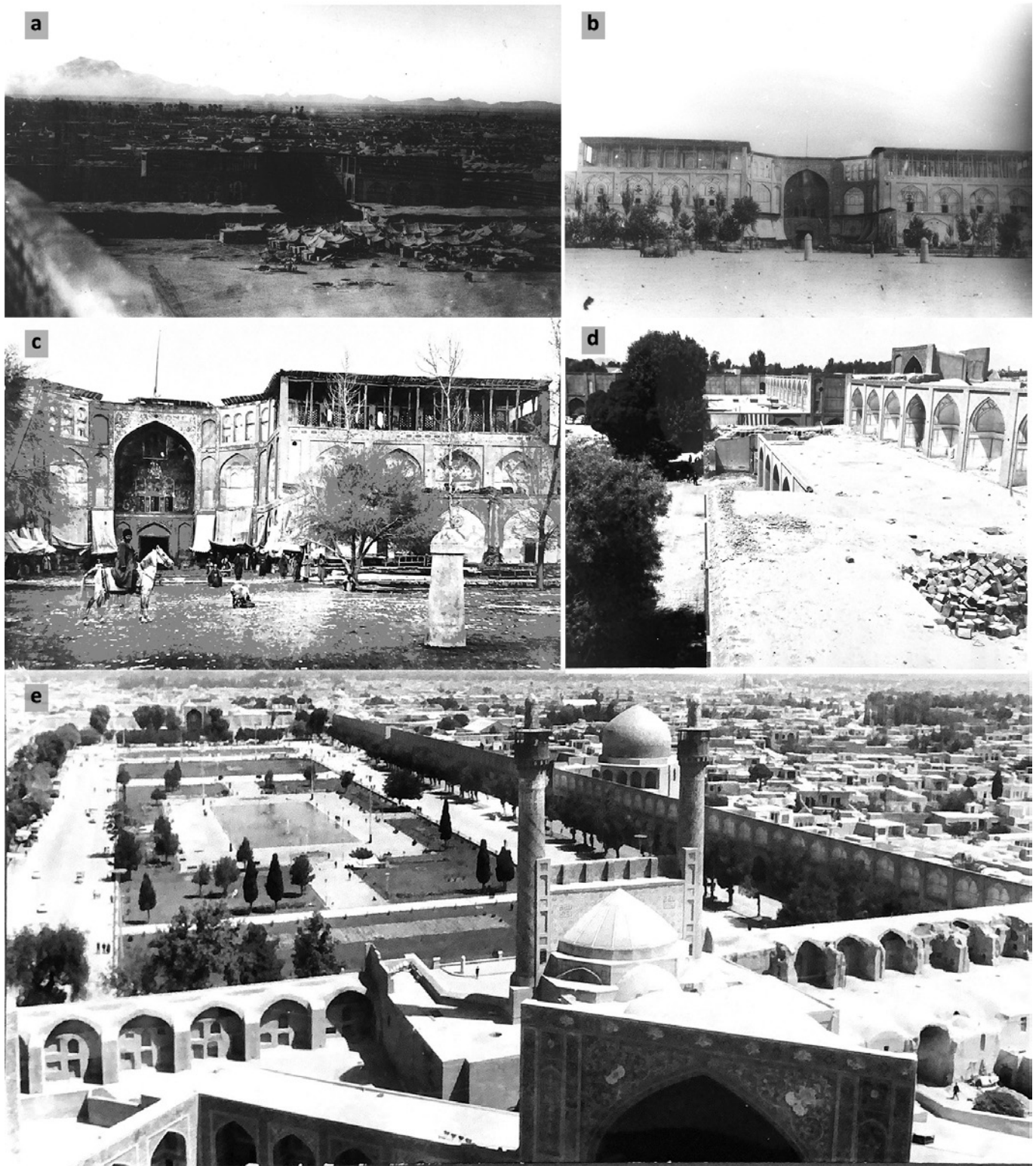


Fig. 6. Qaysarie Gate and Naqsh-e Jahan Square: views and foreground. (a-b) Qajar photographs, Tehran, Golestan Palace Photo Archive, ID 8189/168/499 (Album 161, Photos 22-23); (c) Henry René d'Allemagne, photograph of the Qaysarie Gate, 1899, in *Du Khorassan au Pays des Backhtiariis* (Paris: Hachette et Cie, 1899), p. 100; (d) archival photograph, Qaysarie Gate, Rome, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Eugenio Galdieri, 93; (e) general view of the Maydan, 1970, *ibid.*, 83-EG DOC5-F59.

Conclusion

This paper has shown that a controlled comparison between a newly public Qajar photo set and Eugenio Galdieri's IsMEO restoration files can produce testable clues for urban history, even when each corpus is partial. Images are treated as evidence only in dialogue with technical notes, drawings, and documentary photographs, and the resulting claims remain deliberately bounded.

Case Study I strengthened the case for now-lost elevated covered routes in the royal precinct and clarified their role in regulating movement and visibility. Case Study II separated the square's overall phasing from local interventions at the south-west corner, where an altered access threshold was later visually normalised through partial reconstruction. The Qeysarie vignette extended the argument from built change to representational change, showing how foreground arrangements and viewpoint shape the square's public image. Together, the paper argues for a critical re-reading of the square's image through the combined use of photographic archives and restoration dossiers.

Bibliography

- BEAUDOUIN, E. E. (1933). Ispahan sous les grands chahs, XVIIe siècle, in «Urbanisme», n. 10, pp. 1-47.
- CHARDIN, J. (1711). *Voyages de Mr. le Chevalier Chardin en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam, chez Jean Louis de Lorme.
- D'ALLEMAGNE, H. R. (1899). *Du Khorassan au Pays des Backhtiaris: Trois mois de voyage en Perse*, Paris, Hachette et Cie.
- DELLA VALLE, P. (1843). *Viaggi di Pietro della Valle, il pellegrino: descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano, divisi in tre parti cioè: La Truchia, La Persia, e l'India, colla vita dell'autore*, 2 voll., Brighton, G. Gancia.
- GALDIERI, E. (1970). Two Building Phases of the Time of Shah Abbas I in the Maydan-i Shah of Isfahan: Preliminary Note, in «East and West», vol. 20, pp. 60-69.
- KAEMPFER, E. (1712). *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi V: quibus continentur variae relationes, observationes & descriptiones rerum Persicarum & ulterioris Asiae*, Lemgoviae, Typis et impensis Henrici Wilhelmi Meyeri.
- ORAZI, R., GALDIERI, E. (1969). *Progetto di sistemazione del Maydan-i Sah*, Roma, IsMEO.
- SCHMIDT, E. F. (1940). *Flights Over Ancient Cities of Iran*, Chicago, University of Chicago Press.

Archival sources / Finding aids

Roma. Archivio Centrale dello Stato. Fondo Eugenio Galdieri. Folders consulted: EUGENIO GALDIERI 45-EG DOC5-F4.2; 45-EG DOC5-F4.3; 45-EG DOC5-F4.4; 45-EG DOC5-F4.4.1; 83-EG DOC5-F59; 88-EG DOC5-F97; 93.

SIUSA. "Galdieri Eugenio" (fondo), archival collection record / finding aid (consulted January 2026).

Web sources / Digital collections

G. HOFSTEDE VAN ESSEN (1703). *Meijdoen off Beurs*, Leiden University Libraries, Digital Collections, item 876361, hdl:1887.1/item:876361 (January 2026).

Golestan Palace Photo Archive (Tehran). Qajar-period photographs, public digital release. Referenced identifiers: 8189/148/499; 724/193/89; 8189/168/499; 7182/161/86; Album 161, Photo 27 (January 2026).

Immagine del Portogallo alla fine del secolo: Gli *Encontros de Fotografia* di Coimbra tra il 1993 e il 1996

Image of Portugal at the End of the Century: The Encontros de Fotografia in Coimbra between 1993 and 1996

**Sebastiano Antonio
Raimondo**

Instituto Universitário de Lisboa –
Dinâmia'Cet-Iscte / Accademia di Belle
Arti di Palermo

Abstract

Il saggio analizza gli *Encontros de Fotografia de Coimbra* (dal 1993 al 1996) come processo di fondazione iconografica del Portogallo post-rivoluzionario. Basata su archivio e interviste, l'indagine esplora il passaggio dal precedente vuoto rappresentativo al "laboratorio epistemologico" ideato dai direttori Pereira e Siza. Attraverso il confronto con *Viaggio in Italia*, si analizzano le dinamiche ed esiti del progetto *Portugal fim de século*, dal manifesto *Jardins do Paraíso* alle tre delle missioni territoriali.

The essay analyzes the Encontros de Fotografia de Coimbra (from 1993 to 1996) as a process of iconographic foundation in post-revolutionary Portugal. Based on archival research and interviews, the investigation explores the transition from a previous representational void to the "epistemological laboratory" conceived by directors Pereira and Siza. Through a comparison with Viaggio in Italia, it examines the dynamics and outcomes of the Portugal fim de século project, from the Jardins do Paraíso manifesto to the three regional missions.

Keywords

Coimbra; Portogallo; fotografia di paesaggio.

Coimbra; Portugal; Landscape Photography.

Introduzione

Il presente contributo analizza uno dei casi di studio sviluppati nell'ambito di una tesi di dottorato in Architettura dei territori metropolitani contemporanei presso l'Iscte – Istituto Universitario di Lisbona. In assenza di una sistematizzazione consolidata dello stato dell'arte sull'argomento, la ricerca si è fondata su una metodologia diretta, che integra l'analisi di archivi non ancora pienamente ordinati – tra cui il CAV di Coimbra e diversi fondi pubblici e privati – con un corpus di interviste originali. I colloqui con Tereza Siza (Matosinhos, 16 febbraio 2020) e Albano da Silva Pereira (Coimbra, 30 maggio 2022) hanno permesso di approfondire le dinamiche operative e gli orientamenti teorici legati agli *Encontros de Fotografia de Coimbra* nel contesto della fotografia contemporanea portoghese.

La fotografia portoghese contemporanea si è sviluppata lentamente e in modo frammentato, affrontando lacune istituzionali, resistenze culturali e un tardivo processo di legittimazione come mezzo artistico. Come analizzato da Rui Prata [Prata 2008] e Mariana Gaspar [Gaspar 2013], per gran parte del XX secolo la fotografia è stata vista principalmente come un mezzo documentario e funzionale, rimanendo distaccata dai movimenti d'avanguardia internazionali.

In questo contesto, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959) di Victor Palla e Costa Martins [Martins Palla 1959] rappresenta il primo evento più significativo della fotografia contemporanea portoghese. Il libro, che gli autori chiamavano «poema grafico», fu distribuito per sottoscrizione e diviso in fascicoli dall'editore Circulo do Livro per sfuggire alla censura fascista. La sua struttura narrativa, ispirata al

cinema e alla letteratura, anticipava un approccio al fotolibro poi considerato nel 2004 uno dei più originali del XX secolo [Badger Parr 2004]. Questo lavoro, insieme all'*Inquérito à Arquitectura Regional* (promosso dal sindacato nazionale degli architetti tra il 1955 e il 1957), segnò le prime spinte verso uno status artistico autonomo.

Nel contesto politico e culturale profondamente segnato dalle trasformazioni del post-25 aprile e dalle tensioni del Processo Rivoluzionario in Corso (PREC), nasce il Centro di Studi Fotografici (CEF). Si tratta di un progetto iniziato nel 1974 all'interno dell'Associazione Accademica di Coimbra (AAC), in un periodo in cui l'università era uno spazio di intensa mobilitazione politica e ideologica, dominata dal Partito Comunista Portoghese (PCP) e da altre forze di sinistra.

Sulle basi del CEF, nel 1980 nascono ufficialmente gli Encontros de Fotografia de Coimbra (fondati da Manuel Miranda, Fernando Zeferino e António Miranda). L'evento ha segnato definitivamente l'ingresso della fotografia nel panorama culturale portoghese. Nella seconda edizione del 1982, una delle mostre principali fu *Lisboa e Tejo e Tudo* (una rielaborazione del poema grafico di Palla e Martins) realizzata in collaborazione con la neonata Galeria Ether (*vale tudo menos tirar ohlos*) fondata dal critico e storico António Sena.

A partire dal 1985 Albano da Silva Pereira, assiduo collaboratore del CEF, assume la direzione degli Encontros, che nel corso degli anni diventano un polo culturale di riferimento, portando in Portogallo grandi figure come Duane Michals, Robert Frank, Neal Slavin o Joel-Peter Witkin, e cominciando a promuovere al contempo autori portoghesi emergenti. Come sottolinea Rui Prata, la realizzazione di questi incontri fu essenziale per legittimare la fotografia all'interno delle istituzioni culturali, favorendo l'apprezzamento di gallerie e collezionisti senza le quali, nel 1989, non si sarebbe potuta creare la Collezione Nazionale di Fotografia curata da Jorge Calado.

Nonostante questo consolidamento, persisteva un vuoto teorico e di rappresentazione sistematica del territorio. Gli *Encontros* decisero di colmare questa lacuna trasformandosi in un vero laboratorio epistemologico, orientando la propria ricerca verso una riflessione filosofica che troverà il suo fulcro nel pensiero di Pedro Miguel Frade. Evidenziando le dimensioni filosofiche e percettive della fotografia, Frade ha aiutato a trasformare gli *Encontros* in uno spazio per interrogare, piuttosto che limitarsi a celebrare, l'immagine.



Fig. 1. Sebastiano Antonio Raimondo, ritratti di Albano da Silva Pereira e Tereza Siza (Coimbra 2022 e Matosinhos 2020), archivio dell'autore.

1. Figuras do Espanto e gli Incontri di Fotografia

Il 12° *Encontros de Fotografia de Coimbra*, tenutosi nel 1992, ha segnato una pietra miliare nella riflessione critica sulla fotografia in Portogallo rendendo omaggio a Pedro Miguel Frade. La sua morte prematura nello stesso anno conferì al tributo un peso ancora più simbolico, rafforzato dalla pubblicazione postuma del suo libro *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua cultura*, curato da José Afonso Furtado [Frade 1992]. Quest'opera raccoglie gli articoli che Frade scrisse per il supplemento *Sete Ponto Sete* del *Diário de Lisboa* dal 1986 al 1987 e la sua tesi di master difesa alla Universidade Nova de Lisboa nel 1989.

Dal 1985, sotto la direzione di Albano da Silva Pereira, gli Encontros si erano già proposti come spazio di ricerca; tuttavia, dal 1992, con la collaborazione di Tereza Siza, l'orientamento teorico influenzato dal pensiero critico e innovativo di Frade acquisì una evidente centralità. Il tributo non fu solo un atto commemorativo, ma il segnale esplicito di un impegno verso la critica e la teorizzazione del mezzo, consolidando un approccio che estendeva la fotografia oltre il suo carattere tecnico o documentario. In questo testo, Frade sostiene che la fotografia, prima di diventare un oggetto culturale integrato nei circuiti artistici, sia stata un fenomeno di *espanto* (stupore) – un impatto visivo puro che ha prece-



Fig. 2. Riproduzione di un ritaglio di giornale, con articolo di Pedro Miguel Frade, *Fotografia Ponto Zero* in *Diário de Lisboa*, settimanale *Sete Ponto Sete*, 23 dicembre 1986, pag 2.

duto ogni tentativo di categorizzazione estetica o funzionale. Il suo approccio diverge radicalmente dalle letture tradizionali che riducono la fotografia a tecnica, registro storico o espressione artistica. Al contrario, Frade indaga l'impatto primordiale del mezzo nel XIX secolo, interpretandolo come un evento che ha sfidato le forme consolidate di percezione e rappresentazione della realtà prima di qualsiasi assimilazione istituzionale.

Per analizzare questa trasformazione, Frade ricorre a una "archeologia dello sguardo moderno" di matrice foucaultiana, esaminando come la fotografia si inserisca in un lungo processo di razionalizzazione della visione. Secondo l'autore, la fotografia non ha rappresentato una rottura improvvisa, ma una continuazione nell'evoluzione delle tecnologie della visibilità, parte di una stirpe di dispositivi tecnici che hanno rimodellato il modo in cui l'uomo comprende il mondo.

Frade stabilisce inoltre un dialogo critico con Roland Barthes, in particolare con *La camera chiara* (1980), contestando il tentativo di Barthes di isolare un'unica "essenza" fotografica. Per Frade, tale ricerca trascura la natura polisemica e la molteplicità degli usi della fotografia, rifiutando allo stesso tempo una concezione puramente mimetica dell'immagine. Questo spostamento teorico permette di interrogare l'immagine fotografica non più come semplice copia della realtà, ma come fenomeno complesso e stratificato. L'influenza di Frade ha superato l'ambito teorico, plasmando le modalità stesse di discussione ed esposizione della fotografia in Portogallo. Le edizioni successive al 1992 rifletterono questa prospettiva in modo ancora più radicale, strutturando mostre e dibattiti che esploravano la fotografia come fenomeno culturale, tecnologico ed epistemologico. L'eredità di Frade ha così trasformato gli *Encontros* in un'occasione per interrogare l'immagine, piuttosto che limitarsi a celebrarla.

2. Viaggio in Italia e Portugal fim de século

I progetti *Viaggio in Italia* (1984) e *Portugal Fim de Século* (1993–1996) condividono l'ambizione di ripensare la rappresentazione del territorio attraverso la fotografia, ma anche la letteratura. Lo dimostrano la presenza di Gianni Celati, il 21esimo partecipante del viaggio italiano, e gli innumerevoli contributi degli scrittori nelle missioni portoghesi, come avevano già fatto nel 1959 Costa e Martins in *Lisboa, cidade triste e alegre*. Sebbene entrambi i progetti si inseriscano nella tradizione fotografica ispirata a iniziative come la *Farm Security Administration* (1930–1940), *The New Topographics* (1975) e la *Mission DATAR* (1984), essi emergono da contesti differenti e adottino metodologie distinte.

La differenza sostanziale risiede nel ruolo della fotografia nel plasmare la memoria o mettere in discussione il significato di identità di un territorio. *Viaggio in Italia*, concepito da Luigi Ghirri [Ghirri Leone Velati 1984], ha operato come un esercizio di decostruzione. Il progetto nasceva da una sovra-saturazione di immagini e cercava di sovvertire l'immaginario visivo consolidato dell'Italia, distanziandosi dalle rappresentazioni turistiche e monumentali per spostare l'attenzione dagli spazi marginali ai vuoti urbani e alla banalità del quotidiano.

Al contrario, *Portugal Fim de Século*, diretto da Albano da Silva Pereira con la collaborazione di Tereza Siza all'interno degli *Encontros de Fotografia de Coimbra*, mirava a colmare un vuoto rappresentativo. Affrontando l'assenza di un registro fotografico completo e moderno del territorio nel post-25 aprile, il progetto orchestrò uno sforzo collettivo per costruire un inventario della nazione – seppur privo di pretese di esaustività – creando un repertorio visivo senza precedenti per il paese. Il progetto italiano lavora dall'interno verso l'esterno, decostruendo un immaginario già consolidato; il progetto portoghese lavora dall'esterno verso l'interno, costruendo una nuova cartografia visiva del Paese.

Il modo in cui ogni progetto si relaziona al paesaggio rivela profonde differenze. *Viaggio in Italia* rifiuta la grandiosità e lo spettacolo, adottando un approccio contemplativo influenzato dai *New Topographics* [Jenkins 1975]. Le sue influenze estetiche riflettono il dialogo con la Pop Art, l'arte concettuale e il cinema di Antonioni e Wim Wenders. L'Italia appare priva di gerarchie visive: un interno o una facciata anonima assumono lo stesso status di un centro storico, affermando un'estetica del banale che smantella le narrazioni tradizionali.

Portugal Fim de Século, pur rifiutando a sua volta lo spettacolo, non si fonda su una logica omogenea. Il suo carattere plurale riflette la diversità degli approcci dei fotografi partecipanti, che spaziano dal documentarismo antropologico a stili più sperimentali e soggettivi. Gli *Encontros* hanno accolto una molteplicità di scritture: alcuni fotografi hanno seguito una linea più antropologica, mentre altri hanno esplorato approcci espressivi. Questa diversità ha impedito al progetto di adottare una rigida struttura documentaria, ma ne ha ampliato la portata interpretativa, affrontando l'inevitabile soggettività dello sguardo. Pereira e Siza compresero che la fotografia non è un riflesso neutro della realtà, ma un processo dove ogni immagine è frutto di scelte e omissioni.

Nonostante le differenze, entrambi i progetti condividono una posizione critica verso la fotografia di paesaggio. Se in *Viaggio in Italia* lo sguardo opera per sottrazione, spogliando il paesaggio della sua carica monumentale, in *Portugal Fim de Século* la fotografia assume una funzione di memoria e archivio, riconoscendo nella frammentarietà delle sue letture l'impossibilità di un'immagine unica e identitaria del paese.

La connessione tra le due iniziative non è solo ideologica ma anche pratica: la partecipazione di maestri quali Jodice, Basilio e Chiaramonte agli *Encontros de Fotografia de Coimbra* sottolinea la continuità tra i due progetti. Entrambi segnarono un punto di svolta: *Viaggio in Italia* ripensò la fotografia di paesaggio in Italia, *Portugal Fim de Século* legittimò la fotografia come strumento di riflessione sul territorio in Portogallo.

Entrambi i progetti sono parte di un più ampio movimento di rinnovamento della fotografia di paesaggio degli anni '80 e '90. Sia attraverso l'ironia e la distanza critica di *Viaggio in Italia*, sia attraverso la pluralità di prospettive e la costruzione di un nuovo immaginario in *Portugal Fim de Século*, entrambi dimostrano che la fotografia non è soltanto un registro dello spazio, ma uno strumento per riflettere sulla memoria, sulla riconoscibilità di un



Fig. 3. Riproduzione della copertina del catalogo generale degli *Encontros de Fotografia*, Coimbra, 1993. Con immagine di Luigi Ghirri.

luogo e quindi sul modo in cui percepiamo e costruiamo, tanto da attori quanto da spettatori, l'immagine del mondo che ci circonda.

3. La Costruzione del Paesaggio Portoghese: Il manifesto (Jardim do paraíso – 1993) e le missioni fotografiche (Portugal fim de século – 1994/1996)

Il quadriennio tra il 1993 e il 1996 rappresenta il momento di massima coerenza teorica e operativa degli Encontros de Fotografia de Coimbra. Sotto la direzione di Albano da Silva Pereira e Tereza Siza, il festival non si è limitato a esporre immagini, ma ha avviato un vero processo di fondazione iconografica, segnato dalla volontà di colmare quel vuoto rappresentativo di cui soffriva il Portogallo.

Momento fondamentale di questo periodo è stata la mostra collettiva Jardins do Paraíso (1993), che ha esplorato il paesaggio come metafora culturale e riflessione sull'interazione tra uomo, territorio e memoria. Ospitata presso il Museo Antropologico dell'Università di Coimbra, la mostra ha riunito alcuni dei nomi più influenti del panorama internazionale: Robert Frank, Lewis Baltz, Hiroshi Sugimoto, Mimmo Jodice, Luigi Ghirri, Gilbert Fastenaekens, Boyd Webb, Ruth Thorne-Thomsen, Emmet Gowin, Mark Klett, Humberto Rivas, John Davies, Jorge Molder, Chris Killip, Hamish Fulton, Larry Fink e Gabriele Basilico.

Questa edizione non deve essere intesa come una semplice rassegna, ma come il vero e proprio manifesto teorico degli Encontros, delineando una "filosofia dello sguardo" che avrebbe guidato la costruzione del paesaggio portoghese fino al 1996. Il catalogo generale del 1993, con una fotografia di Luigi Ghirri in copertina, sottolineava nell'introduzione il legame con il pensiero di Frade:

«L'atmosfera generale degli Encontros è quella di un innegabile rinnovamento fotografico. Sono, infatti, figure di stupore (*espanto*), quelle fotografie che insinuano una nuova filosofia, una nuova attitudine che inquieta anche lo spettatore più iniziato. C'è una potente connessione con le cose e i luoghi, una ricerca intensamente emotiva di scambio, di dare-e-avere, che scuote ogni traccia di fotografia-come-verità» [*Encontros de Fotografia* 1993, 9].

Il modello di indagine adottato si ispirava esplicitamente alla Mission DATAR (1984), l'iniziativa statale francese che aveva ridefinito il documentarismo europeo come paradigma per superare la fotografia puramente descrittiva e approfondirne le finalità critiche nei riguardi dello spazio contemporaneo. I testi teorici che accompagnavano il progetto approfondivano questa visione:

Gabriele Basilico, nel saggio *Uma vez mais, a paisagem* (Ancora una volta, il paesaggio), contrappone il suo approccio al momento decisivo di Cartier-Bresson, rivendicando una lentezza necessaria nell'osservazione. Per Basilico, la fotografia non deve limitarsi a un giudizio morale o politico, ma servire come strumento conoscitivo per comprendere il disordine e la trasformazione della natura in paesaggio.

Gabriel Bauret, in *O espírito dos lugares* (Lo spirito dei luoghi), citando Pierre de Fenoyl (fotografo della DATAR), sottolinea come il paesaggio si ridefinisca a ogni sguardo, rendendo il rapporto tra osservatore e spazio un atto di appropriazione simbolica simile alla lettura creativa concepita da Roland Barthes.

Lewis Baltz, in *Por baixo da praia: o asfalto* (Sotto la sabbia: l'asfalto), sosteneva una fotografia neutra, spogliata di velleità ideologiche o estetizzanti. Baltz analizza la differenza tra il *landscape* europeo, legato alla mitologia classica e all'allegoria religiosa, e l'immagine del territorio negli Stati Uniti,

dove il suolo (*land*) fu sacralizzato come simbolo di una natura altra dall'uomo. Se per un secolo la fotografia americana ha alimentato il mito della terra incontaminata, Baltz evidenzia come tra gli anni '60 e '70 sia emerso un "Nuovo Territorio": un ambiente desolato, segnato dal tardo capitalismo e dalle infrastrutture urbane, divenuto ormai globale.

Questa filosofia dello sguardo si sposa con le riflessioni di Robert Adams (autore presente in *New Topographics*) in *La bellezza in fotografia*:

«I giardini sono in effetti molto simili alle immagini di paesaggio, santuari non dal vero ma del vero. Una riflessione etimologica che troviamo nel saggio di Kenneth Clark sul paesaggio — «paradiso» è una parola persiana che significa «luogo cinto da mura» — credo esprima bene ciò che il fotografo vede attraverso il mirino del suo apparecchio prima di premere l'otturatore. La sua visione è quella di un viaggiatore che osserva il paesaggio attraverso il finestrino, una visione costruita sulla geografia locale, ma immobile e chiarificatrice.» [Adams 1985, 10]

Queste "mura" (i margini dell'inquadratura) non sono un limite fisico, ma la condizione stessa della visione fotografica che permette di isolare una porzione di mondo per estrarne una rappresentazione che permane oltre l'esistenza fisica del territorio.

L'insieme delle edizioni successive costituisce il corpo di una missione che ha trasformato gli Encontros in un vero osservatorio del mutamento, creando una "coscienza visiva" nazionale attraverso tre tappe fondamentali affidate a fotografi nazionali ed internazionali: *Itinerários de Fronteira* (1994): Focalizzato sulla regione centrale e diviso in assi tematici (Coimbra, Percorsi, Frontiera Montana, Temporale e Costiera). I testi del geografo Jorge Gaspar, della studiosa Adília Alarcão e dell'architetto José António Bandeirinha precedono i lavori di fotografi come Nuno Cera, José Maças de Carvalho, John Davies, Max Pam e Bernard Plossu.

Terras do Norte (1995): Un'indagine sul Nord del paese e sull'impatto dell'architettura e dello sviluppo urbano. Il catalogo è introdotto dal geografo e fotografo Orlando Ribeiro, a cui è dedicata la mostra e il libro *Finisterra*. In questa missione, ogni fotografo (tranne Luis Palma) dialoga con un testo: Gabriele Basilico con Álvaro Siza, Flor Garduño con Fernando Tavora, insieme alla presenza di Mark Klett e Larry Fink.

Sul (1996): La parte finale della trilogia su Lisbona, l'Alentejo, l'Algarve e le isole. Un'antologia organizzata da Luís Carmelo con testi di poeti e scrittori come Al Berto, Almeida Garret, Fernando Pessoa, José Saramago e Cesário Verde, introducono i fotografi, tra i quali Giovanni Chiaramonte, Marcello Fortini e Cristina García Roderó. Altri progetti paralleli furono realizzati ed esposti, come *Lisboa* (Nozolino e Davies) e *Alentejo Sagrado* (José Manuel Rodrigues).

Mentre l'Italia di Ghirri doveva sottrarre immagini a un immaginario saturo, il Portogallo di Pereira e Siza doveva aggiungere realtà a un immaginario assente. L'*espanto* (stupore) di Frade si è trasformato nell'immagine del Portogallo prima del nuovo millennio. Questo sforzo monumentale generò un archivio unico ma pose delle domande alla natura stessa dell'intera operazione, che culminò nel 1997 alla scissione tra Pereira e Siza. Il governo portoghese non diede seguito alla richiesta di continuare il modello della produzione delle missioni optando piuttosto per la fondazione del Centro Português de Fotografia (CPF) a Porto sotto la direzione di Tereza Siza, privilegiando la conservazione e l'organizzazione dell'archivio affinché la memoria visiva degli Encontros non andasse dispersa.



