

NUMERO 3/2021 ANNO 3

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Periodicità: annuale

Promotore editoriale

Il Menabò - Associazione Culturale Editoriale

Direzione

Mariano Nuzzo (*Direttore responsabile*)

Comitato editoriale

Giovanni Matteo Centore, Claudia De Biase, Angelo de Lucia, Anna Luigia De Simone, Mariateresa Guadagnuolo, Michele Mosca, Massimiliano Rendina, Ludovico Solima

Comitato scientifico

Giovanni Carbonara, Paola Carfora, Giuseppe Cirillo, Daniela Covino, Riccardo Dalla Negra, Claudia De Biase, Anna Luigia De Simone, Hélène Dessales, Carmine Elefante, Daniela Esposito, Giuseppe Faella, Caterina Frettoloso, Elena Manzo, Michele Mosca, Luigi Nicolais, Lorenzo Ornaghi, Giuseppe Pignatelli, Francesco Quarta, Alessandra Quarto, Nicola Santopuoli, Ludovico Solima

Comitato di redazione

Keoma Ambrogio, Manlio Montuori, Pasquale Mauro Maria Onorati, Ilaria Pontillo, Nicola Ruggieri, Irene Savinelli

Peer review: revisione tra pari a doppio cieco (double blind peer-review)

Editore

IL MENABÒ EDIZIONI

Via Appia 108, 81028 Santa Maria a Vico (CE)

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

ISSN: 2704-7806 Rivista scientifica dal 2018

in copertina: *Museo Pompeiano, Interno della Sala II nel 1914. Foto di M. della Corte. Archivio fotografico della R. Soprintendenza alle antichità della Campania, Parco Archeologico di Pompei.*

Su concessione del Ministero della Cultura - Parco Archeologico di Pompei. © Vietata la riproduzione.

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE
ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva

- 5 MARIANO NUZZO
A cura del direttore responsabile della rivista

Contributi

- 7 SAVERIO CARILLO: Antico e nuovo.
Liturgia, memoria e urban design nelle nuove valve di bronzo del santuario di Pompei
- 15 LINO D'ONOFRIO, STEFANO DE MIERI, ALDO GUIDA, PALMA MARIA RECCHIA: Un dipinto su tavola nella Collegiata di Maria SS. delle Grazie a Marigliano.
Contesto storico, iconografia, tecnica e restauro
- 39 VINCENZO MAGNETTA E GIOSUÈ AMOROSO: Le reali case de' matti di Aversa.
Il complesso di Santa Maria La Maddalena da ospedale psichiatrico a cittadella della salute
- 55 V. KATIUSCIA MARINO: Pignataro Maggiore nel XVIII secolo.
Cronaca dell'inedito cantiere della chiesa di Santa Maria della Misericordia e del seminario vescovile
- 69 MARIANO NUZZO: Protagonisti del mondo culturale e politico napoletano del primo Novecento.
Vittorio Spinazzola, conservatore e allestitore
- 127 MARIO PAGLIARO: Le ragioni di un ponte.
Il ponte della valle di Durazzano e l'utopia dell'acquedotto carolino
- 143 GIUSEPPE PIGNATELLI: Islands of Oblivion.
Ponza, paesaggi e architetture negli scritti di Norman Douglas

- 153 FRANCESCO QUARTA: Un approccio olistico ai beni culturali e del paesaggio.
Il partenariato pubblico-privato
- 161 NICOLA SANTOPUOLI E ANTONIO RUSSO: L'insegnamento del restauro e della storia dell'architettura nei corsi internazionali.
L'esperienza della Laurea Magistrale in Architettura/Restauro della Sapienza di Roma
- 173 MARIA EUGENIA TRABUCCO, MARIANNA AURILIO E GIUSEPPE FAELLA: Il bambù come materiale da costruzione strutturale ecosostenibile.
L'impiego esteso al campo dei materiali compositi

Recensioni e comunicazioni

- 187 PAOLA CARFORA: Rinaldi F., Pignola. Ritratti di Pietra.
Prefazione di Pellettieri A., Introduzione di Manodori Sagredo A., Lagonegro 2021
- 189 FRANCESCO MUSCOLINO: Osanna M. con Toniolo L., Il mondo nascosto di Pompei.
Il carro della sposa, la stanza degli schiavi e le ultime scoperte, Milano 2022
- 193 PIETRO NUZZO: Barletta D., La tela delle tele.
Romanzo storico, Maddaloni 2022
- 195 PASQUALE PETILLO: Saverio Carillo, Come I Magi nella notte di Gerusalemme. L'Aula San Pio X a Lourdes. Novecento e metamorfosi del monumento sacro.
Presentazione di G. Carbonara e una nota di conclusione di F. Antieri. Collana: La Città come con-testo, n. 1, Napoli 2020.

199 **Premi, concorsi e borse di studio**

209 **Norme redazionali**



NOTA INTRODUTTIVA ALLA RIVISTA
A CURA DEL DIRETTORE RESPONSABILE

Mariano Nuzzo

Il terzo numero della rivista *Monè*, in continuità con i precedenti, tratta argomenti correlati al settore dei beni culturali affrontati da studiosi e professionisti del settore. Gli articoli ruotano fermamente intorno al tema della *cultura storico artistica italiana*, intesa nel senso più ampio del termine.

Le tematiche delineate coniugano i temi dell'architettura a quelli dell'arte, dell'archeologia e del restauro. Alcuni articoli illustrano l'argomento della riqualificazione del costruito in ambito urbano e propongono concrete soluzioni progettuali di riuso di spazi vitali della città, non solo in termini abitativi ma anche sociali.

Le questioni del paesaggio e dei contesti naturali vengono approfondite sotto l'aspetto storico e non mancano ampie visioni che portano la ricerca oltre i confini della città costruita.

Uno spazio più ampio viene eccezionalmente dedicato alla rilettura di figure emblematiche del Novecento, che hanno segnato l'avanzamento del «fare cultura» e della gestione ministeriale, ricoprendo ruoli decisivi e confrontandosi con personalità politiche di grande prestigio.

Non manca un focus sulle tematiche amministrative più attuali relative alla disciplina contrattuale nel settore dei beni culturali e del paesaggio. In particolare, si affronta con un approccio olistico il tema degli accordi pubblico-privato.

Inoltre, la rivista pone attenzione all'ingegneria idraulica vanvitelliana e ad un approfondimento specifico sull'uso di materiali naturali strutturali ecosostenibili per contesti ambientali di pregio.

Il numero corrente dedica, poi, una sezione specifica alla recensione di quattro volumi, scelti in ambiti diversi, nell'ampio panorama delle edizioni più recenti.

La rivista chiude con la selezione di alcuni concorsi di idee nazionali e internazionali, che coniugano la cultura alla progettazione, alla storia urbana, al restauro e al design.



Fig. 1. Facciata del Santuario di Pompei (foto di Saverio Carillo).

ANTICO E NUOVO.
LITURGIA, MEMORIA E URBAN DESIGN NELLE NUOVE
VALVE DI BRONZO DEL SANTUARIO DI POMPEI¹.

Saverio Carillo

About: This study is part of the activities that the writer carries out in the research groups at the Department of Architecture and Industrial Design of the University of Campania "Luigi Vanvitelli": Theories and practices of contemporary architecture (P. Giordano); The Memory of Places. History and enhancement of the architectural and environmental heritage - MemoS (E. Manzo); LANDesignR (S. Martusciello). With particular attention to the topics of this essay, they consist of a work outline for the study session proposed by the writer and celebrated in the annual conference of the Canadian Association for the Italian Studies, for the 2021 conference "Cultura solidaristica e premesse antirazziste nella Napoli della Nuova Italia" with Pasquale Argenziano, Alessandra Avella, Maria Carolina Campone, Antonio Del Giudice, Marcello Del Giudice, Rosamaria Masucci, Pasquale Petillo, Nicola Pisacane, held for the hospitality of the Faculty of Art by Ryerson University (Toronto, Canada) on 4, 5 June 2021.

¹ Per l'aiuto e la disponibilità offerta per lo studio del manufatto bronzo si ringraziano S.E. l'Arcivescovo Mons. Tommaso Caputo, Prelato del Pontificio Santuario di Pompei, Mons. Pasquale Mocerino Rettore del Santuario Mons. Pietro Caggiano e don Enrico Gargiulo. Sono grato per le foto, inoltre, a don Battista Marellò, al prof. Antonio Del Giudice, agli architetti Pasquale Petillo, Pasquale De Rosa, Michele Varone, Vincenzo Martino e alla prof. Maria Carolina Campone.

Mario Soldati, nel suo *Un viaggio a Lourdes*, attribuisce a Francois Mauriac una frase dal libro *Pellegrini a Lourdes*, «Dio non parla soltanto agli esteti e agli intelligenti. Dio parla a tutti gli uomini, la maggioranza dei quali hanno cattivo gusto e poca intelligenza»². L'espressione, che in larga parte sintetizza gli scontati giudizi sull'arte sacra e guardava con sussiego gli spazi di culto, e, in particolare, i Santuari, resta interessante perché costituisce motivo per interpretare dinamiche di relazione e approcci ai beni culturali talvolta, come si segnalava, affrontati in maniera preconcetta.

I beni culturali sacri, in realtà, risultano anche essere patrimonio descrittore di puntuali paesaggi culturali che, se nello specifico profilo della definizione canonica della materia sembrerebbero trasbordanti, partecipano invece, aspetti salienti delle culture territoriali e delle identità storiche dei luoghi. Molte volte gli edifici sacri non sono solo luoghi di memorie e di documentazione della spiritualità degli uomini, essi inverano anche il temporale vissuto di secolarità e, per tanti versi, costituiscono occasione privilegiata per narrare la socialità contemporanea in cui, gli atteggiamenti e le storie dei singoli convergono in contenuti condivisi. La recente apposizione di due valve di bronzo all'ingresso della Basilica Pontificia del Santuario di Pompei, in occasione dei centoventi anni della costruzione del portico-pronao, eretto come monumento per la pace universale, ha costituito l'occasione per rileggere, nella composizione scultorea elaborata dalla miretta di don Battista Marella, tratti preziosi della storia della Fondazione mediante le immagini delle persone coinvolte nella spirituale esperienza e raccolte sotto il manto protettivo della Madonna del Rosario. Per certi versi quest'esperienza evoca un noto testo di Italo Calvino che ha affascinato la generazione degli architetti degli anni Ottanta, *Le città invisibili*³, la prima edizione italiana è del 1972, giacché diverse parti di città possono risultare invisibili, soprattutto quando si connettono innesti sparsi nei luoghi urbani, anche come opera d'arte o oggetti di *Urban design*, e si prova a dare a quei frammenti una lettura che ne restituisca, plasticamente, il valore. Pezzi di una città invisibile sono i tanti monumenti e i tanti innesti di Urban design che, nel tempo, si collocano all'interno del palinsesto che è la città e che modificano l'immagine dei luoghi.

Alcuni innesti particolari, come le porte di bronzo, sono anche espressione della volontà di piccole comunità di rappresentarsi e di figurarsi in un oggetto che ne appalesi l'identità di gruppo.

Si tratta di un patrimonio diffuso che costituisce anche un retaggio prezioso per i singoli contesti e che occorrerebbe tutelare anche in ragione della recente, quanto mai tardiva, ratifica nazionale della Convenzione Europea del patrimonio culturale promossa a Faro nel 2005 e recepita dalla legislazione italiana soltanto nell'ottobre del 2020⁴. La porta pompeiana rappresenta la Vergine assisa in alto, in posizione eminente ed emisimmetrica, che delinea con il suo abito il profilo di un sito orografico capace di evocare il vicino Vesuvio, evocazione rafforzata dall'eruzione di stelle che convulsamente campiscono il margine superiore debordante il disco dell'aureola mariana, racconta, attraverso le figure che si assiepano sotto quel suo

² SOLDATI M., *Un viaggio a Lourdes*, (a cura di Salvatore Silvano Nigro), Palermo 2006, p. 50.

³ CALVINO I., *Le città invisibili*, Milano 2016.

⁴ Faro 2005, Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, ratificata con Legge 133 del 1° ottobre 2020, in G.U. n 263 del 23/10/2020.

vestiario, la storia di grazia e di profonda spiritualità che si è venuta a generare ai margini di una città prima nota solo per il suo essere sito di morte e desolazione. «La volontà divina, che aveva trovato dell'avvocato Bartolo Longo un cooperatore instancabile, si dipanava dinanzi agli occhi di un numero di fedeli che ogni giorno cresceva a dismisura. Sotto lo sguardo e il manto protettivo della Madonna del Rosario, "prima cittadina" di un'urbe agli albori, si apriva, così come un rotolo, la tela del disegno del Padre, che rivelava i colori del Cielo come in un riflesso. [...] Quando l'uomo fa silenzio intorno a sé e prega, riesce a sentire la voce di Dio, che gli è accanto e gli indica la strada. La Nuova Pompei è testimonianza perenne di quali opere mirabili possano scaturire dagli uomini che, radicandosi nel Padre, sperano contro ogni speranza»⁵.

Le parole dell'arcivescovo prelado nella *Lettera* predisposta per l'occasione annotano la ricchezza dell'esperienza di spiritualità maturata nel solco della devozione mariana che riconosce nella recita del Rosario uno strumento formidabile di approccio degli uomini in rapporto con Dio.



Fig. 2. Pompei, Pontificio Santuario della Vergine del Rosario, nuova porta in bronzo.

Fig. 3. Saverio Carillo, lettura grafica della nuova porta in bronzo del Santuario della Madonna di Pompei.

⁵ CAPUTO T., *Entrare nella Porta che è Cristo per portare la pace sulle strade del mondo*, (Lettera dell'Arcivescovo Prelato di Pompei in occasione dei 120 anni dell'inaugurazione della Facciata del Santuario), Pompei 5 maggio 2021, p. 5.

Il testo bronzeo della composizione figurativa organizzata da Battista Marello può essere letto quale momento di sintesi di una storia centenaria in cui la tradizione dei cattolici napoletani dell'Ottocento e del Novecento trova le stringenti connessioni culturali con la dimensione profonda della fede. Per la semplicità dell'impianto e per l'articolato movimento del manto della Vergine, che potrebbe essere assimilato anche all'immagine di un oggetto di design domestico quale una *tovaglia eucaristica*, in maniera associativa si *rannodano*, come suggerisce il testo della Supplica, in questo 'paesaggio culturale' significative esperienze della letteratura maturate nell'ambito territoriale a partire dalle sintesi narrative di Matilde Serao, ai testi poetici di Salvatore Di Giacomo fino ad alcune pagine di Giuseppe Marotta. Trovare richiami nell'inserito scultoreo che evocano le condizioni degli uomini del tempo descritte dalle opere degli scrittori partenopei diventa, in buona sostanza, agevole se effigiati in questo supporto sono riconoscibili figure come quella del medico santo e professore universitario Giuseppe Moscati, o del frate che, in povertà assoluta, imitando il Poverello, fondò istituti di carità soprattutto per i più piccoli, quale il *Serafico* di Assisi per i bimbi sordo-ciechi, ancor oggi in attività a 150 anni dalla fondazione, che risponde al nome di Padre Ludovico da Casoria.

La Pompei che rinasceva, come *Nuova città* per l'impegno di Bartolo Longo albeggiava parallelamente alla Pompei antica che grazie all'impegno di Giuseppe Fiorelli restituiva, proprio in quel torno di anni, anche i primi corpi degli antichi abitanti che nella struttura urbana avevano fatto *l'esperienza* del morire⁶.



Fig. 4. Pompei, Pontificio Santuario della Vergine del Rosario, nuova porta in bronzo, battente occidentale.

Fig. 5. Pompei, Pontificio Santuario della Vergine del Rosario, nuova porta in bronzo, battente orientale.

⁶ Sui Calchi di Pompei, cfr. PUCCI G., *Il gesso e la sua eco. Storia e storie dei calchi di Pompei*, in OSANNA M., CARACCILOLO M.T., GALLO L., *Pompei e l'Europa 1748-1943*, Catalogo della Mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale; Pompei, Anfiteatro, 27/5-2/11/2015), Milano 2015, pp. 238-245.

Quella ‘fioritura’ di vittime, commosse e sorprese non pochi intellettuali che in quei simulacri-reliquie potevano vedere risorta la pelle, la carne, le ossa stesse, ma pure il vestiario, la peluria dei corpi e tanti minimi e apparentemente insignificanti particolari; essa restituiva, plasticamente, la necessità di un inedito ripensamento etico in chiave sociale con un clima ed un’operosità che gridava forte e stringente l’urgenza di un impegno per i poveri e i derelitti che in quel presente storico, sorprendentemente, rispetto ai progenitori, erano ancora in vita. L’operosità del Longo coincideva con un vero ed effettivo *restauro* della società che doveva avere come modello la casa di Maria che restava aperta a tutte le condizioni di minorità e di disagio. Condizioni, queste, puntualmente descritte dalla letteratura e dalle statistiche del tempo, ma anche dagli allarmati interventi di storici come Pasquale Villari, e studiosi quali Teresa Filangieri Ravaschieri Fieschi, Jessie White Mario o scrittori come Francesco Mastriani.

Il bronzo di Marellò non si arresta alla soglia dell’epopea ottocentesca, esso racconta anche gli sviluppi successivi fino ad arrivare alla contemporaneità inserendo nella fitta rete di corpi anche Giovanni Paolo II; papa Francesco è effigiato nell’intento di ‘attraversare’ la composizione e, in quella posa, trattandosi dell’anta della porta, egli rappresenta la Chiesa *in uscita*, volta alla ricerca dell’uomo, anche singolo, anche sbandato, anche lasciato fuori, così come Don Bartolo a Valle di Pompei iniziò a fare dal 1872.

Urban Design come ‘rete’ che racconta il patrimonio

I pellegrini al Santuario della Vergine Maria sono accolti, dunque, dalle forme plastiche di un testo d’arte composto da un sacerdote e scultore per il quale un maestro del pensiero contemporaneo ha avuto perspicue parole di esegesi. «Il suo è sì misticismo, ma quello proprio dell’arte figurativa italiana, quello che viene diritto da Francesco e ha in Cimabue e Giotto i suoi autori. Battista arrossirà a questi nomi – ma perché? Si può esser anche granelli di polvere sulle spalle dei giganti – ma lì, sulla loro lezione, possiamo voler stare. A tale lezione Battista è fedele – e costruisce i suoi oggetti e scolpisce i suoi grandi portali»⁷. Le annotazioni di Cacciari fanno breccia proprio sul fronte, qui richiamato, del racconto e della interpretazione dei contenuti stringenti pertinenti la descrizione e la missione dell’attività del produrre arte sacra. Paradossale, infatti, è, in effetti, anche come segno di contrappasso, che l’arte sacra sia, oggi, insieme alla streetart, l’unica espressione veramente popolare di arte; l’unica che si preoccupa di farsi capire o, almeno, di porsi il problema del riguardante. Se Yves Michaud ricorda che oggi, nell’epoca del trionfo dell’estetica, «non c’è niente da vedere»⁸, lo spazio sacro, nel doversi allestire come spazio di prossimità, ha anche necessità di offrirsi come luogo in cui i singoli possano riconoscersi e possano, in una storia che legittimi l’idea stessa dell’esistenza di una comunità, condividere i contenuti identitari che l’amorfo e liquido presente non riesce a trattenere, addizionando questi, per quanto possano essere povera cosa, al solido e costruttivo passato dei propri padri.

⁷ CACCIARI M., *Testimonianza*, in AA.VV., *Giovanni Paolo II a Caserta e le porte di bronzo. Percorso artistico di Battista Marellò*, Marigliano, 2001, p. 13.

⁸ MICHAUD Y., *L’arte allo stato gassoso*, (trad. Lucia Schettino), Roma 2007, p. 20.

Sul tema della porta, Maurizio Calvesi recupera, in chiave quasi ‘profetica’, trattandosi di un contributo che risale al 2000, la polemica tra Bernardo di Chiaravalle e l’abate Suger circa i materiali e la figuratività, anche didascalica, delle immagini. «L’arcaico sapore delle parole dell’abate di Saint Denis non può distoglierci, poi, dal constatare la loro sostanziale attualità anche in rapporto allo specifico problema dell’arte sacra oggi, che questa mostra affronta, avendo per tema proprio quello della Porta. In questa mostra, vale a dire, torniamo a interrogare pressoché nella sua integrità il pensiero dell’abate di Saint-Denis, verificando se e in quali forme si è cercato nel nostro paese, in questa seconda metà del secolo, di continuare a dar testuale seguito all’istanza che le sue parole esprimevano, attraverso la costruzione di una serie di porte che vanno da quelle di Manzù a quella di Arnaldo Pomodoro per il Duomo di Cefalù. Alcune di esse sono effettivamente bellissime, altre valgono comunque a soddisfare, anche al di là dell’apprezzamento estetico, il nostro desiderio di conoscenza “storica”, di raffronto e catalogazione in un settore fin troppo trascurato dagli studi»⁹.

Altre e numerose sono le imposte andate a corredare le luci dei varchi di ingresso alle chiese di Santa Maria Maggiore a Roma da parte del Pogliaghi (1949), a Montecassino le opere di Pietro Canonica (1957) o l’ingresso alla Cattedrale di Palermo con il modellato dallo squisito approccio narrativo di uno specialista come il maestro siciliano nonché medaglista Filippo Sgarlata (1961). Sulla medesima traccia si riscontrano ancora altre ante in lega di metalli che sono state inserite nelle chiese quasi a segnalare, piuttosto, quella vivacità delle comunità locali dopo la condizione di ‘orfanazione’ che la Chiesa italiana ha vissuto, nel percepire sé stessa, dopo la morte di Giovanni Paolo II. Citando lo stesso Santo in visita a Montecassino, che ricordava che *bisogna che l’eroico diventi quotidiano e il quotidiano eroico*, la Chiesa che ha dovuto ripensarsi ecclesiologicamente, dopo una formazione di 27 anni di pontificato, ha provato a rimarcare la propria identità, ancora concreta, a fronte di una contemporaneità che nel frattempo, era diventata *liquida*.

Le porte di Igor Mitoraj per Santa Maria degli Angeli a Roma (2006), spiegano e raccontano di una storia che ha avuto necessità di ricentrarsi sull’immagine del Redentore. Ha mostrato i segni della sua sofferenza impressi nella carne del Cristo che si risollewa, emergendo dal fondo, trattenendo, tuttavia, nell’altra porta, la memoria dell’atto che, evocando *l’Annuncio* di salvezza, ne richiamava la libera accettazione, e, dunque, il momento attraverso cui *l’umana natura* si nobilitò al punto che *il suo Fattore non disdegnò di farsi sua fattura* con il sì di una giovane, quasi adolescente, ragazza ebrea.

In questi anni anche Battista Marellò¹⁰ ha prodotto una significativa serie di innesti per le aule liturgiche offrendo, anche in chiave figurale, i rimandi puntuali alle esperienze di fede che trovano nelle Scritture il sostrato narrativo capace di descrivere in chiave popolare, quasi reinterprestando il Medioevo Cristiano¹¹, i contenuti complessi dei testi religiosi.

⁹ CALVESI M., Introduzione, in CALVESI M. (a cura di), *Nona Biennale d’Arte Sacra. La Porta segno di Cristo ed evento artistico*, Fondazione Stauros Italiana Onlus, San Gabriele (TE), pp. 9-10.

¹⁰ Battista Marellò (Marcianise 1948), laurea in lettere moderne, licenza in teologia, sacerdote (1972), Parroco della Parrocchia della Reale Colonia di San Leucio (1973), sede dei setifici borbonici (iscritta nel Patrimonio Unesco dal 1997), fondatore del Museo di Archeologia Industriale di San Leucio. La sua formazione espressiva si consolida negli anni Settanta e, nel post-terremoto del 1980: si incentra con relazioni e rapporti tra gli ambienti artistici campani e romani. Suoi riferimenti restano Nino Longobardi, Renato Barisani, Salvatore Emblema e nel contesto romano, Pericle Fazzini, la cerchia degli interpreti di Piazza del Popolo attorno a Franco Angeli, nonché la *Nuova Maniera* e, in particolare, Bruno d’Arcevia.

¹¹ Battista Marellò ha anche realizzato (2006) la porta bronzea della Cattedrale di Caserta Vecchia, riconosciuto come monumento paradigmatico del Medioevo Meridionale, in occasione del settimo

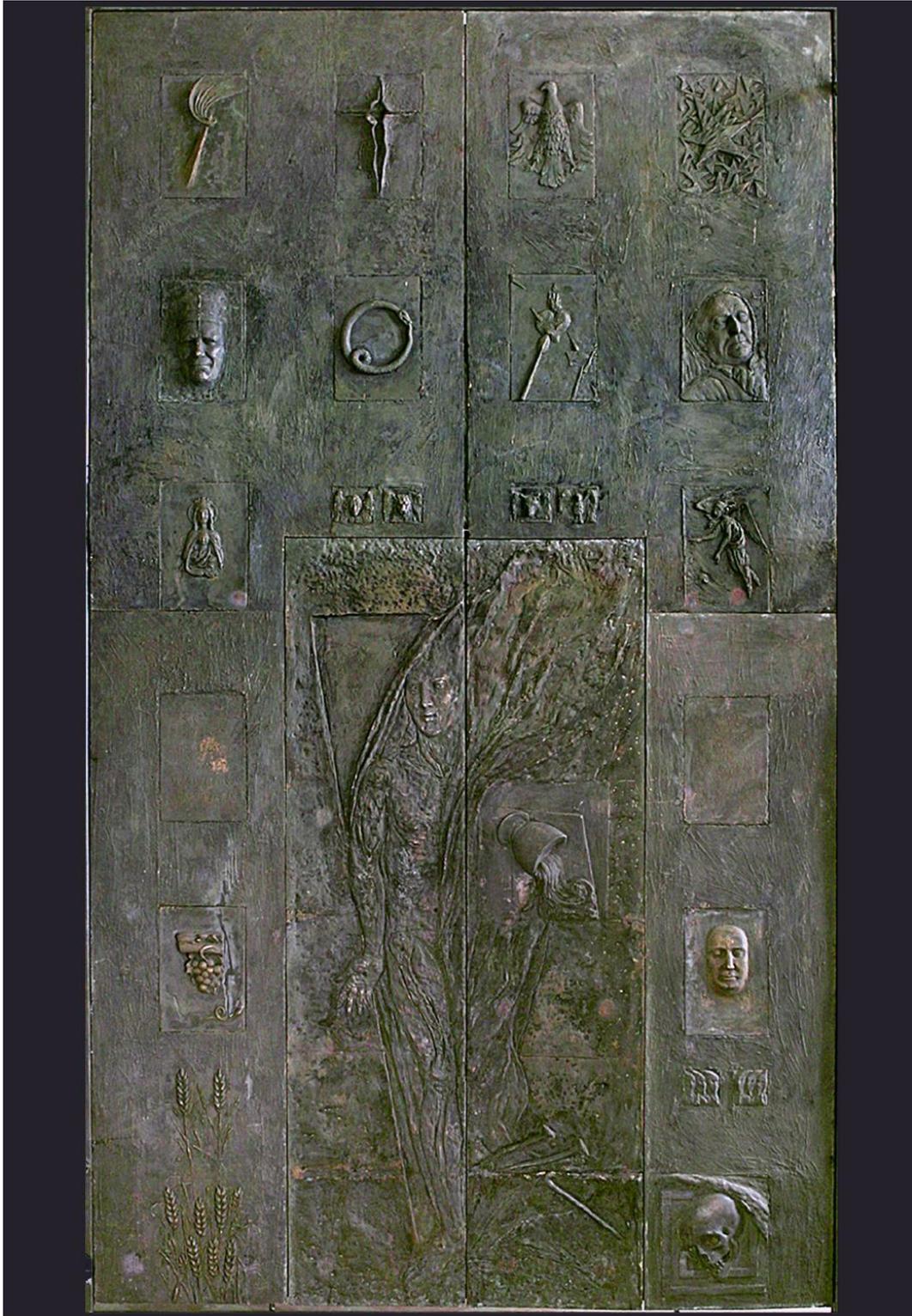


Fig. 6. Caserta Vecchia, Cattedrale, porta in bronzo (foto di Bruno Cristillo, concessa da B. Marellò).

centenario della fondazione del sacro luogo, cfr. SERRAGLIO R., *Il nuovo nell'antico. Considerazioni sul sito di Casertavecchia e sulla porta bronzea della Cattedrale di San Michele arcangelo*, in CAMPONE M. C., *Architetture al soglio. Cemento, bronzo e modernità per lo spazio sacro del Novecento*, Fabbrica della Conoscenza 26, Napoli 2012, pp. 137-147.

Le dodici porte dello scultore e sacerdote casertano, realizzate tra il 1995 e il 2021, colgono inoltre, nella ricerca plastica per la configurazione dei rilievi, il sintomatico passaggio e le metamorfosi dei modellati e della resa finale dell'epitelio materico dove la capacità di interagire con la luce permette di cogliere, per il riguardante, il dettaglio puntuale nella complessa scrittura artistica dei singoli manufatti. Cromie e patinature restano come tracce e cifre perspicue del lavoro d'artista.

L'arcivescovo di Pompei ha ribadito: «La porta è perciò l'immagine del Santuario che accoglie l'umanità e va incontro al mondo. È l'esperienza di ogni fedele e pellegrino che, dopo aver pregato nella Basilica, riprende la sua strada e porta con sé tutti i tesori e le ricchezze che la fede di Pompei gli offre. Una fede di carattere missionario, sempre alla ricerca di nuovi spazi e nuovi territori. Una fede missionaria per vocazione e per fondazione, poiché innestata nel nulla di un territorio che aprendosi a sé stesso si è aperto al mondo»¹². Molto probabilmente le nuove imposte¹³ del Santuario potranno suggerire al pellegrino come al devoto, e forse anche al distratto visitatore, quanto sia saggio e persuasivo l'accettare l'intromissione del Divino nella storia se, questa intromissione, sul piano personale, può essere validata da un'esperienza vissuta. In realtà il vissuto è la chiave interpretativa del cammino cristiano. «Al di là dei guadagni di ordine intellettuale, la frequentazione dei testi di carattere esperienziale è fatta per assicurare alla prassi teologica un impulso, e direi, un calore spirituale, perché essa si esprima sempre più in un clima, pur rigorosamente scientifico, ma sempre adorante, e capace di stupirsi e gioire dei doni di Dio. Un guadagno, insomma, di ordine spirituale perché niente come il vissuto di santità contagia e spinge alla santità. Dove arriverà una teologia che si lasci fecondare dall'esperienza dei santi non saprei indovinarlo. Mi sembra tuttavia di non sbagliare immaginando che questa figura di teologia sia proprio quella necessaria nel tempo della nuova evangelizzazione, che ci impegna a ri-dire al mondo, con forza rinnovata e convincente, la bellezza del messaggio cristiano. E chi più dei santi, anche in ambito teologico, è capace di darci una mano?»¹⁴. In realtà la lettura offerta del teologo per l'esperienza umana resta perspicua traccia interpretativa del significato degli oggetti e del valore dell'arte anche nella sua declinazione e nella sua funzione di strumento per la comunicazione 'pubblica'. La chiave liturgica è dunque chiave significale e giustificativa del nuovo innesto nel palinsesto non solo in ragione dell'uso -che per la cultura del restauro significa strumento precipuo per la conservazione dell'esistente- ma, altresì, nell' 'aggiornamento' per la nuova dimensione esistenziale che la comunità può aver maturato di sé stessa, che è, quanto dire, *descrizione del paesaggio culturale* inverato dall'oggetto d'arte.

¹² CAPUTO T., *Entrare nella Porta che è Cristo per portare la pace sulle strade del mondo*, cit., Lettera dell'Arcivescovo Prelato di Pompei, Pompei 5 maggio 2021, p. 29.

¹³ La porta che misura 2,50 x 5,00 metri è stata fusa presso la Fonderia Nolana Del Giudice di Nola tra settembre e dicembre 2020 e sottoposta a un dettagliato lavoro di cesello tra febbraio e aprile 2021.

¹⁴ SORRENTINO D., *Dall'esistenza teologica alla teologia del vissuto spirituale*, in DEL GENIO M. R., DI MURO R. (a cura di), *Ecco sto alla porta e busso* (atti del I Convegno Internazionale di mistica, Assisi 5-8 settembre 2013), Roma 2014, p. 24.



Il compianto su Cristo Morto, Decio Tramontano 1599.

UN DIPINTO SU TAVOLA NELLA COLLEGIATA DI MARIA SS.
DELLE GRAZIE A MARIGLIANO.
CONTESTO STORICO, ICONOGRAFIA, TECNICA E RESTAURO.

Lino D'Onofrio, Stefano De Mieri, Aldo Guida, Palma Maria Recchia

About: The essay reconstructs the historical-artistic context, the iconography and the construction technique of the panel painting created in 1599 by Decio Tramontano, now located in the Annunziata Church adjacent to the Collegiate Church of Maria SS. delle Grazie in Marigliano, and proposes the results of the restoration.

*L'autore, il contesto e le fonti d'archivio*¹

Il dipinto, firmato e datato 1599, è tra i lavori di maggiore impegno dell'ultimo tempo di Decio Tramontano (notizie dal 1573 al 1608). Sono poche le informazioni disponibili sul pittore, il quale nel 1608, il 5 settembre, dettando il suo testamento, destinò cospicue risorse alla erigenda cappella dedicata alla Madonna del Carmine nella chiesa di Santa Maria della Pietà di Brusciano², località, ad un passo da

¹ Per la stesura del presente contributo è stata decisiva la proficua e generosa collaborazione di Antonia Solpietro, sia per le ricerche archivistiche che bibliografiche.

² Il Beneficio di S. Maria del Carmine in Brusciano è di qualità ecclesiastica, scritto anonimo di sole 9 pagine, non datato, ma verosimilmente successivo al 1830 (Biblioteca Nazionale di Napoli, V.F. 146 A 94/6). Il testo è stato valorizzato in VILLANO G., *Da Nola a Ottaviano. Restauri e recuperi di opere d'arte*, a cura di ARBACE L., Napoli 2004, pp. 91-94. Sulla vicenda cfr., assieme alle fonti archivistiche

Marigliano, dove era radicata la famiglia Tramontano³ e dove lo stesso pittore dovette nascere non molto prima della metà del XVI secolo⁴. Stando alle attestazioni documentarie, l'artista fu attivo a Napoli a cominciare dal 1573-76 in qualità di frescante nei palazzi delle famiglie Mormile e Spicicacaso⁵.

In realtà, non appare del tutto chiara la prima attività di Tramontano, secondo buona parte della critica già attivo a metà Cinquecento, essendogli stata riferita da Ferdinando Bologna l'affascinante tavola raffigurante «la Madonna delle Grazie e i santi Bartolomeo e Matteo» (recante un cartiglio con la data 1556 seguita da una «T.») esposta sull'altare della famiglia Recco nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara⁶.



Fig. 2. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto 1599*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Particolare della firma e della data.

menzionate nel suddetto scritto, quanto registrato nella Santa visita del 1615 in cui si discute delle volontà testamentarie del «quondam» Decio Tramontano (Archivio Storico Diocesano di Nola, d'ora in poi ASDNo, Santa visita, 1615, vol. 9, cc. 234r-v). Alcuni nomi della famiglia Tramontano emergono nella Santa visita del 1580 (ASDNo, vol. 4, cc. 210v-212r), nelle pagine in cui si descrive la chiesa di Santa Maria della Pietà di Bruscianno, sede di una confraternita laicale dedicata alla Pietà, dove già si trovava una cappella intitolata a «Santa Maria del Carmelo».

³ VILLANO G., *Da Nola a Ottaviano*, cit., p. 91.

⁴ Che il pittore fosse nato non molto prima della metà del Cinquecento appare in qualche modo suggerito anche dal fatto che un suo fratello, Gregorio Tramontano, fosse ancora in vita nel 1647 (cfr. *Il Beneficio*, cit., pp. 4-6).

⁵ Sui primi documenti noti: DE LUISE V., *Documenti inediti sul pittore Decio Tramontano*, in «Cronache delle scienze, delle arti e delle lettere», XVI, 1986, pp. 18-19; LEONE DE CASTRIS P., *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 297, 337; DE MIERI S., *Tramontano Decio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 2019, pp. 567-568; PINTO A., *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 1.2, Artisti e artigiani, 2020, in www.fedoa.unina.it, ad vocem.

⁶ BOLOGNA F., *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959, pp. 72-73, nota 23, seguito da quasi tutti gli studiosi. La principale bibliografia sul pittore è elencata in DE MIERI S., *Tramontano, Decio*, cit., p. 570.

Di recente, dubitando sui «confronti stringenti» a cui fa cenno lo studioso tra il dipinto citato e la «Madonna delle Grazie e i santi Scolastica, Giustina, Severino, Sossio e due santi benedettini» nella cappella Quarta della chiesa dei Santi Severino e Sossio, che è invece l'opera più conosciuta lasciata da Tramontano a Napoli (documentata agli anni 1587-88)⁷, ha espunto la tavola in San Giovanni a Carbonara dal corpus del pittore, ritenendo più plausibile il riferimento della stessa a Cesare Turco⁸. Al di là della complessa questione congiunta alla ricostruzione delle origini del pittore⁹, impossibile da affrontare in questa sede, si ritiene altamente probabile che Tramontano avesse invece esordito nel settimo decennio del Cinquecento e che si fosse formato nella bottega di una delle principali personalità napoletane dell'epoca, Giovan Bernardo Lama, a capo di una delle botteghe cittadine maggiormente apprezzate dall'alta aristocrazia partenopea¹⁰.

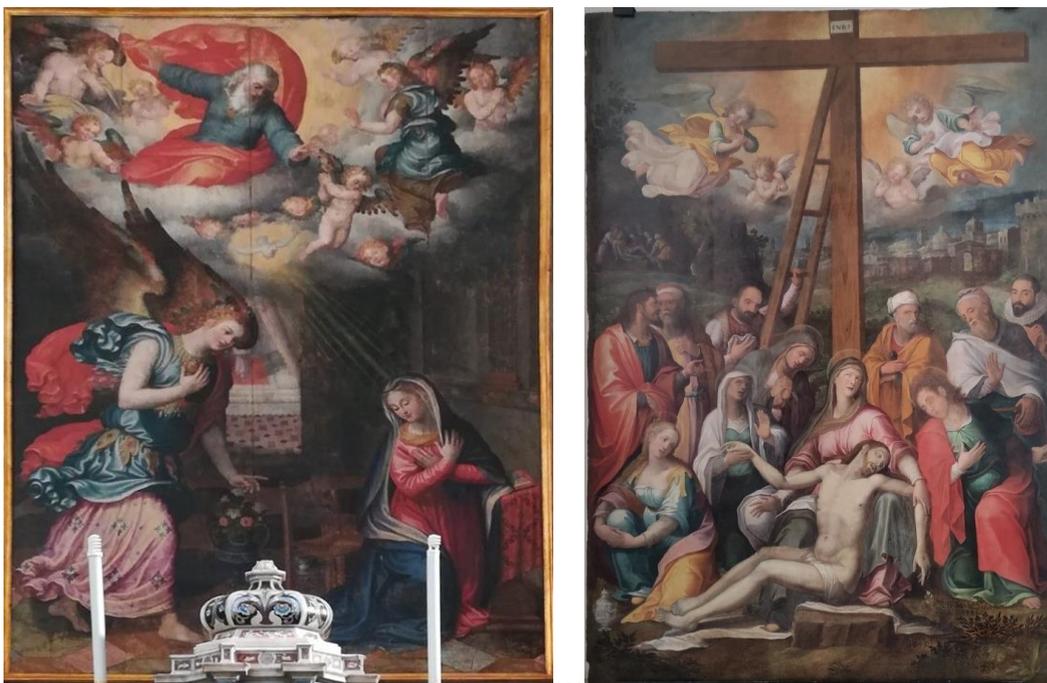


Fig. 3. Decio Tramontano, *Annunciazione*, chiesa dell'Ascensione, Mugnano del Cardinale. Fig. 4. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano.

⁷ FARAGLIA N., *Memorie artistiche della chiesa benedettina de' Santi Severino e Sossio di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», III, 1878, fasc. 1, pp. 241-242.

⁸ DE MIERI S., *Tramontano, Decio*, cit., p. 568; Idem, Turco, Cesare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVII, Roma 2020, p. 218. A dubitare sull'attribuzione del dipinto di San Giovanni a Carbonara a Tramontano è già Giuseppe Alparone, *Appunti per lo studio della pittura del Rinascimento nell'Italia meridionale, Per Decio Tramontano*, in «Rassegna d'arte», n.s., II, 5-6, 1973, p. 38, che però finisce per rimpinguare il catalogo più antico di Tramontano con opere a lui quasi certamente estranee.

⁹ Si veda in particolare LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., pp. 284-297.

¹⁰ DE MIERI S., *Decio, Tramontano*, cit., p. 568. Sulla vicinanza culturale al Lama cfr. LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., p. 297. Su Lama, insieme al volume di Leone de Castris più volte citato, pp. 250-260, cfr. ZEZZA A., *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, s. VI, 70, 1991, pp. 1-30; Idem, *La data della Pietà dei cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono*, in «Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali», atti del convegno (Siena - Napoli - Pisa, 1998-99), a cura di CAGLIOTI F., in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, V, Quaderni 1-2, 2000, pp. 191-200.

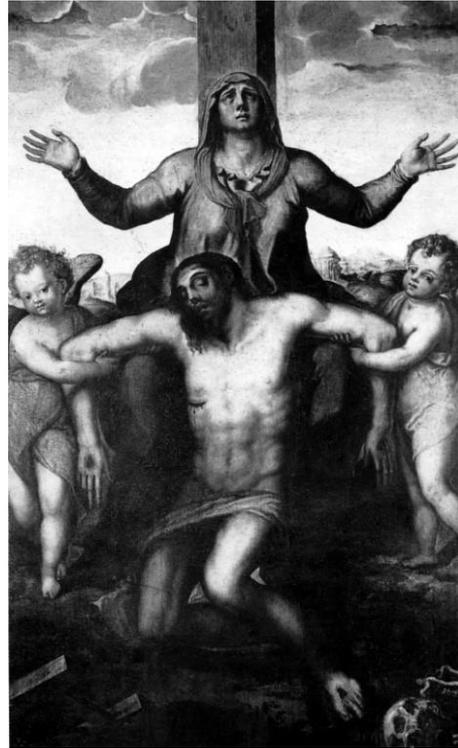


Fig. 5. Giovan Bernardo Lama, *Compianto sul Cristo morto*, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, Napoli. Fig. 6: Giovan Bernardo Lama, *Compianto sul Cristo morto*, chiesa di Santa Maria del Buonconsiglio, Napoli.

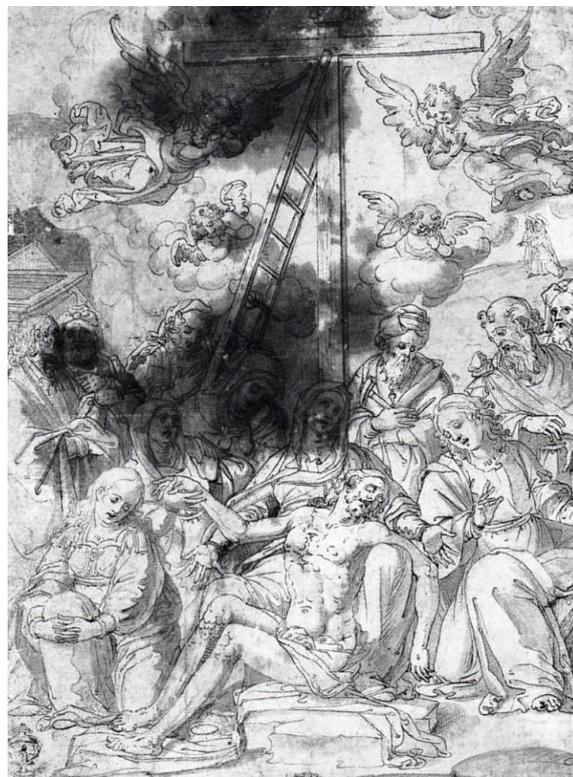


Fig. 7. Marco Pino, *Pietà*, chiesa di Santa Maria in Aracoeli, Roma. Fig. 8. Decio Tramontano, *Compianto sul Cristo morto*, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 24910, Berlino.

Non sono affiorati fin qui documenti che accertino il legame tra Decio Tramontano e Lama, ma le opere del più giovane artista dichiarano una stretta vicinanza ad alcuni modelli del maestro, come dimostrano ad esempio le «Immacolate» nella congrega dell'Immacolata di Maddaloni (1584), in Sant'Antonio a Torella dei Lombardi (1587) e nella chiesa di San Vito di Marigliano, esemplate sui prototipi creati da Lama e da Silvestro Buono, suo stretto collaboratore¹¹. Oltretutto, la vicinanza a Lama e Buono, e anche al loro sodale Pompeo Landolfo, è tale che la «Madonna delle Grazie con i santi Stefano e Caterina d'Alessandria» in San Lorenzo Maggiore a Napoli è stata a ragione considerata un «raro e felice episodio d'una probabile, diretta collaborazione di Tramontano con la bottega di Buono e Lama»¹².

Anche la notevole, fin qui sconosciuta «Annunciazione» della chiesa dell'Ascensione a Mugnano del Cardinale (fig. n.3), assai simile, anche per la vividezza cromatica, oltre che per le palesi affinità compositive, alla danneggiata «Annunciazione» di Fontenovella di Lauro (1583) e alla cona della «Natività» di Piano di Sorrento (1589)¹³, è una bella prova, ancora compresa entro il nono decennio, dei contatti ravvicinati tra il pittore e l'ambiente del Lama. Il tono brioso, la tavolozza accesa, la raffinata eleganza dei panneggi dell'angelo annunciante – si osservino, in particolare, le pieghe arricciolate delle vesti, ricorrenti pure nella citata pala dei Santi Severino e Sossio – rammentano in particolare le ricerche di un Pompeo Landolfo¹⁴. Nello stesso «Compianto sul Cristo morto» di Marigliano (fig. n.4), infine, come si dirà più avanti, appaiono ancora evidenti le risultanze del discepolato presso il Lama.

La tavola in argomento, attualmente ricoverata nella chiesa dell'Annunziata di Marigliano, proviene dall'altare maggiore di Santa Maria della Pietà (detta anche di San Lazzaro), edificio religioso dismesso, un tempo extra moenia, «ubi dicitur alla via de Sancto Vito seu a Santo Lieuci», ospitante la confraternita laicale della Pietà, che nel 1580 annoverava circa 200 adepti¹⁵. Già prima del montaggio nel sacro edificio dell'imponente pala di Tramontano, le Sante visite ricordano la presenza sul maggiore altare di una perduta tavola di analoga iconografia, «abrosciata da una banna»¹⁶, e che perciò si rese necessario sostituire sul finire del secolo. L'edificio non recava altri arredi pittorici, al di fuori di «un'altra icona piccola con l'immagine della Nostra Donna»¹⁷.

¹¹ DE MIERI S., *Tramontano, Decio*, cit., p. 569.

¹² LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., p. 297.

¹³ Del tutto incomprensibile e fuorviante è il riferimento dell'Annunciazione di Mugnano del Cardinale a Giovann'Angelo d'Amato proposto da ACCETTA C. F., *Pittura napoletana a Mugnano del Cardinale, Avella, Baiano e Montecalvo Irpino dal XVI al XVIII secolo: studi inediti*, Pompei 2019, pp. 144-147, 160. Sulle opere citate di Tramontano cfr. LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., p. 297; DE MIERI S., *Note sul patrimonio artistico della chiesa*, in *Lavinia Fontana a Piano di Sorrento. Il restauro del San Francesco d'Assisi e la Vergine col Bambino nella chiesa della Santissima Trinità*, a cura di DE MIERI S., Roma 2015, pp. 12-14. Il dipinto di Mugnano del Cardinale è descritto nella Santa visita del 1615 (ASDNo, vol. 9, cc. 26r-v) sull'altare della famiglia De Lucia.

¹⁴ Su questo maestro, insieme a LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., pp. 270-275, cfr. SBARDELLA S., *Landolfo, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, *ad vocem*, col rinvio alla bibliografia principale.

¹⁵ ASDNo, Santa visita, 1580, vol. 4, c. 165r. Per la chiesa cfr. pure RICCIARDI R. A., *Marigliano ed i comuni del suo mandamento. Memorie storiche, feudali, genealogiche ed ecclesiastiche attinte da' documenti dei pubblici archivi*, Napoli 1891, ed. cons. Napoli 1893, pp. 724-725.

¹⁶ ASDNo, Santa visita, 1580, vol. 4, c. 166r.

¹⁷ *Ibidem*. Non collima con quanto riferito dalla Santa visita del 1580, e da un fascicolo, dello stesso anno, che riporta gli stessi dati (ASDNo, cartella Sante visite, 1570-1680, fascicolo Marigliano, cc. 26r-

A rilevare la presenza della firma e della data sul dipinto di Tramontano fu già Raffaele Alfonso Ricciardi sul finire dell'Ottocento, che asserisce: «sotto il quadro in legno posto sull'altare e che rappresenta la Vergine della Pietà e molti santi che la circondano è segnato DETTUS T.R./1599/E. FIORE RESTAURÒ/1881»¹⁸. Il primo storico dell'arte che ebbe modo di esaminare l'opera fu invece Giuseppe Alparone nel 1973¹⁹. In anni più recenti, Pierluigi Leone de Castris ha istituito un collegamento tra il dipinto e due polizze del 1595 e del 1598 rintracciate agli albori del Novecento da Giovan Battista D'Addosio²⁰.

I pagamenti non specificano la destinazione del dipinto con la «Pietà» pagato al pittore ma registrano, in particolare il primo, alcuni dati che occorre analizzare con cura. Nel più antico documento, datato 20 novembre 1595, si precisa che Decio in quel periodo aveva ottenuto 22 ducati da un tal Giovan Benedetto di Spetie, a «compimento» di 65, e che altri 43 li aveva ricevuti «manualmente», vale a dire senza la mediazione di un banco. Si puntualizza che il costo complessivo della tavola pagata, raffigurante la «Pietà» e misurante 9 palmi di larghezza e 12 di altezza (e cioè mm. 2,37 x 3,16 circa), escludendo l'ingombro della perduta cornice lignea, ammontava a 100 ducati. Il pittore avrebbe dovuto completare l'opera entro la fine di maggio dell'anno successivo e in caso di ritardata consegna il prezzo del manufatto sarebbe stato decurtato di 20 ducati. Inoltre, il committente chiedeva all'artista che il quadro dovesse essere eseguito «tutto di sua mano propria», non diversamente dalla «Madonna delle Grazie» da lui dipinta qualche anno prima nella chiesa dei Santi Severino e Sossio, e che avrebbe dovuto attenersi al disegno «firmato di loro proprie mane»; infine, al pittore si chiedeva di utilizzare «colori fini»²¹.

Tramontano senz'altro non si attenne ai tempi di consegna indicati nel 1595, considerato che ancora nel 1598, il 3 giugno, riceveva dallo Spetie un pagamento di 10 ducati per «una sua cona della Pietà»²². Si potrebbe obiettare che l'opera richiesta

v), quanto si legge invece nella Santa visita del 1586 (ASDNo, vol. 6, c. 750v): «Una icona con l'immagine dela Pietà sopra l'altare maggiore; et una altra [icona] parte abrugiata sopra un altro altare».

¹⁸ RICCIARDI R. A., *Marigliano*, cit., p. 725. Lo storico non menziona né la cornice lignea, forse già andata distrutta nel secolo precedente, né l'altare, anch'esso in legno, ricordato ancora in una descrizione della chiesa del 1857, ASDNo, cartella Marigliano n. 3, fascicolo 1857, chiese e cappelle, Circondario di Marigliano, senza numerazione: «Altare maggiore di legno in cui si venera la immagine di Maria santissima addolorata a pie' della croce con Gesù nel seno».

¹⁹ ALPARONE G., *Appunti*, cit., pp. 38, 44; seguito da DE LUISE V., *Documenti*, cit., p. 18.

²⁰ D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXVIII, 1913, fasc. 3, p. 517; LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., p. 297. Il dipinto mariglianese era stato già citato in LEONE DE CASTRIS P., *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, II, p. 513, nota 20; Idem, Tramontano, Decio, ivi, p. 857.

²¹ Archivio Storico del Banco di Napoli, Fondazione, Banco del Popolo, giornale di cassa, matr. 11, f. 1265, 20 novembre 1595: «Al magnifico Giovan Benedetto di Spetie ducati ventidue et per lui al magnifico Detio Tramontano pittore disse sono ad compimento di ducati 65 che li altri ducati 43 li have recevuti da lui manualmente in più partite et disse celi paga in parte di ducati 100 quali secondo sono convenuti sono per la pittura di uno quadro della Pietà sopra tavola ad oglio largo nove palmi et alto dudice extra la cornice, con promissione di consignarli detto quadro compito per tutto lo mese di maggio prossimo venturo et quando per detto tempo mancasse di finirlo le sia lecito al detto Giovan Benedetto di retenerse ducati 20 di detta summa di ducati 100, et anco promette farlo tutto di sua mano propria conforme alla mano del quadro di Santa Maria della Gratia da lui fatto nella venerabile ecclesia di San Severino di Napoli et conforme allo disegno firmato di loro proprie mane con patto anco di colorarlo et darce più passate di colori fini, ducati 22».

²² Archivio Storico del Banco di Napoli, Fondazione, Banco del Popolo, giornale di cassa, matr. 17, f. 399, 3 giugno 1598: «A Giovan Benedetto Spetie ducati diece et per lui a Detio Tramontano dissero

da Giovan Benedetto Spetie non debba necessariamente coincidere con quella mariglianese di cui ci si sta occupando²³. A fugare ogni dubbio sull'identificazione del quadro con quello a cui fanno riferimento le scritture bancarie discusse interviene però la Santa visita del 1615, condotta agli inizi del lungo episcopato di monsignor Giovanni Battista Lancellotti, in cui con grande chiarezza è precisato che «detta cappella have una icona donata per il medico Giovan Benedetto de Spetia, quale sta nell'altare maggiore»²⁴.

Quest'ultima fonte, quindi, contiene qualche informazione aggiuntiva sulla figura del committente, il cui ruolo però all'interno della confraternita che aveva sede nella chiesa di destinazione della cona non appare specificato nei documenti fin qui consultati. È certo comunque che l'ancora oscuro personaggio tenne a farsi effigiare nel dipinto, tra i dolenti, in secondo piano a destra, con le mani giunte e il collo incorniciato da un'ampia gorgiera mentre fissa l'osservatore.

Il recente restauro ha meglio evidenziato, in basso a destra, la firma dell'autore: «DETIVS T.B./ 1599»²⁵ (fig. 2). L'opera, dunque, venne ultimata a distanza di tre anni dal limite cronologico indicato nel documento del 1595²⁶. Le dimensioni riportate nel primo pagamento (mm. 2,37 x 3,16) sono leggermente difformi da quelle della tavola a noi pervenuta (mm. 2,30 x 3,40), sintomo del fatto che dovettero intervenire dei cambiamenti in corso d'opera. Analogamente a quanto accade in tante altre analoghe commissioni a pittori dell'epoca, il ritardo è da spiegare con l'intensa attività a cui il pittore dovette far fronte negli ultimi anni del secolo, come provano le testimonianze archivistiche e le pale d'altare superstiti, che ne certificano l'operosità, assieme ai suoi collaboratori, nella capitale e soprattutto nelle province meridionali, specialmente campane, dal Salernitano al Sannio, dall'Irpinia alla Terra di Lavoro e, naturalmente, al Nolano²⁷.

Il restauro ha inoltre restituito maggiore lucentezza all'aspetto cromatico del «Compianto», liberandolo dalle opacità cagionate dallo sporco e dalle vernici ossidate e bonificandolo in buona parte dagli interventi invasivi del pittore/restauratore Errico Fiore (Marigliano 1849-1905) – responsabile ad esempio del rifacimento integrale del volto di san Giovanni (figg. nn. 32-34) – che intervenne sulla tavola nel 1881, come ricorda la scritta apposta in prossimità della firma cinquecentesca²⁸.

Il recupero della vivacità dei bianchi, dei cinabri, dei blu, dei gialli e dei verdi, e cioè dei colori più adoperati, non affranca del tutto la composizione da quella cupa intonazione che, maggiormente accentuata prima del risanamento, colloca l'opera tra le più austere e plumbee rappresentazioni della pittura controriformata napoletana. Tramontano, di certo tra i pittori estranei alla parlata vivacemente espressiva,

celi paga in conto dela pittura di una sua cona della Pietà, ducati 10». I pagamenti sono stati revisionati da Pinto A., *Raccolta*, cit., *ad vocem*.

²³ Si veda ad esempio Alparone G., *Appunti*, cit., p. 38.

²⁴ ASDNo, *Santa visita*, 1615, vol. 9, c. 198r.

²⁵ Da sciogliere nel seguente modo: «Detius T(ramontanus) B(ruscianensis)/ 1599». Oltre che dai menzionati Ricciardi e Alparone, la firma è stata rilevata anche da Villano G., in *Da Nola a Ottaviano*, cit., p. 94. Tali autori però interpretano l'ultima parte della scritta come «TR.», anziché come «T.B.».

²⁶ Il nuovo assetto appare registrato nella *Santa visita* del 1603 (ASDNo, vol. 7), c. 235r: «un'icona in tabulis depicta cum imagine Sanctissimae Pietatis et aliorum sanctorum cum altare portatili satis exiguo, mandavit super illud non celebrari».

²⁷ LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., pp. 284-306; DE MIERI S., *Tramontano, Decio*, cit., pp. 567-570.

²⁸ Dell'intervento discute ALIPERTI F., *Errico Fiore di Marigliano. Ricerca biografica e descrizione critica delle opere note dell'artista*, Marigliano 2004, pp. 72-73.

stravagante e preziosamente colorata di un Teodoro d'Errico o di un Francesco Curia, nella tavola di Marigliano rimarca la sua appartenenza al filone più contrito e devozionale della pittura partenopea, quello che fa capo al citato Giovan Bernardo Lama. L'intenso tabellone mariglianese illustra con chiarezza post-tridentina il racconto evangelico dei momenti appena successivi allo «schiodamento» di Cristo, radunando sul Golgota, ai piedi della croce, che divide la scena in due zone, i vari protagonisti, tra cui la Maddalena e san Giovanni. Il carattere didattico dell'opera appare esaltato anche dalla raffigurazione, in alto a sinistra, dell'episodio che segue il Compianto, vale a dire il trasporto del corpo di Cristo nel sepolcro. La Vergine addolorata, in asse con la croce e col busto del figlio, volge rassegnata lo sguardo verso l'alto, affiancata dalle Marie e da san Giovanni. Le altre figure assistono con maggiore distacco alla scena, confabulando tra loro o cercando lo sguardo del devoto.

È indubbio che nel concepire un insieme così profondamente patetico Decio Tramontano si ispirasse ad alcune ben note invenzioni del maestro presso il quale, come si è anticipato, con ogni probabilità era stato a bottega. Il pensiero corre al «Compianto» di Giovan Bernardo Lama della chiesa dei Santi Severino e Sossio e soprattutto alla tavola, ora danneggiatissima, che si conserva in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli (fig. 5)²⁹. Da quest'ultimo dipinto infatti derivano la divisione della scena in due parti, con l'albero della croce issato nel mezzo, la collocazione della Vergine col figlio nel settore mediano, la forza espressiva dei dolenti e in parte anche la rappresentazione della Gerusalemme celeste. La composizione tuttavia non sortisce il medesimo effetto di horror vacui che si riscontra nel quadro napoletano, dal momento che Tramontano riduce il numero degli astanti e conferisce maggiore ariosità al paesaggio.

Nella fascia sommitale, inoltre, il pittore introduce quattro angeli, i quali, anche se avvolti entro panneggi svolazzanti alla maniera di Silvestro Buono e di Pompeo Landolfo, sembrerebbero riecheggiare un'idea cara a Marco Pino³⁰, il maestro senese che aveva dominato l'ambiente partenopeo negli anni di formazione di Decio, in competizione con Lama. Ed è certamente dalla cultura michelangiolesca mediata da Pino che discende la costruzione anatomica del Cristo, forse suggerita dalla «Pietà» realizzata dal maestro toscano per la chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma (1570-71 circa) (fig. 7)³¹. La soluzione, però, a sua volta rinviante alla «Pietà» disegnata da Michelangelo per Vittoria Colonna, e che a Napoli ebbe tra i suoi interpreti anche il Lama (fig. 6)³², era stata ripresa da Pino anche nelle tavole della Galleria Nazionale di Cosenza (1572), del Prado e di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli (1577)³³.

Al «Compianto» mariglianese è stato associato un disegno custodito a Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinet, inv. 24910), che appare intimamente legato all'invenzione della pala (fig. 8)³⁴.

²⁹ Su queste opere cfr. ZEZZA A., *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 4-5, 14; LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., pp. 239, 250, 259-260, 262.

³⁰ Si pensi ad esempio alla *Crocifissione* della cappella Tarragona in San Giacomo degli Spagnoli, per la quale cfr. ZEZZA A., *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, pp. 194, 210, 268, scheda A.37.

³¹ Il confronto è suggerito anche da ALPARONE G., *Appunti*, cit., p. 44. Sul dipinto romano si rinvia ad ZEZZA A., *Marco Pino*, cit., pp. 170, 174, 279, scheda A.71.

³² Il riferimento è alla *Pietà* forse appartenuta alla cappella Amodio in San Giovanni Maggiore, ora in Santa Maria del Buonconsiglio (ZeZZa A., *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 5, 26, nota 19).

³³ ZEZZA A., *Marco Pino*, cit., pp. 238, 266, scheda A.32, 262-263, schede A.10, A.18.

³⁴ LEONE DE CASTRIS P., *Pittura*, cit., pp. 305, 324, nota 20.



Fig. 9. Giovanni de Gregorio, *Compianto sul Cristo morto*, chiesa di Santa Gertrude, Castelvita. Fig. 10. Ignoto pittore del primo Seicento, *Madonna del Rosario*, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano.

Il foglio, senz'altro spettante a Tramontano, con ogni probabilità è da collegare a una composizione distinta da quella in esame, dal momento che, a un'attenta lettura, ci si accorge di alcuni elementi che lo rendono dissimile dalla tavola. Nello specifico, diverso appare il committente, più anziano e diversamente abbigliato; si rilevano inoltre le differenti pose di alcuni personaggi e la mancata rappresentazione della città sul fondo e della scena del trasporto di Cristo al sepolcro, nel disegno sostituita dal solo avello scoperchiato.

È possibile pertanto che il foglio berlinese debba considerarsi preparatorio di un dipinto perduto destinato ad un'altra sede. Non va trascurato, ad esempio, che nella chiesa già nominata di Santa Maria della Pietà di Brusciano, sede anch'essa di una confraternita della Pietà, e dove la famiglia Tramontano possedeva una cappella dedicata a San Giacomo già nel 1580³⁵, la Santa visita del 1586 ricorda una dispersa «immagine» con la «Pietà et altre figure», presumibilmente spettante allo stesso Decio, e forse affine a quella di Marigliano³⁶. Ma è verosimile che un'opera di Tramontano

³⁵ ASDNo, *Santa visita*, 1580, vol. 4, c. 213r: «ultimo loco aderat cappella Sancti Iacobi Apostoli cum imagine Beate Virginis et sancti Nicolai que est Polidori Tramontanii et fratrum qui faciunt in ea celebrare missa». La cappella è menzionata anche nella *Santa visita* del 1586, ASDNo, vol. 6, c. 840v.

³⁶ ASDNo, *Santa visita*, 1586, vol. 6, c. 839r: «Item una cona che sta sopra lo altare maggiore con li imagine dela Pietà et altre figure, con colonne intagliate et indorate con altri ornamenti et guarda polvovere [sic] de lignamo stillato de oro et guarda polvore di tela torchina».

con la medesima iconografia figurasse anche in qualche chiesa della capitale, come parrebbe suggerire il fatto fin qui mai evidenziato che il lucano Giovanni de Gregorio, detto il Pietrafesa (1580 circa - 1656), allievo di Fabrizio Santafede, formatosi a Napoli tra il 1595 e il 1601, si ricordasse quasi certamente di un «Compianto» di Tramontano nel bel dipinto del 1627 in Santa Gertrude a Castelcivita (fig. 9)³⁷. Basti osservare la ripresa del motivo della croce nel mezzo e soprattutto l'indubbia somiglianza della Maddalena, inginocchiata in primo piano e col capo rivolto verso il basso, proprio come nel disegno ora in Germania.

Si tratta solo di un fragile indizio in grado però di irrobustire l'ipotesi dell'esistenza di un importante prototipo napoletano spettante al Tramontano, a fine secolo, come si è visto, impegnato a sintetizzare stimoli rilevanti provenienti dalle opere del Lama e di Marco Pino. Per un pittore attivo nell'estrema provincia meridionale ancora nel Seicento avanzato quale fu il Pietrafesa, l'arte del maestro bruscianese contribuiva così ad alimentare un linguaggio che se a Napoli, ormai pronta a raccogliere i primi esiti del Barocco, in quegli anni risultava largamente superato nelle aree periferiche del vicereame continuava a riscuotere il favore della committenza religiosa.

Dal testamento di Decio Tramontano, un documento³⁸ di notevole interesse fin qui rimasto inedito, datato 5 settembre 1608, si evince che l'artista, abitante in Napoli,

³⁷ Sul dipinto cfr. SACCONI S., in *Petrafricanus pingebat. Opere di Giovanni de Gregorio 1608-1653*, catalogo della mostra (Maratea, agosto-settembre 1993), Napoli 1993, pp. 24-25, 58-59, scheda n. 14. Per un profilo aggiornato del pittore si rinvia a DE MIERI S., *Pittori 'lucani' nel Salernitano. Nuovi dipinti di Pietro Antonio Ferro e del Pietrafesa*, in *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, a cura di ABBATE F., RICCO A., Foggia 2019, pp. 107-116.