Fig. 4. Riproduzione di pagina 117 del catalogo degli Encontros de Fotografia, Itinerários de Fronteira, Coimbra, 1994. Con immagine di John Davies.



Fig. 5. Riproduzione di pagina 89 del catalogo degli Encontros de Fotografia, Terras do norte, Coimbra, 1995. Con immagine di Mark Klett.

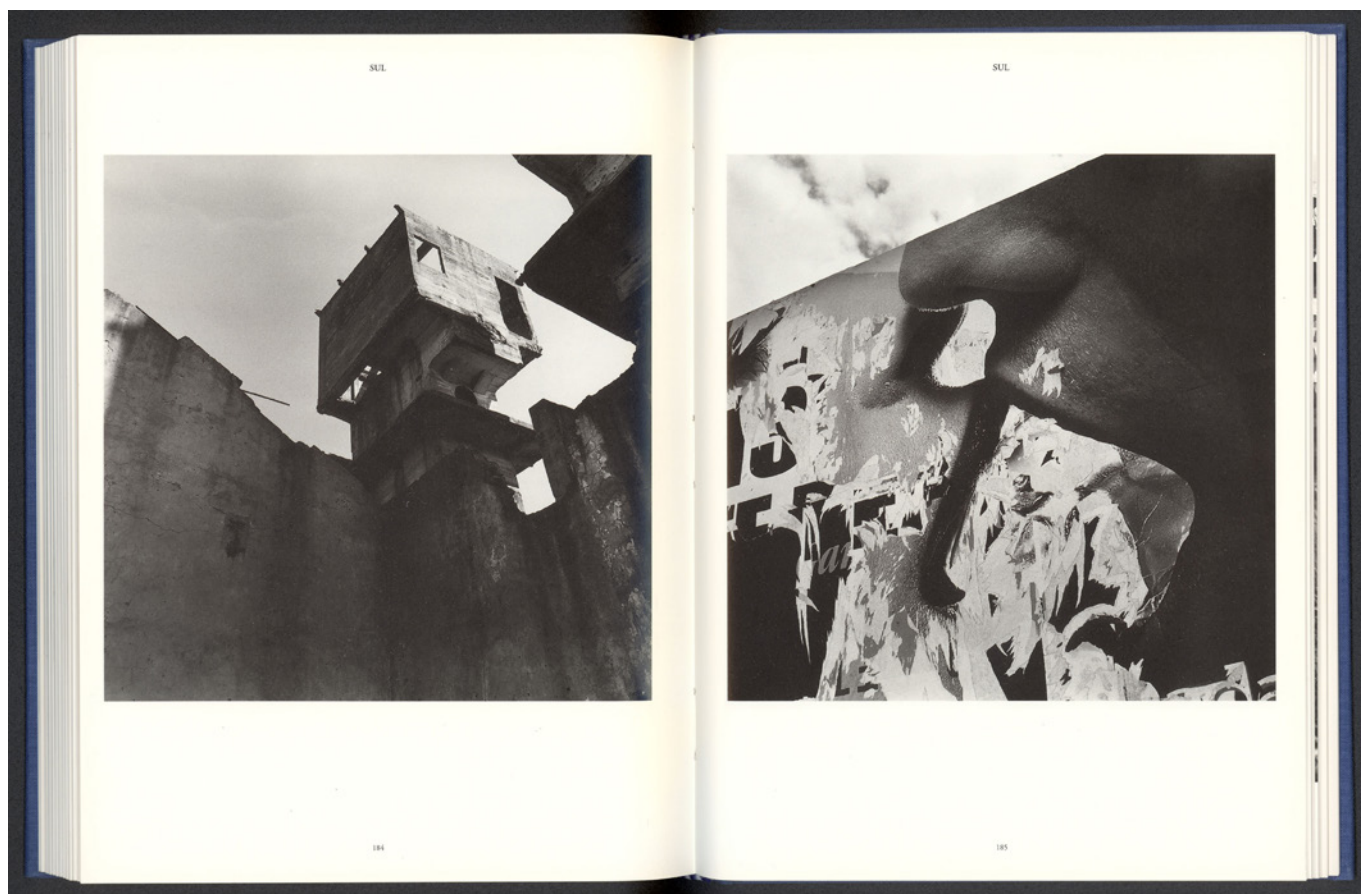


Fig. 6. Riproduzione delle pagine 184-185 del catalogo degli *Encontros de Fotografia, Sul*, Coimbra, 1996. Con immagine di António Júlio Duarte.

Conclusione

L'esperienza degli *Encontros de Fotografia de Coimbra* ha rappresentato per il Portogallo il superamento definitivo di una concezione puramente funzionale del mezzo, elevando l'immagine a luogo di riflessione filosofica ed epistemologica. Più che una piattaforma espositiva, il festival ha agito come un laboratorio capace di trasformare la pratica della committenza in una prova sul campo di un impianto teorico che vedeva nel paesaggio non una realtà data, ma una costruzione culturale complessa.

La funzione critica assunta dalla fotografia in questo contesto ha scardinato l'illusione di un inventario neutro dello spazio. Il dialogo costante con le esperienze internazionali e la natura profondamente autoriale dei progetti prodotti hanno dimostrato che ogni rappresentazione del territorio è, in ultima istanza, un atto intellettuale. In questa prospettiva, la soggettività dello sguardo non è stata un limite alla documentazione, ma il metro necessario per misurare il rapporto tra immagine, identità e memoria collettiva di una nazione sulla soglia del nuovo millennio.

Sebbene il ciclo produttivo degli *Encontros* si sia concluso, ciò che permane è una rinnovata coscienza visiva. L'evento non ha solo aperto la strada a nuovi circuiti editoriali ed espositivi, ma ha lasciato in eredità un metodo per interrogare il territorio. Rivisitare oggi queste iniziative permette di riflettere sulla tensione mai risolta tra il dato oggettivo e l'interpretazione dell'autore, confermando che l'atto di fotografare un luogo significa, prima di tutto, definirne i confini ideali.

Ciò che resta è la consapevolezza che l'atto di mappare – inteso come un invito a scoprire il mondo attraverso lo scambio equo tra una cultura ricevente e una donatrice, come suggerisce l'etimologia stessa della parola *mappa* – trovi nella fotografia lo strumento per definire i confini ideali di un luogo, il suo giardino, a prescindere dalla sua dimensione o complessità di segni. È questo processo che permette di trasformare l'esperienza soggettiva dei luoghi in una forma di conoscenza capace di permanere oltre la loro stessa realtà fisica.

Bibliografia

- Adams, R. (1995) *La bellezza in fotografia – saggi in difesa dei valori tradizionali*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Badger, G., Parr, M. (2004). *The Photobook: volume I*. London, Phaidon.
- Encontros de Fotografia, catálogo geral 1993* (1993). Coimbra.
- Frade, P.M. (1992) *Figuras do espanto, A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto, Edições ASA.
- Gaspar, M. (2013) *Retomar percursos que o tempo interrompeu – Uma leitura dos encontros de fotografia de Coimbra*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Ghirri, L., Leone, G., Velati, E. (1984) *Viaggio in Italia*. Alessandria, Il Quadrante.
- Jenkis W. (1975) *New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester, George Eastman House.
- Martins, C. Palla, V. (1959) *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa, Círculo do Livro Lda.
- Prata, R. (2008) *A génese da fotografia contemporânea – década de 1980*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Camillo Guerra tra Ingegneria e Storia: gli Album fotografici dell'Archivio

*Camillo Guerra between Engineering and History:
the Archive's Photo Albums*

Francesco Viola

Università Federico II di Napoli,
Dipartimento di Ingegneria Civile,
Edile e Ambientale DICEA

Abstract

Il saggio analizza l'attività di Camillo Guerra (1889-1960) attraverso i ventotto album fotografici del suo Archivio. L'obiettivo è ricostruire il "metodo Guerra", fondato sul rigore documentale del cantiere come prova di correttezza esecutiva. La metodologia integra l'analisi archivistica con lo studio delle tecniche costruttive tra tradizione e innovazione. Emerge una figura di ingegnere-architetto capace di mediare tra etica tecnica e identità urbana.

The essay analyzes Camillo Guerra's (1889-1960) work through the twenty-eight photographic albums in his Archive. The goal is to reconstruct the "Guerra method," based on the documentary rigor of the construction site as evidence of executive correctness. The methodology integrates archival analysis with the study of construction techniques between tradition and innovation. The result is an engineer-architect figure capable of mediating between technical ethics and urban identity.

Keywords

Camillo Guerra, Archivio fotografico, Cantiere edile.

Camillo Guerra, Photographic archive, Construction site.

Introduzione

Camillo Guerra (1889-1960) è stato uno dei protagonisti delle trasformazioni urbane di Napoli e di Salerno tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del secolo scorso, realizzando opere importanti anche nelle città di Chieti e di Foggia. Laureato in Ingegneria Civile nel 1912 presso la Scuola Politecnica di Napoli, ha avuto diversi ruoli e responsabilità: progettista e direttore dei lavori per la realizzazione di opere pubbliche e private, dirigente del Genio Civile a Napoli, ingegnere capo del Comune di Salerno, docente di Architettura Tecnica presso la facoltà di Ingegneria di Napoli [Ghiringhelli 2004, Viola 2008], assessore ai lavori pubblici del Comune di Napoli, autore di saggi e articoli tecnici.

Testimonianze della sua lunga e intensa attività sono conservate presso l'Archivio Guerra curato dall'omonima Fondazione e custodito nella Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale dell'Università Federico II di Napoli. Si tratta di un cospicuo patrimonio di disegni riferiti alle opere e agli studi prodotti in più di cinquant'anni di attività, oltre a ventotto grandi album con le fotografie dei progetti e delle opere realizzate tra il 1911 e il 1940. Da questo secondo corpus documentario restano, dunque, escluse le opere progettate da Guerra nel dopoguerra a Napoli, le meno interessanti, perché concepite nella fase caotica della ricostruzione della città.

1. Gli Album fotografici dell'Archivio Guerra

Ventisei album furono collezionati in occasione della partecipazione di Guerra ad alcuni concorsi universitari, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, mentre altri due fanno riferimento al concorso per il ruolo di Ingegnere Capo bandito nel 1934 dal Comune di Napoli.

Un'ulteriore distinzione può essere fatta in base alle caratteristiche dei volumi. Ventidue, con le opere dal 1911 al 1932, sono rilegati con robusti pannelli in legno compensato, con robuste cerniere in metallo sul dorso e sono contrassegnati da raffinate etichette in ottone fustellato con l'indicazione degli anni di riferimento. Contengono riproduzioni fotografiche, montate su fogli di cartoncino nero, dei disegni di progetto e scorci dei cantieri durante le diverse fasi di costruzione.

Un secondo gruppo, composto da quattro album dal titolo "Opere di Architettura", è rilegato in tela cartonata di colore chiaro, con il nome di Guerra e gli anni di riferimento stampati in copertina. Al contrario dei precedenti volumi, questi album sono dedicati alle sole opere realizzate, in un arco temporale che spazia dal 1924 al 1940.

Questi due primi gruppi di volumi, come dicevamo, furono preparati in momenti diversi da Guerra per concorrere alle cattedre di Architettura Tecnica e Composizione Architettonica: nel 1935 all'università di Pisa, nel 1936 a Torino e nel 1940 a Cagliari. Gli stessi furono anche utilizzati più tardi, nel 1946, quando Guerra dovette dare conto della propria produzione scientifica per ottenere la conferma nel ruolo di professore ordinario di Architettura Tecnica presso la Scuola di Ingegneria di Napoli¹.

Altri due album si distinguono per la fattura diversa, un po' meno curata rispetto ai precedenti. Furono preparati in occasione del concorso per Ingegnere Capo del Comune di Napoli cui Guerra partecipò nel gennaio 1934. Uno è rilegato in legno compensato e raccoglie esclusivamente le riproduzioni dei disegni di progetto per il Nuovo Ospedale di Napoli nel quartiere dell'Arenella, ideato con il professor Girolamo Ippolito, docente di Idraulica e Ingegneria Sanitaria nella Scuola di Ingegneria. Un altro, più interessante, è rilegato in tela cartonata con viti sul dorso e contiene le immagini fotografiche delle opere progettate e dirette a Salerno nella veste di dirigente dell'ufficio tecnico comunale, opere evidentemente selezionate per le affinità con l'oggetto del concorso. Oltre agli edifici salernitani più noti, qui compaiono anche alcuni interventi minori, come le sistemazioni urbane e le infrastrutture viarie che Guerra curò personalmente durante il ventennio in città.

2. Il "Metodo Guerra": il rigore del Genio Civile come estetica ed etica

Oltre che risultare una fonte documentale essenziale per ricostruire l'opera di Guerra nell'anteguerra, gli album dell'Archivio sono molto utili anche per ricostruire l'immagine storica delle città che fanno da sfondo alle sue opere. Gli ambienti urbani e naturali in cui gli edifici sono inquadrati, infatti, ci restituiscono la fisionomia di luoghi che, a distanza di un secolo, appaiono oggi profondamente trasformati e quasi irriconoscibili.

Inoltre, le fotografie rappresentano un'eccezionale fonte di conoscenza del cantiere edile negli anni che precedono l'ultimo conflitto mondiale, una fase molto interessante di transizione tra la tradizione edilizia artigianale, basata sul largo uso di materiali naturali, come la pietra e il legno, e l'introduzione di nuovi prodotti industriali come il ferro e il cemento di cui Guerra fu un pioniere nel Mezzogiorno.

Per spiegare la presenza di un numero così rilevante di fotografie di cantiere vanno richiamati i diversi ruoli che Guerra ha assunto per un trentennio come funzionario pubblico: Ingegnere del Genio Civile a Caserta (dal 1912 al 1914) e Napoli (dal 1914 al 1925), Ingegnere Capo dell'Ufficio Tecnico Comunale di Salerno (dal 1928 al 1934). Il rigore documentale che gli suggerisce di far seguire ai disegni le

¹ Archivio del personale, Università Federico II di Napoli, Fascicolo del prof. Guerra Camillo.

immagini delle costruzioni, non è per lui un vezzo estetico, ma una diretta conseguenza del suo ruolo di Direttore dei Lavori, con le responsabilità burocratiche e legali che ciò comportava.

Il repertorio delle fotografie costituiva, dunque, un vero e proprio “diario di cantiere” che accompagnava la contabilità dei lavori. Ogni fotografia – dallo scavo del terreno per le fondazioni alla posa dei ferri d’armatura nelle casseforme – nella prassi amministrativa costituiva una prova della corretta esecuzione e del rispetto delle condizioni contrattuali dell’appalto. Nel contesto delle opere pubbliche il cantiere era un luogo di potenziali contenziosi e Guerra utilizzava sistematicamente la macchina fotografica come un occhio imparziale capace di “congelare” le diverse fasi esecutive, molte delle quali sarebbero state nascoste nell’avanzamento dei lavori dal calcestruzzo o dai rivestimenti. Anche per questo motivo negli album sono frequenti le inquadrature ravvicinate di impalcature provvisorie, armature, dettagli costruttivi. Se un domani fosse sorta una crepa o un cedimento, Guerra avrebbe potuto sfogliare il suo archivio e mostrare la corretta esecuzione del getto o l’esatta posizione dei ferri.

L’uso “forense” della fotografia spiega anche perché i suoi album siano così diversi da quelli di altri suoi colleghi architetti, più inclini a inquadrature l’insieme d’effetto scenografico. La fotografia di Guerra è una fotografia di responsabilità e di controllo, una vera e propria estensione dei verbali e dei libretti di contabilità.

Alla luce della sua formazione ingegneristica, peraltro, la concezione dell’opera era inscindibile dalla sua fattibilità tecnica e dal suo processo costruttivo e questo approccio lo portò talvolta in rotta di collisione con il mondo accademico che, nei settori dell’Architettura Tecnica e della Composizione Architettonica, era prevalentemente composto da architetti. Come fu anche evidente in occasione dei concorsi universitari a Pisa, Torino e Roma. Laddove i commissari cercavano l’afflato poetico o il bozzetto artistico, Guerra rispondeva inviando casse di documenti tecnici e fotografie macroscopiche dei dettagli costruttivi e delle fasi preparatorie del cantiere. Quella che i suoi detrattori definivano “prolissità” era, in realtà, la predilizione per l’estetica dell’ingegneria e dell’etica della trasparenza: la bellezza di un edificio, per Guerra, risiedeva soprattutto nella sua onestà statica e nella perfezione del suo assemblaggio materico.

La polemica con le commissioni giudicatrici dei concorsi universitari è ampiamente documentata nella monografia dedicata all’ingegnere napoletano da Olga Ghiringhelli [Ghiringhelli 2004]. In particolare, nel concorso di Torino, Guerra fu aspramente criticato per aver presentato tavole che sembravano esecutivi di cantiere piuttosto che visioni architettoniche. Questa “resistenza tecnica” di Guerra è, dunque, la chiave di lettura di tutti i suoi album: la fotografia sostituisce il disegno prospettico perché non può mentire sulla consistenza della materia.

3. Napoli: Il dialogo tra cementisti e scalpellini

Il contesto napoletano degli anni Trenta è il laboratorio principale in cui Guerra affina il suo linguaggio di ingegnere-architetto costruttore. Come evidenziato dagli studi di Giuseppe Fiengo [Fiengo 2004], il cantiere in questo squarcio di secolo è il luogo di un incontro tra mondi distanti: da un lato la sapienza millenaria degli scalpellini, eredi della tradizione borbonica del piperno e del marmo, e dall’altro la nuova classe dei cementisti, specialisti del calcestruzzo armato che, seppure con un certo ritardo rispetto ad altri contesti nazionali, anche qui stava lentamente prendendo il sopravvento sulle tecniche murarie tradizionali. Negli album, questo dialogo è visibile nella documentazione di opere come



Fig. 1. Scalpellini al lavoro nel cantiere dei giardini di Palazzo Reale a Napoli, Album IV, 1923-1924, Archivio Guerra.

la sistemazione dei giardini e del viale di accesso alla Biblioteca Nazionale. Qui l'obiettivo fotografico indugia sulla precisione millimetrica con cui le lastre di pietra rivestono l'anima di muratura e cemento. Non c'è gerarchia tra la struttura e il decoro: entrambi sono soggetti allo stesso controllo rigoroso. (Figura 1)

In queste foto, peraltro, Guerra emerge come un architetto del paesaggio ante litteram, capace di disegnare cancellate, vialetti e muretti di contenimento che si integrano silenziosamente nel cuore stratificato della città, tra il Palazzo Reale e il mare, attentissimo alla conservazione delle alberature esistenti e alla continuità dei percorsi urbani e monumentali.

3. Salerno: la definizione di un'identità monumentale

Se Napoli rappresenta il confronto con la storia, Salerno è per Guerra il terreno della definizione di una nuova identità urbana. Tra gli anni Trenta e Quaranta, l'ingegnere napoletano diventa il progettista chiave di quella "Salerno monumentale" che ancora oggi definisce il lungomare e i centri del potere civico. Il Palazzo di Città, il Palazzo di Giustizia, il Campo Polisportivo sono i tre poli di questa attività. Nel Palazzo di Giustizia, la fotografia documenta il volto austero e rigoroso della legge: volumi

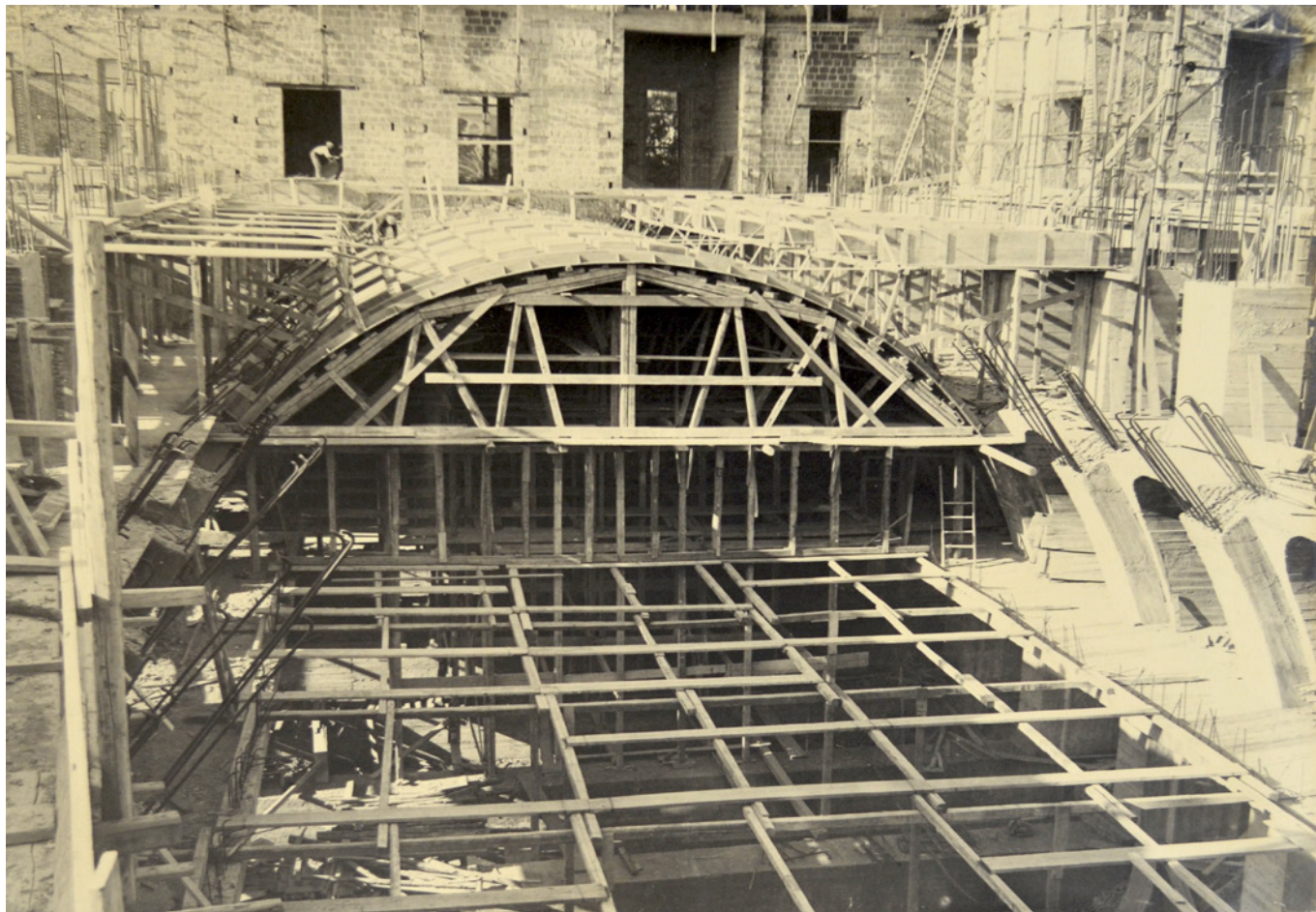


Fig. 2. Armature del cemento armato nel Palazzo di Città di Salerno, Album VIII, 1929-1932, Archivio Guerra.

squadrati, travertino severo e una spazialità che deve comunicare l'autorità dello Stato. Al contrario, il Palazzo di Città rivela una maggiore apertura alla socialità, integrando al suo interno il Cinema-Teatro Augusteo. Il Campo Polisportivo, infine, interpreta con il linguaggio libero degli elementi volumetrici curvilinei il carattere ludico del nuovo impianto sportivo. (Figura 2)

Le foto dei due palazzi salernitani sono oltremodo preziose per la rara documentazione degli interni, degli uffici e dei saloni prima della loro trasformazione avvenuta in seguito agli eventi bellici e ai successivi cambiamenti d'uso. Lampade, scrivanie, banconi e raffinati apparati decorativi appaiono in queste foto come parte di un'opera d'arte totale. E, poiché questi sono gli elementi dell'architettura più soggetti ad essere sostituiti nel tempo, le lastre fotografiche rimangono spesso l'unica testimonianza di un design istituzionale interpretato da Guerra come tentativo di conciliazione tra la volontà del regime di esprimere la modernità e l'eleganza della tradizione mediterranea.

Nell'album del 1934 dedicato alle opere salernitane colpisce anche il numero di foto dedicato alle opere minori che rendono bene l'idea di quanto Guerra abbia inciso alle diverse scale sul volto moderno della città. Accanto a interventi importanti come il nuovo Macello comunale, le Case popolari, la Casa del Balilla, il Dispensario Antitubercolare, la Colonia marina, il Campo sportivo, il Cimitero, il Palazzo di Città, il Palazzo di Giustizia, compaiono interventi infrastrutturali "minori" e più modeste sistemazioni di decoro urbano, come la pavimentazione della via del Lido Orientale e della Circum-

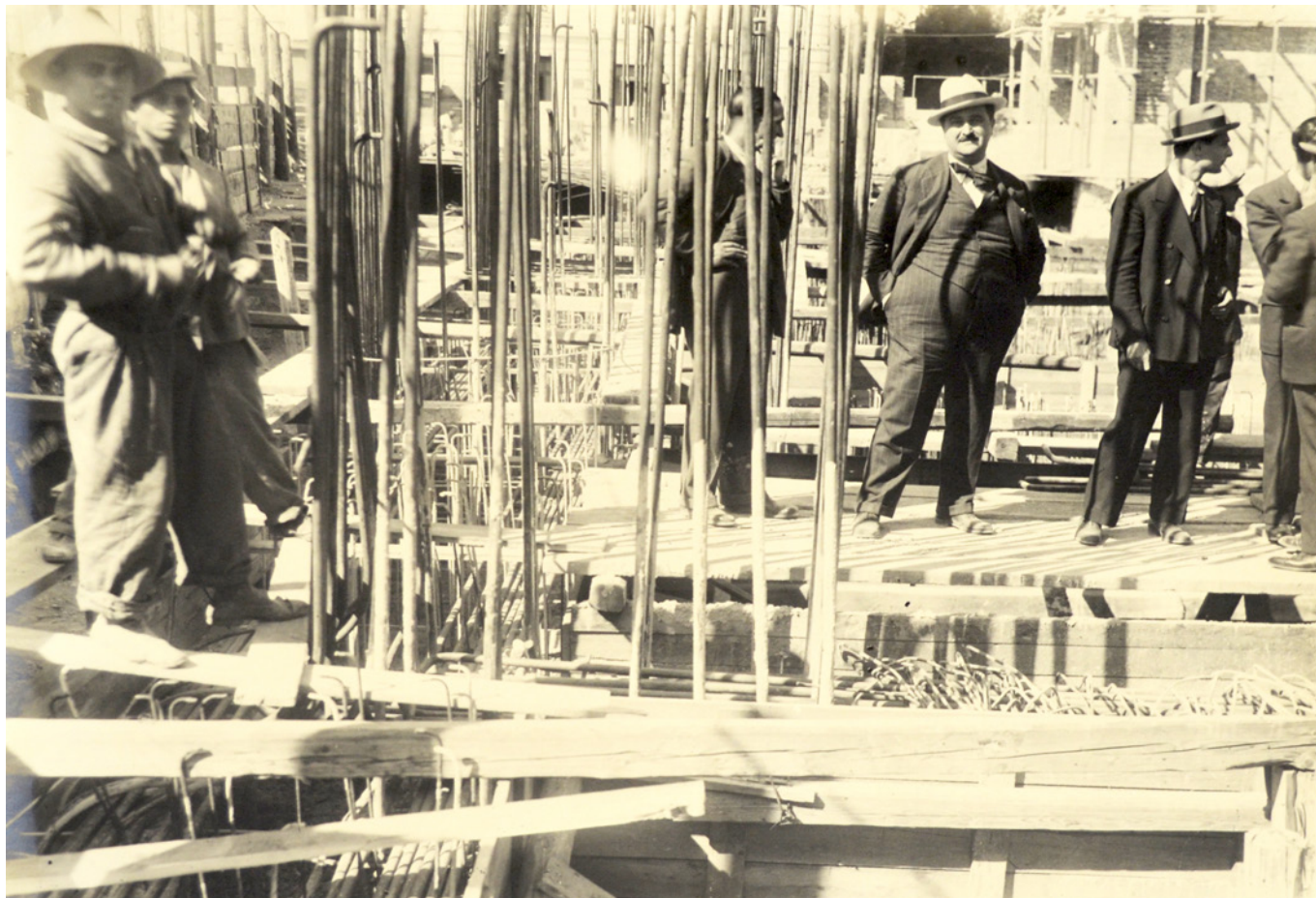


Fig. 3. Camillo Guerra ritratto tra le carpenterie del cemento armato nel Palazzo di Città di Salerno, Album VIII, 1929-1932, Archivio Guerra.

vallazione, la creazione della terrazza panoramica sul porto, la sistemazione dei giardini pubblici in centro città, la collocazione di fontane ornamentali nelle piazze, l'istallazione floreale del grande Arco di trionfo in occasione della visita del re Umberto II a Salerno nel 1932. (Figura 3)

4. L'architettura del lavoro: Lo stabilimento SAICI a Foggia

Gli album non documentano solo il lavoro di Guerra in ambito napoletano e salernitano, ma anche quanto da lui realizzato al di fuori dei confini regionali. Il progetto della fabbrica per l'Industria Cellulosa d'Italia (SAICI) a Foggia rappresenta, in particolare, uno scarto tematico di eccezionale interesse all'interno degli album. Qui, l'ingegnere deve spogliarsi della retorica monumentale usata in città per farsi interprete delle necessità dell'autarchia fascista. Lo stabilimento per la produzione di cellulosa da paglia di grano non è solo un'architettura moderna, ma un organismo produttivo a scala territoriale. Le fotografie di cantiere e i disegni tecnici conservati nell'archivio documentano una sfida ingegneristica pura, in cui Guerra dimostra la propria capacità di gestire gli spazi e i carichi dinamici dei macchinari, trasformando la fabbrica in un monumento all'efficienza tecnologica. Come rilevato dalla storiografia locale [Carrera 2010], l'opera di Foggia rimane uno dei vertici dell'architettura industriale del Mezzogiorno, dove la pulizia delle superfici in calcestruzzo e le forme moderne delle ardite pensiline progettate nel vuoto dialogano con la vastità del Tavoliere. (Figura 4)



Fig. 4. Cantiere della Industria Cellulosa d'Italia (SAICI) a Foggia, Album XIII, 1935-1936, Archivio Guerra.