³⁸ Si riporta una trascrizione dei punti nodali del documento: Archivio di Stato di Napoli, Notai del Seicento, Marcello Gaudiosa, scheda 14, prot. 8, cc. 434r-436r: «Testamentum pro Detio Tramontano. Die quinto mensis Settembris septimae indictionis 1608 Neapoli, ad preces nobis factas pro parte Detii Tramontani pictoris accessimus ad quandam eius domus sitam in hac civitate Neapoli in plathea dicta della Egiptiaca [...], in quaddam camera superioris dictae domus invenimus dictus Decius in lecto iacente, infirmus corpor, sanus tamen mente et in recta sui loquutione et memoria pariter [...]. Et perché la institutione dela herede è capo et principio de ciaschun testamento, senza la quale il testamento de iuris censura se dice essere nullo, pertanto lo predetto Decio testatore instituisce, ordina et fa ad sé sua herede universale et particolare... Giuditta de Apuczo sua moglie supra tucti soi beni mobili et stabili, oro, argento, recoglienze, crediti et nomi de debitori, con conditione però che sequita la morte de detta Giuditta sua moglie se debbia erigere et fare una cappella nel casale de Brusciano, pertinentiae dela terra de Marigliano, da farci per domino Gregorio Tramontano si allora sarà vivo, et non essendo vivo se debbia fare decta cappella per il cappellano de decto casale che allora serà, nella quale cappella se debbia fare una cona sub vocabulo Santa Maria del Carmine, et in quella se debbiano ogni anno in perpetuum celebrare trenta messe de requiem per l'anima di esso testatore et in remissione de' suoi peccati, quale cappella nel caso di morte di da lui dicta terra et debbia essere herede de tucti li beni et le rendita di esso testatore, et nel caso predetto decta cappella sia obligata ogni tre anni maritare due figliole le più propinque ad maritarse de casa Tramontano de decto casale, ala quale per ciascheduna gi lascia ducati vintiquattro in subsidio del loro maritaggio, Item lascia che accadendo murire il corpo suo sia sepellito ala venerabile ecclesia della Santissima Nuntiata di questa città. Item lascia che stanni sequita la morte di esso testatore se debbiano celebrare la trentauna et quarantauna messa per una vice tantum in diversi altari privilegiati per l'anima di esso testatore et in remissione de' suoi peccati. Item esso testatore declara essere sodisfatto da Giovan Bactista de Apuczo suo cognato del pesone dela casa dove al presente habita per insino ala mità de luglio passato 1608 ala raggione de ducati decedotto lo anno, non essendo inclusa la terza che decto Giovan Bactista deve consequire da esso testatore. Item esso testatore declara haver ricevuto dalli mastri ... Oliviero Martiniello primicerio de Marigliano ducati vinti in cunto della cona del Santissimo Rosario quale al presente sta in opera. Item il detto testatore declara havere ricevuto da Giovan Laurentio Primicile ducati vinti in conto della cona dell'Assumptione della Madonna, quale similmente sta in opera. Item esso testatore declara havere ricevuto da Lorenzo de Rosa de Calvanico ducati vinticinque in conto

nella «plathea detta della Egiptiaca», fino a poco prima della scomparsa fu intensamente attivo, come dimostra la menzione nel documento di ben quattro opere incompiute per le quali il pittore, ormai molto malato, aveva ricevuto dei pagamenti. Tra queste è interessante il ricordo della cona della «Madonna del Rosario», pagata dal primicerio Oliviero Martiniello di Marigliano. Vaghe reminiscenze delle composizioni più avanzate del Tramontano sembrano trasparire nella sconosciuta tela del «Rosario» ora collocata nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie di Marigliano (fig. n.10), proveniente dalla cappella rosariana della medesima chiesa, in particolare se si osserva il modellato asciutto dei santi Domenico e Caterina da Siena. Con ogni evidenza però l'opera spetta a un diverso pittore, che poté, dopo il 1608, ultimare la pala solo impostata da Tramontano.

La cautela è d'obbligo, anche perché il dipinto, forse identificabile con la «cona vecchia piccola» della cappella del Rosario ricordata nella Santa visita del 1630³⁹, sembrerebbe essere stato interessato di rifacimenti ottocenteschi, che di certo non ne agevolano la lettura. Ad ogni modo, analisi maggiormente approfondite su questo come su altri prodotti pittorici tuttora reperibili nel comprensorio di Marigliano contribuiranno a dissolvere le tenebre che ancora offuscano il percorso finale dell'artista bruscianese⁴⁰.

Restauro e tutela

Il pregevole dipinto raffigurante il «Compianto su Cristo morto» (fig. 1), firmato e datato DETIUS T.B. 1599⁴¹ (fig. 2) ed eseguito con la tecnica ad olio su tavola, era la pala d'altare della chiesa della Pietà e San Lazzaro a Marigliano.

della cona dell'Assumptione de Nostro Signore Iesu Cristo, quale similmente sta in opera. Item esso testatore declara haver ricevuto dal signor don Paulo... [sic] in conto della cona delli tre Maggi ducati quactro. Item il detto testatore declara dovere consequire dalla Regia Corte certa quantità de denari una insieme con cinque altri compagni pittori, pertanto lascia che decta sua parte spectare si exiga da decta Regia Corte et sono per le opere fatte alle regie galere [omissis].

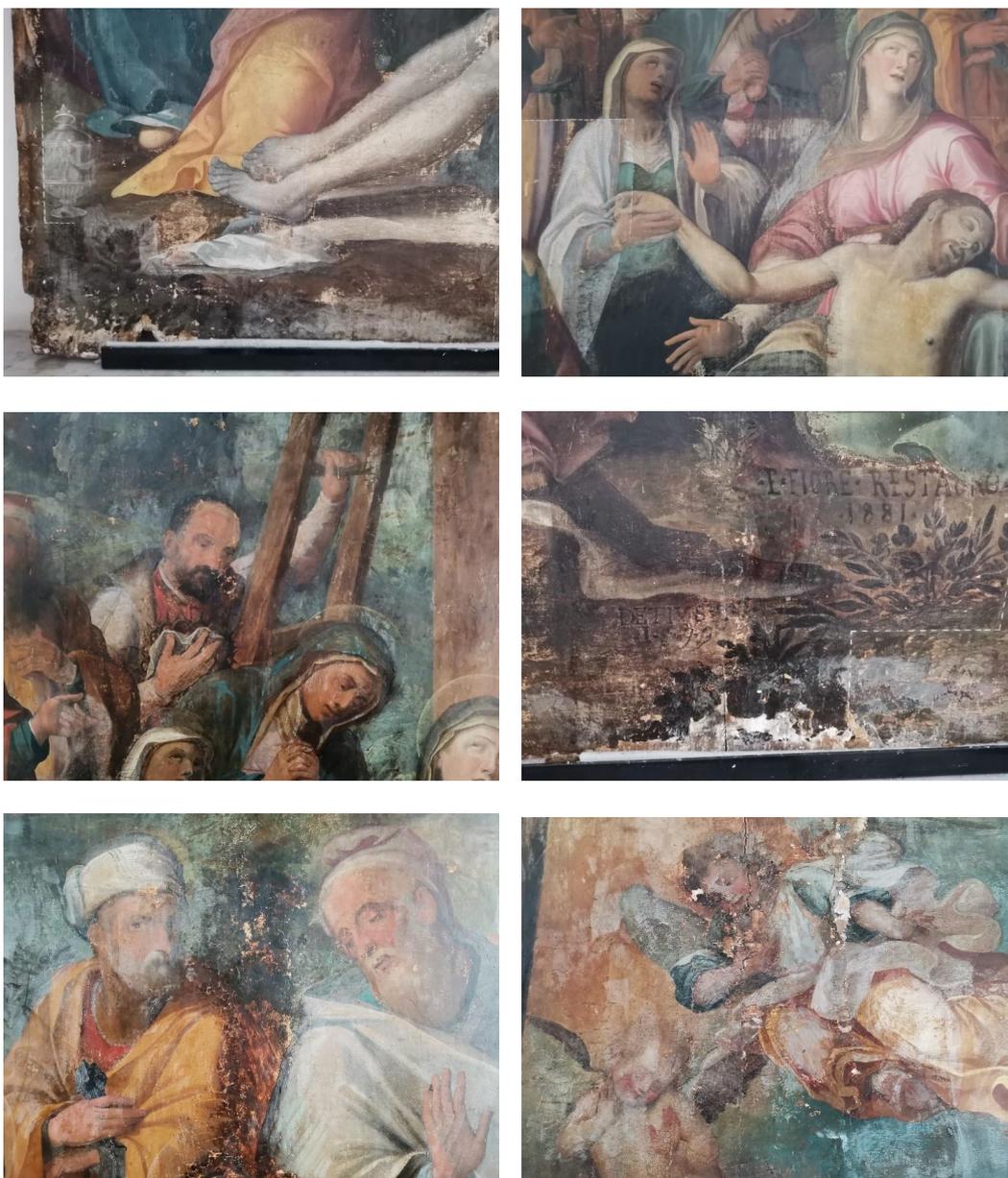
³⁹ La cronologia della suddetta pala, forse avviata da Tramontano, non sembrerebbe incompatibile con le complesse vicende della cappella del Rosario. Ecco quanto si legge nella *Santa visita* del 1615 (ASDNo, vol. 9, cc. 180v-181r): «Et successive visitavit cappellam a latere epistolae altaris maioris positam sub vocabulo Sanctissimi Rosarii in qua adest quandam confraternitas eiusdem nominis, quae non habet bullas erectionis [...]. Altare dictae cappellae caret omni ornamento, ideo fuit mandatum quod in eo non celebretur sub poena suspensionis celebranti nisi provideatur de omnibus necessariis paramentis, et habet infrascripta bona et onera, videlicet: inventario delli stabili et mobili della sopradetta cappella. In primis docati sessanta, delli quali se ne hanno annui docati cinque e mezo per compra fatta sopra le robbe del signor Francesco d'Alesandro, sincome appare per istromento rogato per mano de notare Tiberio Nappo sotto il dì 25 di novembre 1607, li dicti denari furono lasciati dal quondam Giovan Antonio d'Alesandro con peso de una messa la settimana per l'anima sua, quale al presente si celebra per don Giovan Lonardo Coco; item una tovaglia di tela con pontillo piccolo; item una tovaglia ecclesiastica; item uno altaretto portatile sacro». In quella del 1630 (ASDNo, *Sante visite*, vol. 12, c. 79r) si aggiunge: «Inventario de quello possede il Santissimo Rosario de Marigliano [...]. Possede docati trenta che le deve li heredi de Ortensia Scarella, quali li ha lasciati per reparatione della cappella et non tocchino insino a tanto non si ripone la cona nova per fare quel tanto bisogna a detta cappella. Possede una cona vecchia piccola stante al presente si sta facendo la cona nova».

⁴⁰ Con ogni probabilità Tramontano si spense tra il 1608 e il 1609, in età non così avanzata, come induce a credere la presenza nella sua bottega di ben quattro dipinti; inoltre, è indicativo che solo nel 1603 l'artista avesse preso a bottega il ventenne Raffaele di Benedetto, per cinque anni (P. Leone de Castris, *Pittura*, cit., p. 338).

⁴¹ DETIUS T.B. 1599 si traduce in DECIO TRAMONTANO BRUSCIANESE 1599.



Fig. 11. Decio Tramontano, compianto sul Cristo morto 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Prima del restauro.



Figg. 12-17: Decio Tramontano, compianto sul Cristo morto 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano (NA). Dettagli dello stato iniziale.

Nell'ambito dell'attività di tutela del patrimonio culturale, nel 2010 la Soprintendenza, constatato lo stato di degrado e incuria in cui versava la chiesa, che presentava gravi problemi strutturali, ha provveduto ad una somma urgenza, consentendo la messa in sicurezza ed il trasporto della tavola dalla suddetta chiesa alla Collegiata di Santa Maria delle Grazie a Marigliano, al fine di garantirne la conservazione.

Il 22 dicembre 2010, quindi, l'opera è stata smontata dalla parete dell'altare maggiore con l'ausilio di un ponteggio (necessario a raggiungere la posizione della tavola) e successivamente velinata con carta giapponese e colla animale a protezione della pellicola pittorica. Questo recupero ha permesso anche la disinfestazione del supporto ligneo dall'attacco di insetti xilofagi. Il dipinto, trasportato nella chiesa della

Collegiata di Santa Maria delle Grazie, fu collocato nel nartece della chiesa, appoggiato con il margine inferiore a contatto con il pavimento.

Nel 2020, grazie al reperimento dei fondi necessari ad eseguire il restauro conservativo ed estetico della pala da parte del parroco don Lino D'Onofrio e grazie ad una cospicua donazione di un privato, si è potuto procedere al restauro ed alla collocazione a parete dell'importante tavola rinascimentale.

Ogni intervento di restauro rappresenta una preziosa occasione di approfondimento e studio delle caratteristiche tecnico-esecutive del manufatto artistico, permettendo poi di individuare le eventuali manomissioni subite e le cause del degrado. Anche in questo caso il processo conoscitivo è iniziato con l'analisi della tecnica esecutiva avvalendosi anche dell'ausilio di indagini diagnostiche non invasive.

Il supporto, ad una analisi visiva macroscopica, risulta essere composto da tre assi lignee che costituiscono il tavolato di spessore di circa 5 cm, disposte con fibra verticale, appartenenti ad una specie legnosa di tipo populus (pioppo) e risultano commesse tra loro a filo piano con cavicchi. Le tre traverse orizzontali, di spessore di 9 cm, sono disposte trasversalmente alle assi, ed appartengono ad una specie legnosa più dura di tipo castanea (castagno), inserite nello spessore del supporto in un incastro a coda di rondine al fine di sostenere le assi del tavolato, di mantenere la planarità e prevenire le deformazioni.

Le diffuse lacune della preparazione e della pellicola pittorica hanno permesso di constatare l'assenza di incamottatura. Lo strato preparatorio, osservabile in corrispondenza delle cadute di colore, si presenta di colore bianco ed eseguito a gesso e colla animale (fig. n.26), finemente lisciata per poter accogliere la successiva stesura degli strati pittorici costituiti da pigmenti stemperati in olio di lino cotto.

La permanenza in luoghi non idonei all'ottimale conservazione perché caratterizzati da un elevato tasso di umidità, quali la chiesa della Pietà e San Lazzaro ed il pavimento della chiesa Collegiata di Santa Maria delle Grazie, ha portato alla nascita di fenomeni di degrado quali distacco e decoesione dello strato preparatorio (figg. nn.12,15).

Lo stato di conservazione della pala risultava complessivamente sufficiente. Strutturalmente il tavolato ligneo non presentava deformazioni significative, si riscontravano lievi sconnessure in corrispondenza delle commettiture delle assi, esclusivamente nella parte perimetrale ed in quella alta destra, e limitate mancanze, erosione e fori di sfarfallamento localizzati prevalentemente nella zona inferiore. I principali fenomeni di degrado, infatti, erano relativi alla preparazione ed alla pellicola pittorica. Si notavano diffusi sollevamenti e fenomeni di decoesione della preparazione lungo i bordi perimetrali e lungo la sconnessione tra le assi nella parte alta destra. Il film pittorico era ricoperto da sporco superficiale, vernici ossidate ed un diffuso intervento di ridipinture ad opera di E. Fiore nel 1881 (fig. n.11).

Proprio la presenza delle estese ridipinture effettuate dal Fiore ci ha costretti a profonde riflessioni nel corso della pulitura e dell'integrazione cromatica. Da una parte tali ridipinture fanno parte della storia, del tempo vita dell'opera, dall'altra ne offuscano parzialmente il testo pittorico originale. Analizzando il colore cinquecentesco sotto le ridipinture nella zona inferiore, ci si è resi conto che lo stato conservativo era mediocre e presentava gravi abrasioni e mancanze. Le ridipinture, inoltre, erano caratterizzate da una grande tenacia, essendo anch'esse realizzate con la tecnica ad olio e pertanto polimerizzate. Si è quindi deciso di non rimuoverle nella zona marginale del dipinto. Una scelta differente è stata presa in merito alla

ricostruzione della grande lacuna verticale che passava sul volto del San Giovanni. In questo caso, infatti, le ridipinture si presentavano alterate e ricoprivano per qualche centimetro i margini della pellicola pittorica originale, compreso parte del volto di San Giovanni. Si è deciso, di conseguenza, di asportarle. La riflessione, quindi, si è concentrata sulla modalità di integrazione della lacuna che interessava il volto: una ricostruzione sarebbe stata giustificata dalla potenziale unità della pittura circostante. Tuttavia, la ricostruzione formale del volto sarebbe stata arbitraria, un'intromissione moderna nel testo pittorico originale. Pertanto, per conciliare la necessità di una lettura uniforme della narrazione pittorica con le esigenze critiche della facile identificazione dell'intervento, si è deciso di effettuare l'integrazione cromatica riprendendo il volto del Fiore ma di rendere, allo stesso tempo, un effetto di osservazione attraverso un velo mediante l'utilizzo della metodologia di selezione cromatica senza definirne i contorni.

Descrizione e iconografia

Una scena di «compianto» è il tema rappresentato su questa pala d'altare. Nel corso del Trecento si diffuse nell'Europa centrale di lingua tedesca un nuovo soggetto iconografico, noto con il nome di «Vesperbild». La parola significa letteralmente immagine del tramonto, o del vespro, e si tratta di una prima produzione fatta di una serie di piccole sculture in legno dipinto, in gesso o in terracotta, che rappresentano la Madonna seduta che sostiene, sulle proprie gambe, il corpo esanime e irrigidito di Gesù, morto la sera del venerdì santo⁴². Questa rappresentazione non è riconducibile ad alcun racconto presente nei Vangeli, né, eventualmente, sui testi apocrifi che narrano le vicende della vita di Cristo. È dunque una invenzione, se così possiamo dire, o più semplicemente una interpretazione popolare di ciò che verosimilmente potrebbe essere accaduto subito dopo la deposizione di Gesù dalla croce: i testi sacri narrano che al momento della crocifissione e della sepoltura la Madre era presente accanto al proprio Figlio e con lei la compagnia del discepolo amato da Gesù e dalle «Marie», così come nella tradizione giovannea⁴³ sono citati due personaggi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, rispettivamente presentati l'uno come un uomo ricco (è lui il detentore del luogo della sepoltura dove sarà deposto il corpo del Signore) e l'altro come un dottore della legge e autorevole personaggio d'Israele (è lui che parla in favore del Nazareno nel consiglio dei giurati perché potesse essere ascoltato ed è lo stesso uomo che porta con sé una costosa quantità di aromi per la sepoltura nel Getsemani). Oltre questi le scene di compianto si possono popolare di altri personaggi che, come nella nostra pala possono essere individuabili dalle caratteristiche che ne sottolineano la funzione narrativa. Così nel lavoro di Decio Tramontano possiamo intravedere una composizione complessa con diversi piani narrativi e l'inserimento di più elementi che al tempo stesso, storicizzano l'evento narrato mentre lo ascrivono agli anni in cui il lavoro è stato commissionato e realizzato. Molto bella questa prima esperienza:

⁴² Dai *Vesperbild* nacque infatti il tema iconografico, noto col nome di *Pietà*, che numerosi maestri del XVI secolo dipinsero e che Michelangelo Buonarroti scolpì in un bianco blocco di marmo di Carrara da lui scelto personalmente.

⁴³ Gv. 19, 38-42.

L'oggi che si ripresenta a quell'evento unico e fondativo (eph'apax) cui partecipa in pienezza per realizzare quello che teologicamente si chiama memoriale.

Nelle considerazioni che la lettura dell'immagine permette si procederà per tre diversi passaggi:

- l'individuazione dei personaggi e le relazioni dinamiche tra loro;
- il senso dell'universo in cui la scena è contemplata;
- la possibile lettura di fede cui l'immagine può introdurci.

Il gruppo immediatamente individuabile in primo piano è quello delle donne con al centro il Cristo depresso e la figura del discepolo da Gesù amato. Il gruppo è posizionato in forma triangolare, con al vertice il volto della dolente. Il corpo conserva ancora la forma del crocifisso, con le braccia allargate e i piedi ravvicinati, è posto tra le gambe di Maria quasi a doverlo nuovamente dare alla vita come nei giorni del parto. Una Maddalena pensierosa, forse in attesa di ciò che le darà nuovamente vita facendola diventare la donna dell'incontro col Risorto, la cui simbologia è nel recipiente posto nella sua prossimità, un vaso per gli oli profumati, memoria delle mirofore che andranno il mattino di Pasqua.

In secondo piano sulla destra la presenza dei due personaggi identificabili con Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo riconoscibili perché l'uno porta tra le mani i chiodi del crocifisso e l'altro tocca la borsa posta al fianco, alle spalle la figura del committente in veste d'epoca con gorgiera e le mani in figura orante. Dall'altro versante ancora tre personaggi maschili questa volta in numero invertito perché due sono abbigliati in foggia contemporanea e quello centrale in foggia antica, si nota una certa somiglianza tra il personaggio dell'orante e quello che scende dalla scala portando in un lino bianco la corona di spine, questa volta è abbigliato con un collo di ermellino, probabile insegna della confraternita di appartenenza e committente della pala, potrebbe essere la stessa persona in due differenti momenti. Altro personaggio interessante è quello col manto rosso, la cui mano destra indica la scena che si sta svolgendo: un possibile autoritratto dell'artista egualmente devoto?

Il tema cultuale della raffigurazione è inserito in un contesto naturalistico in cui spicca una cinta muraria con la porta della città, di cui si intravedono le forme architettoniche di imponenza, con torrioni e cupole, cuspidi di case e timpani di edifici; fa da contrappunto uno sperone roccioso ricoperto di verde in cui si apre una grotta al cui interno viene raffigurata la scena della deposizione del corpo del crocifisso, è il suo sepolcro, dove il corpo viene adagiato ponendolo su un lenzuolo. Un cielo nuvoloso, rotto dalla luce che illumina lo snodo centrale dei due pali che formano la croce e la presenza di angeli che definisce come un'area della gloria su questa scena di addii completa questa rappresentazione. Indubbiamente la scena del compianto rappresenta un grande tema di pietà popolare e tiene in sé molti spunti che inducono ad una meditazione sul senso della vita e dell'offerta di sé.

Certamente c'è un primo asse visivo che mette sulla stessa linea la roccia, il Cristo, la madre e la croce, segno dietro cui si staglia la luce: dal buio e solidità della roccia verso il diffuso bagliore dei cieli.

Un secondo asse, quello orizzontale. In primo piano si coglie la solitudine del dolore, ciascun elemento è chiuso nel proprio mondo, segno che tutti sono lì in nome dell'amore particolare che stringeva ciascuno a quel Gesù ora morto. In secondo piano il gruppo di destra ha due elementi dialoganti e uno orante, lo stesso il gruppo di sinistra, la preghiera singola o comunitaria (se il personaggio è lo stesso come

ipotizzato) potrebbe rappresentare le due dimensioni dell'orazione e le sue due esperienze.

Il terzo piano la storia tra quotidianità, il paesaggio fermo della cinta muraria, e possibilità, il sepolcro che si riempie di un corpo ma che è destinato a restare un sepolcro vuoto. Elemento simbolico molto interessante è la scala che nella sua funzione potrebbe essere il mezzo per calare il corpo e conservarne i segni della regalità nella figura della corona di spine, ma anche il mezzo che -in risalita-, portando la stessa corona del dolore e del limite, può farti entrare in quella luce e in quell'altezza dei cieli rappresentata dalla schiera angelica, porta della luminosa presenza del risorto. Sono dunque presenti gli elementi simbolici che nella dolenza del distacco già alludono alla forza della resurrezione, a più riprese richiamata.

Tecnica costruttiva e dimensioni

Riguardo la tecnica realizzativa la tavola rientra in un processo oramai affermato da diversi secoli in Italia (i primi dipinti su tavola con concezione «moderna» che conosciamo risalgono all'inizio XII secolo) e che ha visto l'affermarsi di un procedimento che ha portato alla creazione di vere e proprie opere d'arte che, al tempo stesso e gradualmente, proprio nel XVI secolo iniziano a lasciare il posto al «nuovo» dipinto su tela⁴⁴. Il «legnaiuolo» si accertava di acquistare tavolati ben stagionati, anche fino a otto o nove anni, in quanto le tavole troppo fresche avrebbero creato diversi problemi, dalle diverse torsioni al rilascio di liquidi (come i tannini), che avrebbero potuto macchiare il film pittorico⁴⁵. Le tavole venivano tagliate in base alle misure richieste dall'artista/committente ed assemblate tra di loro con cavicchi e colla animale, generalmente dello spessore di quattro o cinque centimetri venivano poi definitivamente assemblate, garantendo la tenuta nel tempo, con traverse in castagno sul retro (comunque un'essenza più dura di quella utilizzata per il tavolato) e montate longitudinalmente (quasi sempre tre), sistema che prevedeva l'inserimento delle traverse nello spessore del tavolato in un incastro a sezione trapezoidale, comunemente detto a coda di rondine.

Nella «nostra» il procedimento ripercorre proprio la tradizionale realizzazione già descritta sopra dalla dottoressa Palma Maria Recchia determinando come risultato una tavola, che poi fungerà da supporto al dipinto dopo diverse stesure di colla e gesso di bologna (preparazione), della grandezza di 340cm per 230cm e costituita da tre tavole di pioppo della larghezza di circa 80cm cadauna, dallo spessore di circa 5cm, incollate tra loro con colla animale e tenute da tre traverse in castagno sul retro con incastro a coda di rondine. Il film pittorico è stato realizzato con leganti ad olio⁴⁶.

Stato di conservazione e intervento di restauro

L'opera si presentava in un sufficiente stato conservativo sotto l'aspetto materico, le condizioni di tenuta del tavolato erano buone e non si registravano

⁴⁴ PERUSINI G., *il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*, Del Bianco Editore, Udine 1985.

⁴⁵ GUIDA A., *costruzione, degrado e restauro dei supporti lignei dei dipinti*, Istituto per il Restauro M.T. Caiazzo, Salerno 2010.

⁴⁶ PERUSINI G., *il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*, Del Bianco Editore, Udine 1985.

particolari criticità, lo stesso valeva per il film pittorico, abbastanza coeso al supporto tranne che per alcuni punti come la fascia bassa che, a contatto per molti anni con un pavimento umido (prima della ricollocazione a parete), aveva assorbito molta acqua causando distacchi e in alcuni punti sfarinamento della preparazione. La lettura dell'opera invece era compromessa da diversi fattori: uno spesso strato di sporco coerente, ridipinture molte delle quali maldestre (soprattutto quella di E. Fiore firmata 1881), vernici ossidate che nascondevano le cromie originarie, interventi di restauro mai completati e grossi ed invasivi saggi di pulitura.

Gli interventi di restauro condotti⁴⁷ sono stati finalizzati a contenere il degrado e a consolidare lo stato di fatto della materia per preservarne la durata nel tempo, contemporaneamente le operazioni di restauro hanno puntato a ridare una corretta lettura iconografica e cromatica dell'opera tenendo conto della storia e delle tecniche realizzative del dipinto, dei vari restauri subiti e selezionando accuratamente eventuali zone o ridipinture da rimuovere e/o da conservare, tutto sotto l'attenta luce della diagnostica (figg. 11-17)⁴⁸.

Le primissime operazioni di restauro hanno visto il fissaggio della preparazione e del film pittorico (figg. 18, 19), l'intervento è stato localizzato alla presenza di fenomeni di perdita di adesione tra questi ed il supporto. Durante le operazioni si è proceduto anche a migliorare il più possibile la planarità del piano policromo con iniezioni e stiratura delle sacche createsi tra il supporto e la preparazione. Per il consolidamento sono state iniettate resine microacriliche precedute da iniezioni alcoliche quale veicolante.

Certi di aver messo in sicurezza ogni minima porzione dell'opera, e dopo aver atteso i giorni necessari all'asciugatura completa, si è iniziato a progettare attraverso saggi (figg. 20, 21) e scala di solventi⁴⁹, la migliore pulitura possibile partendo dal presupposto di doverla effettuare 'a ritroso' e quindi in modo controllato e progressivo in quanto ad ogni passaggio andavano valutate attentamente le superfici originali, le integrazioni e anche le 'ridipinture di Fiore' le quali, in accordo con le cariche coinvolte, alcune sono state rimosse e altre integrate nel contesto.

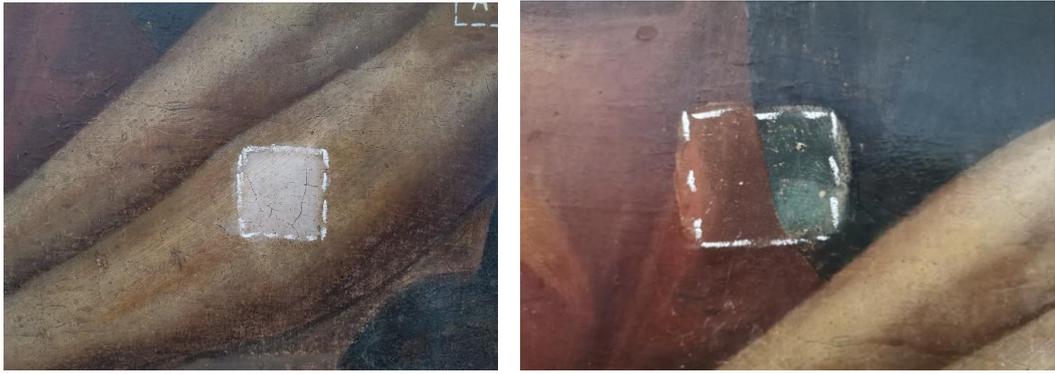


Figg. 18, 19. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Consolidamento pellicola pittorica.

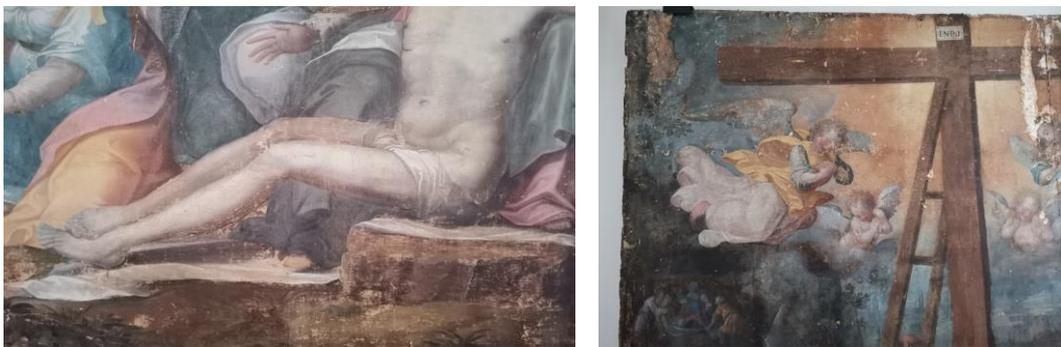
⁴⁷ Autorizzazione n. N 007609 del 04/06/2020 rilasciata dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli.

⁴⁸ Il progetto di restauro è stato presentato dalla Cooperativa *l'Arco restauro e conservazione* con sede in Acerra (NA).

⁴⁹ Per quel che riguarda l'uso di solventi applicato al restauro si veda: TORRACA G., *Solubility and solvents for conservation problems*, ICCROM, Roma 1975.



Figg. 20, 21. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Prove di pulitura.



Figg. 22, 23. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Durante la pulitura.



Figg. 24, 25. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Rimozione vecchie stuccature.

Dopo le varie prove la soluzione più efficace e meno invasiva è risultato un composto a base alcolica con acqua demineralizzata al 20% e con una percentuale di tensioattivo al 10%, il tutto alternato con tamponature di *white spirit*. Le operazioni si sono ripetute per tre cicli ed in alcuni punti, dove lo sporco coerente era più tenace, sono state coadiuvate da operazioni meccaniche con ausilio di bisturi e matite di vetro (figg. 22, 23).



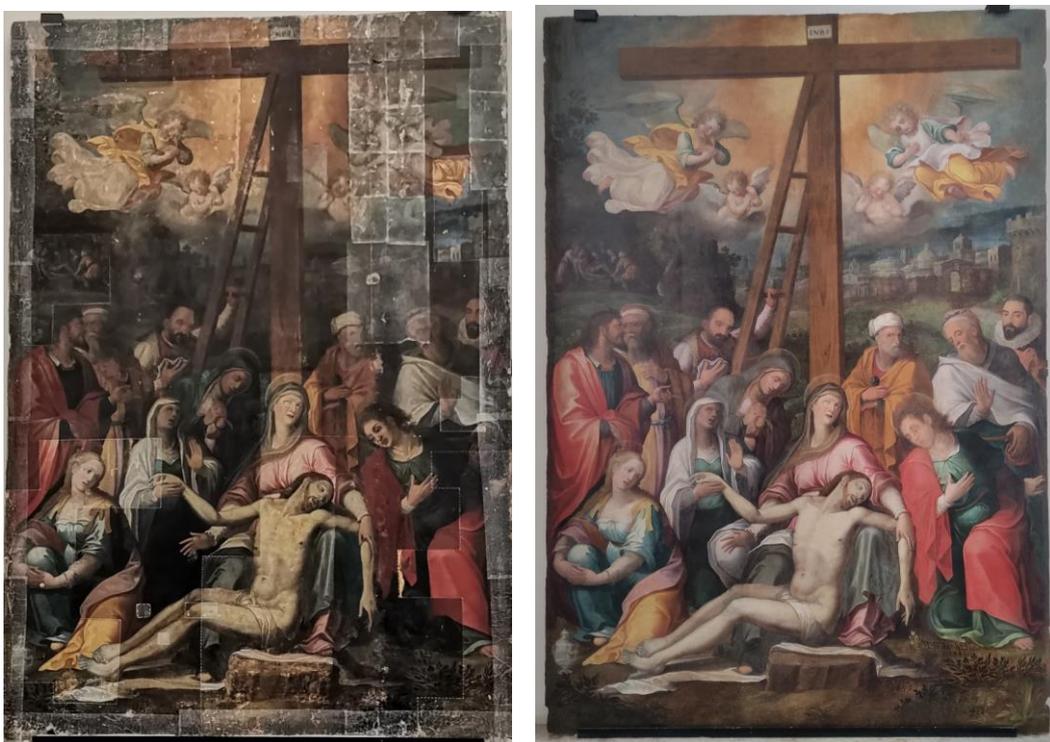
Fig. 26. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano (NA). Completamento della pulitura. Fig. 27. Completamento delle stuccature.



Figg. 28-31. Decio Tramontano, *compianto sul Cristo morto* 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Dettagli prima e dopo il ritocco cromatico.



Figg. 32-34. Decio Tramontano, compianto sul Cristo morto 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Prima durante e dopo il ritocco cromatico.



Figg. 35, 36. Decio Tramontano, compianto sul Cristo morto 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Prima e dopo il restauro.

Per pulitura si è inteso anche l'eliminazione di tutte le stuccature inidonee (figg. 24, 25), molte delle quali stratificate con materiali incompatibili e con resa della superficie troppo differente; la rimozione delle stuccature, che nella maggior parte dei casi sono molto dure e ricoprono parte del film originario, è un'operazione molto delicata e lenta in quanto prestare poca attenzione oppure eseguire operazioni rapide e non controllate può creare molti danni all'opera che può perdere materia. Rimosse le stuccature non funzionali al restauro c'è stata necessità di ulteriori consolidamenti in

quanto molti lembi di preparazione risultavano distaccati dal supporto. Durante la rimozione delle stucature è nata la problematica della rimozione o meno della porzione che interessa il volto di San Giovanni, completo rifacimento di E. Fiore del 1881. Dopo varie valutazioni si è deciso di rimuovere l'intera porzione in quanto con piccoli saggi ci si era resi conto che parte del viso originario di D. Tramontano era stato ricoperto da E. Fiore e poi ridipinto.

Le operazioni descritte fino a questo momento ci hanno consegnato l'opera originaria di Decio Tramontano con qualche piccola integrazione di E. Fiore (fig. 26) che si è deciso non rimuovere. Da questo momento è iniziata l'integrazione materica e cromatica.

La reintegrazione materica si è concentrata soprattutto sulla riproposizione della preparazione mancante, cioè è stata eseguita una stuccatura nelle lacune con la stessa metodologia e gli stessi materiali di quella originaria, ma la prima operazione effettuata è stata una completa verniciatura dell'opera (in modo da isolare la fattura originaria dal restauro), poi si è proceduto con una leggera velatura di colla animale sul supporto ligneo emerso nelle lacune e al di sopra di questo è stata eseguita una stuccatura con colla animale e gesso di bologna a chiusura delle lacune con massima attenzione ai bordi (fig. n. 27). La superficie e la planarità della stuccatura si sono integrate perfettamente con gli andamenti del tavolato sottostante.

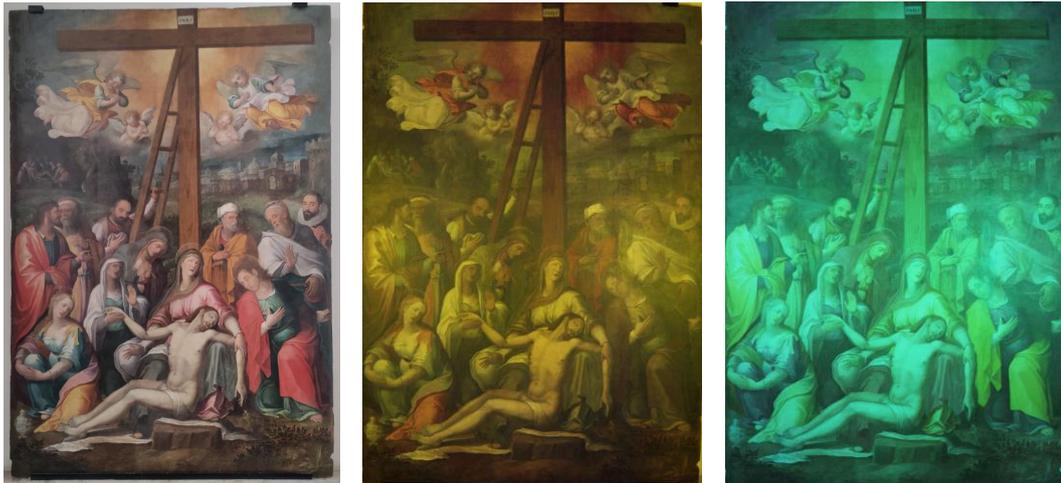
Completata la reintegrazione materica è stata effettuata un'ulteriore verniciatura completa dell'opera in vista del ritocco cromatico. L'integrazione cromatica, in accordo con i funzionari della soprintendenza, è stata effettuata con la tecnica della selezione cromatica per le lacune medio grandi e con la tecnica del puntinato per le lacune piccole e le abrasioni (figg. 28-31).

Un approfondimento merita la figura del San Giovanni (figg. 32-34) che era stata già ridipinta dal Fiore nel 1881. Riprendendo il più possibile la fisionomia della ridipintura di Fiore, e considerando parte della figura originaria emersa durante la pulitura, la lacuna che interessa il volto del San Giovanni è stata integrata a selezione cromatica, senza eccedere nei dettagli, in modo da dare unità di lettura all'opera da debita distanza e allo stesso tempo dare la possibilità di riconoscere l'intervento ad un esame visivo ravvicinato (figg. 35, 36).

Diagnostica non invasiva

Tutte le operazioni, in particolar modo l'integrazione cromatica, sono state supportate da indagini diagnostiche non invasive. Lo studio e la conoscenza dei materiali come delle tecniche è propedeutico al restauro in quanto è importante rispettare nel modo più corretto possibile il percorso formativo dell'opera sviluppatosi nell'artista, facendo attenzione a non interagire con esso ma limitandosi a supportarlo. Tra le indagini diagnostiche su opere policrome viene effettuato spesso il falso colore⁵⁰, è un esame effettuato mediante filtri che catturano la luce a diverse profondità e ne riscontrano il suo interagire con le superfici cromatiche diverse in modo che, sovrapponendo le immagini, un'attenta lettura e interpretazione della risposta ci orienta a individuare, attraverso debita scala di valori, la scelta dei pigmenti utilizzati dall'artista nell'esecuzione dell'opera (figg. 37-39).

⁵⁰ TRIOLO P.A.M., *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.*, Saonara 2021.



Figg 37-39. Foto in visibile, in falso colore in UV, in falso colore in IR



Fig. 40. Dettagli in visibile, in FCUV, in FCIR e identificazione dei pigmenti utilizzati

Il risultato evidenzia l'omogeneità delle fotografie in falso colore che indica l'utilizzo dei giusti pigmenti per l'integrazione cromatica⁵¹ (fig. 40).

Durante le indagini diagnostiche, in particolar modo durante la riflettografia ad infrarosso, una tecnica che utilizza i raggi infrarossi (non visibili) che permettono di rivelare il substrato della pittura in modo da visualizzare i diversi strati di colore e le diverse profondità, sono emersi i ripensamenti e le modifiche dell'artista durante la realizzazione dell'opera. Riportiamo alcuni dettagli più significativi.

⁵¹ BOUST C., WOHLGELMUTH A., *database Pigments under UV and IR radiations, in Scientific imaging for cultural heritage / Images scientifiques pour le patrimoine*, ISSN 2609-780X, 18/08/2017.

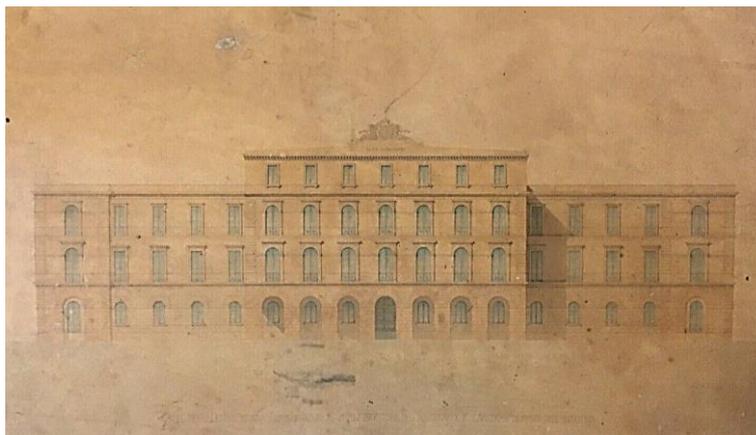


Figg. 41, 46. Decio Tramontano, compianto sul Cristo morto 1599, chiesa di Santa Maria delle Grazie, Marigliano. Dettagli in visibile e in infrarosso.

Come si può notare nella foto in IR (fig. 42) la figura centrale inizialmente era stata dipinta con un copricapo differente da quello ultimo (fig. n. 41) ed inoltre davanti alla porta d'ingresso della città c'era un piccolo cavaliere poi rimosso.

In queste due immagini (figg. 43, 44) invece si nota come il piccolo angelo sulla sinistra inizialmente spuntava da una nuvola e non aveva le braccia, poi invece successivamente completato come oggi lo vediamo.

Nelle ultime due invece (fig. 45, 46) notiamo come la seconda figura da sinistra inizialmente non avesse la barba ed avesse invece un copricapo differente da quello visibile oggi.



Prospetto corpo principale delle Reali Case de' Matti di Aversa.

LE REALI CASE DE' MATTI DI AVERSA.
IL COMPLESSO DI SANTA MARIA LA MADDALENA DA
OSPEDALE PSICHIATRICO A CITTADELLA DELLA SALUTE¹.

Vincenzo Magnetta e Giosuè Amoroso

About: The area of the former Psychiatric Hospital of Santa Maria la Maddalena is part of the properties of the Local Health Authority of Caserta. Since its closure just over twenty years ago, the complex has experienced a state of abandonment and a rapid decline both in terms of material and identity. Today the Healthcare Company has undertaken a massive recovery and redevelopment action of the entire complex to rebuild its identity and return it to the community by benefiting from an initial regional loan of 10 million euros deriving from the funds of the former Art. 20 of Law 67/88, Project Manager Arch. Palmira Casella, and a second loan from the Ministry of Health of 20 million euros for which the publication of the implementing decrees is awaited.

Il progetto di recupero per la valorizzazione del territorio

L'obiettivo del progetto è il recupero e la valorizzazione del costruito storico e dell'intera area per realizzare un complesso sistema polifunzionale dotato di molteplici usi e connessioni in grado di integrare il «vuoto urbano» dell'area dell'Ex ospedale Psichiatrico e riqualificare il territorio circostante attraverso azioni di rigenerazione urbana e riqualificazione funzionale. Allo stato attuale il complesso della Maddalena conta la disponibilità di 100.000,00 mq di aree verdi e 70.000,00 mq di aree edificate, di cui solo c.a. 15.000,00 attualmente utilizzate.

¹ A dare il via al concreto recupero dell'intero complesso della Maddalena è stato l'arch. ing. Vincenzo Magnetta, Direttore dell'U.O.C. Tecnico Manutentivo e l'arch. ing. Massimo di Salvo, Direttore dell'U.O.C. Tecnico Patrimoniale e Manutenzione Immobili Territoriali, che hanno avviato le azioni necessarie al recupero e alla redazione del progetto di fattibilità per destinare l'area della Maddalena a Cittadella della Salute. A redigere il Progetto di Fattibilità Tecnica ed Economica è stato incaricato l'arch. Giosuè Amoroso, Specializzando in Beni Architettonici e del Paesaggio.

Analizzata la matrice delle esigenze, il progetto ha previsto la realizzazione di un polo di interesse sociosanitario e culturale in grado di auto-generare qualità sociale, ambientale, economica e capace di accogliere la complessità delle attività che caratterizzano lo spazio pubblico contemporaneo. Il progetto garantisce la rivitalizzazione delle aree verdi ed aumenta la percezione delle componenti paesistico ambientali che collaborano a valorizzare l'area e a definire un nuovo habitat sociale connesso con cinque aree funzionali e con aree attrezzate per lo sport e il tempo libero nel quale si inseriscono una fitta rete di orti urbani.

La ri-funzionalizzazione dell'intera area collabora a ridefinire lo spazio pubblico arricchendolo di nuove possibilità fruibili e conferisce nuova identità allo stesso rendendolo attrattivo e allo stesso tempo dinamico. Sulla base di queste indicazioni il progetto propone una soluzione orientata alla conservazione tipologica e morfologica del complesso architettonico recuperando la funzionalità dei padiglioni ed evitando la costruzione di nuovi volumi. La conservazione permetterà di non snaturare i caratteri dell'area e la riorganizzazione del layout funzionale non entrerà in contrasto con il regime di tutela del bene culturale.

L'obiettivo principale dell'azione di recupero è stato il miglioramento dell'offerta dei servizi sociosanitari sul territorio. Ogni area sviluppa funzioni sociosanitarie e culturali differenti ma interconnesse le une alle altre così organizzate: Area Museale, Area delle Dipendenze, Area della Riabilitazione, Area della Sanità Territoriale e Area Socio-Educativa, per ognuna delle quali si prevedono interventi poco o per nulla invasivi in grado di innescare un processo di ri-costruzione dell'identità del luogo oggi del tutto persa (fig. 1).

L'area Museale comprende il Padiglione Monumentale, la Sezione Livi e la Chiesa Santa Maria la Maddalena, nei quali si prevede la realizzazione di un Museo dei Matti e della Medicina con l'obiettivo di mantenere inalterato il valore etnoantropologico del complesso; un Museo Archivio con la musealizzazione di tutte le cartelle cliniche degli internati; un'area Biblioteca; un Museo per l'Alzheimer con laboratori creativi che attraverso il supporto di animatori geriatrici ed educatori museali stimolano la creatività e l'immaginazione degli anziani mediante esperienze sensoriali e relazionali con le opere d'arte, valorizzando le singole abilità comunicative anche non verbali con stimolazioni auditive o olfattive ed un area per la formazione della figura del Caregiver con l'intento di fornire alle persone che assistono un proprio congiunto, non in grado di svolgere autonomamente le attività necessarie alla vita quotidiana, una formazione per una buona qualità assistenziale. Mentre, il corpo della Chiesa di Santa Maria la Maddalena con il suo impianto Angioino ad unica navata sarà riconvertito ad Auditorium polifunzionale.

L'area delle Dipendenze comprende i Padiglioni Verga, Puca, Chiarugi e i locali dell'Ex Forno – Bar nei quali si prevede la realizzazione di una struttura volta alla risoluzione delle problematiche connesse alle dipendenze non più legata esclusivamente all'uso di sostanze stupefacenti ma anche ad altri comportamenti che inducono dipendenza (Es. Gioco d'azzardo, dipendenze da tecnologie, Shopping compulsivo, dipendenze da cattiva condotta alimentare, dipendenze da farmaci non prescritti, dipendenze da alcool, ecc.). L'intera area è quindi attrezzata con spazi ambulatoriali per la presa in carico dei pazienti e spazi per il trattamento degli stessi attraverso un centro diurno e strutture di riabilitazione educativo – assistenziali che consentono il reinserimento dei pazienti attraverso l'impiego in lavori e in formazione.

L'area della Riabilitazione comprende i Padiglioni Virgilio, Buonomo, Ex. Bianchi, l'Ex Falegnameria - Lavanderia e Villa Motti. L'area riabilitativa è pensata con l'obiettivo di rafforzare i servizi sociosanitari territoriali e mettere a sistema diverse figure professionali in grado di offrire un approccio multidisciplinare alle diverse problematiche. Quest'area accoglie un centro di riabilitazione con equipe multi professionali e polispecialistiche in grado di creare percorsi personalizzati legati alle diverse patologie; una palestra riabilitativa per il miglioramento delle performance neuromotorie dei pazienti per il recupero delle funzioni lese in seguito ad eventi patogeni o lesionali, potenziando le abilità residue e contenendo le disabilità; un Centro A.B.A. per il trattamento precoce dei disturbi dello spettro autistico mediante programmi Applied Behavior Analysis (ABA-VB) con lo scopo di rivolgersi prevalentemente alla popolazione di bambini in età prescolare (1-5 anni) con diagnosi di disturbo dello spettro autistico attraverso interventi precoci e intensivi; un centro per i disturbi del comportamento alimentare in grado di offrire servizi di prevenzione attraverso interventi sanitari e non sanitari che hanno l'obiettivo di ridurre l'insorgenza, la cronicizzazione e le conseguenze negative di un determinato disturbo; uno spazio Buvette con cucina ed ampi spazi per la formazione degli utenti attraverso corsi con chef professionisti per il reinserimento degli utenti dell'area delle dipendenze e dell'area riabilitativa attraverso l'attività strutturata di terapia occupazionale guidata da esperti con il fine di creare un percorso di inclusione sociale. L'area socioeducativa si compone del Padiglione Leonardo Bianchi acquisito al patrimonio dell'Ente comunale di Aversa e dall'Ex autorimessa. Il Padiglione Leonardo Bianchi è stato di recente inserito dall'Ente proprietario nel Programma Integrato Città Sostenibile (P.I.C.S.) per il riuso dello stesso con finalità di interesse sociale, mentre l'ex autorimessa sarà idoneamente attrezzata ad ospitare un asilo nido aziendale per agevolare i dipendenti dell'azienda sanitaria che quotidianamente conciliano il lavoro e la famiglia.

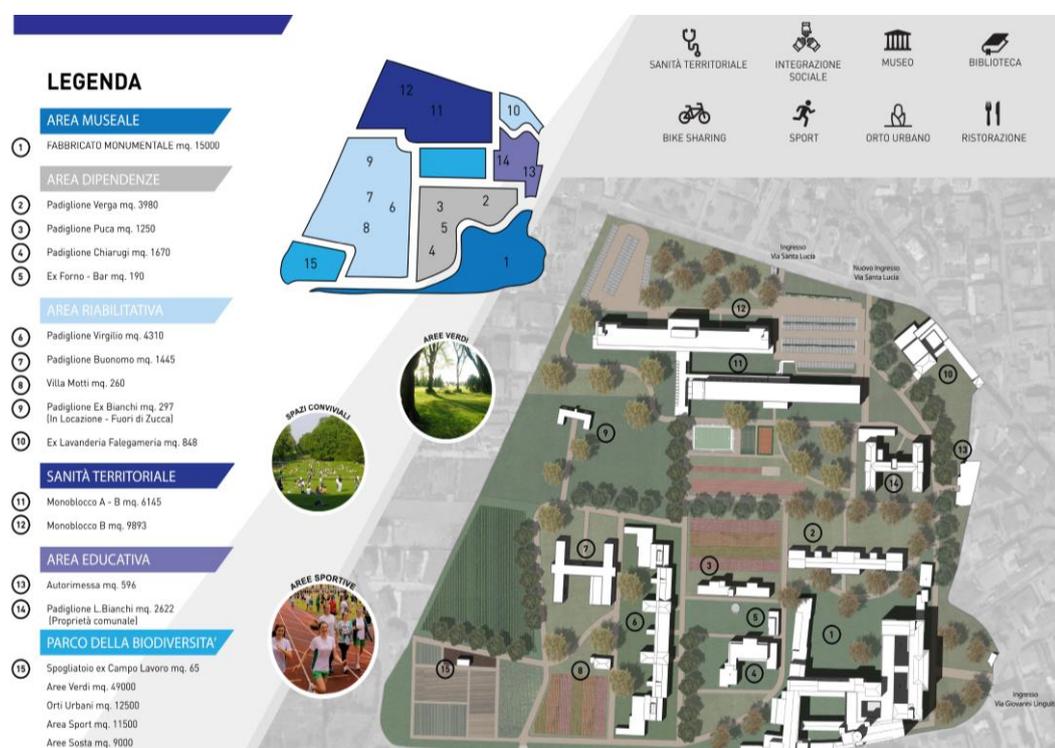


Fig. 1. Planimetria di progetto dell'area Ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria la Maddalena di Aversa.

L'area destinata alla sanità territoriale si compone dei Monoblocchi A e B. La proposta progettuale prevede di operare una razionalizzazione dei servizi offerti destinando gli spazi ad accogliere una Casa della salute da intendersi come la sede dove trovano allocazione i servizi territoriali che erogano prestazioni sanitarie, ivi compresi gli ambulatori di Medicina Generale e Specialistica ambulatoriale e sociali per una determinata e programmata porzione di popolazione, inclusi gli spazi per la gestione amministrativa dell'Azienda Sanitaria e dell'intero Complesso.

Storia del Complesso degli Incurabili

Le vicende storiche dell'Ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria La Maddalena di Aversa sono legate o per meglio dire devono la sua nascita alle vicende del Complesso degli Incurabili di Napoli, ospedale fondato nel 1521 da Francesca Maria Longo, moglie di Giovanni Longo, dopo una guarigione miracolosa, così come narrato da Carlo Celano² nel 1692. Il Complesso degli Incurabili nasceva come ospedale comune, ma accoglieva in una speciale sezione i folli dell'antico Regno delle Due Sicilie. Nell'inverno 1812 contava circa 400 ricoverati e più di una terza parte morì. Pertanto, il Governo venuto a conoscenza delle precarie condizioni igienico sanitarie «deliberò di sottrarre da sì grande barbarie quella classe di uomini così sventurati, i malati di mente»³. Da quel momento le storie del Complesso degli Incurabili conosciuto anche come «Pazzeria» e dell'antico «Hospitium leprosoarum S. Mariae Magdalena» fondato da Carlo d'Angio si intrecceranno.

L'esistenza ad Aversa del «Hospitium leprosoarum S. Mariae Magdalena» e dell'annessa Chiesa dedicata alla Santa è documentata fin dal 1269⁴, momento nel quale l'epidemia di lebbra era molto diffusa in tutta Europa e per contrastarla si provvedeva all'apertura di lazzaretti per togliere dalle strade, dalle campagne e dalle porte delle città i lebbrosi. Scemata l'epidemia i lebbrosi furono trasferiti presso la dimora di Sant' Eligio, attuale complesso dell'Annunziata di Aversa, nel 1420 l'antico Ospizio della Maddalena ormai rimasto vuoto fu convertito in convento dai frati minori osservanti, che ne adattarono l'uso ai loro bisogni ampliando la fabbrica originaria anche grazie alla benevolenza di un cittadino aversano, tale Iacopo Scaglione che provvide a costruire il chiostro poi ingrandito da un altro aversano Angelo Orabona che fu Vescovo di Catanzaro. La fabbrica della Maddalena rimase così occupata dai frati minori osservanti per circa 393 anni, fino a quando la Legge n. 36 del 13 febbraio 1807 sancì la soppressione degli ordini possidenti.

L'11 marzo del 1813 il Re Gioacchino Murat, a seguito della morte di gran parte dei ricoverati della «Pazzeria» di Napoli, avvenuta nell'inverno del precedente anno, firmava il Decreto con la quale assegnava ai folli del Regno di Napoli una più civile dimora. Così nacquero le «Reali Case de' Matti» di Aversa che aprirono al pubblico il 5 maggio 1813. Ad accogliere le Reali Case de' Matti fu individuata la città di Aversa principalmente per due motivi: il primo relativo all'immediata disponibilità della struttura ed il secondo relativo alla posizione strategica della fabbrica posta sulla via

² CELANO C., *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, ed. cons. con le aggiunte di Giovan Battista Chiarini, Napoli 1856-60, vol. II, Tomo II (1856), pp. 690-721.

³ CASCELLA F., *Il R. Manicomio di Aversa nel 1° centenario dalla fondazione 5 maggio 1813 – 5 maggio 1913*, con prefazione di Eugenio La Pegna, Aversa 1913, p. 28.

⁴ PARENTE G., *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Vol. II, Napoli 1858.

tra Napoli e Gaeta, più precisamente a soli otto miglia dalla città Capitale e all'esterno del centro abitato della città di Aversa. Sin da subito a dirigere il primo manicomio dell'Italia Meridionale venne chiamato un ex religioso Giovanni Mara Linguiti noto per aver pubblicato nel 1812 il primo volume di un'opera sulle malattie mentali: «Ricerche delle alienazioni della mente umana» nel quale descriveva per una dottrina così giovane e poco conosciuta le principali cause della follia. Sin da subito ci si rese conto che gli spazi della Reali Case de' Matti erano insufficienti ad accogliere i folli divisi per sesso, per cui il 10 giugno 1813 con Regio Decreto a firma del Re Gioachino Murat fu assegnato alle Reali Case de' Matti di Aversa il convento dei Cappuccini al Monte per ospitare le donne alienate, edificato nel 1545 e situato ai confini del tenimento di Aversa e Giuliano in Campania, abolito successivamente nel 1852 per la lontananza dalla casa madre e per la via poco praticabile. In pochi mesi grazie alle pratiche scientifiche del Dr. Linguiti basate su disciplina, cura e occupazione furono reinseriti nella società circa 30 individui e al 31 dicembre dello stesso anno risultavano internati trecentoquaranta quattro uomini e trentasei donne. I risultati ottenuti dal Linguiti portarono ad una grande fama, che diede vita ad un ulteriore ampliamento della casa Centrale, infatti fu affidato alla responsabilità dello stesso un antico convento fondato nel 1343 che inizialmente ospitava i Padri Virginiani e a seguito della soppressione degli ordini possidenti, fu destinato prima a panificio militare e poi nel 1821 adibito a casa succursale del Reale Morotroffio.

La fama e la nuova impostazione scientifica verso la cura dei folli attirarono ad Aversa studiosi da tutt'Europa. Gran parte delle informazioni ed una preziosa iconografia sulla fabbrica della Maddalena ci pervengono oggi dal Professore Domenico Gualandi, Direttore dell'ospedale S. Orsola di Bologna che redige una minuziosa descrizione del Reale Stabilimento di Aversa durante un soggiorno durato circa sette mesi nell'anno 1822, al fine di apprenderne i metodi di cura. Il Gualandi rientrato a Bologna dopo il breve soggiorno aversano riorganizzerà il materiale raccolto pubblicandolo in una sua opera l'anno successivo⁵.

La testimonianza del Gualandi è di grande interesse storico al pari di una fotografia in quanto nei sette mesi trascorsi in Aversa rilevò l'intera fabbrica della Maddalena (fig. 2) sebbene, come tiene a precisare la misurazione per riservatezza sia stata operata con soli passi naturali rapportati in metri, definendo per ogni ambiente la funzione ospitata. La minuzia delle descrizioni è tale che per determinati ambienti descrive le iconografie e persino il colore delle pareti, senza tralasciare l'organizzazione sanitaria ed amministrativa che il Linguiti aveva voluto disporre per il nuovo morotroffio, compresi gli emolumenti ed il numero degli impiegati. La descrizione del Gualandi ci permette di comprendere l'ordine e la disciplina che veniva imposta al tempo ma anche come veniva regolata la giornata degli internati, di fatti all'ingresso del Reale Stabilimento vi era un cartello affisso con un avviso che recitava: «Queste Reali Case de' Matti sono aperte in tutti i giorni dalle ore otto antimeridiane fino alle ore undici. Il dopo pranzo sono chiuse per tutti indistintamente, trovandosi i folli occupati nella ginnastica, e tra altri esercizi ne' quali per decenza, e per misura sanitaria è divietato l'accesso».

⁵ GUALANDI D., *Osservazioni sopra il celebre Stabilimento di Aversa nel Regno di Napoli e sopra molti ospedali d'Italia destinati alla reclusione e cura dei Pazzi*, Bologna, 1823.

In un'altra stampa relativa al metodo da eseguire per il pranzo e per la cena dei matti si poteva leggere «La 1^a tavola de' matti impretebilmente dovrà suonare un'ora prima di mezzo giorno, in seguito la 2^a, e questa terminata si darà il segno per quella de' nobili (...) Il Direttore Cavaliere Linguiti»⁶. Al tempo della visita del Gualandi erano internati quattrocentoventisette pazienti di cui duecentosessantanove uomini e centocinquanotto donne, di questi solamente centonovantasette erano internati nella casa centrale mentre la restante parte erano ricoverati nella sede dei Cappuccini al Monte e nella sede dell'ex Convento dei Padri Virginiani.

Gualandi per sua sorpresa e con dispiacere durante il soggiorno aversano rilevò che tra i ricoverati non vi era alcuna distinzione riguardo alle diverse follie e questo in quanto il Linguiti riteneva che non vi era cura morale migliore che mescolare le diverse categorie di pazzi; l'unica distinzione rilevata consisteva nelle categorie sociale, difatti tra i ricoverati vi erano i pazzi a pensione e quelli mantenuti dal Governo; i primi entravano nelle Reali Case de' Matti pagando tra i sei e i dodici ducati ed erano ospitati in camere più che dignitose per loro non era prevista un'uniforme ma vestivano rispetto le loro condizioni economiche, mentre per i secondi, accolti dal Governo, erano ospitati in camere sudice ed indossavano un'uniforme di colore turchino e bianco.

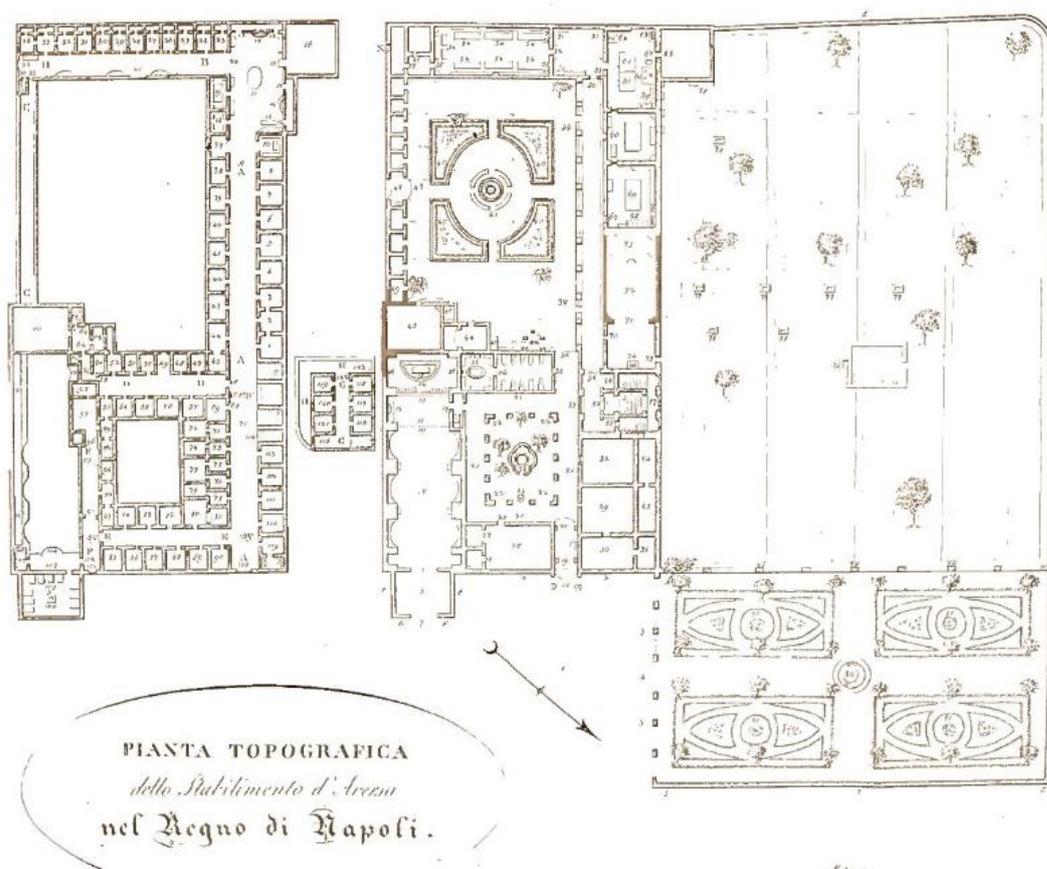


Fig. 2. Planimetria della Real Casa de' Matti nell'ex convento di Santa Maria della Maddalena, redatta Domenico Gualandi nel 1823.

⁶ Ivi, p.40



Fig. 3. *Strumenti di repressione del tempo, Osservazioni sopra il celebre Stabilimento d'Aversa nel Regno di Napoli. Segue disegno delle Reali Case de' Matti, 1813.*

Il programma del Cavalier Linguiti per la Real Casa de' Matti

Nella sua opera, Il Gualandi, non manca di far osservare che il programma del Cavalier Linguiti tanto decantato dalla stampa, basato sull'occupazione e sulla distrazione degli internati era pura teoria poiché nei mesi trascorsi ad Aversa solo in isolati e sporadici casi, tra l'altro con mezzi ristretti e monotoni, ha potuto osservare i ricoverati impegnati durante la giornata, ma abitualmente abbandonati al passeggio, a giocare al biliardo, al lavoro nella stamperia o ai lavori in casa, seppur le attività come la danza, la musica, il teatro fossero tanto care al Direttore Linguiti. A conclusione di quanto osservato e sperimentato in questi mesi il Gualandi riteneva che la Reale Casa de' Matti di Aversa non fosse all'altezza della fama di cui si pregiava in tutt'Europa per diversi motivi tra cui l'inappropriatezza della struttura adattata velocemente alla funzione, la scarsità del personale impiegato, l'assenza di un adeguato programma scientifico per il recupero degli internati e l'utilizzo ancora massiccio di strumenti di repressione tra cui: Il bagno a sorpresa, la macchina rotatoria di Cox, la camera oscura, la doccia fissa sul capo e il letto orizzontale di forza (fig. 3).

Ulteriori notizie storiche coeve all'opera del Gualandi ci pervengono da una lettera scritta il 18 maggio 1823 da quattro professori della Pontificia Università di Bologna, Dott. Lapi, Dott. Medici, Dott. Orioli e il Dott. Gozzi, indirizzata al Gualandi nella quale a seguito della visita presso il Reale Morotrofo affermavano: «essere commendevole l'ordine che regna nella Casa e la specie di esattezza con che i pazzi sono addestrati a conservare la disciplina. Né si vuol negare, soggiungono, una sufficiente proprietà della persona in tutti i folli. Anche si vuol tributare la sua parte di commendazione a certi divertimenti, come quelli della musica, della danza e del passeggio; alle quali cose il Cav. Linguiti aggiungerà l'emendazione degl'inconvenienti da noi notati, non è dubbio che il suo ospedale sosterrà l'alta riputazione alla quale è da qualche tempo salito in tutta Europa»⁷.

⁷ CASCELLA F., *Il R. Manicomio di Aversa nel 1° centenario dalla fondazione 5 maggio 1813 – 5 maggio 1913*, con prefazione di Eugenio La Pagna, Aversa 1913. p. 41.

Contestualmente veniva pubblicato sul Giornale del Regno delle Due Sicilie una approfondita narrazione sulle attività riabilitative teatrali: «Negli ultimi giorni del carnevale già scorso, noi fummo testimoni di uno spettacolo in ben altro modo commovente che quei dell'antica Atene. Trenta folli in circa, fra recitanti e comparse, uomini e donne, rappresentarono sul teatro delle Real Casa de' Matti in Aversa, la commedia intitolata «il discoloro ravveduto con Pulcinella giocator di vantaggio». Più di cinquecento altri folli erano spettatori. Vi assistevano le autorità del luogo, varie persone distinte, alcuni ufficiali superiori e moltissimi ufficiali austriaci. Entrando nel teatro noi fummo sorpresi dalla decenza, dall'ordine, dal silenzio che vi regnava; ma, all'alzarsi del sipario, l'esattezza e l'intelligenza con le quali quegli uomini pazzi, divenuti savi comici, sostenevano la loro parte, l'attenzione che ad essi prestavano i di loro soci di sventura, il giudizio ed il gusto con cui applaudivano al bello, la riconoscenza con la quale gli applausi erano ricevuti, e l'impegno e la premura che si davano per meritargli, ci commossero fino al fondo del cuore, ma invertirono interamente le nostre idee e noi credemmo in quel momento che avendo assistito sempre per l'addietro a spettacoli dati a mentecatti, sedevamo allora per la prima volta in un teatro popolato da uomini di buon senso (...) bisognerebbe sempre concedere un tal deviato ad infelici che non potrebbero distrarsi mai troppo dalle loro funeste idee abituali, bisognerebbe lasciar questo sollievo ad esseri che privati da una spaventevole malattia, e di tutte le dolcezze che s'incontrano nell'esercizio dei propri doveri, sembrano unicamente destinati dalla natura a piangere ed a morire»⁸. Ed ancora incalzato da una domanda «(...) Ma se l'umanità, applaude a questa specie di divertimenti dati alla classe più sventurata del genere umano, la medicina debba ella permetterli? (...)»⁹. il Cavalier Linguiti Risponde «(...) io convengo e ci disse, che gli spettacoli teatrali dati senza scelta, e rappresentati indistintamente da tutti e per tutti i folli, potrebbero riuscire talvolta funesti; ma quando si ha l'accortezza di scegliere quei che più convengono alle circostanze degli alienati, quando si ha la precauzione di fare che ciascuno di essi rappresenti un carattere che sia in opposizione colle sue idee predominanti, allora le rappresentazioni sceniche non sono semplicemente un divertimento che bisogna accordar loro, come un giochetto che si don ad un fanciullo che soffre (...)»¹⁰.

Venuto a mancare Il Dott. Linguiti nel settembre del 1825 Il Real Morotroffio visse un periodo di transizione. Alla sua guida venne nominato un prete: Invitti Sacco Giuseppe, il quale rimase in carica per circa un biennio e a sostituirlo dal 1827 al 1831 fu nominato il Dott. Alessandro Carotenuto già componente dell'amministrazione delle Reali Case de' Matti. In questi sei anni il Reale Morotroffio «non solo non progredì, ma cominciò a declinare, tanto da richiamare l'attenzione del Governo»¹¹ che il 7 dicembre del 1831 decise di nominare alla Guida dell'istituzione il Dott. Giuseppe Simoneschi¹².

⁸ Giornale del Regno delle due Sicilie (n. 55 – giovedì 6 marzo 1823).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ CASCELLA F., *Il R. Manicomio di Aversa nel 1° centenario dalla fondazione 5 maggio 1813 – 5 maggio 1913*, con prefazione di Eugenio La Pegna, Aversa 1913. p. 45.

¹² MIRAGLIA G. B., *Biografia di Giuseppe Simoneschi, Stamperia e calcografia vico Freddo Pignasecca 15-16*, 1856, Napoli.

Al Simoneschi toccò ristabilire l'ordine e la disciplina, si impegnò a migliorare le condizioni di occupazione dei reclusi introducendo la manifattura della tela ed altri mestieri tra cui il sarto e il ciabattino, moderò l'utilizzo dei mezzi di repressione dietro l'impulso scientifico degli scienziati Luigi Ferrarese, Biagio G. Miraglia, Giovanni Sanicola e Nicola Perla abolendone alcuni tra i più barbari per il tempo, tra cui il bagno a sorpresa e il letto verticale.

L'azione del Simoneschi non fu volta esclusivamente a migliorare le condizioni degli internati, migliorò l'approccio allo studio scientifico dell'alienazione imponendo dal 1833 che per ogni anno fosse redatto un apposito quadro statistico, inoltre, operò un'attenta razionalizzazione delle risorse finanziarie e attraverso la vendita degli oggetti realizzati dagli internati occupati nei diversi lavori riuscì a consolidare parte dell'edificio della Maddalena in precarie condizioni.

La quarta Fabbrica di Sant'Agostino e l'ampliamento della casa centrale

A seguito dell'epidemia di colera che colpì la Casa Centrale, il 1° ottobre del 1836 fu assegnato alle Reali Case de' Matti una quarta Fabbrica inaugurata nel marzo del 1837 e chiamata in un primo momento Casa S. Agostino poiché precedentemente sede dell'Ex convento degli Agostiniani Scalzi fondato nel 1621, poi intitolata al medico alienista Biagio Miraglia. Negli anni a venire Il Simoneschi si rese conto che la dislocazione sul territorio comunale delle Reali Case de' Matti rendeva difficile la gestione delle stesse, soprattutto per le condizioni delle case succursali di Montevergine e dei Cappuccini al Monte, quest'ultima disdetta nel 1852.

Nel 1843 il Simoneshi affida l'incarico per ampliare la casa centrale all'Arch. Nicola Stassano, lo stesso nel redigere la proposta di ampliamento, per suo malgrado e probabilmente per via di ristrettezze economiche si trova costretto ad inglobare l'antica struttura conventuale nel suo nuovo progetto, ritenuta dallo stesso poco adatta ad ospitare una casa per alienati. La proposta, superato il primo iniziale dubbio risponde in pieno alle esigenze scientifiche del tempo e risolve compiutamente le diversità di opinione e le diatribe dei luminari della dottrina. Il progetto prevede uno stabilimento diviso per sesso e per categoria di alienazione utilizzando linee semplici e forme elementari che consentono «di poter facilmente raddoppiare in un modo regolare i cortili, le sale, i dormitori ecc; di rendere spedito il servizio interno; di porgere in fine il modo più opportuno, onde tener separate le diverse classi, e come occuparle»¹³.

L'utilizzo della forma rettangolare, (fig. 4) attraverso l'intersezione di quattro corpi di fabbrica definisce undici corti parallele, da destinare alle diverse esigenze ed in grado di ospitare circa 700 individui, tale impostazione consente di creare sezioni distinte tra loro ognuna servita da prefetto di guardia e servizi dotati di acqua corrente per migliorare la salubrità. La struttura è generalmente organizzata su due livelli, un piano terra destinato ad ospitare l'attività terapeutica ed in piano primo destinato ai dormitori, fatta eccezione del corpo di fabbrica principale che si compone di un piano sotterraneo (ad oggi non ancora indagato), un piano terra che ospita la farmacia e l'amministrazione, un piano primo adatto a ospitare la residenza del Direttore ed un piano secondo adatto alle esigenze degli infermieri.

¹³ STASSANO N., *Progetto di ampliamento e restauro del Reale Mortorio della Maddalena in Aversa*. Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, 1856.

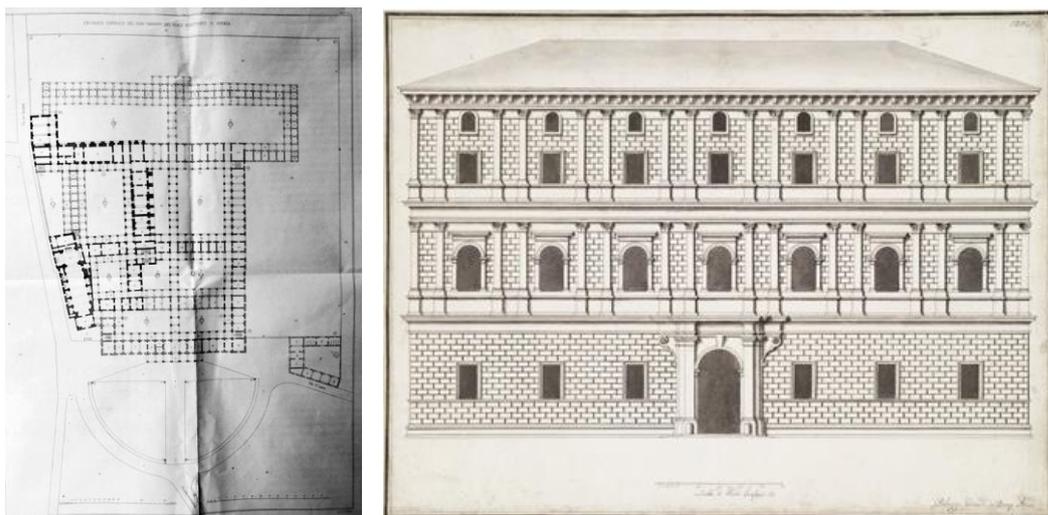


Fig. 4 Nicola Stassano, *Planimetria del progetto di ampliamento e restauro redatto nel 1855*; Fig. 5 *Palazzo Giraud, Roma*.

La proposta dello Stassano si pone l'obiettivo di «(...) congiungere la sicurezza con una moderata libertà; offrire agli alienati il maggior numero d'impressioni piacevoli, evitando accuratamente quanto richiamar potrebbe la benché minima idea di una prigione; ed in fine una compiuta applicazione delle leggi igieniche»¹⁴. Per la stesura del Progetto egli si è ispirato ai sistemi costruttivi tipici delle antiche terme, ne è un esempio il vestibolo d'ingresso del corpo principale, sorretto da un doppio ordine con volte a vela e pavimentazione in quadroni larghi di basalto, mentre per l'ornamento delle facciate «(...) segue lo stile della bella Architettura della epoca di Bramante, di Baldasar Peruzzi, di Sansovino ecc. e propriamente per l'aggiustamento dei vani esterni, ò avuto a modello quelli della Cancelleria e del palazzo Giraud in Roma»¹⁵ (fig. 5). L'organizzazione progettuale adottata dal progettista, per una dottrina assai giovane per il tempo, è di estrema versatilità, in quanto ben si presta alla possibilità di modifica delle destinazioni d'uso ed alla modifica o aggiornamento della classificazione frenetica. Approvato il progetto vennero avviati i lavori (fig. 6). Nel 1845 la Sezione di Medicina del VII Congresso degli Scienziati italiani tenutasi a Napoli visitò il Manicomio e rafforzando le scelte del Simoneschi affermò «(...) Finalmente considerate in complesso le case della Maddalena, e di S. Agostino, possono per molti riguardi lodarsi; ma per contro quelle di Monte Vergine e de' Cappuccini particolarmente trovansi in condizioni tali, che senza accennarle ad una ad una, fanno sì che la Commissione si creda in dovere di esprimere voti, che deposto da chiunque siasi ogni spirito di amor proprio o municipale, sia fatto palese il vero stato delle cose al benefico ed illuminato Sovrano che governa questa bella parte d' Italia. Ricca di tante eccellenti ed utilissime istituzioni; affinché possa Egli ordinare pel bene della umanità quelle riforme, che sono urgentissime e necessarie, onde questi rinomati stabilimenti di Aversa, che ebbero i primi l'onore e la gloria di introdurre nel trattamento de' mentecatti mezzi più idonei e conformi ai principi dell'umanità, continuino in avvenire a meritarsi per questo rispetto l'approvazione e la stima universale».

¹⁴ Ibidem, p.12.

¹⁵ Ibidem, p.16.

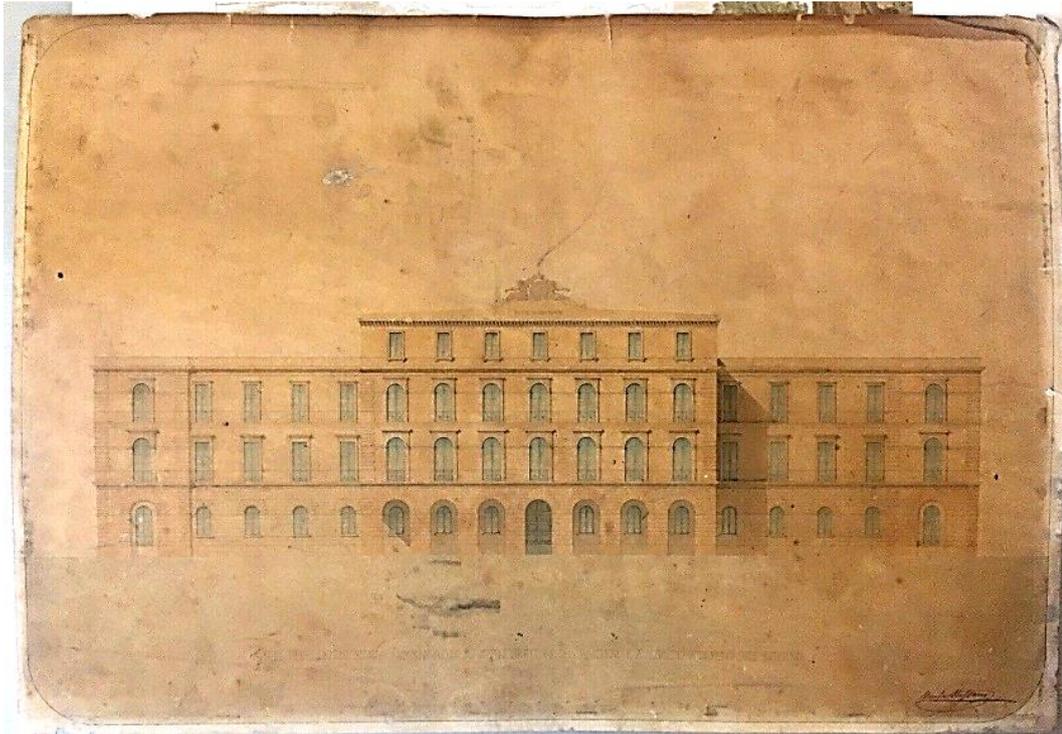


Fig. 6. Prospetto corpo principale delle Reali Case de' Matti di Aversa.

Azioni di miglioramento della casa

Alla morte del Direttore Giuseppe Simoneschi avvenuta il 20 gennaio del 1856, vi susseguì dal 1° marzo 1856 Il dottor Francesco Maria Borrelli, già vicedirettore, e primo Direttore medico che resse le sorti del Real Morotrofio per poco più di un mese a causa di una prematuramente morte dovuta all'epidemia di tifo. A sostituirlo con nomina ministeriale del 31 maggio 1856 fu il dottor Federico Cleopazzo che quattro anni dopo fu costretto a lasciare la guida del Real Morotrofio di Aversa, conservandone però il titolo di Direttore onorario poiché richiamato alle dipendenze del Ministero dell'Interno. L'azione del Cleopazzo durante la sua guida fu concentrata a migliorare la casa centrale e a rendere adeguate le condizioni igienico sanitarie, a sostituirlo Il 10 agosto del 1860 venne nominato Direttore il medico alienista Biagio Gioacchino Miraglia che rimase in carica fino al 1869.

Il Miraglia medico chirurgo già in servizio dal 1842 presso il Real Morotrofio di Aversa, contribuì a rafforzarne la fama e il progresso scientifico dello stabilimento, fondò il giornale medico - storico - artistico del Real Morotrofio del Regno delle Due Sicilie, primo giornale del genere in tutta Europa, fu autore di diverse pubblicazioni tra le quali «Cenno su di una nuova classificazione e di una nuova statistica delle alienazioni mentali» nella quale proponeva alla commissione del Congresso Scientifico di Genova di esaminare una nuova classificazione delle malattie mentali basata sui principi frenologici da lui osservati nell'anno 1846 su un campione di 321 internati dai quali ha individuato tre generi di alienazioni: mania,

melomania e demenza¹⁶, aderì nel 1847 ai moti liberali ed il 10 ottobre del 1848 fu incarcerato prima presso le carceri di Aversa poi trasferito dopo quattro mesi presso i sotterranei di Castel Capuano, qualche anno più tardi nel dicembre del 1851 si avviò il procedimento nel quale fu condannato alla pena di morte ridotta poi dalla corte a vent'anni di reclusione¹⁷, graziato nel 1853, tornò alla guida del Reale Morotrofito di Aversa nel 1860.

Durante la sua direzione fu molto attivo sul piano scientifico e sul miglioramento delle condizioni di reclusione degli alienati, diede un forte impulso alla repressione dell'utilizzo dei mezzi di cura coercitivi, relegando alcuni di questi nel Museo delle Anticaglie; creò il Museo Craniologico e patologico ed implementò l'occupazione degli internati con le attività teatrali care al Direttore Linguiti, riuscendo a presentare le rappresentazioni dei matti sui pubblici teatri di Napoli. Fra i maggiori ammiratori delle rappresentazioni del Miraglia vi fu il grande romanziere Alessandro Dumas (padre), autore de "il Conte di Montecristo" e "I tre moschettieri" il quale, avendo assistito ad una rappresentazione presso il Teatro del Fondo, oggi Teatro Mercadante di Napoli, si commosse tanto da dedicare nel 1863 un lungo ed interessante articolo in tre numeri sul periodico «La Presse» di Parigi¹⁸.

Il Manicomio, sotto la sua guida arrivò ad ospitare 750 pazienti provenienti dalle 16 Provincie del Regno Napoletano, ricoverati tra la sede centrale e le due sedi periferiche di Sant'Agostino e Montevergine, un così alto numero di internati richiedeva ordine e disciplina così il Miraglia procedette a regolamentare l'organizzazione del Real Manicomio con l'approvazione di un più aggiornato Regolamento interno, con il quale introduce al governo del Manicomio Aversano una Commissione Amministrativa, a capo della quale vi era il Direttore a cui era affidato in esclusiva il servizio sanitario. Il nuovo Regolamento distingue il personale impiegato in tre categorie: amministrativo, medico e di basso servizio, attribuendo ad ognuno gli obblighi di servizio, inoltre stabilisce la divisione degli internati per sesso e per categoria sociale così come stabilito dall'articolo 228 «Il manicomio in generale comprende due grandi sezioni: 1. Sezione per i folli indigenti e pensionati di classe inferiore; 2. Sezione per i folli di classe agiata e ricca abituata a condizione elevata dalla società.»¹⁹ distribuendoli su otto diversi quartieri come stabilito dall'art. 229 «(...) 1. Quartiere per i fanciulli; 2. Quartiere per i vecchi, paralitici, e luridi, divisi in sezioni; 3. Quartiere per i tranquilli, a cui va aggiunta la sezione dei convalescenti; 4. Quartiere per gli agitati, e pericolosi; 5. Quartiere per gli epilettici; 6. Quartiere per i detenuti; 7. Quartiere per gli ammessi in esperimento di follia; 8. Sezione per una infermeria secondo le categorie delle classi dei malati che debbono essere in armonia per quanto è possibile con quelle delle specie di follia»²⁰.

L'attenzione del Miraglia sull'organizzazione del Manicomio fu tale da migliorare anche la statistica nella quale per gli anni precedenti aveva individuato gravi errori legati alla fase di registrazione degli internati che non consentivano di poter redigere

¹⁶ MIRAGLIA G. B., *Cenno su di una nuova classificazione e di una nuova statistica delle alienazioni mentali fondate su principi frenologici considerati nei loro rapporti con la patologia del cervello*, tipografia del Reale Morotrofito, Aversa, 1847.

¹⁷ CASCELLA F., *Il R. Manicomio di Aversa nel 1° centenario dalla fondazione 5 maggio 1813 – 5 maggio 1913*, con prefazione di Eugenio La Pegna, Aversa 1913. p. 80.

¹⁸ 18 Ibidem p. 85.

¹⁹ MIRAGLIA G. B., *Progetto del regolamento interno medico e disciplinare del manicomio di Aversa*, Caserta Stabilimento Tipografico del Comm. G. Nobile e C. Sito Nel Cortile Della Prefettura, 1866. p. 59.

²⁰ 20 Ibidem p. 59.

una puntuale indagine sugli internati del Manicomio aversano²¹. Operò, inoltre, un importante intervento edilizio per realizzare il modello di manicomio italiano e per migliorare le condizioni di ricovero dei folli. Nel 1862 la casa di Montevergine era oramai inadeguata ed in pessime condizioni igienico sanitarie, descritta in questi termini in un suo scritto «La Casa detta di Montevergine in Aversa nella quale dimorano da 230 a 280 femmine alienate, e che fa parte del Morotroffio, era un convento che ora per vetustà e per non esserci mai speso un centesimo si è resa sempre più inadatta allo scopo cui inscientemente si volle destinarla. Divenuta sempre più impossibile ogni separazione in questo aggregato di covili, solo tollerabili che vi abitassero bestie, i trattamenti e la vigilanza malgrado la loro bontà del tutto falliscono (...)»²². Tali condizioni spinsero il Miraglia ad affidare l'incarico per la realizzazione di una nuova casa per le muliebri all'arch. Nicola Stassano, localizzando l'intervento a settentrione del manicomio maschile ed in prossimità di via Santa Lucia, con la capacità di ospitare circa 300 donne.

Nel 1869 ritiratosi il Miraglia dalla direzione, venne nominato Direttore reggente il Dott. Federico Federi già medico del Real Manicomio, che ne resse le sorti fino al 1876 quando fu collocato in quiescenza. Il Federi si impegnò a migliorare le condizioni igieniche dell'edificio principale e a terminare il sistema idrico e fognario nei nuovi corpi di fabbrica. Nonostante l'impegno profuso sia dal Miraglia che dal Federi, l'idea iniziale di Stassano subisce notevoli riduzioni a causa di scarse risorse finanziarie e al tempo stesso, a causa dell'urgenza di continui interventi di consolidamento per la vetustà delle strutture preesistenti. Terminato il mandato del Federi arrivò a sostituirlo il 10 marzo del 1876 il Dottore Gaspare Virgilio, il quale diede un'immediata svolta sia all'impostazione scientifica, che ormai non rispondeva più ai tempi, che al programma architettonico abbandonando totalmente l'organizzazione per quartieri e privilegiando una disposizione per padiglioni, sperimentata già in altri manicomi in italiani. Il Virgilio tra le principali innovazioni scientifiche istituì nel Manicomio di Aversa una scuola per i Medici praticanti; un osservatorio meteorico per studiare i rapporti fra meteore e follia; introdusse nel personale sanitario un Medico-settore a cui fu affidata la gestione del Museo Craniologico e Patologico che fu arricchito di circa 400 crani esumati nel cimitero dell'Ergastolo di Santo Stefano e di una collezione di cervelli di criminali e pazzi; fondò una biblioteca con abbonamenti a molti periodici italiani e stranieri, cercò inoltre, senza riuscirci di fare del Manicomio di Aversa un centro di studi psichiatrici. Il valore degli studi portati avanti dal Virgilio fece sì che per molti anni presso il Manicomio Aversano accorressero numerosi discenti dell'Ateneo napoletano ad assistere alle sue lezioni.

Si deve inoltre al Virgilio la decisione della Società Freniatria Italiana che nel 1877 si riunì in Aversa per il secondo Congresso Freniatico, al quale parteciparono quasi tutti i Direttori dei Manicomi d'Italia, i Membri della Società Freniatria Italiana, molti Professori della R. Università di Napoli, e tutti i Medici dell'avversano manicomio e della Città. Fra gli intervenuti si ricordano i nomi di Armani, Berti, Biffi, Bonfigli, Buonomo, Fiordispini, Limongelli, Lolli, Michetti, Morselli, Riva, Ronconi, Tamburini, Verga, Virgilio, Vizioli e molti altri.

²¹ MIRAGLIA G. B., *Movimento dei Pazzi del Manicomio di Aversa dal 1813 a tutto il 1869, Lettera del dottor G. B. Miraglia al cav. Dottore Cesare Castiglioni*, Milano, stabilimento dei fratelli Rechiedei, Levato dall'archivio italiano per le malattie nervose. Anno VIII^o, 1871. p. 2.

²² MIRAGLIA G. B., *Della costruzione di un manicomio muliebre, appendice al programma di un manicomio modello italiano*, Tipografia del reale Morotroffio, Aversa, 1862, p. 8.

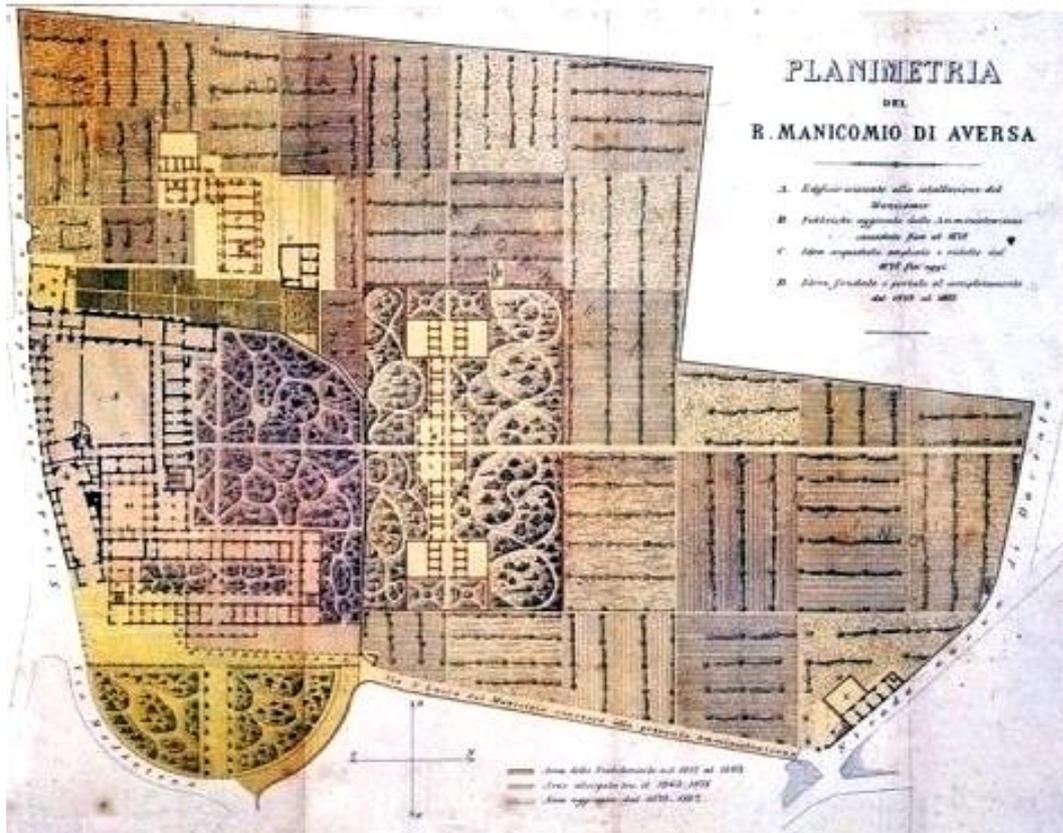


Fig. 7. Planimetria delle Reali Case de' Matti di Aversa.

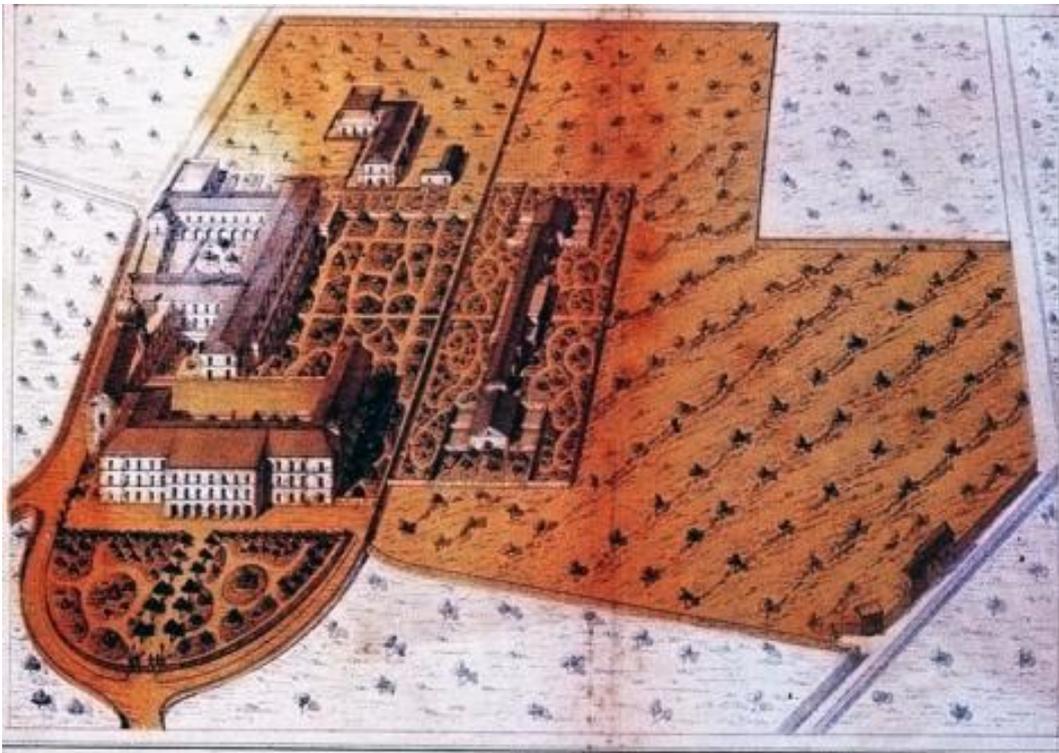


Fig. 8. Vista prospettica delle Reali Case de' Matti di Aversa.

Dal lato edilizio si deve al Virgilio la modifica dell'assetto edilizio dell'intera area con un nuovo orientamento dei fabbricati, costituito da padiglioni separati secondo uno schema a villaggio e l'acquisto di terreno coltivabile per la colonia agricola (figg. 7, 8).

Nel 1885 fu inaugurata la Sezione per gli agitati, intitolata al nome del compianto alienista Andrea Verga, successivamente si trasferirono parte delle donne dalla Succursale Montevergine alla Casa Centrale che vennero alloggiate nelle due nuove Sezioni Livi e Chiarugi; venne costruito il reparto destinato agli agricoltori ampliando la colonia agricola e provvedette ad acquistare altro terreno per edificare una nuova Sezione per le donne agitate e criminali che il Virgilio non vide compiuto e fu intitolato al nome venerato del Maestro. Con la Direzione del Dott. Gaspare Virgilio il Manicomio aversano assunse di nuovo il prestigio che lo ricollocava tra i primi del genere. Nel dicembre 1905 si ritirò dalla direzione del Manicomio ma rimase ancora per due anni Direttore Sanitario del Manicomio Giudiziario dal quale si congedò nel 1907.

A reggere le sorti del Manicomio, dopo la quiescenza del Virgilio, fu chiamato il Vicedirettore, Dott. Giovanni Motti, che dal 1905 al 1907 mantenne alto il prestigio dell'Istituto aversano. Il Motti, medico settore, durante la sua direzione contribuì alla costruzione di un teatro anatomico dove si eseguivano le autopsie di tutti i deceduti nel Manicomio, ed i cui risultati venivano pubblicati e conservati nella Biblioteca dell'Istituto; acquisì nuovi terreni ed ampliò la colonia agricola. Procedette, inoltre, a riformare l'ufficio direttivo, per adattarlo ai nuovi bisogni voluti della legge 14 febbraio 1904, N. 36 recante disposizioni sui manicomi e sugli alienati.

Il 7 agosto 1907 con pubblico concorso, fu nominato alla Direzione dell'Istituto il Prof. Onofrio Fragnito, docente di Psichiatria nella R. Università di Napoli. Il Fragnito, in poco tempo istituì le sale di osservazioni, volute dalla nuova legge, adattandole, nei locali già esistenti. Ampliò i gabinetti scientifici; migliorò le condizioni del personale di assistenza aumentando il numero dei medici e fornendo loro ogni sussidio scientifico; aggiunse nuove occupazioni a quelle già esistenti; riformò la tabella dietetica ed inoltre, volle che l'Istituto fosse fornito di una vaccheria modello sul tipo di quelle Svizzere. Nel gennaio 1910 nominato Professore di Psichiatria nella R. Università di Sassari fu costretto dimettersi dalla Direzione Manicomio aversano. A successore al Prof. Fragnito, con deliberazione del 20 aprile 1910, venne chiamato a reggere le sorti del Manicomio il Prof. Eugenio La Pegna, già docente di psichiatria nella R. Università di Napoli e coadiutore alla Clinica del Professor Leonardo Bianchi.

La sua azione fu volta sin da subito ad incrementare il personale sanitario e di assistenza, a riformare la cura degli internati aumentandone l'occupazione attraverso il ripristino della scuola di musica e l'ampliamento della colonia agricola e all'abolizione totale di tutti i mezzi coercitivi. A La Pegna si deve, inoltre, l'abolizione della Casa Succursale Montevergine che venne sgombrata il 1° marzo 1912 e l'ampliamento del complesso con la costruzione di due nuovi padiglioni realizzati su uno schema planimetrico ad "H" con un nuovo materiale innovativo per l'epoca: il cemento armato, I due nuovi padiglioni furono intitolati ai nomi di due importanti alienisti del mezzogiorno, Giuseppe Buonomo e Leonardo Bianchi.

Superata la Prima Guerra Mondiale si provvide a ristrutturare il padiglione Virgilio oramai inadeguato ai continui ricoveri con lavori di manutenzione ordinaria per far fronte alle condizioni insalubri aggravate dall'eccessivo affollamento di degenti, si costruirono inoltre due "trattenimenti" coperti annessi allo stesso.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale la città di Aversa subì ingenti danni. Nell'estate del 1943 numerose bombe colpirono e danneggiarono: la stazione ferroviaria, il Duomo, il Mulino De Simone e l'area della Maddalena che fu colpita da diverse bombe una sola delle quali esplose causando la morte di sei ricoverati, mentre le altre provocarono il crollo di alcune parti dell'edificio senza deflagrare. Si ebbero comunque svariate vittime a causa del panico cui seguì la fuga di alcuni ricoverati delle sezioni «Virgilio» e «Motti». Nello stesso anno, le forze alleate anglo-americane requisiscono la sezione Miraglia per alloggiarvi una deputazione militare. Nel marzo del 1944 presso il Manicomio aversano fu costituito il Comando del Centro raccolta profughi del Ministero dell'interno, determinando l'allontanamento di molti folli. Solo nel 1946 i folli dispersi o ricoverati altrove ritornarono ad Aversa²³.

Nel dopoguerra durante la direzione di Clemente Anselmi, il Reale Manicomio assume la denominazione di "Ospedale Psichiatrico Santa Maria Maddalena". Fu il Dottor Anselmi a dare il via ai cospicui lavori volti a riparare gli ingenti danni bellici che proseguiranno fino agli inizi degli anni Sessanta. Sotto la sua Direzione si riparano la chiesa ed alcuni padiglioni, tra cui il Bianchi e il Virgilio, si ripristinò la Colonia agricola, dove tra l'altro, si realizzarono un bacino per le vacche e un nuovo impianto di irrigazione.

Nel 1967, il Direttore Anselmi si affida agli architetti Francesco Santoli, Raffaele Argo, Marcello Carlo Pignalosa per la redazione del progetto del monoblocco B e nel 1969, quello per il monoblocco A, per la realizzazione degli stessi si procede all'esproprio di nuovi suoli. I lavori si avviano nel 1971, ma già, dal 1972, i progetti di entrambi i monoblocchi sono oggetto di diverse soluzioni, cui seguono varianti che ne ridimensionano l'idea iniziale, anche a causa del rinnovamento che all'inizio degli anni Settanta coinvolge le strutture manicomiali dovuto all'azione promossa dal medico Franco Basaglia poi confluita nella nota legge n.180 del 13 maggio 1978. Già prima dell'applicazione legislativa vi è una sostanziale riduzione dei pazienti internati ma da quel momento l'Ospedale Psichiatrico sarà progressivamente svuotato e nel 1999 chiuderà avviandosi ad una fase di assoluta incuria e declino culturale.

²³ Sessa M., *Primo Rapporto sugli archivi degli ex ospedali psichiatrici*, Editrice Gaia 2010, p. 29.



Fig. 1. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, scorcio della facciata.

PIGNATARO MAGGIORE NEL XVIII SECOLO.
CRONACA DELL'INEDITO CANTIERE DELLA CHIESA DI
SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA E DEL SEMINARIO
VESCOVILE

V. Katuscia Marino

About: This article analyzes the late seventeenth-century and eighteenth-century architectural season of Pignataro Maggiore. It should be noted that this town, belonging to the diocese of Teano-Calvi, played an important political and economic role over the period of time considered. Moreover, until the end of the twentieth century, the diocese of Calvi was independent and wisely led by bishops such as Filippo Positano, Gennaro Maria Danza and Giuseppe Maria Capece Zurlo, promoters of the transformation of the medieval religious heritage and the erection of new factories.

Introduzione

Il prevalente carattere ambientale del patrimonio architettonico ed urbanistico storico della Campania è determinato dalla produzione barocca e, soprattutto, tardo barocca. Ma, tale connotazione dei centri urbani, piuttosto che dalla coralità

dell'edilizia residenziale civile, spesso di origine tardo medievale, è conferita dalla presenza di chiese grandi e piccole, quasi sempre numerose, conventi, sedi vescovili, etc., generalmente seicenteschi e settecenteschi, dominanti i circostanti contesti per mole, ricchezza e varietà degli apparati decorativi, essendo, peraltro, importanti punti di riferimento per l'esercizio del culto.

Relativamente agli operatori nel campo delle costruzioni va rilevato, innanzitutto, che dalla metà circa del XVII secolo l'incontrastata supremazia degli imprenditori cavesi, insieme architetti e capomastri fabbricatori, in Napoli, in Campania e nell'intero regno meridionale, a cominciare dalla metà circa del XV secolo, si esaurì. Ripresero maggiore vigore così l'imprenditoria e le maestranze locali, generalmente formatesi, almeno nell'area di studio¹, alla scuola di operatori ed artisti di varia provenienza, ma soprattutto napoletani.

Di gran parte del patrimonio architettonico ecclesiastico si conoscono, pertanto, anche in virtù del presente lavoro di archivio, i nomi dei fabbricatori, stuccatori, falegnami, etc., esecutori delle opere, ma non quelli degli architetti ideatori e direttori dei cantieri, ammesso che ve ne siano stati, oltre a Carlo Zoccoli, la cui attività nella diocesi di Calvi, all'epoca del vescovo Giuseppe Maria Capece Zurlo (1756-1782), è nota per altra via. Infatti, dalla lettura dei contratti e dall'esame del costruito, generalmente, si ricava il convincimento che i capomastri fabbricatori, stuccatori, etc., impegnati di solito erano anche progettisti e che un vero e proprio coordinamento del loro contributo sia mancato.

In definitiva, dallo studio emerge come la figuratività tardo barocca assuma, ancor di più che nelle stagioni artistiche precedenti, il carattere di opera collettiva e ciò rappresenta un dato importante dell'analisi critica. Le opere di muro, costituenti l'invaso spaziale, e la definizione plastica delle pareti d'ambito furono affidate, assai spesso, a maestranze diverse, dotate, peraltro, di libertà inventiva, mancando, come invece succedeva nei grandi centri, quali Napoli, un progetto iniziale che le coordinasse. Di conseguenza, le architetture prodotte dai cantieri tardo seicenteschi e settecenteschi rivelano svolgimenti formali particolari, autonomi nei raggiungimenti espressivi, ma non concorrenti ad un'unità figurale complessiva della fabbrica.

Brevi notizie storiche, urbanistiche e ambientali di Pignataro Maggiore

Menzionata per la prima volta nel 1268, Pignataro Maggiore, sita ai piedi del monte Calvento, sarebbe stata fondata dagli abitanti della vicina Calvi, alla ricerca di un sicuro riparo dalle incursioni dei Saraceni, tra il IX e l'XI secolo². Fino al 1862, con il semplice toponimo di Pignataro³, fu uno dei casali di Capua. Nel 1647 il

¹ La ricerca, condotta dalla scrivente nel corso del Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana e Restauro dell'Architettura (XXVII ciclo) della Seconda Università degli Studi di Napoli, oggi Università degli Studi della Campania, analizza il patrimonio immobiliare ecclesiastico tardo barocco delle cittadine campane di Calvi Risorta e Pignataro Maggiore, dell'odierna diocesi di Calvi-Teano, e di Alife e Piedimonte Matese, dell'attuale diocesi Alife-Caiazzo, in larga misura inedito. Il presente articolo si limita a documentare esclusivamente quello della cittadina di Pignataro Maggiore.

² BORRELLI N., *Memorie storiche di Pignataro Maggiore*, Santa Maria Capua Vetere 1940, pp. 15-16.

³ Ivi, p. 19. Sono state avanzate diverse ipotesi circa l'etimologia del nome Pignataro: secondo alcuni il nome Pignataro deriva da *Pinata ad rivum* cioè «Pineta presso il Rivo di Calvi»; secondo altri il nome deriverebbe da «Pinetarium» ossia «Luogo di una pineta»; o ancora, potrebbe derivare dal mestiere dei primi abitanti del paese, i cosiddetti pignattari (fabbricanti di pignatte). Ipotesi più attendibili lasciano

vescovo Gennaro Filomarino vi trasferì la sede vescovile, poiché l'episcopio, sito in Calvi, era stato semidistrutto e l'archivio diocesano incendiato per ordine di Diomede Carafa, mentre il vescovo Vincenzo De Silva, durante la sua reggenza⁴, vi trasportò ciò che dell'archivio era sfuggito all'incendio. Nella seconda metà del XVIII secolo il paese registrò un notevole incremento demografico, in virtù del benessere economico che allora godeva⁵. Il vescovo Zurlo in un suo scritto, risalente agli anni 1771-1773, definì Pignataro cittadina ricca ed operosa⁶.

Nel corso del Settecento, dunque, la cittadina crebbe concentrando le residenze nelle aree circostanti la piazza principale detta Triuce - attuale piazza Umberto I - dove si incrociavano le tre strade locali più importanti e, soprattutto, dove erano stati insediati il palazzo vescovile e la chiesa di Santa Maria della Misericordia. Ancora oggi quest'ultima con la sua imponenza domina l'ambiente urbano circostante che, peraltro, conserva ancora una connotazione settecentesca (fig. 1).

Circa le altre iniziative dei vescovi a favore della città, va segnalata quella di Filippo Positano che creò, nel 1725, un Monte frumentario destinato a curare la distribuzione delle sementi del grano ai più bisognosi, in modo da combattere lo strozzinaggio cui erano sottoposti.

Al suo nome è legata anche la fondazione del convento di Santa Croce, dell'ordine dei padri Scalzi di S. Pietro d'Alcantara sulla collina di San Pasquale, ben visibile dal centro di Pignataro. A tal fine, il 25 ottobre 1726, i deputati dell'Università deliberarono la cessione del suolo, garantendo ai religiosi del convento una rendita di 36 ducati annui⁷. Dell'opera, però, il vescovo riuscì a vedere solo le fondamenta, poiché morì poco dopo aver posto la prima pietra il 23 marzo 1731. La costruzione del convento, dotato di un chiostro con al centro un pozzo decorato con maioliche, fu ultimata solo nel 1754⁸.

Nella seconda metà del Settecento furono aperti in Pignataro altri due importanti cantieri della chiesa. Innanzitutto, per contenere l'accresciuta popolazione durante le messe, il vescovo Giuseppe Maria Capece Zurlo fece costruire la chiesa di Santa Maria della Misericordia - di cui si tratterà - e, nel 1755, quella di Santa Croce, accanto all'omonimo convento. La progettazione di quest'ultima, come anche quella del palazzo vescovile, sono riconducibili all'architetto Carlo Zoccoli⁹. Nel suddetto contesto operarono maestranze non solo locali, come i maestri falegnami Vincenzo

pensare che il paese prendesse il nome da una famiglia capuana e che Pignataro era il nome di un casale di Capua.

⁴ FUCILE F., *La diocesi di Calvi*, Pignataro Maggiore 1992, p. 12. Monsignor Vincenzo De Silva fu eletto vescovo di Calvi nel 1679 e ivi morì nel 1702.

⁵ Ivi, p. 21-22.

⁶ MARTONE A., *Cenni sulle origini di Pignataro*, in Musa, I (2002), p. 3. L'autore non specifica l'origine della fonte. «Vi sono parecchie famiglie assai civili, e colte nel procedere, e nel vestire alla nobile, che vivono di proprie rendite anco industriali con casamenti, e mobiliazioni proporzionati, applicandosi le donne al lavoro di siglietti, o vogliamo dire merletti, nel ricamo, nel cucire, e cose simili. Vi sono tre laureati, e addetti al foro dodici soggetti, tre olifici, tre cerusici, sei notai e due ufficiali ingegneri di milizia. Non mancano artefici, come muratori, legnaioli, calzolari, sartori e fiorari. Tre officine di pasta, che provvedono la diocesi, le città di Teano, Carinola, Venafro ed Isernia con i loro Casali, oltre di pasta anche di carne, olio e ottimo vino».

⁷ ASCE, Notai Francesco Barricelli, V. 93, a. 1726, ff. 529t-532t. Cfr. anche RICCIARDI V., *Il convento di San Pasquale in Pignataro Maggiore*, Pignataro Maggiore 2007, p. 9; BORRELLI N., op. cit., pp. 111-112.

⁸ Ivi, p. 5.

⁹ PEZONE M. G., *Un architetto...*, p. 469. Le fonti sono costituite da le «Novelle letterarie pubblicate in Firenze», 1771, col. 610, e da MILIZIA F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Remondini, Bassano 1785, ff. 262-263.

Pulsella e Camillo Giuliano e gli agrimensori Lorenzo de Rosa e Giorgio Vito, ma anche provenienti da altre cittadine, come lo stuccatore Angelo Farinaro di Aversa, il plasticatore Nicola Carcioffola di Napoli, il tegolaio Giuseppe Izzo di Castello della Rocchetta, il maestro vetraio Pascale Panza di Aversa.

Architettura senza architetti: la chiesa settecentesca di Santa Maria della Misericordia

La chiesa di Santa Maria della Misericordia, prospettante la piazza centrale di Pignataro Maggiore, fu edificata in un decennio circa, a cominciare dal 1757, per volontà del vescovo Giuseppe Maria Capece Zurlo, accanto al palazzo vescovile ed alla preesistente chiesa cinquecentesca¹⁰, ormai inadeguata a contenere i fedeli durante le celebrazioni eucaristiche.

Le documentate circostanze secondo le quali, i contigui immobili furono ricostruiti ex novo contemporaneamente (nel 1757-1766 la chiesa e circa nel 1763-1767 il palazzo vescovile, in quanto una parte della superficie della chiesa vecchia fu utilizzata per l'ampliamento del palazzo e il committente di entrambi fu il vescovo Giuseppe Maria Capece Zurlo), inducono a credere che l'architetto Carlo Zoccoli possa esser stato in origine il progettista di entrambi gli interventi.

Sin dal primo sguardo, tuttavia, risulta evidente che la chiesa è priva di unità, essendo assente una coerenza costruttiva e soprattutto stilistica tra alcune sue parti. Si veda, in particolare, il contrasto esistente tra la movimentata superficie della facciata, grossolanamente rifinita, ed il dilatato spazio interno, ove risalta l'angusta soluzione delle cappelle. Anche costruttivamente meraviglia la presenza di massicci contrafforti all'esterno dei muri delle navate laterali, sui quali gravano lunettate leggere, perché finte (Fig. 2).



Fig. 2. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, veduta d'insieme dall'alto. È da notare il sistema di contrafforti con muratura a vista della fiancata.

¹⁰ MARTONE A., *Storia di Pignataro Maggiore in età moderna. Il Cinquecento*, Bellona 2009, pp. 107-110. La chiesa fu fondata nella prima metà del XVI secolo, per volere di Caterina Petterone, in piazza «Triuce» (che significa trivio), dove si incrociavano le tre strade locali più importanti.

Inediti documenti attestano che la causa di tutto ciò è da ricercare piuttosto che nella mancanza di un organico progetto architettonico iniziale, nella mancata direzione unitaria dei lavori - problema quest'ultimo ricorrente nella locale produzione edilizia settecentesca - e di varianti in corso d'opera proposte da capomastri.

Ad una sola navata, coperta con una finta volta a botte, nelle cui lunette s'aprono ampi finestroni, la chiesa è fiancheggiata da cinque cappelle per lato e termina con un'abside semicircolare, sormontata da una singolare calotta che reca una lunetta centrale, ospitante un finestrone (figg. 3 e 4). Gli inediti documenti rinvenuti sono relativi al periodo che va dal 1758 al 1767, durante il quale furono eseguite le opere murarie, le coperture, le decorazioni a stucco interne e le vetrate ed allestiti nel coro i sedili per i canonici. Infine, forniscono notizie varie circa la chiesa vecchia, la nuova ed il palazzo vescovile, ovvero l'assetto settecentesco conferito al detto complesso.

Si apprende così che, il 20 giugno 1758, il reverendo Carlo Borrelli della Mensa vescovile di Calvi, con il consenso del vescovo Capece Zurlo, riferì agli amministratori della cinquecentesca chiesa di Santa Maria della Misericordia di Pignataro, Francesco Marzocca e Luca Nacca, che il giardino «di mezzo moggio di terra di figura non quadra», di proprietà della Mensa, sito innanzi al palazzo vescovile, presentava «dalla parte della strada pubblica e propriamente dirimpetto la fabrica della nuova chiesa facienda di S. Maria della Misericordia» una «linea, seu lenza infruttifera di circa palmi centoventisei di lunghezza e quindici di larghezza, che rendeva non quadro», ossia «sconcio», il suddetto giardino.



Fig. 3. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, vista d'insieme dell'aula e del presbiterio. Fig. 4. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, vista dell'aula verso l'ingresso. In controfacciata si scorge la cantoria con l'organo. Il rigonfiamento centrale della facciata ripropone nella controfacciata, ma in maniera meno accentuata, la curva del presbiterio.

A loro volta, gli amministratori Marzocca e Nacca precizarono che, sin dal 1757, la costruenda chiesa di Santa Maria della Misericordia si stava elevando «accosto» a quella vecchia, la quale era «molto angusta, ed incapace per il numeroso popolo (...) cresciuto nel casale». Una volta terminata la nuova, la preesistente sarebbe stata utilizzata «per uso di sacrestia, oratorio, campanile, restandone solo una nave piccola (...) detta del Rosario, quale principia dalla strada pubblica accosto al sudetto Palazzo Vescovile, e tira per tutta la Cappella del Rosario di palmi settanta sei in lunghezza, e palmi dodici in larghezza netta e due palmi di fabrica intorno di essa (...) sopra della quale sta situato un quarto chiamato il quarto Grande del Palazzo di detta Mensa Vescovile».

In conseguenza delle suddette precisazioni, il reverendo Carlo Borrelli e gli amministratori della chiesa in questione, col consenso del vescovo Zurlo, il 20 giugno 1758¹¹, decisero «di permutare la detta nave (...), comoda per ingrandire (...) il Palazzo Vescovile», con la menzionata «lenza» del giardino dell'episcopio, «molto comoda per la detta nuova Chiesa, facendo collo spianamento di detta lenza magnifica la strada avanti la detta Chiesa, e Palazzo sudetto, quale era molto stretta, e disdicevole». La stima del terreno venne affidata a Lorenzo de Rosa e Giorgio Vito «pubblici Tavolari, seu Agrimensori» del casale di Pignataro, mentre quella della navata del Rosario a quest'ultimo ed al maestro fabbricatore locale Salvatore Giuliano. Nonostante il fatto che la navata fu valutata «ducati sette, e grana venti più della sudetta lenza di (...) giardino», i governatori della chiesa, «considerando che la sudetta Mensa non può servirsi di detta nave, se prima non sarà terminata la (...) Chiesa Nuova», si contentarono della semplice permuta.

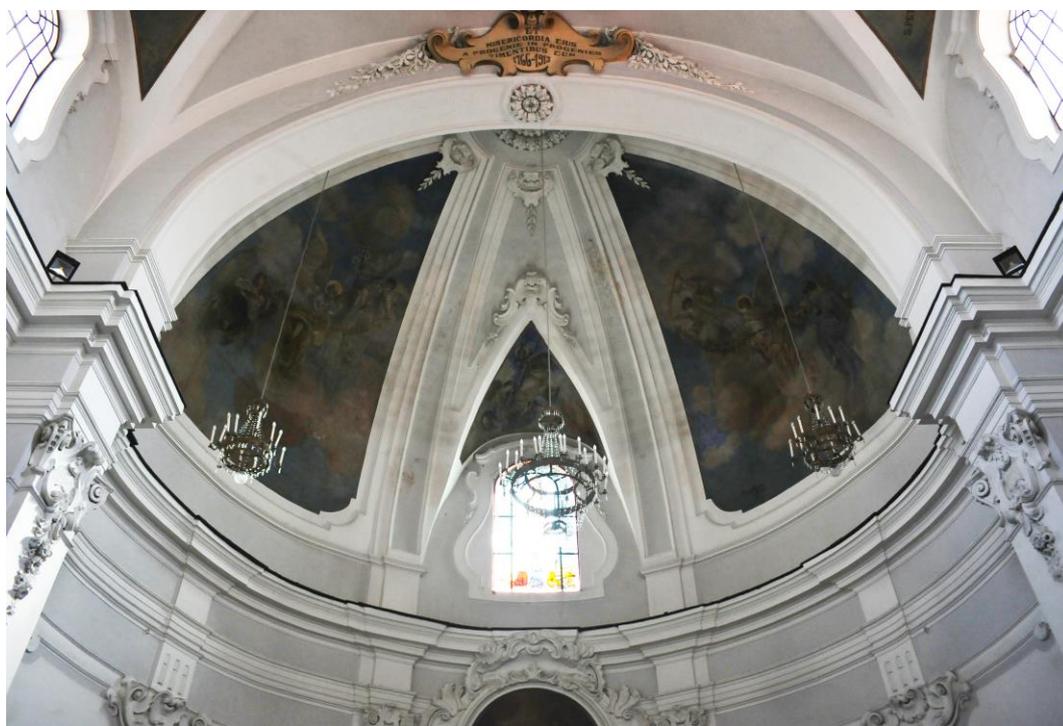


Fig. 5. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, scorcio della semicalotta del presbiterio.

¹¹ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1758, foll. 74-79. Doc. 2, p. 247.

Della chiesa cinquecentesca sussiste tuttora la navata centrale, di 20 metri di lunghezza, utilizzata come sacrestia di quella settecentesca. Sul suo fondo piatto campeggia un grande affresco del 1559. Invece, sono state invase dalle strutture rispettivamente della chiesa nuova e del palazzo vescovile quelle laterali.

Nel 1764 la costruzione della nuova chiesa di Santa Maria della Misericordia era in uno stato avanzato, come conferma l'ordinativo fatto, il 15 maggio¹², dall'economista Francesco Marzocca a Giuseppe Izzo di Castello della Rocchetta di undicimila canali per il tetto, di cui «cinquemila e cinquecento grandi», di lunghezza palmi due, e «cinquemila e cinquecento coppi, tutti di buona qualità, e ben cotti», le cui dimensioni e forma dovevano essere uguali a quelle delle tegole già acquistate dal reverendo Vincenzo Nacca dal defunto commerciante Angelo Varmecillo. Canali e coppi dovevano essere consegnati entro il 10 settembre per un costo di «docati quattordici il migliaro, intendendosi ogni migliaro mille grandi, e mille coppi».

Due anni più tardi, ossia il 26 marzo 1766¹³, l'appalto degli stucchi interni fu affidato dall'economista Francesco Martone, allo stuccatore Angelo Farinaro di Aversa. Proveniente da una nota genia di plasticatori molto attiva nell'agro aversano¹⁴, il suddetto maestro, una decina di anni prima aveva realizzato, insieme al fratello Nicola, su disegno degli ingegneri napoletani Bartolomeo e Luca Vecchione¹⁵, gli stucchi della chiesa di S. Antonio da Padova in Capua¹⁶.

Il Farinaro, dunque, si aggiudicò l'appalto proponendo di realizzare lo «stucco tanto rustico, quanto bianco, intagli, rose, capitelli, cartelle, cartocci, et altro» assumendo come modello quello da lui fatto nella chiesa capuana e di concludere il lavoro entro un anno per la somma di seicento ducati. Gli stucchi, in particolare, dovevano essere eseguiti «principiando dalla porta sino all'arco maggiore, inclusivi le cappelle, esclusione però gli altari (...) di tutta perfezione, e buona qualità servata la forma dello stucco della sudetta Chiesa di S. Antonio di Capua, à riserba però dei puttini», siti al colmo delle arcate poste innanzi alle cappelle, «in conformità del disegno da esso consegnato», adattando cioè il modello di Bartolomeo e Luca Vecchione alla diversa situazione di Pignataro Maggiore.

Il materiale consistente in «calce, pozzolana, stucco, et altro», con la consegna della calce e dell'acqua negli appositi fossi esistenti all'interno della chiesa stessa, erano a carico dell'economista; mentre «tutti l'intagli, et altro freggio, che dovrà farsi nella Chiesa», ossia i lavori più delicati e complessi, come i capitelli e gli angeli siti al centro delle arcate innanzi alle cappelle, dovevano essere fatti «dal Magnifico Nicola Carcioffola della Città di Napoli».

L'aspetto sorprendente dell'appalto assunto da Angelo Farinaro, dunque, è rappresentato dal fatto che egli presentò, come si è appena detto, un disegno di

¹² ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1764, foll. 54t-55t. Doc. 2.1, p.249.

¹³ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1766, foll. 24t-27t. Doc. 2.2, p. 250.

¹⁴ Ampiamente documentati da FIENGO G, GUERRIERO L., *Il centro storico...*, cit., passim.

¹⁵ Ivi, pp. 43 e 780. Nel 1757, Nicola Farinaro ed i congiunti Angelo, Vincenzo e Pascale realizzarono, su disegno dell'ingegnere napoletano Luca Vecchione, gli stucchi della sacrestia della chiesa dell'Annunziata di Aversa.

¹⁶ MANCO A., «Ristaurazioni», «rifattioni», «reedificazioni», *l'architettura a Capua nel XVIII secolo tra memoria dell'antico ed istanze di rinnovamento*, tesi di dottorato in conservazione dei beni architettonici (XVII ciclo), Aversa 2004, p. 73. Il 20 novembre 1755, i Minori liquidarono circa 73 ducati agli stuccatori aversani Angelo e Nicola Farinaro, con i quali erano venuti a convenzione l'anno precedente per lo stucco dell'intera chiesa di S. Antonio da Padova, della sacrestia e della facciata esterna su disegno degli ingegneri Vecchione di Napoli.

progetto, redatto anni prima dai sopra citati architetti napoletani e da lui stesso realizzato nella menzionata chiesa di Capua e, quindi, adattato alla nuova situazione. Cosicché, nel presente caso emerge che il progetto architettonico originario – forse redatto dall'architetto Carlo Zoccoli – o aveva riguardato la definizione volumetrica delle sole strutture, tralasciando l'ideazione delle decorazioni, ovvero non era stato valutato dai committenti soddisfacente per le suddette, tanto da indurli ad accogliere la variante proposta dal maestro stuccatore Farinaro.

Dal momento che, come si è constatato, i lavori dello stuccatore dovevano limitarsi alla navata, incluse le cappelle, fino all'«arco maggiore», appare evidente l'incompiutezza costruttiva, ancora nel 1766, del settore presbiteriale della chiesa.

Infatti, soltanto il 25 maggio dello stesso anno¹⁷, fu intrapresa la costruzione del presbiterio. Lo stuccatore Angelo Farinaro ed i fabbricatori Michele Cito, Salvatore Giuliano, Lorenzo e Gaetano Ronza, quest'ultimi tutti di Pignataro, se ne aggiudicarono l'appalto, con un'offerta di «carlini cinque, e mezzo la canna», per l'erezione della parete semicircolare dell'abside e della relativa semicalotta di copertura (fig. 5).

La suddetta soluzione rinvia, ancora una volta, ad un'opera legata comunque all'attività di Luca Vecchione; opera in cui, forse, fu impegnato anche lo stuccatore Angelo Farinaro: l'abside settecentesca della Collegiata di Santa Maria Maggiore¹⁸ in Santa Maria Capua Vetere, di notevole qualità, a differenza della fin troppo dilatata soluzione della chiesa di Pignataro Maggiore.

Alla fine del 1767 data, invece, la fornitura, a cura del maestro vetraio di Aversa Pascale Panza, di «mezzi vetri bianchi», che lo stesso sistemò entro i dieci telai, «già fatti», dei finestrini della navata della chiesa, «ferrati e piombati con ferri e piombi» da entrambi i lati; il tutto per l'importo di sessantasette ducati¹⁹. Nel 1769, allorché cioè i lavori di costruzione erano ormai da tempo terminati, Santa Maria della Misericordia entrò finalmente in funzione come chiesa parrocchiale, ruolo fino ad allora svolto dalla piccola e periferica chiesa di S. Giorgio, dedicata al patrono locale e sede dell'omonima confraternita²⁰. L'incremento di sacerdoti durante le celebrazioni eucaristiche, determinato dal fatto che ai fratelli di Santa Maria della Misericordia si unirono quelli di S. Giorgio, indusse gli interessati ad ordinare, il 10 aprile del 1776²¹,

¹⁷ ASCE, Notai, Felice Canzano, V. 295, a. 1766, foll. 65-68t. Doc. 2.3, p. 252.

¹⁸ PEZONE M. G., *Carlo Buratti. Architettura Tardo Barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, pp. 124-125. Nella rifazione della Collegiata di Santa Maria Maggiore, intervenne nel cantiere dal 1742 fino al 1749, Michelangelo De Blasio, sostituito definitivamente dall'ingegnere Luca Vecchione. Ciò non consente di stabilire con certezza se la paternità dell'innovativo progetto vada ascritta al primo, allievo di Domenico Antonio Vaccaro e continuatore delle opere del maestro dopo la sua morte, o al secondo artefice di notevole livello. Cfr. anche CASIELLO S., DI STEFANO A. M., *Santa Maria Capua Vetere: architettura e ambiente urbano*, Napoli 1980, pp. 65-94.

¹⁹ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1767, foll. 77t-79t e 79t-82. Doc. 2.4 p. 254 e doc. 2.5, p. 256.

²⁰ BORRELLI N., *Memorie storiche di Pignataro Maggiore*, Santa Maria Capua Vetere 1940, pp. 108-109. La chiesa di San Giorgio, dedicata al santo patrono di Pignataro, sorge ai piedi dell'omonimo colle a nord del paese. Fu edificata, tra l'VIII ed il IX secolo, sui resti di una villa romana del I secolo a.C. Continuò a fungere da parrocchia anche quando, a metà del Cinquecento, fu costruita la nuova chiesa di Santa Maria della Misericordia. Nel 1742 il vescovo Agnello Fraggiani decise di trasferire l'amministrazione dei sacramenti da S. Giorgio a quest'ultima, ma solo nel 1769 il trasferimento fu esecutivo. Danneggiata e chiusa a causa del sisma del 1980, la chiesa di S. Giorgio, pur se restaurata di recente, è attualmente chiusa al pubblico.

²¹ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1776, foll. 51-53t. Doc. 2.6, p. 258.

ai maestri falegnami Vincenzo Pulsella e Camillo Giuliano di Pignataro, la costruzione di «dodici sedili per dodici canonici». Questi dovevano essere muniti di «tiratoro, e sputatoro (...) e propriamente nella maniera, forma, altezza, larghezza, e coll'istessi lavori, senza l'intagli però, che si trovano già fatti per l'Illustrissimi Canonici nella Cattedrale Chiesa della Città di Capua» - città ancora una volta chiamata in causa - «e farvi (...) qualche abbellimento, che non stà nella sudetta Cattedrale di Capua, da indorarsi». Inoltre, dovevano essere costruiti con «legno di noce di buona qualità ben secco, e staggionato». Ancora, aggiunsero di approntare «avanti li sudetti dodici sedili altri sedili per gli altri sacerdoti, che non sono della sudetta Reverenda Collegiata, colla predella sotto li piedi di essi, e questi anche farli di buono legname anche di noce con ogni regola, e pulizia»; il tutto per la somma di centotrentotto ducati.

Il coro ligneo fu posizionato in modo tale da impegnare tutta la parte inferiore dell'abside semicircolare. È composto da due ordini di stalli, simmetrici rispetto all'altare maggiore che ne interrompe la continuità. Quello inferiore è costituito da sei seggi, per lato, riservati ai confratelli di S. Giorgio, mentre il superiore è formato da otto seggi per lato (fig. 6).



Fig. 6. Pignataro Maggiore, chiesa di Santa Maria della Misericordia, vista dell'abside con altare maggiore e coro ligneo.