5. La trasferta abruzzese: il Palazzo dell'Economia, il Dopolavoro e la Cappella Pomilio

Se Foggia rappresenta la scala territoriale, la città di Chieti offre a Guerra l'opportunità di confrontarsi al di fuori dei confini campani con più scale della progettazione, da quella civica, alla celebrativa e monumentale: il Palazzo dell'Economia (1928), la sede collettiva dell'Opera Nazionale Dopolavoro e il sacrario privato con la Cappella Pomilio (1924-1925) [Antonucci, Giannantonio 2003, Giannantonio 2006]. (Figura 5)

Nella Cappella Pomilio, situata nel Cimitero Monumentale, l'ingegnere napoletano rivela, in particolare, una sensibilità plastica inattesa. Le immagini di cantiere ritraggono gli scalpellini intenti a rifinire i conci di pietra bianca; qui la fotografia non serve a certificare un calcolo strutturale, ma a fissare la qualità della luce sulle superfici levigate. La Cappella diventa un microcosmo di ingegneria sacra dove la volta e la cupola sono risolte con un purismo materico che eleva il cemento a dignità monu-



Fig. 5. Cantieri del Dopolavoro Provinciale di Chieti, Album X, 1931-1932, Archivio Guerra.

mentale. Le note di cantiere e le foto mostrano l'uso di centine in legno estremamente complesse per il getto delle volte, poi rivestite con lastre sottili di pietra della Majella fissate con grappe di rame, una tecnica che Guerra mutuò dal restauro dei monumenti medievali napoletani. (Figura 6)

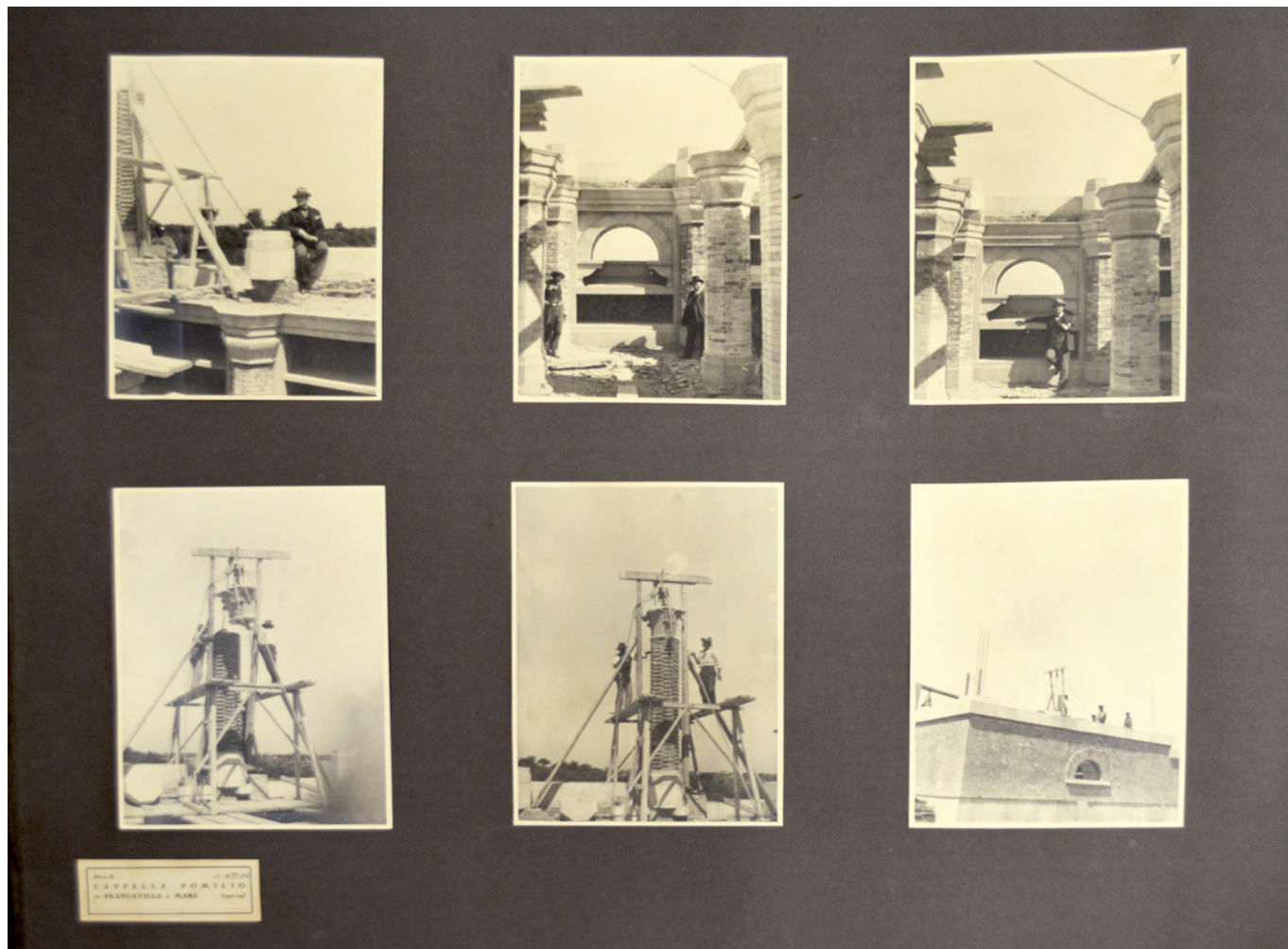


Fig. 6. Cantiere della Cappella Pomilio a Chieti, Album II, 1921-1924, Archivio Guerra.

6. La “battaglia dei materiali”: dialettica tra onestà e rappresentazione

All'interno dei ventotto album, la narrazione visiva di Camillo Guerra non si limita alla cronaca, ma si fa manifesto teorico. Un tema centrale che emerge dall'analisi delle immagini è la cosiddetta “battaglia dei materiali”. Negli anni Trenta, l'architettura italiana era divisa tra il purismo del Razionalismo (che predicava l'uso del cemento a vista e del vetro) e il monumentalismo di Stato (che esigeva il rivestimento lapideo). Guerra, con il suo pragmatismo da Ingegnere Capo, risolve questa dicotomia attraverso una sintesi che potremmo definire di “onestà stratigrafica”. Le fotografie di cantiere del Palazzo di Giustizia di Salerno o dei Giardini di Palazzo reale a Napoli mostrano chiaramente che per Guerra il rivestimento in marmo o in pietra lavica non era un falso storico, ma il completamento protettivo e simbolico della struttura. Negli album, egli documenta con la stessa enfasi la complessa carpenteria delle travi e la successiva posa delle lastre lapidee. Questo approccio rivela una visione in cui l'ingegneria costituisce lo scheletro logico, mentre l'architettura fornisce la pelle civile. E la fotografia serve qui anche per dimostrare che non c'è scollamento tra i due momenti: ogni gancio metallico che fissa il marmo al cemento è un atto di ingegneria tanto quanto il calcolo dei carichi.

Conclusioni

Attraverso i ventotto album fotografici emerge un ritratto di straordinaria complessità di Camillo Guerra. Non è stato solo un ingegnere, un docente e un funzionario del Genio Civile, egli è stato anche un “costruttore di identità”. Con la sua meticolosità fotografica e il suo rigore metodologico ci ha lasciato una lezione di onestà professionale: l’architettura per lui è un atto di verità che deve poter essere documentato, verificato e tramandato. Questi album sono, dunque, il testamento di un uomo che ha amato il cemento quanto la pietra, e che ha visto nella fotografia il ponte necessario tra l’effimero del cantiere e l’eternità del monumento.

La sua passione per la fotografia di cantiere ci ha consegnato anche un’eredità che va oltre la storia dell’architettura: è una storia delle tecniche, dei materiali e degli uomini che hanno fisicamente edificato l’Italia moderna. Dagli interni perduti del Palazzo di Città di Salerno, recuperabili oggi solo attraverso le sue lastre, alla grandiosità autarchica di Foggia, l’archivio Guerra si pone come una “mappa genetica” del territorio dell’Italia meridionale. Questi album sono “scatole nere” che hanno registrato la nascita del moderno tra le due guerre, catturando il passaggio cruciale dalla manualità artigianale alla standardizzazione industriale.

In un’epoca in cui il restauro del moderno è diventato una priorità per le nostre città, queste immagini si configurano anche come un’importante “manuale di manutenzione” per edifici che oggi, a distanza di un secolo dalla loro edificazione, appaiono quanto mai bisognosi di interventi attenti che ne consentano la sopravvivenza senza snaturare l’originaria identità architettonica e costruttiva.

L’esigenza di una digitalizzazione sistematica di questo fondo, non risponde solo a una necessità di conservazione, ma al bisogno di rileggere la trasformazione urbana del Mezzogiorno attraverso lo sguardo di uno dei suoi protagonisti più metodici. L’acquisizione informatica permetterebbe agli studiosi e ai restauratori di intervenire con maggiore cognizione e ai cittadini di acquisire la consapevolezza del proprio passato, del valore dei luoghi e delle architetture che abitano e frequentano quotidianamente.

Bibliografia

- Antonucci, L., Giannantonio, R. (2003), *Tradizione e modernità: l’architettura del ventennio fascista in Chieti e provincia*, Chieti, Tinari.
- Carrera, R. (2010), *Foggia. Spazi e tempi dello sviluppo urbano*, Foggia, Edizioni del Rosone.
- Dodaro, V. (1997), *Salerno durante il ventennio. Gli edifici pubblici, l’edilizia popolare, l’urbanistica*, Salerno, De Luca.
- Fiengo, G. (2004), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Napoli, Arte Tipografica.
- Giannatasio, G. (1995), *Salerno. La città moderna*, Salerno, Edizioni 10/17.
- Giannantonio, R. (2006), *La costruzione del Regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell’Abruzzo del Fascismo*, Lanciano, Rocco Carabba,.
- Ghiringhelli, O. (2004), *Camillo Guerra (1889_1960). Tra eclettismo e modernismo*, Napoli, Electa Napoli.
- Viola, F. (2008), *Camillo Guerra e i “Quaderni di Architettura e di Urbanistica”: didattica e costruzione nella Napoli degli anni Trenta*, in *Storia dell’Ingegneria. Atti del 2° Convegno Nazionale Napoli, 7-8-9 aprile 2008*, a cura di S. D’Agostino, vol. II, pp. 921-930, Napoli, Cuzzolin.

L'atlante di Noto antica. Narrare la transizione delle città archeologiche mediterranee

The atlas of Noto antica. Narrating the Transition of Mediterranean Archaeological Cities

Laura Nunzia Ferlito

Università degli Studi di Palermo
lauranunzia.ferlito@unipa.it

Abstract

L'odeporica architettonica corre parallela alla patrimonializzazione del territorio. Unendo lo strumento del disegno architettonico, le intuizioni sul paesaggio mediterraneo derivate dall'iconografia odeporica, ed il metodo stratigrafico proveniente dalla disciplina geologica ed archeologica; il contributo propone l'elaborazione di un Atlante stratigrafico per Noto Antica. Attraverso un processo di ridisegno, astrazione e comparazione delle fonti iconografiche della città è possibile cogliere i rapporti tra gli elementi naturali e antropici che costruiscono il paesaggio.

Keywords

Odeporica, Temporalità, Stratificazione.

The architectural travel tradition runs parallel to the patrimonialization of the territory. By combining the instrument of architectural drawing, insights on the Mediterranean landscape derived from travel-based iconography, and the stratigraphic method originating from geological and archaeological disciplines, this paper proposes the development of a Stratigraphic Atlas for Noto Antica. Through a process of redrawing, abstraction, and comparison of the city's iconographic sources, it becomes possible to grasp the relationships between natural and anthropic elements that shape the landscape..

Travel, Temporality, Stratification.

Introduzione

«Gli strumenti per cambiare il mondo non si danno se non insieme a quelli per capirlo» [Calvino, 1998, 197]. Il contributo assume l'atlante come dispositivo epistemologico e operativo per indagare la condizione di transizione delle città archeologiche mediterranee, individuando in Noto Antica un caso paradigmatico.

La condizione di transitorietà che caratterizza il paesaggio contemporaneo impone alla cultura architettonica un confronto con processi e dinamiche complesse, difficilmente governabili attraverso i soli strumenti disciplinari tradizionali. Le città archeologiche mediterranee – segnate da eventi traumatici, abbandono e processi di rinaturalizzazione – incarnano in forma esemplare questa condizione: sistemi stratificati in cui natura e artificio si sovrappongono secondo temporalità eterogenee, rendendo insufficiente una lettura fondata esclusivamente su categorie morfologiche o storico-descrittiva. Se territorio si configura come esito di trasformazioni progressive e sovrascritte, la sua rappresentazione è chiamata a ridefinire il proprio statuto: questa non può limitarsi a una restituzione statica e descrittiva del reale, ma deve assumere un ruolo critico e costruttivo, capace di rendere intelligibili le trasformazioni e di orientarne il senso. Comprendere e trasformare diventano così momenti inseparabili di un unico processo conoscitivo e progettuale.

In questa prospettiva che si colloca la riflessione sulla natura euristica dell'atlante. Nel contesto mediterraneo, la sua genealogia può essere ricondotta alla tradizione odeporica, intesa come esperienza culturale attraverso cui si è costruito un immaginario condiviso sul paesaggio. La letteratura odeporica italiana costituisce una categoria culturale trasversale, fondamentale per comprendere l'evoluzione dello sguardo sui siti storici ed archeologici mediterranei [Matteini, 2009]. Il paesaggio

con rovine descritto dai viaggiatori assume progressivamente un valore culturale ed estetico autonomo, stimolando profonde trasformazioni anche nell'esercizio e della rappresentazione.

Con questa premessa, l'Atlante di Noto Antica non si configura come repertorio iconografico del luogo, ma come dispositivo interpretativo capace di rendere leggibili permanenze, discontinuità e soglie temporali che lo hanno costruito, offrendo un modello potenzialmente replicabile per altri contesti archeologici del Mediterraneo.

1. L'iconografia odeporica: lo sguardo

Il mediterraneo può essere definito un «paesaggio traslato dal pensiero dell'uomo» [De Pasquale, 2016, 13]. La sua riconoscibilità culturale non deriva unicamente da coordinate geografiche, ma da un lungo processo di sedimentazione di immagini, narrazioni e rappresentazioni che ne hanno progressivamente costruito l'identità culturale. L'esperienza percettiva del nostro territorio, la capacità di individuarne caratteri e confini, è mediata dallo sguardo storico di architetti, artisti ed intellettuali di ogni epoca, che hanno riconosciuto nell'intreccio tra natura e artificio la cifra distintiva del paesaggio mediterraneo. In questo quadro, la tradizione odeporica assume un carattere fondativo: a partire dall'esperienza del *Grand Tour*, il viaggio si configura come un processo conoscitivo complesso, momento di sedimentazione di immagini attraverso cui la cultura architettonica costruisce e rinnova la propria memoria disciplinare. Il disegno si afferma come strumento interpretativo e di ricerca; mentre il paesaggio, da oggetti estetico, diventa struttura culturale e matrice progettuale.

All'interno di questa geografia culturale, l'Italia è riconosciuta dai viaggiatori come luogo privilegiato di apprendimento, archivio e laboratorio, enciclopedia e propedeutica, in cui si condensa il carattere del territorio mediterraneo: la dialettica tra artificio e natura. L'odeporica italiana conosce una lunga e articolata tradizione di forme e contenuti; tuttavia, è nel suo passaggio alla dimensione moderna che essa manifesta il massimo potenziale per la disciplina architettonica, rivelando profonde analogie con la struttura gnoseologica ed epistemologica dell'atlante. A partire dalla fine dell'Ottocento, l'osservazione odeporica amplia il proprio sguardo, spostandosi dai soli elementi legati alla classicità, verso la lettura di una condizione paesaggistica e atmosferica più ampia, pittoresca. In questo sguardo allargato, il paesaggio diventa un sistema di relazioni sincrone, in cui l'artificio viene letto come elemento connaturato al suo contesto. Così da "resoconto oggettivo", il viaggio si trasforma in "romanzo personale" [Cometa, 1999], in cui la soggettività del viaggiatore incide sulla rappresentazione dei luoghi, rendendo l'immagine esperita strumento euristico e, in quanto tale, capace di produrre conoscenza. In questa genealogia, l'atlante – nella sua declinazione warburghiana – può essere inteso come un'evoluzione critica della tradizione odeporica: non più semplice raccolta iconografica, ma costruzione intenzionale di connessioni. Il rimando alla struttura dell'Atlante di Aby Warburg non riguarda soltanto un modello formale, ma una postura epistemologica: la giustapposizione di immagini differenti in *Mnemosyne* genera conoscenza attraverso la relazione. Analogamente, nell'odeporica mediterranea, natura e artificio vengono posti sullo stesso piano interpretativo, partecipando congiuntamente alla costruzione del paesaggio. In questo senso, l'atlante si configura come un dispositivo capace di ereditare e riformulare criticamente lo sguardo odeporico, trasformando la rappresentazione iconografica in strumento operativo per progetto.

2. Le città archeologiche: il luogo

«C'è qui nella vita delle pietre qualcosa di ciclico. Assemblate sotto la luce per formare edifici equilibrati, le pietre ritornano alla terra per costruire il disordine di un universo frammentario, che è promessa di futuri equilibri. [...] edifici o parti di edifici ridotti dal tempo a geografia, ma animati per sempre da relazioni già trasferite dall'ordine delle cose naturali a quello dell'architettura» [Venezia, 2007, 3].

Il territorio mediterraneo è ricco di presenze materiali e immateriali che condizionano direttamente la forma dei paesaggi e delle città; tuttavia, la loro riconoscibilità non è eterna. Particolarmente fragili sono tutti quei luoghi del passato la cui ragion d'essere originaria era strettamente legata al contesto naturale, cui oggi lentamente ritornano.

Le città archeologiche costituiscono l'espressione più evidente di questa condizione, rendendo visibile il carattere ciclico della materia costruita. Si tratta di luoghi un tempo definiti da un preciso equilibrio morfologico e insediativo, e che oggi si presentano come sistemi stratificati complessi, in cui il costruito è progressivamente riassorbito dal suolo. In essi natura e artificio non si contrappongono, ma si sovrappongono secondo temporalità differenziate. In questa sovrapposizione si manifesta la loro condizione strutturale di transizione.

3. Noto Antica

«Sopra la gran fonte del fiume Asinaro si vede una certa mole sassosa ed aspra, [...] ed è naturalmente dal sito fortissima, e cinta di fosse intorno, e per lo spazio di via di un miglio e mezzo è circondata da rupi asprissime. Quivi è posta l'antica città di Nea [...]» [Fazello, 1558, 32].

Noto Antica sorge sul pianoro del Monte Alveria, in posizione dominante rispetto al sistema delle cave fluviali che incidono profondamente il territorio ibleo. La scelta insediativa appare strettamente connessa alla morfologia del luogo: un'altura naturalmente difesa dalle pareti rocciose. La città medievale si imposta su questa struttura naturale, traducendo in architettura lo stagliarsi del banco calcarenitico rispetto al fondo valle. La forma urbana si definisce attraverso un'azione di marcatura del margine naturale: mura, bastioni e torri sollevano la fronte rocciosa, trasformando la scarpata naturale in fronte architettonico. La città si configura così come organismo compatto, in cui costruzione e geologia partecipano alla medesima configurazione spaziale. La fondazione avviene mediante un sistema di costruzioni che, in continuità materica con la roccia iblea, rimodellano il suolo rendendolo abitabile senza alterarne radicalmente la natura. La città non si sovrappone al luogo, ma ne interpreta le condizioni morfologiche, stabilendo un equilibrio simbiotico tra natura e artificio [Tobiner, 1982].

Il terremoto del Val di Noto segna una frattura irreversibile: fra il 9 e l'11 gennaio del 1693 la Noto Antica viene distrutta e obbligata a subire una profonda metamorfosi [Hofer, 2015]. La città viene progressivamente dismessa e rifondata in altra sede, mentre il sito originario inizia un lento processo di rinaturalizzazione. Oggi della città medievale rimangono pochi tratti di mura, fortificazioni e frammenti architettonici; tutti sommersi da una fitta vegetazione mediterranea che si pone come ulteriore stratificazione, formatasi sul sedime del sito nei secoli di abbandono.

Dell'intera città "sepolta" sotto la coltre vegetale rimane un'immagine inedita: una commistione di pietre e natura vegetale: le rovine sono tornate ad essere parte integrante della geografia del territorio. I processi geologici, vegetazionali e architettonici si sovrappongono senza soluzione di conti-

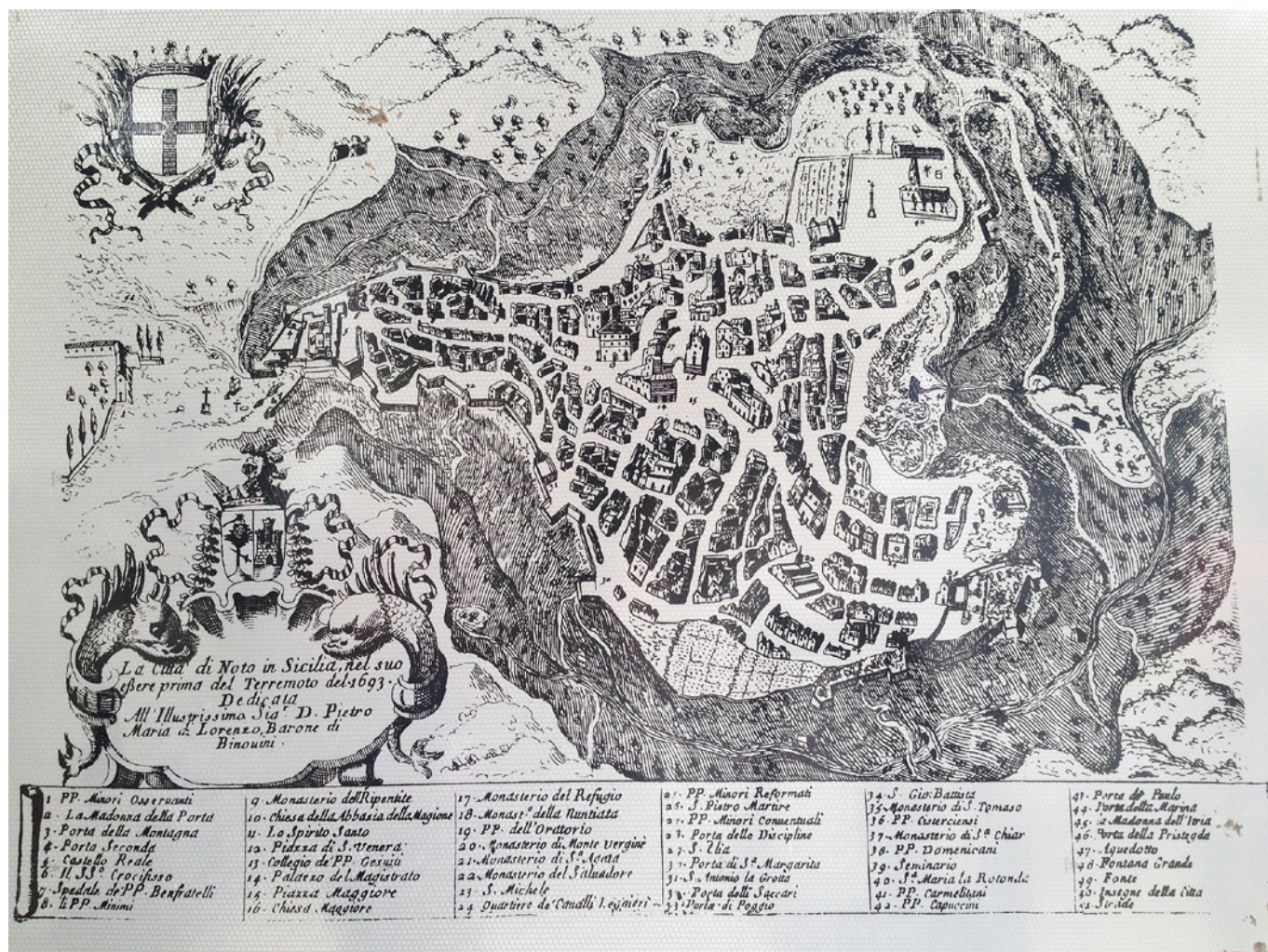


Fig. 1: Anonimo, Veduta di Noto Antica, Biblioteca Comunale di Noto.

nuità, producendo un paesaggio in cui il costruito è divenuto suolo e il suolo conserva memoria del costruito. (FIGG. 1, 2)

Noto Antica si configura così come caso paradigmatico di città archeologica mediterranea: un luogo in cui la trasformazione nel tempo non può essere letta come semplice dissoluzione, ma come ricomposizione continua tra natura e artificio.

4. Disegno e stratificazione: il metodo

Il paesaggio cresce su sé stesso, nel tempo acquisisce coscienza e memoria. Questo processo di crescita continuo si traduce in una sorta di riscrittura su un palinsesto in cui le tracce del passato si accumulano, persistono, si cancellano, ma senza scomparire del tutto [Corboz, 1985].

In una realtà complessa, disordinata e stratificata come quella delle città archeologiche, la loro rappresentazione viene assunta come prima operazione progettuale. Descrivere questi luoghi significa confrontarsi il tempo come materia progettuale, assumendo l'archeologia e la geologia non solo come discipline ausiliarie, ma soprattutto come modelli epistemologici fondati sulla stratificazione, comparazione e ricostruzione delle relazioni tra livelli di significato differenti.



Fig. 2: Stephen Tobriner, Foto aerea del sito di Noto Antica, Sicilia. S. Tobriner (1989), *La Genesi di Noto*.

La metodologia stratigrafica consente di leggere qualsiasi organismo architettonico come esito di una successione di interventi antropici o modificazioni naturali. Il suo principio fondante consiste nella ricostruzione delle fasi che hanno segnato la vita del manufatto o del territorio [Beltramo, 2009]: un principio che trova piena legittimazione anche alla scala urbana e paesaggistica, la cui forma è il risultato di sovrapposizioni successive, naturali e artificiali.

In questo quadro, il disegno architettonico assume un ruolo centrale. Ereditando il suo significato dalla tradizione odeporea – che riconosce nella rappresentazione non una semplice restituzione del reale, ma un dispositivo capace di rivelare le potenzialità latenti dei luoghi – esso non si limita a registrare dati, ma seleziona, mette in relazione, costruisce gerarchie. Il disegno diviene così lo strumento attraverso cui l'indagine stratigrafica si traduce in forma, rendendo visibili le relazioni tra livelli temporali differenti.

Osservare il paesaggio archeologico di Noto Antica partendo dalle sue stratificazioni significa dunque individuare un metodo capace di disvelare il legame tra le strutture antropiche preesistenti e le stratificazioni naturali incombenti. La lettura comparata dei tessuti storici e naturali sedimentati consente di riconoscere costanti morfologiche e relazionali che attraversano epoche differenti. Nonostante il divario temporale e culturale, emergono caratteri persistenti che assicurano una relativa unità all'espressione del paesaggio nel tempo.

Dall'integrazione tra metodo stratigrafico e disegno architettonico nasce l'idea dell'Atlante stratigrafico di Noto Antica: uno strumento fondato su operazioni di catalogazione, astrazione e comparazione,



Fig. 3: Laura Ferlito, La costruzione del metodo, collage. L. Ferlito (2023), Foto del sito di Noto Antica, B. Ferrara (2023), Rilievo stratigrafico di un rudere nell'area del goliseo, Noto Antica e J. Houel (1779), Castagno dei Cento Cavalli, Sicilia.

capace di chiarire l'immagine del territorio, fissandone i caratteri costruttivi: una sorta di trasposizione, in chiave metodologica, delle lucide intuizioni sul paesaggio mediterraneo provenienti dagli schizzi odeporeici, dal *Grand Tour* alla modernità. (FIGG. 3, 4)

5. L'Atlante stratigrafico: lo strumento

L'elaborazione dell'Atlante stratigrafico costituisce la prima concreta trasformazione del reale attraverso il disegno. La sua costruzione avviene per trascrizioni del già noto, mediante operazioni di

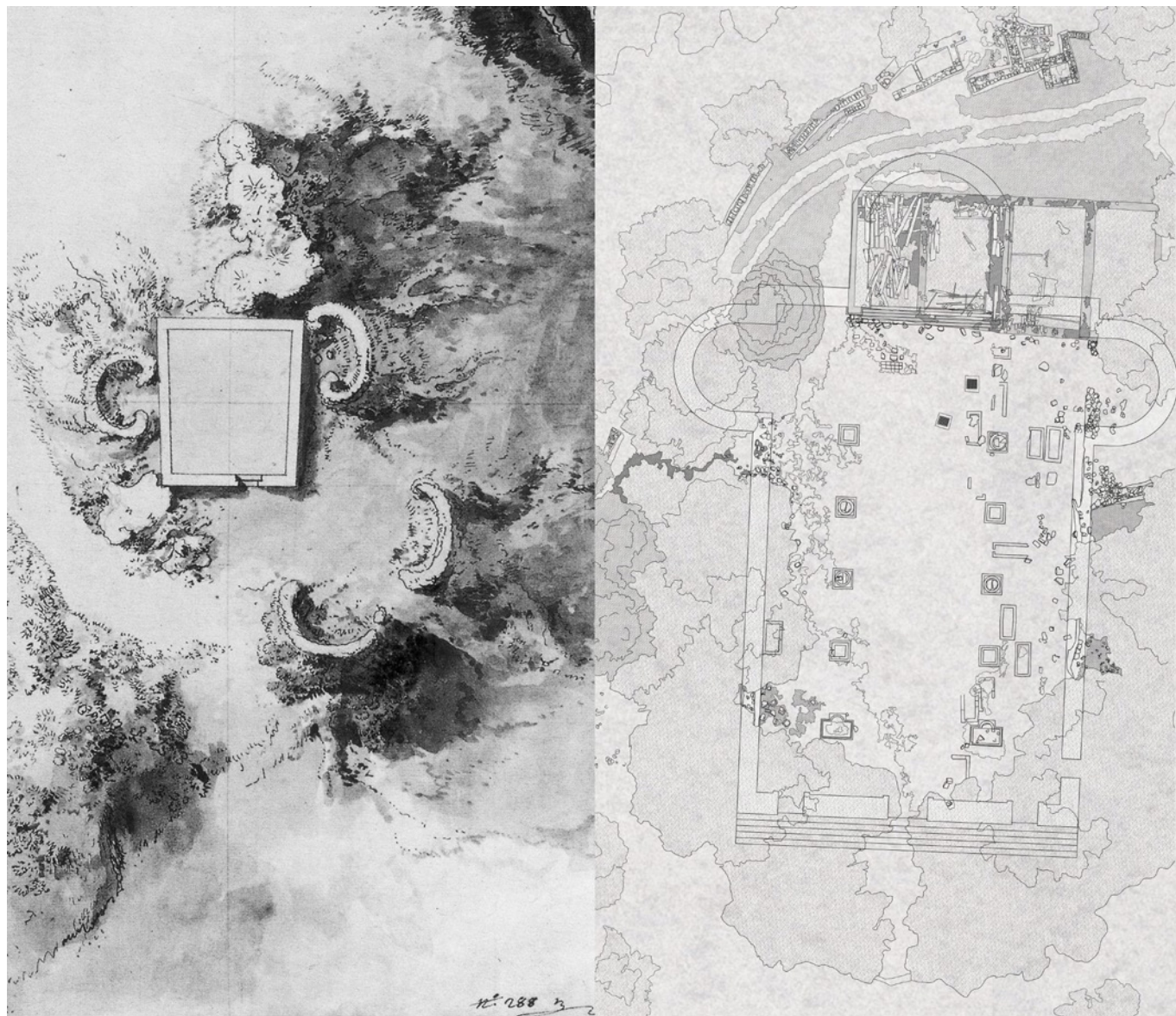


Fig. 4: Laura Ferlito, *Lo sguardo odeporico*, collage. L. Ferlito (2024), Chiesa del Carmine, Noto Antica e J. Houel (1779), Castagno dei Cento Cavalli, Sicilia.

ricalco e trascrizione di fonti iconografiche e cartografiche storiche, scomposte su piani astratti e stratificati. In questa scomposizione, gli scarti tra i livelli – analogamente allo spazio nero tra le immagini di *Mnemosyne* – non rappresentano vuoti, ma spazi generativi.

Attraverso il ridisegno critico, le tracce che compongono il territorio vengono fissate, selezionate e messe in relazione, e da queste si estrapolano i principi che orientano la costruzione del progetto. La fase conoscitiva si configura così come processo operativo, in cui azioni apparentemente distinte – vedere, descrivere, misurare, scegliere, disegnare, ridisegnare – si intrecciano in una continua metodica interazione tra rilievo e progetto.

Le domande poste dalla ricerca, le attività di sopralluogo ed il confronto con gli enti di governo locali, guidano i criteri per l'elaborazione dell'Atlante, le cui tavole sono raccolte in un unico volume che traduce in forma grafica il processo creativo, analogico e memoriale della ricerca architettonica.

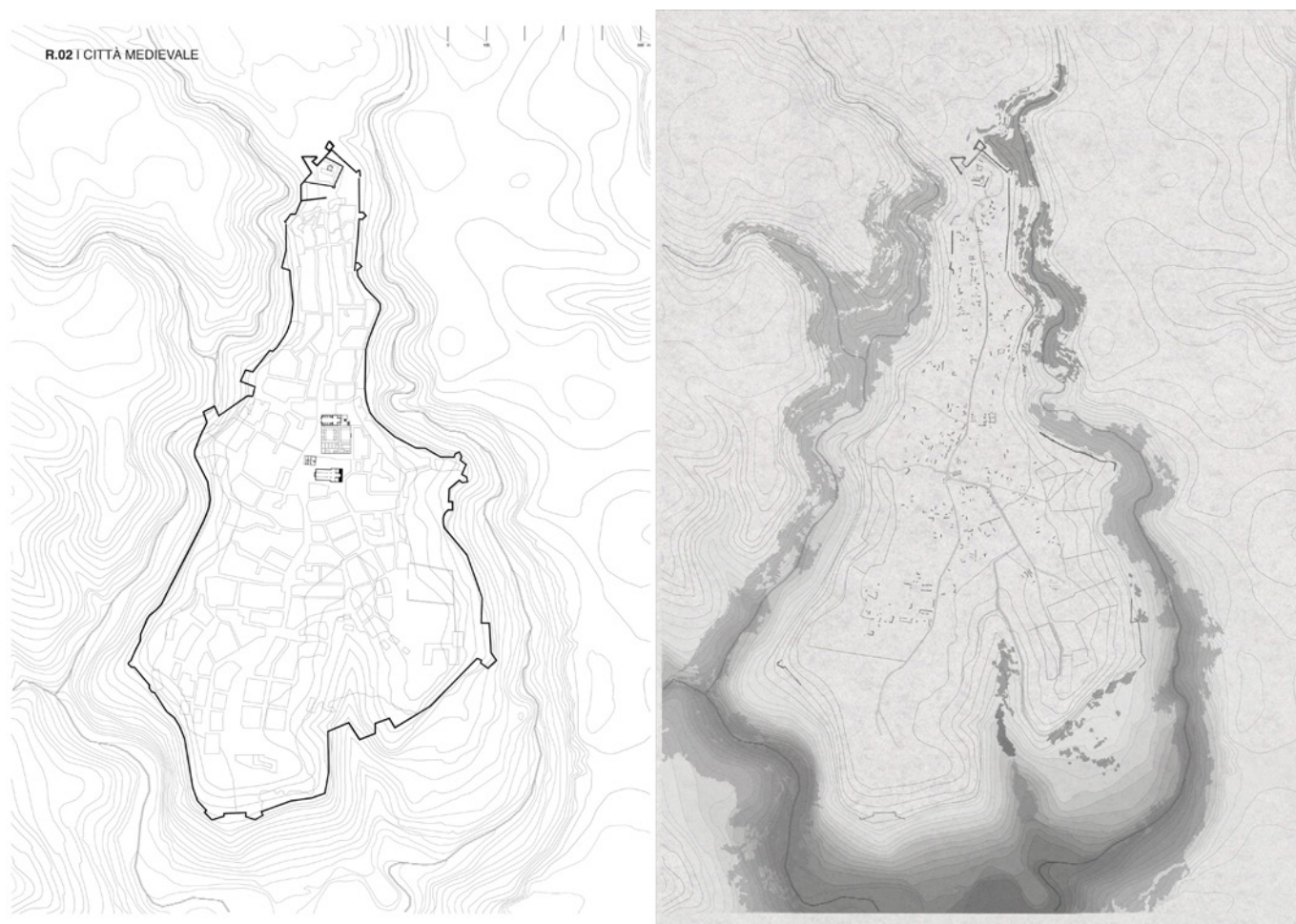


Fig. 5: Laura Ferlito, *Atlante stratigrafico di Noto Antica, Città medievale*, tav. R.02 (estratto)

Tre sono le operazioni fondamentali che ne strutturano l'elaborazione:

- un processo di “selezione” degli elementi costitutivi, scartando tutto ciò che impedisce di leggere con chiarezza il territorio ed operando scelte critiche sulla modalità di rappresentazione delle singole stratificazioni;
- un processo di “astrazione” dell'elemento reale ricalcando le carte storiche e reinterpretandone i segni in chiave progettuale, tematizzandoli per far emergere stratificazioni lontane nel tempo o appartenenti a contesti di senso diversi;
- un processo di “sintesi” dei frammenti stratigrafici in un unico disegno analitico e misurabile, capace di restituire il carattere costruttivo complessivo del territorio, pur nell'astrazione dei segni, attraverso la sovrapposizione di tutte le configurazioni rilevate.

Il disegno della città archeologiche si confronta con una realtà prevalentemente informe, indecisa e transitoria. Per restituirne la complessità, l'Atlante adotta appare una rappresentazione per immagini “parziali” che, lette nella loro sequenza libera, sono capaci di rendere visibili i processi di mutazione lenta, altrimenti inafferrabili. La descrizione stratigrafica si articola su tre livelli di osservazione – cui corrispondono tre diverse scale di rappresentazione: posizione (scala 1:2000), spazio (scala 1:200), materia (scala 1:20) – sviluppati attraverso il disegno in pianta e la sovrapposizione delle diverse fasi

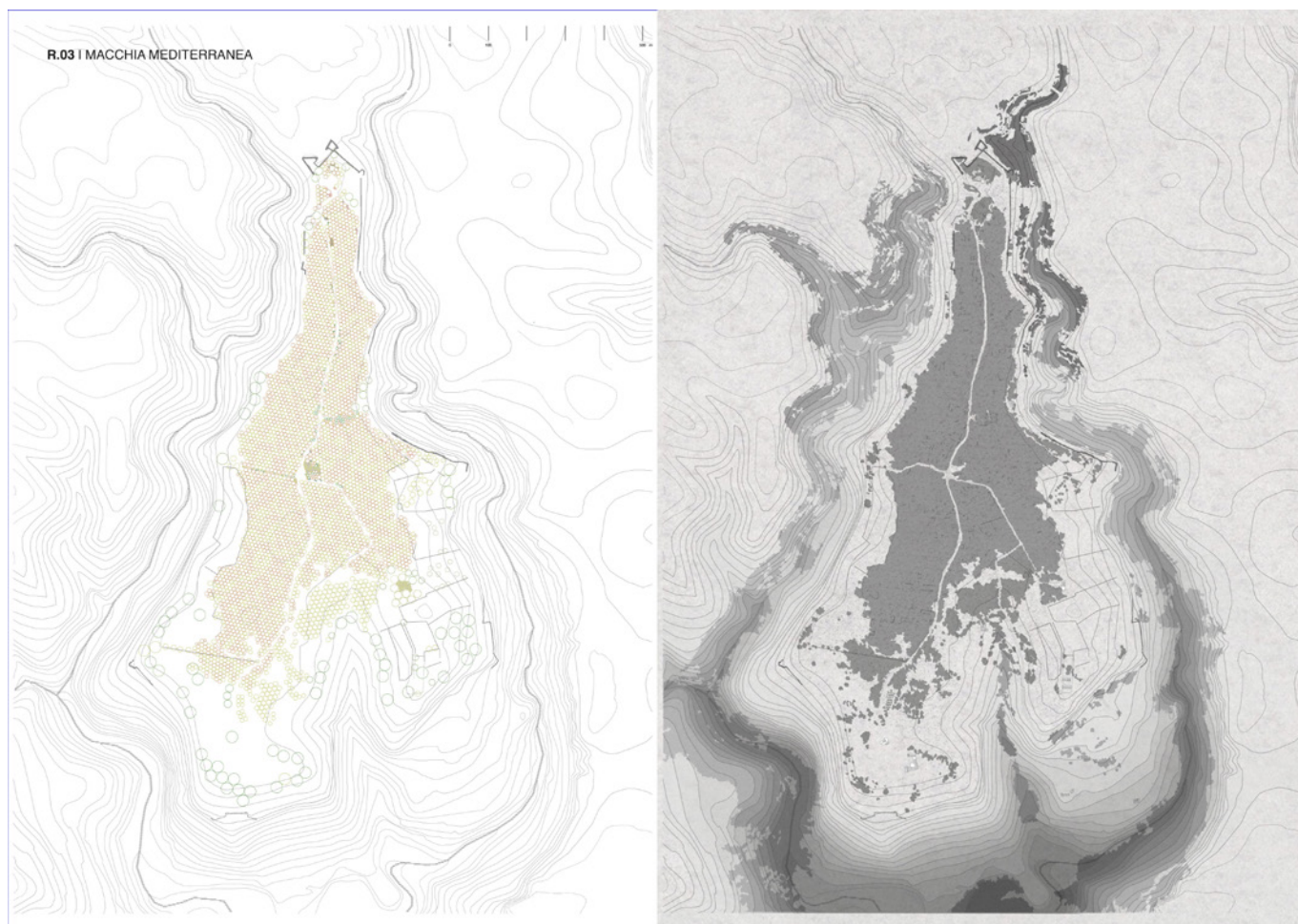


Fig. 6: Laura Ferlito, Atlante stratigrafico di Noto Antica, Macchia mediterranea, tav. R.03 (estratto).

temporali. La rappresentazione si concentra, in tal modo, non sulla forma compiuta dei luoghi, ma sulla modificazione degli spazi e della materia nel tempo.

Questo tipo di disegno, che unisce temporalità e stratificazione, permettere di leggere nel movimento della vegetazione e nei i cambiamenti degli spazi generati, l'alterità tra l'elemento naturale e artificiale, a partire dalle loro posizioni e reciproche relazioni. Si tratta di un espediente per tenere insieme il tempo naturale con quello antropico, permettendo di descrivere e raccontare le variazioni del paesaggio legate ai tempi ciclici di breve durata e a quelli lineari di lunga durata.

Raccolti in una sequenza non strettamente temporale, come in una narrazione figurata, i disegni descrivono e raccontano le modificazioni avvenute a Noto Antica in intervalli di tempo con diverse durate e gradi di lentezza, ed alle diverse scale: dalla dimensione territoriale al dettaglio. La lettura stratigrafica dello stato di fatto, dalla scala territoriale a quella architettonica, permette di comprendere l'evoluzione del territorio di Noto, nel suo passaggio da *forma urbis* a *forma agri*, individuando le invarianti morfologiche e culturali con cui il progetto è chiamato a confrontarsi (FIGG. 5, 6).

Conclusione

Il contributo riporta le riflessioni e i risultati parziali di un percorso di ricerca dottorale *in fieri*¹, centrato sul progetto di architettura per la transizione ecologica, assumendo come caso di studio la città archeologica di Noto Antica. A fronte della transitorietà delle condizioni contemporanee, la ricerca assume che territori fragili e stratificati, come le città archeologiche abbandonate, necessitino di una pratica progettuale fondata su “processi indiziari” [Navarra, 2022], in grado di cogliere le dinamiche di temporalità e adattabilità proprie dei luoghi, e di sostenere un equilibrio partecipato tra gli elementi naturali e antropici, che conformano i territori, e le comunità che li abitano.

Concependo il territorio come “stratificazione continua” – in cui immaginario e realtà, idee e costruzione, concorrono alla definizione della sua forma – la ricerca sperimenta una sintesi tra progetto architettonico, scavi archeologici e morfologia territoriale, che interessi trasversalmente le diverse componenti che contribuiscono alla definizione del paesaggio mediterraneo. L'approccio metodologico adottato si dimostra flessibile ed aperto alla natura processuale dei luoghi archeologici, riconoscendo alla rovina una innovata connotazione di “fondamento” della sintassi paesistica ed urbanistica di un territorio [Brandi, 1963], trasformando le tracce del passato in strumenti per comprendere e guidare la transizione contemporanea. L'obiettivo è quello di proporre una nuova immagine del patrimonio archeologico, a vantaggio della trasmissione del senso e del valore dello spazio fisico esistente, nelle sue componenti naturali e antropiche.

In questo quadro, il progetto di ricerca “SILVA INTRAMOENIA” su Noto Antica si configura come un laboratorio sperimentale di progetto e gestione del rapporto natura-artificio nel territorio siciliano ibleo, auspicando un lavoro collettivo che prefiguri una comunità in formazione, un'occasione di interazione intensa tra comunità e luogo, memoria e transizione: un giardino ecologico territoriale. Nello specifico la collaborazione con il Comune di Noto, svolta nell'ambito del percorso dottorale (ed ancora in corso), si è concentrata sull'elaborazione di un Atlante stratigrafico del suolo di Noto Antica, attraverso la raccolta e la rielaborazione di fonti iconografiche, cartografiche e di rilievo provenienti dagli archivi comunali² e dall'associazione ISVNA³.

L'Atlante stratigrafico di Noto Antica costituisce uno strumento operativo che supera la dicotomia tra documentazione e progetto: attraverso la stratificazione, il ridisegno e la comparazione delle tracce del territorio, permette di leggere le relazioni tra natura e artificio. L'esempio proposto rappresenta un primo esito sistematizzato di una ricerca ancora in corso, configurandosi come dispositivo aperto, replicabile e suscettibile di ulteriori approfondimenti teorici e applicativi.

Bibliografia

BELTRAMO, S. (2009). *Stratigrafia dell'architettura e ricerca storica*, Roma, Carocci.

BRANDI, C. (1963). *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura.

CALVINO, I. (1998). Lo sguardo dell'archeologo, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, pp. 197-199.

COMETA, M. (1999). *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia del Grand Tour nell'età di Goethe*, Bari, Laterza.

1 Dottorato di Ricerca PhD “Architettura per la Transizione Ecologica tra Spazi Interni e Paesaggio” – XXXIX ciclo. Università degli Studi di Palermo (Coordinatore Prof. Giuseppe Di Benedetto).

2 Archivio di Stato di Siracusa – Sezione Noto.

3 Istituto per lo Studio e la Valorizzazione di Noto e delle sue Antichità

- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516.
- DE PASQUALE, G. (2016). *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, Siracusa, LetteraVentidue.
- FAZELLO, T. (1558). *De rebus siculis decades duo*, Palermo.
- HOFER, P. (2015). *Noto. Città ideale e spazio urbano nel XVIII secolo siciliano*, trad. it. a cura di C. Fianchino, Roma, Aracne.
- TOBRINER, S. (1989). *La genesi di Noto*, trad. it. a cura di C. Latina, Bari, Edizioni Dedalo.
- MATTEINI, T. (2009). *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Firenze, Alinea.
- NAVARRA, M. (2022). *Dell'informe. Piccola filosofia pratica per l'architettura. Implosioni*, vol. 1, vol. 2, Siracusa, LetteraVentidue.
- VENEZIA, F. (2007). *Costruire in Sicilia*, in E. Fidone, V. Latina, B. Messina, A. Cornoldi, M. Rapposelli (a cura di), *Restauri Iblei*, Padova, Il Poligrafo, p. 3.
- WARBURG, A. (2003). *Mnemosyne. L'Atlante della memoria*, a cura di M. Warnke e C. Brink, Milano, Abscondita.

Antonio Cederna ambientalista: l'“assalto alle coste” e Punta Ala

Antonio Cederna environmentalist: the “assault on the coastlines” and Punta Ala

Carolina De Falco

Università della Campania

“Luigi Vanvitelli”

carolina.defalco@unicampania.it

Abstract

Giornalista, intellettuale, pioniere dell'ambientalismo, noto per la battaglia in difesa dell'Appia Antica e dei centri storici, Antonio Cederna, attraverso Italia Nostra, è riuscito a sensibilizzare l'opinione pubblica sui temi dell'urbanistica, denunciando l'indifferenza degli amministratori nei confronti della speculazione edilizia. Efficace, e ancora attuale, è stato l'impegno per la tutela delle coste, in particolare durante la costruzione di Punta Ala, nonostante i progetti qualificati di Quaroni, Gardella e Berardi.

Journalist, intellectual, pioneer of environmentalism, known for his battle in defence of the Appia Antica and for historic centres, Antonio Cederna, through Italia Nostra, succeeded in raising awareness of urban planning issues, denouncing the indifference of administrators towards building speculation. His efforts to protect the coastlines were effective and are still relevant today, particularly during the construction of Punta Ala, despite the qualified projects of Quaroni, Gardella and Berardi.

Keywords

Antonio Cederna, ambientalismo, Punta Ala.

Antonio Cederna, environmentalism, Punta Ala.

Introduzione

«A differenza delle culture straniere, dalla francese all'anglosassone, che hanno capito quali sarebbero stati gli effetti dei grandiosi fenomeni della nostra epoca (urbanesimo, industrializzazione, motorizzazione) e hanno quindi saputo esprimere tempestivamente gli strumenti atti a controllare la situazione e a soddisfare le sempre crescenti esigenze della collettività, noi non ci siamo accorti di questa svolta storica: siamo rimasti inerti, ci siamo lasciati travolgere dalla velocità delle trasformazioni»

così scriveva l'ambientalista e consigliere nazionale di Italia Nostra, Antonio Cederna (1921-1996) alla fine degli anni Sessanta [Cederna 1969, p. 56].

Nel trentennale dalla sua scomparsa, è doveroso ricordare il pensiero di uno tra i più autorevoli e influenti giornalisti (premio Saint-Vincent per il giornalismo nel 1970) e scrittori italiani di temi ambientali e di urbanistica, considerati allora politicamente e mediaticamente residuali, difensore di idee in chiave interdisciplinare, che pur avendo contribuito a formare uno spirito critico nella società civile non da molto è stato oggetto di attenzione critica [Guermandi, Cicala 2007; Antonelli Carandini, Mannucci 2008; De Lucia, 2010; Erban, 2012; Nariello 2023]. Cederna nel sottolineare la necessità di censire, studiare e documentare, fu anche in grado di proporre soluzioni efficaci e realizzabili e perciò «è ormai assodato il suo ruolo di primaria importanza fra i padri dell'ambientalismo italiano e fra i più importanti intellettuali del secondo Novecento» [Guermandi 2013].

Introdotta, nel 1949, dal filosofo Carlo Antoni nella cerchia dei redattori de *Il Mondo* di Mario Pannunzio, Cederna diviene ben presto una delle firme di punta del settimanale, con il quale collabora fino alla chiusura, nel marzo del 1966. Le sue denunce contro gli scempi della ricostruzione speculativa

ai danni del patrimonio culturale e in difesa dei centri storici riscuotono grande impatto, nonostante i toni critici ed esasperati, ma anche ironico-sarcastici, che gli valsero la nomea di «indignato speciale». La vis polemica che lo accompagna – destinata ancora di recente a sollevare contrasti [Redazione 2010] – contro il disinteresse di politici e amministratori, suscita movimenti d'opinione, ma trova pure il sostegno di uomini di cultura, quali Giulio Carlo Argan e Ranuccio Bianchi Baldinelli. Pertanto, nonostante le difficoltà, Cederna riuscì nell'intento di contrastare alcuni progetti, come nel caso più noto in difesa dell'Appia antica, grazie alla campagna avviata nel 1953 con l'articolo *I gangsters dell'Appia*, che scongiurò la costruzione di migliaia di metri cubi di edilizia residenziale di lusso, nel 1965, attraverso l'apposizione del vincolo a parco pubblico nel piano regolatore di Roma.

Uno dei concetti centrali di Cederna è la salvaguardia della natura e del territorio nel suo complesso in quanto bene «non reintegrabile» sostenendo che per salvare l'antico occorreva saper costruire il moderno secondo i criteri di un'urbanistica aggiornata, ancora assente in Italia [Guermandi 2013]. Pur non essendo professionista del settore, Cederna riesce a divulgare i temi urbanistici con grande chiarezza, tale da diventare una delle figure di riferimento della disciplina in quegli anni, muovendosi in stretto contatto con figure di rilievo quali Leonardo Benevolo o Italo Insolera e affiancando le battaglie di Antonio Iannello, presidente della sezione napoletana di Italia Nostra, come membro della VI sezione del Consiglio superiore dei lavori pubblici.

Il più giovane Vezio De Lucia nel citare proprio quei giornalisti specializzati in urbanistica, tra cui Vittorio Emiliani («Il Giorno»), Mario Fazio («La Stampa») e Alfonso Testa («Il Messaggero»), ricorda in particolare Antonio Cederna, che scriveva sul «Corriere della Sera» (1967-76), con cui sviluppa una solida amicizia. De Lucia sottolinea inoltre come Cederna fosse amato e rispettato, nonostante l'asprezza dei suoi articoli, per il comportamento cortese e disponibile [De Lucia 2010]. Ben lontano dall'essere un passatista, come lo dipingevano gli avversari per l'intransigenza nei riguardi dei centri storici, Cederna prestava attenzione alle esperienze più avanzate di ambito europeo, prendendo a modello Amsterdam, Stoccolma, Copenaghen e Zurigo, a favore di una città in cui la qualità della vita fosse garantita a livelli decorosi per tutti [De Lucia 1992; Cederna 1966].

I prodromi dell'ambientalismo e il contributo di Cederna

Dopo la crisi abitativa provocata dalla distruzione della guerra, cui seguono gli attenti progetti nell'ambito della prima attività dell'INA-Casa negli anni Cinquanta, le città italiane registrano un'espansione edilizia incontrollata e speculativa, spinta dal tumultuoso sviluppo economico, denunciata finanche da Italo Calvino con *La speculazione edilizia* nel 1957. Inoltre, grandi calamità, purtroppo attuali, come l'alluvione di Firenze e la frana di Agrigento, entrambe nel 1966, mettono in evidenza le conseguenze dell'incapacità di gestione del territorio e del dissesto idrogeologico. Pertanto, nell'ambito del vasto fermento giovanile in atto alla fine degli anni Sessanta, accanto alle motivazioni di cambiamento sociale e al pacifismo, iniziano a farsi strada le istanze ambientaliste (Della Valentina 2011).

I prodromi sono da ricercare nelle battaglie condotte dall'associazione Italia Nostra, nata nel 1955 in difesa del patrimonio culturale e ambientale, sul modello del *National Trust* inglese, per opera di intellettuali quali Elena Croce, Giorgio Bassani e Umberto Zanotti Bianco, primo presidente. Nonostante il numero inizialmente ridotto dei soci, l'associazione si radica in molte città italiane e svolge da subito un'azione visibile e influente, costituendo una novità che prelude alla crescita di interesse per il patrimonio del decennio successivo (Piccioni 2017, p. 46). Cederna vi partecipa attivamente

scrivendo per il *Bollettino di Italia Nostra*, divenendone consigliere nazionale dal 1960 e ricevendo il primo premio Italia Nostra “Zanotti Bianco” nella categoria giornalismo, per l’anno 1964.

Il 10 ottobre del 1977 Cederna intitola l’editoriale del «Corriere della Sera» – la cui drammatica attualità dovrebbe far riflettere – *Alluvione programmata. L’Italia annega nell’imprevidenza*, denunciando che si scopre

«l’urbanistica quando frana Agrigento, la difesa del suolo quando l’Italia è sommersa dall’alluvione, l’importanza della vegetazione quando d’estate i boschi vanno a fuoco, il problema dell’edilizia popolare quando per conquistare un alloggio si è ammazzati, la necessità del verde quando un bambino annega nei fossi di periferia, la depurazione quando viene il colera»

anche perché tutto ciò “fa notizia” [De Lucia 2023; Ermani 2012]. D’altra parte, Cederna sostiene che la distruzione della natura in Italia è un fatto di immaturità culturale e sociale, prima ancora che di cecità politica.

Nel 1961, l’inchiesta sulla dilagante illegalità e devastazione nel Parco nazionale d’Abruzzo innesca uno scandalo di notorietà internazionale, promuovendo una serie di iniziative sul fabbisogno del verde in Italia e per l’istituzione di parchi nazionali, a opera di figure di spicco, quali Roberto Guiducci e Mario Ghio. Di particolare importanza è la *Prima carta dell’Italia da salvare* di Antonio Cederna insieme al WWF, pubblicata da «Abitare» nel 1967 [Piccioni 2017, p. 53]. Un anno dopo, Italia Nostra, WWF e CAI organizzano a Roma la prima manifestazione ambientalista su scala nazionale. Notevole contributo all’educazione degli italiani all’ambiente e allo sviluppo del turismo naturalistico, è fornito inoltre dalla pubblicazione, nel 1971, della *Guida alla natura d’Italia* per Mondadori, a cura di Gianni Farneti, Fulco Pratesi e Franco Tassi, con contributi di Giorgio Bassani e Antonio Cederna.