L'ampliamento settecentesco del palazzo vescovile di Pignataro Maggiore e la sua parziale falsificazione contemporanea

La sede del palazzo vescovile in Pignataro Maggiore fu costituita, nella prima metà del XVII secolo, dal vescovo Gennaro Filomarino²², acquistando ed ampliando

²² FUCILE F., *op. cit.*, pp. 11-13. L'episcopio era sempre stato a Calvi fino a quando nel 1647 il duca di Maddaloni, Diomede Carafa, per vendetta contro il cardinale di Napoli, Ascanio Filomarino, fratello

una casa sita accanto alla cinquecentesca chiesa di Santa Maria della Misericordia. Nel 1730, il vescovo Filippo Positano, al fine di ingrandirla, avrebbe comprato altre due case, prospettanti il suo portone d'ingresso, poi demolite, per facilitare l'entrata e l'uscita delle carrozze dalla stessa²³ (fig. 7).

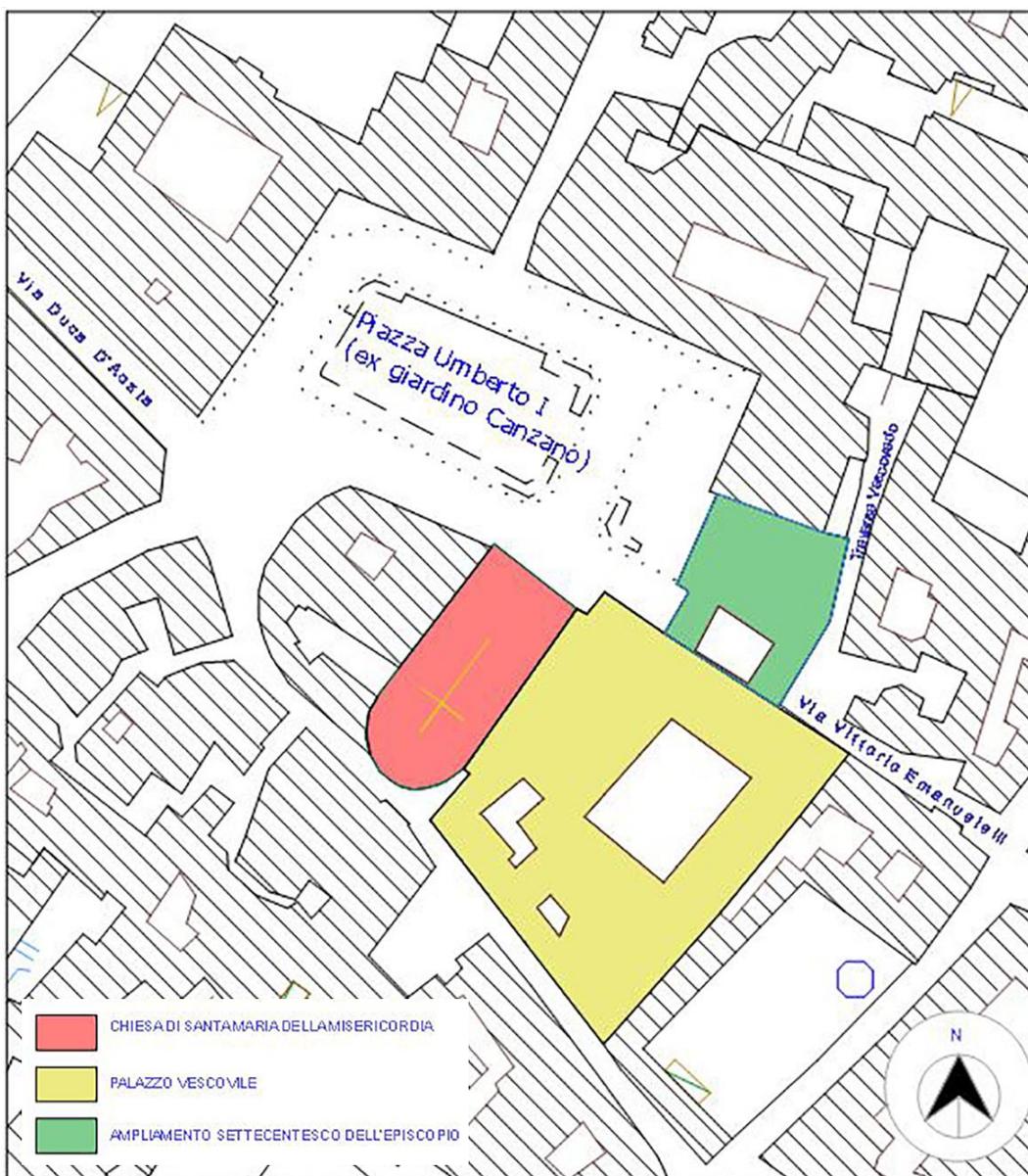


Fig. 7. Pignataro Maggiore, stralcio aerofotogrammetrico del settore circostante piazza Umberto I.

dell'allora vescovo di Calvi, appiccò un incendio che danneggiò non solo la curia, ma anche la cattedrale e l'episcopio. Il vescovo Gennaro Filomarino trasferì, così definitivamente, l'abitazione dei vescovi in luogo più sicuro scegliendo a tale scopo Pignataro, dove acquistò ed ampliò una piccola abitazione.

²³ Ibidem. Filippo Positano fu vescovo di Calvi dal 1720 al 1732. A lui si devono anche l'acquisto e l'adattamento a Seminario di un antico stabile sulla via Casilina, all'ingresso dell'ampio stradone che porta alla cattedrale di S. Casto in Calvi e la fondazione del convento di Santa Croce in Pignataro Maggiore che affidò alla cura dei padri francescani alcantarini.

In generale, la letteratura corrente fa risalire l'attuale sua configurazione al progetto dell'architetto napoletano Carlo Zoccoli²⁴ su commissione del vescovo Giuseppe Maria Capece Zurlo, la cui iniziativa è testimoniata da due iscrizioni²⁵, rispettivamente del 1767 e del 1775.

In realtà, dall'esame del complesso risulta che l'intervento progettato dall'architetto Zoccoli, portato a termine nel 1767, riguardò soltanto in parte il nucleo preesistente del palazzo, ovvero la sezione dello stesso prospettante via Vittorio Emanuele III e quella ortogonale alla suddetta confinante con la chiesa di Santa Maria della Misericordia. In quest'ultima egli realizzò l'ampio scalone rettilineo ivi esistente, che immetteva come ora, al primo piano, alla cappella privata del vescovo e, poi al suo appartamento sul lato opposto di quest'ultima; appartamento attualmente separato dal palazzo e dato in fitto a privati.

Documenti di archivio puntualizzano che Capece Zurlo, in considerazione dell'«angustia del suo Palazzo Vescovile sito in Pignataro, e per il dispendio grande reca alla sua Vescovil Mensa il prendere in affitto ogn'anno li granili per conservare li grani della medesima», il 24 febbraio 1763²⁶, affidò al capomastro fabbricatore Giuseppe di Libero di Piesco Pignataro, piccolo centro del molisano, la costruzione di «due archi sopra la via accosto al Palazzo sudetto, e dall'altra parte dirimpetto al medesimo fare altre camere superiori, e inferiori per servirsi delle camere inferiori per magazzini per conservare li sudetti grani e delle superiori per servizio, e comodo» suo (figg. 8, 9).

Relativamente alla conservazione del grano destinato ai poveri, va ricordato che, sin dal 24 aprile 1725²⁷, il vescovo, monsignor Filippo Positano, aveva istituito un monte frumentario per la distribuzione gratuita del grano ai membri bisognosi della diocesi e, per il deposito di questo, erano stati affittati magazzini, il cui costo gravava sulla Curia. Ma, tornando al contratto del 1763, osserviamo che il capomastro Giuseppe di Libero si impegnò ad «erigere, fare la fabrica sudetta a tenore della pianta da esso fatta, quale dal sudetto Eccellentissimo Vescovo si conserva»²⁸; il che, se corrispondesse al vero, assegnerebbe al di Libero anche il ruolo di progettista in luogo di Zoccoli, ovvero limiterebbe la progettazione effettuata dall'architetto alle

²⁴ PEZONE M. G., *Un architetto poco noto ...*, pp. 468-469.

²⁵ BORRELLI N., *Memorie storiche ...*, cit., pp. 116-117. Delle due iscrizioni, una recita il seguente testo: «Episcopis Calenis/ Prae Dignitate/ Satis Amplo Carentibus Domicilio/ Aedes A Fundamentis Excitatae/ Iosepho Maria Capycio Zurlo Praesule/ Anno Domini CIOIJCCLXVII»; l'altra «Iosephus Capycius Zurlo/ Calenorum Antistes/ Vetustas Pontificales Aedes/ Usibus Parum Commodas/ A Decessoribus Acceptas/ Coempto Solo Laxatis Spatiis/ Vestibulo Aequili Cavaedio/ Rhedarum Receptaculis/ Horreoque Domestico/ Ac Publico Montis Frumentarii/ Denum Schalis Cubiculis/ Novis Substructionibus Firmatis/ Vel Ab Inchoato Extractis/ Ampliores Decensioresque/ Successoribus Reddidit/ Omnique Cultu Exornavit/ Anno CIOIJCCLXXV».

²⁶ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1763, foll. 36-39t. Doc. 3, p.260.

²⁷ ASCE, Notai, Francesco Barricelli, V. 93, a. 1725, foll. 143t-157t. Il 24 aprile 1725 in Pignataro: «Con il presente scritto Pubblico si fa noto a tutti, ed a ciascuno, come l'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Monsignore Don Filippo Positano per grazia di Dio, e della sede Apostolica Vescovo di Calvi, e Baron della Rocchetta, bramando sodisfare quanto più fosse possibile alle parti del suo Pastoral ministero, ed in particolare a quella di Padre comune de poveri di questa sua diocesi, (...), deliberò d'erigere un monte frumentario per servizio commune di tutta questa sua diocesi, già che in nessun luogo della medesima trovasi alcuno eretto parte da frutti della detta mensa, parte da luoghi Pii della diocesi e parte dalle limosine questuate (...). Che sintanto che non sarà fabricato il magazzino per la conservazione di detto grano, e pegni, si pigli in affitto sperando coll'aiuto di Dio di presto fabbricarlo, (...)».

²⁸ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1763, foll. 36-39t. Doc.3, p. 260.

decorazioni delle facciate, compreso il disegno del portale. Tuttavia, si deve ritenere, ad avviso della scrivente, che, probabilmente, l'espressione «da esso fatta» è un errore di scrittura del notaio.



Fig. 8. Pignataro Maggiore, ex palazzo vescovile, scorcio della fronte prospettante via Vittorio Emanuele III. Il settore che scavalca la pubblica via fu realizzato come ampliamento del complesso tra il 1763 ed il 1767.



Fig. 9. Pignataro Maggiore, ex palazzo vescovile, scorcio del settore interno tra i due supportici realizzati tra il 1763 ed il 1767. Il portale d'ingresso è ancora dotato degli originari battenti lignei settecenteschi.

Quanto ai patti concordati il capomastro promise di impegnare con continuità nel cantiere «sei maestri fabbricatori di cocchiara (...) in tutto il mese di Marzo, Aprile e Maggio» 1763, purchè non fossero venuti meno i «materiali necessarij», forniti dalla committenza, «consistenti in pietre, calce, pozzulame, acqua, tavole, ginelle, e legnami (...)». Circa, poi, i costi, sarebbero stati pagati «per tutti li fondamenti sino al piano della terra alla ragione di grana ventisette, e mezzo la canna; dal piano poi della terra sino alle traviature con (...) e archi, e pilastri necessarij alla ragione di carlini cinque la canna, dalle traviature in sopra per tutta la restante fabrica alla ragione di carlini cinque, e mezo la canna, con fare nella fabrica sudetta li (...) archi, e pilastri ben adornati di freggi da tutte le bande, come anche l'adornamenti alle finestre, (...) le quali debba (...) farle alla Romana, e propriamente secondo l'ordine, genio, e piacere di detto Eccellentissimo Monsignor Vescovo, quali adornamenti, e freggi s'intendono inclusi nella misura della fabrica».

Non tutto, però, andò per il verso giusto, dal momento che cinque anni più tardi, l'opera non era ancora terminata. Il 28 luglio 1768²⁹, infatti, il responsabile della mensa vescovile, Carlo Barricelli, commissionò al maestro fabbricatore Matteo Giordano, originario di Cava de' Tirreni ma residente in Pignataro, lo stucco di «tutto il rustico, che attualmente si ritrova nell'ampliamento fatta dall'odierno (...) Vescovo di Calvi del Palazzo Vescovile (...) dalla parte di fuori (...), intendendosi anche il rustico che stà dalla parte del giardino del E. Don Bartolomeo Canzano, colli due archi, che sono avanti il Portone del Palazzo»; stucco comprensivo di «tutte quelle fasce, e freggi necessarij per la buona veduta di quello, tanto attorno al palazzo sudetto, quanto sotto li sudetti due archi». L'appalto includeva, inoltre, l'impegno a «biancheggiare» l'intero complesso. Il lavoro, infine, doveva essere eseguito entro agosto dell'anno corrente per il costo complessivo di quaranta ducati, escluso soltanto l'onere della calce.

Gli infissi della fabbrica furono realizzati, invece, dal maestro falegname Nicola Izzo di Pastorano. La notizia si evince dal contratto d'appalto del 1775³⁰, stipulato tra questi ed i procuratori del Seminario e del nuovo ospizio di Calvi per l'esecuzione delle «finestre e bussole di detto ospizio». Fu richiesto al maestro falegname di produrre gli stessi infissi già in precedenza destinati al palazzo vescovile, in particolare, il «portone di legno di castagno liscio e secco, e stagionato, e di buona qualità, e le dette bussole di legno di pioppo similmente liscio, secco, e stagionato».

L'addizione settecentesca del palazzo vescovile, posta sul lato opposto di via Vittorio Emanuele III, fu parzialmente demolita nel corso degli anni '60 dello scorso secolo, perché ritenuta fatiscente, e ricostruita in stile. In tal modo si operò in difformità rispetto alle norme del restauro e del buon senso, secondo le quali una procedura del genere costituisce una palese falsificazione del patrimonio storico e artistico del passato. Attualmente in essa si svolgono attività commerciali. Il restante immobile, invece, già sede degli scout, è al momento chiuso al pubblico, in parte concesso in fitto e in parte in abbandono.

²⁹ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1768, foll.79-80t. Doc. 3.1, p.263.

³⁰ ASCE, Notai, Giovanni Casto Barricelli, V. 326, a. 1775, foll.52-54t. Doc. 3.2, p.264.



Fig. 1. Museo Pompeiano, sala espositiva, foto di Matteo della Corte 1914. Archivio fotografico PAP ©.

PROTAGONISTI DEL MONDO CULTURALE E POLITICO
NAPOLETANO DEL PRIMO NOVECENTO.
VITTORIO SPINAZZOLA, CONSERVATORE E ALLESTITTORE.

Mariano Nuzzo¹

About: The proposed study concisely traces the status of the studies already published, referring to the life of Vittorio Spinazzola and to some characteristics of his activity as director carried out in Pompeii. In addition, we will provide a brief reading of the layout of the "Pompeian Museum", current Antiquarium of the Archaeological Park of Pompeii, and of the expansion project of the National Archaeological Museum with the construction of new rooms. Finally, attention will be paid to the preparation of the first floor, which took place at the behest of the Matera archaeologist in the years 1915-1916 with the collection of Pompeian mosaics transported from the ground floor, where they had been placed since the early 1800s. The latter transfer also included, as is well known, the very important one of the great mosaic of Darius and Alexander, found a century earlier in the House of the Faun.

Nota introduttiva

Il saggio intende fornire un contributo per la rilettura della figura di Vittorio Spinazzola, a partire dagli studi già pubblicati riferiti alla sua vita ed evidenziando alcuni caratteri dell'attività di direttore svolta a Pompei e Napoli. In tale prospettiva si propongono due argomenti di lettura rappresentativi della sua attività: l'allestimento del Museo pompeiano, attuale Antiquarium del Parco Archeologico di Pompei, e il Progetto di ampliamento del Museo Archeologico Nazionale. Infine, si pone

¹ Sono particolarmente grato per l'incoraggiamento, la guida e il decisivo contributo alla ricerca condotta sulla figura di Vittorio Spinazzola alla prof.ssa Nadia Barrella e al prof. Massimo Osanna.

attenzione all'allestimento del primo piano del museo napoletano, avvenuto per volontà dell'archeologo materano negli anni 1915-1916, con la collezione dei mosaici pompeiani trasportati dal piano terra, dove erano collocati dagli inizi dell'800. Quest'ultimo trasferimento incluse, come è noto, anche quello molto rilevante del gran mosaico di Dario e Alessandro, rinvenuto un secolo prima nella Casa del Fauno².

Attualità di un discusso archeologo

Il 15 aprile 1943 il Corriere della Sera titolava, tra le inserzioni recentissime, *La morte di Vittorio Spinazzola, Roma 14 aprile*. Nel necrologio la redazione scrive «Si è spento in Roma il gr. uff. prof. Vittorio Spinazzola, il grande archeologo la cui fama è essenzialmente legata agli scavi di Pompei che egli ha diretto dal 1910 al 1923. Della ora famosa, *via dell'Abbondanza*, egli ha messo in luce un tratto di circa 500 metri, facendo scopo principale della sua ricerca l'architettura dei prospetti delle *insulae*, che oggi appaiono ricchi di piani superiori, di balconi, finestre e tettoie, e adorni di affreschi e di programmi elettorali, mercé lo scrupolo con cui ogni frammento è stato fermato e restaurato»³.

Questa breve nota del Corriere chiude l'attività di Vittorio Spinazzola. La sua vita (Matera 1863 - Roma 1943) si svolge in un arco temporale che va dal Regno d'Italia, attraversa il Risorgimento e raggiunge il suo culmine professionale negli anni della Grande Guerra, per spegnersi alle soglie della caduta del fascismo e della successiva Guerra civile, avvenuta durante la Seconda guerra mondiale.

L'archeologo, molto discusso nel corso del XX secolo, è stato un personaggio chiave della cultura napoletana, negli anni in cui la Città viveva un momento di forte sviluppo. La sua vita si intreccia con i protagonisti del mondo culturale e politico della fine dell'Ottocento e dei primi quattro decenni del Novecento. Egli fu molto apprezzato in una prima fase della sua esistenza, ma poi, al culmine della sua carriera, fu tacciato di aver causato gravi danni allo Stato e, quindi, venne allontanato dagli incarichi che ricopriva presso il Ministero della pubblica istruzione⁴.

Nell'ultimo decennio del nostro secolo, studi più accurati, hanno consentito una rilettura della vicenda umana e professionale dell'archeologo materano, dai quali emergono nuovi elementi di rivalutazione della sua figura, anche in rapporto al contesto politico e culturale dell'epoca. Una decisa difesa è sicuramente rintracciabile

² MELILLO L., *Il Gran Mosaico Pompeiano dalla Casa del Fauno di Pompei. Le vicende conservative, gli intrighi di Corte, il trasferimento presso il Real Museo di Napoli, la collocazione definitiva*, pp. 81-94, in Gambardella C., *Atlante di Pompei*, Napoli 2012.

³ Archivio Storico del Corriere della Sera, *La morte di Vittorio Spinazzola, Roma 14 aprile*, quotidiano del 15 aprile 1943 p. 4. Il numero è scaricabile on-line dal sito www.corriere.it previo abbonamento al giornale.

⁴ Cfr. MELIS G., *Storia dell'amministrazione italiana (1861-1993)*, Bologna 1996. Il Ministero della pubblica istruzione era esistente nel 1861 nel governo Cavour. Esso venne soppresso il 12 settembre 1929 con l'avvento del governo Mussolini, col quale ebbe la denominazione di Ministero dell'educazione nazionale, che fu mantenuta fino al 29 maggio 1944. Il Governo Badoglio ripropose la denominazione originaria di Ministero della pubblica istruzione che rimase immutata anche quando il 14 dicembre 1974 il governo Moro, diede vita al Ministero per i beni culturali ed ambientali, che accolse alcune competenze e funzioni prima della pubblica istruzione. Il primo ministro della nuova struttura fu Giovanni Spadolini.

negli scritti più recenti di Francesco Scotto di Freca⁵, che attribuisce la caduta dell'archeologo ai contrasti politici con il regime di quegli anni. Quanto ipotizzato non è certamente da escludere, se si considerano le difficoltà che ebbe in quegli anni anche la sua seconda moglie, Alda Levi, che perse il lavoro nel 1939 per effetto delle leggi razziali dell'anno precedente⁶. La loro vita in quegli anni fu segnata dalla discriminazione subita per motivi razziali e politici, in quanto «aderenti ad un ambiente culturale antifascista di stampo liberale, che aveva come punto di riferimento Benedetto Croce»⁷.

Il lavoro che si propone recupera i materiali prodotti nel corso del tempo e li rilegge alla luce delle più recenti ricerche sulla *fortunosa* carriera dell'archeologo. In particolare, la ricerca ha indagato la sua attività di allestitore e la nota capacità di comunicatore, attraversando senza dubbio gli anni «ruggenti» svolti come direttore degli scavi di Pompei. La ricerca ha raccolto notizie di cronaca, documenti fotografici e alcuni grafici relativi agli anni dei suoi incarichi svolti a Pompei e al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. L'obiettivo è quello di fornire ulteriori elementi di riflessione, riorganizzando i materiali ed introducendo a corredo alcuni documenti grafici e fotografici per delineare a distanza di un secolo il profilo di una personalità molto complessa, che, tuttavia, interpreta pienamente il suo tempo.

Spinazzola è l'ultimo Direttore degli scavi di Pompei ad aver avuto una cultura letteraria e artistica «generalista», diversamente da quanto avviene per i suoi successori, a partire da Amedeo Maiuri ad Alfonso De Franciscis, che avranno una cultura «specialistica» maggiormente avanzata nel campo dell'archeologia. Questa tendenza segue, senza dubbio, l'evoluzione normativa ministeriale che, già nella stesura della prima legge di tutela e del suo regolamento del 1904, passa a considerare la necessità di avere figure specialistiche a capo dei tre settori⁸ individuati: monumenti, scavi e gallerie.

Considerevole fu il suo impegno nell'organizzazione, ampliamento e valorizzazione delle raccolte museali degli istituti di cui fu responsabile. Attività sicuramente congeniali ad una formazione di intellettuale a «tutto tondo» e ai suoi molteplici interessi nel campo della storia dell'arte e della letteratura, che lo resero protagonista della vita culturale partenopea.

Negli anni 1895 e 1896, Vittorio operò presso il Museo archeologico di Bologna, poi al Museo archeologico nazionale di Taranto. Nel 1898 ebbe l'incarico di curatore del Museo nazionale di San Martino a Napoli, che mantenne fino al 1910, anno in cui divenne direttore del Museo archeologico nazionale di Napoli⁹. In quell'anno il Corriere della Sera pubblica il 19 giugno un articolo intitolato *Il nuovo direttore del Museo Nazionale di Napoli*, dove si legge: «Ci ha telefonato da Roma, il 18 giugno notte, la Commissione per il Museo nazionale di Napoli che ha presentato al ministro le proprie conclusioni. Al posto di direttore è stato prescelto il prof. Vittorio

⁵ SCOTTO DI FRECA F., *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012.

⁶ In seguito alla morte del marito Vittorio, già suo soprintendente a Napoli, nel 1945 decise di trasferirsi a Roma, dove venne reintegrata nella Soprintendenza Archeologica, occupandosi degli scavi di via dell'Abbondanza a Pompei. Si spense a Roma, 23 giugno 1950.

⁷ Parco Anfiteatro di Milano, MiC. Parco dell'Anfiteatro romano e Antiquarium di Alda Levi. *In ricordo di Alda Levi*, in <http://www.parcosanfiteatromilano.beniculturali.it/index.php?it/342/in-ricordo-di-alda-levi>, Milano 2012. Consultato in data 5 ottobre 2020.

⁸ Cfr. BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e istituzioni*, Parte II, Firenze 1992.

⁹ SPINAZZOLA V. (ad vocem), in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, voce a cura di Filippo Delpino, Bologna 2012, pp. 718-725;

Spinazzola, il quale compì i suoi studi in Roma, in Atene ed in Germania. Assunto al grado di ispettore, egli era stato nominato per concorso direttore del Museo nazionale di San Martino, dopo aver dato assetto ai musei di Cagliari e Reggio Calabria»¹⁰.

L'anno successivo fu Soprintendente agli scavi e ai musei della Campania e del Molise, inclusa la direzione degli scavi di Pompei. Dal 1919 divenne anche Soprintendente aggiunto per i monumenti e le gallerie delle stesse province.

L'exkursus seguito dimostra che Vittorio non fu solo un archeologo e un allestitore, ma anche un abile comunicatore, in un'epoca in cui le notizie di interesse pubblico da divulgare erano affidate prevalentemente alla carta stampata. I primi quattro decenni del Novecento, oltretutto, sono caratterizzati dalla presenza di due conflitti mondiali, che condizionarono le pagine dei giornali, lasciando spesso spazi residuali alla cultura e alle nuove scoperte. Ogni iniziativa ritenuta rilevante veniva divulgata personalmente da Spinazzola alle redazioni dei maggiori quotidiani dell'epoca. La stampa non omette mai di raccontare nella parte introduttiva degli articoli delle sue telefonate notturne «...ci telefona da Napoli, il 6 marzo notte il prof. Spinazzola» per commentare un evento o per segnalare una scoperta sensazionale. Il comunicato è spesso di notevole qualità espositiva, ricco di dettagli e riferisce pedissequamente quanto «l'oratore ha inteso comunicare vivificando continuamente la scienza con colore di fede e di poesia»¹¹.

Mutamenti legislativi e condizionamenti politici nel contesto della tutela

Vittorio Spinazzola opera nel periodo compreso tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, fino alle soglie del Secondo conflitto mondiale e vede lo scenario internazionale trasformarsi radicalmente in seguito allo sviluppo incontrollato del capitalismo e alle nuove alleanze createsi tra Stati. I profondi mutamenti dell'economia mondiale influenzano, sia le politiche interne, sia i rapporti reciproci tra uno Stato e l'altro. Il colonialismo prima, l'imperialismo poi, contribuiranno presto a scatenare il primo conflitto bellico di dimensioni globali nella storia dell'umanità. In Italia, diversamente da quanto stava accadendo nel resto d'Europa, il decollo amministrativo non avvenne in coincidenza dell'unità del Paese, ma nel successivo trentennio (1881-1911). Questa evoluzione fu il frutto di una successione di eventi economici, sociali e politici che si registrano fino al Primo conflitto mondiale¹². I processi di trasformazione sociale e territoriale, generati dall'industrializzazione, richiesero l'esigenza di nuove politiche sociali. Questi mutamenti determinarono un aumento di funzioni pubbliche e una crescita dell'apparato amministrativo dello Stato, che fu chiamato a partecipare attivamente allo sviluppo economico del Paese. L'evoluzione normativa a ridosso dei due conflitti mondiali diventa intensa in questo settore, apportando modifiche e innovazioni alla legislazione precedentemente emanata, in particolare si registrano avanzamenti del concetto di «bene culturale» e un ampliamento nell'attribuzione di alcune competenze, precedentemente riservate allo Stato, alle regioni e agli enti locali. La

¹⁰ Archivio Storico del Corriere della Sera, *Il nuovo direttore del Museo Nazionale di Napoli*, quotidiano del 19 giugno 1910, p. 3.

¹¹ Corriere della Sera, *Gli scavi di Pompei e Vittorio Spinazzola*, 16 dicembre 1912.

¹² MELIS G., *Storia dell'amministrazione italiana (1861-1993)*, Bologna 1996, pp. 181-196.

Carta Costituzionale, entrata in vigore il 1° gennaio 1948, tra i principi fondamentali dichiara all'articolo 9 che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»¹³. Nell'articolo 117, si precisa che la competenza è dello Stato e delle Regioni in materia di tutela e legislazione dei beni culturali. Attualmente il testo costituzionale estende le competenze dello Stato alla «tutela e valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici; ambiente ed ecosistema; ordinamento sportivo; disposizioni generali e comuni sulle attività culturali e sul turismo»¹⁴. L'ultimo scorcio del XIX secolo, inoltre, il versante urbano vide in varie città capoluogo l'avvio di programmi ambiziosi di rinnovamento culturale e sociale. Questo progetto riguardò anche Napoli, che in quegli anni fu interessata dal colera (1884), in particolare nei quartieri bassi di Mercato, Pendino e Porto. L'anno successivo una legge speciale finanziava un vasto programma di intervento, noto come Piano di Risanamento e Ampliamento di Napoli, che portò a destinare nuove risorse per la Città.

Questa ampia disponibilità di fondi si inserì in un quadro nazionale più ampio e diede luogo a numerosi abusi e corruzione, che portarono gli istituti di credito alla bancarotta ed alla crisi di governo. Gli interventi previsti dal programma si svilupparono fino agli anni '30. Questi episodi mostrarono la gravità delle condizioni sociali ed economiche del tempo, ma grazie all'impegno di Francesco Savio Nitti, il Parlamento varò nel 1904 una legge speciale per il risorgimento economico di Napoli. Questa norma promosse sviluppo di industrie in due zone della Città. Nel successivo ventennio vennero varati diversi provvedimenti per le città, tra cui l'istituzione dell'Alto Commissariato per Napoli¹⁵, che ebbe l'intento di aggregare comuni alla città capoluogo per farne una città dalle dimensioni europee. Il programma fu di grande impatto sociale in un momento molto difficile e di carestia dei ceti medio-bassi. Vittorio Spinazzola in questi anni deve fare i conti con un clima politico-sociale difficile e con l'avanzata del regime fascista.

Il personaggio nel contesto storico

Ripercorrere la vita¹⁶ di Vittorio Spinazzola ed esaminare la sua personalità in rapporto al suo tempo è fondamentale per inquadrare il personaggio nel contesto storico che certamente influenzò alcune scelte legate al suo profilo di archeologo e conservatore. Necessita, inoltre, focalizzare l'attenzione sulle attività svolte prima che «la passione della sua vita, la sua tragedia, Pompei» determinasse le condizioni di una repentina discesa. Si tratta, senza dubbio, di una figura poliedrica, la cui vita ha punti di contatto strettissimi con molti dei principali artefici del mondo politico e culturale di Napoli tra Ottocento e Novecento. Egli fu, infatti, frequentatore di salotti dove si riunivano i più importanti letterari e artisti dell'epoca.

¹³ Costituzione della Repubblica Italiana, Art. 9, Presidenza della Repubblica, www.quirinale.it. URL consultato il 23 ottobre 2020.

¹⁴ Art. 117 comma S, testo costituzionale, Camera dei Deputati, <http://documenti.camera.it>. URL consultato il 23 ottobre 2020.

¹⁵ Cfr. VERONESE L., *Il restauro a Napoli negli anni dell'alto commissariato (1925-1936)*. Architettura, urbanistica, archeologia, Napoli 2012.

¹⁶ La lettura della vita di Vittorio Spinazzola viene ripercorsa mettendo a confronto le fonti edite più recenti e quelle del passato. In particolare, si presta attenzione agli articoli comparsi sulla stampa negli anni che seguirono la sua morte per inquadrare la sua figura nel tempo.

Facciamo un passo indietro e partiamo dal principio. Vittorio nacque a Matera il 2 aprile 1863 da Matilde Paldi e Nicola, un ufficiale garibaldino di fede mazziniana¹⁷. Dal padre ereditò il bisogno di «proteggere gli umili e quello di resistere ai forti ed offenderli»¹⁸. Nicola, nel ricordo proposto dal figlio, fu «un uomo finissimo» che si adoperò nel contrasto al brigantaggio, dal un carattere forte e fiero che segnò la sua esistenza. Trasferitosi a Napoli, frequentò l'Università Federico II dove concluse gli studi nel 1885 con Francesco D'Ovidio, filologo e critico letterario. I suoi interessi culturali furono la letteratura, poi l'arte e l'archeologia. Fu amico di Francesco Saverio Nitti e di Benedetto Croce, con i quali fondò la Società dei Nove Musi.

Nel 1893 venne nominato Ispettore dell'Amministrazione Provinciale per l'arte antica; dal 1895 al 1896 lavorò al Museo Archeologico di Bologna e poi al Museo Archeologico di Taranto.

Nel 1897 fu Capo di Gabinetto del Ministero dell'Istruzione e consigliere del Ministro della Pubblica Istruzione Emanuele Gianturco. Dal 1898 al 1910 fu curatore del Museo Nazionale di San Martino a Napoli. Contestualmente all'ultimo incarico citato, insegnò Archeologia dal 1903 al 1907 all'Università di Napoli.



Fig. 2. I Nove Musi. Da destra Vittorio Spinazzola, Michele Ricciardi, Carlo Petitti, Francesco Cimmino, Vittorio Pica, Francesco S. Nitti, Michelangelo Schipa, Benedetto Croce, Onorato Fava. Foto fine '800.

¹⁷ Vittorio Spinazzola ricordava così la sua Matera: «la città dove son nato, è una città unica e assolutamente caratteristica, perché è una città trogloditica. La città, la vecchia Matera, si sviluppa essenzialmente ai lati di una gola interposta tra due pareti rocciose. Nel mezzo tra le due pareti corre un piccolo fiume. Nelle pareti rocciose da un lato e dall'altro del fiume sono ricavate le abitazioni trogloditiche che prendon luce da porte e finestre. Tra il fiume e ciascuna delle pareti rocciose è una strada. Le due pareti della gola sono congiunte per mezzo di ponti gettati a cavallo del fiume. A sera è uno spettacolo del più alto interesse vedere le due pareti punteggiate dei lumi stabiliti nei vari terreni e superiori».

¹⁸ Cfr. SCOTTO DI FRECA F., *Per Aspera ad Apsera, Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012, pp. XII, XIII.

Fu alla guida del Museo Archeologico Nazionale di Napoli nel 1910 come direttore e nel 1911 fu nominato *Soprintendente agli scavi e ai musei della Campania, del Molise e alla direzione degli scavi di Pompei*.

Già durante il suo incarico al Museo di San Martino, Spinazzola si occupò degli scavi a Paestum e avviò ricerche sull'Antro della Sibilla a Cuma e sul Tempio di Apollo.

A causa del suo atteggiamento critico su Mussolini, egli fu costretto a lasciare gli scavi di Pompei nel 1923. Rimasto vedovo, nel 1932 sposò in seconde nozze Alda Levi¹⁹, figura fondamentale della sua vita e sua ex allieva. Restò sempre legato a Pompei fino agli ultimi anni della sua esistenza. Morì a Roma il 13 aprile 1943.

Il «geniale archeologo», come viene definito da Scotto di Freca²⁰, fu un funzionario e uno studioso molto controverso, su cui l'esame ulteriore delle carte di Felice Barnabei²¹, per mano di Filippo Delpino, ha potuto restituire nuovi argomenti di studio e ricostruzione della sua figura in una nuova ottica.

Vittorio inizia la carriera di archeologo a trent'anni, nel 1883, al principio come ispettore al Museo Nazionale di Napoli, grazie ad un provvedimento del ministro Ferdinando Martini, che modifica l'organico del personale ministeriale per dargli la possibilità di entrare a farne parte. Questo incarico fu presto abbandonato per l'accusa ricevuta di aver favorito interessi privati nei lavori di ampliamento del Museo. Egli fu, quindi, trasferito prima a Bologna e poi destinato a Taranto. Questi ultimi incarichi non furono di suo gradimento perché considerati una punizione.

Successivamente, viene chiamato alla segreteria di Gabinetto del ministro Emanuele Gianturco, che per lui istituì il posto di ispettore capo nel 1897 nel suo ministero. Spinazzola, in disaccordo con il direttore generale Barnabei, venne allontanato da Roma ed inviato in missione a Cagliari, ricevendo poi l'incarico a lui sgradito della direzione del Museo di Taranto.

Nel gennaio del 1898 ottenne da Niccolò Gallo la direzione del Museo di San Martino, reso autonomo dal Museo Nazionale, a cui si aggiunse nel 1901 la competenza sugli scavi nella provincia di Salerno, in Basilicata e in Calabria. Infine, nel 1910 conseguì, non senza contrasti, il ruolo di soprintendente agli scavi e ai musei

¹⁹ Alda Levi nacque a Bologna nel 1890. Nel 1915 fu assunta come ispettrice presso la Soprintendenza agli Scavi e ai Musei delle province campane e di Campobasso, con sede a Napoli. Nella città partenopea iniziò la collaborazione con il soprintendente Vittorio Spinazzola. Si occupò in particolare degli scavi di Baia, Cuma, Pozzuoli e Sorrento. Assieme a Spinazzola, deciso oppositore del fascismo, fu costretta a lasciare la Campania per trasferirsi a Bologna, dove nel 1923 insegnò archeologia presso l'Università. Pochi mesi dopo il suo arrivo a Bologna, Alda Levi venne trasferita a Milano. Nonostante la scarsità di mezzi e personale, come unica responsabile della tutela archeologica della Lombardia, lavorò con dedizione e passione per la tutela dei reperti che vennero alla luce in quel periodo, durante il rifacimento dell'intero centro di Milano, predisposto dal nuovo Piano regolatore. Vogliamo ricordare tra gli altri interventi la sistemazione di piazza Fontana, in cui vennero alla luce tratti delle mura romane; il primo scavo dell'anfiteatro, nella zona ora Conca del Naviglio; le tombe romane in piazza Vetra; gli scavi per la realizzazione della sede centrale della Federazione fascista in piazza San Sepolcro che portarono alla luce i resti del Foro. Preziosi furono i suoi studi sulla Patera d'argento di Parabiago, uno degli oggetti più preziosi oggi conservati al Museo Archeologico milanese. La sua brillante carriera si interruppe in seguito alla pubblicazione del manifesto della razza e le seguenti leggi razziali del 1938. Come tutti gli altri ebrei fu costretta ad abbandonare i suoi incarichi pubblici e lasciò clandestinamente la città. Reintegrata nella Soprintendenza Archeologica di Roma nel 1946, non rientrò più a Milano. Morì nel 1950 a Roma. In <https://www.milanoattraverso.it/alda-levi-e-lantiquarium-di-milano/> consultato il giorno 5 ottobre 2020.

²⁰ Cfr. SCOTTO DI FRECA F., *Per aspera ad aspera, Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012.

²¹ BERNABEI M. E DELPINO F. (a cura di), *Le "memorie di un archeologo" di Felice Barnabei*, Roma 1991, pagine dal diario pp. 225-242, 250-256, 273, 288, 296, 349-351.

archeologici di Napoli. Il legame con Benedetto Croce sembrerebbe esserci stato fin dagli esordi della sua carriera, con la partecipazione alla citata «Società dei nove musici», un cenacolo letterario fondato nel 1890, e comparando fra i firmatari del programma della rivista Napoli Nobilissima²² a partire dal 1892.

In quegli anni pubblica vari articoli sulle antichità scoperte in città, di cui poi dava conto nelle *Notizie degli Scavi*. I suoi contributi²³ seguono le vicende editoriali della rivista, per la quale scrive fino al 1902, poi, dopo una lunga interruzione, pubblica un ultimo articolo nel 1922.

Nei primi anni di pubblicazione della rivista gli articoli di Spinazzola avevano ancora un carattere prevalentemente «antichistico». In conseguenza dell'incarico al Museo di San Martino, la sua attenzione si sposta sull'ambito storico-artistico, e così, dopo le prime pubblicazioni sulla Pinacoteca napoletana, nel 1899 divulga a puntate le *Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale*²⁴.

Nel giro di qualche anno l'archeologo giunge a proporre visioni di sintesi dell'arte napoletana medievale su riviste di ampia diffusione nazionale come la *Nuova Antologia*. In questa direzione andavano anche le sue lezioni, tenute nel 1901 su incarico ministeriale presso l'Istituto superiore di Belle Arti di Napoli, confluite poi in un volume pubblicato nel 1904 per Laterza, dove si ribadivano i legami anche ideologici con Croce, rimarcando il desiderio di soffermarsi maggiormente «sulla teoria, ora che nei dormienti campi della filosofia dell'arte è risuonata l'eco di quella mina potente fra le trincee chiuse della vecchia estetica, che è il volume di Benedetto Croce» e rendendo un dichiarato omaggio al volume *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902.

A quell'anno risale anche il suo tentativo di ottenere la nuova cattedra di Estetica bandita all'Università di Napoli, ma la «pessima prova all'orale di tutti i candidati» impedì il buon esito del concorso²⁵.

²² «Napoli nobilissima» è una delle riviste italiane di più antica tradizione. Vive, con alterne vicende e con interruzioni a partire dalla sua fondazione nel 1892. Tra i fondatori Vittorio Spinazzola con Riccardo Carafa d'Andria, Giuseppe Ceci, Luigi Conforti, Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Michelangelo Schipa. Il titolo, rimasto invariato negli anni, ebbe come sottotitolo di «Rivista di topografia ed arte napoletana». L'obiettivo era quello di «illustrare la topografia e i monumenti di Napoli e contorni, promuovere la conoscenza, e vegliare (...) alla conservazione dei monumenti». Vive senza interruzioni dal 1961 con la pubblicazione della terza serie per volere di Roberto Pane. La prima aveva avuto termine nel 1906, e la seconda, diretta da Giuseppe Ceci ed Aldo De Rinaldis aveva avuto vita breve, fra il 1920 e il 1922.

²³ I suoi articoli trattano: Di alcune iscrizioni e patere folische; Il nome di Napoli; Notizie di antichità scoperte nella città di Napoli; Palaepolis, nel 1892. Nuove scoperte di antichità; La casa delle Nozze d'Argento a Pompei; Un edificio della Napoli greco-romana; La Cripta di S. Aspreno dopo le nuove scoperte, nel 1893. Ancora dei quadri del Parmigianino nel Museo nazionale, nel 1894. La pinacoteca del Museo nazionale, nel 1895. Di una testa del Museo di San Martino rappresentante Masaniello, nel 1898. Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo nazionale; Ricordi e documenti inediti della rivoluzione napoletana del 1799 nel Museo nazionale di San Martino. I - Serie di acquerelli ritraenti «gli avvenimenti popolari seguiti in Napoli in gennaio 1799», II - Il Nicasio, vicende politiche del '99, 98-112. III - I diarii, nel 1899. Due marmi figurati nel Museo nazionale di San Martino, nel 1901. La certosa di S. Martino, nel 1902. Giov. Battista Amendola, nel 1922.

²⁴ Si tratta degli appunti presi nel 1893, quando era ispettore al Museo Nazionale, e che ora presentava, rivendicando la priorità negli studi per il riordino della quadreria

²⁵ IASIELLO I., *Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2017, p. 415. «La corrispondenza fra Ricci e Croce sul concorso è riportata in

Si dedica, successivamente, ai lavori di «restauro» del chiostro della Certosa, poi all'Archivio Storico per le Province Napoletane e all'iscrizione reimpiegata del tempio dei Dioscuri²⁶. La direzione del Museo di San Martino richiedeva continue attenzioni alle collezioni ed all'edificio monumentale, anche attraverso studi archivistici, come indica il volumetto su *L'arte ed il Seicento in Napoli*²⁷ del 1905. Tuttavia, l'incarico ricevuto nel 1901 «sugli scavi di Salerno, della Basilicata e della Calabria» lo portò ad interessarsi nuovamente alle pubblicazioni di carattere archeologico, non solo legate ai territori affidatigli, ma anche di più vasta portata. Benché fosse preso da tanti impegni legati alla rilevanza dei suoi incarichi, il rapporto di Spinazzola con la rivista rimase stretto durante tutta la vita della prima serie.

Nell'aprile 1904 organizza una mostra topografica nel Museo di San Martino²⁸ in occasione del Congresso Cartografico di Napoli, in parallelo alla mostra cartografica organizzata da Mariano Fava alla Biblioteca Nazionale. L'anno successivo dava conto dell'apertura delle nuove sale del Museo di S. Martino «sorte per opera del direttore prof. Spinazzola, al quale già si deve il riordinamento di quel Museo, inaugurato nel 1900». In sostanza, Vittorio fu un autore molto presente nella vita editoriale napoletana e proprio dalle pubblicazioni di quegli anni emerge la figura di studioso versatile ed ambizioso.

Per quanto riguarda, invece, le vicende legate al Museo Nazionale risulta di notevole importanza una lettera indirizzata a Croce, datata 7 settembre 1905, nella quale, nel culmine delle polemiche, il materano chiedeva esplicitamente di ottenere la direzione del Museo. Il comportamento di Croce di massimo rispetto per le istituzioni, nonostante i suoi legami personali con diversi dei protagonisti di quegli anni, come l'amicizia consolidata con Spinazzola e Ricci, definisce una linea di condotta morale cui si attenne nel pieno delle polemiche, al di là delle sollecitazioni che giungevano. Ulteriori contatti di rilievo erano rintracciabili nella fondazione della rivista Napoli Nobilissima, che risaliva al sodalizio di Benedetto Croce con Salvatore Di Giacomo, come ricorda lo stesso Croce nel 1907: «Un giorno dell'ottobre 1891, essendomi incontrato in casa del Duca di Maddaloni con Salvatore Di Giacomo, egli mi manifestò il suo desiderio di tentar qualcosa a vantaggio dei monumenti storici ed artistici napoletani, che erano trascuratissimi, e allo scopo di divulgare la conoscenza dell'arte antica meridionale, in massima parte inesplorata. Qualche sera dopo, a casa mia, (...) un gruppo di amici si raccolse ad ascoltare il disegno, che io avevo elaborato, della presente rivista, e il programma o proclama, che venne poi pubblicato, e che era stato scritto dal Di Giacomo».

Il breve testo citato pone le basi della prima idea di rivista negli anni del risanamento urbanistico e mostra la necessità di condurre battaglie civili a favore dei monumenti storici ed artistici. Questo aspetto viene rivendicato nei suoi scritti dove ricorda come la rivista avesse «condotto qualche non infeconda, sebbene talvolta dolorosa,

Berroni 2009, 157 s. nr. 180 (lettera di Ricci del 15 novembre 1902); 158 s. nr. 181 (lettera di Ricci del 27 gennaio 1903); 159-162 nr. 182 (lettera di Croce del 1 febbraio 1903). Per gli esiti del concorso cfr. la lettera di Croce a Gentile in Bertoni 2009, 161 nota 5».

²⁶ Cfr. SPINAZZOLA V., *La iscrizione greca del Tempio dei dioscuri*, in Estratto dell'Archivio Storico per le Prov. Napolet., Anno XXVI, Fasc. 12, Napoli 1901.

²⁷ Cfr. SPINAZZOLA V., *L'arte e il Seicento di Napoli (alla Certosa di San Martino)*, Biblioteca Morano, N. 6, 20, Napoli 1905.

²⁸ Cfr. SPINAZZOLA V., *Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia d'Ischia*, in Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Bollettino d'arte, anno IV, 1910, serie I, fasc. IV (aprile).

polemica». Fra i protagonisti del dibattito si poneva Di Giacomo, come dimostra qualche intervento sulla rivista in stile letterario, ma sempre fermamente critico, legato ai lavori per il Palazzo Donn'Anna²⁹ venduto dal demanio al francese Genevois, e per la vendita della Galleria Vonwiller «la più bella raccolta e la più completa di quanto l'arte nostra ha dato durante i tre primi ventennii del secolo».

Spinazzola è stato, senza dubbio, protagonista delle vicende del suo tempo e, per quanto i suoi appoggi nel mondo politico e culturale abbiano diviso l'ambiente archeologico napoletano, probabilmente la sua vicinanza contribuì a condurre Croce verso le polemiche del Museo Nazionale, che trovarono eco nel gruppo degli amici e collaboratori della rivista. Questo contesto di scrittori e uomini di spicco nella vita pubblica, sebbene dovette riscuotere largo credito in un momento storico che vedeva la crescente attenzione dell'opinione pubblica verso la tutela dell'arte, sollecitata da riviste e giornali, non poteva di certo risultare da solo determinante nel rinnovamento degli equilibri interni al Ministero.

Per comprendere la posizione di Spinazzola nei confronti del mercato antiquario è utile citare le memorie di Adolfo Venturi³⁰, impegnato nel riordinamento della Galleria Nazionale a Palazzo Corsini e della Galleria Nazionale di Napoli e considerare la poca propensione al compromesso dell'archeologo nei confronti di un mercato, all'epoca in florida espansione verso gli Stati Uniti. L'insieme di queste tensioni, insieme alle necessità di rinnovamento del settore dell'arte, doveva apparire invecchiato nella nuova Italia in costruzione. Le istanze di moralità si percepivano come necessarie nel paese, così come il degrado civile si percepiva come un impedimento alla crescita. Non ultime le diverse visioni di politica culturale dei protagonisti del governo della nazione, dei ministri e dei dirigenti della *Minerva*, dove si giocavano concretamente le partite degli indirizzi culturali e delle nomine nelle istituzioni archeologiche ed artistiche³¹.

Tutto questo forse, più che le attitudini di un singolo *deus ex machina*, finì per lacerare per ben oltre un decennio la Soprintendenza napoletana, indebolendone l'opera di ricerca e tutela delle antichità, aprendo la strada alle maldicenze continue ed alle aggressioni verbali contro funzionari, come Gabrici, accusati sulla stampa nazionale ed estera di «corruzione e di infedeltà» al proprio mandato. Pertanto, al di là delle possibili ipotesi sul ruolo e sugli interessi dei diversi protagonisti di quelle vicende, che per più di un decennio ridussero l'efficacia dell'azione della principale istituzione archeologica campana, rimane innegabile il clima di tensione perenne che si era instaurato nel Museo, come ancora a distanza di qualche anno testimonierà il giovane Maiuri, vincitore del concorso ad ispettore al Museo di Napoli: «Governava il Museo Vittorio Spinazzola vincitore dell'aspra battaglia che aveva infierito prima contro De Petra e Sogliano poi contro Ettore Pais, e s'erano appena spenti i fuochi fra la rocca di San Martino e il vecchio Palazzo degli studi a S. Teresa. Era all'auge della potenza con la ferma volontà di spezzare ogni legame col passato, di tagliare i ponti con l'Accademia e l'Università e di battere il vecchio mondo archeologico napoletano, proprio in quello c'era il suo più glorioso vanto: gli scavi di Pompei. Quando

²⁹ Cfr. BELLÌ P. (a cura di), *Palazzo Donn'Anna, storia, arte e natura*, Torino, 2017.

³⁰ VENTURI A., *Memorie autobiografiche*, Milano 1921.

³¹ CROCE B., *Taccuini di lavoro*, vol. I: 1906-1916, p. 28 vol. II: 1917-1926, pp. 165-70, Napoli 1987. Per i rapporti fra Croce e Rosadi si veda TOGNON G., *Benedetto Croce alla Minerva. La politica scolastica italiana tra Caporetto e la marcia su Roma*, Brescia, 1990, pp. 572-75, a cui si rinvia anche per il complesso dell'attività ministeriale del periodo.

Spinazzola giunse al Museo era già cominciata la ressa dei pubblicisti e degli studiosi intorno alle scoperte di Via dell'Abbondanza, e stretto l'assedio per superare barriere e divieti, carpire fotografie e notizie; e ogni giorno, all'ufficio di Direzione, si riuniva il cenacolo dei grandi (Vittorio Spinazzola, Giuseppe De Lorenzo, Mario Morelli, Aldo De Rinaldis) per parlare non solo di scoperte e di scavi, ma anche della vita dei circoli napoletani, degli ultimi articoli di Scarfoglio, di cronache romane e di crisi di gabinetto. Ma, intorno a quell'aureola di grandezza e di potenza, era cominciata la sorda lotta dei malcontenti e la decisa battaglia degli oppositori. Prima fra tutti Vittorio Macchioro che, ispettore al Museo, ostentava il più aperto dissenso e dalla rivista Neapolis non lesinava critiche aperte ai sistemi e ai rapporti ufficiali di quegli scavi: né meno grave, anche se più guardinga, era l'opposizione che veniva dai già anziani pompeianisti, Spano e Della Corte, rimasti legati al vecchio Sogliano titolare della cattedra universitaria». Probabilmente, proprio il disagio manifestato in quelle circostanze indusse Maiuri, per tenersi lontano da quegli ambienti, ad accettare nel 1923 l'incarico di direzione della missione archeologica a Rodi.

La morte di Spinazzola e i successivi bombardamenti su Milano determinarono la conclusione della produzione editoriale e la perdita di parte del lavoro che stava concludendo con l'editore Hoepli sui risultati dei suoi scavi a Pompei. Successivamente, grazie all'interessamento di Benedetto Croce, nel 1953 l'opera venne stampata dal Poligrafico dello Stato in due volumi e fu pubblicata a cura di Salvatore Aurigemma col titolo *Pompei alla Luce degli Scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1925) con un atlante di tavole a colori*.

Durante la ricerca bibliografica³² effettuata presso il Parco Archeologico di Pompei è emerso negli scaffali della biblioteca un volume a stampa con annotazioni a matita, privo dell'introduzione di Aurigemma, che lascia pensare ad una copia autentica in bozza del primo lavoro di Spinazzola. Il testo contenuto è analogo a quello dei due volumi successivi, ma è privo delle tavole.

Fortunosa carriera di un grande archeologo

Dopo dieci anni dalla morte di Vittorio, esattamente il 17 maggio 1953, in occasione della pubblicazione della sua opera postuma «Pompei alla luce degli scavi anni 1910-1923» curata da Salvatore Aurigemma³³, compare sul Corriere della Sera

³² Ringrazio la dottoressa Grete Stefani del Parco Archeologico di Pompei per avermi guidato nella ricerca d'archivio e per avermi fornito preziose informazioni bibliografiche su Spinazzola. La copia del volume citato è stata rinvenuta durante la ricerca bibliografica presso il PAP. Ringrazio, inoltre, il dott. Giuseppe Scarpati per la disponibilità e il supporto alla ricerca fotografica d'archivio.

³³ Cfr. Salvatore Aurigemma (*ad vocem*), Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 34 (1988) Nacque a Monteforte Irpino il 10 febr. 1885. Dopo aver trascorso l'infanzia con la sua numerosa famiglia nel paese natale, all'età di otto anni fu portato a Roma da uno zio sacerdote. Si iscrisse quindi alla facoltà di lettere dell'università di Napoli dove frequentò i primi due anni di corso; trasferitosi poi a Roma, conseguì il diploma di laurea con E. De Ruggiero nel 1906. Nello stesso anno vinse una borsa di studio per la Scuola archeologica italiana di Atene e si recò in Grecia. Nel 1910 si trovava impegnato da un anno nel ruolo di ispettore archeologico al Museo archeologico nazionale di Napoli alle dipendenze di V. Spinazzola. Tra il 1912 e il 1913 fece i primi lavori di isolamento e consolidamento dell'arco di Marco Aurelio a Tripoli. Frattanto, negli anni della prima guerra mondiale, l'A. venne richiamato alle armi, ma rimase in Tripolitania dove si adoperò per evitare danni ingenti alla zona archeologica. Nel 1919 chiese di rientrare in Italia per poter elaborare i dati raccolti durante la sua permanenza in Africa. Tornò quindi, per pochi mesi, a Napoli dove, nel luglio del 1919, sposò la figlia

una recensione al libro, firmata da Amedeo Maiuri, intitolata la «Fortunosa carriera di un grande archeologo. L'uomo che riscoprì Pompei»³⁴. Il Maiuri nel suo articolo afferma che Vittorio Spinazzola era stato capace di «creare intorno ai nuovi scavi un'atmosfera di universale interesse, fissando nei suoi termini più vivi ed umani l'aspetto dei quartieri dissepoliti»³⁵.

L'articolo non è solo una recensione al volume, ma un vero e proprio commento al lavoro svolto dal suo predecessore. «S'è colmato un gran vuoto nella storia degli scavi di Pompei con la pubblicazione dei tredici anni di scavo (1910-1923) dei quali, oltre che direttore, fu promotore e ispiratore Vittorio Spinazzola. Periodo fortunoso e clamoroso, vissuto in continua vigilia d'armi, tra accessi entusiasmi e critiche acerbe, chiusosi drammaticamente con una di quelle crisi amministrative che vogliono essere una condanna e si risolvono in un'esaltazione della fede e della passione di chi è stato vittima più di chiusi e tenaci rancori di equanime giudizio»³⁶. Il Maiuri scrive una decisa «arringa» per il collega, non nascondendo la sua stima e il suo apprezzamento per il lavoro svolto agli Scavi, riprendendo proprio la vicenda che aveva segnato il suo declino: «l'inchiesta Spinazzola al Museo di Napoli, si conclude oggi con due ponderosi volumi di testo e uno di 95 tavole, opera postuma dello Spinazzola curata da Salvatore Aurigemma, uno studioso di vaglia legato, oltre che da vincoli familiari, da particolare reverenza di fedele e devoto alunno al maestro»³⁷. Una chiara presa di posizione per sostenere che i fatti ed i documenti smentivano le accuse degli anni precedenti, dovute probabilmente a dissapori, più che a fatti accertati.

Secondo quanto riporta l'articolo, la pubblicazione doveva essere in buona parte stampata quando venne distrutta e incendiata nelle officine milanesi dello Hoepli sotto il bombardamento del settembre 1943; contemporaneamente, in quello stesso settembre, venivano colpiti e semidistrutti dalle incursioni aeree alcuni di quegli edifici che erano «illustrati in quelle pagine e in quegli zinchi, quasi per un maligno accanimento contro lo scavatore e la sua opera».

In effetti questo aspetto merita un aggiornamento, perché, come accennato sopra, di recente con il trasferimento della biblioteca del Parco Archeologico di Pompei da Via Villa dei Misteri alla nuova sede di Via Plinio, presso l'edificio di San Paolino è stata rinvenuta una copia a stampa in bozza, con alcune annotazioni e correzioni al testo scritte a matita, che sembrerebbe essere proprio la copia di cui parla il Maiuri, quella cartacea, che probabilmente non era presso l'editore, ma presso gli Scavi, dove il materano si recava per approfondire e avvalersi di materiali utili alla pubblicazione. Sappiamo dalla cronaca che Maiuri concesse al «maestro» di frequentare l'archivio

di V. Spinazzola, Maria Giulia. Nel 1920 fu aggregato alla direzione del Foro romano e del Palatino per alcuni mesi, ma alla fine dello stesso anno Spinazzola, che stava conducendo gli scavi di via dell'Abbondanza, lo volle come ispettore a Pompei. Nel 1923 ebbe a risentire dell'allontanamento dal servizio dello Spinazzola. Subito dopo, infatti, sempre nel 1923 venne improvvisamente allontanato da Napoli e trasferito alla Soprintendenza alle antichità di Palermo; ma in Sicilia rimase solo per tre o quattro mesi. Nel 1942 gli fu offerta la Soprintendenza di Roma I, quella cioè che si occupava di Roma e del Lazio, fino all'estate del 1952. Da questo momento, ancora per qualche tempo, ebbe il titolo di conservatore di villa Adriana, carica che gli consentì di continuare a occuparsi del monumento e di mantenere, fino al 1956, la residenza nella casa demaniale. Morì a Roma il 1° aprile 1969.

³⁴ Archivio Storico del Corriere della Sera, *Fortunosa carriera di un grande archeologo. L'uomo che riscoprì Pompei*, quotidiano del 17 maggio 1953, p. 3. Il numero è scaricabile on-line dal sito www.corriere.it previo abbonamento al giornale.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

degli Scavi di Pompei per il volume che stava scrivendo, pertanto è possibile che parte della sua produzione sia effettivamente conservata presso la biblioteca del Parco.

Nel testo, inoltre, è interessante la similitudine proposta da Don Amedeo, che accosta il recupero di Pompei al recupero della pubblicazione di Spinazzola «Ma come s'è da noi provveduto in questi anni a ricuperare e a ricomporre quei che era recuperabile e ricomponibile di quei muri, di quei colonnati, di quelle pitture, di quegli stucchi, salvi dal più tremendo cataclisma della terra, maciullati dalla malizia degli uomini, sì è egualmente provveduto a ripubblicare e a reincidere disegni e tricromie con il generoso contributo dello Stato e ad opera di quella Libreria dello Stato che, seguendo la nobile tradizione umanistica dei tempi dell'Illuminismo, continua a pubblicare con larghezza e decoro quelle eccezionali imprese scientifiche di cui l'industria editoriale privata non è sempre in grado di poter affrontare non tanto l'onere della spesa, quanto il lento assorbimento sul mercato»³⁸.

Lo scritto pone poi l'attenzione sulla figura del soprintendente, ponendo in evidenza le sue doti di archeologo e la grande responsabilità che spetta a «chi lo conobbe all'apogeo della sua gloria di scavatore e nell'amarezza del distacco, chi ebbe la ventura di succedergli e di confortarlo della sua più dolorosa ferita, il timore che altri lo precorresse nella pubblicazione del suo scavo, a scorrere oggi queste pagine e queste immagini, non tutte purtroppo vive e superstiti, non può fare a meno dal riandare agli eventi singolari che precedettero e accompagnarono la fortunosa vita dello Spinazzola»³⁹.

Amedeo Maiuri nel suo articolo descrive Vittorio «sceso dalla roccaforte del Museo di San Martino»⁴⁰ come un uomo «con la foga del suo temperamento volitivo (era un lucano di Matera, della terra che aveva dato Giustino Fortunato e Francesco Saverio Nitti) alla conquista del più geloso e contrastato regno dell'archeologia napoletana, del Museo Nazionale e degli scavi di Pompei. Museo e scavi uscivano appena da un tempestoso periodo di lotte acerbe e tenaci»⁴¹. Si tratta, quindi, di un uomo libero dalla tradizione, capace di rendere Pompei, non soltanto un «campo di esercitazioni erudite»⁴², ma uno strumento vivo di cultura. Vittorio Spinazzola fu scelto perché ritenuto agile, vivo, impetuoso, a cui «l'esercizio degli studi e le cure dell'ufficio non avevano tolto il gusto e la consuetudine dei circoli letterari e artistici della Napoli d'allora»⁴³.

Gli anni che precedono il primo conflitto mondiale sono considerati «tempi eroici e romantici»⁴⁴ per l'archeologia italiana, che gli studiosi dell'epoca conoscevano solo attraverso relazioni e documenti accademici, non potendo giudicare e «comprendere nel loro ardimento i tempi in cui Giacomo Boni credeva d'avere scoperto la tomba di Romolo nel Foro e ispirava un romanzo di Anatole France; Paolo Orsi dormiva nelle cavernette della sicula rupestre necropoli di Pantalica; Antonio Taramelli scavava e fantasticava intorno al pozzo sacro della Giara di Serri in Sardegna, e Federico Halbherr, cavalcando scioltamente sulle vie della Creta minoica e greca, scopriva il

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

Palazzo di Festós, gli scudi dei Coribanti nell'antro che fu culla di Zeus sul Monte Ida e la legge di Gortina; mentre L. Adriano Milani, invasato dal demone dell'astrologia orientale, parlava un linguaggio da aruspice etrusco e Luigi Pigorini vedeva nelle stazioni delle terramare della Valle Padana i precursori della Roma quadrata sul Palatino»⁴⁵.

In questa atmosfera di grandi «scavatori e in questa febbre di scoperte» cresce e si alimenta la passione di Vittorio per la «riscoperta» di Pompei. Pongo l'attenzione al termine utilizzato «ri-scoperta», che ha lo scopo di indicare per gli scavi una nuova fase molto significativa per l'avanzamento degli studi e delle ricerche nel settore. Maiuri mette in luce le capacità del suo predecessore, attribuendogli importanti meriti nell'avvio di nuove scoperte, dopo anni di stasi. Il suo grande merito fu quello di aver creato intorno ai «nuovi scavi» quell'atmosfera di pubblico e universale interesse con cui, si può dire, ha avuto inizio la nuova vita di Pompei.

Gli studi condotti da Maiuri su Pompei lo avvicinarono a Spinazzola, portandolo a considerare i meriti e le novità del suo scavo, anche in relazione al fatto che egli aveva avuto la possibilità di intervenire successivamente nel sito grazie a fondi straordinari stanziati per risanare le ferite di guerra, utili ad offrire nuove prospettive alla ricerca, scoprendo un intero quartiere e liberando la visione esterna della città dal cumulo di terra che la occultava (si fa riferimento allo sterro dei cumuli e isolamento della cinta murale)⁴⁶.

Molto interessante è la sintesi con la quale Maiuri espone il metodo messo a punto dallo Spinazzola, lasciando emergere l'attenzione per gli aspetti urbani e architettonici. Questi argomenti vengono posti in evidenza anche in altri contesti della sua attività e fanno di Spinazzola un archeologo, un urbanista, uno storico dell'arte, un allestitore e un cultore dell'architettura, un direttore, quindi, a tutto tondo.

Lo scavo di una strada viene perseguito «al fine essenziale di fissarne l'aspetto architettonico, i prospetti delle case e i vani delle botteghe con le loro suppellettili, la documentazione epigrafica e la pubblicità murale; e delle strade, scelse la più mercantile, quella Via dell'Abbondanza che più giustamente si chiamò per alcun tempo la Via dei Mercanti, per meglio coglierne la vita e le voci»⁴⁷, uno scavo insomma inteso più a fine urbanistico che al miraggio di singole scoperte.

La casa rappresenta l'anima di Pompei e «si sa quale miracolosa eccezione costituisca la casa pompeiana nel mondo antico»⁴⁸, grazie alla conservazione quasi integra delle sue mura e della sua decorazione di fronte alle scheletriche reliquie della casa greca con l'alzato dei muri che giungono al massimo a più d'un metro d'altezza. Si trattava, perfezionando il metodo della ricerca, di ricavare tutti gli elementi recuperabili affioranti a poca profondità dal suolo, di ricomporre in forme architettoniche i piani superiori e le murature «leggere fatte spesso di tramezzi di fabbrica su scheletro di legno, e questo è stato fatto con cura e diligenza infinite ed è oggi egregiamente illustrato grazie alla collaborazione che non dovrebbe mai mancare fra architetto e

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ MAIURI A., *Cronaca D'Arte. Pompei - Sterro dei cumuli e isolamento della cinta murale contributo all'urbanistica della città dissepolta*, in Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte, pp. 166-179.

⁴⁷ Corriere della Sera, *cit.*, p. 3.

⁴⁸ Ibidem.

archeologo»⁴⁹. Maiuri scrive che a scorrere oggi la visione dei prospetti di case e botteghe nelle tavole dell'architetto «Sanarica o nei disegni eseguiti dal Luciano e dall'Oliva»⁵⁰, sembrava di riconoscere in Pompei le case e le strade di qualche quartiere «d'una nostra città medioevale; del resto le vedute della città che figurano nelle pitture della Villa di Boscoreale al Metropolitan Museum di Nuova York potrebbero incorniciare assai bene una scena biblica giottesca»⁵¹. Dove lo scavo si estese e si approfondì dalla facciata all'interno di un'abitazione o di un'insula, si ebbero scoperte memorabili, quali la Casa del Criptoportico con il suo ciclo omerico, la Casa di Paquio Proculo e la Casa-villa di Loreio Tiburtino che assumono ora altra denominazione e identificazione dei loro proprietari.