L’attenzione di Cederna non si rivolge solo all’ambiente naturale, ma anche a quello costruito, in linea con la cultura anglosassone che aveva lentamente iniziato a farsi strada anche in Italia negli anni Cinquanta [Belli, De Falco 2020]. Infatti, in un testo pubblicato da Rogers (sebbene cauto nei riguardi di una integrale conservazione dell’antico), rivendica il concetto di ambiente inteso «come valore globale da rispettare al di sopra del valore dei singoli edifici e monumenti» a cui va esteso l’impegno della tutela, nel tentativo di provocare una «coscienza del proprio “diritto alla città”» [Cederna 1961, p. 51 e p. 55]. A tal proposito, va senz’altro ricordata l’azione di promozione del Touring, negli anni Sessanta [De Falco 2021]. Nello specifico, si distingue la serie di inchieste “Italia a pezzi”, pubblicata nella diffusissima rivista «Le Vie d’Italia», poi proseguita con “Italia da salvare”, cui è intitolata pure la mostra fotografica itinerante, promossa da Italia Nostra [Bassani 2018; Baglioni 2021]. Quindici articoli, tra il 1964 e il 1966, con un’intervista a Bruno Molajoli, si sollevano contro la speculazione edilizia, l’abbandono del patrimonio storico, il brigantaggio archeologico, l’inserimento di funzioni incompatibili nell’antico tessuto urbano delle città e la mancanza di strumenti di pianificazione.

Tra questi, l’articolo *La rovina delle riviere* si interroga sulla sostituzione della bellezza del paesaggio con «un’architettura così impensabile, da sembrare un nido di artiglieria per difesa costiera a forma di bunker», come ad Arenzano, alterata con «le incredibili bizzarre edilizie, la violenza volgare dei colori» che generano «suburbi balneari squallidi» [Valsecchi 1964, p. 1479] (Fig. 1). Un’attesa speranzosa si prefigura nei riguardi della costruzione del centro residenziale a Punta Ala «dati i nomi degli architetti che vi sono coinvolti» e tuttavia «non sarà certo questo “paradiso da privilegiati” a placare le apprensioni per tutto il resto del litorale tirrenico», sono le allarmate conclusioni.



Fig. 1 Il nuovo quartiere residenziale di Arenzano deturpa la costa, Valsecchi 1964, p. 1481.

Infatti, il piano territoriale di coordinamento delle coste sorrentina e amalfitana, affidato dal ministro Mancini a Piccinato, sarà recepito ben quindici anni più tardi, nel 1987, in attuazione della Legge Galasso [De Lucia 2010]. Nel frattempo, l'Hotel Amalfitana a Vietri sul Mare, ovvero il "mostro di Fuenti": sette piani fuori terra, per una altezza di 24 metri, viene inaugurato nel 1971. La dura battaglia condotta da Antonio Cederna, insieme ad Antonio Iannello, condurrà alla sua demolizione, sebbene solo nel 1999, tre anni dopo la morte del giornalista.

Il “paradiso che si può comprare”: l’assalto alle coste toscane e Punta Ala

Col pretesto della “valorizzazione turistica”, scrive Cederna su «Il Giorno» nel 1962, l’Italia

«diventa terra di conquista per l’investimento di capitali, viene acquistata all’ingrosso e rivenduta a lotti; e gli anni sessanta passeranno alla storia, se non si pone riparo, come l’inizio della sistematica distruzione delle ultime grandiose risorse naturali di quello che una volta era chiamato il giardino d’Europa»¹.

La distruzione delle coste italiane, sottolinea, è stata resa possibile innanzitutto dalla vaghezza della nozione stessa di demanio marittimo, «delizioso oggetto (nella terra madre del diritto) per sottili quanto sterili esercitazioni da parte dei nostri giuristi» [Cederna 1968, pp. 51-52]. Infatti, nella distinzione tra la battigia, fin dove arrivano le mareggiate invernali, ritenuta libera; la spiaggia, dove si tirano a secco le barche e destinata agli usi pubblici, e l’arenile, formatosi a seguito del ritiro del mare, quest’ultimo, non più considerato demanio, può essere alienato ai privati.

A proposito del rilascio delle licenze e concessioni demaniali, ancora una volta toccando un argomento di incredibile attualità, Cederna, punta il dito contro gli stabilimenti balneari che, con il risultato di «chiudere il mare in gabbia», non solo lo sottraggono alla vista e al libero accesso, ma impongono il pagamento di «un esoso pedaggio, mentre corrispondono allo stato canoni irrisori» [Cederna 1968, p. 50]. L’“indignato speciale” accompagna l’articolo barrando, con grande effetto, alcune immagini in bianco e nero con un pennarello rosso, come quella di Castiglione della Pescaia, dove la città che avanza distrugge la macchia mediterranea, ovvero il prezioso collegamento con l’entroterra (Fig. 2). Cederna non è certo contrario all’urbanistica, ma osserva appunto che proprio in assenza di piani la lottizzazione viene camuffata ai fini turistici come mezzo più spiccio per costruire, sottraendosi a ogni serio impegno. Al contrario, mette in evidenza l’estrema importanza e l’interesse pubblico per la conservazione della duna costiera, la quale, ricoperta di vegetazione di bassa macchia, filtra i venti carichi di salsedine e protegge il bosco, che a sua volta ripara le coltivazioni dell’entroterra, con effetto determinante sulla regimazione delle acque, oltre a essere inesauribile fonte di studio per le sintesi biologiche. Ammettere, dunque, insediamenti edilizi in questa fascia litoranea significa alterare ogni equilibrio naturale. Inoltre, suggerisce di non disporre gli insediamenti residenziali, opportunamente arretrati, parallelamente alla costa, ma in direzione normale a essa, concentrati e non dispersi, lasciando ampi varchi liberi. Fortunatamente, nel «diluvio di cemento



Fig. 2 La città che avanza distruggendo tutta la vegetazione e tutto il verde, nel disprezzo di qualunque intelligenza urbanistica (Castiglione della Pescaia), Cederna 1968, p. 53.

1 Cederna A. (1962). *Il salotto dei panfili in un mare fatto a pezzi*, in «Il Giorno», 7 aprile. Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell’Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. fascicolo D.0725, n. 00725_01_001.

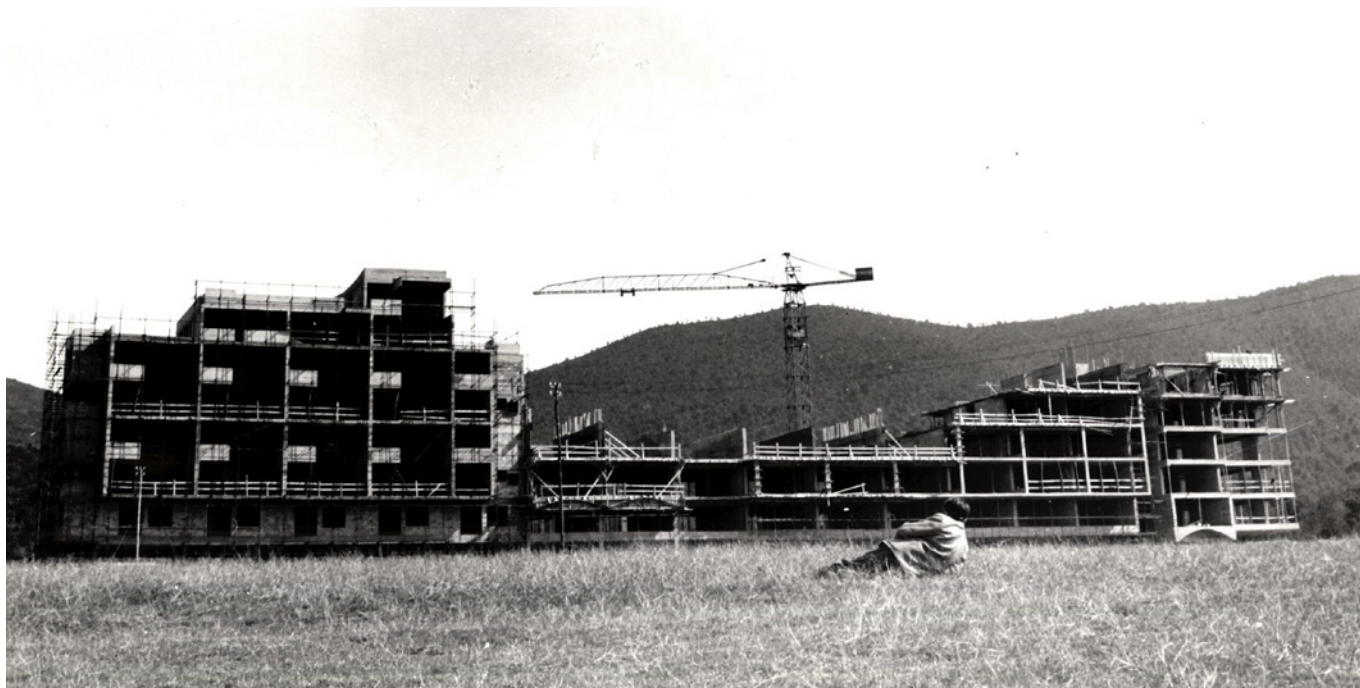


Fig. 3 Antonio Cederna, Un cantiere a Punta Ala, Archivio A. Cederna, CEDERNAFOTO00751.

e asfalto» che trasforma i trenta chilometri da Marina di Carrara a Viareggio o la costa tra Cecina e Piombino in una continua, caotica città lineare, Cederna segnala alcune eccezioni, come la Versiliana, magnifica pineta di un centinaio di ettari, salvata da una lottizzazione a tappeto prevista nel piano paesistico del 1960 da un intervento della Pubblica Istruzione, due anni dopo. Allo stato attuale, il Parco della Versiliana a Marina di Pietrasanta, con ottanta ettari di bosco secolare, costituisce ancora un'oasi naturale di grande pregio.

Mentre all'estero Cederna cita il caso pionieristico di pianificazione territoriale e sviluppo turistico sostenibile del litorale Languedoc-Roussillon, nella zona della Camargue in Francia, grazie all'acquisto di terreni da parte dello Stato, in Italia tutto è affidato alla lungimiranza del singolo [Cederna 1968]. Nel 1959, infatti, Mario Incisa della Rocchetta decide di trasformare l'azienda di famiglia in zona protetta per la fauna selvatica legata alle zone umide, dando vita al Rifugio Faunistico Padule di Bolgheri, visitato da Filippo di Edimburgo e tutelato dal WWF nel 1965, anno in cui Incisa ne diviene il Presidente italiano.

Nell'ambito della costruzione delle nuove città turistiche, attira l'attenzione il caso di Punta Ala.

Va ricordato che il progetto di espansione della località, appartenuta agli eredi di Italo Balbo e poi acquistata da Costantino Lentati, nasce con una convenzione tra la S.p.A. di capitali torinesi Punta Ala e il Comune di Castiglione della Pescaia, nel 1960. Dopo aver inizialmente previsto grandi abitazioni circondate dal verde, sparse nella zona del Gualdo, la società si rivolge all'ingegner Valdemaro Barbetta per il progetto di un piano urbanistico, il quale ne affida a sua volta l'incarico al giovane architetto Walter Di Salvo [Coghi Zetti 1998]. Mentre quest'ultimo predispone i volumi costruibili in comparti di forma circolare, il Gualdo, la Molletta, il Pozzino e il Fornino, nel rispetto delle curve di livello, Vito Sonzogni è deputato al progetto di un macro-edificio, con fabbricati ascendenti fino a otto piani. Non appena lo scheletro in cemento armato raggiunge l'altezza del sesto si solleva la reazione indignata di Italia Nostra (Fig. 3).



Fig. 4 Una battuta di caccia nell'ultimo rifugio del cinghiale, estratto di un articolo, Archivio A. Cederna, Fascicolo D.0465.

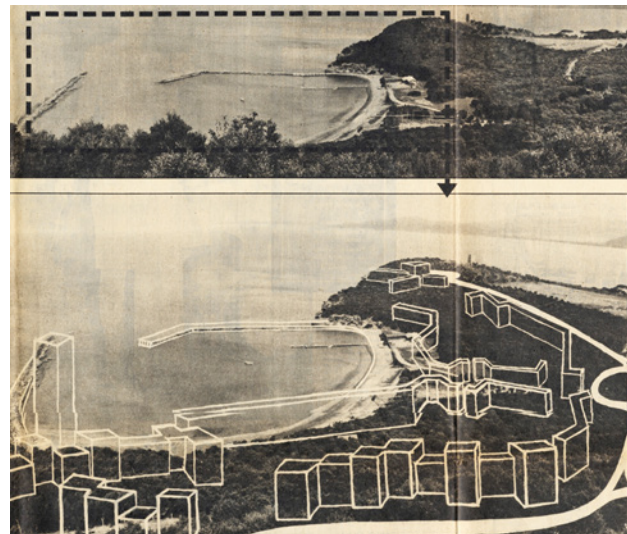


Fig. 5 Un'immagine schematica e indicativa di come sarà il nuovo porto di Punta Ala. Una montagna di cemento e di asfalto che stranca e abolisce dalla carta geografica un meraviglioso scenario naturale, Cederna 1962. Fascicolo D.0725, n. 00725_01_001.

In particolare, Cederna denuncia le pubbliche autorità di aver tollerato che novecento ettari di colli, spiagge e scogliere, macchie e pinete, lungo le coste toscane, venissero alienati a una società privata per essere trasformati in «uno sciatto e pretenzioso agglomerato edilizio, anzi, come dice l'abietto slogan pubblicitario "un paradiso che si può comprare"»². Secondo quanto riportato nella propaganda, il nuovo porto sarebbe diventato una «baia dei miliardari» ovvero un «salotto dei panfili», con la pretesa di suscitare «ricordi hawaiani, visioni di Tahiti e sensazioni della Florida», ma in realtà collocato in un «mare fatto a pezzi», considerata la lottizzazione, secondo uno «sparpagliamento edilizio» che garantiva a pochi una villa, riproducendo gli aspetti peggiori della vita cittadina (Figg.4-5).

Sulla scia della polemica, nel 1962, la Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie per la Provincia di Siena e Grosseto, pur approvando, in assenza di PRG, il Programma edilizio e di sistemazione urbanistica di Punta Ala, vi appone il vincolo paesaggistico. Il piano urbanistico viene affidato a Ludovico Quaroni che ne abbassa gli indici di fabbricabilità, mentre Ignazio Gardella inizia il progetto del comparto del Porto, interpretando con due lunghi "nastri" di residenze, che seguono il profilo naturale del porto, la struttura dei paesi costieri murati [*Il porto di Punta Ala...* 1968, p. 7; Guidarini 2002, p. 255 e pp. 165-166].

Tuttavia, nonostante la sensibilità di Gardella, le polemiche non si arrestano, tanto che, in risposta a un'intervista a Barbetta su «La Nazione», tesa a rassicurare l'opinione pubblica sui timori suscitati dai «cosiddetti paladini del paesaggio», Cederna riceve una lettera con la quale è invitato a ritornare sull'argomento, «perché la Sua coraggiosa presa di posizione è condivisa dalla gran massa dei marmemmani», in cui si segnala che rispetto alle limitazioni della fase progettuale, invece «nella fase di pratica attuazione tutto viene sacrificato ai superiori interessi speculativi» e pertanto «sarà opera

² Cederna A. (1962). *Il salotto dei panfili ... ibidem*.



Fig. 6 Marco Romoli, veduta prospettica del porto con l'ipotesi di completamento insieme a Berardi, Archivio di Stato di Firenze, Berardi Pier Niccolò, Progetti in Rotoli, T9, P15, 8.

meritoria la Sua se non altro per impedire che prosegua il monopolistico saccheggio del nostro patrimonio naturale, che è del popolo e non dei pochi privilegiati che cercano di accaparrarselo»³.

D'altra parte, l'inviato del «Corriere» Silvano Villani osserva che, «secondo un lapsus tutto settentrionale, qual è l'approccio dei progettisti reclutati dal nord», Punta Ala è stata dotata di quelle attrezzature cui si ricorre per rendere piacevole la vita ai turisti nei posti non favoriti dalla natura, quali le grandi piscine degli alberghi, in cui pure sono costretti a tuffarsi viste le condizioni del mare, «maleodorante dei tubi di scappamento delle auto e sporco di grasso dei fuoribordo dei motoscafi»⁴.

Intanto, nel 1964, la società Punta Ala viene acquisita dall'Italmobiliare dell'ingegnere finanziere Carlo Pesenti, che nomina Pier Niccolò Berardi presidente della commissione per l'attività edilizia. Il tentativo di conciliare le funzionali impostazioni dell'urbanistica con la grande attrattiva naturale di Punta Ala conduce allo studio di un piano scrupoloso per integrare paesaggio e architettura. Berardi, legato da amicizia a Giorgio Bassani, opera nel rispetto dell'architettura della tradizione che contraddistingue le sue modalità progettuali, ampiamente sperimentate a Maratea in Basilicata, negli anni Cinquanta, dove interviene nel piano di sviluppo turistico voluto dal conte Stefano Rivetti di Val Cervo, realizzando l'hotel Santavenere [Bugno, De Falco, Volpe 2024].

A Punta Ala Berardi lavora fino al 1972, insieme con l'allievo Marco Romoli, all'ordinamento generale della viabilità e alla *Variante al progetto di sistemazione del Porto*, che prevedeva il completamento del fronte a sinistra lasciato incompiuto da Gardella, come rivelano i disegni e come approfondito altrove, anche se il suo piano non sarà attuato [De Falco, Doti 2026] (Fig. 6). Restano a testimoniare l'impegno villa Silva Honorati, in località Lo Scoglietto, e l'albergo Alleluja, poi resort Baglioni Alleluja, di lusso, ma senza appariscenza, di recente trasformato in un complesso residenziale.

Negli anni successivi, l'intenzione paesaggistica viene spesso tradita. Tra l'altro, dal resoconto di una

3 *Secca smentita ai «donchisciotte» del paesaggio. Solo un quinto di Punta Ala è interessato all'attività edilizia*, in «La Nazione» (1962) e inoltre «Lettera di Carlo Stefani a Cederna», 15 aprile 1962. Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. Fascicolo D.0465.

4 Villani, S. (1965). *Si va al mare di Punta Ala per tuffarsi nella piscina*, in «Corriere della sera», 14 agosto. Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. Fascicolo D.0465.

riunione della Società Punta Ala del 1969 emerge l'intenzione di rendere il porto capace di accogliere circa 450 imbarcazioni, con l'occupazione del suolo demaniale fino alla linea di confine con i fabbricati e la realizzazione, in corrispondenza del piazzale, di parcheggi per circa 450 auto. In tal modo, si sarebbero creati «in parte uno sbarramento di cemento (box coperti) e in parte box scoperti con l'ineffabile contemplazione delle auto»⁵. Ancora una volta Cederna è chiamato in causa attraverso una lettera scritta alla sorella Camilla, nella quale viene sottolineato come Pesenti «ha proibito al suo incaricato-informatore di mostrare il progetto» ai condòmini del Porto e pertanto «per quello che potete fare (tu e Antonio) la riconoscenza senza fine di tutti gli amici della zona Porto»⁶. L'approdo del Porto è inaugurato nel luglio del 1976. Difatti, oggi gli autorizzati possono accedere fino alle banchine, che circondano interamente l'invaso del porto, passando letteralmente dall'automobile alla barca.

Conclusioni

La cronaca di quegli anni in difesa dell'ambiente ci fa riflettere sulle problematiche, troppo spesso, irrisolte dell'attualità. Rileggere gli scritti e ripercorrere lo strenuo impegno di Antonio Cederna può aiutare a comprendere quanto l'educazione alla consapevolezza possa, alla distanza, svolgere un'azione propulsiva sugli abitanti e sulle amministrazioni. D'altro canto, «anche i costruttori hanno capito che il mercato è cambiato, che non ci sono nuovi quartieri da costruire perché non ci sarebbe nessuno ad abitarli e che per converso c'è un lavoro enorme di ricostruzione, rigenerazione, riabilitazione del patrimonio già costruito e troppo spesso costruito male» [Panara 2023; De Lucia 2022]. Pertanto, è auspicabile che la transizione ecologica attraversi anche la storiografia architettonica meno esplorata, per favorire nuovi percorsi del contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

Antonelli Carandini M.A., Mannucci V., a cura di (2008). *Antonio Cederna. Archeologo, giornalista, uomo, poeta*, Roma, Edizione Palombi Editori.

Baglioni, C. (2021). *Italia da salvare. Il ruolo del Touring nelle mostre di denuncia degli anni Sessanta*, in «Storia dell'Urbanistica», Speciale n. 1, pp. 252-273.

Bassani, G. (2018). *Italia da salvare. Gli anni della Presidenza di Italia Nostra (1965-1980)*, a cura di D. Cola, C. Spila, Milano, Feltrinelli.

Belli, G., De falco, C. (2020), *Paesaggi urbani in età moderna e contemporanea: l'espansione della città "oltre le mura"*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, vol. 5, Insights, AISU International, Torino 2020, pp. 199-208.

Bugno, M., De Falco, C., Volpe, A.I. (2024). *Pier Niccolò Berardi, Architettura della tradizione a Maratea*, presentazione di Marco Romoli, Firenze, Edifir.

Cederna A. (1961). *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico*, in «Casabella», n. 250, pp. 49-55.

Cederna A. (1968). *L'assalto alle coste toscane*, in «Abitare», n. 69, pp. 50-56.

Cederna A. (1969). *Sulla distruzione della natura in Italia*, Firenze, Vallecchi Editore (estratto, ripubblicato nel

5 *Resoconto della seduta alla società Punta Ala*, 3 settembre 1969. Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. Fascicolo D.0465.

6 Lettera a Camilla Cederna, 1° ottobre 1969. Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. Fascicolo D.0465.

1975 come: *La distruzione della natura in Italia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi; n. ed. Castelveccchi 2023, con Prefazione di T. Montanari e Introduzione di M. P. Guermandi).

De Falco C. (2021). *Il Touring Club Italiano e la promozione della vacanza nei villaggi negli anni Cinquanta, dalla montagna al mare*, in «Storia dell'Urbanistica», n. 1, *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, a cura di G. Belli, F. Mangone, R. Sessa, pp. 234-250.

De Falco C., Doti G. (2026 in cds). *Città per le vacanze negli anni Sessanta. Gli interventi "nella tradizione" di Vietti a Porto Cervo e di Berardi a Punta Ala*, in *La città crocevia*, (Palermo 2025), Torino, AISU Insights.

De Lucia, V. (1992). *Se questa è una città*, prefazione di A. Cederna (I ed. 1989), Roma, Editori riuniti.

De Lucia, V. (2010). *Le mie città. Mezzo secolo di urbanistica in Italia*, Reggio Emilia, Diabasis.

De Lucia, V. (2022). *L'Italia era bellissima. Città e paesaggio nell'Italia repubblicana*, Roma, DeriveApprodi.

Della Valentina, G. (2011). *Storia dell'ambientalismo in Italia: lo sviluppo sostenibile*, Milano, Bruno Mondadori.

ERBANI, F. (2012). *Antonio Cederna. Una vita per la città, il paesaggio, la bellezza*, Morciano di Romagna, Ediziona & Ambiente.

Guermandi, M.P., Cicala V. a cura di (2007). *Un italiano scomodo. Attualità e necessità di Antonio Cederna*, Bologna, Bononia University Press.

Guidarini, S. (2002). *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Milano, Skira.

Il porto di Punta Ala. Prima fase (1968), in «Domus», n. 464, pp. 7-15

Piccioni, L. (2017). *La cronologia di "altrionovecento" dell'ambiente e dell'ambientalismo 1853-2000*, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti.

Valsecchi, M. (1964). *La rovina delle riviere*, in «Le vie d'Italia», n. 12, dicembre, pp. 1477-1487.

Fonti archivistiche

Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica – Capo di Bove; Ministero della Cultura. Fascicolo D.0465; Fascicolo D.0725, n. 00725_01_001; CEDERNAFOTO 00748; CEDERNAFOTO 00751.

Archivio di Stato di Firenze, Berardi Pier Niccolò, Progetti in Rotoli, T9, P15, 8.

Sitografia

Cederna, A. (1966). *Partiamo da zero*, in «Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica», n. 1 https://www.rivistapi-relli.org/it/selezione_antologica/partiamo-da-zero/ (dicembre 2025).

coghi zetti, e. (1998). *Punta Ala: i fatti, le vicende, i personaggi che ne hanno fatto la storia dagli Etruschi ai giorni nostri*. Independently published https://www.comunitadipuntaala.it/wp-content/uploads/2020/09/PuntaAla-storia_Enrichetta-Zetti_book.pdf (settembre 2025).

De Lucia, V. (2023). *Natura? La distruzione continua... commento al libro di Antonio Cederna* <https://www.casadellacultura.it/1435/natura-la-distruzione-continua-> (dicembre 2025). Guermandi, M.P. (2013). *Cederna, Antonio*, In *Dizionario Biografico degli Italiani* [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_(Dizionario-Biografico)/) (novembre 2025).

Nariello, F. (2023). *Ambiente, paesaggio, beni culturali. Antonio Cederna: una vita dedicata alla difesa del territorio*, convegno dell'OAR <https://www.architettilroma.it/attivit -ordine/ambiente-paesaggio-beni-culturali-antonio-cederna-una-vita-dedicata-alla-difesa-del-territorio/> (dicembre 2025).

Panara, M. (2023). *Vezio De Lucia: "L'Italia era bellissima. Ci pu  tornare con la rigenerazione delle citt "*, l'intervista, in «La Repubblica 50», https://www.repubblica.it/green-and-blue/2023/02/27/news/vezio_de_lucia-388165288/ (gennaio 2026).

Piccioni, L. (2020). *Dossier "1970" – Italia, anni Settanta: dal movimento di protezione della natura all'ambientalismo politico*, in «Altronovecento Ambiente Tecnica Società», n. 43 https://web.archive.org/web/20220125230614/http://www.fondazionemicheletti.it/altronovecento/articolo.aspx?id_articolo=43&tipo_articolo=d_saggi&id=420 Rivista digitale fondata da Giorgio Nebbia (gennaio 2026).

Redazione (2010). *Appello: ritirate quell'antologia di Cederna, ne falsifica il pensiero*, in «Articolo 21liberi di...» <https://archivio.articolo21.org/2396/notizia/appello-ritirate-quellantologia-di-cederna-ne.html> (dicembre 2025).

Oltre l'estetica: riflessioni storiografiche e critiche sulla storia dei giardini napoletani alla luce della transizione ecologica

Beyond aesthetics: historiographical and critical reflections on the history of Neapolitan gardens in relation to ecological transition

Michele Cerro

Ricercatore indipendente

Abstract

A seguito dell'approvazione del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) nel 2021, fondato sul principio della transizione ecologica, la disciplina della storia dell'architettura richiede un rinnovamento metodologico e l'individuazione di nuovi orizzonti di ricerca, capaci di integrare approcci storici, culturali, ambientali ed ecologici, con particolare attenzione alle sfide poste dal cambiamento climatico. In questo quadro, l'analisi dei giardini storici napoletani ha messo in luce riflessioni critiche di rilievo, aprendo nuovi fronti, prospettive e temi di indagine ancora in gran parte inesplorati.

Following the approval of the National Recovery and Resilience Plan (PNRR) in 2021, based on the principle of ecological transition, the discipline of architectural history requires methodological renewal and the identification of new horizons for research, capable of integrating historical, cultural, environmental, and ecological approaches, with particular attention to the challenges posed by climate change. In this context, the analysis of historic Neapolitan gardens has highlighted important critical reflections, opening up new fronts, perspectives, and areas of investigation that are still largely unexplored.

Keywords

Storiografia architettonica, Transizione ecologica, Giardini storici napoletani.

Architectural Historiography, Ecological Transition, Historic Gardens of Naples.

Introduzione

“La storia dell’arte italiana dei giardini è stata trattata finora seguendo due linee espositive ben distinte: la prima propensa ad esaltare quest’arte nel suo massimo splendore rinascimentale e barocco, privilegiando quindi la storia del giardino «all’italiana», piuttosto che del giardino italiano; la seconda concepita come una seducente rassegna di giardini eccellenti, ognuno emergente con caratteri storici e artistici ben definiti. In entrambi i casi il giardino finiva per essere separato dalla sua evoluzione delle idee che ne aveva condizionato la nascita e rinnovamento nel tempo, lasciando supporre che esso fosse più il prodotto di un isolato estro artistico che il risultato di una meditata riflessione maturata dall’uomo nei confronti della natura” [Tagliolini 1988, 9].

Già nel 1988, Alessandro Tagliolini metteva in luce come uno dei principali limiti della storiografia architettonica applicata allo studio dei giardini storici risiedesse nella predilezione per letture esclusivamente focalizzate sulla descrizione dei valori estetici attribuiti a opere di eccezionale pregio. Oggi, ancor più che in passato, la disciplina della storia dell'architettura si trova a dover intraprendere una riflessione sui propri metodi e sugli ambiti di ricerca, ricalibrandoli alla luce delle sfide contemporanee poste in relazione alla sostenibilità ambientale e alla lotta al cambiamento climatico.

Il PNRR e la transizione ecologica: nuove prospettive per lo studio dei giardini storici

Già nel 2009, lo studioso e architetto paesaggista americano Robert Z. Melnick ha fornito un'importante riflessione alla comprensione delle interazioni tra *cultural landscapes* e *climate change*, proponendo tre approcci possibili: la conservazione protettiva delle risorse, il potenziamento della resilienza degli ecosistemi e la facilitazione di transizioni verso nuovi stati ecologici compatibili con le mutate condizioni climatiche, al fine di far fronte a quello che egli stesso definisce un *"incerto ma certamente variabile futuro"* [Melnick 2008, 38]. È interessante notare come, in tale proposta, sia già implicitamente presente il seme del concetto di transizione ecologica, concepita come adattamento attivo e responsabile dei sistemi paesaggistici alle dinamiche ambientali in corso.

In Italia il *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza* (PNRR) ha promosso dal 2021 un'articolata strategia di recupero e rigenerazione del patrimonio culturale e paesaggistico, fondata proprio sul principio della transizione ecologica e orientata dunque a integrare gli obiettivi di tutela e valorizzazione del patrimonio con quello di sostenibilità ambientale. L'emergere di questo nuovo traguardo ha consentito di dischiudere dimensioni inedite, riconoscendo nei giardini e nei parchi storici autentici apparati multifunzionali, nei quali – come si afferma – *"si tengono indissolubilmente legati valori storico-culturali e valori ambientali [che] possono contribuire alla continuità delle connessioni ecologiche e a fornire una molteplicità di servizi ecosistemici al territorio che vanno oltre quelli tipicamente culturali-ricreativi e che interessano la conservazione della biodiversità, la produzione di ossigeno, la riduzione di inquinamento ambientale e del rumore, la regolazione del microclima"* [PNRR 2021, 112].

A tal fine, il PNRR, nell'ambito delle iniziative volte sostenere e incentivare il patrimonio verde italiano, individua nelle *Linee guida e norme tecniche per il restauro dei giardini storici*, elaborate nel 2021 dal *Ministero della Cultura* in collaborazione con l'*Associazione Parchi e Giardini d'Italia* (APGI), uno strumento tecnico-scientifico di riferimento per la progettazione e l'esecuzione di interventi di restauro e valorizzazione di tali luoghi, assicurando così l'adozione di approcci coerenti con le più recenti direttive imposte dagli accordi internazionali. All'interno del più ampio spettro dedicato alla conoscenza, le Linee guida, definiscono la ricerca storica come: *"l'analisi conoscitiva svolta sulle diverse componenti formali e tecniche, storiche e culturali nella loro evoluzione temporale"*, e si basa *"sull'individuazione delle possibili fonti di informazioni"*. Più nello specifico, si indicano come prioritari i seguenti temi di indagine: *"preesistenze e progetto – autori, architetti, botanici e giardinieri – motivazioni e finalità progettuali – inserimento ambientale – fasi costruttive – committenza – composizione formale – destinazione originarie e sue variazioni – elementi costitutivi – architetture e arredi – specie vegetali – tecniche colturali"* [Linee guida e norme tecniche per il restauro dei giardini storici, 20].

Le ricadute di tale nuovo orientamento si riflettono in maniera significativa sullo studio del patrimonio paesaggistico inducendo una sua rilettura secondo una triplice e inedita articolazione ermeneutica. Anzitutto, sul piano formale, il tradizionale repertorio tipologico, delineato dalla letteratura di stampo nazionalistico dei primi decenni del Novecento – comprendente i modelli all'italiana, alla francese e all'inglese – appare oggi progressivamente ampliato alla luce del riconoscimento di nuove declinazioni di verde storico. Di conseguenza, si assiste anche a un'equiparazione tra le espressioni più monumentali e quelle realtà ritenute a lungo secondarie, segnando un superamento della tradizionale gerarchia di valore.

Si registra, inoltre, un'espansione dei domini disciplinari coinvolti, che include, accanto alla storia

dell'arte e dell'architettura, ambiti solo in apparenza estranei, quali la storia ambientale, l'evoluzione e la diffusione delle prassi e delle conoscenze botaniche, la storia agraria e lo sviluppo delle tecniche e tecnologie idrauliche, elementi che sinergicamente definiscono i tratti identitari di determinati paesaggi. D'altronde, nel corso degli ultimi quarant'anni, le definizioni di giardino storico hanno progressivamente enfatizzato la sua intrinseca natura polimaterica, concependolo come un organismo unitario e complesso in cui elementi naturali e artificiali si intrecciano in un rapporto sinergico, manifestando un delicato equilibrio tra conoscenze e capacità tecniche, progettuali e botaniche dell'uomo, e risorse naturali [Carta Italiana dei giardini storici 1981, art. 1]. Proprio in riferimento a queste ultime, non di rado, e fino a tempi recenti, elementi, quali l'acqua e la vegetazione sono stati analizzati prevalentemente nelle loro valenze simbolico-figurative; molto meno spazio è stato invece dedicato allo studio delle tecnologie idrauliche o al ruolo di specifiche essenze vegetali nella definizione dei caratteri identitari di particolari di impianti o nella loro giustapposizione in relazione, ad esempio, alla loro esposizione. Tuttavia, alla luce delle attuali istanze ambientali, tali temi ed elementi si configurano quali ambiti privilegiati di intervento, poiché consentono di concepire e attuare operazioni di restauro non soltanto improntate al massimo rigore tecnico, ma altresì orientate, in modo consapevole e tangibile, alla definizione di strategie di intervento ecologicamente sostenibili, volte: al potenziamento della biodiversità – tanto floristica quanto faunistica –, all'incremento della produzione di ossigeno, alla mitigazione delle diverse forme di inquinamento, atmosferico e acustico, nonché a un uso più razionale e parsimonioso della risorsa idrica, solo per citare alcuni dei benefici conseguibili. In tale prospettiva, con specifico riferimento alla componente vegetale del patrimonio paesaggistico e alle sue interazioni con i processi di cambiamento climatico, Melnick propone una serie di interrogativi di particolare interesse, atti a evidenziare non solo la complessità strutturale e sistemica della problematica, ma altresì la sua stringente e non eludibile rilevanza nel quadro delle trasformazioni ambientali contemporanee. Egli, si chiede: *"ha più importanza, in termini di conservazione, che un paesaggio mantenga il genere e la specie esatti dell'albero o che le conseguenze spaziali e visive di quegli alberi siano mantenute? Sarebbe meglio piantare alberi sostitutivi più resistenti al riscaldamento o ripiantare alberi che non sopravvivranno all'ambiente del ventunesimo secolo?"* [Melnick 2008, 40].

Parallelamente a quanto detto finora, si impone all'attualità anche una riflessione sul tema delle fonti. A lungo, la storiografia architettonica legata allo studio dei giardini ha privilegiato il ricorso ai documenti d'archivio, alla cartografia e all'iconografia storica, considerandoli strumenti pressoché esclusivi per la conoscenza delle vicende evolutive di questi beni. Gli indirizzi metodologici imposti dalle Linee guida unitamente alle positive esperienze di restauro sostenute dai finanziamenti del PNRR hanno tuttavia evidenziato come specifiche indagini diagnostiche possano costituire fonti conoscitive imprescindibili, capaci di restituire notizie inedite sul palinsesto paesaggistico, sulle sue stratificazioni o particolari interventi spesso non documentate dalle fonti tradizionali. In particolare, le indagini strumentali condotte nel campo del restauro architettonico, della geotecnica e dell'archeobotanica stanno continuamente rilevando, soprattutto nei contesti archeologici, il loro significativo apporto alla conoscenza del patrimonio culturale e paesaggistico.

Il giardino napoletano tra materia e progetto: analisi delle componenti naturali, tecniche e culturali

La rilettura di significativi episodi della storia del giardino napoletano, non più circoscritta alla sola dimensione formale, estetica, artistica e architettonica, ma interpretati criticamente anche nella loro consistenza materiale – attraverso l'esame degli *"elementi costitutivi"* che ne definiscono struttura e identità, dall'ingegno umano alle risorse naturali – ha fatto emergere riflessioni di particolare interesse, talora inattese, restituendo un quadro interpretativo più articolato rispetto a quanto finora tramandato dalla letteratura. D'altronde, non va sottovalutata la poca attenzione riservata dalla storiografia nazionale verso l'area partenopea, percepita come marginale rispetto alle linee di sviluppo che, tra XV e il XVI secolo, definirono il cosiddetto giardino all'italiana e, in seguito, nuovamente considerata in ritardo rispetto all'affermazione di quello all'inglese [Giannetti 1994, 7].

Muovendo dall'interpretazione proposta da Anna Giannetti, relativa all'esistenza di una tipologia di giardino, propriamente napoletana – le cui origini si collocano nell'età classica del paesaggio partenopeo –, è possibile riconoscere in tale modello una peculiare varietà di essenze, caratteristica che si discosta sensibilmente del quello all'italiana di matrice toscana, caratterizzato, invece, da specie sempreverdi. Negli episodi rinascimentali napoletani, *"Cipressi, castagni, noccioli, acacie, querce, olivi, peri, meli, melograni, aranci, limoni, susini, ciliegi, albicocchi, peschi, noci, cotogni"* [Giannetti 1994, 12], stavano lì a testimoniare il significativo lascito della millenaria cultura botanica classica. A questa già ampia varietà di colture si aggiunse, sul finire del Trecento, la diffusione dell'arancio amaro e di quello dolce (*Citrus sinensis*), introdotti mediante la mediazione con il mondo arabo [Langgut 2017, 814-822], che, unitamente con la preesistente presenza di cedri (*Citrus vulgaris* Risso) e limoni (*Citrus limonium* Risso), già attestati nei giardini dell'antica Pompei [Ciarallo 2004, 51], concorsero a definire la principale peculiarità della fisionomia del paesaggio e dei giardini napoletani: la coltivazione di agrumi. A darne conferma sono figure come, Della Porta [Della Porta 1501, 261] e Pontano [Pontano 1505, 44-45, 50-51, 68-69], che celebrano sia la loro bellezza sia la perizia tecnica con cui essi venivano coltivati, potati e innestati nel paesaggio del golfo di Napoli. Alcuni di questi giardini, contraddistinti da estese coltivazioni di agrumi, risultano oggi conservati prevalentemente nella Penisola Sorrentina; tra gli esempi più significativi si annoverano il giardino di Palazzo Correale a Sorrento (FIG.1) e la vasta tenuta del Pizzo a Sant'Agello.

Seguendo la rotta della diffusione degli agrumi durante il XVI secolo, si osserva come proprio da Napoli prenda avvio un processo di progressiva propagazione che condurrà questi frutti a inserirsi nei contesti paesaggistici più celebrati d'Europa. Come è noto, infatti, sarà il giardiniere di Poggioreale, il monaco Pacello da Mercogliano, attivo presso Carlo VIII in Francia dal 1494, a introdurli nei giardini dei castelli della Loira, in particolare in quelli di Amboise, Blois e Gaillard, quest'ultimo affidatogli personalmente dal sovrano affinché vi potesse condurre esperimenti botanici sulle numerose essenze importate dai territori partenopei [Lesueur 1935, 90-117; Zecchino 2003]. Tuttavia, il contributo di questo singolare personaggio è stato tradizionalmente indagato prevalentemente alla luce dei caratteri formali ed estetici di matrice napoletana – o, come spesso la storiografia in modo semplicistico tende ricondurli al più generale modello all'italiana – che egli introdusse nei giardini francesi del Rinascimento; assai più limitata, invece, risulta l'attenzione riservata alle tecniche e alle prassi operative da lui elaborate e perfezionate dapprima nelle esperienze partenopee e successivamente nei cantieri dei giardini dei castelli della Loira. Se analizzata sotto questa nuova prospettiva, l'esperienza del na-



Fig. 1. Agrumeto del Palazzo Correale di Sorrento, foto dell'autore.

poletano induce a formulare l'ipotesi secondo cui siano proprio le sue ricerche e le sperimentazioni in ambito fitologico a costituire il nucleo fondante di prassi e tecniche alla base della varietà botanica e floristica che caratterizza i giardini di Luigi XIV nel corso del *Grand Siècle*, primo fra tutti il noto episodio di Versailles, o, quantomeno, a suggerire nuovi e stimolanti filoni di indagine e riflessione. Tale tesi trova una sua conferma proprio nelle tecniche e prassi di coltivazione degli agrumi utilizzare ancora durante il XVII secolo. Infatti, la peculiare passione del Re Sole per gli agrumi – frutti all'epoca considerati di grande pregio, il cui elevato valore era determinato dalla difficoltà di coltivazione in un clima parigino sostanzialmente innaturale per essi – spinse l'architetto Jules Hardouin-Mansart, esperto nella progettazione di serre per l'acclimatazione delle piante, a realizzare quello che sarebbe divenuto il suo celebre capolavoro: l'*Orangerie* di Versailles [Santini 2007, 232]. Questa, tuttavia, pur essendo stata progettata con un'esposizione ottimale, volta a favorire un riscaldamento naturale, la coltivazione degli agrumi rimaneva ancorata a pratiche già adottate del monaco napoletano sul finire del Quattrocento. Gli esemplari, infatti, venivano collocati in contenitori lignei, come testimonia, tra le altre, la veduta di Adam Perelle (FIG.2), così da poter essere agevolmente trasferiti all'interno durante l'inverno; una prassi già consolidata da Pacello da Mercogliano nella sua *Orangerie* del Castello di Gaillard, la prima di questo tipo edificata in Francia [Hyams 1971, 101]. Pertanto, pur senza escludere

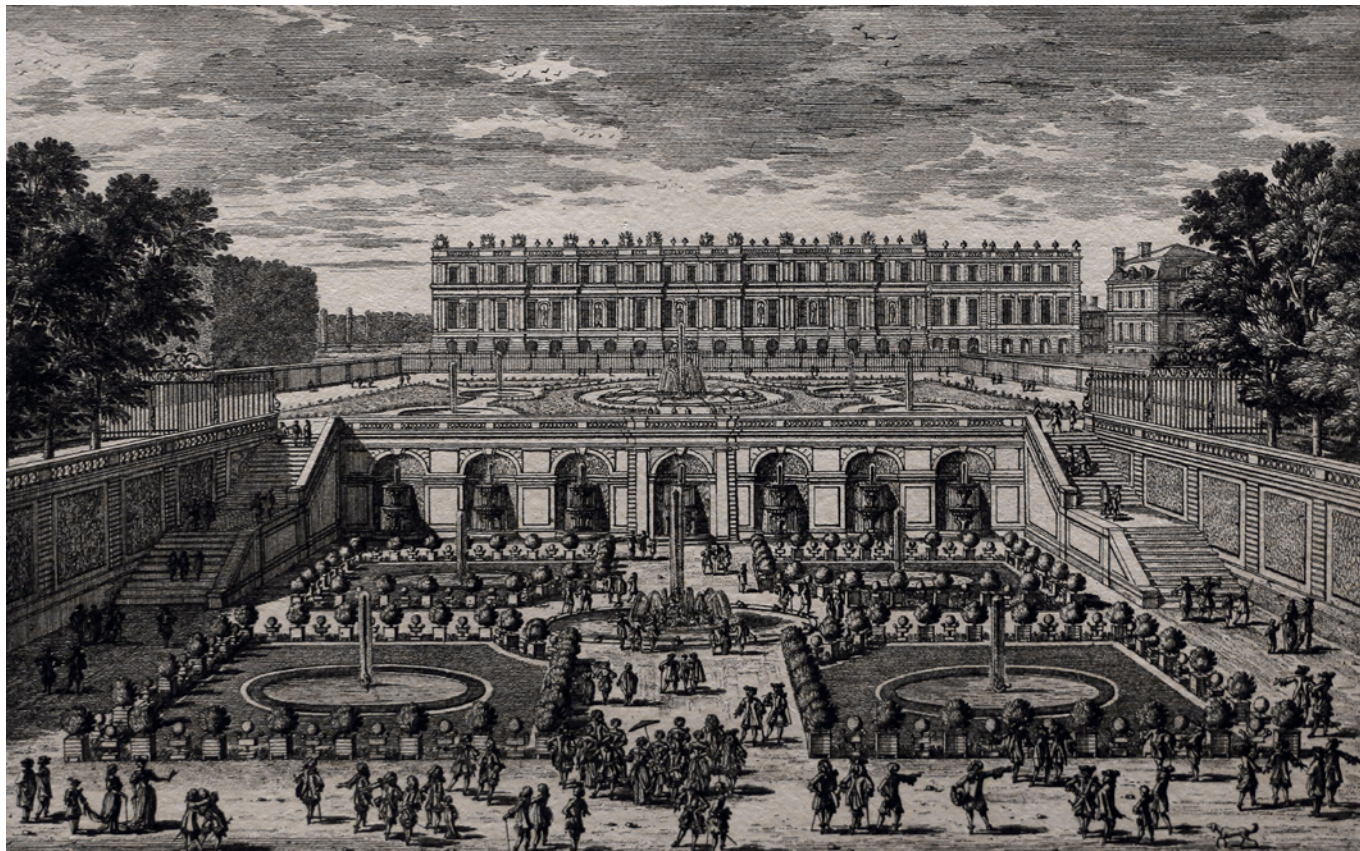


Fig. 2. Adam Perelle, L'Orangerie di Versailles, wiki-commons.

possibili influenze e contributi provenienti da altre regioni e autori, tale esperienza sembra indicare un coinvolgimento diretto delle tecniche e delle essenze botaniche napoletane, che costituiscono la base su cui si fonderanno, con ogni probabilità, non solo i caratteri estetici ma anche le pratiche di coltivazione della seicentesca tipologia alla francese.

Seguendo la medesima prospettiva centrata sull'analisi componente vegetale, la letteratura ha da tempo evidenziato come i Siti Reali borbonici rappresentino non soltanto l'espressione del potere sovrano e delle sue volontà estetiche, ma costituiscano al contempo un "*sistema autosufficiente e sostenibile*" [Maffei, Viola 2024, 245]. Sebbene tale considerazione sia stata ampiamente sviluppata soprattutto in relazione alla Reggia di Caserta [Fratlicelli 1993, 91-100; Serraglio 2012, 363-373], i contributi su tale tema intorno il Real Sito della Favorita di Ercolano, entrata tra i possedimenti reali sul finire del Settecento [Pane 1959, 260-270; De Seta, Di Mauro, Perone 1980, 166-177; Manzo, Cerro, 70-89], risultano ancora frammentari.

La cartografia del Real Sito della Favorita, redatta da Luigi Marchese nel 1803 (FIG.3), restituisce non soltanto i tratti formali voluti dai sovrani nel nuovo giardino reale alle falde del Vesuvio, ma offre altresì una precisa rappresentazione del spazio verde inteso come luogo di delizia agreste. L'asse centrale, che dalla villa orienta la vista prospettica verso il mare, attraversa l'ampio fondo coltivato, nei *parterre* più rappresentativi, in prossimità della residenza, a frutteti e aranceti, e in quelli in fondo verso il mare, da filari di vite ordinatamente disposti secondo i senti d'impianto attentamente definiti dal punto di vista agronomico. Sebbene non esplicitamente documentato, è plausibile ipotizzare che il vasto vigneto del sovrano alla Favorita fosse destinato alla produzione di uno dei vini più celebri

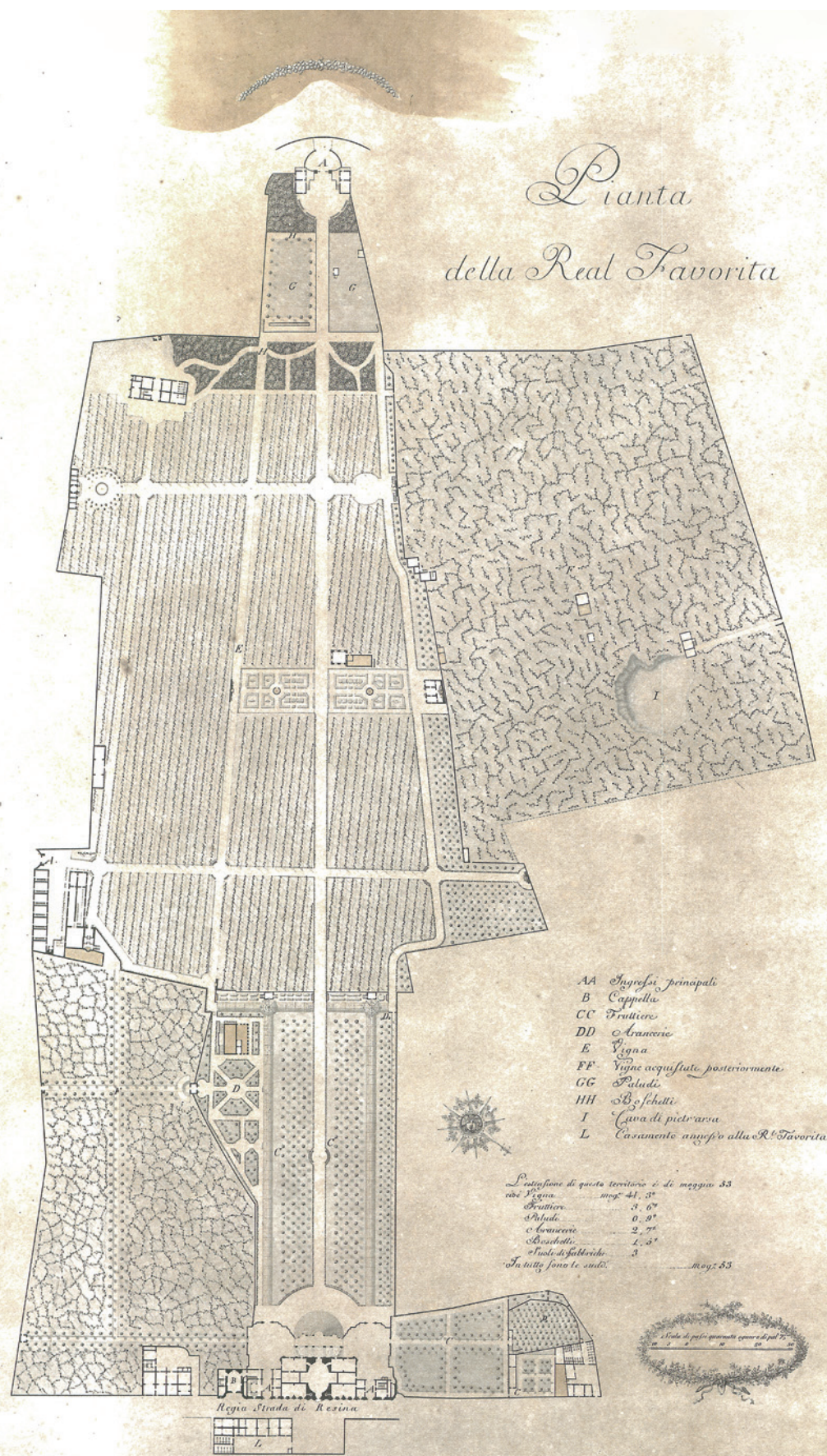


Fig. 3. Luigi Marchese, Pianta della Real Favorita, [Fratelli 1993, 64]

dell'area vesuviana, il *Lacryma Christi*, apprezzato sin dall'antichità per la sua rinomata qualità. Analogamente a quanto osservabile alla Favosita, la presenza di tale coltivazione è attestata pressoché in tutte le ville vesuviane coeve, al punto da poterla considerare uno dei tratti più distintivi e caratterizzanti del paesaggio vesuviano settecentesco. Quest'ultimo, tuttavia, è stato finora studiato esclusivamente nelle sue dinamiche evolutive successive alla volontà di re Carlo di Borbone di edificare a Portici una delle sue residenze dal 1738. Manca, invece, un'analisi più approfondita della componente vegetale di questi contesti, la quale, in alcuni casi – come quello del *Lacryma Christi* – costituiva un elemento identitario in grado di definire e modellare il paesaggio vesuviano.

Accanto alle interpretazioni legate al tema della botanica in giardino, compaiono riflessioni di analoga portata, specificamente dedicate a componente idraulica. Non mancano, del resto, nell'area napoletana, episodi significativi in cui la figura dell'architetto emerge come protagonista anche nella progettazione tecnica e tecnologica. Tra i tanti, come osserva Paolo Cornaglia, “lo

schema operativo di Caserta è evidente: tutto è nelle mani dell'architetto, che governa il piano del giardino, l'adduzione delle acque, senza derogare nulla a un altro professionista” [Cornaglia 2024, 149]. Non solo, ma sarebbe opportuno ricordare, a questo proposito, le rilevanti opere realizzate nel corso del Cinquecento da Giovanni Antonio Nigrone [Giannetti 1994; Bruno, Gentilcore, 2024], autore delle più raffinate e complesse fontane nei giardini della Napoli vicereale, apprezzabili tanto per la loro elaborazione estetico-simbolica quanto per la perfezione tecnica che le caratterizza.

Infine, come già anticipato, al centro del dibattito si colloca la questione delle fonti. I recenti interventi di restauro del giardino storico di Palazzo Cellamare a Chiaia (FIG.4), finanziati con fondi PNRR, sono stati condotti integrando strumenti di conoscenza tradizionali con approfondite indagini e saggi diagnostici. I lavori per la costruzione del sottostante Cinema Metropolitan, inaugurato nel 1948 su progetto dell'architetta Stefania Filo Speciale, hanno infatti modificato l'assetto del soprastante giardino e ridotto sensibilmente lo spessore del terreno su cui esso poggia. In tale contesto, le indagini georadar, realizzate con la consulenza scientifica del Centro interdipartimentale di ricerca per i Beni Architettonici e Ambientali e per la Progettazione Urbana dell'Università Federico II di Napoli, hanno consentito sia di individuare i sistemi idraulici storici sia di valutare l'opportunità di ripiantumare specifiche essenze vegetali, tenendo conto della grandezza del loro apparato radicale, in modo da non compromettere le strutture sottostanti del cinema.



Fig. 4. Giardino di Palazzo Cellamare a Napoli, foto dell'autore

Conclusioni

Pur in sintesi e senza alcuna pretesa di esaustività, il presente contributo ha inteso mettere in luce come, a seguito delle iniziative promosse dal PNRR e ispirate al principio della transizione ecologica, si aprano nuove e ancora poco esplorate prospettive che la storiografia architettonica dedicata allo studio dei giardini storici non può trascurare. La storia del giardino, se indagata a partire dalle sue componenti materiche, resta in gran parte ancora da scrivere; a conferma di ciò, gli episodi napoletani sopra citati ne rappresentano un chiaro esempio. Ricostruire il lavoro dei numerosi attori coinvolti, la loro formazione, le influenze ricevute e l'eredità lasciata, così come la provenienza e l'evoluzione delle tecniche di coltivazione e manutenzione delle piante, e i principi tecnici adottati per l'adduzione e il convogliamento delle acque, contribuirebbe a delineare una storia del paesaggio dei giardini più articolata e complessa, fornendo al contempo strumenti per guidare in modo consapevole le azioni di restauro. Si tratta, in effetti, di tematiche che, alla luce del principio di transizione ecologica promosso dal PNRR, assumono oggi un rilievo cruciale sotto i profili identitario, ecologico e ambientale.

Bibliografia

Bruno G., Gentilcore D. a cura di (2024), *I disegni e i discorsi di Giovanni Antonio Nigrone: «fontanaro e ingegniero de acqua» (1585-1609 ca.)*, voll. I-II, Roma, Viella

Carta Italiana dei giardini storici (1981)

Ciarallo A. (2004), *Flora pompeiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider

Ministero della Cultura, Associazione Parchi e Giardini d'Italia (2021), *Linee guida e norme tecniche per il restauro dei giardini storici*, circolare del Segretario generale n. 63

Cornaglia P. (2024), *Tra Ibero e Vistola, tra Kassel e Versailles. Il progetto per il giardino di Caserta «alquanto vario da quello che si eseguisce» nelle Dichiarazioni di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli: il linguaggio e la tecnica*, a cura di A. Buccaro, A. Castagnaro, A. Maglio, F. Mangone, Roma, Editori Paparo, Roma, cit. p. 149- 158

Dalla Porta G. B. (1501), *Villae*, libro V, *Pomarium*, Francoforte

De Seta C., Di Mauro L., Perone M.T (1980), *Ville vesuviane*, Milano Rusconi

Fratlicelli V. (1993), *Il giardino napoletano. Settecento Ottocento*, Napoli, Electa

Giannetti A. (1994), *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa

Hyams E. (1971), *A History of Gardens and Gardening*, New York, Praeger Publishers

Langgut D. (2017), *The Citrus Route Revealed: From Southeast Asia into the Mediterranean*, in «HortScience», vol. 52, n. 6, pp. 814-822.

Lesueur P. (1935), *Pacello da Mercogliano et les jardins d'Amboise, de Bloise et Gallion*, in *Bulletin de la Société de l'Art Français*, I, Parigi, pp. 90-117

Maffei T., Viola P. (2024), *I giardini della Reggia di Caserta: strategie per il recupero dell'identità produttiva, in bellezza e produttività nel giardino rurale italiano*, a cura di Antonella Pietrogrande, Firenze, Olschki, p. 245-273

Manzo E., Cerro M. (2024), *Riscoprire villa Favorita a Ercolano. Proprietari, committenti, progettisti e maestranze in uno dei più rinomati episodi delle Ville Vesuviane*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», vol. n. 17 – Collaborazioni, pp. 70- 89

Melnick R. Z. (2009), *Climate Change and Landscape Preservation: a Twenty-First-Century Conundrum*, in «APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology», vol.40, n. 3-4, p. 35-42

Pane R., (1959), *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR.)

Santini C. (2007), *Il giardino di Versailles: natura, artificio, modello*, Firenze, Olschki

Serraglio R. (2012), *Dal Giardino Inglese all'Orto Agrario Sperimentale presso la reggia di Caserta*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio architettura, città, territorio*, a cura di C. Lenza, A. Buccaro, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, pp. 363-373.