«Né spiace di cogliere qua e là nel testo e nelle note dei commentatori lo spirito battagliero e polemico con cui lo Spinazzola difese ed esaltò il suo scavo contro ogni critica e insidia. È il mordente che spiega, giustifica, riscalda molte parti del testo, e quasi quasi si desidererebbe che il temperamento personalissimo dello scavatore prendesse il sopravvento, che ci fosse in lui più lo spirito romantico di un esploratore dell'ultimo Ottocento che la prosa sorvegliatissima di un professore e d'un accademico quale per sua sorte non fu»⁵².

Molto avvincente è il racconto degli incontri avuti, probabilmente negli anni'40. Maiuri parla, infatti, dell'ultima passione di Vittorio, il «vecchio caffè napoletano», quando si allontanò dall'amministrazione, la pubblicazione dei suoi scavi diventò l'unica meta della sua vita e «nell'ozio forzato» trovò la forza di portare a termine il suo lavoro, di dedicarsi alla ricerca erudita, all'aggiornamento della documentazione bibliografica. Fu la sua ultima tormentata passione che «traspariva nel volto e negli occhi mobilissimi, e in un vigile quasi angoscioso senso di difesa della sua opera»⁵³.

Il Maiuri poi ricorda «Quando veniva a chiedermi un disegno o una fotografia, il nostro colloquio aveva luogo nell'angolo più segreto d'un vecchio caffè napoletano, tra sguardi e occhiate diffidenti volti agli avventori all'ingiro. E la consegna dei disegni avveniva con le stesse cautele con cui si sarebbero consegnati i piani segreti d'un Comando militare; vecchio ormai e in congedo, si sentiva ancora, nella sua Napoli, oggetto di amori e rancori tenaci»⁵⁴.

L'opera postuma «degnata pubblicazione» stampata in due volumi, rappresentava, quindi, per Amedeo una chiara riaffermazione del suo diritto di studioso, al quale fu resa giustizia, un uomo che ha molto amato e che ha molto operato per la «resurrezione e una più umana e viva comprensione di Pompei»⁵⁵.

Dalle scoperte alla commissione d'inchiesta: correva l'anno 1923

Come già scritto precedentemente, Vittorio Spinazzola fu un personaggio spesso al centro della cronaca. Egli ebbe una carriera brillante e allo stesso tempo burrascosa, caratterizzata da «luci e ombre sul suo operato», certamente influenzata

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

dalle condizioni politiche del tempo. Nell'ottobre del 1923 la sua vita professionale ebbe una battuta di arresto, quando venne sospeso dall'incarico presso il Museo Archeologico e gli Scavi di Pompei. Tuttavia, recenti studi di Gambaro, Marzi e Ricci⁵⁶ e precedentemente di Scotto di Freca⁵⁷ e Delpino⁵⁸, evidenziano un nuovo quadro sulla vicenda delle accuse a lui mosse di mala gestione.

È interessante notare che proprio nello stesso anno, solo 7 mesi prima del suo allontanamento, compare sul Corriere della Sera, esattamente il 20 marzo, un articolo di grande interesse dal titolo *I nuovi scavi di Pompei*⁵⁹. Il testo ripercorre le grandi novità introdotte dall'archeologo e soprattutto le novità portate dai nuovi scavi, considerati una vera *rivoluzione* per il sito che era rimasto «una deserta e muta teoria di strade e case senza tetto»⁶⁰. La Città antica in quell'anno viene così descritta: «Entrate nella città morta dalla Porta di Nola, percorrete la via della Fortuna, girate a sinistra per la Via Stabiana e dopo pochi passi imboccate, ancora a sinistra, un'altra via breve, perché chiusa in fondo da uno stecconato bigio. Al di là di questo stecconato, contro il quale si spunta, da circa un decennio, la curiosità dei visitatori di Pompei, vi sono i nuovi scavi. Fra poco lo stecconato si aprirà, a quanto annunzia un comunicato del Governo, e allora i turisti frettolosi e i lenti innamorati dell'antichità vedranno schiudersi ai loro occhi circa mezzo chilometro di nuovi scavi, eseguiti con tali criteri che Pompei non apparirà più una deserta e muta teoria di strade e case senza tetto o inespressive, come tante orbite vuote; ma risulterà quale era allorché la morte la sorprese, con tutti i segni della sua vita fulmineamente spezzata»⁶¹. Grazie alle nuove direttive, date agli scavi da Vittorio Spinazzola è stato reso alla città morta il suo valore documentale, «in quanto non solo viene rispettato e pazientemente ricostruito, ove occorra, l'aspetto esterno degli edifici, ma anche, le loro decorazioni interne, i loro arredi, gli oggetti d'uso quotidiano sono lasciati al posto ove furono trovati, senza nulla aggiungere e senza nulla togliere. Così pure si ritrova ogni scheletro al posto in cui la morte lo aveva inchiodato, ogni calco di figura umana nel luogo e nell'atteggiamento in cui la morte l'aveva fissata»⁶². Nell'ultima parte della magistrale descrizione viene evidenziata la modalità di allestimento della scena rinvenuta dallo scavo. Gli ambienti vengono mostrati con gli arredi ed anche i calchi dei corpi rinvenuti vengono conservati proprio nel luogo in cui erano morti. Si trattava di una rappresentazione nuova, realistica, avente un'ampia capacità comunicativa e didattica. Il cronista così descrive la sua esperienza di visita degli scavi: «Abbiamo visitato dieci case così ricostruite: una di esse, a sinistra di chi entra nella nuova strada, contiene affreschi ottimamente conservati, riproducenti le vicende di Ifigenia, episodi della guerra di Troia o della leggendaria amicizia di Oreste e Pilade; in un'altra, tra corsi d'acqua, in marmo si levano tre tempietti, uno dei quali mirabilmente affrescato della

⁵⁶ GAMBARO C., MARZI M.G., RICCI E., *L'archivio ritrovato di Alessandro Della Seta. Ricerche in corso*, in Atti della giornata di studi Archivi dell'archeologia italiana. Progetti, problemi, prospettive Firenze, 16 giugno 2016 a cura di Andrea Pessina e Massimo Tarantini, Roma 2020.

⁵⁷ Cfr. SCOTTO DI FRECA F., *Per Aspera ad Aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli 2012.

⁵⁸ DELPINO F., *Vittorio Spinazzola: tra Napoli e Pompei, fra scandali e scavi*, 2001, Pompei: scienza e società, a cura di P.G. GUZZO (Atti Convegno 250° anniversario scavi Pompei, Napoli 1998).

⁵⁹ Archivio Storico del Corriere della Sera, *I nuovi scavi di Pompei*, quotidiano del 20 marzo 1923, p. 3. Il numero è scaricabile on-line dal sito www.corriere.it previo abbonamento al giornale.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

legghenda di Diana e un altro adorno di un incantevole puttino di marmo bianco; una terza, infine, invece del piano superiore, presenta un cripto-portico, costituito da tre ampi corridoi a volta, che guardano in un giardino. In questi corridoi, le cui pareti sono decorate a imitazione delle incrostazioni di marmi variegati, in uso dal II sec. a. C. e le cui volte appaiono qua e là adorne di stucchi bianchi; si conservano, fra l'altro, corpi umani ritrovati, taluni in placido atteggiamento di sonno, tal altri nello spasimo d'una vana ricerca di salvezza. Pure di stucchi bianchi, raffiguranti, come un motivo ornamentale, episodi della guerra di Troja, è decorato un tempietto per sacrifici, venuto fuori intatto con la sua agile volta; nella prima casa, a destra di chi entra, dove, ammicchiati in un canto, sono stati rinvenuti, e vi restano, grossi frammenti d'una pietra bianca come la neve e tutta a scaglie cristallizzate, la quale serviva a comporre appunto la pasta dei candidi stucchi. Lungo la via, sulle facciate, affreschi, taluni assai ben conservati, di soggetto mitologico o rappresentanti le divinità tutelari e, innanzi a molte case, piccoli altari di pietra per i sacrifici propiziatori. E poi, dovunque lo spazio lo consentisse, avvisi elettorali con iscrizioni in lettere nere o rosse, in caratteri oschi o sanniti, in latino o in greco; quegli avvisi, testimonianze di lotta e di vita, valgono, come hanno stabilito le più recenti indagini, a localizzare i pompeiani nelle loro rispettive abitazioni. Tutto un mondo evocato dagli storici, ricostruito dai dotti, cantato dai poeti, immaginato, sognato, si svela, dunque, e prende consistenza plastica»⁶³.

L'articolo descrive gli scavi che rinascono dalle ceneri, evidenziando plausibilmente quanto non era stato fatto prima, in un momento in cui, tuttavia, Vittorio non era più espressione del governo di quegli anni. Certamente, questo l'aspetto rilevato di carattere politico va messo in relazione al suo temperamento. Resta significativa, nel contempo, la mancata visita del Duce agli scavi e indicative sono anche le pene che dovette patire la moglie Alda dopo la morte del marito. Questi elementi lasciano pensare, tuttavia, ad una volontà diversa dalle reali circostanze venutesi a creare intorno agli episodi che lo portarono all'estromissione da Napoli. Tuttavia, è utile ripercorre i fatti storici documentati per analizzarli sotto una nuova luce.

Nell'ottobre del 1923 veniva istituita dal Ministero della pubblica istruzione una commissione della quale facevano parte Alessandro Della Seta, Luigi Pernier e Secondina Cesano⁶⁴, per indagare su alcune responsabilità del direttore e sovrintendente. Su Spinazzola già pesavano i giudizi dello scandalo per i lavori dell'ampliamento del Museo archeologico di Napoli, che lo videro coinvolto negli anni 1894-1895 e ne determinarono il successivo allontanamento dall'incarico ricoperto⁶⁵. Tuttavia, riuscì ad ottenere, dopo qualche anno, la direzione del Museo di Napoli nel 1910, superando concorrenti quali Luigi Pernier, Giuseppe Cultrera, Ettore Gabrici e Quintino Quagliati. Successivamente, viene incaricato alla direzione degli Scavi della Campania e del Sannio, avente giurisdizione su Pompei, dove dal 1911 diede inizio al noto «scavo urbano» di via dell'Abbondanza.

Negli anni successivi al suo allontanamento da Pompei e fino alla sua morte, come già accennato, egli riesce a scrivere l'importante volume *Pompei alla luce dei nuovi scavi di*

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ SCOTTO DI FRECA F., *Per aspera ad aspera: Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli, Liguori, 2012, p. 203.

⁶⁵ ZUCCO C., *Le ipotesi progettuali dell'edificio: da Cavallerizza a Museo*, in *Da Palazzo degli studi a Museo archeologico. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Soprintendenza archeologica, 1977, pp. 29-57; F. DELPINO, *Vittorio Spinazzola... cit.*, pp. 719-720.

via dell'Abbondanza (anni 1910-1923), poi pubblicato a cura di Salvatore Aurigemma⁶⁶, apprezzato archeologo che aveva sposato la figlia Maria Giulia (1893-1978) nata dal matrimonio con la prima moglie Ida Franceschi.

Tornando al lavoro della commissione giudicatrice, sappiamo dai documenti che si protrasse per alcuni mesi tra il grande clamore della stampa. L'inchiesta si concluse con la definitiva rimozione di Spinazzola dall'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti. Nell'archivio di Della Seta è stato recuperato di recente⁶⁷ materiale utile a far luce sulla questione⁶⁸ e rendere più chiari alcuni aspetti della sua controversa vicenda umana, intellettuale e politica. Apprendiamo dagli studi di Gambaro che sono conservati nell'archivio citato 4 taccuini di piccole dimensioni, che ripercorrono, quasi giorno per giorno, l'intero periodo dell'inchiesta, da «sabato 6 ottobre alle ore 15.30 giorno dell'adunanza a Roma in una sala del Ministero della P. Istruzione»⁶⁹, alla presenza del Commissario Ugo Frascherelli – per poi proseguire con l'arrivo a Napoli il 17 ottobre 1923 e, via via, dalla prima riunione napoletana alle ore 9 del giorno seguente fino agli ultimi incontri nel mese di dicembre: «2-9 dicembre: lavoriamo intorno allo (...) della relazione (...), 15-31 dicembre stendiamo la relazione»⁷⁰. Alla prima riunione del 18 ottobre sono presenti Frascherelli, Pernier, Cesano, Minto e, nell'occasione, la commissione si ripartisce il lavoro: la numismatica di cui Cesano «si occuperà da sola della revisione del medagliere e parteciperà eventualmente anche agli altri lavori»⁷¹, Pernier e Della Seta «procederanno nell'esame di tutte le altre questioni»⁷². Già il pomeriggio dello stesso giorno inizia l'ispezione che parte dai magazzini del Museo. Il primo sopralluogo agli scavi è invece datato al 1° novembre 1923: «Faccio la prima escursione a Pompei»⁷³. Qui Della Seta visita «alcuni dei monumenti degli scavi vecchi», le case dei Vettii, degli Amorini dorati e delle Nozze d'argento, per poi passare rapidamente in rassegna la zona degli scavi nuovi: «Visito la Fullonica. La Casa col criptoportico, percorro tutta la strada con i prospetti, visito la casa col grande giardino». Questa giornata a Pompei si conclude con un lapidario ma chiaro giudizio sulla situazione: «Impressione generale: è uno scavo solo di facciate»⁷⁴.

I taccuini propongono una visione di Pompei e del Museo Archeologico come si presentavano nell'autunno del 1923. Viene descritta ogni casa e ogni bottega, completa delle annotazioni dei vari interventi di restauro, delle integrazioni, dei calchi, delle protezioni in vetro per le pitture e per i mosaici, con l'indicazione delle nuove piantumazioni dei giardini, effettuate sulla base dei rinvenimenti carbonizzati.

⁶⁶ SPINAZZOLA V., *Pompei alla luce dei nuovi scavi di via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, a cura di Aurigemma S., Roma, 1953; SPINAZZOLA V., *I primi scavi di Paestum (1907-1922)*, a cura di Salvatore Aurigemma, in AURIGEMMA S., *Vittorio Spinazzola Amedeo Maiuri, I primi scavi di Paestum (1907-1939)* Salerno, Ente per le antichità e i monumenti della Provincia di Salerno, 1986, pp. 25-34.

⁶⁷ Il complesso archivistico prodotto da Alessandro della Seta contiene un'interessantissima raccolta di taccuini di scavo, distinti per località e anno di riferimento: in particolare sono presenti 11 taccuini di scavi in Grecia, degli anni Venti e Trenta; appunti e diari di scavi in Anatolia degli anni Venti e Trenta,

⁶⁸ Cfr. GAMBARO C., *Alessandro Della Seta e la «Commissione d'inchiesta tecnico-scientifica» del 1923*, in *Archivi dell'archeologia italiana, Atti della giornata di studi Archivi dell'archeologia italiana. Progetti, problemi, prospettive* (Firenze 16 giugno 2016), a cura di Andrea Pessina e Massimo Tarantini, Roma 2020.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

Lo stesso approccio meticoloso lo ritroviamo nella descrizione del Museo, dove viene descritta ogni stanza e collezione, con le visite ai magazzini, ai depositi, agli uffici. Vengono esaminati i diari di scavo, lo spoglio degli inventari e l'analisi di alcuni materiali. Sebbene Della Seta, nel prendere appunti, focalizzi l'attenzione su piccoli particolari, questi nell'insieme restituiscono un'interessante visione non solo delle sale espositive del Palazzo degli Studi in quel periodo, ma anche e soprattutto dei magazzini, ripostigli e uffici, con il materiale a volte accatastato sul pavimento e non inventariato, fino ad arrivare «al cortile o giardino che fiancheggia l'ala del museo. È tenuto malissimo: vi sono colonne, sarcofagi (...) e anche busti e rilievi moderni»⁷⁵.

Gli appunti di Della Seta mettono in evidenza le mancanze del museo, i problemi espositivi e di illuminazione, gli sprechi, ma anche i meriti di chi aveva lavorato con dedizione agli scavi e al museo. Ai preziosi taccuini si aggiungono una serie di foglietti ricchi di annotazioni, appunti, domande e riflessioni, che guidano Della Seta nell'inchiesta⁷⁶. Clara Gambaro, nel suo articolo, apparso nel 2020 in «*Atti della giornata di studi Archivi dell'archeologia italiana. Progetti, problemi, prospettive Firenze*», mette in evidenza i commenti critici sui lavori effettuati a Pompei, registrati nei taccuini perché in alcuni casi erano «mal eseguiti o inefficienti sia per i loro costi eccessivi»⁷⁷. Inoltre, la studiosa rileva che le protezioni di vetro sui dipinti in molti casi risultavano prive di tende e che le stesse con il sole generavano condensa dannosa alla pittura, allo stesso tempo sgradevole alla vista, perché impediva la visione dell'immagine, oltretutto, inspiegabilmente, molto costose: «debbo osservare che una tenda, un cristallo costano più di un ispettore per un anno». Così come viene evidenziato lo sdegno per quell'uso smodato di Eternit, che all'epoca era ritenuto semplicemente brutto da vedere: «Notiamo l'orribile aspetto che ha il nuovo scavo dall'alto con tutto quell'Eternit. Ha qualche cosa di baraccamento che contrasta con quell'austero, solenne, degli scavi vecchi». Ricorrono anche importanti note e suggerimenti per la sistemazione delle sale del museo: «Concetti generali per il riordinamento del museo di Napoli».

La studiosa passa in rassegna un documento ritenuto di fondamentale importanza per la conoscenza dell'operato della commissione. Si tratta di 32 pagine numerate, manoscritte e corrette in più punti, di non facile lettura, dal titolo «Relazione dell'inchiesta tecnico-scientifica sul Museo Nazionale di Napoli e sulla Soprintendenza agli Scavi della Campania e del Sannio», a cui si aggiungono altre 15 pagine intitolate «Rapporto con le autorità». Sebbene si percepisca l'onestà intellettuale di Della Seta in questo lavoro di analisi, le sue parole rivelano una certa durezza di opinione, al punto che si legge: «Lo Spinazzola va messo al bando come un cane rognoso, come un cane furioso si è comportato. È peccato vedere come tanto sfavillio d'ingegno si sia operato non tanto per la scienza ma per lottare e creare lotte. A lui manca il senso del governo degli uomini. Il disagio che noi abbiamo provato nel vivere in un ambiente in cui sentiamo la lotta sorda. (...) Inviso al mondo

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Sono custoditi in una piccola busta, vi appuntava elenchi di «Quesiti da farsi allo Spinazzola», di «Cose da indagare» oppure considerazioni quali: «Il Museo di Napoli doveva essere un centro di Studi, una vera scuola; invece lo Spinazzola ha allontanati gli studiosi (Rizzo, Sogliano)», o ancora annotazioni che rivelano l'egocentrismo di Spinazzola, difetto noto e che certo non favorì l'opinione dei commissari nel giudizio finale: «Scarso spirito archeologico, desiderio di reclame, incapacità di servirsi del personale».

⁷⁷ GAMBARO C., *Alessandro Della Seta (...) op. cit.*

scientifico ha cercato di accalappiare il mondo politico»⁷⁸. Si tratta, senza dubbio, di una critica molto feroce, che tuttavia necessita di essere relazionata al periodo in cui viene scritta e al contesto culturale e politico che la alimenta.

Le circostanze del crollo professionale

Il governo presieduto da Benito Mussolini creò le condizioni per rimuovere Spinazzola dall'amministrazione per le Antichità e Belle Arti nel 1924 con un provvedimento che sembrerebbe avere alla radice motivi ideologici avversi. La vicenda è sicuramente emblematica all'esordio di un rapporto col nascente regime sui temi dell'archeologia e sugli studi di antichità in generale⁷⁹. Il caso si realizza sullo sfondo di un'Italia che approdava al fascismo con l'ambizione di superare instabilità e contrasti politici e sociali del primo dopoguerra. In questo contesto si accrebbero favoritismi, contese, avversioni e intemperanze caratteriali che crearono le circostanze del crollo professionale di Spinazzola. Il Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione dava l'annuncio dell'allontanamento dall'amministrazione per le Antichità e le Belle Arti dell'archeologo «dispensato dal servizio a decorrere dal 1° giugno 1924 per aver dimostrato scarsa assiduità e diligenza e per aver esercitato le sue funzioni in modo da demeritare la pubblica stima e fiducia nell'opera sua»⁸⁰. Si trattò senza dubbio di un allontanamento che destò stupore, ma in qualche modo preannunciato, a partire dal già contrastato conseguimento nel 1910 della nomina a direttore del Museo nazionale di Napoli⁸¹.

La carriera di Spinazzola ebbe fino ad allora un costante avanzamento, conquistando una serie di incarichi di grande prestigio: dalla direzione della *Soprintendenza agli scavi e musei delle province di Napoli, Caserta, Avellino, Salerno, Benevento e Campobasso* nel 1911 e di quella ai monumenti e gallerie delle stesse province nel 1920, la nomina a Consigliere del presidente del Consiglio Francesco Saverio Nitti nel 1919-1920, l'elezione infine nel 1921 nel Consiglio superiore di Belle Arti, l'organo consultivo del Ministero della pubblica istruzione in materia di tutela artistico-antiquaria. Secondo Delpino «si trattò di un allontanamento ancor più sorprendente negli anni in cui il fascismo, di fresco giunto al potere, propagandava e diffondeva il culto della romanità, in quanto la notorietà dell'archeologo era legata in particolare agli scavi di Pompei, portati avanti per oltre un decennio con grandi risultati, scavi che avevano fortemente innovato l'immagine stessa della città vesuviana e fatto parlare unanimemente di una Pompei con Spinazzola risorto a nuova vita».

Secondo l'autorevole testimonianza di Salvatore Aurigemma⁸², la rimozione del suocero dall'amministrazione delle Antichità e Belle Arti ebbe essenzialmente motivazioni ideologiche: «decisa per ragioni di carattere politico, data la netta adesione dello Spinazzola alle idee liberali, e dati gli stretti legami che lo univano con uomini politici nettamente estranei al fascismo, e specie con F. S. Nitti».

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ DELPINO F., *Ascesa e caduta del soprintendente Spinazzola (1911-1924)*, pp.189-210, in *Les étrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Marie-Laurence Haack, Miller Martin;

⁸⁰ *Bollettino Ufficiale del Ministero di pubblica istruzione*, II, *Atti di amministrazione*, 51, 22, 28.

⁸¹ DELPINO F., *op. cit.*, 2001, p. 53.

⁸² Per un suo profilo: BRUNI S., DESANTIS P., *Salvatore Aurigemma 1924-1939*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Roma 2012.



Fig. 3. Scavi nuovi in via dell'Abbondanza, Pompei. Programmi elettorali, in *l'Illustrazione italiana*, 1912. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.

Secondo la dettagliata ricostruzione di Croce, invece, la destituzione del soprintendente dipese essenzialmente dalla tenace avversione della duchessa Elena d'Aosta, furente con Spinazzola per un articolo senza firma ma a lui attribuito, molto «spregiativo nei confronti del consorte accusato di trescare col fascismo e di aspirare a soppiantare il re suo cugino».

Stando al filosofo napoletano, la duchessa solo in seguito sarebbe riuscita ad ottenere la rimozione di Spinazzola per la «complice ignavia del ministro Gentile, fattosi strumento di vendette altrui, e in seguito a pressioni esercitate sul capo del governo Mussolini»⁸³. Questa ricostruzione dei fatti sembrerebbe accolta da Scotto di Freca nella recente biografia pubblicata su Spinazzola⁸⁴, dove fa menzione di ulteriori contrasti con i duchi d'Aosta per la vigile tutela esercitata sui beni della corona, passati al demanio dello stato, e di loro pesanti interventi contro Spinazzola, «adombrato che l'ostilità del ministro Gentile nei confronti dell'archeologo potesse derivare anche da gelosia per un antico rapporto affettivo che si disse fosse intercorso tra questi ed Erminia Nudi, divenuta in seguito moglie del filosofo»⁸⁵.

Secondo Delpino è plausibile ritenere che Mussolini nell'interessarsi a Spinazzola, pur dichiarandosi preoccupato del solo disonore che avrebbe potuto procurare al suo governo l'effetto dell'inchiesta che lo riguardava, avesse come unico obiettivo quello di estrometterlo dall'incarico per il suo manifesto antifascismo.

In una lettera inviata da Gentile a Frascherelli⁸⁶, nel distinguere fra «una questione principale ed il riordinamento dei servizi amministrativi» e nell'insistere perché Frascherelli conducesse celermente la sua indagine, in modo che il ministro potesse «essere sicuro che l'inchiesta abbia un risultato serio e concreto», parrebbe rivelarsi il carattere strumentale di quell'iniziativa, che sembrerebbe volta a cercare motivazioni per accreditare la rimozione di Spinazzola, auspicata e forse decisa *a priori*.

⁸³ CROCE B. [1944] 2005; cf. note della vicenda tracciate da Bertoni 2009, CLXI-CLXVI.

⁸⁴ Cfr. SCOTTO DI FRECA F., *Per aspera ad aspera, Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, 2012.

⁸⁵ SCOTTO DI FRECA F., 2012, cap. 19 e 21, pp. 179-185, 197-206.

⁸⁶ Funzionario del Ministero dell'Istruzione, nominato commissario della soprintendenza napoletana.

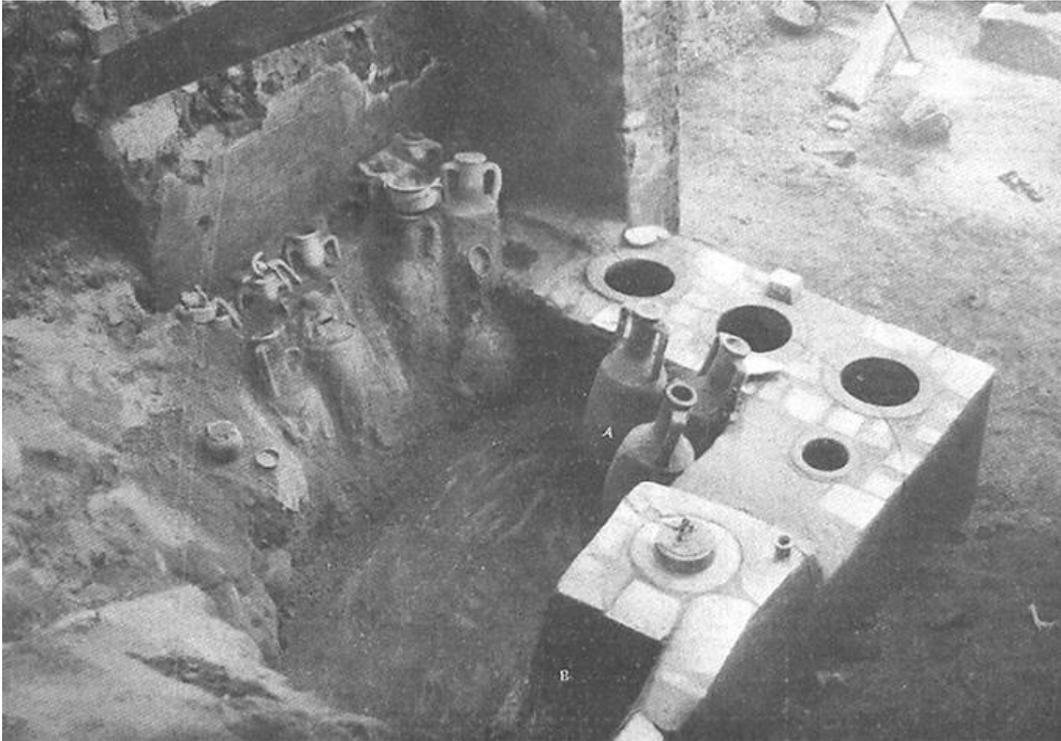


Fig. 4. Scavi nuovi in via dell'Abbondanza, Pompei. Termopolium, in *l'Illustrazione italiana*, 1912. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.

Benedetto Croce aveva già espresso in quegli anni, tra l'ottobre e il dicembre del 1923, critiche all'amico ministro circa il provvedimento di espulsione, che sembrava avere, ben altri obiettivi dando «l'impressione che si vuol colpire a ogni costo non la colpa, ma l'uomo»⁸⁷.

L'attenzione, spesso malevola, della stampa nei confronti del soprintendente contribuì non poco a diffondere e rilanciare quelle accuse contro di lui che ebbero un ruolo, secondo i diversi autori citati, determinante nell'avvio dell'inchiesta sul suo operato. Tra la documentazione citata da Delpino risultano significativi al riguardo i ritagli di stampa raccolti dal ministro Gentile circa «l'affare Spinazzola», concernenti l'inaccessibilità ai nuovi scavi di Pompei e la chiara mancanza di adeguate pubblicazioni su di essi. Inoltre, si accentua la gravità dei fatti facendo riferimento all'acquisto, fatto a Napoli, da parte del barone Maurizio Rothschild di una statua di Venere⁸⁸, ritenuta un pregevole originale greco, la cui esportazione a Parigi viene addebitata alla negligenza del soprintendente e dei suoi collaboratori⁸⁹. Tuttavia, sembrerebbe che in un'altra occasione Spinazzola agevolò effettivamente le esportazioni di antichità del barone Rothschild, mediante il rilascio di una dichiarazione mendace, secondo quanto attesta una lettera del soprintendente alle antichità di Roma Roberto Paribeni al ministro dell'istruzione Croce del novembre 1920.

Scotto di Freca sostiene la tesi che sulla persona di Spinazzola correvano, già in precedenza, brutte voci «dicerie a volte diffuse in lettere anonime, in quanto tali

⁸⁷ Cfr. Lettere del 23 e 30 ottobre, del 7 novembre, del 9, del 13 e del 17 dicembre.

⁸⁸ V. le ulteriori notizie e le osservazioni di Scotto di Freca 2012, 200, 355-356 note 11-15.

⁸⁹ Roma, Fondazione Giovanni Gentile, Archivio di Giovanni Gentile, serie Gentiliana, sotto serie Rit.

apparentemente rubricabili come calunnie, così ad esempio un biglietto anonimo in cui si imputava a Spinazzola un ammanco di 800 lire come, a volte propalate da autorevoli colleghi dell'archeologo». Sull'argomento è possibile riscontrare anche altri riferimenti, ai quali l'autore fa cenno. Varie lettere e documenti nei quali sono espressi epiteti aspri nei riguardi di Spinazzola ed espressioni malevoli, sintesi di giudizi estremamente negativi, costellano ad esempio alcune lettere di Paolo Orsi⁹⁰ a Carlo Fiorilli⁹¹: «uomo nefasto e temibile, intrigante, malvagio, pieno di debiti, ed intrigante di professione, triste arnese il quale [...] perturba ed ammorbida da 6 anni l'ambiente archeologico di Napoli, minaccia perpetua se, una buona volta, e per sempre, non gli si tagliano le gambe»⁹². Sulla stessa linea anche Corrado Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1906 al 1919, che scrive di aver precluso a Spinazzola l'ingresso nel Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti «per ovvie ragioni di moralità»⁹³.

Le opinioni di Croce sulla vicenda, tuttavia, erano influenzate dall'amicizia che intercorreva tra i due⁹⁴ e, soprattutto, dalla rinnovata sintonia tra loro degli anni '20 in seguito alla collaborazione assicurata dal soprintendente al filosofo per il trasferimento dell'Archivio di casa reale presso l'Archivio di stato di Napoli e poi della Biblioteca dai locali del Palazzo degli Studi a quelli del Palazzo Reale. Tuttavia, in precedenti occasioni, Croce non aveva nascosto critiche e giudizi piuttosto severi nei confronti di Spinazzola⁹⁵. Significativa è una lettera del filosofo a Ricci del 5 settembre 1919 contenente un duro richiamo sul persistere di gravi disfunzioni nel Museo di Napoli, tra cui intere collezioni, come quella dei mosaici chiusa da sette anni al pubblico e l'irreperibilità del direttore e dei funzionari. Queste mancanze Croce le addebitava senza indugio al soprintendente, concludendo con tono amareggiato: «Ed ecco come vanno le cose nel Museo Nazionale di Napoli diretto da un animo *fervido* che non pensa se non a svelare e a fare rifulgere agli occhi di tutti le ascose bellezze dell'arte classica, indiana, di tutti i tempi (...) Come asseriscono i giornali»⁹⁶.

Nelle ricostruzioni di Scotto di Freca, la rimozione di Spinazzola dall'amministrazione delle Antichità e Belle Arti sarebbe, inoltre, dovuta a quel rapporto persistente tra le polemiche e dicerie che correvano sul conto dell'archeologo e i suoi molti favoritismi, «frutto di solidarietà massoniche e regionalistiche, che costellarono la sua carriera» in una continua sequenza iniziata nel 1892-1893 col ministro Ferdinando Martini, proseguita nel 1894-1895 col sottosegretario Settimio Costantini, nel 1896 col ministro Emanuele Gianturco, nel 1897 col ministro Nicolò Gallo, nel 1901 col ministro Nunzio Nasi, fino al 1920 con Francesco Saverio Nitti, amico di Spinazzola dagli anni giovanili e da sempre suo protettore, giunto alla guida del governo⁹⁷. Un aspetto importante è quello delle protezioni e degli appoggi di cui Spinazzola poté valersi, in quanto essi ebbero un

⁹⁰ Direttore del Museo di Siracusa, Orsi era ottimo conoscitore dell'ambiente archeologico partenopeo.

⁹¹ Alto funzionario della Direzione generale delle antichità e belle arti alla cui guida fu dal 1900.

⁹² Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivio Fiorilli*, scat. 41, fasc. 1200, sotto fasc. 10.

⁹³ Bertoni 2009, CXXXVI. Spinazzola entrò poi a far parte del Consiglio superiore nel 1921.

⁹⁴ Amicizia risalente alla giovinezza di entrambi, segnata dalla partecipazione al sodalizio.

⁹⁵ Cfr. BERTONI C., 2009, 291-292, 299-301: lettere del 1907 in cui si parla della opposizione fatta da Spinazzola.

⁹⁶ BERTONI C., *Letteratura e giornalismo*, Ed. 2009, CXXXVII, 442.

⁹⁷ Cfr. DELPINO F., *Ascesa* (...) cit., p. 204.

ruolo rilevante nel suscitare il clima di polemiche e di sospetti che innescarono e alimentarono l'inchiesta da cui l'archeologo finì con l'essere travolto. Quei favoritismi ebbero un'impennata con l'ascesa di Nitti al governo (1919-1920)⁹⁸. Secondo quanto riportato da Delpino, grazie a Nitti, Spinazzola ottenne la reggenza anche della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie, concentrando così nelle sue mani «ogni potere sui beni archeologici, artistici e monumentali dell'intera Campania». Chiamato dall'amico Ministro al suo fianco come consigliere, Spinazzola estese la sua influenza fino a diventare il vero ideatore delle politiche del sottosegretariato di stato alle Antichità e Belle Arti allora istituito, scalzando dalla Direzione generale alle Antichità e Belle Arti Corrado Ricci, spinto a dimettersi, poi sostituito con Arduino Colasanti funzionario molto legato al soprintendente napoletano⁹⁹.

Le molte responsabilità di cui Spinazzola era investito come consigliere, gli sottraevano tempo e, allo stesso momento, vitalità per occuparsi del museo, degli scavi di Pompei e delle relazioni su di essi, come testimonia la citata lettera di Croce a Ricci del settembre 1919, e attiravano l'attenzione della stampa, facendolo diventare facile bersaglio di critiche. La redazione del *Giornale d'Italia*, il 9 novembre 1919, pubblicava uno scomodo articolo, a firma Bach, in cui si scriveva tra l'altro: «Ora posso ammirare l'ingegno del Direttore degli scavi di Pompei, ma non approvo il sistema degli irresponsabili che si sovrappongono ai Ministri e agli Uffici responsabili. Di questo suo aiutante di campo l'on. Nitti faccia quel che crede, arconte, console, dittatore, autocrate, imperatore dell'archeologia e dell'arte d'Italia, ma gli dia una responsabilità chiara e definita. Le deleghe di poteri, *motu proprio*, del Capo del Governo (...) sono sopravvivenze dei vecchi assolutismi, oltraggi alla lealtà costituzionale (...). Noi non facciamo questione di persone, si badi bene, ma di correttezza di Governo (...)»¹⁰⁰.

Poco più di due anni dopo, sullo stesso giornale, il redattore in un articolo lamentava il persistere della chiusura al pubblico dei nuovi scavi di Pompei, addebitata al soprintendente, fatto oggetto di pesanti critiche e sarcasmi: «Perché questa ostinazione? Il lavoro è forse troppo gravoso, che il direttore non riesce a condurlo a termine? Ma non è proprio lui che ha brigato per ottenere insaziabilmente incarichi, uffici e nuovi territori da sottoporre alla sua giurisdizione? Proprio per lui la compiacente Direzione di Belle Arti non ha costituito, contro ogni ragione e norma, un'autentica satrapia in quasi tutta l'Italia Meridionale? Entro la cerchia del despotato ogni arbitrio, ogni capriccio del despota è legge. Se Pompei e il Museo di Napoli sono proprietà della Nazione e non di un ufficio o di un privato, provvedano i ministri, non escluso quello delle Finanze e del Tesoro, cui stanno a cuore le sorti dell'erario ancor più che gl'interessi degli studiosi. Rimane il fatto che il sistema della satrapia permane da parecchi anni. Quattro ministri della Pubblica Istruzione si sono succeduti nel palazzo della Minerva dopo l'on. Alfredo Baccelli, ministro nel Gabinetto Nitti, e il satrapetto dell'archeologia, che in quel gabinetto aveva messo le ali con la parlantina del giocatore di bussolotti, è riuscito a mantenersi in equilibrio e nel suo esarcato a continuare a farla da padrone, come aveva tentato a Roma. [...]»¹⁰¹.

Nelle vicende legate alla carriera di Spinazzola il suo rapporto con Nitti ebbe un ruolo essenziale. Per il concorso alla direzione del Museo di Napoli, bandito nel

⁹⁸ Per un'ampia e informata biografia dello statista lucano: Barbagallo 1984.

⁹⁹ Sul ruolo avuto da Spinazzola nelle dimissioni di Ricci rinvio all'accurata ricostruzione di Bertoni.

¹⁰⁰ Articolo citato e in parte trascritto con altri apparsi in quello stesso periodo su *Epoca*.

¹⁰¹ Bach, Risposta a Croce, *Il Giornale d'Italia*, 2 marzo 1923, Napoli, Fondazione Biblioteca Bene.

gennaio 1908, l'archeologo si rivolse con estrema insistenza all'influente amico chiedendone l'appoggio. Spinazzola aspirava a quel posto probabilmente già da quando decise di intraprendere gli studi archeologici, ma sappiamo con certezza che dal 1900, come documentano alcune sue lettere¹⁰² al direttore generale delle Antichità e Belle Arti Carlo Fiorilli¹⁰³, che quella fu una decisa volontà; aveva poi patito come «un'infamia nei suoi confronti» la nomina di Ettore Pais alla direzione del Museo nel 1901¹⁰⁴. Più tardi esulta per la campagna di Croce, che nel 1904 conduce alle dimissioni lo storico provato dalla frustrazione per il protrarsi della gestione commissariale dell'istituto e l'irritazione nei confronti di Croce, cui imputava un mancato sostegno ai suoi intenti. Il concorso veniva dunque ad offrire a Vittorio un'occasione per proporsi. Scrive a questo proposito il 5 aprile 1908 una lettera al «fraterno amico» Nitti, chiedendo chiaramente il suo sostegno. Il documento si presenta, secondo Delpino, «esemplare di maneggi disinvolti quanto spudorati – non rari, purtroppo, ieri come oggi – nel tentare di perseguire con ogni mezzo le proprie ambizioni». Il concorso si concluse, d'altra parte, con un nulla di fatto. Spinazzola dovette attendere altri due anni per giungere all'ambita direzione del museo¹⁰⁵.

Il materano, secondo Croce «aveva molto e vivo ingegno, ma anche un agitato e burrascoso temperamento, con una sorta di accentuato individualismo, con una continua sospettosità verso coloro ch'egli immaginava che l'avversassero, sicché si faceva sorgere tutt'intorno nemici (...)»¹⁰⁶.

Considerando le testimonianze citate da Delpino nel suo scritto, sembra potersi condividere la tesi che l'allontanamento di Spinazzola non fu solo un atto politico di volontà «fascista», in quanto deliberato su proposta di Gentile da un Consiglio dei ministri presieduto da Mussolini, come ipotizzato qualche anno dopo da Aurigemma. Sulla scorta di ulteriori informazioni fornite da Scotto di Freca appare credibile che la causa del duro provvedimento sia stata l'avversione all'archeologo dei duchi d'Aosta col concorso di Gentile. Pertanto, sicuramente al suo epilogo influirono le inimicizie causate dal suo marcato individualismo, dalla sua aggressività e dalla nota suscettibilità che connotarono il suo carattere. Le accuse, tuttavia, condussero l'inchiesta alla definitiva rimozione di Spinazzola dall'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti. Il decreto, emesso dal Governo Mussolini il 15 maggio 1924, con poche ed evasive parole lo dispensava dal servizio per demerito e mancanza di fiducia nella sua opera. All'indomani della decisione, si susseguirono le voci dei suoi difensori, tra cui Salvatore Aurigemma, Gabriele d'Annunzio e Amedeo Maiuri. Nell'ultimo decennio sono stati pubblicati nuovi documenti¹⁰⁷, alcuni provenienti dall'Archivio di Benedetto Croce, che hanno fornito ulteriori elementi di riflessione¹⁰⁸ sul caso di Spinazzola.

¹⁰² A quanto riferito molti anni dopo da Spinazzola questa aspirazione, decisamente temerari (...).

¹⁰³ Esplicito in particolare il passo qui trascritto: «Io non so se è nelle intenzioni vostre, se è in (...)».

¹⁰⁴ Quel che mi fu fatto è infame, infame verso di me, disastroso per l'Istituto [...]» scriveva Spinazzola.

¹⁰⁵ Per il contrastato successo al concorso del 1910: Delpino 2001.

¹⁰⁶ CROCE B., [1944] 2005, 675.

¹⁰⁷ Sono mancanti documenti relativi alla vicenda nel fascicolo personale di Spinazzola, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Divisione I, b. 135, fasc. 435. Cfr. F. Delpino, *Vittorio Spinazzola...* cit., p. 722.

¹⁰⁸ Mi riferisco in particolare alle accurate analisi di Filippo Delpino, che ha evidenziato l'assenza della relazione finale della commissione, che avrebbe dovuto esporre le motivazioni oggettive che portarono all'adozione del provvedimento finale.

Si rende necessario, prima di affrontare nuove argomentazioni sulle attività di Vittorio Spinazzola, percorrere brevemente lo stato degli studi più recenti che lo hanno visto protagonista di attività di scavo e allestimento oltre Napoli. La sua attività, nota alle cronache del Corriere, non fu solo legata all'area archeologica di Pompei, ma anche al programma per Cuma, lavorando nell'ambito della Soprintendenza napoletana insieme a Ettore Gabrici. In quegli anni collabora con importanti riviste italiane del tempo ed i suoi studi spinsero l'inserimento di Cuma nella memoria culturale collettiva, producendo positive ricadute economiche utili per la conservazione del sito¹⁰⁹. Nel 1910 Cuma rientra in un più vasto programma d'indagine sulle città della Magna Grecia¹¹⁰ e contestualmente si sviluppa la volontà di indagare, scavare e tutelare la città e soprattutto la sua acropoli.

Come già accennato sopra, con la legge del 1909 e il successivo regolamento¹¹¹ del 1913, si conferivano allo Stato e ai suoi enti periferici nuovi strumenti d'intervento sulle aree archeologiche. Veniva emanata una norma che regolamentava gli scavi e che ne consentiva l'esproprio dei suoli per finalità pubbliche.

La legge preoccupava in particolare i possessori dei fondi nell'area flegrea che, fino ad allora, erano stati considerati privi di interesse perché «nessun ritrovamento di valore artistico ed archeologico ci si poteva aspettare da un sottosuolo già esplorato non molti anni addietro»¹¹². Al contrario, invece, Vittorio Spinazzola nei suoi ricordi scrive: «Uno degli affari che avrebbero potuto arricchirmi è stato quello del Monte di Cuma. I miei scavi fortunati mi avevano permesso di ritrovare e individuare sul monte il grandioso tempio di Apollo. Or dopo questo ritrovamento della più alta importanza archeologica si venne a costituire una società che si propose lo sfruttamento del Monte di Cuma per crearvi una cava di prestito per il colmamento del lago di Licola, e per trasporto di altro materiale nella penisola sorrentina. Mi opposi nel modo più risoluto e fui irremovibile. Colui che era l'anima dell'affare tentò ogni via per vincere il mio rifiuto e mi disse di chieder tutto ciò che io volessi. Ebbe naturalmente la risposta che meritava»¹¹³. Il regolamento della legge Rosadi, pubblicato durante la Direzione del Museo nazionale di Napoli, diede l'opportunità di intervenire nei lavori che si stavano conducendo¹¹⁴. A tale proposito Spinazzola, nel 1913, produce gli atti di esproprio dell'area del colle e dei terreni alle pendici del

¹⁰⁹ Cfr. BARRELLA N., *Amedeo Maiuri e l'invenzione del Parco Archeologico di Cuma*, in AA.VV. *Il capitale culturale*, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi 09, 2019 pp. 199-233.

¹¹⁰ Cfr. *Atti del primo convegno di studi sulla Magna Grecia*, svoltosi a Taranto dal 4 all'8 novembre 1961, è pubblicato a cura del Centro studi della Magna Grecia dell'Università di Napoli e dell'Ente provinciale per il turismo di Taranto.

¹¹¹ DALLA NEGRA R., *La riforma del servizio di tutela*, in BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Momenti e Istituzioni*, Parte.II, Firenze 1992, pp. 202-203.

¹¹² Nel giornale «Il Mattino» di Napoli del 19 aprile 1910. L'articolo è conservato presso la Fondazione Benedetto Croce, Fondo Croce, Miscellanea di scritti concernenti B. Croce, UA18.

¹¹³ SCOTTO DI FRECA F., *cit.* 2012, p. 128.

¹¹⁴ Cfr. BARRELLA N., *Amedeo Maiuri* (Cit.), pp. 199-233. La bonifica del lago di Licola, connessa ai grandi lavori d'intervento sulle aree palustri che da Licola, attraverso il territorio del lago Patria, i Regi laghi, l'estuario del fiume Volturno, giungevano fino al Garigliano e oltre, era stata avviata dal Genio Civile sin dal 1875 anno in cui il lago era stato interessato da una prima colmata a braccia. Una seconda colmata, più ampia della precedente, ebbe luogo tra il 1906 e il 1916. È in quest'occasione che, per i massicci sterri eseguiti dalla Società di Bonifica del lago, sono scoperte numerose tombe, alcuni oggetti trasportati al Museo Nazionale, molti altri distrutti.

monte e la richiesta di riconoscimento dell'arce come Monumento Nazionale. Secondo Nadia Barrella, il Soprintendente fu sostenuto da personaggi che dominavano la scena politica nazionale in quegli anni, ai quali fu vicino e con i quali condivise una nuova idea di tutela e fruizione del patrimonio culturale. Il suo obiettivo per Cuma fu quello di ottenere la dichiarazione di pubblica utilità per l'acropoli ed intorno una fascia di rispetto per la tutela della parte alta del monte.

Dagli scritti su Cuma è possibile trarre ulteriori elementi di riflessione sulla sua figura, in particolare su come era considerato fino al secolo scorso. Rileggendo la descrizione che fornisce Giuseppe Maggi nel 1974: «Vittorio Spinazzola, fu uomo di eccezionale valore, ma del tutto negato all'esercizio di quella gentilezza, cortesia e benignità [...] avendo creato tanta esasperazione con il suo carattere eccessivamente volitivo, viene rimosso dalla Soprintendenza»¹¹⁵.

Nel 1924 subentra alla sua direzione Amedeo Maiuri, che diede concreto avvio agli scavi negli anni 1925-1929¹¹⁶, placando le polemiche del passato e fornendo un nuovo impulso. Maiuri testimoniò quanto l'azione di Spinazzola fosse stata utile alle attività di scavo, pur avendo avuto uno scarso esito, con la predisposizione del piano di espropri che di fatto rese più agevole l'accesso all'acropoli cumana.

Le scoperte di Via dell'Abbondanza

Gran parte degli scritti su Spinazzola riguardano le attività svolte a Pompei tra il 1911 e il 1923, in particolare fanno riferimento ai nuovi scavi di Via dell'Abbondanza che egli stesso documenta con particolare cura. Come è stato detto, Vittorio ha legato il proprio nome alla sua attività svolta a Pompei¹¹⁷, dove giunse nel luglio del 1910 in seguito all'incarico di direzione del Museo Nazionale di Napoli ed alla Soprintendenza degli scavi del Mezzogiorno d'Italia. In questa occasione si propose di portare avanti il programma di scavi avviato a Pompei, continuando quello su via dell'Abbondanza, che conduceva all'Anfiteatro.

Con questa impresa di scavo il soprintendente sperimenta nuovi procedimenti di scavo e di restauro in una parte della città non ancora esplorata, sviluppando un nuovo metodo per le ricerche archeologiche del sito.

Mentre in precedenza si scavava per abitazioni singole o strutture produttive, che «avrebbero potuto dar luogo a una visione generale», Spinazzola cominciò a scavare seguendo i tracciati viari. Riuscì così a fare emergere molte testimonianze di vita quotidiana, murature di botteghe su cui erano conservate antiche insegne, iscrizioni elettorali dipinte e incisioni dei programmi di gioco dei gladiatori su via dell'Abbondanza, restituendo un'immagine della città più realistica. Egli così commenta i risultati ottenuti: «tutto il mondo oggi si occupa, sono dovuti a questi metodi da me brevemente riassunti: scavare a strati orizzontali, capovolgendo quasi lo scopo di essi, portando cioè l'esame principale invece che agli strati inferiori a quelli superiori, per poter scoprire, appunto, i piani superiori delle case, la cui

¹¹⁵ BARRELLA N., (Cit.), p. 211. L'autrice cita lo scritto di MAGGI G., *L'archeologia magica di Maiuri*, Napoli 1974;

¹¹⁶ Ivi, p. 219, l'autore riprende il testo di A. Maiuri, *Grotta della Sibilla di Cuma*, «Le meraviglie del passato», Milano, vol. III, p. 560.

¹¹⁷ Cfr. DELPINO F., *Vittorio Spinazzola. Tra Napoli e Pompei fra scandali e scavi*, in *Pompei scienza e società*, Milano 2001, pp. 51-62.

presenza risultava alla Direzione scientificamente immancabile; Notare via via, con attenzione scrupolosa, la collocazione dei ruderi e degli oggetti così da poter distinguere nettamente e senza esitazione quello che potesse appartenere a detti piani superiori; Non procedere mai allo scavo degli strati inferiori senza prima avere ripristinato integralmente, con gli elementi trovati sul posto, i piani superiori, dovunque ciò fosse stato possibile; Lasciare in posto tutto quello che si poteva, segnandone metodicamente il luogo di trovamento. Tali metodi, che ad esporli sembrerebbero normali per le menti profane, ma che sinora non erano stati mai messi in atto da nessun archeologo, hanno prodotto i seguenti effetti, magnifici ed inattesi: A) Le pareti esterne delle case, con miracolo nuovo, sono apparse tutte affrescate, dove con grandiose immagini sacre, dove con scene dell'industria e della vita, dove con motti e programmi elettorali che dicono ai passanti tutte le battaglie e tutta l'attività della bella e ridente città campana; B) Ogni casa ha mostrato di aver finestre quali più grandi, quali più piccole; quali rettangolari come le nostre, quali quadrifore; e dove non finestre lunghi tratti di terrazze a colonnine e balconi che formavano agili e snelle teorie di logge da un capo all'altro della via; C) Le botteghe e i magazzini portano insegne e mostre a colori, e sulle porte quasi dappertutto ampie tettoie sporgenti sulla strada e facenti le veci delle nostre fende. Queste tettoie furono miracolosamente tutte trovate in situ ed ora si vanno ricollocando al loro posto. Alcune case, poi, avevano facciate tutte in colori, dai pilastri all'architrave dipinte di divinità e di scene della vita quotidiana. Gli empori, dal loro canto, furono trovati pieni di oggetti inerenti al diverso esercizio che in essi si faceva. Ed ogni cosa fu lasciata al suo posto. Dopo quasi venti secoli, ora per la prima volta, riappare in Pompei la vita della strada. L'arteria si riempie di sangue e torna a pulsare. Il fascino della città dissepolta si fa quindi diverso e più grande»¹¹⁸.

Il soprintendente pone la sua attenzione ad una nuova tematica riguardante l'antica Pompei, cominciando a dare del sito una visione di città. Le nuove scoperte mettono in luce non solo oggetti, abitazioni e corpi, ma soprattutto scene di vita che egli stesso prova a restituire al suo mondo contemporaneo. L'attenzione è forte verso i più semplici momenti di vita quotidiana, che vengono riproposti e allestiti *in loco*.



Fig. 5. Allestimento della fullonica¹¹⁹, 1913. Da notare la disposizione degli oggetti di uso comune.

¹¹⁸ SPINAZZOLA V., *Pompei alla luce dei nuovi scavi di Via dell'Abbondanza (anni 1919-1923)*, Vol. I, Libreria dello Stato, Roma 1963, pp. 9-31.

¹¹⁹ Le fotografie sopra riportate sono tratte dall'archivio fotografico del Parco Archeologico di Pompei. Si ringrazia il dott. Giuseppe Scarpati per la disponibilità e la collaborazione.

Nel suo libro Vittorio continua a descrivere gli scavi, rappresentando la città come se fosse viva, prestata alla vita quotidiana di sempre: «Ampia e nobile era la strada che conduceva gli antichi Pompeiani all'Anfiteatro. Adorna di palazzine e di botteghe, fatta per le consuete passeggiate dei ricchi cittadini e delle belle donne: di tutto quel popolo gaudente e spensierato a cui l'educazione greca aveva affinato straordinariamente il gusto e la bellezza della terra campana avea posto nelle vene la gioia e la dolcezza del lasciarsi vivere. Ed ecco, ora, questa strada tornata sotto il dolce cielo, e le case vetuste uscite dal loro grigio mantello vulcanico mostrarsi ai nostri occhi piene di gaiezza e di grazia inconsuete. E queste case vivono. Vivono per i superbi affreschi dai colori accesi ed armonici di cui sono coperte, e che appaiono meravigliosamente conservati; vivono per le iscrizioni varie ed innumerevoli graffite a grandi lettere sulle mura; per le insegne delle botteghe che sembrano uscite ieri dalla fantasia dell'artefice che le dipinse; per tutta quell'aria di compiuto e di finito che danno ai fabbricati le verande e le terrazze alzate sopra intercolunni leggeri e tutte piene di azzurro»¹²⁰.

Nella sua aulica descrizione le abitazioni venute alla luce ricominciano a vivere con i loro colori. Si nota ancora una volta il forte riferimento alla vita quotidiana, ai colori che si possono apprezzare attraversando le strade, alle iscrizioni che si leggono sulle pareti e alle fantasiose insegne delle botteghe che fanno pensare alla fantasia che poteva avere avuto l'artista che le dipinse o al carattere gioioso del commerciante che le aveva così richieste, fino alle più estrose decorazioni murarie.

Ad un certo punto della descrizione l'archeologo comincia ad esporre da diversità di metodo condotto e, quindi, dei risultati raggiunti rispetto al passato: «Tra questa e la parte vecchia della città la differenza che i metodi da me riassunti hanno stabilito immediatamente è così netta e chiara, che l'ambiente ora formato dagli scavi recenti ci appare assolutamente diverso. Le case che altrove sono quasi rase al suolo e sorpassano di poco l'altezza di un uomo, qui raggiungono facilmente i nove metri ed invece di una grigia e malinconica velatura posseggono tutta una veste doviziosa di figurazioni e di colori: qui guardano sulla via i cenacoli snelli e leggiadri, specie di terrazze in cui il popolo canoro e sognatore amava trascorrere la maggior parte della sua vita lieta»¹²¹.

Nel suo racconto pone in evidenza lungo le pareti delle abitazioni, una vivace combinazione di tinte e di toni utilizzati per le caratteristiche iscrizioni dei negozianti o degli slogan politici. Le scritte appaiono dipinte con «caratteri ampi e rossicci, composte di grandi lettere decorative, ora eleganti ora grossolane», spesso sembrano essere state cancellate dalla mano dell'avversario «rifatte, corrette, deformate nella linea e nel senso, sovrapposte confusamente e quasi con violenza, a seconda delle vicende aspre che scaturivano dalle lotte elettorali combattute allora ed a cui la cittadinanza partecipava con animoso fervore»¹²².

Sulla parete esterna di una bottega, appartenuta ad un fabbricante di feltri, è

¹²⁰ SPINAZZOLA V., *Pompei alla luce dei nuovi scavi*, cit., Cap. VIII.

¹²¹ Ivi, pp. 41-74.

¹²² Ibidem.

raffigurato un grande affresco rappresentante la Venere Pompeiana. Segue una chiara giustificazione della pittura e poi la sua descrizione, opera di un attento uomo di cultura letteraria ed artistica: «Sylla era molto devoto a Venere ed attribuiva alla sua protezione ed alla sua influenza tutti gli avvenimenti più felici della sua vita. È naturale allora che la colonia da lui inviata a Pompei abbia posto le sue sorti sotto la vigilanza della Dea. E questa ci appare, ancor oggi, sul carro ricurvo tirato da quattro neri elefanti. Il suo mantello non è come in altre immagini seminato di stelle d'oro, al pari di una notte serena, ma graziosamente si avvolge intorno al corpo bellissimo ed il volto è tranquillo e sorridente. Immobile sta la Fortuna alla sua sinistra: alla destra invece, un genio tutelare lentamente incede. Sul carro ricchissimo, infine, un amorino alato presenta alla divina lo specchio ornato di gemme. F. Venere non è la sola che guardi sulla via rinnovata».

Segue la descrizione del sito «Da una fontanina semplice e modesta che fronteggia un altro edificio, l'acqua leggera zampilla. E sulla fonte si spiega maestoso il grande affresco dei Dodici Dei... quadrivi, per servire alla devozione dei passanti. Esso, come tante altre cose in questa parte nuova della città, appare per la prima volta ed ha innanzi, per un bizzarro contrasto del destino, un muro tutto coperto di programmi e di incitamenti elettorali. La battaglia è intorno al nome di C. Lollio Fusco Decemviro. Cittadini, votate per lui che è buono, che è giusto, che è saggio, che baderà ai vostri interessi! ... Non vi pare di essere nel nostro secolo? ...Le bibite calde e fredde che si vendevano nel suo interno, di fatti, erano sorbite dai clienti in piedi, innanzi al banco»¹²³.

Vittorio Spinazzola nelle sue scoperte riesce ad applicare uno dei principi innovatori del suo metodo geniale, lasciare sul posto tutto quello che si poteva, annotando scrupolosamente il luogo di trovamento. Così nella piccola bottega, occupata dall'ampio banco di terra battuta coperto di mattonelle lucenti, sbucano le ampie bocche degli otri di terracotta, destinati alle bevande fredde e poi «una caldaia di rame infissa in una delle due estremità allarga il suo ventre rotondo tutto patinato di verde e di azzurro dal tempo, e comunica col fornello il cui fumaiolo breve affiora presso il coperchio trattenuto da una catenella robusta»¹²⁴. Sul banco, scavando, è stata rinvenuta una cassetta d'osso contenente poche monete d'oro e d'argento, il magro incasso di quell'estrema giornata di rovina e di terrore che dovette cacciare gli uomini «ben lontano dai luoghi di piacere e d'ozio. V'è pure nella bottega, oltre ad una quindicina di belle anfore, una quantità notevole di oggetti di vetro, di creta e di bronzo»¹²⁵.

Un'ampia vetrina di vetro custodisce gli oggetti rinvenuti che vengono disposti secondo un chiaro criterio: «il gallo e la volpe, insegne del negozio, la lampada col gobbetto osceno, due anforette pei liquori, un'altra piccola anfora di vetro opalino col collo ornato di leggiadre anse destinata certamente alle preziose essenze che si versavano lentamente, goccia a goccia, nelle lucide tazze, per profumare il vino e le bibite, ampi vasi di rame, coppe lunghe e diafane riflesse stranamente (...). E poi patere di vetro azzurro cielo venate sottilmente d'oro come i vetri di Murano, un otre piccolo col rubinetto di rame, lucerne ad olio fabbricate da uno Spondilius geniale a

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

forma di calzare, boccali di vetro di dimensioni diverse. In uno di questi boccali furono trovati pochi fichi secchi anneriti dai secoli. Sul muro esterno, tutto dipinto di rosso e bellamente ornato di stucchi, s'allarga sopra un riquadro bianco, composta di colori scuri, l'insegna dei bar: due anfore grandi e tre piccole»¹²⁶.

In un recente articolo apparso sulla stampa online, Aniello Langella, nel ricordare il soprintendente materano, scrive: «Questa di cui ho parlato è la più suggestiva e perfetta ricostruzione d'ambiente che lo Spinazzola abbia fatto finora. E d'altro è inutile ricordare perché tali superbe fatiche, in cui la genialità più vasta si accoppia al rigore scientifico più scrupoloso, hanno bisogno di essere compiute lentamente e senza chiasso. La meravigliosa ricchezza del suolo sopra cui gli scavi si compiono, e la magnificenza dei trovamenti tutti, recano al nostro cuore una schiera gioiosa di speranze. Ma chi più ci induce a credere fermamente in maggiori scoperte, ed in più grandi miracoli futuri, è l'uomo che presentemente dirige opera vasta difficile»¹²⁷.

Nel 2016 il progetto di «musealizzazione diffusa» viene ripreso da Massimo Osanna, che ripropone presso la Fullonica di Stephanus i corredi originali della cucina, come nell'allestimento di Vittorio Spinazzola.

Alcuni allestimenti

Nel 1904 Ettore Pais viene sostituito alla guida del museo napoletano, dopo aver ricevuto aspre critiche per l'allestimento proposto, ritenuto eccessivamente moderno. Giunge, dopo sei anni di commissariamento, alla guida del Museo Archeologico Nazionale e degli Scavi di Pompei Vittorio Spinazzola, che, tuttavia, mantiene l'organizzazione data da Pais negli anni precedenti¹²⁸.

Interessante, ma purtroppo poco documentato, è l'allestimento del Museo Pompeiano¹²⁹. Dalle fotografie tratte dall'archivio fotografico della R. Soprintendenza alle antichità della Campania risalenti al 1914, oggi conservato presso il Parco Archeologico di Pompei, è possibile ricostruire la composizione delle Sale (I, II), tenuto conto dei danni di guerra subiti durante il secondo conflitto mondiale nel 1943. Si tratta di sale poste in successione che espongono materiali archeologici sulle pareti longitudinali.

La Sala I, presenta un allestimento molto più eterogeneo. Sono conservati ed esposti vari materiali, dal mobilio, ai calchi in gesso, ai vari frammenti di intonaco, di marmo, ai metalli, fino alla riproduzione di un tratto di muratura ricomposto in anastilosi. La pavimentazione delle due stanze è analoga ed è realizzata con un lastricato di calcare, recante al centro grosse griglie per la raccolta delle acque.

Sotto la direzione di Spinazzola la prima sala mutò quasi completamente il suo allestimento nel 1914. Dalle fotografie si vedono esposti alla parete di destra

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ LANGELLA A., *Pompei 1913. Ricordo di Vittorio Spinazzola archeologi di Pompei*, 2017 in vesuvioweb.it consultato in data 10.09.2020.

¹²⁸ POZZI PAOLINI E., *Il Museo in due secoli di vita*, in AAVV. *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*, Mostra storico-documentale del Museo Nazionale di Napoli, Napoli 1977, p. 16-18.

¹²⁹ Attuale Antiquarium del Parco Archeologico di Pompei

frammenti di iscrizioni dipinte e graffite provenienti da una villa di Boscoreale, un pilastro danneggiato su cui erano visibili iscrizioni dipinte, le ruote di carro «affisse di fianco e appena sopra l'architrave della porta che immetteva nel secondo ambiente; impronte e modelli ricostruiti di armadi e finestre con inferriata, tra cui quella che sbarrava il compluvium della cd. Casa della Grata Metallica, della quale fu fatta una riproduzione lasciata in situ ma poi perduta, frammenti di un soffitto in legno, parte della spalliera di un letto in legno intarsiato in avorio, parte di un paravento in legno fatto a telai e ornato con borchie in osso e bronzo, fondo di armadio in legno e altre parti dello stesso, con la ricostruzione moderna in legno; tra gli altri esemplari conservati sono gli avanzi di due ruote di carro e in più l'impronta di una ruota intera col suo cerchio in ferro e l'asse, posizionati appena al di sopra dell'architrave della porta che immetteva nella seconda sala»¹³⁰.

Nella Sala II, la più ampia, in basso è collocato il vasellame di grossa pezzatura poggiato su uno zoccolo di muratura, da cui si elevano pilastrini che tengono vetrine poste in successione, nelle quali sono esposti reperti, prevalentemente vasellame. Al centro sono posti i calchi in gesso dei corpi rinvenuti, collocati in teche di metallo e vetro. Completano il percorso modelli in scala di alcune domus pompeiane.

Le pareti sono prevalentemente occupate dalle vetrine e il soffitto è coperto da una volta a botte tinta di bianco la cui curvatura è segnata da una fascia perimetrale. Le fotografie sono in bianco e nero, ma possiamo ipotizzare dal tono di grigio scuro della fotografia che il colore di fondo delle pareti fosse il rosso pompeiano.

Anche la seconda sala mutò in parte il suo aspetto con Spinazzola. Si notano, rispetto al passato, nuove vetrine poste su entrambi i lati, che custodivano materiali pregiati. Non sembrerebbero aver mutato la loro collocazione le terrecotte architettoniche a protome leonina poste sugli scaffali di destra, mentre la parete di sinistra fu privata dei grossi contenitori da trasporto per far posto a materiale di più alto valore. Successivamente fu Amedeo Maiuri (1923-1961) a portare radicali trasformazioni al Museo, riorganizzando l'allestimento degli spazi e la collocazione dei materiali.