Tagliolini A. (1988), *Storia del giardino italiano: gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Firenze, La casa Usher

Zecchino F. (2003), *Pacello da Mercogliano giardiniere alla corte di Francia*, Pratola Serra, E. Sellino

Tuttavia, il contributo di questo singolare personaggio è stato da sempre studiato alla luce dei caratteri formali ed esteriori provenienti da Napoli che ha introdotto nei giardini francesi del Rinascimento, e poco, invece si è detto intorno alle tecniche e alle prassi da esso sviluppate e migliorate prima negli episodi napoletani e poi nei castelli della Loira.

Ambiente 9999. Il radical design e la ricezione critica delle questioni ambientali

Environment 9999. Radical design and critical reception of environmental issues

Marisa Allodi

Università degli Studi di Napoli
Federico II
marisa.allodi@unina.it

Fabiola Fattore

Università degli Studi della Campania
Luigi Vanvitelli
fabiola.fattore@unicampania.com

Abstract

Il contributo analizza l'esperienza del gruppo 9999 (1968-1972), evidenziando l'interazione tra tecnologia e ambiente come strumenti del progetto. Attraverso Happening, prototipi e concorsi, il gruppo sviluppa un approccio critico e anti-sistemico, integrando natura e media tecnologici, anticipando temi oggi rilevanti come ecologia, digitalizzazione e progettazione ambientale partecipativa.

The paper analyses the experience of the 9999 group (1968-1972), highlighting the interaction between technology and the environment as project tools. Through Happenings, prototypes, and competitions, the group develops a critical and anti-systemic approach, integrating nature and technological media, anticipating today's relevant topics such as ecology, digitalization, and participatory environmental design.

Keywords

9999, tecnologia, ambiente.

9999, technology, environment.

Introduzione

Durante la *Summer Session '71*, organizzata da Alvin Boyarsky e ospitata dall'Architectural Association di Londra [Sunwoo 2009], il gruppo 9999 presenta una *lecture outline* in cui mette a sistema le esperienze sperimentali sviluppate a partire dal 1968¹.

L'intervento definisce, di fatto, una cornice teorica capace di ricondurre a unità le diverse pratiche sperimentali del gruppo: dall'Happening di Ponte Vecchio (1968) alla discoteca Space Electronic (1969); dal *Progetto Apollo* (1971) alla Competizione per la Nuova Università di Firenze (1971); fino al progetto per Graz, *Design of a Solving World* (1971), e alla prototipazione della *Garden House*, presentata nel 1972 al Museum of Modern Art di New York.

Osservate secondo una scansione cronologica (1968-1972), tali esperienze restituiscono l'emergere di una condizione sperimentale che definisce progressivamente *modus operandi* e nuclei tematici della ricerca; le stesse si intrecciano con le trasformazioni culturali, politiche e sociali del periodo, attraversando ambiti ed ambienti differenti.

Una rilettura non lineare di questa costellazione di eventi consente tuttavia di individuare, in termini più strutturali, due assi interpretativi riconducibili ai *modi* e ai *mezzi* del progetto. Per Hans Hollein, i mezzi tradizionali dell'architettura hanno «perduto in buona parte validità» [Hollein 1996, 266]; per Jim Burns, la questione non riguarda tanto una perdita quanto una ridefinizione del campo disciplinare attraverso la riformulazione dei suoi stessi modi e mezzi. Si delinea così una nuova cultura – o, più propriamente, una pluralità di culture del progetto – il cui impegno è rivolto all'ambiente nella sua totalità e a tutti i mezzi che lo determinano [Burns 1972].

¹ Firenze. Archivio Courtesy 9999 / Elettra Fiumi. 9999 *Lecture Outline for the International Institute of Design – Summer School*, London 1971. 9999: Birelli, Caldini, Fiumi, Galli. Via S. Agostino 5, 50125 Firenze, Italy

L'obiettivo del presente contributo è individuare, in chiave comparativa, un sistema di relazioni tra i mezzi – prevalentemente riferiti alla dimensione tecnologica – e i modi – connessi alla nozione ampliata di ambiente – al fine di chiarire la matrice progettuale che informa l'esperienza dei 9999. Attraverso una suddivisione tematica che attraversa, senza replicarla, la sequenza degli eventi tra il 1968 e il 1972, si intende mostrare come il gruppo sviluppi una ricezione critica delle questioni ambientali, intesa non come adesione programmatica, bensì come presa di posizione consapevole e dichiaratamente antagonista.

In questa direzione, le interpretazioni di Emilio Ambasz (1972) e, più recentemente, di Vanni Pasca (2019) consentono di leggere tale ricezione come critica e anti-sistemica. Più specificamente, secondo Franco Raggi, l'esperienza dei 9999 si configura come un «rifiuto globale della tecnologia produttiva» e come l'affermazione di una visione «autarchica artigianale», volta a contrastare il «fantasma dell'autodistruzione ecologica» [Raggi 1973, 39]. In tale contesto: «l'ecologia, intesa come scienza dell'inquinamento, ci può solo fornire una sintomatologia della crisi: ma non si può confondere il sintomo con la causa» [Sassi 1973, 26].

1. Direzioni del dominio di ricerca

Nel marzo del 1968, Carlo Calдини e Giorgio Birelli rientrano da un viaggio di studio negli Stati Uniti, finanziato dall'Università di Firenze, con l'obiettivo di analizzare i nuovi campus universitari americani e canadesi. Durante lo stesso soggiorno si unisce a loro Fabrizio Fiumi e, nello stesso anno, insieme a Paolo Galli, i quattro aderiscono alle avanguardie «radicali» fondando a Firenze il gruppo noto come 9999 [Ornella 2020].

Il ritorno dal viaggio segna una trasformazione significativa nei loro obiettivi di ricerca: ciò che inizialmente era un'indagine circoscritta si trasforma in un percorso di sperimentazione continua, entro la quale l'esperienza americana stimola una riflessione più consapevole su mezzi tecnici e tecnologie [Geel, Quinz 2019].

Si tratta, più in generale e in senso sistematico, della definizione di un processo razionale che inverte i tradizionali termini logici della proposizione progettuale: dalla sequenza consolidata idea-progetto-prototipo a una riformulazione, solo apparentemente paradossale, idea-prototipo-progetto [Trivellin 2023].

La maturazione di questi intenti trova i primi riferimenti nel corso di "Architettura degli interni e arredamento", tenuto nell'anno accademico 1966/67 da Leonardo Savioli [Fabbrizzi 2008], in cui si discute la progettazione «di un locale per la ricezione e lo spettacolo del tutto particolare: un Piper, cioè, da ubicarsi nelle cascine di Firenze» [Savioli 1972, 2].

I giovani studenti, Fiumi e Galli, con Caveada e Lorenzi, diranno in merito al progetto di una «rottura della logica razionalista e consequenziale delle operazioni e dei tradizionali criteri della progettazione» [Caveada, Fiumi, Galli, Lorenzi 1972, 138]. (FIG.1)

L'uso della tecnologia nella proposta progettuale – un esperimento di proiezioni visive e spaziali – nasce dall'espansione della disciplina verso i principi di comunicazione di massa, che «sintetizzano le caratteristiche ambientali dello spazio in "informazione"» [Ornella 2020, 90] con l'obiettivo di «ridimensionare i miti della tecnica e utilizzarne positivamente i prodotti» [Natalini 1968, 36].

Tale predisposizione informa l'*Happening progettuale sul Ponte Vecchio*: sulle superfici murarie vengono proiettate immagini di astronauti, uno snodo autostradale, disegni geometrici, segni e forme

che ridefiniscono, attraverso un codice visivo, la percezione del monumento: non con l'intento di smitizzarlo o modificarlo, ma piuttosto di sceglierlo come supporto architettonico significativo [9999 1969].

Segue nel 1969, l'apertura della discoteca *Space Electronic* in via Palazzuolo a Firenze.

Come osserva Ornella, si formalizza «un progressivo processo di riduzione [...] di cui la discoteca rappresenta la fase concreta, pubblica e funzionante. Dal punto di vista disciplinare, l'oggetto passa da "supporto" (Ponte Vecchio) a "contenitore" (il magazzino di via Palazzuolo): un involucro strutturale, una sorta di membrana che svolge la funzione primaria di riparo» [Ornella 2020, 93].

Con queste premesse, il processo sperimentale dei 9999 si appropria della tecnologia come mezzo utilizzando la stessa per agire – ed influire – sulla percezione dell'ambiente, inteso nella sua accezione più ampia.



Fig. 1: Caveada, Fiumi, Galli, Lorenzi, Plastico del progetto elaborato per il Corso di Architettura degli Interni e Arredamento (a.a. 1966-1967), 1967. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].

2. Architettura come “mezzo”: tecnologia

Lo *Space Electronic* è sperimentazione di un'architettura espansiva, volta a indagare come – mediante mezzi tecnici e tecnologici – sia possibile intervenire sullo spazio inteso come forma di consumo culturale [Geel, Quinz 2019]. In tali logiche la discoteca, costruita e gestita direttamente dal gruppo, diviene lo strumento operativo di questa posizione: spazio autonomo e autogestito, sottrae l'architetto alla logica della committenza e supera i ruoli specialistici, facendone al tempo stesso progettista, costruttore e utilizzatore dell'architettura [Brugellis, Pettena, Salvadori 2017].

Nel marzo del 1971, viene diffuso l'invito al *Mondial Festival n.1: "Life, Death and Miracles of Architecture"*, promosso dalla *S-Space* (Separate School for Expanded Conceptual Architecture), coproduzione di 9999 e Superstudio [9999, Superstudio 1971, 106]. L'iniziativa si rivolgeva a «studenti e cultori dell'ambiente» presentandosi come «esperienza e catalogo per l'architettura concettuale espansa» orientata allo studio di sistemi automatici situati al di fuori della nostra percezione [9999, Superstudio 1971]. All'esperienza *S-Space* si legava il *Mondial Festival n.1* mostrando come sotto l'etichetta di “architettura espansa” convivessero posizioni formali affini ma ideologicamente divergenti. Vi parteciparono tra gruppi italiani e internazionali: Gianni Pettena, U.F.O., Remo Buti, Zziggurat, Ugo La Pietra, Giuseppe Chiari e Renato Ranaldi, insieme agli americani Ant Farm e al Portola Institute, e agli inglesi Street Farmer.

In un aggiornato studio su tale esperienza, si individuano due orientamenti distinti, assumendo la tecnologia come metro di confronto: da un lato una posizione “operaista”, in cui il progresso tecnologico è inteso come forza politicamente neutra e riappropriabile dall'esperienza riconducibile al “radicale” nazionale; dall'altro una visione “individualista e autosufficiente”, ispirata alla controcultura americana e alle teorie ecologiche dei “sistemi chiusi” [Brown 2012].



Fig. 2: 9999, Allestimento interno dell'S-SPACE Mondial Festival, Space Electronic 1971. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].



Fig. 3: 9999, Individuazione di modelli alternativi analogici alla significazione del "Cantico delle Creature di S. Francesco", fotomontaggio, 1971. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].

L'installazione dei 9999, il prototipo della *Casa Orto*, traduce in pratica il processo di coesistenza tra natura e tecnologia: il seminterrato diventa un lago, la sala principale un orto rigoglioso e il cielo è restituito da luci e video remixati. La discoteca è assunta come una parabola del mondo spirituale di San Francesco, riflettendo un trattato ecologico basato sul *Cantico delle Creature*, mentre le proiezioni su monitor televisivo diffondevano concettualmente il messaggio ecologico a un pubblico più ampio [Lang 2015]. Contestualmente all'esterno proponevano la sonorizzazione degli alberi: un happening realizzato in campagna, mediante strumenti musicali e amplificatori, per "far ascoltare" suoni e musica alla natura stessa.

In questo contesto emergono due nuclei concettuali, entrambi considerabili come *medium*: il primo riguarda lo spazio dello *Space Electronic*, mediante l'impiego della tecnologia, la modellazione dell'ambiente e le modifiche della sua percezione. Il secondo è mezzo tecnologico in senso stretto: in riferimento alle riproposizioni delle immagini di San Francesco, il video-tape diventa emblema tecnologico emergente e strumento centrale della "parabola ecologica" dei 9999. (FIGG. 2-3)

Come osserva Dorfles, uno dei limiti più gravi del mezzo è la sua *monopolarità*: la trasmissione avviene in una sola direzione, dal trasmittente al ricevente, senza possibilità di intervento da parte dello spettatore [Dorfles 1974]. Il video-tape introduce, invece la possibilità di una trasmissione controllata e persino alternativa alle programmazioni consolidate, aprendo un primo livello di interazione e di riflessione critica: «il 9999 si fa promotore di un moto ecologista, indirizzando l'attività progettuale verso la formulazione di un messaggio etico e la sua più ampia diffusione. La capacità dei mass media di influenzare i sentimenti popolari su vastissima scala è quindi il nuovo strumento scelto dal gruppo per l'effettivo recupero di un ruolo positivo della pratica architettonica» [Brugellis, Pettena, Salvadori 2017, 162].

3. Progetto come “modo”: ambiente

«RILASSATEVI. Enormi cicli energetici sostengono la nostra vita in una sottile pellicola peculiare attorno alla Terra [...] È tempo di prendere coscienza che l'economia in crescita non giova più a nessuno [...] L'economia deve essere considerata un ramo dell'ecologia [...] Il mito del progresso è una bandiera che ogni sovrastruttura politica sventola verso la distruzione brutale della natura [...] Questa è la base di partenza del nostro lavoro. Esso tende a preservare integrità, stabilità e bellezza della comunità biotica. RILASSATEVI» [a. 9999 1972, 14].

La dichiarazione del 1972 sembra configurarsi non solo come presa di posizione ecologista, ma come tentativo di sistematizzare le ricerche sviluppate nel 1971 [Ornella 2020, 115]. L'ecologia non appare qui come tema aggiuntivo, bensì come principio ordinatore del progetto: l'ambiente non è più oggetto di intervento, ma condizione generativa. In tale prospettiva, capitale e tecnologia risultano «declassati a semplice funzione di strumenti» [a. 9999 1972, 14]; il parametro di valutazione si sposta verso i cicli energetici e la comunità biotica. (FIG.4)

Il 1971 costituisce un momento di snodo. Dal ripensamento dello spazio nei Piper [Savioli 1972] alla contestazione del concorso per l'aeroporto di Genova, emerge progressivamente l'elemento naturale come matrice del *modo* di progettare. L'inclusione del gruppo tra gli “artropodi” di Burns esplicita questa intenzionalità: soggetti progettuali adattivi, capaci di riorganizzarsi in relazione alle condizioni ambientali, più che produttori di forme compiute.

L'esito più maturo di questa traiettoria è la partecipazione a *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, 1972), dove viene presentata la *Vegetable Garden House*. L'inserimento nel “micromodello” italiano delineato da Ambasz – «una vasta gamma di possibilità, limitazioni e questioni critiche del design contemporaneo» [Ambasz 1972, 20] – offre al gruppo un contesto internazionale entro cui articolare la propria posizione. Alla richiesta di un ambiente domestico adattabile, capace di evocare eventi differenti mantenendo una struttura riconoscibile, i 9999 rispondono radicalizzando il tema: l'adattabilità non è affidata a dispositivi meccanici, ma all'integrazione della natura come infrastruttura dell'abitare.

«Un ambiente domestico trasformato in giardino: un'Arcadia riformulata [...] La periferia è un orto»².



Fig. 4: 9999, *House Garden*, presentato alla mostra “Italy: The New Domestic Landscape”, Museum of Modern Art 1972. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].

² New York. MoMA Archives: Museum of Modern Art (MoMA). *Lettera di comunicazione vincitori del concorso per i giovani designer*, in *Italy: The New Domestic Landscape* doc no. 56, 1972.

Il progetto, connesso alle sperimentazioni della *S-Space*, si costruisce attraverso tavole-manifesto e collage che intrecciano riferimenti etno-ecologici e immaginari controculturali. La dichiarazione programmatica chiarisce la posizione assunta: critica alla traiettoria autonoma della tecnologia, riferimento ai cicli energetici come modello alternativo, definizione del progetto come modello reale e riproducibile: «Our project must therefore be understood as the model of a real object [...] It is an eco-survival device [...] Intentionally, it makes use of very simple elements: a garden, water, and an air bed [...] The vegetable garden will become the sacred place of a new religion» [b. 9999 1972, 277].

La *Garden House* si presenta così come dispositivo potenzialmente serializzabile. L'orto, l'acqua, l'aria, la luce non agiscono come semplice arredo, ma come condizioni che ridefiniscono l'organizzazione tecnologica dello spazio. L'esperimento ne registra gli effetti: «L'orto, una volta introdotto in casa come pezzo d'arredamento, manifestò esigenze tanto sorprendenti quanto inaspettate [...] L'acqua fresca dovette essere introdotta al piano inferiore. L'aria dovette circolare attraverso le pareti. La luce dovette essere introdotta aprendo il tetto. Che bella giornata. Che bei frutti» [c. 9999 1972, 49]. La tecnologia viene così ricalibrata secondo tempi e necessità del vivente, suggerendo uno slittamento nella relazione tra infrastruttura domestica e ambiente. (FIG. 5)

La *Casa-Orto* si colloca all'interno di una costellazione più ampia di esperienze che orientano la ricerca verso una ridefinizione del rapporto tra ambiente e progetto. In questo senso va letta anche la partecipazione al concorso per la "Nuova Università di Firenze": *Il Bosco*, pubblicato in copertina su *Domus* 509/1972, rientra tra i progetti di protesta individuati da Raggi a riflettere in merito la «situazione contraddittoria in cui è immersa la figura dell'architetto in Italia» [Raggi 1972, 19]. Nel progetto la tecnologia è chiamata «a controllare l'ambiente e a rendere invisibili tutti quei congegni che si sono accumulati nella storia della nostra civiltà sotto il nome di architettura» [a. 9999 1972, 16], mentre l'apprendimento si svolge attraverso l'esperienza mediata dell'elemento naturale: «La curiosità [...] porta (l'uomo) nei boschi computerizzati della quarta generazione [...] il processo di apprendimento [...] avviene fra gli alberi» [Pica 1972, 12]. (FIG. 6)

Il tema della restituzione di una dimensione naturale a un contesto storico percepito come esaurito in sé stesso – che al MoMA vale ai 9999 la definizione di «abitanti di una città trasformata in museo [...] a vivere in un territorio congelato all'azione architettonica»³ – ricompare nella partecipazione al concorso per Venezia (1971). «Alla richiesta di controllare l'acqua alta attraverso un dispositivo tecnico,



Fig 5: 9999, Disegno del progetto Casa Orto, pubblicato anche in "Italian Reinvolvement", «Casabella», n. 364, 1972. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].

3 New York. MoMA Archives: Museum of Modern Art (MoMA). Lettera di comunicazione vincitori del concorso per i giovani designer, in *Italy: The New Domestic Landscape* doc no. 56, 1972.

il gruppo risponde con un progetto paradossale [...] indagare aspetti della disciplina architettonica e della sua prassi pianificatoria» [Ornella 2020, 122]. I canali diventano campi verdi; «non l'industria ma la natura (Greenery) incarna l'utopia» [d. 9999 1972, 52].

La tensione tra tecnologia e ambiente trova ulteriore sviluppo nel *Progetto Apollo* (1971), che restituisce una visione meno ottimistica delle possibilità offerte dal progresso tecnico, in un contesto segnato dall'allunaggio e dalla pubblicazione di *The Limits to Growth* (1972). In dialogo con l'*Architettura interplanetaria* di Superstudio, tali riflessioni confluiscono nel *Mondial Festival n. 1*, dove la relazione progetto-environment viene messa in scena come campo di sperimentazione collettiva.

Come osserva Ornella «il momento di riflessione personale per il gruppo 9999 coincide dunque con una fase di autoriflessione globale» [Ornella, 2020, 118]. Il tentativo, nel 1972, di trasformare il *Mondial Festival n.1* in una accademia di arti e mestieri della *Scuola separata di architettura concettuale* – nonostante mai concretizzata – sembra collocarsi in questa traiettoria, così come l'adesione ai *Global Tools* alla quale i 9999 prenderanno parte occupandosi del tema della "Sopravvivenza".

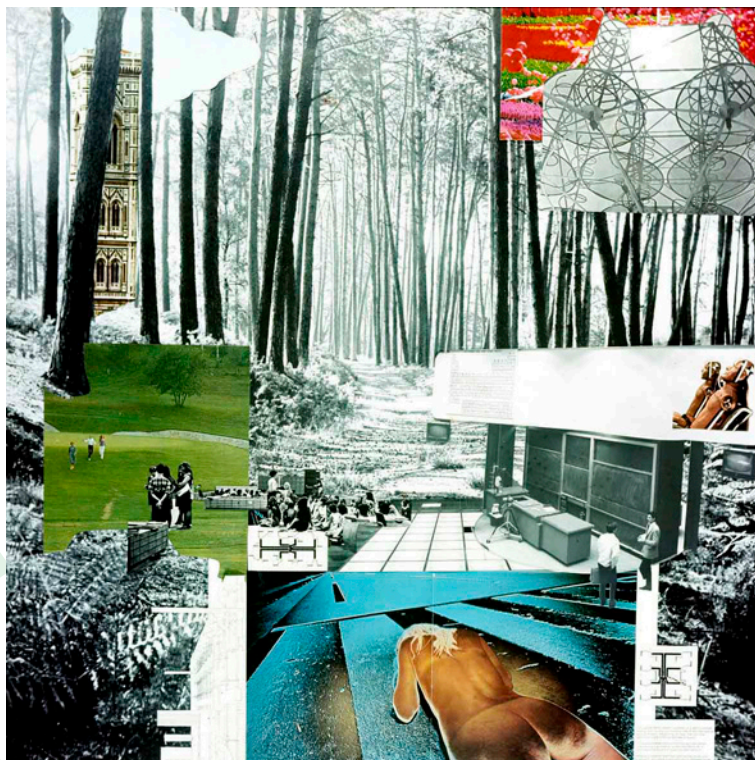


Fig. 6: 9999, Nuova Università di Firenze, collage, 1971. [Courtesy 9999 / Elettra Fiumi].

Conclusioni

La mostra *Italy: The New Domestic Landscape* è articolata in "Ambienti" e "Oggetti", fondandosi su una frattura interna al design italiano: da un lato, la fiducia nell'intervento progettuale per affrontare problemi naturali e socio-culturali; dall'altro, il contro-design, che antepone l'impegno filosofico e politico alla trasformazione materiale [Ambasz 1972].

In questo contesto, i 9999 partecipano presentando proposte meta-progettuali, provocatorie e incomplete, che miravano a comprendere i *modi* e i *mezzi* del progetto. Qui il valore non risiedeva nella creazione di un oggetto compiuto o di una soluzione definitiva, ma nella capacità di stimolare il dibattito: «i 9999 avevano capito la politica di una rivoluzione basata sulla natura. Avevano anche questa fascinazione per la tecnologia [...] C'era un'ibridazione tra tecnologia e rivoluzione sociale, con la speranza incoerente che la tecnologia potesse salvare il mondo». Nella sua totalità, si tratta di un atto politico non politicizzato, che funziona esso stesso come *medium*.

Per altri versi, il gruppo, anticipa questioni che oggi risultano sempre più pertinenti: lo sviluppo digitale e il suo impatto sull'architettura, e sullo spazio architettonico in particolare, restano temi moderni, ancora poco definiti ma di grande interesse [Aalhashem et al., 2021]. La rapida adozione delle tecno-

logie digitali per l'ecologia, inoltre, suscita preoccupazioni sul modo in cui tali strumenti modellano gli ambienti e le relazioni uomo-natura [Webber et al. 2021]. Studi recenti evidenziano un dibattito critico sul rischio di strumentalizzare la natura in un contesto di crescente tecnocrazia nella governance ambientale e della sostenibilità [Drengenes, Haarstad 2025].

Il mezzo tecnologico, così come interpretato dai protagonisti di allora, si traduce oggi nell'azione sempre più strutturata di tali tecnologie digitali.

È importante sottolineare che le attività proposte durante la *Scuola di Architettura Concettuale Espansa* avevano un intento programmatico ma non fattuale, e miravano piuttosto a sensibilizzare su temi emergenti, ancora privi di definizione chiara riguardo le possibilità offerte dai mezzi dell'epoca. Il programma del 1972 proponeva: «1. Attività liberatorie psicofisiche, ecosistemi in ecosistemi diversi, individuazione dei limiti di percezione. 2. Alba in piscina, riscoperta e uso del fenomeno naturale. 3. Realizzazione del simulatore di spazio: space electronic/environment multimediale. 4. Situazioni spazio-temporali, fenomeni atmosferici e artificiali. 5. Specchi misuratori. 6. Registrazione visuale di fenomeni astronomici, ologrammi. 7. Architettura interplanetaria. 8. Apparizioni sul Ponte Vecchio. 9. Moduli per trasmissione di luce solare. 10. Controllo alberi sonorizzati, musica pesante» [9999, Superstudio 1971, 106.].

Bibliografia

9999 (1969). *Happening progettuale ponte vecchio*, in «Casabella», nn. 339-40, pp. 98- 99

9999, Superstudio (1971). *Caro studente o cultore dell'ambiente*, in «Domus», n. 496, p. 106.

a. 9999 (1972). 9999, in «Casabella», n. 361, pp. 14-19.

b. 9999 (1972). *Vegetable Garden House*, in *Italy: The New Domestic Landscape*, a cura di E. Ambasz, catalogo della mostra (MoMA, New York, 26 maggio – 11 settembre 1972), New York – Firenze, The Museum of Modern Art in collaborazione con Centro Di, p. 277.

c. 9999 (1972). *Italian re-involution*, in «Casabella», n. 364, p. 49.

d. 9999 (1972). *Venezia?* in «Domus», n. 509, p. 52.

Alhashem, N. A. M., et al. (2023). *Digital architecture and designing architecture space and its effect on future life strategy*, in *AIP Conference Proceedings*, (Atti del Convegno, Istanbul, 28-29 marzo 2022), vol. 2787, Melville, AIP Publishing, pp. 1-14.

Ambasz, E., a cura di (1972). *Italy: The New Domestic Landscape*, catalogo della mostra (MoMA, New York, 26 maggio – 11 settembre 1972), New York – Firenze, The Museum of Modern Art in collaborazione con Centro Di.

Brown, A. (2012). *A Night at the Space Electronic, or the Radical Architectures of 1971 'Vita, Morte e Miracoli dell'Architettura'*, in *29th Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia & New Zealand*, (Atti del Convegno, Launceston, 5-8 luglio 2012), Launceston, Society of Architectural Historians, pp. 147-157.

Brugellis, P., Pettena G., Salvadori, A., a cura di (2017). *Utopie Radicali*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat, Macerata, Quodlibet habitat.

Burns, J. (1972). *Arthropods: New Design Futures*, New York, Praeger Publisher.

Caveada, Fiumi, Galli, Lorenzi (1972), in *Ipotesi di spazio*, a cura di L.V. Masini, L. Savioli, L. Ricci, Firenze, Giglio & Garisenda, p.138.

Dorfles, G. (1974). *Valori linguistici ed estetici del video-tape*, in «Humus», n. 4, pp. 4-8.

Drengenes, L. L., Haarstad H. (2025). *Digitally Mediated Nature: Assessing the Role of Digital Tools in Employing Nature-Based Solutions to Urban Sustainability*, in «Journal of Urban Technology», ottobre, pp. 1-20.

- Fabbrizzi, F. (2008). *Opere e progetti di scuola fiorentina 1968 – 2008*, Firenze, Alinea.
- Geel, C., Quinz, E. (2019). *Qu'apprendre de la figure tutélaire? Le designer chercheur: chercheurs radicaux ou chercheurs "modèles"?*, in *Archives 19. Catalogue post-biennale internationale du design* (Atti del convegno, Saint-Étienne, 2019), Édition de la cité du design, pp. 47-66.
- Hollen, H. (1996). *Alles ist Architektur (1968)*, in *Radicals. Architettura e Design 1960/75*, a cura di G. Pettena, Il Ventilabro, Firenze 1996, pp. 266-68.
- Natalini, A. (1968). *Arti visive e spazio di coinvolgimento*, in «Casabella», n. 326, p.36
- Ornella, M. (2020). *Rivoluzione 9999*, Busalla, Plug-in.
- Pica, A. (1972). *9999: progetto di concorso per l'università di Firenze*, in «Domus», n. 509, p. 12.
- Raggi, F. (1972). *Firenze Università. Concorso per pochi intimi*, in «Casabella», n. 356, pp. 19-20.
- Raggi, F. (1973). *Radical Story*, in «Casabella», n. 382, pp. 37-45.
- Sassi, G. (1973). «Pollution»: *per una nuova estetica dell'inquinamento*, in «Humus», n. 1, pp. 24-26.
- Savioli, L. (1972). *Introduzione*, in L.V. MASINI, L. SAVIOLI, L. RICCI, a cura di (1972). *Ipotesi di spazio*, Giglio & Garisenda, Firenze, p. 2.
- Savioli, L. (1972). *Per un nuovo rapporto tra l'utente e lo spazio*, in *Ipotesi di spazio*, a cura di L.V. Masini, L. Savioli, L. Ricci, Firenze, Giglio & Garisenda, pp. 8-9.
- Sunwoo, I. (2009). *Pedagogy's Progress: Alvin Boyarsky's International Institute of Design*, in «Grey Room», n. 34, pp. 28-57.
- Trivellin, E. (2023). *9999: progettazione radicale orientata alla natura*, in «Ais Design Journal. Storia e Ricerche», vol. 10, n. 19, pp. 120-150.
- Webber, S., et al. (2021). *Digital Technologies in Nature*, in *Eighth International Conference on Animal-Computer Interaction (ACI'21)*, (Atti del convegno, Bloomington, 08-11 novembre 2021), New York, ACM, pp. 1-7.