Spinazzola è certamente informato degli interventi nella Sala III del Museo Pompeiano, dove vengono raccolti gli oggetti citati da De Prisco negli Scavi. Tra questi viene citato il modello in gesso di Villa della Pisanella, poi distrutto dai bombardamenti e della necessità dichiarata di volerlo coprire «[...] con una bacheca di vetro o di cristallo per proteggerlo sia dalla polvere che dalle mani degli indiscreti»¹³¹.

Una lettera dattiloscritta del 4 settembre 1916, avente ad oggetto «Riparazioni allo stabile adibito a magazzino di deposito del materiale antiquario» evidenzia quanto il problema della conservazione riguardasse gli edifici sacri e quelli ad uso privato moderni, come il Museo Pompeiano e i magazzini, sia qualsiasi altra struttura bisognosa di costanti interventi di restauro. La lettera indirizzata a Vittorio Spinazzola fu firmata dal funzionario Guido Scifoni e documenta la situazione di emergenza della struttura in cui sono necessarie «[...] radicali riparazioni, e che il

¹³⁰ Cfr. BUCCIERO P., *Museografia pompeiana. Dalla direzione di Giuseppe Fiorelli ad oggi*, tesi di specializzazione, relatore prof. Massimo Osanna, Napoli 2017. Cfr. OSANNA M., BUCCIERO P., CAPURSO A., MASSEROLI S.M. (a cura di), *La musealizzazione dei calchi prima del Grande Progetto Pompei in Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei*, n. 46, Roma 2021, pp. 275-295.

¹³¹ Sulla vicenda si veda *Museo de Prisco*.

prorogarle potrebbe ocasionare danno non solo allo stabile adibito a tale uso, ma altresì al materiale depositato. La trabeazione e gli spazi intermedi costituiti da panconcelli, in alcuni punti sono completamente marciti, e lasciano disgregare il sovrastante massiccio, da permettere le infiltrazioni dell'umido, e che in mancanza di ventilazione fa progredire il disfacimento. Egli propone inoltre, valutato con il Capo d'Arte lo stato delle cose, di trasformare in magazzino i due ambienti adibiti a corpo di guardia, con qualche piccola aggiunta, viceversa i due utilizzati al momento come magazzino, a corpo di guardia e ufficio cassa.

Spinazzola informò qualche giorno dopo l'amministrazione degli Scavi dell'impossibilità di adempiere completamente alla richiesta del Soprastante in quanto una disposizione ministeriale destinava i fondi a lavori più importanti, quali scavo e conservazione dei monumenti¹³².

Occorreva altresì far fronte ai furti dei reperti che avrebbero dato ampi margini di guadagno sul mercato antiquario, finendo per arricchire le altre collezioni museali del resto del mondo.

Fu inviata a tale proposito dall'Ispettore Spano il 22 agosto 1913 una richiesta di rinforzare il Museo con «cancelli nella finestra di fondo e nei lanternini, dove quelli che vi sono attualmente non offrono alcuna sicurezza». La necessità di continui interventi di conservazione e restauro probabilmente furono molto sentiti da Spinazzola, che produsse un progetto di ampliamento del Museo pompeiano con un grande salone a sud dell'ultima sala. Si tratta di lavori intrapresi prima che Maiuri arrivasse alla direzione di Pompei, quando realizzò la quarta sala del Museo.

Il progetto¹³³, molto semplice nella rappresentazione architettonica, si compone di due grafici redatti negli anni 1919-1920. Il primo è indicato come «Museo attuale, Ultimo ambiente a sud». Il secondo riguarda la «sezione longitudinale est-ovest della nuova sala» progettata, cadenzata da 4 colonne, più due angolari, con capitelli dorici e ampie finestre che si aprono al centro delle pareti.

Agli inizi del XX secolo, in particolare a partire dal 1911, con gli scavi di Spinazzola saranno ricavati ulteriori calchi delle vittime rinvenute, spesso lasciati negli scavi sotto coperture provvisorie, altri depositi nel museo che inizierà a da quel momento soffrire la mancanza di spazi. Questo in evidente contrasto rispetto alle esperienze ottocentesche ove si riconosceva nella decontestualizzazione il modo migliore per la valorizzazione del bene.

Vittorio, riconobbe l'importanza, laddove possibile, di lasciare i calchi in situ. L'esito delle ambientazioni fu particolarmente apprezzato dalla stampa locale che ne diffuse la notizia dedicando diversi articoli di quotidiani. Molti calchi, purtroppo, finirono per essere vittima, una seconda volta, di una spiacevole e irreparabile fine dovuta ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, gli altri superstiti furono abbandonati per anni nei magazzini¹³⁴.

¹³² Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli, XVIII B1 7, n. 685.

¹³³ Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli, XVIII B1 2.

¹³⁴ Cfr. OSANNA M., *Rapiti alla morte: i primi calchi delle vittime di Pompei realizzati da Giuseppe Fiorelli*, in OSANNA M., CIOFFI R., DI BENEDETTO A., GALLO L. (a cura di), *Pompei e l'Europa. Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico* (Atti del convegno) 2016, pp. 144-161.

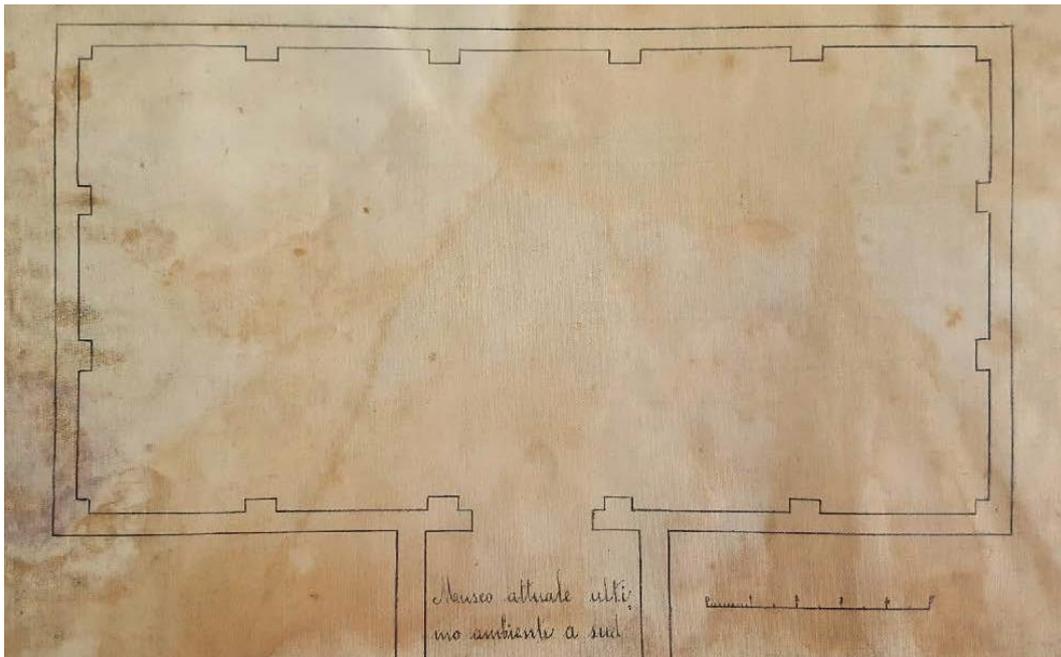


Fig. 6. Museo Pompeiano, tavola di progetto, pianta.

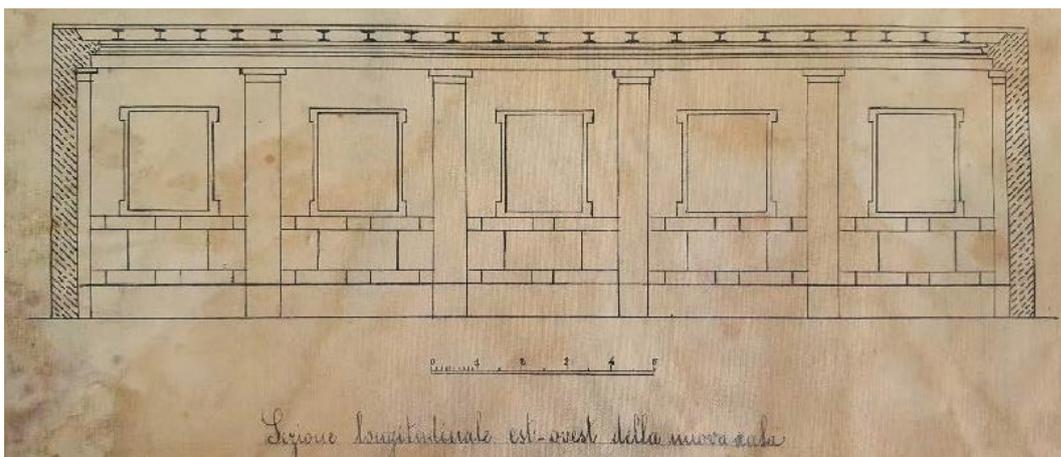


Fig. 7. Museo Pompeiano, tavola di progetto, sezione longitudinale est-ovest della nuova sala.



Fig. 8. Calco in gesso di uomo collocato presso il Museo Pompeiano, di inizio Novecento.



Fig. 9. Museo Pompeiano, Interno della Sala II nel 1910 ca. (da GARCIA Y GARCIA 2006, p. 176). Esposizione di calchi all'interno di vetrine effettuata da Fiorelli nel 1873-1874. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.

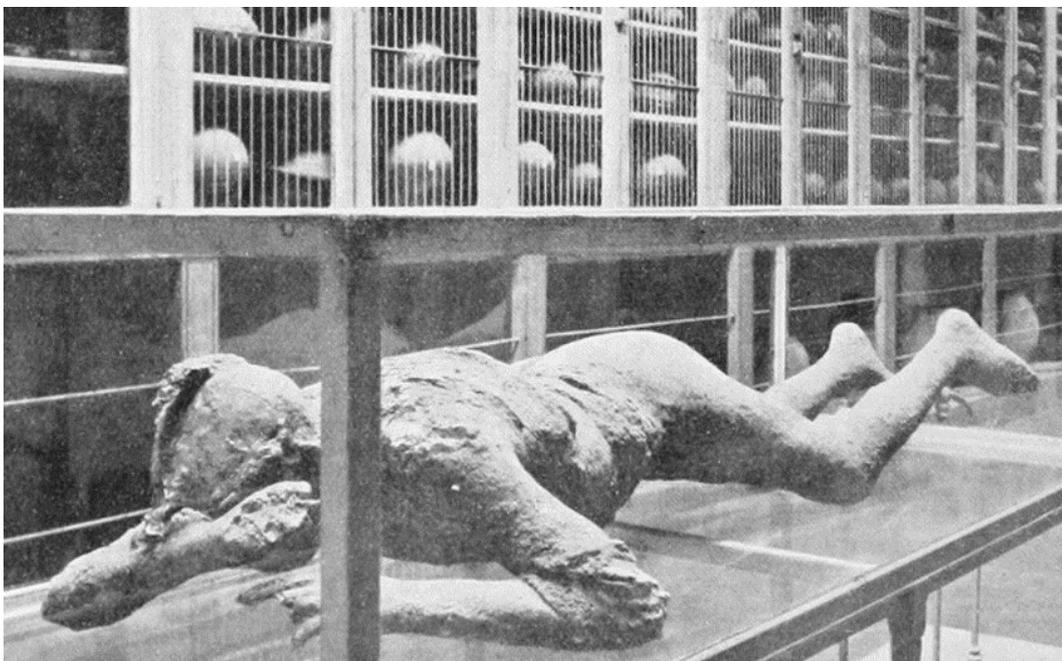


Fig. 10. Museo Pompeiano, particolare di un calco esposto in vetrina, allestimento di Giuseppe Fiorelli risalente agli anni 1873-1874. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.

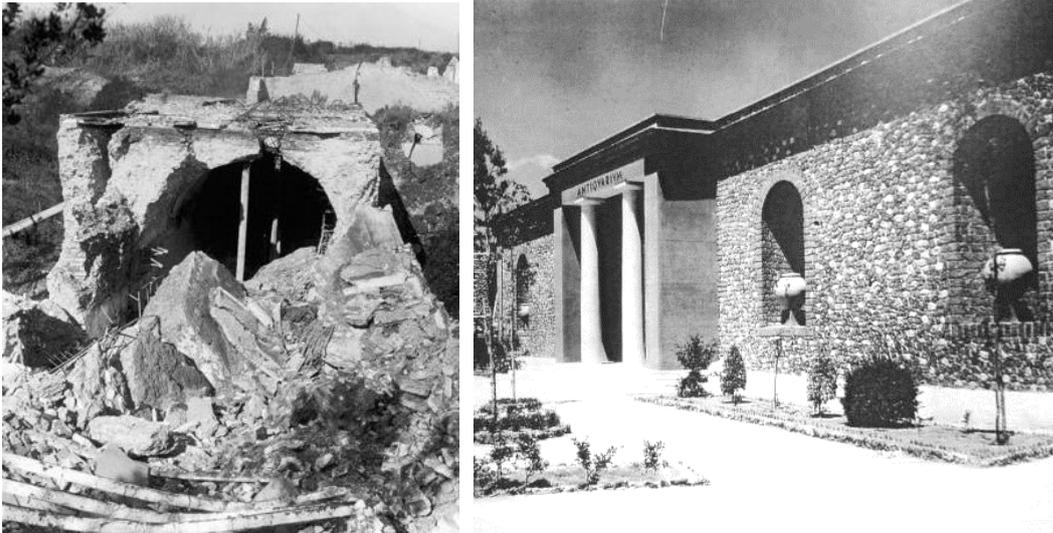


Fig. 11. Museo Pompeiano distrutto dai bombardamenti del 1943. Ricostruzione dell'Antiquarium 1948. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.



Fig. 12. Museo Pompeiano, interno della Sala I nel 1914. Vista sala reperti e ingresso alla sala espositiva, foto di Matteo della Corte 1914. Archivio fotografico della R. Soprintendenza alle antichità della Campania. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.



Fig. 13. Museo Pompeiano, interno della Sala II nel 1914. Vista sala espositiva, foto di Matteo della Corte. Archivio fotografico della R. Soprintendenza alle antichità della Campania, PAP. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.



Fig. 14. Museo Pompeiano, vista sala espositiva, foto di Matteo della Corte 1914. Archivio fotografico della R. Soprintendenza alle antichità della Campania, PAP. Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei, vietata la riproduzione.

L'allestimento museografico più significativo attribuito a Spinazzola, negli anni della sua direzione al Museo Nazionale di Napoli (1910-1924), riguarda la nuova disposizione delle collezioni dei mosaici provenienti da Pompei, Ercolano, Santa Maria Capua Vetere e Capri, che fino ad allora non avevano avuto una collocazione autonoma dalle altre collezioni. Fino agli anni settanta, come dimostrano gli scritti dell'epoca sull'argomento, tali collezioni rappresentavano una delle sezioni più ricche ed originali del museo. L'allestitore, per ordinare le varie sezioni, tenne conto degli specifici dati di provenienza delle antichità. Risulta evidente l'interesse nell'organizzazione dei reperti della Casa del Fauno da cui proviene il mosaico di Alessandro.

Nell'allestimento curato da Vittorio Spinazzola (1918-1920) ed ispirato al nuovo criterio, tipico del tempo, di illustrare le tecniche degli antichi, i mosaici, al pari di altre collezioni riorganizzate per materia, i marmi colorati, gli argenti, i piccoli bronzi, furono separati dalle pitture ed esposti come una sezione a sé, nell'ammezzato occidentale.

Il culmine della presentazione fu il mosaico di Alessandro, ora esposto a parete in uno spazio articolato con la ricostruzione del prospetto a colonne corinzie dell'exedra della casa del Fauno e decorato con la stessa omonima statuetta di bronzo. Questa esposizione di Spinazzola, nonostante qualche difficoltà, è stata confermata anche in anni recenti, aggiornandola con un più deciso inserimento contestuale. Soprattutto, considerato che il nucleo maggiore, e certamente più qualificante della collezione, è quello della casa del Fauno, si è creduto utile riunire qui tutti gli altri oggetti di questa grandiosa dimora pompeiana, conservati al Museo di Napoli, affinché potessero rappresentare lo stile di vita di cui questi mosaici furono testimoni e che contribuirono essi stessi a creare quasi due secoli della loro vita antica.

Succeffe nella Direzione del Museo Amedeo Maiuri che attuò il trasferimento della Biblioteca nel 1925 presso il Palazzo reale di Napoli e più tardi nel 1957 della Pinacoteca nel Palazzo di Capodimonte.

Vittorio ricoprì l'incarico di direttore del Museo Nazionale di Napoli e degli scavi di Pompei dal 1910 al 1923, nonché di Soprintendente agli scavi e ai musei della Campania e del Molise dal 1911. In quegli anni caldeggiò per Napoli l'assegnazione del materiale marmoreo di «quattro pezzi in tutto, consistenti in due stele sepolcrali semplicissime con iscrizioni greche del defunto in due righe, di bassa epoca e due basi rotonde l'una coi soliti festoni e con una piccola rappresentazione funebre, l'altra in forma di tronco con cornucopia mancante della parte superiore»¹³⁵.

Queste sculture furono escluse, insieme ad un piccolo lotto di materiale ceramico, dalla restituzione che Maiuri ottenne per il Museo di Rodi nel luglio del 1924.

Nel 1920 la volontà di Spinazzola di conservare nel Museo Nazionale l'arte antica e quella moderna viene a collidere con la proposta di Carlo Giovane di Girasole, che negli stessi anni richiede uno spazio espositivo dedicato all'arte e all'industria, dove ambientare maioliche e porcellane della collezione di Sangro, proponendo per la stessa, come destinazione, il Palazzo Reale di Napoli. Contestualmente, lo stesso propone di spostare le opere d'arte moderna nel Palazzo Reale e collocare la Biblioteca Nazionale nel vecchio Palazzo degli Studi, sede del Museo.

¹³⁵ AC MANN, Affari Generali 6-35, fasc.1, comunicazione dalla Soprintendenza dei Musei e Scavi in Napoli al Ministero della P.I. Direzione Generale Antichità e Belle Arti prot. n. 1806, in data Napoli giugno 1913; è riportato «l'elenco del materiale antiquario scelto fra quello che già inviato dal Governatore di Rodi, si trattiene per il Museo Nazionale di Napoli».



Figg. 15-16. Fasi di trasporto e montaggio del grande mosaico di Alessandro (foto Archivio storico MANN). Su concessione del Ministero della Cultura, vietata la riproduzione.

A questa richiesta si oppone anche Benedetto Croce, che in un primo momento sembrava convinto del progetto di Giovene, ma spinto dal «parere di persone competenti»¹³⁶ giunge a diverse conclusioni. «La parte del Palazzo Reale di Napoli, che abbraccia il lato sud est dell'edificio nel primo e nel secondo piano, abitata dai Re passati e da S.M. il re Vittorio Emanuele III, sarà conservata nello stato attuale ed avrà il suo ingresso dal portone centrale e da più scale. Resterà come monumento storico e potrà essere visitata con opportune norme.

La parte comprendente il grande appartamento di rappresentanza, che occupa tutto il lato occidentale e meridionale dell'edificio (sala degli affreschi, degli arazzi, degli ambasciatori, del trono, del teatrino, la Pinacoteca, le sale minori adiacenti) accoglierà la collezione di Sangro ed altre di arte applicata all'industria e costituirà un nuovo museo in dipendenza di quello degli studi.

Avrà ingresso dal lato di San Ferdinando: a) la parte corrispondente a tutta l'ala a nord e ad est per tutta l'altezza dell'edificio dal piano terreno al tetto (pianterreno, ammezzato, primo e secondo piano e locali minori) sarà sede della Biblioteca Nazionale di Napoli, che accoglierà anche la San Giacomo e altre Biblioteche minori dello Stato ed eventualmente anche di altri Enti, in base a speciali convenzioni. La sua entrata sarà da via San Ferdinando per un viale che condurrà direttamente alla grande scala d'accesso»¹³⁷.

Il conservatore

Nel giugno 1909 Vittorio Spinazzola, allora Direttore del Museo di Napoli, faceva visita agli scavi Item (oggi Villa San Marco), sul cui patrimonio pittorico circolavano «voci di meraviglia». L'impressione che ne ricevette fu registrata in una lettera a Felice Barnabei, suo referente presso il Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti. In essa, Spinazzola dà contemporaneamente voce all'emozione di aver potuto ammirare «opere degne di essere accostate ai capolavori dell'età rinascimentale, e allo sdegno nel constatare lo stato di precarietà in cui sia il monumento sia i suoi tesori

¹³⁶ Lettera di B. Croce a S.E. Giovanni Giolitti, Presidente del Consiglio del 10 settembre 1920. La lettera è pubblicata in B. Croce, *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935*, Napoli 1962, pp. 59-60

¹³⁷ Cfr. BARRELLA N., *I Cocci in Rolls-Royce (...)*, Napoli 2015, pp. 58.61.

venivano protetti». Insieme alla lunga polemica sugli scavi effettuati per concessione privata, che continuavano a minacciare la dispersione del patrimonio archeologico pompeiano, non esita ad attribuire ad una tempestiva opera di restauro un ruolo fondamentale di salvaguardia: La possibilità di mettere in luce le proprie doti di “restauratore” delle antichità pompeiane verrà offerta a Vittorio Spinazzola solo due anni dopo, nel 1911, con la nomina a Direttore della Soprintendenza di Napoli e provincia.

Spinazzola aveva già intrapreso dal 1907 scavi di notevole interesse nel sito di Paestum, ma la «ricchezza monumentale» di Pompei diede slancio alla sua attività di conservatore¹³⁸.

Non sembra, tuttavia, scontato sottolineare l'impegno che Spinazzola profuse nella salvaguardia di Pompei, sia in riferimento a Via dell'Abbondanza, che alla parte già scavata della città. In questo senso Spinazzola si poneva in continuità con i suoi precedenti direttori Ruggiero, De Petra e Sogliano, che avevano contribuito ad instaurare una tradizione di successo nel restauro delle pitture e dei monumenti dell'area vesuviana. Il direttore ebbe così la possibilità di applicare una pratica di conservazione già sperimentata ed estenderla all'intera area archeologica, grazie ad una disponibilità finanziaria di considerevoli proporzioni.

L'insieme delle tecniche di restauro applicate negli anni prima da Spinazzola e l'annosa questione dei finanziamenti ad esso rivolti, costituiscono la base da cui partire per valutare sia lo stato di conservazione delle pitture pompeiane nel secondo decennio dello scorso secolo che il contributo originale di Spinazzola al problema.

Il tema finanziario era molto delicato e influenzò sempre le attività di restauro di Pompei. Nel corso degli anni le dotazioni finanziarie oscillarono considerevolmente; alla fine del mandato di Ruggiero, Sogliano ricorda come «il fondo assegnato dal Governo (...) da lire 44.000 l'on. Villari, per le imperiose esigenze del bilancio ridusse a lire 7.000, e (...) quest'anno (si fa riferimento al 1893) si è portato a lire 10.000».

La somma necessaria ad un'adeguata opera di salvaguardia del sito, che tenesse in considerazione «ogni frammento d'intonaco grezzo o dipinto che la pioggia o il gelo non manca di far cadere», veniva stimata dallo stesso Sogliano in «mezzo milione» di lire. Si era ben lontani dal poter usufruire di simili somme. Nonostante si riuscisse talora a fare in un certo senso di necessità virtù, come nel caso di Ruggiero che aveva rimpiazzato il marmo dei fusti del colonnato orientale del foro con mattoni senza «uccidere» visivamente il monumento; era chiaro che Pompei aveva bisogno di un maggiore impegno dal punto di vista finanziario. Quando Spinazzola divenne Soprintendente alle antichità la dotazione era ancora a livelli allarmanti, ridotta a «poche migliaia di lire». Fu grazie all'amicizia personale con l'allora Ministro del Tesoro on. De Nava, che Spinazzola riuscì ad incrementare i fondi destinati a Pompei ad una cifra attorno a quel mezzo milione. Un inedito «Preventivo di spesa delle opere da eseguirsi in economia nelle regioni già scavate della Città di Pompei» e nelle «Case della parte scavata già in corso» dà il senso delle rinnovate possibilità finanziarie della gestione Spinazzola, fissando l'ammontare complessivo dei lavori a 266.357,50 lire. È bene sottolineare che la somma era destinata alle sole attività di restauro, comprendendo i lavori occorrenti, il salario degli operai¹³⁹.

¹³⁸ La sua attività viene generalmente riassunta nel titolo del suo scritto «Nuovi scavi di Via dell'Abbondanza», un ampio lavoro nato proprio dalla scoperta del tratto viario meridionale di Pompei che occupò tredici anni, con risultati che stupirono il mondo accademico.

¹³⁹ POMPILI A., *Vittorio Spinazzola e la tutela degli affreschi pompeiani: un inedito documento d'archivio*,

Vittorio è stato, senza dubbio, un grande comunicatore. I giornali dell'epoca riferiscono delle sue telefonate notturne alle redazioni del Giornale d'Italia, Il Mattino e in particolare alla redazione del Corriere della Sera. L'azione di comunicazione, a partire dalla nomina che ebbe al Museo Nazionale di Napoli, è costante e decisa. L'incarico raggiunto con fatica è rilevante e merita di essere bene veicolato per dare le giuste informazioni ai lettori. Gli articoli spesso sono specialistici ed entrano nel dettaglio di alcune argomentazioni di carattere scientifico, archeologico o artistico. Non mancano annunci di eventi culturali o di nuove scoperte. Tuttavia, Spinazzola, come vedremo, viene anche accusato di non aver comunicato abbastanza alla stampa tutte le scoperte relative a Via dell'Abbondanza, perché intenzionato pubblicarle autonomamente. Chiaramente la sua comunicazione ha mezzi e obiettivi diversi da quella attuale, avviene attraverso articoli di cronaca giornalistica ed ha lo scopo spesso di annunciare una scoperta o consolidare un evento noto. Gli «annunci» sono brevi e di ampia divulgazione, i «comunicati» più approfonditi e articolati.

La prima telefonata giunge al Corriere della Sera il 19 giugno del 1910 per annunciare «Il nuovo direttore del Museo Nazionale di Napoli». Il redattore dell'articolo scrive di aver ricevuto una telefonata da Roma, il 18 giugno notte con la quale si annunciava che la Commissione per il Museo Nazionale di Napoli aveva presentato al ministro le proprie conclusioni: «al posto di direttore è stato prescelto il prof. Vittorio Spinazzola, il quale compì i suoi studi in Roma, in Atene ed in Germania. Assunto al grado di ispettore, egli era stato nominato per concorso direttore del Museo nazionale di San Martino, dopo aver dato assetto ai musei di Cagliari e Reggio Calabria».

Sul finire dallo stesso anno, il Corriere della Sera il 23 dicembre 1910 titola «La scoperta di preziosi gioielli presso uno scheletro di donna». L'articolo apre facendo riferimento alla telefonata proveniente da Napoli il 22 dicembre notte alla redazione del giornale per raccontare che nei «giorni precedenti era corsa notizia della scoperta di una mummia, o, secondo altri, del cadavere pietrificato di una giovane donna, nei dintorni di Pompei. I particolari più strani e più inverosimili circolavano intorno a questa scoperta; perciò ho voluto assumere dirette informazioni presso il prof. Vittorio Spinazzola, direttore del nostro Museo Nazionale. L'egregio professore ha detto che la scoperta non è di data recentissima, e che non si tratta affatto di un cadavere mummificato. La notizia deve essere ridotta a più vere e modeste proporzioni. Nei dintorni di Scafati fu rinvenuto uno scheletro di donna: presso le ossa vi erano dei frammenti di una borsetta e alcuni gioielli conservati magnificamente».

Pompei ha sempre stimolato la stampa, che in qualche momento ha lasciato che il racconto di cronaca andasse oltre la realtà dei fatti. Necessitava, quindi, che il direttore degli scavi desse informazioni precise e veritiere per restituire una visione corretta del suo operato. Spesso alcune precisazioni vengono fornite mediante comunicati ufficiali che giungono alla redazione tramite dirette telefonate di Vittorio, che chiarisce le motivazioni dell'evento per il quale richiede l'attenzione della stampa, gli obiettivi e i risultati raggiunti. Ogni comunicazione lascia una sensazione di attesa nel lettore, che resta interessato a sapere come andrà a finire e quale altra scoperta verrà conseguita, quasi si trattasse di un episodio a puntate.

Il Corriere della Sera, il 7 marzo 1912, pubblica un nuovo articolo intitolato «Le

nuove scoperte negli scavi di Pompei».

Il testo racconta di una telefonata proveniente alla redazione milanese da Napoli il 6 marzo notte, che ripropone «altre» notizie e particolari interessanti sulle scoperte venute alla luce negli ultimi scavi di Pompei. L'articolo che si ripropone è utile a fornire al lettore l'emozione che trapela dallo scritto, in particolare, quando vengono messe in evidenza le scoperte di Via dell'Abbondanza, dalle quali si percepisce l'attenzione posta dal soprintendente al tema urbano. Le domus scoperte vengono lette come organismi della città, attraverso le quali si prova a restituire l'aspetto di interi spazi urbani. Vittorio si rende conto che le abitazioni avevano un secondo livello e che necessitavano di essere recuperate nel loro insieme, fin dove possibile. Egli pone, quindi, attenzione alle porte, alle finestre, ai balconi, come parti di un insieme edilizio da restituire.

Questi elementi, più tardi, diventeranno oggetto di uno specifico lavoro editoriale che il materano non riesce a pubblicare, ma che, come sappiamo, verrà dato alle stampe più tardi (nel 1952) a cura di Salvatore Aurigemma e con l'apprezzamento dell'allora soprintendente Amedeo Maiuri¹⁴⁰.

«Dopo l'assunzione del prof. Vittorio Spinazzola a direttore del museo di Napoli e degli scavi di Pompei, i lavori furono concentrati su due punti della città sepolta: sulla grande casa (ribattezzata col nome di Conte di Torino) che trovasi sulla via che dalle terme della Fortuna conduce alla porta di Nola, e in un'altra via che, partendo dagli scavi antichi conduce all'Anfiteatro. Questa via, è una continuazione di quella detta *dell'Abbondanza*, da una fontana a cornucopia che è nel mezzo. Nella casa in via di Nola, mercé un rigorosissimo metodo di scavi, sono venute alla luce particolarità di un interesse straordinario».

Il redattore dell'articolo racconta dello scheletro di un uomo rinvenuto nell'atto di arrampicarsi dal primo al secondo piano della casa, mentre il pavimento era già crollato sotto i suoi piedi. Sulla soglia di un atrio secondario, invece, sarebbero stati trovati altri scheletri, che si suppone appartenessero alla stessa famiglia. I due più grossi, probabilmente del padre e della madre, si tengono per mano; due più piccoli, quelli due bambini, trovati con «le due testoline l'una sull'altra. Altri due scheletri sono forse di persone della stessa famiglia. Con opportune disposizioni, a questi scheletri sono stati conservati nel posto dove si sono trovati, nei loro atteggiamenti». Negli scavi viene anche recuperata una stanza, nella quale una parete frammentaria era stata pazientemente ricomposta con mille pezzi diversi. «Addirittura sorprendenti sono le scoperte fatte nella strada dell'Abbondanza.

Basti dirvi che in un angolo di questa strada, fiancheggiata da ricchi negozi, è apparso sulla parete di una casa un meraviglioso affresco, conservato quasi intatto, rappresentante le 12 divinità e i sacrifici compiuti in loro onore. Sotto questi affreschi sta l'ara, in cui il vero sacrificio era consumato, e si sono rinvenute perfino le ceneri della vittima sacrificata. Davanti a questa casa vi è una fontana». Si pone, quindi, attenzione alle abitazioni e ai dettagli costruttivi, evidenziando che i piani superiori erano dotati di balconi, alcuni dei quali quasi intatti. Altra caratteristica costruttiva posta in evidenza riguarda le finestre e le abitazioni che conservano loggiati riccamente decorati sul piano superiore. Sono apparsi muri con iscrizioni o insegne che stavano sui termopoli (gli antichi bar o in una visione più attuale *street-food*).

¹⁴⁰ Amedeo Maiuri dal 1923 al 1961 fu Soprintendente, Direttore del Museo Nazionale di Napoli e degli Scavi di Pompei.



Fig. 17. Fotografia tratta dal volume postumo di V. Spinazzola, "Pompei alla luce degli Scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)" curato da Salvatore Aurigemma, volume secondo, Tavole, Tav. II.

Via dell'Abbondanza, lato nord, Reg. IX, Ins. VII, nn. 10-3 (da sin. a destra): casa con piano superiore, e circolo dei «Latruncularii» (scacchisti) (nn. 10-8); officina dei «Lanarii coactiliarii», e venditori di stoffe «Lintea aurata» (nn. 7-5); parte sin. Della facciata della casa dei «sittii» pompeiani (nn. 4-3). Cfr. Tavv. LV, LXI. V. Spinazzola diresse. A. Sanarica.



Fig. 18. Fotografia tratta dal volume postumo di V. Spinazzola, "Pompei alla luce degli Scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)" curato da Salvatore Aurigemma, volume secondo, Tavole, Tav. II.

Via dell'Abbondanza, lato nord, a sin.: Reg. IX, VII (solo I nn. 3-1, da sin. a d.). A destra: Reg. IX, ins. XI (solo I nn. 1-4, da sin. a d.). Ins. VII, nn. 3-2: casa dei «sittii» pompeiani, con grande portone bullato, quadrifora al piano superiore, e tettoia; n.1: taberna delle quattro divinità: «Apollo-Sol, Jupiter, Mercurius, Diana-Luna». Sulla taberna è un solario in situ. Cfr. tav. LXI. Ins. XI: compito dei dodici dei e fontana; porta di casa signorile, che ha uno stanziino sporgente al piano superiore (n.1); termopolio (n.2); ingresso ai piani superiori (n.3), e spaccio e insegna di vendita (n.4); sui vani 2-4 un'unica ampia tettoia. Al piano superiore, cenacolo forse pilastrato. Cfr. tavv. LV, LXII. V. Spinazzola diresse. A. Sanarica.



Fig. 19. *Vetrina del thermopolium 1913.*



Fig. 20. *Bicchieri e bottiglia per essenze da «bar».*



Fig. 21. *Allestimento della fullonica, 1916.*



Fig. 22. *Particolare dell'allestimento, 1916.*

In uno di essi, è stata rinvenuta «tutta la suppellettile, cosicché quasi si potrà rimettere a posto con una interessante espressione di vita».

Chi ha avuto la fortuna di vedere questi scavi, «dei quali a tutti era proibito l'accesso, hanno riportato un'impressione di grande meraviglia e profonda commozione. Ieri, guidati dal direttore prof. Spinazzola si sono recati sul luogo i membri del Consiglio Superiore della pubblica istruzione, venuti a Napoli per osservare l'ammirabile statuetta in bronzo che raffigura Ercole in riposo, di proprietà dell'ing. Matrone e venuta in luce molto tempo fa presso Pompei. Il Governo intende acquistare questo bronzo che darebbe, insieme con le famose collezioni di bronzi di Ercolano, un'attrattiva unica al nostro museo. L'originale di questa statuetta alta 85 centimetri, si attribuisce a Lisippo, il grande scultore di Alessandro Magno che aveva così caro questo bronzo, tanto che non lo lasciava mai e se lo portava con sé anche in guerra. Il bronzo di proprietà dell'ing. Matrone sarebbe una delle copie più perfette».

I giornali riferiscono il contenuto di una conferenza tenuta da Spinazzola. L'articolo maggiormente rilevante viene pubblicato dal Corriere della Sera il 16 dicembre 1912 e titola «Gli scavi di Pompei e Vittorio Spinazzola». Si tratta della descrizione sintetica del programma d'azione del professore, che tratta tre argomenti principali a partire dagli scavi condotti a Paestum, poi a Cuma, con le scoperte dell'acropoli e per finire annuncia i risultati degli scavi condotti a Pompei, dove mette in pratica una nuova metodologia. Il testo apre facendo riferimento ad una telefonata proveniente da Firenze il 15 dicembre notte: «Stasera, davanti a un foltissimo pubblico, nel salone

Leonardo Da Vinci, presentato da Ferdinando Martini, Vittorio Spinazzola, direttore del Museo Nazionale di Napoli e sovrintendente agli scavi di Pesto e di Pompei, ha parlato di questi scavi e delle sue recenti scoperte. Prima ha descritto lo stato di Pesto, quando nel 1907 egli si accinse a cominciarne gli scavi, di cui dà le notizie principali: le strade 'rinvenute con il foro, le basi iscritte, la basilica colla statua di Claudio che, come egli dice, è apparsa a riprendere possesso della bella città greca; le terrecotte dipinte di cui si riveste il tempio arcaico greco: l'altare del tempio stesso e le tracce della civiltà preistorica trovate a pochi metri da questo altare. Passa poi a dire di Cuma, di cui lo Spinazzola si è proposto di scoprire l'acropoli con la sua strada sacra, i templi e i monumenti, descrivendo il tempio di Apollo, che per la prima volta ha veduto la luce, e gli edifici e le statue che lo circondavano. Queste notizie dà l'oratore vivificando continuamente la scienza con colore di fede e di poesia». La seconda parte del discorso è dedicata agli scavi di Pompei, che Spinazzola avrebbe condotto al partire dal 1900 «con una fortuna che ha meravigliato tutto il mondo scientifico. Il metodo suo è, detto in breve, *lo scavo stratigrafico accompagnato dal restauro stratigrafico* dando la maggior importanza alla parte alta dello scavo e rivelando e ricostruendo così per la prima volta, dopo un secolo e mezzo di scavi in quella città, i piani superiori, i balconi, le finestre, i loggiati a colonne. Il discorso, illustrato da grandi proiezioni, è stato un magnifico successo per lo scienziato e per l'oratore».

Il Corriere della Sera il 23 gennaio 1913 annuncia una conferenza di Vittorio Spinazzola «Questa sera, alle ore 21.30, nella sala di lettura del Circolo filologico (in via Clerici, 10); si terrà per iniziativa del Comitato milanese dell'Atene a Roma», la prima Lettura Mylius. Oratore sarà il prof. Vittorio Spinazzola, il noto e valente direttore del Museo Nazionale di Napoli: Egli parlerà di Cuma, Pesto e Pompei, riferendo circa le nuove scoperte e i nuovi scavi».

Il giorno seguente viene pubblicato un comunicato relativo alla conferenza che si era tenuta, il Corriere titola «Tre mondi risuscitati negli scavi di Pesto, Cuma e Pompei. Una conferenza del Prof. Spinazzola».

Vittorio Spinazzola direttore dei Musei e degli scavi di Napoli, tiene a Milano la conferenza sulle ultime scoperte archeologiche di Paestum, Cuma e Pompei. «Il salone del Circolo Filologico era gremito di un pubblico quanto mai eletto, nel piazzale erano parecchi i professori, gli studiosi e gli assidui alle riunioni di cultura. Il prof. Spinazzola, accompagnato alla cattedra dal direttore del Circolo prof. Bognetti e dal prof. Attilio De Marchi, è salutato da un applauso». Dopo una breve introduzione, l'oratore divide le argomentazioni in tre parti, parlando di «Pesto, Cuma, Pompei» e trattando separatamente le scoperte da lui compiute nelle tre città antiche, poi parla dei grandi templi greci e riassume le notizie relative agli scavi eseguiti prima di lui a Paestum. «L'archeologia non aveva formulato un programma per questi scavi, poiché la città pareva tutta sparita. Lo studio delle rovine, un'indagine da lui compiuta nei dintorni, lo assicurò che la città morta era tutta sepolta sotto il suo lenzuolo millenario».

Il direttore descrive le difficoltà incontrate durante lo scavo per trovare il tracciato delle strade che vanno da oriente a occidente e da mezzogiorno a settentrione e attraversano l'antica città. L'obiettivo era portare alla luce le due grandi arterie per un lungo tratto. Egli mostra le grandi strade con i loro marciapiedi e i portici che si estendevano da l'uno e dall'altro lato di esse, fiancheggiate da grandi edifici pubblici e dai templi. Ma occorre, egli dice «trovare l'antico livello dei templi, affinché gli stessi apparissero in tutta la loro bellezza, occorre rivestire il loro nudo scheletro

delle terrecotte policrome che ne adornavano i fastigi, occorre rinvenire gli 'altari dei sacrifici' che erano dinanzi ad essi e infine sapere il nome delle divinità che in essi si adoravano».

Il programma di scavi fu portato a termine secondo la descrizione di Spinazzola «l'altare che lungo il tempio arcaico si estendeva per oltre 21 metri di lunghezza», poi descrive le terrecotte rinvenute in frammenti che «hanno ricostituito tutta la gronda del tempio, a colore bruno e gialletto con ornati arcaici orientaleggianti elegantissimi. Tale gronda formava coro e un merletto a colore sulle poderose assise del tempio arcaico sull'azzurro del cielo. E il nome della divinità comparve anch'esso in una gentile iscrizione che rivelò quel tempio essere stato dedicato a Nettuno. Il Dio di quella popolazione marinara».

Il prof. Spinazzola riferisce di aver portato alla luce il foro con la basilica, altri edifici pubblici e il grande portico che li circondava, inoltre le basi onorarie di noti personaggi nell'antica Roma e la grandiosa statua di Claudio che «è venuta così a riprendere possesso della città greca fra l'uno e l'altro tempio, Lì riapparso (...), di fronte alle alte forme dei tempi greci ed alla maestà del pensiero religioso e dell'arte, come simbolo di un gran mondo scomparso e della civile superba maestà dell'eterna Roma».

L'articolo riporta le parole pronunciate da Spinazzola a tale proposito «Ove la Sibilla parlò ma se Pesto aveva conservato attraverso i secoli le tracce della grandezza sua, tutto era sparito dell'antica magnificenza nella vuota Cuma. La poesia aveva invano nei canti dei poeti toccato colla sua ala quel piano delle memorie. Invano Omero e Virgilio avevano cantato l'Averno misterioso e la Palude acherontea, donde si muove agli Inferi, e i viaggi mistici di Ulisse e di Enea. Tacevano gli antri profondi, dove la fiera Sibilla dava i suoi responsi e sulla rocca giacevano sotto i roveti i resti dei tempi e dei monumenti di Cuma antichissima».

Il programma tracciato fu quello di portare alla luce quei templi. Era un programma superbo che Spinazzola avviò e portò in buona parte a termine. Nelle campagne di scavi da lui condotte scopre la «grande via che dalla porta, circondando «a base della collina, saliva insino al tempio». Dell'edificio sacro scoperto, secondo la sua descrizione, si vedono i resti delle sue colonne ioniche, il fregio ornato di lire apollinee e il suo «coronamento», consistente in una iscrizione dalla quale si legge per l'appunto che si tratta del tempio dedicato ad Apollo. In questo luogo di culto sono riapparsi i frammenti di statua di Livia Augusta, di Apollo e «decreti decurionali che tributano onore a personaggi eumeni, ed esedre e un ottagono che fu certamente un tempietto dedicato a Jonisos». Riappare, inoltre, tutta la cinta di mura con i suoi speroni e la duplice cortina. Da Arco Felice vede nella pianura di Cuma la rocca che copriva i marmi del tempio di Apollo, dove tra il colonnato, appare il mare fino al Capo Miseno e fino al Circeo, «suscitando ricordi di uomini e di glorie che l'oratore brevemente richiama, fino alla città di Sinuessa (posta nei pressi di Mondragone in provincia di Caserta) che è sulla spiaggia, nel lontano, donde testò è apparsa la Venere Anadiomene. Grande e fremente nelle sue fattezze» essa è riapparsa - così dice l'oratore come un vivente magnifico simbolo di un divino amore appagato come l'affermazione bella e potente della volontà di vivere dell'universale natura in quel mondo di rovine e di solitudine. Spinazzola nel resto dell'articolo parla di Pompei e dei metodi da lui posti in essere nel condurre i nuovi scavi di via dell'Abbondanza con risultati ormai divenuti notissimi.

Riassume così brevemente il metodo di scavi. Il punto centrale è un «restauro fatto a

strati in relazione agli scavi fatti a strati, cosicché non si passi agli scavi sottoposti senza avere data piena sicurezza alle rovine superiori». Con tale metodo e con la sicurezza assoluta di trovare i piani superiori, egli ha iniziato gli scavi riuscendo a rimettere al loro posto balconi, finestre, loggiati e tettoie. Descrive lo stato in cui tali rinvenimenti, mai apparsi prima, si trovino, e con quali mezzi egli è riuscito a conservarli in situ, dando un aspetto del tutto nuovo a quella strada di Pompei. Egli restituisce la vita alla strada pompeiana descrivendo gli affreschi che ne ornavano le facciate, i quali ora riproducono opere e lavori di operai, ora sono programmi elettorali che esaltano questo o quel candidato, ora sono rappresentazioni religiose che portano le divinità in mezzo a quell'opera umana. Le donne partecipano a quella vita della strada e della politica e molte di esse raccomandano i loro candidati sulle pareti, fra cui alcune evidentemente erano le serventi di un bar pompeiano. Descrive il bar lasciato con i suoi oggetti al posto e, successivamente, le botteghe, le porte che si mostrano alcune aperte, altre semichiusse e infine: «il travamento miracoloso in un cubicolo di un letto da lui scoperto e lasciato sul posto colle sue tre spalliere quasi del tutto simili ad una nostra ottomana intarsiata di grandi quadroni di avorio e dove si è potuto persino salvare la traccia lasciata nella cenere dal tessuto del lenzuolo che lo copriva. Noi non possiamo che dare un pallido sunto di questa parte interessantissima della conferenza, in cui si dà notizia di cose che mutano la conoscenza che noi abbiamo di Pompei e che ci portano alla sua vita nei più intimi particolari, con i quali l'oratore trattiene l'uditorio che passa dall'una all'altra visione delle novissime cose per le belle proiezioni che accompagnano il dire dell'oratore».

La conferenza si chiude con una rapida sintesi di questi «tre mondi diversi della civiltà antica che si completano a vicenda, epoche, l'una piena della bellezza severa e della grande filosofia-greca, l'altra, tutta maternità di vita, l'ultima, quella di Pompei. Ricostruire questo mondo pietra su pietra, mettere a posto ogni parola di questo libro della vita antica perché le sue pagine ce lo raffigurino in tutta la integrità sua, ecco quello che la nostra opera va facendo e di cui ho potuto mostrarvi la via, i metodi, i risultati ottenuti finora. A voi, o signori - così conclude l'oratore - da queste alte sedi dei lavori piacciavi, alle belle plaghe del sole, salire il colle di Cuma e chiedere a quelle rovine le parole dell'epoca e della storia: cercare, oltre le dune odorate di Pesto i colonnati d'oro e lo spirito di religione eterna che il animo, chiedere a Pompei tutta la vita di coloro che, come noi, duemila anni prima di noi vissero, soffrirono, amarono: a tutti questi tre mondi cercare, quella elevazione dello spirito che renda l'anima più grande e serena, a contemplare la vita oggi più agitata ed intensa. (...)».

Secondo la cronaca, la conferenza fu seguita con interesse sempre crescente, man mano che le ricostruzioni apparivano più suggestive, attraverso le descrizioni dell'archeologo sullo schermo delle proiezioni. In più punti il conferenziere, «assurgendo ad alte e superbe rievocazioni, fu interrotto da applausi: ed alla fine l'applauso si ripeté caloroso e prolungata, espressione oltreché di gradimento per la dotta ed interessante conferenza, di ammirazione per l'opera ardua, tenace, prodigiosa che Vittorio Spinazzola ha compiuto e va compiendo coi suoi scavi sistematici, condotti con metodo geniale e rigoroso, a cui arride il più meritato successo».

Il giorno 11 settembre viene presentato il disegno di legge col quale si accetta l'offerta dei beni della Corona fatta dal Re. Il Corriere della Sera pubblica il 12 settembre 1919 per quella occasione il comunicato del Sottosegretariato per le Belle Arti. Col disegno di legge si procede al riordinamento del patrimonio artistico nazionale e si istituisce

un Sottosegretariato per le Antichità e Belle Arti, alle dirette dipendenze del ministro dell'Istruzione. «Se, come è facile prevedere, il Parlamento voterà questa legge che non porta nessun notevole aggravio al bilancio dello Stato, il primo titolare del nuovo Sottosegretariato sarà un senatore».

Gli onorevoli Nitti e Baccelli vogliono raggiungere con questa legge due scopi: in *primis* il riordino dei servizi delle antichità e belle arti, che sembrano essere inadeguati e lenti «per colpa degli ordinamenti o degli uomini» rispetto ai bisogni del «patrimonio storico ed artistico, dell'insegnamento d'arte e in genere, di tutta l'arte contemporanea, musica, teatro, arte pura, arte decorativa, esposizioni pinacoteche»; in *secundis* provvedere affinché questa ricchissima risorsa sia valorizzata «non di sola gloria, ma anche di tangibile e perenne ricchezza», non solo per gli studiosi, ma anche per un pubblico più ampio italiano e straniero, con personale maggiormente formato e meglio pagato, che sia dotato di cataloghi e guide ben redatte che «mancano ai tre quarti dei nostri musei e delle nostre gallerie, con mostre periodiche d'arte antica, medioevale e moderna, con scavi metodici e continui, prontamente illustrati e fatti conoscere anche fuori delle poche e mal note pubblicazioni ufficiali.

L'autore evidenzia, inoltre, quanto sia stata forte necessità del rinnovamento auspicato, al punto che «basta considerare che manca non solo un catalogo critico, ma anche un semplice inventario degli oggetti d'arte mobili di regioni come il Veneto, dopo 53 anni dall'annessione all'Italia: inventario senza il quale la legge del 1909 in difesa del nostro patrimonio artistico non può essere ragionevolmente applicata».

Altro tema affrontato riguarda l'istruzione legata al settore artistico, in particolare si evidenzia il fatto che «da venti o trent'anni, si parla della necessità di porre alle dipendenze del ministro dell'Istruzione le scuole d'arte industriale, dipendenti dal ministro dell'Industria, Commercio e Lavoro, e di coordinarle agli Istituti di Belle Arti, ottenendo subito una notevole economia nelle spese di locali, di personale, di suppellettile scolastica. L'ottima legge Nitti del 1912 sulle scuole professionali è rimasta in gran parte lettera morta. Ora il Presidente del Consiglio intende che, almeno per quanto riguarda l'arte industriale, la riforma sia rapidamente attuata dal nuovo Sottosegretariato».

Lo scritto continua a prendere in esame anche l'organizzazione delle gallerie e del personale «la Galleria d'arte moderna in Roma non ha da parecchi anni né un direttore, né un ispettore. La dirigeva anni fa Ugo Fleres. Fu destinato al Museo di Castel Sant'Angelo. Poi il Museo di Castel Sant'Angelo passò al Palazzo Venezia sotto il prof. Federico Hermanin. E il Fleres restò senza Galleria e la Galleria d'arte moderna restò senza direttore, senza che alcuno se ne curasse (...)».

La Direzione generale delle Antichità e Belle Arti si componeva di due Divisioni: una si occupava degli scavi, dei musei, delle gallerie, dei monumenti, del Consiglio superiore di Belle Arti; l'altra si occupava degli istituti di Belle Arti, dei conservatori musicali, della Galleria d'arte moderna, della regia calcografia, e di tutto il personale. Una ripartizione che appare incoerente ai suoi contemporanei al punto che si volle dividere, in pieno accordo col direttore generale Corrado Ricci, il nuovo Sottosegretariato in due Direzioni generali: una per le Antichità e gli Scavi; una per l'Arte medioevale, moderna e contemporanea e per le gallerie.

«Vi saranno, a quanto si dice, un ufficio separato per il catalogo degli oggetti d'arte e per l'archivio fotografico, e un altro ufficio, per il personale e per il contenzioso. Corrado Ricci si è dichiarato molto soddisfatto di queste probabili innovazioni, specialmente dell'istituzione del Sottosegretariato, dato che egli anche nella

Commissione pel dopo guerra ha difeso l'utilità di creare addirittura un Ministero indipendente delle Belle Arti. Egli si accontenterebbe con lieto animo di soprintendere alla seconda Direzione generale: quella dell'Arte medioevale, moderna e contemporanea».

Per la Direzione generale delle Antichità e Scavi viene avanzato il nome di Vittorio Spinazzola, già direttore del Museo di Napoli e degli scavi di Pompei ed Ercolano, ma egli stesso smentisce la sua possibile candidatura, aggiungendo inoltre che, anche se la proposta gli fosse stata fatta, non l'avrebbe accettata perché mai avrebbe voluto lasciare il suo glorioso museo e gli scavi.

Il progetto per la costruzione di nuove sale al Museo Archeologico

L'attività di Spinazzola riesce a dare nuovo vigore al Museo Archeologico Nazionale di Napoli con la realizzazione di nuovi spazi museali. I documenti dell'Archivio Storico del MANN relativi al «Progetto dei lavori per la costruzione di nuove sale al livello del 2° piano nell'ala orientale dell'edificio del Museo, per l'ampliamento degli uffici della Direzione e per la creazione delle sale per l'esposizione del Medagliere» descrivono, in linea generale, le diverse fasi di articolazione di alcuni progetti voluti da Vittorio Spinazzola per il Museo di Napoli; essi ricoprono un arco temporale che va dal 1919 al 1921. La documentazione può essere suddivisa in tre sezioni.

La prima riguarda il progetto della costruzione di nuove sale per le esposizioni nell'ala orientale dell'edificio, in particolare per l'esposizione del Medagliere, con l'ampliamento delle sale preesistenti, adiacenti le sale degli Ori, Argenti, Vetri e Collezione dei marmi e l'ampliamento degli uffici della direzione.

La seconda sezione tratta l'analisi dei prezzi e la stesura dei documenti per l'avvio dei lavori e dei relativi allegati tecnici, tra cui sono elencati il contratto di appalto, i capitolati tecnici, i computi metrici e le stime.

La terza ed ultima, invece, tratta la fase conclusiva dei lavori, dalla quale si evince che fu data una concessione di proroga di quattro mesi per la consegna dei lavori (da febbraio 1920 a giugno dello stesso anno), viene posta inoltre la questione dell'aumento dei costi finali di realizzazione, che da 134.000,00 lire passano ad essere 202.000,00 lire. In particolare, dal secondo documento in poi, si accentua la problematica dell'aumento improvviso dei prezzi dei materiali e delle professionalità impiegate. Questi elementi diventano significativi, anche alla luce delle accuse mosse a Spinazzola dalla Commissione di inchiesta, che addebitò alla sua persona anche responsabilità dirette per le quali ebbe solo un ruolo di controllo.

Realizzato nel 1586 e trasformato alla fine del XVIII secolo dall'architetto Pompeo Schiantarelli da «Palazzo degli Studi a Museo Archeologico», il nuovo Museo Nazionale di Napoli viene istituito dai Borbone, principalmente per ospitare diverse collezioni archeologiche provenienti da più parti della Campania (Ercolano, Pompei e Stabia). In occasione di un importante restauro l'edificio fu denominato «Real Museo Borbonico» nel 1816 e, nel periodo compreso fra il 1863 e il 1875, l'archeologo Giuseppe Fiorelli cominciò la riorganizzazione delle numerose succitate collezioni. Concepito come museo universale, ospitava istituti e laboratori.

Il materano giunge alla guida del Museo nel 1910. La sua opera e quella del suo successore Maiuri furono continuate poi dall'archeologo Paolo Orsi, che propose

dieci sezioni espositive. Questa organizzazione lascia pensare al fatto che già in quegli anni l'edificio fosse dotato di molteplici sale da esposizione, poste su più livelli. Poco dopo, lo storico Ettore Pais, direttore del Museo fra il 1901 e il 1904, ridistribuì i materiali tra il piano terra dell'edificio, piano ammezzato, piano superiore e secondo piano, per illustrare la storia dell'arte antica e per rendere maggiormente fruibile la bellezza degli ampi vani espositivi e per esaltare i reperti posseduti, vista l'importanza dei materiali, come le pitture pompeiane.

Con l'arrivo di Spinazzola, il museo suscitò, senza dubbio, maggiore interesse, perché per la prima volta fu dotato di una sezione autonoma dedicata ai mosaici di Pompei ed Ercolano. Questo spiegherebbe, inoltre, la necessità del direttore di portare a termine quanto prima i lavori di ampliamento già cominciati da tempo. Interessante e complessa, come accennato, resta la ricollocazione dei mosaici voluta da Vittorio per l'intervento museografico più rilevante da lui curato, relativo allo spostamento della collezione dei mosaici dal piano terra, dove si trovava dai primi dell'800, contigua a quella delle pitture, al piano ammezzato. Lo spostamento citato, incluse anche quello già noto del «gran mosaico» cosiddetto di Dario e Alessandro trovato, quasi un secolo prima, nella Casa del Fauno a Pompei. Nel seguito verranno esposte più nel dettaglio le possibili motivazioni che spinsero il direttore a voler portare a termine nei tempi l'opera di costruzione.

Dai documenti si attingono notizie in merito al completamento dell'opera ma, al contempo, viene contestato del direttore dei lavori all'impresa il fatto di aver utilizzato, in parte, materiali di scarsa qualità e di non aver formato squadre di lavoro con la professionalità delle classi indicate nel contratto; questo fa sì che la richiesta di aumento del compenso finale da parte del proprietario dell'impresa stessa, sebbene in un primo momento sembri conciliare con l'andamento dei listini prezzi locali, venisse respinta.

Motivazioni del progetto

I documenti presi in esame fanno riferimento ad un periodo complesso della vita professionale di Vittorio come direttore del Museo Nazionale di Napoli, in particolare un momento in cui è coinvolto in numerose controversie ministeriali.

Il progetto di ampliamento del museo, fin da principio, fu molto ambito per la necessità di nuovi spazi. Bisogna anche ricordare, inoltre, a questo proposito il dibattito che nasce sulla destinazione d'uso del Palazzo Reale di Napoli e sul Palazzo degli Studi, che vede attori Benedetto Croce, Vittorio Spinazzola e Carlo Giovene di Girasole. Quest'ultimo propone il Palazzo Reale come sito delle esposizioni di arte moderna, trasferendo la «Galleria dei quadri e tutte le altre raccolte moderne malamente ospitate al Museo Nazionale»¹⁴¹.

Il tema principale che ci riguarda in questo contesto è relativo alla collocazione della Biblioteca Nazionale, posta presso il Palazzo degli Studi che, secondo il parere di Giovene, non avrebbe dovuto lasciare la sua sede originaria. Come afferma Nadia Barrella, la proposta di nuova collocazione delle grandi raccolte al Palazzo reale e di conseguenza l'uso del Palazzo degli Studi come sede della Biblioteca, si scontra con «la decisa intenzione di Benedetto Croce di offrire una nuova sede alla Biblioteca

¹⁴¹ BARRELLA N., *I "cocci" in Rolls-Royce, Carlo Giovene di Girasole e i musei di ambientazione nella Napoli degli anni venti*, Napoli 2015, pp. 59-62.

Nazionale e con la ferma volontà di Vittorio Spinazzola di non perdere la pur difficile compresenza di arte antica e moderna nel Palazzo degli Studi». In seguito a questo il 10 settembre del 1920 Croce scrive al Presidente del Consiglio¹⁴² Giovanni Giolitti e propone una soluzione definitiva all'organizzazione delle sedi per il Museo e la Biblioteca. In particolare la Biblioteca avrebbe trovato spazio al Palazzo Reale di Napoli, che avrebbe accolto anche la biblioteca San Giacomo e le altre minori dello Stato e di altri enti presenti sul territorio, risolvendo «al tempo stesso la questione dell'ampliamento del Museo degli studi, che si accrescerà di tutte le sale che diverranno libere pel trasferimento della Biblioteca».

Dai documenti si evince che il completamento del nuovo corpo di fabbrica del Palazzo avviene nel giugno del 1920, già prima, in effetti, del trasferimento della biblioteca.

È molto probabile che il direttore avesse voluto fortemente la sistemazione definitiva dell'edificio per diversi altri motivi. L'ala orientale avrebbe dovuto raccogliere sei sezioni numismatiche, tra cui una di quelle dedicata alle monete degli scavi di Pompei. Non a caso le sale per le nuove esposizioni sorgevano vicino alle sale dedicate alla «Pompei coperta». Sarebbe plausibile, inoltre, ipotizzare che l'archeologo avesse voluto mettere a tacere le critiche sul suo operato, dato che la stampa aveva dato notizia di lamentele sulla scarsa fruizione dei ritrovamenti pompeiani e di non averli resi subito pubblici.

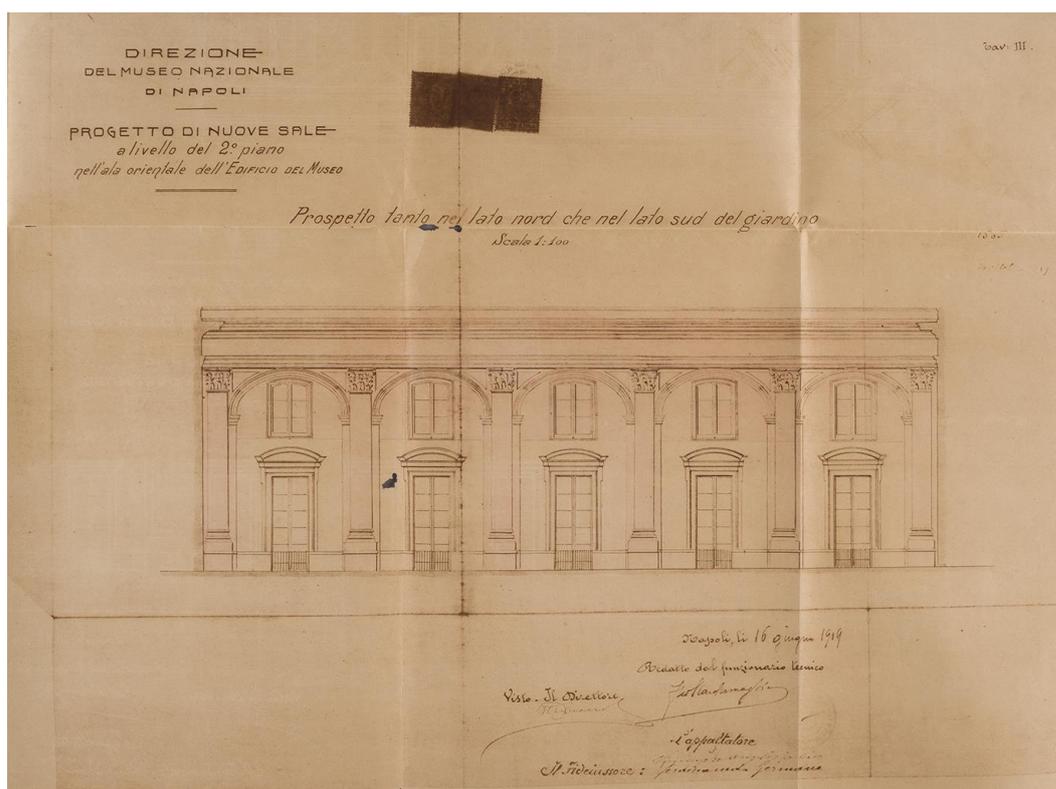


Fig. 23. MANN, *Archivio Storico*, XV B1, 9 - Museo lavori 2° piano c, Tavola III. Progetto di nuove sale, facciata. Prospetto tanto nel lato nord che nel lato sud del giardino, scala 1:100. Su conc. MiC ©.

¹⁴² Lettera di Benedetto Croce a S.E. Giovanni Giolitti, Presidente del Consiglio del 10 settembre 1920. La lettera è pubblicata in CROCE B., *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935*, Napoli 1962, pp. 59-60. La nota è tratta da BARRELLA N., *I "cacci" in Rolls-Royce, (...) op. cit.*, p.78.

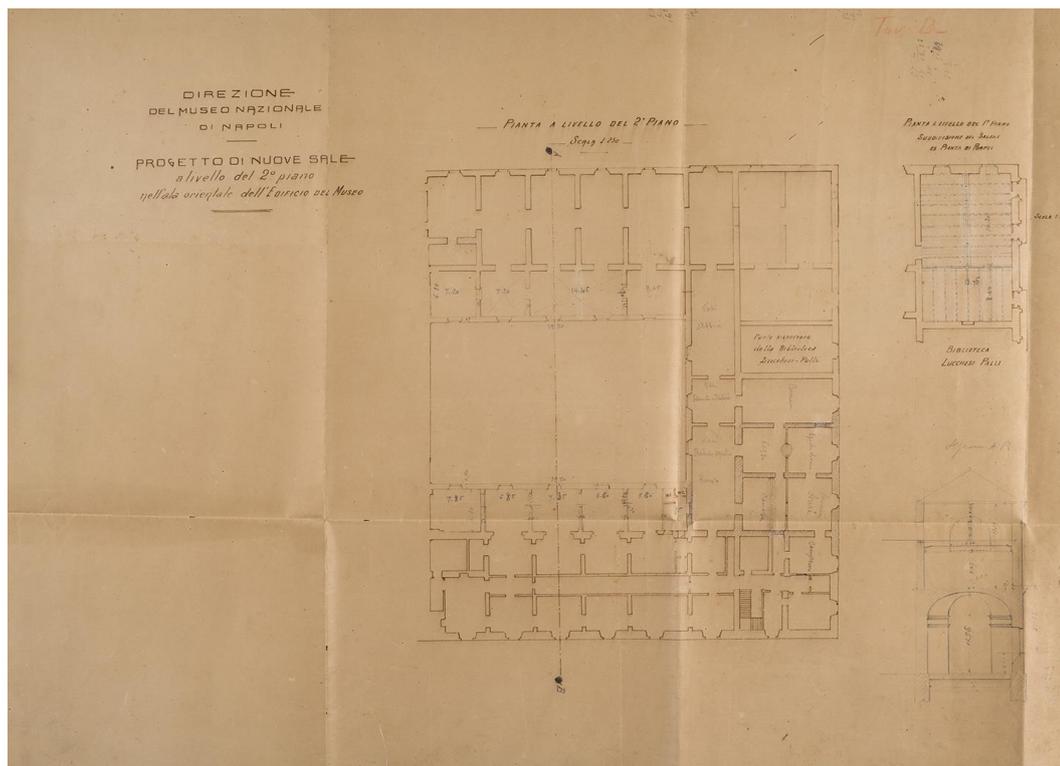


Fig. 24. MANN, *Archivio Storico*, XV B1, 9 - Museo lavori 2° piano c, Tavola III. Progetto di nuove sale. Pianta a livello del 2° piano, scala 1:250. Su conc. Mic ©.