Fonti archivistiche

- New York. MoMA Archives: Museum of Modern Art (MoMA). *Lettera di comunicazione vincitori del concorso per i giovani designer*, in *Italy: The New Domestic Landscape* doc no. 56, 1972.
- Firenze. Archivio Courtesy 9999 / Elettra Fiumi. *9999 Lecture Outline for the International Institute of Design – Summer School*, London 1971. *9999: Birelli, Caldini, Fiumi, Galli. Via S. Agostino 5, 50125 Firenze, Italy*

Sitografia

- Pasca, V. (2019). Intervento alla tavola rotonda conclusiva di *Italia: Design, Politica e Democrazia nel XX secolo*, IV convegno AIS/Design, tenutosi a Torino il 28-29 giugno 2019. <https://www.aisdesign.org/pasca-intervento-al-iv-convegno-ais-design/> (febbraio 2026)
- Lang, P. (2015). *Mashup: The Birth of Modern Culture*, Vancouver Art Gallery Foundation. <https://www.petertlang.net/design-culture/mashup-birth-of-modern-culture/> (febbraio 2026)

Note

Il contributo è frutto di un lavoro congiunto delle autrici: "Introduzione" e "Conclusioni" sono attribuibili a entrambe, mentre le sezioni "Direzioni del dominio di ricerca" e "Architettura come 'mezzo': tecnologia" sono curate da Fabiola Fattore e la sezione "Progetto come 'modo': ambiente" è curata da Marisa Allodi.

Giancarlo De Carlo e il Lago Maggiore: quattro progetti INA-Casa oltre il moderno

XXX

Filippo De Pieri

Politecnico di Torino – DAD
filippo.depieri@polito.it

Eugenio Lux

Politecnico di Torino – DAD
eugenio.lux@polito.it

Abstract

Il saggio interpreta i quattro progetti INA-Casa di Giancarlo De Carlo sulla sponda piemontese del Lago Maggiore – Arona, Stresa, Cannobio e Baveno – come laboratorio decisivo della sua formazione. Letti in sequenza, essi mostrano non solo il progressivo superamento della consolidata tipologia della casa in linea ma anche l'emergere dell'attenzione all'ambiente, inteso come rapporto fra suolo, materiali, insediamento e pratiche dell'abitare.

The paper interprets Giancarlo De Carlo's four INA-Casa projects on the Piedmont shore of Lake Maggiore – Arona, Stresa, Cannobio, and Baveno – as a crucial laboratory in his formative years. Read in sequence, they reveal not only the gradual overcoming of the established linear housing type but also the emergence of an attention to environment, understood as the relationship between ground, materials, settlement patterns, and dwelling practices.

Keywords

Giancarlo De Carlo, INA Casa, Lago Maggiore, Arona, Stresa, Cannobio, Baveno.

Giancarlo De Carlo, INA Casa, Lago Maggiore, Arona, Stresa, Cannobio, Baveno.

Introduzione

I progetti realizzati da Giancarlo De Carlo (1919-2005) nell'ambito del programma INA-Casa sono stati finora studiati soprattutto da due prospettive, per molti versi complementari: da un lato, il progressivo distacco dell'architetto da un'interpretazione ortodossa dei modelli del razionalismo d'anteguerra; dall'altro, una crescente attenzione per le forme dell'interazione sociale e per l'uso degli spazi da parte degli abitanti. Entrambe le letture trovano appoggio negli scritti di De Carlo, coevi come successivi, e giustificano l'ipotesi che questi progetti, nonostante la loro apparente semplicità, racchiudano indizi rilevanti per osservare il definirsi di alcuni temi che resteranno centrali nel successivo lavoro dell'architetto.

Il presente contributo intende dialogare con questa tradizione interpretativa, sottolineando tuttavia un aspetto che è stato finora meno indagato, ovvero il modo in cui un'attenzione specifica all'ambiente e al paesaggio entra nella definizione degli interventi INA-Casa di De Carlo, anticipando questioni che ulteriori esperienze, a cominciare da quelle condotte a Urbino, porteranno in primo piano. Una simile domanda di ricerca è in linea con una recente storiografia sui quartieri del Novecento che, sensibile ai temi della storia ambientale, tende a sottolineare l'opportunità di analizzare questi ultimi non solo dal punto di vista della ricerca tipologica o costruttiva, ma anche studiando il modo in cui elementi e risorse naturali possono avere contribuito a costruire le condizioni del progetto e la definizione di un'esperienza dell'abitare [Haffner 2022]. Per discutere questi punti, ci concentreremo, all'interno della più ampia produzione di De Carlo per l'INA-Casa, su quattro progetti, situati in un contesto specifico: la sponda piemontese del Lago Maggiore.

Giancarlo De Carlo, l'INA-Casa e il Lago Maggiore

Nell'itinerario progettuale e teorico di Giancarlo De Carlo l'esperienza del Piano INA-Casa costituisce il primo decisivo cimento con il tema della residenza e, più in generale, il laboratorio nel quale si delinea precocemente una ricerca capace di porre in tensione l'eredità del razionalismo, la lezione dell'architettura spontanea e un'attenzione sempre più acuta alle condizioni fisiche e sociali dei luoghi.

Dopo la laurea in Ingegneria Civile conseguita presso il Regio Politecnico di Milano nel 1943, De Carlo si avvicina alla Resistenza e, con essa, agli architetti milanesi impegnati in una battaglia collettiva contro il regime fascista, sotto il vessillo della verve polemica di Giuseppe Pagano (1896-1945). Gli anni della formazione trascorsi sotto l'egida di maestri del razionalismo italiano come Franco Albini (1905-1977) e Giuseppe Samonà (1898-1983), impegnati in una personale rivisitazione dei canoni dell'architettura moderna, e la successiva collaborazione con Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), alla cui «Casabella-Continuità» contribuisce tra il 1954 e il 1957 apportando nuova linfa al razionalismo "maturo" del secondo dopoguerra, costituiscono un terreno fertile per i primi sviluppi della sua carriera. È nel quadro di una rete di rapporti professionali e intellettuali ormai ampia e in continua espansione che, conseguita la laurea in Architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia il 1° agosto 1949, De Carlo riesce a essere ammesso all'elenco nazionale degli architetti abilitati per il primo settennio del Piano Fanfani (1949-1956) [Samassa 2024, 24-26]. Francesco Samassa sottolinea come il suo ingresso nelle liste degli architetti del piano avvenga in una fase ancora iniziale della sua vicenda professionale quando, al di là delle collaborazioni con Albini e di sparute esperienze precedenti, egli non dispone ancora di un *corpus* consolidato di opere autonome; il Piano Fanfani rappresenta dunque per De Carlo l'occasione decisiva per avviare in modo stabile l'attività professionale.

Nel complesso dei due settenni INA-Casa, mentre gli incarichi per i grandi quartieri finiscono spesso nelle mani degli architetti affermati della generazione precedente, il giovane De Carlo progetta ben sedici insediamenti residenziali: si tratta per lo più di interventi in provincia e di piccole dimensioni, ma proprio per questo particolarmente significativi come campo libero di sperimentazione [Samassa 2001, 278]. Oltre che nei più noti interventi in contesti periurbani, come il quartiere Fratelli Di Dio a Sesto San Giovanni (1950-53) e il quartiere Spine Bianche a Matera (1954-55), troviamo De Carlo impegnato in una serie di quattro progetti INA-Casa sulla sponda piemontese del Lago Maggiore (FIG. 1), ricompresa



Fig. 1. I progetti INA-Casa di De Carlo nell'area del Lago Maggiore: Arona, Stresa, Baveno e Cannobio, Elaborazione di Eugenio Lux.

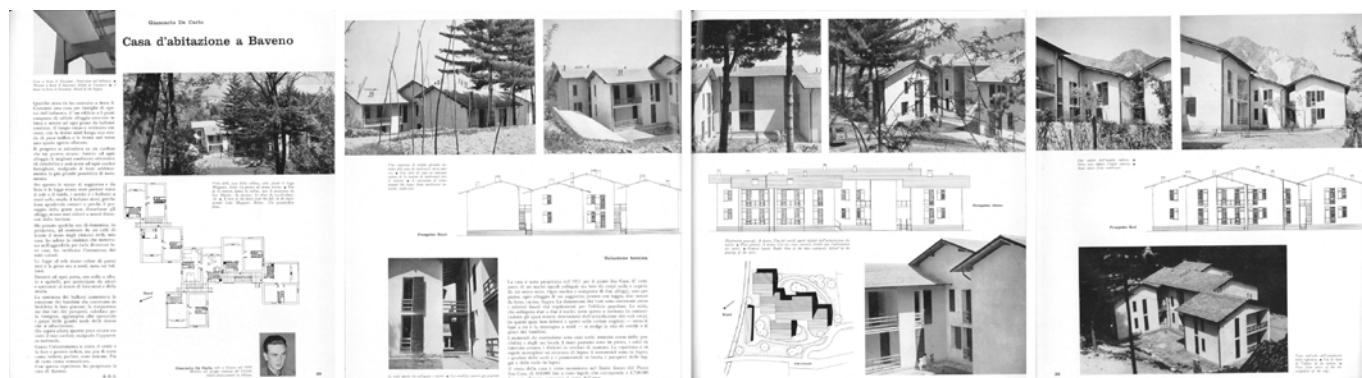


Fig. 2. Collage dell'articolo *Casa d'abitazione a Baveno*, Elaborazione di Eugenio Lux.

nell'allora provincia di Novara¹; non solo il più noto progetto per la *Casa d'abitazione a Baveno* (1951-53), pubblicato su «Casabella» 201 nel maggio-giugno 1954 (FIG. 2), ma anche altri tre edifici ad Arona (1951-53), Cannobio (1951-52) e Stresa (1951-53), fino a oggi rimasti sostanzialmente nell'oblio². «Di tutti questi interventi, fermo restando la distruzione dei lucidi originali [da parte dello stesso De Carlo alla fine degli anni Sessanta, NdA] cui siamo ormai rassegnati, esiste il relativo album» [Samassa 2001, 297-298]. Tuttavia, la ricerca condotta presso gli uffici tecnici dei quattro comuni oltre che la vasta documentazione di fotografie e negativi conservata presso il Fondo Giancarlo De Carlo all'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, consentono oggi di ricostruire con maggiore precisione la consistenza di tali esperienze. I quattro interventi sulle sponde del Verbano devono essere letti non come episodi minori o preparatori, ma come un laboratorio per comprendere la genesi di alcuni temi centrali dell'opera decarliana: il superamento dell'edificio in linea, l'articolazione polinucleare dell'organismo residenziale, la costruzione di spazi di vicinato e, soprattutto, l'idea di misurarsi con l'ambiente come materia attiva del progetto. Le esperienze sulle rive del Verbano anticipano così quella sensibilità paesaggistica e ambientale che diventa tratto distintivo della sua opera successiva e trova piena maturazione nella stagione urbinata.

Per comprendere la posizione dei progetti per il Lago Maggiore nel dibattito architettonico dei primi anni Cinquanta, occorre sottrarsi tanto alla narrazione di una lineare continuità con il razionalismo quanto a quella, altrettanto riduttiva, di una repentina conversione all'organicismo. Fin dagli esordi infatti De Carlo si forma all'incrocio di riferimenti diversi e solo apparentemente inconciliabili: all'interesse per i «maestri» del moderno, come attestano gli scritti dedicati a Le Corbusier (1887-1965) [De Carlo 1945] e Frank Lloyd Wright (1867-1959) [De Carlo 1946], si accompagna l'attenzione per figure «pre-moderne» come William Morris (1834-1896), «pioniere dell'arte sociale» [De Carlo 1947], che riesce «a far uscire l'architettura europea dal suo periodo di maggior decadenza» [De Carlo 1947, 13]. Ne deriva un orizzonte teorico tutt'altro che univoco, nel quale istanze differenti non si escludono, ma tendono piuttosto a confrontarsi e a fondersi entro l'attività progettuale. I primi incarichi INA-Casa si

1 A partire dal 1992 Baveno, Cannobio e Stresa appartengono alla Provincia del Verbano-Cusio-Ossola, mentre Arona resta nella Provincia di Novara.

2 Per la ricostruzione del rapporto fra De Carlo e il Piano INA-Casa, oltre al saggio di Francesco Samassa, *La gestione dell'INA-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, a cura di Paola Di Biagi, occorre richiamare una precedente redazione, più estesa e rimasta inedita, intitolata *La ricerca compositiva di Giancarlo De Carlo nei progetti per l'INA-Casa*, nella quale l'autore sviluppa un'accurata analisi tipologica di tutti i progetti decarliani per il Piano Fanfani.

collocano in una fase in cui la cultura architettonica italiana, per esempio attraverso i dibattiti sulle preesistenze ambientali avviati da Rogers sulle pagine di «Casabella» [Rogers 1955,] inizia a rielaborare criticamente il rapporto fra progetto, tradizione e realtà sociale [Tafuri 1986, 64 sgg.; Durbiano 2000, 15-53]. In un territorio di piccoli centri, lontano dalle grandi espansioni metropolitane, l'INA-Casa diventa il luogo di una sperimentazione minuta ma densissima, nella quale la scala ridotta degli interventi favorisce una relazione di reciprocità tra forma edilizia e contesto ambientale.

Arona: continuità obbligata

Come osserva De Carlo, ad Arona (FIG. 3) «nell'area a disposizione [...] erano già stati costruiti due edifici dell'INA Casa [...] e si doveva costruire un nuovo edificio disposto parallelamente a quelli esistenti [...]»; inoltre, «l'edificio esistente è parte di un discorso che non deve essere contraddetto ma ripreso e continuato» [De Carlo, 1953]. Arona rappresenta il punto di partenza tra i quattro progetti: le condizioni del lotto sono fortemente vincolate, nell'area assegnata sono già stati costruiti due edifici INA-Casa e il nuovo corpo deve disporsi parallelamente a quelli esistenti, secondo una logica di continuità esplicitamente incoraggiata anche dai primi manuali del piano [Libera 1949a; Libera 1949b]. De Carlo lavora dunque entro una situazione che limita la libertà compositiva e avvicina ancora il progetto al modello della casa in linea già sperimentato a Sesto San Giovanni. Tuttavia, proprio in questo quadro obbligato emergono i primi segni di una presa di distanza dal puro dispositivo seriale. L'edificio non viene trattato come un oggetto autonomo e indifferente al luogo, ma come un episodio che deve misurarsi con un bordo urbano consolidato, con le visuali aperte verso il lago e con una scala insediativa intermedia, né urbana né rurale. La continuità non è più soltanto allineamento planimetrico: diventa un problema di relazione fra corpi edilizi, spazi aperti e percezione del sito.

Il valore di Arona consiste proprio in questa soglia: qui De Carlo comincia a incrinare l'astrazione attraverso una serie di accorgimenti che riguardano l'orientamento, la misura delle parti e il rapporto fra costruzione e suolo. L'edificio non si presenta come un blocco autosufficiente: cerca piuttosto di inserirsi in una trama di spazi esterni che attenua la rigidità dell'impianto. Si intravede già l'idea che l'abitazione popolare non debba soltanto soddisfare *standard* distributivi ma produrre condizioni ambientali vivibili. Per questa ragione Arona va letta come la prova di un'architettura che, pur «con le mani



Fig. 3. Arona, INA-Casa, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giancarlo De Carlo.

legate» [De Carlo 1953a], comincia a spostare il problema dall'alloggio all'insediamento nel suo complesso. La permanenza della casa in linea diventa il confine di un campo di sperimentazione entro cui De Carlo testa la possibilità di far reagire un tipo edilizio moderno alle specificità di un contesto lacustre e pedemontano.

Stresa: scomporre il corpo

A Stresa (FIG. 4), secondo le parole di De Carlo, «l'edificio è stato progettato associando quattro nuclei di diversa larghezza e dimensione sfalsandoli [...]» [De Carlo 1953b]. Se Arona mostra la persistenza del modello lineare, Stresa segna una fase decisiva di progressivo allontanamento dal suo ordine compatto. Qui, infatti, De Carlo conserva ancora una riconoscibile identità tipologica dell'edificio collettivo ma interviene in pianta scomponendolo in quattro nuclei di diversa larghezza e dimensione, sfalsati tra loro. Il profilo spezzato e la segmentazione del volume – adottati nei medesimi anni dal “maestro” Albini nell'Albergo-Rifugio Pirovano a Cervinia (1948-52) – consentono infatti di adattare il corpo costruito alla pendenza evitando la frontalità rigida del blocco unitario e moltiplicando gli affacci, le esposizioni, le condizioni di luce e di relazione con il paesaggio. Il risultato è un organismo nel quale la forma esterna rende visibile una tensione interna: da una parte permane il funzionamento distributivo della casa collettiva, con rampe di scale comuni simili a quelle di Arona pur con qualche piccolo disallineamento, dall'altra il manufatto comincia ad assumere una prima logica aggregativa.

È su questo punto che Stresa diventa particolarmente interessante: la rilevanza del progetto non risiede infatti in una presunta “naturalizzazione” dell'edificio, ma nel modo in cui la costruzione risponde al declivio verso il lago. Il pendio entra nell'ordine compositivo come fattore che determina sfalsamenti, variazioni di sezione e articolazione dei volumi. È a questo proposito che Stresa anticipa come, già all'inizio degli anni Cinquanta, De Carlo lavori su una nozione di ambiente intesa come insieme di forze materiali e percettive, elemento che caratterizza il coevo progetto per Baveno e il futuro per il Collegio del Colle (1964-65).



Fig. 4. Stresa, INA-Casa, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giancarlo De Carlo.

Cannobio: l'eccezione alla regola

De Carlo definisce Cannobio (FIG. 5) come «un edificio a pianta snodata risultante dall'unione sui vertici di due elementi stellari a tre raggi ciascuno» [De Carlo 1953c]: una formula che chiarisce bene come il progetto non possa più essere letto entro la semplice logica dell'edificio in linea. Con Cannobio la ricerca decarlina compie infatti un ulteriore salto e affronta in modo più radicale la crisi della linearità. Esteriormente il manufatto mantiene una certa vicinanza alla volumetria compatta della casa collettiva ma il suo principio organizzativo è ormai differente. I due vani scala sono disposti alle estremità opposte e distribuiscono i sei appartamenti per piano secondo una configurazione che spezza la continuità interna e moltiplica gli affacci. Cannobio appare così come un esperimento quasi estremo: da fuori ricorda ancora un blocco, ma al suo interno agisce già una logica polare e diramata che prepara al superamento successivo.

Dal punto di vista ambientale, Cannobio è forse il progetto che rende più evidente il passaggio da un'architettura della ripetizione a un'architettura della risposta differenziata. La pianta stellare – reinterpretazione di De Carlo delle case a stella (*stjärnhus*) di Sven Backström (1903-1992) e Leif Reinius (1907-1995) a Stoccolma (1939) e Örebro (1947-52) [Bellucci 2022] – permette di orientare gli alloggi in più direzioni, di articolare meglio il rapporto con la luce e di frammentare la massa costruita senza dissolverla. Non si tratta solo di inventare una forma inconsueta, ma di trovare un dispositivo capace di mettere in relazione la “cellula abitativa” con il territorio. In altri termini, De Carlo usa la morfologia per introdurre nell'edilizia popolare una complessità che la casa in linea tendeva a comprimere. È significativo che un tale tentativo avvenga in un piccolo centro lacustre, dove la scala dell'intervento e la prossimità del paesaggio rendono impraticabile la neutralità dei grandi insediamenti.



Fig. 5. Cannobio, INA-Casa, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giancarlo De Carlo.

Baveno: un organismo polinucleare per fare ambiente

Il progetto per Baveno coincide con un importante momento di autocritica dell'architetto, che in questa occasione riflette sui limiti del precedente intervento di Sesto San Giovanni, i cui abitanti «usavano gli spazi da lui progettati in un modo che lui non aveva previsto» [Samassa 2024, 27], e rivendica la necessità di un approccio più attento ai comportamenti e alle pratiche dell'abitare.

Nelle parole di De Carlo, Baveno (FIG. 6) è una «casa [...] composta di sei nuclei eguali collegati tra loro da corpi scala e coperti da un unico tetto» [De Carlo 1954]. Fra i quattro progetti sul Lago Maggiore, è l'unico a conoscere fin dall'origine un'ampia circolazione critica grazie alla pubblicazione su «Casabella-Continuità» e rappresenta, anche per questo, il punto di approdo di questo itinerario.

L'articolo delinea il doppio movimento su cui si fonda l'intero impianto: da un lato la scomposizione dell'organismo in parti distinte, dall'altro la loro ricomposizione in un insieme unitario. Le unità abitative, accop-

piate verticalmente, acquistano infatti una propria autonomia volumetrica, si sfalsano, si orientano in modo non perfettamente coincidente e danno luogo a un insieme a *cluster* che non è più assimilabile né a un edificio in linea né a una semplice somma di case isolate. A garantire la coesione dei diversi nuclei è soprattutto la copertura, che svolge una funzione di rilegatura morfologica e climatica, mentre gli spazi aperti interposti fra i corpi definiscono luoghi raccolti dove, come scrive De Carlo, possono svolgersi «la vita di cortile e il gioco dei bambini» [De Carlo 1953d].

Il dato decisivo è che a Baveno De Carlo cambia radicalmente il modo di comporre gli alloggi: qui le abitazioni, accoppiate a due a due in verticale, rivendicano una propria autonomia formale; si distinguono attraverso il reciproco spostamento e conquistano una precisa identità volumetrica. È un sistema analogo a quello che De Carlo sviluppa successivamente nelle Case per Dipendenti dell'Università di Urbino (1954-57).

«Baveno è sicuramente il primo risultato di rilievo raggiunto in questa direzione» che anticipa «la ricerca compositiva negli anni successivi» [Samassa 2001, 298]. Il progetto mostra l'elaborazione di una forma insediativa capace di «fare ambiente» attraverso il controllo congiunto di suolo, materiali, tecniche e relazioni sociali. Nella relazione pubblicata su «Casabella-Continuità», De Carlo insiste sui materiali scelti «tenendo conto delle possibilità e degli usi locali»: muri portanti, gradini e pianerottoli in beola, struttura della copertura e serramenti in legno, tegole marsigliesi [De Carlo 1954]. Non si tratta di *folklore* costruttivo, ma di una precisa economia di prossimità, nella quale la disponibilità locale delle risorse, la rapidità dell'approvvigionamento e il comportamento climatico concorrono alla forma finale. Anche il rapporto con il suolo è determinante: lo zoccolo lapideo, l'andamento della copertura, gli sfalsamenti dei corpi e la definizione di spazi esterni comuni trasformano l'edificio in una piccola topografia abitata, più vicina all'idea di insediamento simile alle cascate di un tempo che a quella di un moderno edificio residenziale.

Per questa ragione Baveno va letto come l'esito di una serie di esperimenti progressivi condotti sul-



Fig. 6. Baveno, INA-Casa, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giancarlo De Carlo.

le rive del Lago Maggiore: il progetto sintetizza e oltrepassa tali prove proponendo un organismo a *cluster* che supera la *Siedlung* moderna non per rifiuto del razionalismo, ma per la sua estensione alla dimensione ambientale e territoriale. Qui l'architettura torna a essere costruzione di paesaggio, mediazione fra individuo e collettività, fra tecnica moderna e continuità materiale dei luoghi. Non sorprende che questa soluzione abbia avuto sviluppi successivi: a Tradate, in provincia di Varese, non lontano dalle sponde del Lago Maggiore, De Carlo ripropone infatti la soluzione elaborata l'anno prima per Baveno.

Conclusioni

I quattro progetti INA-Casa per Arona, Stresa, Cannobio e Baveno permettono di rileggere una fase decisiva della formazione di Giancarlo De Carlo. Considerati in sequenza, mostrano un allontanamento dal razionalismo maturo e un'occasione per misurare il progetto con condizioni specifiche di sito, di scala e di uso. Il Verbano, in questo senso è il contesto entro cui De Carlo si confronta con pendii, trame insediative minute, materiali disponibili localmente e necessità di spazi intermedi per la vita quotidiana.

Anche la dimensione contenuta dei comuni interessati – Arona con 10.157 abitanti, Cannobio con 5.738, Stresa con 4.555, Baveno con 3.489 al censimento del 1951 – contribuisce a spiegare la misura di questi interventi e il loro parziale sottrarsi alla logica di zonizzazione tipica di molte realizzazioni INA-Casa nei grandi centri urbani. In questi contesti il progetto residenziale non può essere separato dalla morfologia del suolo, dalla prossimità del paesaggio, dalle tecniche costruttive e dalle pratiche ordinarie dell'abitare; è anche in questo senso che Baveno, come è stato osservato, rappresenta un intervento di particolare rilievo, capace di introdurre una significativa rottura all'interno di un programma apparentemente ordinario [Dolcetta 2001, 252].

Riaprire oggi l'analisi dell'esordio di De Carlo non significa dunque soltanto indagare il profilo delle sue opere giovanili ma riconoscere che, proprio in questi interventi, egli mette a punto un diverso modo di intendere il moderno: non come la ripetizione di un modello astratto, ma come costruzione capace di misurarsi con le condizioni materiali e sociali dei luoghi. È in questo passaggio che i quattro progetti del Lago Maggiore acquistano il loro rilievo storico: non come semplici antecedenti ma come il momento in cui comincia a delinearsi un orientamento che diventa costitutivo della successiva opera di De Carlo.

Ringraziamenti

Francesco Samassa, Daniela Gioria (Ufficio Urbanistica, Comune di Arona), Claudia Corbelli (Ufficio Tecnico, Comune di Baveno), Valerio Trisconi (Ufficio Tecnico, Comune di Cannobio), Nicolò Rossi (Ufficio Tecnico, Comune di Stresa), Vilma Burba (Archivista, Comune di Stresa), Sabina Carboni (Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

Bibliografia

Bellucci, G. (2022). *I modelli abitativi di Backström e Reinius tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta*, Siracusa, LetteraVentidue.

- Benevolo, L. (1960). *L'architettura dell'Ina-Casa*, in «Centro sociale», nn. 30–31, p. 59.
- Bunčuga, F. (2000) *Conversazioni con Giancarlo De Carlo su architettura e libertà*. Milano, Elèuthera, pp. 75–79.
- De Carlo, G. (1945). *Le Corbusier*, Milano, Rosa e Ballo.
- De Carlo, G. (1946). *William Morris: pioniere dell'arte sociale*, in «Domus», n. 211, pp. 18–21.
- De Carlo, G. (1947). *William Morris*, Milano, Il Balcone.
- De Carlo, G. (1953a). *Arona: INA Casa. Album*.
- De Carlo, G. (1953b). *Stresa: INA Casa. Album*.
- De Carlo, G. (1953b). *Cannobio: INA Casa. Album*.
- De Carlo, G. (1953b). *Baveno: INA Casa. Album*.
- De Carlo, G. (1954). *Casa d'abitazione a Baveno*, in «Casabella-Continuità», n. 201, pp. 29–32.
- Di Biagi, P. (2001). *La «città pubblica» e l'Ina-Casa*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli, pp. 3–31.
- Dolcetta, B. (2001). *Un bilancio: significati, speranze e delusioni*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli, pp. 249–259.
- Durbiano, G. (2000). *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*. Venezia, Marsilio.
- Haffner, J., a cura di (2022). *Landscapes of Housing: Design and Planning in the History of Environmental Thought*, Abingdon, Routledge.
- Libera, A. (1949). *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 1. Suggerimenti, norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi*, Roma, Damasso.
- Libera, A. (1949). *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 2. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Roma, Damasso.
- Rogers, E. N. (1955). *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, pp. 3–6.
- Rossi, L. (1988). *Giancarlo De Carlo. Architetture*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Samassa, F. (2001). *La gestione dell'INA-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli, pp. 293–308.
- Samassa, F. (2004). *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio*, Padova, Il Poligrafo.
- Samassa, F. (2024). *Giancarlo De Carlo*, Bologna, Carocci.
- Tafari, M. (1986). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi.
- Inizio modulo

Fonti archivistiche

Arona. Ufficio urbanistica. *Disegni tecnici*.

Baveno. Ufficio tecnico. *Disegni tecnici*.

Cannobio. Ufficio tecnico. *Disegni tecnici*.

Stresa. Ufficio tecnico. *Disegni tecnici*.

Venezia. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. *Arona: INA Casa*. 1 album (10 fotografie b/n e 14 provini), 4 fotocopie b/n, negativi b/n, 063983.

Venezia. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. *Baveno: INA Casa*. 1 album (30 fotografie b/n), 7 fotografie b/n incollate su cartoncino, 9 fotocopie b/n, negativi b/n, 063984.

Venezia. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. *Stresa: INA Casa*. 8 fotografie b/n incollate su cartoncino, negativi b/n, 063985.

Venezia. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. *Cannobio: INA Casa*. 3 fotografie b/n, negativi b/n, 063986.

Fine modulo