L'ordine delle sezioni rimase da allora, e almeno fino al 2001, la stessa decisa da Spinazzola. Il completamento delle sale e dei vani tra il primo ed il secondo piano ad est del corpo di fabbrica centrale rappresentava, come già accennato sopra, la voglia di Vittorio di mettersi in buona luce con i diversi poteri che lo volevano fuori dalla direzione del Museo e degli scavi di Pompei.

Il suo costante impegno e i suoi buoni uffici con importanti personalità della vita politica nazionale, senza dubbio, lo portarono alla guida del prestigioso Museo Archeologico di Napoli, ma più tardi quelle stesse motivazioni lo condannarono, secondo il parere di tanti, inevitabilmente ad una «rovinosa e inarrestabile caduta».

Le sue scelte troppo liberali, un po' controcorrente, lo portarono a farsi parecchie inimicizie tra i potenti, tra cui Benito Mussolini. Nonostante avesse avuto il supporto dell'antico amico, Benedetto Croce, il suo *modus operandi* non fu per niente apprezzato. Tant'è che con una pubblicazione ufficiale sulla Gazzetta del 1923 fu interdetto per sempre dall'incarico.

Tornando ai documenti d'archivio si evince che il Museo presentava inizialmente un corpo di fabbrica centrale composto da due piani; la facciata principale, al piano terra, o piano primo, come indicato nel rilievo di progetto, presenta 5 archi strombati a tutto tondo alternati a sei pilastri decorati in stile corinzio, mentre il secondo piano segue l'architettura del primo, accompagnandolo in elevato con 5 finestre corrispondenti agli ingressi (si veda tav. III allegata alla documentazione originale risalente al 16 giugno 1919).

Il progetto prevedeva l'estensione dei corpi laterali della struttura centrale e

l'inclusione dei due vani laterali nella nuova costruzione. Il corpo centrale viene ridimensionato e passa, quindi, da cinque a tre archi, tre ingressi e quattro pilastri. La parte interessata è quella posta ad Est, che affaccia sul giardino.

Il progetto definitivo si articolava, dunque, in diverse fasi di intervento: l'ampliamento di alcune sale adiacenti alle stanze già esistenti ed ospitanti importanti collezioni come quelle dei Marmi, sia al primo che al secondo piano; la costruzione di due attici e sottotetti accompagnati da finestrelle, completi di installazione di pavimenti e infissi; la costruzione di "almeno" due nuove sale, una delle quali destinata alle sezioni di numismatica (sala del Medagliere) e l'altra alla esclusiva sezione dedicata alla collezione di mosaici di Pompei ed Ercolano; l'installazione di nuove grondaie esterne; l'ampliamento e ristrutturazione degli uffici della Direzione con sostituzione degli infissi e pavimenti; la ristrutturazione dei bagni annessi agli uffici della Direzione; l'apertura di nuovi varchi di ingresso su più lati interni ed esterni dell'edificio in modo tale da rendere comunicanti tutte le stanze.

Un'esigenza sottolineata nella documentazione è quella di dover realizzare in breve tempo ed in via esclusiva un'opera di elevata qualità. Questo aspetto si evidenzia in particolare dalla lettura dei *Capitolati di appalto Generale e Speciale*, che prevedevano l'utilizzo «tassativo» di materiali di prima scelta provenienti da «luoghi e cave esclusivamente accreditate». Questi aspetti così marcati lasciano intuire il desiderio di voler garantire all'edificio un intervento mirato al raggiungimento di elevati standard, probabilmente legati alla nova destinazione d'uso "esclusivo" delle sale espositive.

Un altro aspetto importante, rilevabile dall'analisi dei documenti, riguarda la questione inerente il completamento dei lavori, che avrebbero mirato non solo a rendere più funzionale ed armonico l'edificio, ma anche pensarlo in reazione ai suoi contenuti. La costruzione, si pone, quindi, a servizio dei suoi contenuti d'arte. Questo aspetto è molto interessante perché ci consente di valutare il rapporto tra oggetti d'arte e il loro contenitore e del superamento, già nei primi anni del Novecento, dell'idea che una costruzione potesse essere atta ad ospitare l'istituzione museale a prescindere dalla sua destinazione d'uso. Funzioni d'uso e destinazioni sono, quindi, fortemente interconnesse.

Dalla documentazione si evince, inoltre, che Spinazzola, durante la fase di realizzazione dei lavori, riuscì anche ad arricchire la collezione di testi e manoscritti della preesistente biblioteca, con un'opera di annessione di diverse collezioni che proseguì almeno fino al 1922.

Se i lavori di implementazione degli spazi del museo, come è noto, durarono molti anni a causa della continua oscillazione dei prezzi di materiali e professionalità, molte imprese che si cimentarono nella messa in opera del progetto, vennero bloccate a causa della continua variazione dei prezzi, che determinavano carenza di risorse e l'insostenibilità dei lavori avviati. Si cominciava con una base contrattuale e si finiva col raggiungere cifre eccessivamente maggiorate. Alcune ditte, come si legge, approfittarono degli aumenti per accrescere i propri compensi, spesso trovandosi in disaccordo con le amministrazioni e così i lavori vennero sospesi. Quel continuo temporeggiare si trasformò in lunghi anni.

Con Spinazzola si assiste, finalmente dopo tanti anni, al completamento dell'edificio museale, che rimase sostanzialmente invariato fino all'inizio della seconda guerra mondiale.

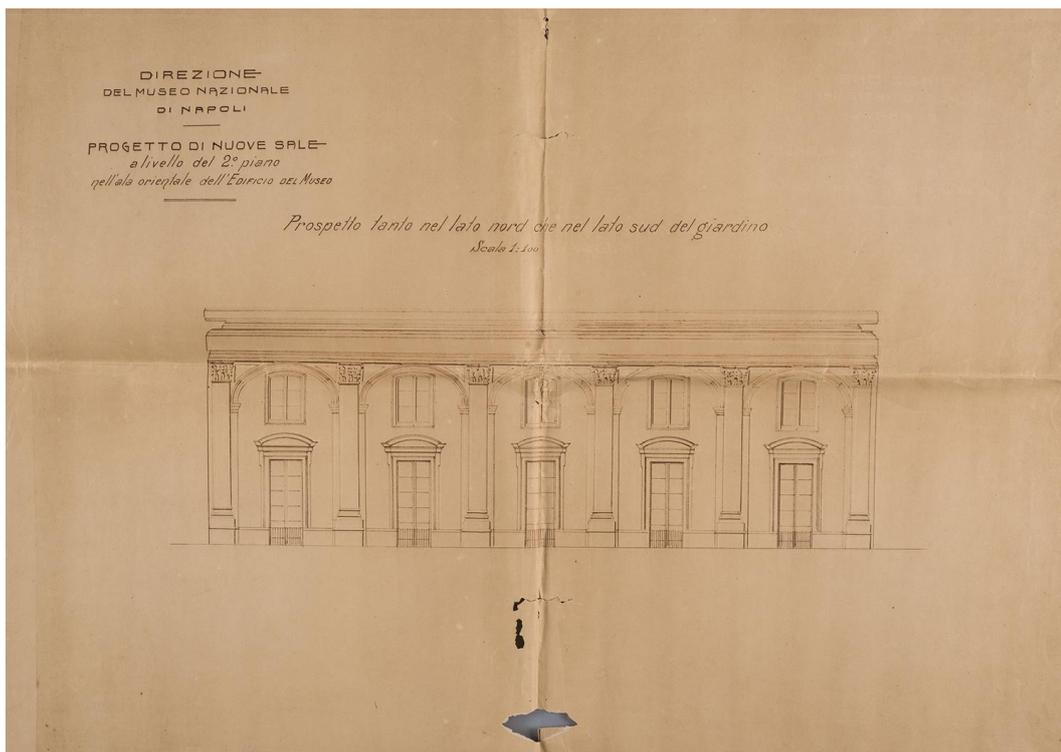


Fig. 25. MANN, *Archivio Storico*, XV B1, 9 - Museo lavori 2° piano c, Tavola III. Progetto di nuove sale. Prospetto tanto nel lato nord che nel lato sud del giardino, scala 1:100. Su con. MiC ©.

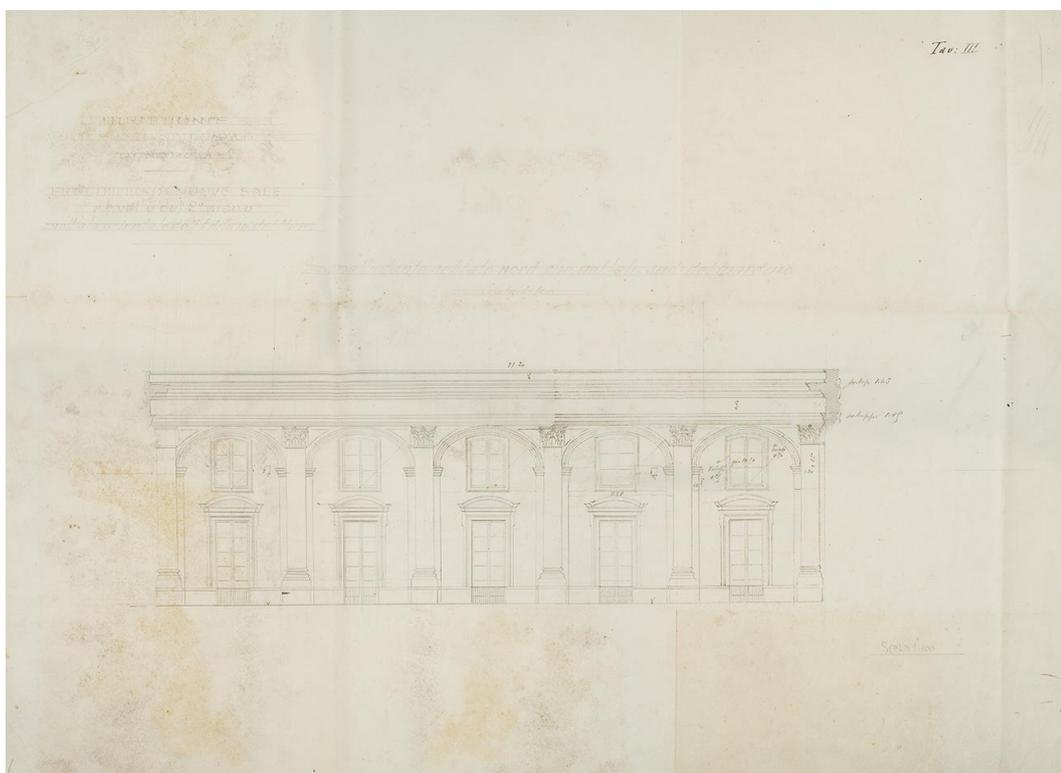


Fig. 26. MANN, *Archivio Storico*, XV B1, 9, Museo lavori 2° piano c, Tavola III. Progetto di nuove sale nell'ala orientale dell'edificio del Museo. Prospetto tanto nel lato nord che nel lato sud del giardino, scala 1:100. Su con. MiC ©

Per la realizzazione del progetto si legge nel contratto e nei capitolati analizzati che per il direttore fu fondamentale l'utilizzo di materiali e delle professionalità di prima classe e qualità.

Nel documento XV B1 9, si apprende che l'amministrazione, tramite il funzionario tecnico Scardamaglia, accusa l'impresa di aver usato materiali di reimpiego, o comunque di bassa qualità, per la stuccatura e la installazione dei pavimenti. Questo formale richiamo evidenzia quanto sia stata forte la volontà dei committenti di curare i lavori che si svolgevano.

Nel contratto stipulato tra la Direzione del Museo Nazionale e l'impresa appaltatrice, l'elenco dei prezzi utilizzato fa riferimento prevalentemente a tre fonti diverse, il prezzario del Rendina, quello di Colombo e, infine, il listino prezzi pubblicato dal collegio degli ingegneri di Napoli. Probabilmente, questa eterogeneità di riferimenti generò incertezze nel concordamento di nuovi pezzi per i lavori aggiuntivi e per questo motivo il carteggio protrae a lungo la sua analisi prima di giungere all'accordo finale, conclusosi con bocciatura della richiesta dell'impresa di compenso aggiuntivo. L'importo complessivo del progetto resterà dunque di lire 134.000,00.

Il documento¹⁴³ in conclusione riporta un breve elenco di risorse utilizzate: stuccatori, manovali, garzoni, marmisti, muratori, detti e falegnami; calce, muratura, pozzolana, marmo, travi di legno, travi di ferro, chiodi e dadi, ferrofilo, intonaco, vetri, stucco per muri e pavimenti, cemento, carri e acqua.

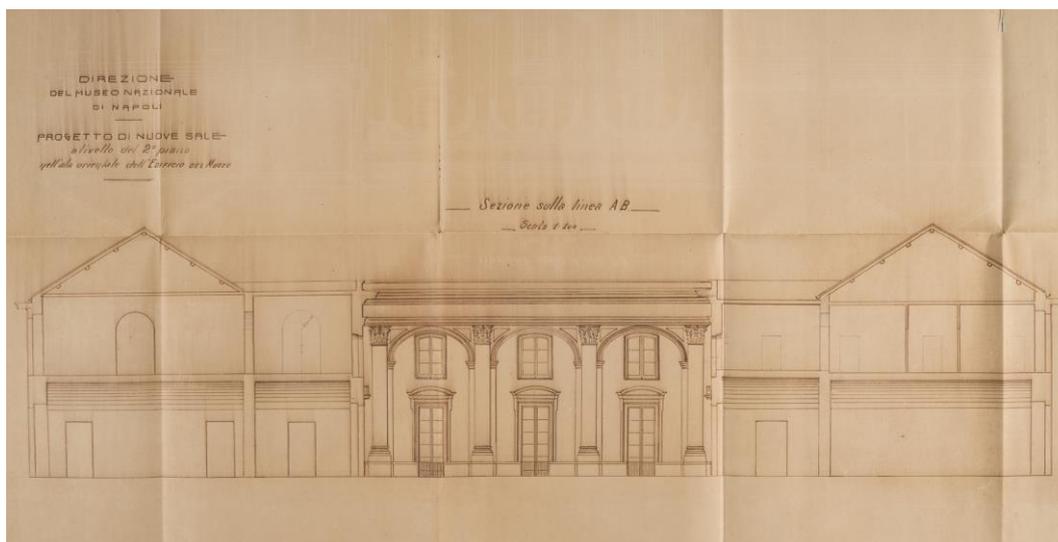


Fig. 27. MANN, *Archivio Storico*, r_XV B1, 9 - Museo lavori 2° piano, Tavola III. Progetto di nuove sale nell'ala orientale dell'edificio del Museo, Sezione AB, scala 1:100. Su concessione del Ministero della Cultura, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, vietata la riproduzione.

¹⁴³ Personaggi, nomi e istituzioni citate: Il Direttore Soprintendente del Museo di Napoli, Vittorio Spinazzola; Il Funzionario tecnico Francesco Scardamaglia; L'ingegnere Salvatore Cozzi; L'impresa di Vincenzo de Angelis (esecutore dei lavori); Fideiussore del de Angelis, Ferdinando Germano; Amministrazione; Segretario Generale del Ministero, Buongiorno; Ministero dei LL.PP.; Ministero dell'Istruzione; G. Colombo (prezzario); Rendina (prezzario); Collegio e Società di Ingegneri e Architetti di Napoli (prezzario).

Nell'ultimo decennio un nuovo interesse sta portando a riconsiderare l'operosità di Spinazzola ed a rivalutare la sua vita professionale sotto una nuova prospettiva. Senza dubbio il momento più alto della sua vita lavorativa ha riguardato gli scavi archeologici di Pompei, in merito ai quali è stato riconosciuto, a partire dal Maiuri, come un «innovatore per aver ideato una nuova metodologia di scavo» che consentiva di conservare integralmente le abitazioni che si scoprivano.

L'intera sua attività di direttore degli Scavi di Pompei andrebbe riletta considerando la sua originaria attitudine all'arte e alla letteratura, quindi, cercando il suo interesse non solo nell'attività di scavo, ma nella qualità artistica degli affreschi, nei marmi e nei bronzi che venivano estratti dalla terra. Inoltre, questi aspetti, alla luce di quanto già analizzato in precedenza, necessitano di essere messi in relazione alla sua attività di direttore del Museo Nazionale di Napoli, ovvero di quel sito in cui provvede al completamento delle opere e all'allestimento delle sale con nuovi materiali provenienti da Pompei, in particolare dopo la decisione del ministro Croce (1920-1921) di destinare la Biblioteca al Palazzo Reale e lasciare nuovi spazi al Museo.

Meno rilevanti o meno documentati sembrano essere gli allestimenti museali presso gli Scavi di Pompei. Dalla ricerca condotta l'allestimento del Museo Pompeiano nell'anno 1914 sembrerebbe essere l'unico. Come già detto, si tratta di sale poste in successione che espongono materiali archeologici sulle pareti longitudinali¹⁴⁴.

Basterebbe, tuttavia, considerare gli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza per ribaltare quanto appena affermato in merito all'unicità dell'allestimento museale dell'antiquario di Pompei. Lo scavo condotto, infatti, ha un carattere particolarmente innovativo per quegli anni, non solo da un punto di vista prettamente archeologico, per la novità del metodo di scavo utilizzato, ma anche per il successivo *allestimento urbano* e per la cura degli edifici. «Le pitture delle città sepolte dalla celebre eruzione del 79 d.C. mostravano, con straordinaria frequenza, prospetti di case: raffiguranti scene di vita vissuta e in episodi del mito, e prospetti stilizzati perché divenuti null'altro che elementi decorativi»¹⁴⁵.

Lo studio che si propone ha provato fornire un'ulteriore chiave di lettura per comprendere la figura di Vittorio Spinazzola, considerando l'uomo e la sua vita professionale ancora connessa all'Ottocento sotto alcuni aspetti, ma in particolare esaminando la sua esperienza in relazione al contesto storico e al doppio profilo professionale che lo ha contraddistinto, quello dell'archeologo e quello dello storico

¹⁴⁴ In basso è collocato il vasellame di grossa pezzatura, poggiato su uno zoccolo di muratura, da cui si elevano pilastri che tengono vetrine poste in successione, nelle quali sono esposti reperti, prevalentemente vasellame. Al centro sono posti i calchi in gesso dei corpi rinvenuti, collocati in teche di metallo e vetro. Completano il percorso modelli in scala di alcune domus pompeiane. Le pareti sono prevalentemente occupate dalle vetrine e il soffitto è coperto da una volta chiara, la cui curvatura è segnata da una fascia perimetrale. Le fotografie sono in bianco e nero, ma possiamo pensare che il colore di fondo delle pareti fosse il rosso pompeiano. L'altra sala presenta un allestimento molto più eterogeneo. Sono conservati ed esposti veri materiali, dal mobilio, ai calchi in gesso, ai vari frammenti di intonaco, di marmo, ai metalli fino alla riproduzione di un tratto di muratura in anastilos. La pavimentazione delle due stanze è la stessa ed è realizzata con un lastricato di calcare, recante al centro grosse griglie per la raccolta delle acque.

¹⁴⁵ SPINAZZOLA V., *Pompei alla luce degli scavi anni 1910-1923*, Roma 1952, pp. 12-13 e ss., il volume è curato da Salvatore Aurigemma, che ricompone lo scritto di Spinazzola che si credeva fosse andato perduto.

dell'arte, e ripercorrendo con una diversa visione gli studi già noti che hanno consentito di riscoprire in lui doti, non solo di audace archeologo, ma anche e soprattutto di appassionato allestitore, amante dell'arte e della letteratura, di uomo dai forti principi ideologici, capace di intrattenere rapporti con le più alte cariche dello Stato e di indirizzare scelte culturali epocali, giunte fino ai nostri giorni inalterate.



Fig. 1. Il Ponte di Durazzano (foto di Salvatore Basso, 1955 c.a).

LE RAGIONI DI UN PONTE.
IL PONTE DELLA VALLE DI DURAZZANO E L'UTOPIA
DELL'ACQUEDOTTO CAROLINO.

Mario Pagliaro

About: The Taglione Bridge is one of the three bridges of the Carolino Aqueduct, therefore, an integral part of the Unesco Heritage of the Royal Palace of Caserta. The first bridge is in Airola, the third are the Maddaloni bridges, the second, which Luigi Vanvitelli designed and personally supervised the works, called it Ponte della Valle di Durazzano. Even if, with stubbornness, he wanted it to become the "Bridge of Ferdinand IV", as the first work begun in the new Kingdom of King Piccirillo. This was the intent of the galley that made the Durazzano bridge the battlefield of hatred that was already brewing between the Royal Architect and Bernardo Tanucci, President of the Council of Charles III. Papalino the former, the latter reformist. Vanvitelli, a man of art but also of profession, wanted to have that name for his new bridge to demonstrate the breadth of his power even with the beginning of the new political course and at the same time affix a plaque to celebrate the new king. Tanucci saw this as a goal to boycott.

Annotazioni storiche

Nel 1742, dopo la spedizione navale britannica contro Napoli, considerata l'esposizione della città agli attacchi via mare, nasce la necessità di assicurare al regno

una capitale più difendibile. Re Carlo, seguendo il suo programma riformistico dello stato napoletano, optò per la costruzione di un nuovo palazzo reale e di una intera città ad esso funzionale, in località Torre di Caserta. Con la priorità di garantire al nuovo insediamento un'adeguata fornitura idrica nasce l'utopia dell'Acquedotto Carolino, progetto di cui si incaricò, nel 1750, l'architetto Luigi Vanvitelli.

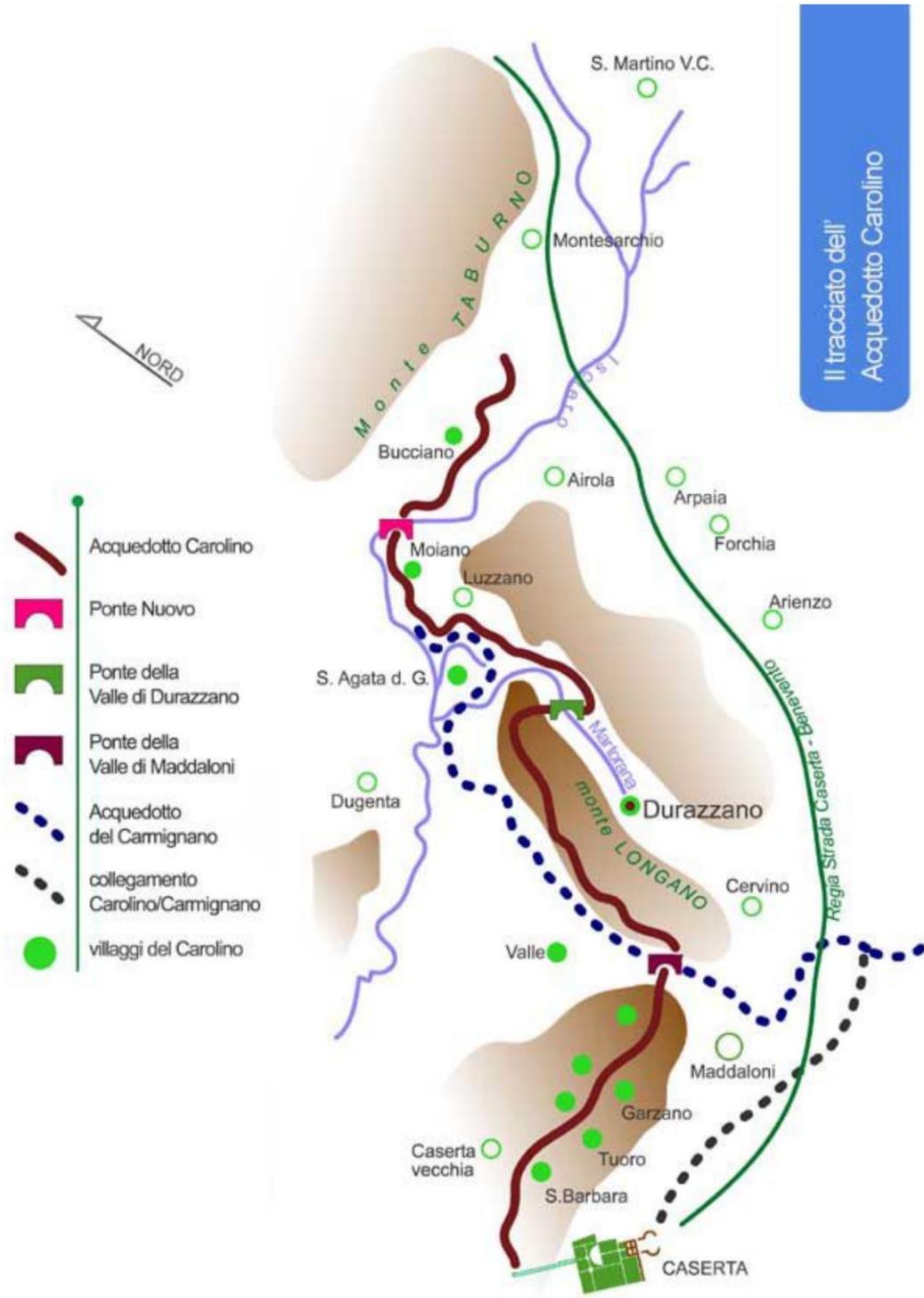


Fig. 2. Tracciato dell'Acquedotto Carolino (a cura di Mario Pagliaro).

Questi, espose al sovrano diverse soluzioni per il tracciato dell'Acquedotto che presentava numerose difficoltà, sia per l'orografia e per la natura dei terreni che per la sua stessa estensione. Per questi motivi, e per la forte carica propagandistica che sottintendeva l'opera, non venne posto alcun vincolo, lasciando il Regio Architetto libero di scegliere la soluzione per lui più opportuna.

Il 20 gennaio 1752, venne posta la prima pietra della Reggia di Caserta. Il 19 maggio 1753, quella dell'Acquedotto che venne inaugurato il 27 giugno 1769.

L'intera impresa vanvitelliana, per dirla con il Fichera, «è stata un'opera gigantesca, neanche tentata dai Romani, edificatori per eccellenza»¹.

Ventisette miglia di percorso, tre ponti, cinque montagne traforate, fino a 3000 operai all'anno impiegati, una spesa di 705.826 ducati solo per l'Acquedotto e di 6.133.508 ducati per l'intero complesso reale. Questi i numeri che descrivono l'impegno tecnico ed economico, la capacità creativa e la professionalità quotidiana necessari alla costruzione del monumentale acquedotto.

Tra le righe, però, l'elemento di analisi ugualmente importante, che va letto e compreso, è l'enorme sforzo politico che fu necessario a sostenere l'idea, la sua realizzazione e, soprattutto, la conservazione pressoché totale, fino al termine del cantiere, della carica utopica che rese affascinante agli occhi di Re Carlo la proposta di colui che, per questo, diventerà Regio Architetto.

La concretezza delle scelte simboliche

È storia come, con l'opzione per la corona spagnola di Carlo III, l'abdicazione in favore del figlio Ferdinando ed il conseguente insediamento del Consiglio di Reggenza, presieduto dal marchese Tanucci, la lotta silenziosa tra le lobby laico-riformatrici e quelle papaline-conservatrici, fosse diventata molto più aspra. Senza la funzione mediatrice di un sovrano carismatico, nonostante l'interesse di tutti a coltivare logiche equilibriste, le prove di forza dell'una e dell'altra parte non mancavano d'evidenza.

Dopo il 1759, Vanvitelli, papalino per storia e formazione, apparterrà alla fazione soccombente, fattore che causerà una impennata negativa della sua influenza a corte e quindi delle sue potenzialità professionali. La pur insidiosa concorrenza di Ferdinando Fuga, sponsorizzata addirittura dal Tanucci e la dichiarata avversione di quest'ultimo, quindi, erano solo effetti di cause ben più profonde ed insidiose che se non ebbero conseguenze decisamente più nefaste, fu esclusivamente per le capacità diplomatiche di Luigi Vanvitelli.

Quello per cui maggiormente gli dovrebbe essere reso onore, non è solo la capacità creativa che ha saputo immaginare l'utopia casertana, ma la pragmatica intuizione di ritenere necessaria e da perseguire costantemente, tanto la progettazione di una grande architettura, quanto la costruzione di un'aspettativa, di un plus valore aggiunto, capace di salvaguardare il risultato finale. Obiettivo che raggiunse proprio avendo cura di valorizzare e comunicare ogni singolo momento progettuale, tecnico, economico o simbolico della nuova opera.

¹ FICHERA F., GIOVANNONI G., *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale accademia d'Italia, 1937.

Tale intuizione, probabilmente, nacque in Vanvitelli dal confronto tra le storie degli acquedotti dell'Acqua Giulia e del Carmignano con quelli ancora presenti nei paesaggi della sua Roma.

I precedenti campani, pure importantissime opere di ingegneria idraulica, da cui era dipesa o dipendeva ancora la quotidianità di tante comunità del regno, già nel '700, soffrivano di un avanzato abbandono della memoria.

Dell'acquedotto imperiale era rimasto solo il ricordo approssimativo del tracciato percorso. Dell'opera seicentesca, anche i meriti tecnici legati alla sua funzione erano, oramai, messi in discussione o largamente superati dalla maggiore attenzione per l'insufficienza dei flussi portati ed il generale degrado delle strutture.

Entrambi i condotti avevano in comune la caratteristica di essere praticamente invisibili, quasi completamente interrati, senza momenti di rilevanza popolare. Per Vanvitelli, la scelta dei progettisti di aver risposto esclusivamente a ragioni tecnico/economiche, era stata la principale causa del loro abbandono.

Nella Relazione del Regio Acquedotto della Acqua Carolina, infatti, Don Luigi² ebbe a dire: «Tra tutte le opere architettoniche niuna ve n'ha che spaventi, e i Principi che le comandarono e gli ingegneri che l'eseguirono, al pari degli acquedotti. La difficoltà di ben livellare il corso d'acqua rende incerto l'esito del travaglio: l'eccessiva spesa che resta sepolta nelle viscere della terra, non lusinga l'ambizione di chi vuol far pompa di sua magnificenza: ma il dispendio e le difficoltà non già ritegni sono ma stimoli per le anime grandi, allorché si propongono di conseguire un vantaggio che la fatica e l'oro impiegatovi largamente compensi»³.

Appare evidente che Vanvitelli, di fronte al foglio bianco delle scelte progettuali, non sentisse prioritaria la dimostrazione delle sue capacità di architetto ma la coltivazione di una lusinga che potesse garantire lo stimolo dei committenti e la preservazione dalle invidie, per la definitiva esaltazione della sua figura, attraverso il compimento di un'utopia.

Così, nell'atteggiamento progettuale che traspare nella storia del Carolino, si può rilevare come la popolarità, la mitizzazione (ancora viva nell'aneddotica contemporanea), la garanzia della carica simbolica, siano state una conseguenza perseguita e diretta dal Regio Architetto attraverso il consapevole e continuo ricercare la creazione di momenti celebrativi. Episodi utili a permettere che la straordinarietà dell'opera «non restasse sepolta nelle viscere della terra», bensì, potesse rendersi evidente e con essa, i meriti del suo ideatore e la potenza dei suoi committenti.

L'analisi dell'intero Acquedotto Carolino, infatti, non può limitarsi alla segnalazione di singoli episodi tecnici o estetici, in quanto fu concepito come un insieme che, in ogni singolo aspetto della sua costruzione, funzionasse per mantenere l'equilibrio tra le ragioni che lo avevano creato. Queste, sicuramente, non erano la carica strategica dell'Acqua Giulia o quella speculativa-imprenditoriale del Carmignano ma, molto più realisticamente, la carica simbolica funzionale a rappresentare le ambizioni e l'atteggiamento politico di una dinastia regnante, protagonista di uno dei periodi nevralgici della storia europea.

Tra gli aspetti progettuali che l'Architetto usò per realizzare la volontà di lusingare «l'ambizione di chi vuol far pompa di sua magnificenza», il Ponte di Maddaloni con i

² Così veniva anche chiamato Luigi Vanvitelli.

³ FICHERA F., GIOVANNONI G., *Luigi Vanvitelli, ... cit.*

due ponti minori di Airola e di Durazzano, rappresentano sicuramente i capisaldi della sua azione.

La differenza tra dover fare e voler fare

La conferma dell'unicità dell'esperienza progettuale vanvitelliana nei ponti del Carolino, emerge anche sul fronte compositivo, accostando questa alle altre esperienze professionali condotte, sul tema dei ponti, da Luigi Vanvitelli.

Prima della nascita delle scuole di ingegneria militare e della rivoluzione tecnico-scientifica, egli fu, in ambito napoletano, l'ultimo grande architetto a riunire in sé la figura di tecnico ed artista. Per questo, nella sua funzione di Regio Architetto, fu chiamato ad intervenire anche per la ricostruzione dei ponti sul fiume Sele ad Eboli, sul Calore a Benevento e per il restauro di quello sull'Ofanto a Canosa.

Ad Eboli, subentrò nel 1760, all'ingegnere reale Agostino Caputo e all'ingegnere militare Giovan Domenico Piana, rei di aver sottovalutato l'opera di ricostruzione del ponte crollato a seguito di forti piene del Sele. Vanvitelli propose un arco unico, invece dei due originari, al fine di migliorare il deflusso delle acque e nel giro di due anni completò i lavori.

A Canosa, per il Ponte Romano sulla via Traiana, un primo tentativo sperimentale con palizzate di sbarramento non riuscì. Le acque in piena scavalcarono nuovamente gli argini. Propose, allora, «due soluzioni alternative, ma senza indicare la più affidabile, svincolandosi dall'incarico e lasciando il campo agli ingegneri militari».⁴

Anche per il Ponte di S. Onofrio a Benevento, interviene su una preesistente struttura romana gravemente danneggiata a seguito di un'alluvione, optando per la sua sostituzione e riproponendone, però, la originaria struttura con sei archi a tutto sesto e con finestre tonde, sempre per agevolare il deflusso delle acque in caso di piena. Anche questa soluzione, però, non impedì che, nel 1949, il ponte fosse distrutto da una piena del Calore.

In tutte queste occasioni, il Regio Architetto, interviene con rigore metodologico, realizzando attenti e precisi rilievi dei luoghi e delle strutture preesistenti e analizzando le cause alla base dei dissesti avvenuti. L'unico obiettivo era il ripristino delle antiche funzioni, evitando la ripetizione degli errori che avevano causato il crollo delle strutture originarie. Gli apporti espressivi furono molto lievi, l'inventiva, assolutamente subordinata all'attenzione per la soddisfazione delle esigenze tecniche della commessa avuta, e non ricercata.

Totalmente diverso l'approccio con i ponti del Carolino. In questi, libero da preesistenze e analisi tecnico/funzionali cui essere alternativo e nonostante il suo rigoroso tecnicismo, a parità di funzione da realizzare, l'Architetto denunciò da subito la volontà di concedersi maggiori intenzioni espressive e simboliche.

Nella storia del Carolino, solo tre volte, per la necessità di superare tre depressioni del territorio, l'Acquedotto viaggia su ponti⁵. Tre diverse richieste tecniche, assimilate non dalla risposta compositiva ma dalla messa in scena della funzione, ovvero, dalla ricerca costante di rendere anche simboliche delle scelte, altrimenti, strettamente

⁴ AVETA A., *Luigi Vanvitelli e la cultura tecnica del Settecento*, Storia dell'Ingegneria, Atti del 2° Convegno Nazionale, Napoli, 7-8-9 aprile 2008.

⁵ A questi passaggi, dovrebbe essere aggiunto anche il piccolo ponte del *Molino Nuovo*, nell'abitato di Sala, più funzionale alla sistemazione del parco, però, che non alle specifiche del percorso idrico in sé.

funzionali. Una soluzione, dettata dall'acume diplomatico del Vanvitelli e accompagnata dall'intelligenza di Re Carlo che, attraverso un'attenta azione di marketing permisero che un'opera così complessa, condotta in un arco temporale lungo, attraverso diverse fasi storiche e mille boicottaggi, fosse completata senza importanti cali di tensione tecnica e culturale, rispetto all'utopico progetto iniziale. Già con il primo dei tre ponti del Carolino, è manifesta questa ricerca.



Fig. 3. Il Ponte Nuovo ad Airola, BN (foto di Mario Pagliaro).

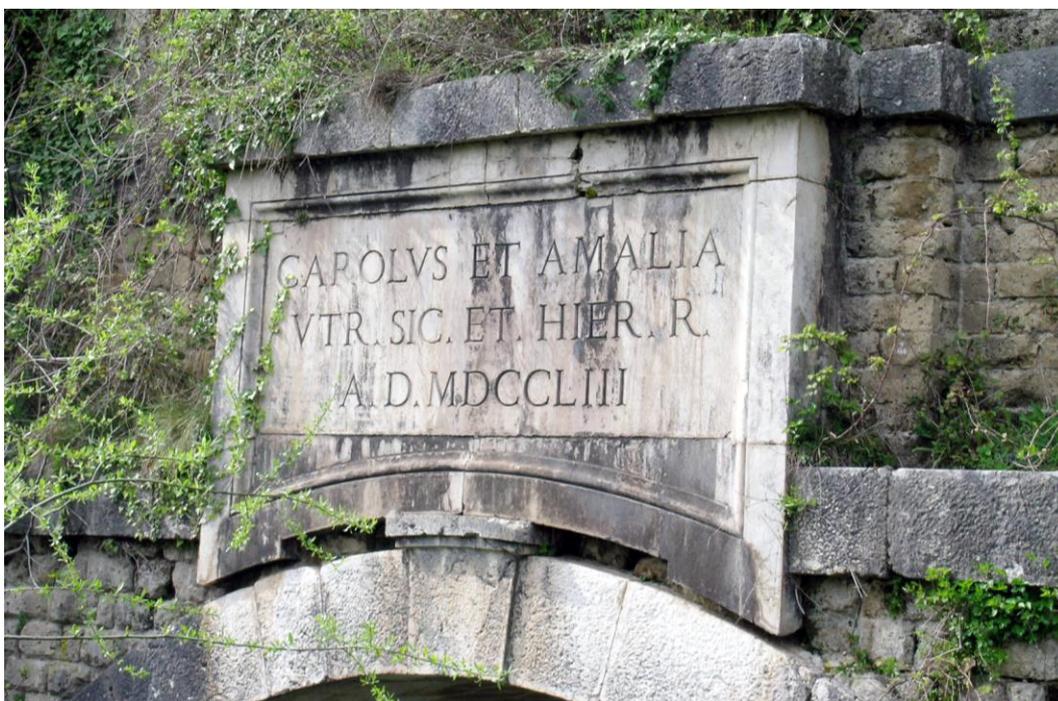


Fig. 4. Particolare dell'incisione lapidea sopra la chiave di volta del Ponte Nuovo (foto di Mario Pagliaro).

Nella piana di Airola, ai lavori necessari per la captazione di undici sorgenti si aggiunse la necessità di attraversare «un picciolo fiume nominato Faenza»⁶, oggi Isclero, che nei mesi invernali si ingrossava pericolosamente. Così il Ponte Nuovo, questo il toponimo che Vanvitelli gli attribuisce sin dalla fondazione, viene costruito per condurre l'acquedotto oltre una lieve depressione con un dislivello massimo di circa sei metri. Tecnicamente poteva ridursi nella semplice continuazione del terrapieno con cui già inizia e termina, lasciando la funzione di deflusso delle acque del torrente sottostante ad aperture meno caratterizzate di quelle realizzate. Don Luigi, invece, conscio dell'importanza e della convenienza mediatica a celebrare fisicamente la nascita del condotto, approfittò di questa occasione per disegnare un insieme architettonico, perfettamente calato nel romantico paesaggio bucolico, con pianta a curva, controcurva, quattro archi bugnati e due lapidi celebrative.

«Lo condussi al Ponte Nuovo sul fiume Faenza, (...) Restarono (Carlo III e Amalia n.d.a.) molto piacevolmente ammirati della quantità dell'acqua, come anche della costruzione del Ponte, sopra cui, benché non ancora terminato del tutto, vi avevo fatta innalzare la di loro iscrizione: Carolus et Amalia utr. Sic. Et Hier. Reg. Anno Domini MDCCLIII»⁷. Era il 30 marzo 1754 e per la seconda volta, in un anno, Vanvitelli convinceva i reali a visitare il cantiere di Airola.

Per la consapevolezza che enfatizzare i tratti architettonici del Ponte Nuovo servisse più ad un obiettivo politico che tecnico, Vanvitelli stesso confessa che «(...) si è attraversato un picciolo fiume nominato Faenza»⁸, ma poi ripete «benché non ancora terminato del tutto, il Ponte Nuovo fu gradito a Carlo III ed Amalia, forse anche perché vi avevo fatta innalzare la di loro iscrizione: Carolus et Amalia utr. Sic. Et Hier. Reg. Anno Domini MDCCLIII»⁹.

Se con il Ponte Nuovo si cercarono modi per rendere il progetto di maggiore portata, rispetto alla sua reale necessità, il Ponte di Maddaloni, già dalla individuazione del percorso, si rivelava l'elemento protagonista della composizione progettuale.

È noto, come per la sua ideazione, l'Architetto abbia ricercato ispirazione nella tipologia del Pont du Gard in Provenza, ponte del IX a.C., anch'esso a tre ordini con 6, 11 e 35 archi, lungo 254 m, alto 40 e «sempre fatto per condotto d'acqua, in unione di due monti»¹⁰.

Sia per la sua localizzazione geografica che per l'oggettiva unicità architettonica, l'erigenda struttura godeva naturalmente di una visibilità propria, ma Vanvitelli, comunque, applicò il suo metodo: rinuncia alla ricerca di alternative tecniche più concrete e tensione continua a creare popolarità, mito, aspettativa e favori. Come nella piana di Airola, anche qui due iscrizioni commemorative, frutto di lunghe e contrastate riflessioni, sopralluoghi reali, tour di studiosi, anche stranieri e sempre accompagnati da lui o dai suoi più stretti collaboratori.

Un'attenta azione di comunicazione, funzionale non semplicemente al riconoscimento dei suoi meriti ma soprattutto ad elevare la capacità di contrasto ai possibili ostacoli al completamento, secondo l'utopistico progetto iniziale dell'Acqua Carolina. È nelle vicissitudini affrontate da Vanvitelli, nella costruzione del Ponte

⁶ STRAZZULLO F. (a cura di) *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976, epistola n. 227.

⁷ Ivi, epistola n. 209.

⁸ Ivi, epistola n. 227.

⁹ Ivi, epistola n. 209.

¹⁰ Ivi, epistola n. 83.

della Valle di Durazzano, però, che l'obiettivo principale della trasformazione di strumentali passaggi tecnici in manufatti dall'alto valore simbolico trova la piena epifania. La nuova occasione di celebrazione della complessità dell'opera Carolina, coincide con tempi critici sia per l'impronta che il Regno di Napoli voleva dare nelle vicende europee, che per gli equilibri dello status quo politico-economico locale, portando il ponte durazzanese a divenire luogo di scontro di poteri minori, campo di battaglia di interessi personali, rappresentazione di *modus operandi* della manovalanza politica e, per Vanvitelli, prova di mestiere ed esercizio di diplomazia, lotta silenziosa combattuta per misurare il suo potere, nella speranza «che il Re e la Regina vedranno quello si farà nella Valle di Durazzano»¹¹.

Il ponte di mezzo

Il Ponte della Valle di Durazzano, secondo dei tre ponti del Carolino, è per fattori geografici, tecnici, politici e storici, elemento di mezzo. Il 6 ottobre 1759, Carlo III promulga la Prammatica Sanzione, lasciando il Regno di Napoli nelle mani del figlio terzogenito di soli otto anni e del Consiglio di Reggenza. Il Ponte della Valle di Durazzano, iniziato il 30 aprile 1760, è la prima opera di rilievo costruita durante il regno di Re Ferdinando IV, proprio per questo identificherà il passaggio tra la parte dell'Acquedotto costruita nel segno dell'utopia Carolina e la pragmatica continuazione dell'opera durante l'amministrazione Tanucci. Per Luigi Vanvitelli, la costruzione del ponte durazzanese coinciderà con l'inizio della fine dell'alta considerazione di cui aveva goduto a corte.

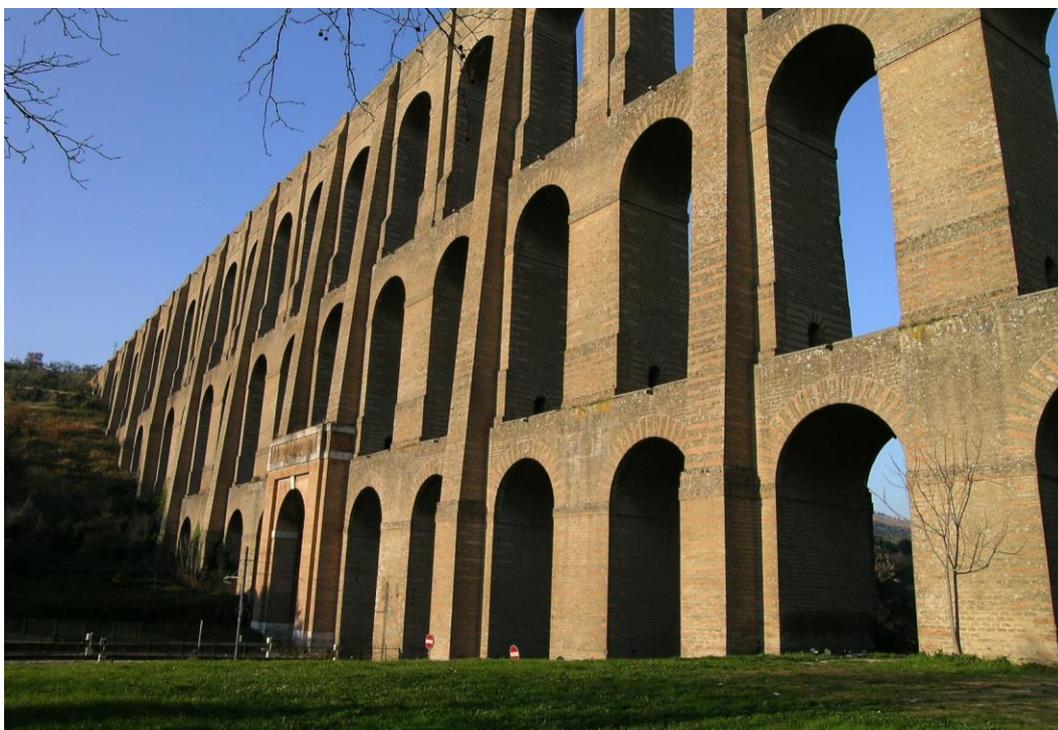


Fig. 5. I ponti della Valle di Maddaloni (foto di Mario Pagliaro).

¹¹ Ivi, epistola n. 724.

Un «rapporto, privo d'intermediazioni e in qualche modo autorevole»¹² che aveva saputo instaurare con la committenza di Carlo III ed Amalia e che sarà minato dalle gelosie e dalle faide della classe politico-amministrativa borbonica e soprattutto dai rapporti conflittuali con Bernardo Tanucci, i cui asti «covati per anni nei confronti del Regio Architetto esplodono con violenza»¹³. Nell'epistolario tra Luigi Vanvitelli ed il fratello Urbano, conservato nella Biblioteca Palatina di Caserta, il primo riferimento alla Valle di Durazzano è del 14 luglio 1754. Nella stessa lettera, Vanvitelli, descrivendo l'intero tracciato di progetto, nomina le undici sorgenti che saranno captate nella piana di Airola ed il traforo con cui si passerà nel territorio di Sant'Agata dei Goti e da qui «nel territorio di Durazzano, doppo in quello della Valle e finalmente in quello di Caserta»¹⁴. Bisognerà aspettare il 1758, perché la conduzione dei lavori porti a discutere, nell'esecutivo, del ponte sul Martorana.

A gennaio, Vanvitelli programmava che «Se per l'anno futuro sarà, come spero, terminato il lavoro della Valle, tutti anderanno a Sant'Agata e Durazzano per proseguire il lavoro, (...)»¹⁵.

Con la posa della prima pietra del Carolino, i lavori di captazione delle acque erano terminati e con essi il Ponte Nuovo sul Faenza ed il Ponte sulla Valle di Maddaloni era giunto ad una fase decisiva.

Nel novembre del 1759, i lavori della grande opera, anch'essa iniziata nel 1753, volgevano al termine. Le strutture portanti erano concluse, mancava solo la posa del condotto.



Fig. 6. Il Ponte di Durazzano (foto di Antonio Bergamino).

¹² CAPUANO A., *Il cantiere Perfetto, Il Palazzo Reale di Caserta*, C. CUNDARI (a cura di), Napoli, 2005.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ STRAZZULLO F. (a cura di) *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976, epistola n. 227.

¹⁵ *Ivi*, epistola n. 529.

Saggiamente, Vanvitelli prevedendo i possibili assestamenti della struttura, dovuti alla maturazione della malta tra i conci ed allo sviluppo delle coazioni tra gli archi, decide di fermarsi così che «(...) se mai (le strutture n.d.a) volessero fare qualche moto vi sia il tempo di farlo senza danno»¹⁶. Ovvero, evitando che eventuali ritiri potessero creare fessurazioni ed incidere sulla continuità e la tenuta del condotto idrico.

Ugualmente, da accorto direttore dei lavori, l'Architetto non poteva permettere che, nel frattempo, i materiali accumulati (le provisioni di calcina, pozzolane, etc.) e le maestranze impiegate nella fabbrica di Maddaloni, fossero lasciate inutilizzate. Era, quindi, giunto il momento di pianificare «l'incominciamento dell'altro lavoro nella valle del Martorana»¹⁷.

Il 27 novembre 1759¹⁸, Vanvitelli invia i due figli, Carlo e Pietro, con il collaboratore Marcello Fonton ed il capomastro Bernasconi, ad eseguire i rilievi e le livellazioni necessarie all'attraversamento del torrente Martorana. Questi, dopo circa quattro giorni erano già di ritorno. Evidentemente, questi rilievi furono solo una verifica esecutiva di precedenti sopralluoghi, infatti, Vanvitelli il primo dicembre dichiara di aver già realizzato il «disegno del Ponte a Durazzano»¹⁹, che sarebbe stato ad un solo ordine composto da cinque archi. Quello centrale doveva avere un'altezza di 50 palmi (13 metri n.d.a.) ed una campata di 22 palmi (5,80 metri n.d.a.).

Nonostante il clima rigido, alla considerevole età (per quei tempi) di sessanta anni, l'Architetto continuava ad assicurare presenza sui cantieri, anche a rischio di malanni o di incidenti, come quello del 26 febbraio «sulla calata di Durazzano (...) si è rotta la stanga della mia sedia; buonè stato che non pioveva per altro non è accaduto nulla di male a nessuno»²⁰.

A marzo del 1760, Don Luigi non ha ancora realizzato il progetto esecutivo per le fondazioni del Ponte. Prima di consegnarlo al capomastro Pietro Bernasconi, «(...) acciò lo ponga in esecuzione (...)»²¹, vuole attendere i segni della benevolenza reale.

Il 28 aprile, Vanvitelli annuncia al fratello «(...) domani vado a Durazzano per piantare il ponte; vi dormirò una notte (...)»²². Infatti, il 29 aprile 1760 è a Durazzano per sovrintendere alla preparazione dello spiccato che richiederà l'intera giornata. All'indomani, mercoledì 30 aprile 1760, in una giornata piovosa del primo anno del regno del Re piccirillo, alla presenza di Luigi Vanvitelli, «il Ponte nella Valle di Durazzano fu piantato con l'aiuto di Dio (...)»²³. Evidentemente, le fondamenta sul Martorana ebbero maggior fortuna di quelle di Maddaloni, infatti, in estate i lavori di fondazione sono conclusi e addirittura anche i pilastri sono già alzati. Il 19 agosto, sempre nella corrispondenza con il fratello Urbano, scrive che «al Ponte di Durazzano si voltano gli Archi e forse saranno tutti e cinque compiti (...)»²⁴.

Il 20 settembre 1760, dopo appena 5 mesi di lavorazione, Vanvitelli annuncia che «(...) il Ponte nella Valle di Durazzano è compito (...)»²⁵. Mancava solo la costruzione

¹⁶ Ivi, epistola n. 690.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, epistola n. 691.

²⁰ Ivi, epistola n. 720.

²¹ Ivi, epistola n. 726.

²² Ivi, epistola n. 739.

²³ Ivi, epistola n. 740.

²⁴ Ivi, epistola n. 781.

²⁵ STRAZZULLO F. (a cura di), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., epistola n. 790.

del condotto sopra di esso. Come per il Ponte di Maddaloni, anche in questo caso, aveva preferito lasciar assestare l'opera, prima di caricarla.

Il 7 ottobre, infatti, Vanvitelli è a Durazzano per riconoscere il ponte finito e ne fa questa descrizione «Il Ponte è finito, e sopra il ponte l'acquedotto ancora è tutto ricoperto di volta, ed ora si rinfranca (si riempiono i fianchi della volta n.d.a) per farvi il passaggio sopra il parapetto. Il lavoro non può essere più ben fatto (...)»²⁶.

Anche Tanucci, nelle sue relazioni mensili a Carlo III, il 28 ottobre 1760 dovè comunicare, seppur con meno enfasi, che «(...) Il Ponte di Durazzano è finito²⁷, (...)», e ancora, dopo circa un mese, il 25 novembre: «(...) Terminati al ponte della valle di Durazzano sono li muri, ond'è sostenuta la via pubblica, la quale per secondar l'acquedotto, si è dovuta ora alzar, ora deprimere per quei precipizi (...)»²⁸.

Quello che doveva diventare il ponte di Ferdinando IV

Nella storia del Ponte della Valle di Durazzano troviamo le ragioni della sua attuale poca considerazione quale elemento monumentale. Ovvero, struttura di interesse storico, oltre che architettonico, quindi, i motivi della sua attuale incuria e della marginalità che subisce.

Sembrerebbe banale ma tutto è legato alla storia di una iscrizione, una lapide da lasciare ai posteri e dedicare ai contemporanei, che Vanvitelli volle fortissimamente ma che mai riuscì ad apporre sull'arco centrale della fabbrica sul Martorana.

Poche parole incise che avrebbero dovuto legare il ponte durazzanese al piccolo Re Ferdinando IV, celebrandone l'inizio del regno.

La Prammatica Sanzione²⁹ è stata promulgata (6 ottobre 1759). Re Carlo sceglie il trono di Spagna con il nome di Carlo III ed abdica in favore del terzogenito Ferdinando, che sarà affiancato da un Consiglio di Reggenza. Luigi Vanvitelli, professionista attento sia alla tecnica quanto alla diplomazia di mestiere, aveva ovviamente fiutato il cambio di vento che la delega della gestione dei poteri regali alla Reggenza poteva significare per il suo prestigio a corte, quindi, per la sua carriera professionale.

Si sentiva, però, in qualche modo protetto dai favori di cui godeva presso Domenico Cattaneo, principe di San Nicandro, educatore del piccolo Ferdinando IV, per il quale, con i figli Carlo e Pietro, stava anche intervenendo a Barra, sul Miglio d'Oro, alla costruzione dell'elegante residenza che oggi si conosce come Villa De Gregorio di Sant'Elia.

Conosceva, però, anche quanto all'interno del Consiglio di Reggenza, la vera leadership fosse di Bernardo Tanucci, suo avversario e del quale ebbe a dire «(...)non ci voglio aver che fare, né meno il segno del croce (...)»³⁰.

²⁶ Ivi, epistola n. 796.

²⁷ IZZO M. C., *La costruzione dell'Acquedotto Carolino nelle lettere di Tanucci a Carlo III (1759-1767)*, lettera del 28 aprile 1760, Rivista di Terra di Lavoro, Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta, Caserta, Anno II, nr. 2, aprile 2007.

²⁸ Ivi, lettera del 25 novembre 1760.

²⁹ La Prammatica Sanzione del 3 ottobre 1759 fu il documento con cui Carlo di Borbone regolò la successione dei regni di Spagna, Napoli e Sicilia, nonché del ducato di Parma e Piacenza al momento in cui abdicava alla Corona dei domini italiani per assumere quella di Spagna.

³⁰ STRAZZULLO F. (a cura di) *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Galatina, 1976, epistola n. 694.



Fig. 7. Il Ponte di Durazzano (foto di Antonio Bergamino).

Don Luigi non poteva, quindi, non cogliere la straordinaria coincidenza di tempi tra l'inizio del nuovo regno e del nuovo ponte. Così, come già aveva fatto con il passaggio sul Faenza e con le arcate di Maddaloni, volle dimostrare il suo zelo alla Casa Reale, l'interesse a conservarne i favori e il grado di compiacenza di cui ancora godeva presso i reali, apponendo, anche sulla fabbrica di Durazzano, una iscrizione commemorativa che celebrasse il nuovo regno.

Erano trascorsi 52 giorni dalla Prammatica, i suoi figli con i collaboratori erano appena partiti per le livellazioni nella Valle di Durazzano e già l'Architetto scrive «Ho fatto il pensiero per il ponte di 5 archi da farsi nella valle di Durazzano, ne quale penso di farvi collocare il nome del presente Re - Ferdinandus IV utr. Sic. Et Hier. Rex an. I -, come si pose sul ponte della Faenza in Airola (...)»³¹.

Come quello sul Faenza era stato il ponte dedicato a Carlo ed Amalia, quello sul Martorana, doveva essere ricordato come il primo monumento dedicato al nuovo Re e Luigi Vanvitelli come il primo artefice di un tale onore.

Evidentemente, per quei tempi, il carattere simbolico che implicava una tale iniziativa, nascondeva risvolti politici troppo delicati per restare una scelta autonoma del progettista. L'Architetto infatti, scrive «Farò la corte però a S. Nicandro, richiedendo ad esso il consiglio di ciò fare; forse egli ne scriverà alla Corte di Madrid, e spero che andrà bene»³².

Le operazioni diplomatiche per l'autorizzazione alla posa della lapide erano iniziate. Chiaramente, un assenso reale avrebbe significato un positivo riconoscimento dei sovrani verso l'opera e, quindi, verso il suo architetto. Una conferma della considerazione di cui Vanvitelli aveva fino ad allora goduto, ottima valuta da spendere nei continui conflitti con il Tanucci e con le fazioni di corte a questo favorevoli.

Già il primo dicembre del 1759, l'Architetto scrive al fratello Urbano «Io ho fatto il disegno del Ponte a Durazzano, che sarà composto da cinque archi al pari; quel di mezzo avrà d'altezza apertura di palmi 50 (13 metri n.d.a) in circa in 22 (5,70 metri n.d.a.) di larghezza; su di questi si dovranno mettere poi l'iscrizione, di cui vi scrissi»³³.

Il giorno dopo, domenica 2 dicembre, Vanvitelli visita il Principe di San Nicandro per relazionare sullo stato delle iscrizioni al Ponte di Valle e della pianificazione dei lavori per quello di Durazzano, ma soprattutto perché, scavalcando il Consiglio di Reggenza, intercedesse direttamente presso Carlo III perché autorizzasse la posa dell'iscrizione anche a Durazzano e quindi riconoscesse il Ponte di Ferdinando IV.

Questo «(...)», facendosi nell'anno primo del Regno del Re Ferdinando IV, sembrava proprio che si dovesse notare in Iscrizione il suo Real Nome, e che io per il primo ne dovessi avere l'onore, e perciò io gli chiedevo il favore d'intercedermi il permesso del Re, per cui fare con maggior accuratezza gli ne avrei fatto un disegnano da puoterne fare qualunque uso, essendovi ancora del tempo bastante per averne risposta. Questo discorso piacque di molto al detto Principe e dissemi: Si puol fare una cosa molto propria e dire nella Iscrizione qualche cosa di buona grazia. Fatemene, dunque, insieme col disegnano, una rappresentanza. E mi ringraziò del pensiero. Io penso dunque fare il disegnano e fare un cannellino di ottone per includerlo, e con la relazione, o sia rappresentanza un poco pensata, portargliela

³¹ Ivi, epistola n. 690.

³² Ibidem.

³³ Ivi, epistola n. 691.

quanto più presto potrò, acciò per il principio dell'anno capiti nelle mani delli Monarchi Cattolici; (...)»³⁴.

Il venerdì successivo, la richiesta con il disegno degli archi di Durazzano era già pronta perché San Nicandro la facesse recapitare, entro la fine dell'anno, direttamente al Re spagnolo. Già il 18 dicembre, però, le speranze di Vanvitelli iniziano a sembrare illusioni: «(...) rispetto il disegno dato a S. Nicandro vi è nata difficoltà sulla Iscrizione, e ciò perché assolutamente l'averà fatto vedere al Tanucci. Io l'ho detto, or bene; sarà cosa buona levare dal disegno questa Iscrizione che cancellerò, o faretine un altro, (...)»³⁵.

Tanucci, quindi, era a conoscenza dei tentativi del Vanvitelli. Già da tempo, con ogni mezzo, cercava di minare la fiducia di Casa Reale verso quello che era il Primo Architetto del Regno e sminuire la portata dei suoi lavori. Prova ne sono i toni usati nelle sue relazioni mensili al sovrano spagnolo.

Le ragioni di tale atteggiamento, non risiedevano nel mero tentativo di far preferire persone a lui più vicine (in quel periodo il toscano Ferdinando Fuga era molto attivo a Napoli), bensì nella sorda ma più complessa e continua lotta tra le fazioni laico-riformatrici e quelle reazionarie, per la supremazia nell'influenza sulle scelte di corte, quindi, nella distribuzione del potere. Vanvitelli per convinzioni, cultura e opportunità, era certamente più vicino ai conservatori.

È logico pensare che mai Tanucci, divenuto il reggente di fatto delle sorti del regno, avesse concesso nuovi onori ad un uomo, e per esso ad una parte politica, che aveva il dovere di tollerare, non certo di favorire.

Il Ponte di Durazzano era la prima opera nuova del regno di Ferdinando IV, ma anche della Reggenza. Accettare quindi, che potesse diventare oltre che struttura funzionale, anche monumento celebrativo, avrebbe accresciuto l'aura che già era dell'Acqua Carolina e del suo artefice.

Così Tanucci, forse per illuderlo o comunque calmarne le ansie, nel gennaio 1760 commissionò a Vanvitelli i disegni di quella parte dell'acquedotto che non erano stati pubblicati nella «Dichiarazione dei disegni del Palazzo di Caserta alle Sacre Maestà» del 1756. L'entusiasmo dell'Architetto fu quasi infantile all'idea di poter vedere dati alle stampe, quindi all'attenzione reale, «il camino dell'acquedotto con il Ponte di Airola, li profili dei Trafori ed il ponte faciendo nella Valle di Durazzano (...)»³⁶.

Nel marzo, comunque, ancora nulla era dato sapere della richiesta per l'apposizione dell'iscrizione. Il San Nicandro, per dirla con Benedetto Croce, «era conosciuto per essere non veramente reazionario ma indifferente e inerte, (...) ed ajo famoso per la sua ignoranza e più ancora per l'amicizia che professava all'ignoranza»³⁷. Evidentemente, avendo già impegnato molta della sua influenza presso i reali, nelle lotte di potere contro il ministro toscano, San Nicandro, reputò più utile non consumare altre energie, contro il Tanucci, perorando con Carlo III le cause del Vanvitelli. Forse già giudicate poco vincenti.

Don Luigi, lo capì e decise di scavalcare l'Ajo volgendo le sue preghiere altrove. Leopoldo De Gregorio, marchese di Squillace, influente personaggio di corte che aveva seguito Re Carlo in Spagna e per cui Vanvitelli aveva realizzato Palazzo Aldifreda, fu il nuovo obiettivo.

³⁴ Ivi, epistola n. 692.

³⁵ Ivi, epistola n. 696.

³⁶ Ivi, epistola n. 700.

³⁷ CROCE B., *Storia del regno di Napoli*, Napoli, 1925.

L'occasione si presentò con il viaggio dell'allievo Francesco Sabatini a Madrid: «Gli ho consegnato quel cannello di ottone col disegno dell'Arcata di Durazzano, accompagnato con una lettera al Marchese di Squillace, acciò sia posto sotto l'occhio del Re, e così sarà fuori d'ogni impegno il Principe di S. Nicandro, (...)»³⁸.

Vanvitelli, oramai, sentiva il declino della sua influenza e spendeva tutto quanto poteva per porvi rimedio, guardando al costruendo ponte ed alla sua iscrizione come l'occasione ultima per testimoniare, malgrado Tanucci, la conservazione degli antichi equilibri «io ho il mio intento che il Re e la Regina vederanno quello si farà nella Valle di Durazzano (...)»³⁹.

A metà marzo la restante parte dei lavori procede con sollecitudine. Vanvitelli si rende conto di non poter ancora ritardare la costruzione del ponte, ma è ancora in attesa di buone nuove dalla corte spagnola «Farò fra giorni il disegno del Ponte di Durazzano al Capo Mastro (Pietro Bernasconi n.d.a.), acciò lo ponga in esecuzione, ma forse lo ritarderò a dare ad essi per aspettare qualche rincontro da Spagna. (...)»⁴⁰.

L'8 aprile, annunciando al fratello un viaggio di qualche giorno a Mondragone, precisa che poi sarebbe andato a Durazzano dove il ponte sarebbe stato piantato, aggiungendo significativamente: «(...) io voglio esservi presente. (...)»⁴¹.

Le fondazioni del ponte, infatti, saranno posate dodici giorni dopo, il 30 marzo 1760, alla sua presenza.

Il Regio Architetto, agli inizi di maggio viene a sapere che Sabatini è già a Madrid ma ufficialmente, per lui, «non vi è notizia in Reggenza che sia giunto (...)»⁴². Persa la fiducia nella complicità negli amici, pensa di affidare direttamente a Tanucci, una relazione dei lavori già compiuti sul Martorana, da consegnare a Carlo III⁴³. Pur consapevole che mai il toscano avrebbe comunicato i meriti suoi o dei suoi figli. Oramai, Vanvitelli sapeva che, non solo Sabatini è stato chiamato a Madrid ad operare sul palazzo reale, incarico a cui lui ambiva da tempo ma anche che la Reggenza impediva la nomina dei suoi figli Carlo e Pietro, in sostituzione dell'ex allievo, nel cantiere della Ponte della Maddalena a Napoli. Solo a novembre⁴⁴, Vanvitelli ha chiara la situazione dopo San Nicandro, anche il Marchese di Squillace lo ha abbandonato, addirittura in favore del genero Francesco Sabatini, che oramai riconosce essere più in alto di lui nelle grazie della corte di Spagna, occupando quel ruolo a cui lui aspirava come alternativa alla vita di corte napoletana dove «(...) nulla si gradisce, nulla di merito si può sperare, ma solo di male si può temere, ed ogni fatica è gittata nel letame (...)»⁴⁵. La crociata per l'ottenimento dell'autorizzazione reale, all'apposizione dell'iscrizione celebrativa del primo anno di regno di Ferdinando IV, sul Ponte della Valle di Durazzano, termina così. Chi adesso è più potente di lui, con un dichiarato ostruzionismo, impedendo l'apposizione di una semplice lapide, gli ha evitato il riconoscimento di nuovo valore. Per Vanvitelli è più di una battaglia persa, è un punto di svolta nella considerazione della sua persona. Sa di essere ancora un uomo influente, ma non più come una volta.

³⁸ STRAZZULLO F. (a cura di), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., epistola 724.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, epistola n. 726.

⁴¹ Ivi, epistola n. 733.

⁴² Ivi, epistola n. 746.

⁴³ Ivi, epistola n. 742.

⁴⁴ Ivi, epistola n. 816.

⁴⁵ Ivi, epistola n. 812.



Fig. 8. Il Ponte di Durazzano visto dal basso (foto di Antonio Bergamino).

Economicamente e professionalmente si era già garantito, prestando maggior attenzione alle commesse private. Non gli resta che accettare la sconfitta di una battaglia per meglio perseguire la vittoria finale. La definitiva affermazione della sua persona è legata alla conclusione del suo capolavoro. Ed è su questo obiettivo che deve concentrarsi.

Da questo momento, nelle lettere al fratello Urbano non ci sarà più nessun accenno all'iscrizione durazzanese. Da uomo di mestiere, accetta che quello di Durazzano resti solo un nuovo tassello dell'Acquedotto Carolino ed è al suo completamento, adesso, che rivolge tutte le speranze di riscatto della sua gloria.

Per il Ponte della Valle di Durazzano, invece, viene decretato l'inizio della fase della non conoscenza, dell'oblio della memoria e della materia. A guardarlo oggi, nemmeno Tanucci avrebbe immaginato tanto.



Ponza, lo scoglio di Casecavallo, 1890 ca.

ISLANDS OF OBLIVION
PONZA, PAESAGGI E ARCHITETTURE NEGLI SCRITTI DI
NORMAN DOUGLAS

Giuseppe Pignatelli

About: In July 1908, the Austro-Scottish novelist Norman Douglas embarked from Ischia to island of Ponza: presented a few years later on the pages of The English Review, the passionate narration of that brief and intense experience – lived in a necessarily spartan way between poignant beauty natural landscapes and the simple island buildings – enjoyed greater fame only after the publication of Summer Islands, in 1931, and Late Harvest in 1946, contributing decisively to the affirmation of the image of Ponza as the place of archaicity and innocence.

«Questi appunti di viaggio sono stati scritti parecchio tempo fa. Il primo, su Ischia, raccoglie le impressioni dei miei molti soggiorni su quell'isola; al contrario, ho visitato Ponza solamente una volta, nel luglio del 1908. Farlo ad agosto sarebbe stato troppo tardi a causa dei moscerini e del terreno arido, e durante l'inverno e la primavera questi posti sono davvero invivibili»¹.

A dispetto delle lunghe e ben note frequentazioni delle isole di Capri (sin dal 1888, appena ventenne) e di Ischia (vi sbarcherà una decina di anni dopo per goderne dei bagni termali), sarà questa l'unica esperienza ponzese per il romanziere austro-scottese, esito del tutto inaspettato di un'improvvisa fuga da una pigra estate sull'isola verde in compagnia di Olaf Gulbransson, vignettista satirico norvegese che appena due

¹ DOUGLAS N., *Author's Note*, in *Summer Islands. Ischia and Ponza*, Desmond Harmsworth, London 1931, p. 5. La traduzione è mia. Sulla figura del romanziere, rimando *in primis* a HOLLOWAY M., *Norman Douglas: a biography*, Secker & Warburg, London 1976; MEUSBURGER W., ALLAN M., SWOZILEK H., *Norman Douglas. A portrait*, La Conchiglia, Capri 2004.

anni prima aveva sposato la sua sorellastra Greta: «Non fu la prospettiva degli scenari che ci attendevano, e nemmeno l'interesse per la geologia, a spingerci a Ponza la prima volta. Fu semplicemente la noia [...]. Per giorni e giorni, dalla nostra terrazza d'Ischia, guardavamo quelle isole al tramonto, avvampate dagli ultimi raggi del sole. E ogni volta, immancabilmente, uno di noi due ripeteva: "quando ci andiamo? C'è un battello due volte la settimana. Perché non domani?"»².

Straordinaria testimonianza sull'arcipelago pontino agli inizi del secolo scorso, il resoconto di quella breve quanto intensa escursione fu verosimilmente steso da Douglas subito dopo il suo rientro, ma edito solo nell'aprile del 1913 su *The English Review*³, un mensile letterario promosso cinque anni prima da quello stesso Joseph Conrad che tra il gennaio e il maggio del 1905 aveva fiutato il talento letterario di Douglas in occasione di un soggiorno nell'isola azzurra⁴.

Mi sembra opportuno sottolineare come il terzo numero della rivista, nel febbraio del 1909, avesse già ospitato *The Island of Typhoëus*⁵, lucida descrizione di una Ischia ancora segnata dal terremoto che 26 anni prima aveva raso al suolo l'abitato di Casamicciola: «una folta vegetazione nasconde parzialmente alla vista le macerie, che però appena torna l'inverno ricompaiono nella loro drammatica realtà. L'opera di cancellazione è lenta, e l'uomo collabora con la natura nell'impresa. Quasi dimentico della terribile esperienza, il contadino rialza i muri della casa demolita, o ne riutilizza le pietre come materiale da costruzione»⁶. Palese è, in questo caso, il riferimento a Tifeo, il mitologico gigante che periodicamente scuote l'isola dalla sua prigione nelle viscere del monte Epomeo, ma che con il suo respiro e le sue lacrime genera le benefiche fumarole e le sorgenti d'acqua termale: per Douglas Ischia è dunque sinonimo di un'inquietudine figlia proprio di quel catastrofico evento che «uccise in maniera orribile oltre settemila persone; e distrusse non solo le case e gli averi dei superstiti, ma anche il loro morale. Più di tutto è però l'instabilità del suolo ad influenzare, con i suoi sinistri sussulti, la mentalità isolana»⁷.

Islands of Oblivion è invece l'ambiguo titolo scelto da Douglas per raccontare un arcipelago tanto diverso da quello campano da potersi quasi definire esotico, un vero e proprio microcosmo geografico e sociale letteralmente sospeso nel tempo e nello spazio nonostante le poche miglia di distanza dalla costa e dalle stesse isole di Ischia e, soprattutto, di Capri, da tempo frequentatissima meta turistica internazionale.

A dispetto della brevità della permanenza (non più di una settimana trascorsa in maniera necessariamente spartana), quella pontina sarà infatti per lui un'esperienza decisiva nel racconto dell'insularità come condizione di isolamento e di lontananza, quel distacco dalla terraferma che costituirà poi il filo conduttore di molti dei suoi successivi scritti, da *Siren Land* del 1911 a *South Wind* del 1917, senz'altro il suo romanzo più apprezzato da pubblico e critica⁸.

² DOUGLAS N., *Summer Islands*, cit. D'ora in poi farò riferimento all'edizione italiana DOUGLAS N., *Isole d'estate. Ischia e Ponza*, a cura di KNIGHT C., Guida, Napoli 1988, p. 135. *Summer Islands* raccoglie entrambi i racconti dedicati a Ischia (*The Island of Typhoëus*) e all'arcipelago pontiano (*Islands of Oblivion*), pubblicati in precedenza separatamente.

³ DOUGLAS N., *Islands of Oblivion*, in «The English Review», 14, apr. - jul. 1913, pp. 93-100.

⁴ KARL F.R., *Joseph Conrad, Norman Douglas and the English Review*, in «Journal of Modern Literature», 2, III, 1971, pp. 342-356.

⁵ DOUGLAS N., *The Island of Typhoëus*, in «The English Review», 1, 3, feb. 1909, pp. 398-419.

⁶ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 71.

⁷ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., pp. 55-57.

⁸ Cfr. su questo tema KNIGHT C., *Introduzione* in DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 11.

Molti anni più tardi Douglas confesserà, d'altra parte, che proprio i solitari paesaggi costieri apparsi ai suoi occhi dal vapore proveniente da Ischia avrebbero contribuito in maniera determinante alla delineazione degli scenari rupestri di Nepenthe, l'immaginaria isola tra la Sicilia e l'Africa percorsa dal caldo vento del sud che tutto sconvolge, accompagnando i suoi abitanti verso la follia.

Sostanzialmente ignorato dai lettori europei, il testo di *Islands of Oblivion* fu invece richiesto nella primavera del 1918 dai redattori dello *Scribner's Magazine*, fra le più prestigiose riviste newyorkesi, convinti che il pubblico d'oltreoceano potesse appassionarsi a quella sorta di mondo perduto (e penso all'omonimo romanzo di Conan Doyle, pubblicato con enorme successo solo pochi anni prima)⁹ nelle acque del Mediterraneo.

Il periodico statunitense poteva inoltre vantare una larghissima diffusione – non solo in patria – grazie all'uso dell'illustrazione a colori, fra le prime testate prettamente letterarie a farne uso: come consuetudine, Douglas poté scegliere personalmente le immagini che avrebbero accompagnato il proprio scritto, individuando in Charles Caryl Coleman, pittore statunitense da tempo trapiantato a Capri, colui che avrebbe dato colore e spessore ad una decina di fotografie scattate dieci anni prima. Non ci è però dato di sapere il risultato di questa collaborazione perché tutto il materiale inviato a New York, compreso il testo, non sarà mai utilizzato dall'editore, andando purtroppo perduto alla fine degli anni Trenta con la definitiva chiusura della rivista.

Ciò nonostante, gli ultimi lavori del Coleman consentono di immaginare i motivi che spinsero Douglas verso questa scelta: intorno al 1875 l'artista si era trasferito a Capri dedicandosi all'ossessiva rappresentazione del Vesuvio e del golfo di Napoli «in tutte le stagioni dell'anno, filtrata attraverso le luci e le ombre nell'arco delle ventiquattr'ore, dal sorgere al tramonto del sole»¹⁰. I disegni a pastello realizzati per lo *Scribner's Magazine* dovranno impegnare a lungo Coleman, visto che volontà di Douglas era quella che riproducessero fedelmente proprio le striature delle rocce e le tonalità cangianti delle acque ponzesi alle diverse ore del giorno: «Non è affatto sorprendente che i pochi pittori che hanno visitato il gruppo delle isole Ponziane [...] – questo l'*incipit* di *Islands of Oblivion* – siano rimasti sconvolti dall'incredibile bellezza di quegli scenari. Soltanto l'aggettivo inverosimile risulterebbe infatti idoneo ad esprimere le sensazioni provocate da quelle grotte spalancate sul mare, illuminate di luce soffusa come navate di cattedrali»¹¹ (fig. 1). Douglas, lo ricordo, amava considerarsi un esperto di scienze naturali, disciplina che apprese da autodidatta sin da giovanissimo e che lo accompagnerà per tutta la vita: «la roccia del promontorio – noterà con evidente cognizione di causa della collina sovrastante il porto di Ponza – è semplice trachite, ma ciò non impedisce che, veduta dal mare alla prima luce del mattino, l'intera montagna appaia carica di riflessi rosati così intensi da sembrare finti»¹².

⁹ CONAN DOYLE A., *The Lost World*, Hodder & Stoughton, London, 1912. In Italia fu pubblicato in due puntate l'anno seguente su *La Domenica del Corriere* con il titolo *Un mondo perduto*.

¹⁰ «Dalla sua casa isolana Coleman ha raffigurato la sagoma del Vesuvio con il suo pennacchio [...]. Ha esposto otto piccole vedute a pastello e a olio che egli stesso ha intitolato *Songs of Vesuvius* [...]. Le sue immagini sono particolarmente riuscite per colore e soggetto, il caldo sole di Capri, le tinte delle sue rupi e il mare» (DE KAY C., *As an American sees Capri*, in «The New York Times», apr. 23, 1899, recensione alla personale dell'artista tenutasi in quell'anno presso la Avery Gallery in Fifth Avenue. La traduzione è mia). Sulla residenza di Coleman, da lui stesso ribattezzata *villa Narcissus*, rimando a FIORANI T., *Le case raccontano: storie e passioni nelle dimore del mito a Capri*, La Conchiglia, Capri 2002, p. 315.

¹¹ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 133.

¹² DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., pp. 137-139.



Fig. 1. Ponzia, lo scoglio Muto e la punta della Guardia, 1950 ca.



Fig. 2. Ponzia, la Piana Bianca, 1950 ca.

Così come il marchese de Dolomieu¹³ o, ancor più, William Hamilton¹⁴, Douglas sarebbe rimasto letteralmente folgorato da quelle policrome conformazioni vulcaniche dalle bizzarre forme che da sempre avevano affascinato chiunque le avesse vedute dal mare, «quei precipizi di lava o d'altri minerali sfolgoranti di tonalità bianche, rossosanguigne, verdi, grigioperla, nere, gialle. La cosa più straordinaria è che i colori non si mescolano fra loro ai confini, creando sfumature intermedie: i margini rimangono netti, marcati come quelli di varie nazioni su una carta geografica»¹⁵ (fig. 2). Analoghe emozioni avrebbero d'altra parte suscitato in lui anche i paesaggi delle isolette disabitate di Zannone e, soprattutto, di Palmarola, «un caotico ammasso di aguzzi pinnacoli rocciosi e profondi crepacci»¹⁶ (fig. 3).

Contraltare ad una costa davvero straordinaria, l'entroterra di Ponza non gli riserverà viceversa alcuna sorpresa: «una volta circumnavigato il falcetto dell'isola [...], restava infatti ben poco da ammirare. Una buona mulattiera, camminando lungo la dorsale alta di Ponza, consente di vederla tutta [...]. L'interno dell'isola non offre, dal punto di vista panoramico, alcunché di eccezionale: si vede solo una sequenza di collinette basse e coi fianchi arrotondati, coperte di vigneti fino alla cima»¹⁷.



Fig. 3. Palmarola, lo scoglio di S. Silverio e il monte Tramontana, 1950 ca.

¹³ Cfr. GRATET DE DOLOMIEU D., *Mémoire sur les îles Ponces et catalogue raisonné des produits de l'Etna*, Chez Cuchet, Paris 1788.

¹⁴ HAMILTON W., *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the two Sicilies. Supplement to the Campi Phlegraei being an account to the great eruption of the mount Vesuvius in the month of August 1779*, Napoli 1779.

¹⁵ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 133.

¹⁶ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 147.

¹⁷ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 135.

A differenza di chi lo aveva preceduto nel raccontare le tante sfumature dell'arcipelago (dall'*Ultramontano* Conrad Haller¹⁸ a Giuseppe Tricoli¹⁹, sino a Pasquale Mattej²⁰, tutti autori che Douglas doveva evidentemente aver letto con attenzione), egli sembra ben poco interessato alla plurimillennaria millenaria storia di quegli scogli, ai molti resti di epoca romana o medievale o, ancor di più, all'analisi sociologica della popolazione locale, definita con alterigia «una razza abbastanza brutta a vedersi, Napoletani con una spruzzatina di sangue saraceno»²¹.

In quest'ottica, ben poche righe saranno dedicate all'architettura locale, dal villaggio de Le Forna – «rispetto a quelle costruite in muratura, queste abitazioni rupestri risultano più economiche, altrettanto asciutte, più fresche in estate, più calde in inverno [...]. Unico difetto: una certa scarsità di luce, ma quelle affacciate sul precipizio hanno una vista fantastica»²² – sino all'abitato progettato alle spalle del porto da Antonio Winspeare e Francesco Carpi alla fine del Settecento²³ (fig. 4).



Fig. 4. Ponza, il porto, 1910 ca.

¹⁸ [HALLER C.], *Tableau topographique et historique des isles d'Ischia, de Ponza, de Vandotena, de Procida et de Nisida; du Cap de Misene et du Mont Pausilipe. Par un Ultramontain*, Porcelli, Naples 1822 (ed. it. HALLER C., *Topografia e storia delle isole di Ischia, Ponza, Ventotene, Procida, Nisida e di Capo Miseno e del monte Posillipo*, a cura di TOMMASELLI A., Grimaldi, Napoli 2005).

¹⁹ TRICOLI G., *Monografia per le isole Ponziane*, Stamperia di vico S. Marcellino, Napoli 1855.

²⁰ MATTEJ P., *L'arcipelago Ponziano. Memorie Storiche Artistiche*, s.e., Napoli 1857. Il lungo *reportage* fu pubblicato con lo stesso titolo su *Poliorama Pittorresco* tra il 1855 e il 1857 (vol. XVI, 1855-56: vol. XVII, 1856-57). Cfr. PIGNATELLI G., *Prima del mito. Il viaggio di Pasquale Mattej nelle isole Ponziane*, in MAGLIO A., MANGONE F., PIZZA A. (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, Artstudiopaparo, Napoli 2017, pp. 31-39.

²¹ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 135.

²² DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 135.

²³ Cfr. AMIRANTE G., *Las nuevas poblaciones en tiempos de Carlo III e le nuove colonie durante il regno di Ferdinando IV*, in GAMBARDELLA A. (a cura di), *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, ESI, Napoli 2003, pp. 220-223.

Anche in questo caso, le «minuscole abitazioni che vengono imbiancate una volta la settimana, le stanze interne pulite quanto le facciate, ed i muri esterni spesso decorati con disegni azzurri o gialli»²⁴ rappresenteranno per Douglas segni di una civilizzazione poco credibile: la modernità sull'isola finisce infatti qui, costretta tra il porto sia pur brulicante di vita e le pendici del monte Guardia punteggiate da «candidi casolari, simili ad una moltitudine di puntini bianchi»²⁵ (fig. 5).

Ai suoi occhi, l'arcipelago è infatti un luogo da difendere ad ogni costo da un progresso oramai alle porte, quello stesso progresso che aveva da tempo sfigurato la sua amata Capri, «profondamente diversa rispetto a quando vi sono sbarcato per la prima volta»²⁶. In quegli stessi anni Ponza iniziava d'altra parte a scrollarsi di dosso secoli di isolamento geografico, economico e sociale: tra la fine dell'Ottocento e lo scoppio della Grande Guerra, l'isola vivrà infatti un periodo di insperato sviluppo grazie al potenziamento dei collegamenti con la terraferma. Dall'estate del 1910, solo due anni dopo la visita di Douglas, una cordata di armatori partenopei avrebbe in particolare fondato la Compagnia Napoletana di Navigazione a Vapore, la prima a garantire un servizio regolare che porterà ad un sia pur modesto aumento dei visitatori, quasi esclusivamente nei mesi estivi²⁷ (fig. 6).

Persino il flusso migratorio oltreoceano verso l'Argentina, gli Stati Uniti e il Canada *in primis*²⁸, iniziava a dare i primi frutti grazie al rientro dei capitali garantiti dagli emigranti di seconda generazione, decisivi nella crescita, non solo economica, dell'isola: «Uno dei fortini situati all'imboccatura del porto – scriverà Douglas, stupito da questo insolito benessere – è stato recentemente venduto, insieme allo scoglio sul quale si erge, per soli trentacinque franchi, il che potrebbe indurre a pensare che a Ponza i terreni costino poco. Niente di più sbagliato! Soltanto gli scogli sono a buon mercato. La terra invece raggiunge prezzi favolosi: dall'America arrivano fiumi di soldi, e tutti costruiscono case»²⁹.



Fig. 5. Ponza, paesaggio rurale località Giancos, 1890 ca. Fig. 6. Ponza, piroscafi nel porto, 1890 ca.

²⁴ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 135.

²⁵ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 137.

²⁶ DOUGLAS N., *Introduction*, in *Capri. Materials for a Description of the Island*, Orioli Editore, Florence 1930, p. 6. La traduzione è mia.

²⁷ Sull'argomento cfr. www.ponzaracconta.it/2012/04/01/la-navigazione-postale-a-ponza-dai-borboni-alla-span-2/.

²⁸ Cfr. MIKUS W., *Aspetti e problemi della geografia della popolazione nelle isole minori dell'Italia meridionale*, in «Rivista Geografica Italiana», LXVI, 1969, pp. 14-49.

²⁹ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 135.

Ciò nonostante, il progresso sull'isola sembra ancora essere un concetto alquanto astratto e, soprattutto, ancora poco radicato tra la popolazione locale: «È certo che la visita di Ponza risulterebbe più tollerabile se esistesse un locale definibile “ristorante”, sia pur con sforzo di fantasia. Eppure la materia prima non manca: se uno si portasse dietro un cuoco, e prendesse in affitto un alloggio fornito di cucina, potrebbe sopravvivervi indefinitamente. C'è carne fresca, frutta e verdura, il vino è eccellente e il pesce a buon mercato»³⁰ (fig. 7).

Evidentemente infastiditi da tanti disagi, dopo pochi giorni Douglas e il suo compagno d'avventura avrebbero sentito l'impellente bisogno «di tornare ai lussi e alle comodità di Napoli, e saliti a bordo del bravo battello *Lampo* [...] dopo qualche ora effettuiamo la nostra sosta a Ventotene»³¹ – peraltro assai breve e del tutto priva di episodi degni di rilievo – prima del definitivo ritorno ad Ischia.

Forte di un discreto successo oltreoceano, *Islands of Oblivion* fu ripubblicato unitamente a *The Island of Typhoëus* in un unico volume dall'accattivante titolo di *Summer Islands*, stampato a Londra nel 1931 a cura di Desmond Harmsworth³².

Solo negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, riproposte come appendice alla fortunatissima autobiografia di Douglas *Late Harvest*³³, le pagine di *Summer Islands* potranno godere del meritato successo, contribuendo alla definitiva affermazione oltremarina e oltreoceano dell'immagine dell'arcipelago, e di Ponza in particolare, quale luogo ancora meravigliosamente incontaminato (fig. 8).



Fig. 7. Ponza, il porto, 1925 ca.

³⁰ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 149.

³¹ DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., p. 149. Unitamente alla vicina isola di Santo Stefano, sede dell'ergastolo borbonico, Ventotene non meriterà che poche righe, limitate alle millenarie quanto abusate storie di «deportazioni ed orrori» e dei loro abitanti «sepolti vivi nell'oscurità e nel silenzio» (DOUGLAS N., *Isole d'estate*, cit., pp. 149-131).

³² DOUGLAS N., *Summer Islands*, cit. Nello stesso anno il volume fu stampato in 550 copie dalla casa editrice newyorkese The Colophon, seguite nel 1942 dai soli trenta esemplari curati dalla londinese Corvinus Press.

³³ DOUGLAS N., *Late Harvest*, Lindsay Drummond, London 1946.



Fig. 8. Ponza, l'arrivo del piroscafo, 1927 ca.



Fig. 9. Ponza, la spiaggia di S. Antonio, 1955 ca.



Fig. 10. Ponza, il villaggio de Le Forna e il forte Papa, 1950 ca.

Ancora nel 1922, come amaramente sottolineato da Guido Almagià su *Le vie d'Italia*, mensile illustrato del Touring Club, «le isole Pontine sono completamente sconosciute alla maggior parte degli italiani, che se le figurano come tristi luoghi di pena, isole inospitali, brulle, deserte, inaccessibili. Pochi sanno che un servizio regolarissimo di comunicazioni le allaccia con Napoli e Gaeta, e che in poco più di due giorni, viaggio compreso, è possibile effettuare due piacevoli traversate, toccando vari approdi di isole interessantissime, e trattenendosi a Ponza il tempo sufficiente per una visita alle bellezze naturali di essa»³⁴ (fig. 9).

Preclusa di fatto allo sviluppo turistico per ancora un ventennio (dal gennaio del 1928 all'estate del 1943, è bene ricordarlo, l'isola fu il domicilio coatto di centinaia di oppositori del Regime condannati al confino), solo dai primi anni Cinquanta del secolo scorso Ponza potrà finalmente beneficiare della costante presenza dei viaggiatori, anche stranieri, attratti dagli scenari naturali di straordinaria suggestione e, soprattutto, da un'arcaicità e da un'innocenza altrove perdute³⁵ (fig. 10).

³⁴ ALMAGIÀ G., *Italia inesplorata. L'isola di Ponza*, in «Le vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club d'Italia», XXVIII, 2, 1922, pp. 149-154.

³⁵ Su questo tema rimando ai recenti MANGONE F., BELLI G., TAMPIERI M.G. (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2015; MAGLIO A., MANGONE F., PIZZA A. (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo*, cit.; BELLI G., CAPANO F., PASCARIELLO M.I. (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, FedOA, Napoli 2018.



Fig. 1. Colosseo, Roma 2022 (foto di M. Nuzzo).

UN APPROCCIO OLISTICO AI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO. IL PARTENARIATO PUBBLICO-PRIVATO.

Francesco Quarta

About: The landscape and the cultural heritage represent a whole from a constitutional point of view and exist around man, united by an unavoidable and typical element: "beauty". Beauty understood in its subjective, historical and philosophical meaning, but also as an evocative of amazement and wonder. It is precisely from this point that we should start to design a new approach to the issue of cultural and environmental heritage, overcoming the tendency to ask ourselves, usually, the same dichotomous question in dealing with issues related to the enhancement of landscape or cultural heritage: scientific or managerial approach? In fact, protection, enhancement and use, wanting to give an example that recalls other areas of knowledge, represent three different states of the same matter that live their own life only when they are observed individually.

Disegno per un nuovo approccio alla tematica dei beni culturali

L'art. 9 della Costituzione¹, com'è noto, accomuna con l'unica espressione, «paesaggio e patrimonio storico e artistico della Nazione», il bene ambientale ed il patrimonio storico e artistico. Tale vicinanza ed unicità concettuale è emblematica della volontà dei padri costituenti di tracciare un segno indelebile, che deve essere sempre tenuto presente nella trattazione delle problematiche connesse a tali ambiti, declinati nelle loro varie espressioni: beni culturali, archeologici, architettonici ed ambientali, archivistici e librari, etno-antropologici.

Il paesaggio e il bene culturale rappresentano un tutt'uno dal punto di vista costituzionale ed esistono intorno all'uomo, accomunati da un elemento ineludibile e

¹ COSTITUZIONE DELLA REPUBBLICA ITALIANA, entrata in vigore il 1 gennaio 1948, G.U. n.298 del 27-12-1947.

tipico: la «bellezza». Bellezza intesa nel suo significato soggettivo, storico e filosofico, ma anche quale evocatrice di stupore e meraviglia.

È proprio da questo punto che si dovrebbe partire per disegnare un nuovo approccio alla tematica dei beni culturali ed ambientali superando la tendenza a porsi, solitamente, la medesima e dicotomica domanda nella trattazione delle questioni connesse alla valorizzazione dei beni paesaggistici o culturali: occorre privilegiare l'approccio scientifico o quello manageriale? In effetti tutela, valorizzazione e fruizione, volendo fare un esempio che richiama altri ambiti del sapere, rappresentano tre stati diversi della stessa materia che vivono di vita propria solo nel momento in cui vengono osservati singolarmente.

Il bene paesaggistico e culturale assolve in pieno la sua funzione, che potremmo definire sociale, umana e costituzionale, solo nel momento in cui tutti, e non solo gli appartenenti alla Nazione che li ospita, sono posti nelle condizioni di poterne godere.

È giusto, ad esempio, anche avere una fruizione a titolo oneroso da parte degli utenti di un particolare bene che, a sua volta, è stato posto nelle condizioni di essere fruito perché tutelato. Tale premessa è fondamentale per il resto della trattazione. In effetti, ogni ragionamento relativo alla fruizione dei beni culturali e paesaggistici rimarrebbe pura filosofia se non lo si ancorasse ad una dei temi più spinosi del problema: gli alti costi di gestione. Ecco allora che la tutela, il mantenimento e la manutenzione, anche programmata, del bene culturale e paesaggistico impongono una solidarietà comune nell'affrontarne gli oneri che non devono essere solo a carico del soggetto pubblico, stato centrale o ente locale che sia. Se siamo d'accordo con questa premessa, allora l'elemento manageriale non può e non deve essere trascurato anzi, diventa quasi un pilastro importante su cui poggiare l'adempimento degli indirizzi costituzionali sopra citati.

Dunque, il soggetto pubblico, centrale o locale che sia, non può essere sufficiente per la tenuta e gestione dei beni culturali o paesaggistici ma deve sopperirvi immancabilmente il privato e non, si badi bene, il «mecenate» ma bensì l'«imprenditore». Ciò non vuol significare assolutamente che il bisogno di ingenti quantità di denaro, per il sostentamento e rilancio del patrimonio culturale e paesaggistico del nostro Paese, si debba tristemente piegare alla logica del profitto, quasi con rassegnazione, ma significa solo che gli strumenti normativi esistenti devono essere utilizzati sapendone sfruttare in pieno le potenzialità. In tal senso il partenariato pubblico-privato rappresenta uno strumento importante del D.lgs. n. 50 del 2016², tuttavia ancora poco sfruttato, il cui perimetro esterno è tutto da disegnare specie nel settore della valorizzazione.

Si tratta di schemi procedurali che consentono di legare l'interesse pubblico, inteso in termini di rilancio e sfruttamento economico del bene considerato, con la possibilità per il soggetto privato, strutturato e con determinati requisiti, di poter trarre il giusto margine di resa che consenta da un lato di coprire l'investimento richiesto e dall'altro ottenere il giusto margine di profitto. Il tutto deve essere rappresentato tramite un piano economico-finanziario che, presentato in sede di

² DECRETO LEGISLATIVO 18 aprile 2016, n. 50 Attuazione delle direttive 2014/23/UE, 2014/24/UE e 2014/25/UE sull'aggiudicazione dei contratti di concessione, sugli appalti pubblici e sulle procedure d'appalto degli enti erogatori nei settori dell'acqua, dell'energia, dei trasporti e dei servizi postali, nonché per il riordino della disciplina vigente in materia di contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture. Pubblicato su G.U. Serie Generale n.91 del 19-04-2016 - Suppl. Ordinario n. 10. Entrata in vigore del provvedimento 19/04/2016.

proposta o procedura di gara, rappresenta la sostenibilità economica dell'intera operazione proposta. Tale strumento, ovviamente, deve essere maneggiato con cura dagli «addetti ai lavori» per due ordini di ragioni: la prima, ripartire oculatamente il rischio di gestione attraverso una matrice dei rischi che deve essere costruita secondo modelli standardizzati ma che devono essere implementati sulla base del caso concreto, la seconda, evitare di creare delle posizioni di privilegio che, dietro il rispetto del dettato normativo, per la verità poco chiaro, possono avere degli effetti distorsivi della concorrenza.

Il contratto di partenariato pubblico-privato

Il contratto di partenariato pubblico-privato³ trova la sua definizione nell'art. 3, comma 1, lett. eee) del D.lgs. n. 50 del 2016 che riporta: «contratto a titolo oneroso stipulato per iscritto con il quale una o più stazioni appaltanti conferiscono a uno o più operatori economici per un periodo determinato in funzione della durata dell'ammortamento dell'investimento o delle modalità di finanziamento fissate, un complesso di attività consistenti nella realizzazione, trasformazione, manutenzione e gestione operativa di un'opera in cambio della sua disponibilità, o del suo sfruttamento economico, o della fornitura di un servizio connesso all'utilizzo dell'opera stessa, con assunzione di rischio secondo modalità individuate nel contratto, da parte dell'operatore». Tale definizione è, poi, richiamata dall'art. 180 in cui si specifica che i ricavi di gestione dell'operatore economico provengono dal canone riconosciuto dall'ente concedente e/o da qualsiasi contropartita economica ricevuta dal medesimo operatore, anche sotto forma di introito diretto derivante dalla gestione del servizio con utenza esterna (es. i visitatori).

Questo primo punto apre già a degli schemi economici che possono essere tenuti in considerazione dall'Ente pubblico nell'approcciarsi alla gestione di beni culturali. Ovvero un partner privato, che effettua degli interventi su un bene, potrebbe vedersi riconosciuta la possibilità di sostenere l'investimento o mediante la cessione, da parte dell'Ente pubblico, di un canone periodico di disponibilità del bene restaurato e mantenuto dal soggetto privato ovvero mediante la possibilità di sfruttamento diretto, da parte del privato che, mediante l'utilizzo dei flussi di cassa consenta la sostenibilità economico-finanziaria dell'operazione. In entrambi i casi il vantaggio è plurimo per l'amministrazione precedente.

Innanzitutto, lo strumento del partenariato consente di sopperire all'inevitabile deficit progettuale di cui le Pubbliche Amministrazioni soffrono da sempre. In particolare, l'onere per il privato di dover presentare un progetto di fattibilità in sede di proposta di partenariato sgrava l'amministrazione da un onere non indifferente. Non solo, ma ciò andrebbe anche a stimolare la capacità progettuale del soggetto privato che, per professione o disponibilità economiche ha la possibilità di accedere alle migliori professionalità in termini di preparazione e resa tecnica. Inoltre, per quanto riguarda le due forme di modelli economici per la copertura dell'investimento (canone di disponibilità o vendita del servizio all'utenza), entrambi consentono di realizzare gli investimenti per il recupero e valorizzazione dei beni paesaggistici e culturali superando gli angusti vincoli pubblici di bilancio e ciò non solo in termini di

³ Partenariato Pubblico Privato (PPP): 100 domande e risposte Una guida per le Amministrazioni III edizione, dicembre 2018 <https://www.programmazioneeconomica.gov.it/dipe/>.

disponibilità ma anche in termini temporali in cui la spesa deve avvenire, superando, ad esempio, il principio dell'annualità.

Il modello procedimentale del partenariato pubblico-privato può avvenire anche tramite la finanza di progetto che rappresenta solo una delle possibili forme di partenariato e che è riferita alla sostenibilità dell'investimento tramite i flussi di cassa che la gestione dell'opera o del servizio riesce a generare. Il partner in questo caso potrebbe accedere al mercato del credito anche solo tramite la garanzia rappresentata dal piano economico – finanziario che, se ben costruito, bilanciato ed attualizzato può, da solo, rappresentare la capacità del progetto di remunerare il capitale e generare reddito. In effetti all'art. 183, comma 16, del Codice dei contratti quando si parla di finanza di progetto, il Legislatore, in una enunciazione di concetti, per la verità formulata in modo alluvionale, dice espressamente che «La proposta (di finanza di progetto ndr), può riguardare, in alternativa alla concessione, tutti i contratti di partenariato pubblico privato».

Se ora mettiamo a sistema i vari punti otteniamo che il contratto di partenariato pubblico –privato:

- (art. 3, comma 1, lett. eee), «è il contratto a titolo oneroso stipulato per iscritto con il quale una o più stazioni appaltanti conferiscono a uno o più operatori economici per un periodo determinato in funzione della durata dell'ammortamento dell'investimento o delle modalità di finanziamento fissate, un complesso di attività consistenti nella realizzazione, trasformazione, manutenzione e gestione operativa di un'opera in cambio della sua disponibilità, o del suo sfruttamento economico, o della fornitura di un servizio connesso all'utilizzo dell'opera stessa, con assunzione di rischio secondo modalità individuate nel contratto, da parte dell'operatore»;
- (art. 180, comma 2), «può essere utilizzato dalle amministrazioni concedenti per qualsiasi tipologia di opera pubblica»;
- (art. 180, comma 8), «ricomprende quale tipologia la finanza di progetto e la concessione di costruzione e gestione e di servizi (...）」;
- (art. 183, comma 16) «può essere realizzato tramite finanza di progetto come anche la concessione».

Dall'esposizione fatta appare chiaro che, probabilmente, anche il Legislatore ha voluto dire qualcosa che non aveva troppo chiaro e che possiamo noi cercare di tradurre in termini più fruibili. Sicuramente il contratto di partenariato pubblico-privato rappresenta uno strumento per venire incontro a due criticità della pubblica – amministrazione: il deficit progettuale ed il deficit economico. Entrambe le due criticità possono essere superate dalla collaborazione partecipativa, d'opera e di capitale, del soggetto privato il quale può per un periodo, generalmente medio-lungo quantomeno parametrato al recupero dell'investimento mediante un piano di ammortamento del capitale investito, anticipare denaro per fare qualcosa in poco tempo, per cui, probabilmente il soggetto pubblico ne avrebbe impiegato molto di più con comprensibili inefficienze nell'allocazione delle risorse. Il pagamento di questa attività dell'operatore economico avviene o mediante un canone periodico, tipico dell'acquisto a rate, ovvero tramite la possibilità di fare impresa mediante lo sfruttamento economico dell'opera realizzata o del servizio o mediante la fornitura di servizi accessori a pagamento.

Ma quali sono i vulnus di questa procedura che, almeno così posta, sembra essere uno strumento dinamico e flessibile per aggirare i vincoli temporali, di bilancio e di progettualità di cui il soggetto pubblico soffre atavicamente? - E presto detto.

La gestione del rischio contrattuale

Il primo *vulnus* è di carattere pratico ossia la gestione del rischio, il secondo è di carattere giuridico e risiede nell'art. 183, comma 15, del Codice. Vediamoli separatamente.

La gestione del rischio è un punto fondamentale per consentire ad uno schema contrattuale, qual è quello descritto, di funzionare⁴. In effetti una gestione protratta nel tempo pone i due partner di fronte ad eventualità possibili o probabili che rappresentano una delle difficoltà oggettive del partenariato.

In effetti, al di là dei modelli elaborati anche dall'Autorità Nazionale Anticorruzione, la previsione dei rischi non ha limiti e che potremmo catalogare in due tipologie: i rischi generali e rischi specifici⁵. I rischi generali sono quelli attinenti a qualsiasi rapporto di durata, mentre quelli specifici sono quelli relativi al particolare ambito in cui ci si muove. A esempio, nell'ambito dei beni culturali la figura del tecnico (archeologo, architetto o ingegnere) è di fondamentale importanza nella costruzione della matrice dei rischi specifici. In effetti, se già i progetti esecutivi, nell'ambito ad esempio dei lavori, hanno da sempre generato varianti in corso d'opera, tanto da far diventare le stesse il luogo comune classico, in termini di esternalità negative, negli appalti, figuriamoci un progetto pluriennale di gestione di un bene o servizio a quali criticità può andare incontro in un arco temporale medio-lungo. Pensiamo, ad esempio, all'impatto della pandemia sui rapporti contrattuali di durata, in relazione ai quali la stessa Corte di Cassazione è dovuta intervenire con una relazione tematica sul punto. L'evento pandemico, ad esempio, è un rischio generico la cui previsione contrattuale poteva apparire fino a poco tempo fa risibile, in realtà in un contratto di partenariato pubblico privato è un tipico rischio generico di crisi della domanda da parte del mercato che deve essere previsto all'interno della matrice dei rischi e che deve prevedere all'interno dei piani economico-finanziari degli strumenti di riequilibrio. Ecco allora che una previsione dei rischi seria ha, per definizione, un ambito di errore e di imponderabilità che può essere di varia natura. Con tale *vulnus* i contratti di partenariato devono e dovranno fare i conti, ai tecnici la sfida di elaborare dei modelli di previsione del rischio sempre più precisi e prevedere degli strumenti contrattuali di riequilibrio conseguenti cercando di basare le previsioni in termini di ragionevolezza.

Il carattere giuridico del partenariato

Il secondo *vulnus* che riguarda lo schema del partenariato è di carattere giuridico. Come emerge dagli artt. 180 e seguenti il modello procedimentale, di cui all'art. 183, prevede due schemi. Il primo, una gara aperta di partenariato cui tutti possono partecipare secondo il criterio dell'offerta economicamente più vantaggiosa, il secondo, la presentazione di una proposta da parte di un operatore economico che, viene valutata e corretta dall'amministrazione e successivamente "bollinata" mediante un giudizio di fattibilità tecnica e di pubblico interesse e fornita di un diritto di prelazione. Nella successiva fase di gara aperta anche ove vi fosse un'offerta migliorativa, l'offerta del soggetto dichiarato proponente prelationario godrebbe

⁴ PPP, Concessioni e Gestione dei rischi, RAGANELLI B., *I Quaderni di Minerva Bancaria*, aprile 2019.

⁵ Cfr. Linea Guida ANAC n. 9.

sempre del diritto potestativo di eguagliarla e di conseguenza si potrebbe comunque aggiudicare la procedura. Orbene, del partenariato quello che è interessante non è tanto il primo modello, cioè quello della gara aperta per intenderci, lo è invece il secondo modello contrattuale, cioè quello caratterizzato dalla proposta formulata dall'operatore privato "osservatore", il quale intuendo opportunità di business nella realizzazione di opere o erogazione di servizi, avanza delle proposte di partenariato alla Pubblica Amministrazione. Se infatti è vero che uno dei vantaggi di tale forma contrattuale è lo sgravio dagli impegni progettuali di cui l'Amministrazione gode, appare chiaro che l'arrivo di una proposta contenente uno studio di fattibilità elaborata direttamente dall'operatore economico rappresenta per il soggetto pubblico un'occasione importante.

Il soggetto pubblico, ricevuta una proposta di partenariato ha l'obbligo di valutarla ed eventualmente respingerla ma motivatamente, ad esempio perché già inserita in una propria programmazione di interventi o progetti. La motivazione di diniego deve essere forte in quanto, se la proposta è tecnicamente valida ed economicamente sostenibile, dire di no ad un progetto di sviluppo, quando in alternativa la Pubblica Amministrazione non ha in cantiere alcuna idea di sviluppo per quel particolare bene, potrebbe significare anche danno erariale o responsabilità di cui rendere conto alla comunità.

Ma proprio qui si addensa un problema di non poco conto: il diritto di prelazione. Tale modello procedimentale riserva all'operatore economico che, di propria iniziativa⁶, ha presentato un progetto o proposta di partenariato una posizione di vantaggio nella successiva competizione appunto il diritto di prelazione che, di fatto, lo pone nella successiva competizione in una posizione di privilegio giuridico e, di conseguenza, rende difficile per eventuali altri soggetti interessati avere degli stimoli per presentare una controproposta magari migliorativa. In effetti, anche la prospettiva per l'aggiudicatario, in caso di esercizio del diritto di prelazione del proponente, di ricevere un rimborso per le spese di redazione della proposta alternativa, limitato comunque entro il 2,5% dell'investimento, potrebbe non essere sufficiente a stimolare il mercato, proprio perché il prelazionario incombe e domina, con la sua posizione di supremazia, tutta la procedura. Se ciò è vero allora viene da porsi una domanda, perché il Proponente ha formulato la proposta di partenariato? Se lo ha fatto per una logica visionaria di carattere imprenditoriale interpreta in pieno lo spirito della norma che è quello di intercettare risorse private da inserire nel circuito pubblico, ma se la proposta è stata formulata perché l'operatore economico proponente ha fruito, a vario titolo, di un'informazione privilegiata, mai resa di pubblico dominio, in relazione ad un'opportunità di business rappresentata dallo sfruttamento un'opera o da un servizio allora ciò potrebbe essere distorsivo della concorrenza.

Ecco quindi che alla base di una proposta unilaterale di partenariato pubblico-privato formulata da un operatore economico vi dovrebbe essere un'informazione qualificata di cui esso è in possesso o per motivi oggettivi o perché il mercato è stato reso edotto in qualche modo della prospettiva di valorizzazione e/o gestione di un sito, bene o altro. Non solo, ma l'operatore economico dovrebbe specificare, nell'incipit della proposta, la natura dell'informazione e di come ne è venuto in possesso ovvero se la stessa rappresenta un'iniziativa autonoma svincolata da qualsiasi notizia o

⁶ Consiglio di Stato con parere 1750 del 6 giugno 2007.

informazione. Se ciò non avviene ben potrebbe la Pubblica Amministrazione ritenere di non procedere alla valutazione della proposta in quanto la stessa, seppur apprezzabile, potrebbe alterare la par condicio del mercato in quanto avrebbe quale risultato quello di attribuire un diritto di prelazione a fronte di un'informazione privilegiata avuta dal proponente. Anche perché, è facile immaginare che le proposte accolte e che divengono prelazionarie sono quelle per cui una disponibilità di fondo da parte pubblica per una valorizzazione o sviluppo c'era già.

Se diamo per legittime queste riflessioni, allora il problema della nascita procedimentale del partenariato pubblico privato, così come disegnato dal Legislatore, si sposta non sulla proposta presentata dall'operatore economico privato, ma su quello che deve avvenire prima di essa e su quali attività la Pubblica Amministrazione deve porre in essere. In pratica il diritto di prelazione è un diritto economicamente valutabile, che ha dei riverberi patrimoniali e la cui attribuzione deve essere indagata ancora a fondo dall'interprete. Lo schema e la genesi procedimentale del partenariato pubblico-privato⁷ ha degli ambiti giuridici che devono essere ancora esplorati⁸.

Criticità irrisolte

Con tali riflessioni non si vuole assolutamente criticare uno schema di gara innovativo e che può divenire uno strumento formidabile nel settore dei beni culturali, ma sicuramente occorre accendere delle luci su alcune criticità che né il legislatore né la giurisprudenza hanno risolto.



Fig. 2. *Fori Imperiali, Foro di Nerva, Roma 2022 (foto di M. Nuzzo).*

⁷ Consiglio di Stato con parere numero 2357 del 14/07/2008.

⁸ Delibera ANAC numero 867 del 17 ottobre 2018, riguardante un parere emesso ai sensi dell'articolo 211, comma 1 del decreto legislativo n. 50/2016.

Lo strumento contrattuale descritto è tuttavia una via da seguire per il futuro dei beni culturali, per il loro sviluppo ed il loro potenziamento sia sotto il profilo della tutela che della valorizzazione. Si tratta di modelli di business che non si riferiscono allo sfruttamento e gestione economica di servizi basici⁹, ad esempio lo sfruttamento dei servizi di biglietteria, ma a qualcosa di più profondo ed importante la cui elaborazione spetta ai tecnici del settore affiancati da coloro che intorno al partenariato pubblico - privato ne hanno già affrontato i pregi e difetti¹⁰.

⁹ Euro-Balkan Law and Economics Review- n. 1/2019 ISSN: 2612-6583 pp. 98-113.

¹⁰ Cfr. Rivista di arti e diritto on line, *Concessione di valorizzazione e finanza di progetto: il difficile equilibrio tra conservazione, valorizzazione culturale e valorizzazione economica*, numero 2, 2019 ISSN 1127-1345.



Reconstruction after War; student R. Saade, supervisor N. Santopuoli.

L'INSEGNAMENTO DEL RESTAURO E DELLA STORIA
DELL'ARCHITETTURA NEI CORSI INTERNAZIONALI.
L'ESPERIENZA DELLA LAUREA MAGISTRALE IN
ARCHITETTURA/RESTAURO DELLA SAPIENZA DI ROMA.

Nicola Santopuoli e Antonio Russo

About: The contribution describe, albeit briefly, the evolution over time of the Master's Degree Course in Architecture (Restoration) of the Sapienza University of Rome, above all in order to stimulate a constructive reflection on the quality of the current educational path, for to be able to train architects, specialists and restorers in an increasingly adequate way. In fact, new choices are expected in a short time that could be challenging, both because in recent decades, in the face of constant cultural and social growth, the problem of the protection of architectural heritage in Italy and in the world has become increasingly felt and current, and because of the current world crisis situation due to the ongoing pandemic.

Introduzione

Il Corso di Laurea Magistrale in Architettura (Restauro) della Sapienza Università di Roma, afferente alla classe LM-4, nel corso del tempo ha sempre più accentuato la sua «vocazione internazionale», accogliendo ed accompagnando – mediante un percorso didattico *ad hoc* particolarmente ricco di opzioni- studenti provenienti dai cinque continenti e, di conseguenza, caratterizzati da *background* fortemente differenziati.

Anche per questa ragione, il primo obbiettivo che questo corso di studio si è sempre prefisso è di trasmettere agli allievi, in special modo nel momento in cui si confrontano in prima persona con il patrimonio costruito, un metodo generale ed unitario di approccio e, quindi, almeno inizialmente, valido in ogni contesto. A

partire da questa base comune, supportata da una solida preparazione teorica e tecnico-pratica, ogni studente viene progressivamente aiutato ad acquisire - anche attraverso l'approfondita analisi critica di molteplici esempi di architetture particolarmente rappresentative - le capacità necessarie ad elaborare autonomamente progetti ed interventi di qualità, coordinando con competenza specialisti ed operatori in molteplici ambiti, come, ad esempio, il restauro architettonico, il recupero edilizio, il riuso, la riqualificazione, il riassetto urbanistico e la tutela dei beni ambientali.

Fatte queste premesse, occorre precisare che questo corso di Laurea Magistrale costituisce la seconda tappa del percorso «3 più 2» in Architettura offerto dalla Facoltà di Architettura della Sapienza ed, inoltre, nel percorso curricolare in inglese fornisce la medesima formazione del corso tradizionalmente svolto in italiano, integrando differenti conoscenze umanistiche, tecniche ed artistiche. Come sopra già accennato, il fine primario è quello di preparare figure professionali in grado di affrontare i complessi processi conoscitivi, ideativi e realizzativi tipici dell'architettura, con riferimento sia alla costruzione del nuovo, sia alla conservazione, restauro e riqualificazione delle fabbriche storiche ed anche della cosiddetta edilizia diffusa. Ad esempio, si pensi al grado di maturità necessario per integrare in modo equilibrato gli aspetti storico-critici, compositivi e morfologici, costruttivi, tecnici, urbanistici, normativi, economico-gestionali e via dicendo, avendo sempre il massimo rispetto per le qualità storiche, paesistiche e ambientali dei contesti in cui si opera ¹.

Brevi note storiche

Dopo aver delineato, anche se in rapida sintesi, alcune fra le principali linee di fondo che contraddistinguono questo Corso di Laurea Magistrale, ricordiamo che esso rappresenta il naturale compimento, con relativo adeguamento normativo, di due Corsi attivati nell'anno accademico (a.a.) 2002-2003 dalla Sapienza Università di Roma: a) il Corso di Laurea Specialistica in Architettura e Restauro appartenente in quegli anni alla Facoltà di Architettura Valle Giulia; b) il Corso di Laurea Specialistica in Architettura – Restauro dell'Architettura allora facente parte della Facoltà di Architettura Ludovico Quaroni. Successivamente, con l'Ordinamento universitario attuale (D.M. 270/04) e la trasformazione dei curricula dal precedente ordinamento didattico (D.M. 509), nell'a.a. 2004-2005 fu istituita l'attuale Laurea Magistrale in Architettura (Restauro), frutto anche di un'approfondita riflessione sui temi fondanti del restauro, che in Italia, ed in special modo nel contesto romano, sono stati sempre particolarmente sentiti e dibattuti. Nel corso degli anni è stato costante lo sforzo per rendere il corso sempre più in grado di aprirsi alle necessità del mondo del lavoro, ad

¹ Parte del testo del presente articolo è il frutto della rielaborazione di: SANTOPUOLI, RUSSO, TETTI 2020. Cfr. SANTOPUOLI N., RUSSO A., TETTI B., *Restoration and History of Architecture role in international courses: Master's Degree in Architecture (Restoration) learning experience, at Sapienza University of Rome*, in MINUTOLI G. (a cura di), REUSO 2020: *Restauro: temi contemporanei per un confronto dialettico*, Atti del Simposio Internazionale, Firenze, DIDA Dipartimento di Architettura, Firenze 2020, pp. 96 – 105. Il contenuto dell'articolo è stato discusso interamente dai due autori, ma a Nicola Santopuoli spetta la stesura dei paragrafi: *Introduzione, Brevi note storiche, La trasmissione di un metodo, Il percorso d'eccellenza e l'apertura al mondo del lavoro, Le esperienze didattiche: alcuni esempi*; ad Antonio Russo spetta la stesura del paragrafo: *L'insegnamento di Strumenti e metodi per la ricerca storica dell'architettura*; a entrambi le: *Conclusioni*.

esempio stipulando convenzioni con imprese e istituzioni e creando forme di collaborazione con gli *stakeholder* del settore.

Inoltre, dall'a.a. 2016-2017 è stato aperto il canale internazionale con tutti gli insegnamenti offerti in inglese, che finora è stato caratterizzato dalla costante crescita del numero di candidati. Infatti, dopo il periodo iniziale di rodaggio, nell'a.a. 2017-18 sono state presentate 267 domande, nell'a.a. 2018-19 si è arrivati a 526, mentre nell'a.a. 2019-20 è stato raggiunto il numero eclatante di 1092, con candidati provenienti dai cinque continenti. In particolare, la maggior parte delle richieste partono dall'Asia (85%), seguita dall'Africa, poi dall'Europa, dall'America del nord e del sud e, infine, anche dall'Australia e dalla Nuova Zelanda. Va ancora sottolineato che proprio da questo a.a. 2019-2020 si è deciso di aumentare l'offerta didattica sulla piattaforma di preselezione internazionale della Sapienza aggiungendo il canale in italiano, pubblicizzato mediante una campagna di promozione presso le nostre Ambasciate e gli Istituti di Cultura, in quanto diverse richieste da parte dei candidati stranieri hanno evidenziato l'interesse anche per il canale in italiano. In definitiva, attualmente l'impegno dei docenti è rivolto a promuovere l'interazione tra i due canali, sia per facilitare l'inserimento degli studenti fuori sede nell'ambiente romano, sia per promuovere e diffondere nella lingua originale la cultura dell'architettura italiana ed, in particolare, quella del restauro.

A conclusione di questo schematico *excursus storico*, riteniamo importante almeno accennare a tre figure particolarmente significative, certamente insieme a diverse altre, fra i docenti che hanno contribuito a far crescere passo dopo passo, dalla sua istituzione fino ad oggi, questo corso di Laurea Magistrale. Nominiamo in primo luogo i Proff. Paolo Fancelli e Giovanni Carbonara, ordinari di Restauro dei Monumenti e docenti di riferimento della Scuola Romana del Restauro, che hanno sempre tenuto l'insegnamento di Laboratorio di Restauro, oggi passato all'attuale ordinario del settore, la Prof.ssa Daniela Esposito, che continua nell'opera di renderlo una vivace palestra di formazione ed aggiornamento culturale, mantenendo anche uno stretto contatto con la realtà professionale in continua evoluzione².

La trasmissione di un metodo

Il Corso biennale di Laurea Magistrale prevede l'approfondimento delle competenze acquisite nel precedente corso di laurea triennale, non solo in termini quantitativi ma, soprattutto, qualitativi, favorendo la maturazione di una solida capacità critica in ambito architettonico, sia dal punto di vista storico che tecnico. Infatti, tutto il percorso formativo è stato attentamente progettato con l'obiettivo di far sì che i futuri architetti specialisti entrino progressivamente in possesso, in particolare per quanto riguarda l'azione conservativa e restaurativa, degli appropriati strumenti conoscitivi e metodologici per:

a) *leggere* in profondità (Carbonara parlerebbe di *lettura storico-critica autoptica*) ciò di cui si devono occupare professionalmente - ad esempio, distinguendo le fasi storiche e le stratificazioni materiche - dal singolo manufatto ad una intera fabbrica, sia storica che moderna, fino ad arrivare alla scala urbana, paesaggistica e territoriale;

² Il Corso di Laurea Magistrale in Architettura (Restauro) è attualmente presieduto dal prof. Alfonso Ippolito subentrato al prof. Nicola Santopoli che ha diretto il CdS dal 4 luglio 2017 al 20 luglio 2021.

Per quanto riguarda le discipline affini, viene favorita l'acquisizione di ulteriori conoscenze applicative nei seguenti settori: paesaggio, conoscenza dei materiali (anche tradizionali), tecniche del restauro, storia dell'architettura e scienza e tecnica delle costruzioni. Sono stati anche inseriti alcuni insegnamenti particolari, strettamente legati alle discipline del restauro e della storia dell'architettura, fra i quali citiamo *History of Medieval and Modern Art for Architecture*, *Structural Performance in Seismic Area*, *Atelier of Structural Masonry*, e *Technological Design for Architectural Requalification*.

Inoltre, va sottolineato il fatto che con il trascorrere degli anni è stata tenuta in crescente considerazione la sempre più diversificata provenienza degli studenti afferenti al corso: ad esempio, non pochi di loro appartengono a paesi dove drammatici conflitti hanno severamente danneggiato parti cospicue del patrimonio culturale, in special modo quello architettonico, altri vengono da regioni in cui tradizionalmente molte strutture storiche sono sottoposte ad operazioni continue di manutenzione od anche sostituzione integrale, altri ancora sono originari di territori dove molte problematiche nascono dalla consistenza materica del patrimonio costruito, fragile per sua stessa natura. Pertanto, proprio in considerazione di un contesto culturale così variegato, è stata data a ciascun studente un'adeguata possibilità di personalizzare il proprio contesto formativo, tramite la scelta dei crediti opzionali e delle tesi di laurea, anche avvalendosi dell'aiuto dei *tutor*, figure specifiche che svolgono un fondamentale ruolo di assistenza ed orientamento per tutta la durata del percorso accademico.

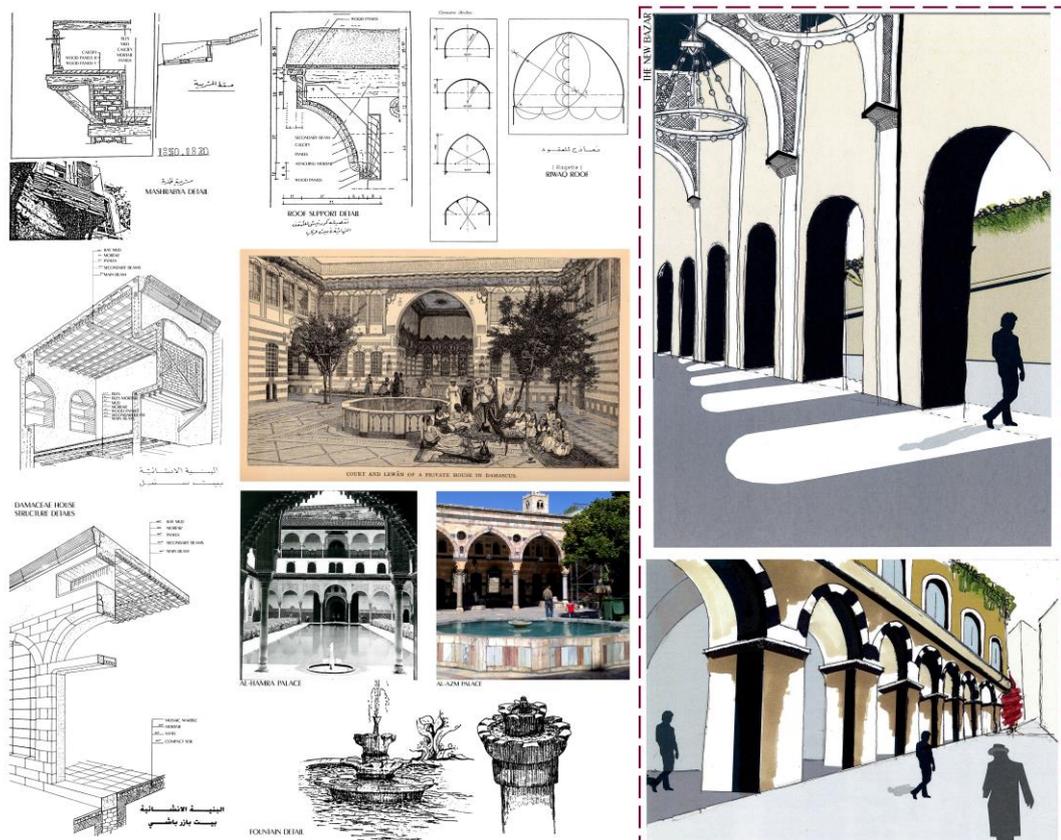


Fig. 2. Graduation thesis; *The Future of the Past: Towards Conservation of Archaeological Sites and Buildings: The church of San Primitivo in Gabii (Rome)*; student S. S. Chamarti, A. Maduri, supervisor R. Mancini.

Nel dibattito sempre più serrato degli ultimi anni sull'utilità della storia in generale e della storia dell'architettura³, per l'ambito a noi più pertinente, è evidente l'esigenza di finalizzare l'insegnamento verso una metodologia non esclusivamente diacronica e nozionistica, nel senso più positivo del termine, come successione di date, di nomi e di fabbriche costruite, ma volta alla sempre più necessaria utilità interdisciplinare che ciascuna materia deve considerare per non trovarsi ad essere una nomade autoreferenziale e dissociata dal processo di connessione cui non è possibile e non è utile sottrarsi. Pertanto una storia dell'architettura tesa a dialogare con le discipline ad essa direttamente connesse, la composizione architettonica ad esempio, ma soprattutto per quanto ci riguarda la disciplina del restauro e della conservazione del patrimonio architettonico, finalizzata alla preservazione dell'eredità materiale del passato di cui la società si deve fare garante per mezzo di figure specialistiche formate con questo specifico ruolo, nell'ambito più generale della professione dell'architetto. È compito delle Università formare tali figure e, in aggiunta, per via della globalizzazione di cui da trenta anni facciamo inevitabilmente parte, dotare i candidati a questo tipo di formazione degli strumenti e dei metodi che pur essendo necessariamente contestualizzati al luogo fisico dell'insegnamento possano avere un carattere di utilità 'universale', nel senso di poter essere spesi nei diversi luoghi di provenienza dei futuri architetti. È questa una 'sfida' a cui la modernità ci induce pur consapevoli che non si può fare una storia dell'architettura fuori dal contesto da cui essa stessa prende origine e eredita i caratteri peculiari delle sue forme.

In termini pratici, l'insegnamento della storia dell'architettura si rivolge sempre più spesso verso soggetti provenienti dalle più diverse nazionalità, come nell'esperienza avuta da chi scrive con l'insegnamento di «Tools and Methods for historical Research» nel corso di laurea in «Architecture (Conservation)», tenuto presso la Sapienza Università di Roma (aa. 2019-2020, 2020-2021), rivolto a un numero di studenti originari di più di venti paesi diversi e di tutti e cinque i continenti.

Il proposito perseguito è di provare a sviluppare una coscienza critica dello studente, già in parte formato in tal senso dal luogo di origine dove ha conseguito il titolo di architetto junior, come nel caso del corso della Sapienza rivolto a studenti della laurea specialistica (Master).

Per coscienza critica si intende uno sguardo consapevole verso la città e l'architettura che la compone, esito dell'adozione di strumenti conoscitivi e metodologici sempre più appropriati che permettano al giovane architetto di dare un giudizio, non necessariamente valutativo sull'architettura che si trova davanti, ma analitico al fine della comprensione delle fasi storiche e delle stratificazioni linguistiche e materiche di cui l'architettura si compone. In altre parole, si intende la capacità di saper riconoscere le componenti di una architettura e del suo contesto, cioè avere gli strumenti per comprendere i diversi livelli costitutivi di cui si compone una fabbrica del passato, che si possono sintetizzare nella sempre valida triade vitruviana della *utilitas*, della *firmitas* e della *venustas*. Queste tre categorie concettuali rappresentano la valida base della conoscenza storica di un edificio: saper scomporre la pianta secondo

³ BRUSCHI A., *Introduzione alla storia dell'architettura: considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori Università, Milano-Roma 2009; LENZA C., *La Storia dell'architettura tra didattica e ricerca. Bilanci e prospettive*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 2, 2018, pp. 9-24.

le funzioni; la struttura secondo i sistemi costruttivi e le forme secondo i linguaggi permette di trasformare il semplice osservatore in un tecnico dell'architettura e più precisamente in un esperto analizzatore dei processi storici che hanno portato alla realizzazione di un determinato oggetto costruito. A tal fine, è necessario attuare delle scelte, come nel caso oggetto di insegnamento, relativo al corso impartito in lingua inglese di strumenti e metodi per la ricerca storica rivolto a una classe eterogenea per provenienza, dove la finalità perseguita è stata quella di dotare gli studenti, caratterizzati da background fortemente differenziati, in primis di strumenti comuni e di conseguenza di metodi generali.

Per raggiungere il primo proposito è necessario scegliere un filo conduttore che unisca quasi ininterrottamente l'esperienza architettonica, e questo va valutato in conseguenza del contesto in cui si insegna, nel caso in esame è stato individuato nell'uso degli ordini architettonici che caratterizza l'architettura occidentale dall'antichità alla tarda modernità (secc. XVIII-XIX), una continuità che a Roma è quasi ininterrotta, se si considera l'età di mezzo, come una pausa solo apparente, fatta com'è spesso di fabbriche realizzate con materiali di riuso dall'antico e quindi per mezzo di ordini architettonici. In tal senso è necessario dotare gli studenti di un vocabolario specialistico che permetta loro di usare un lessico appropriato per la riconoscibilità degli elementi costitutivi di una architettura, sia costruttivi (*firmitas*) che linguistici (*venustas*) al fine di permettere loro di comprendere anche l'*utilitas* della fabbrica, le sue funzioni, e di conseguenza averne la padronanza necessaria per un successivo approccio materico e sullo stato di conservazione finalizzati all'azione restaurativa vera e propria.

Al fine della conoscenza della lingua dell'architettura del passato è indispensabile un vocabolario, che nel caso specifico adottato consiste nella nomenclatura delle componenti degli ordini classici, partendo dall'antichità per proseguire con la riscoperta di quella grammatica del costruire nella prima età moderna (secc. XIV-XVII) e nei due secoli successivi, fino al suo declino occorso nell'età contemporanea. Ed è necessario proseguire nell'analisi dei due fondamentali schemi costruttivi, quello trilitico, colonnare, e quello «alla romana», dell'arco su pilastri e delle innumerevoli varianti nel rapporto ordine-parete, dove il primo perde sostanzialmente il suo valore statico per mantenere esclusivamente quello figurativo.

Per ciò che riguarda l'*utilitas* è bene concentrarsi su un genere architettonico, scelto nello specifico nella tipologia sacra, che a Roma permette un'analisi potremmo dire 'evoluzionistica' del rapporto tra ordine e parete, e ordine e spazio, risultando pertanto quello più idoneo all'insegnamento nella realtà studiata. In effetti, prendendo in considerazione le chiese e le basiliche dell'Urbe, a partire dall'età paleocristiana a tutta la modernità, è possibile dotare gli studenti degli strumenti utili a scomporre l'architettura nei suoi elementi costitutivi e linguistici all'interno della conoscenza della funzione del particolare tipo architettonico.

In tal modo, proseguendo cronologicamente va evidenziato quel processo evolutivo e di *varietas* che nel caso delle chiese romane ha portato dai sistemi più semplici, ad esempio nell'adozione degli ordini in facciata nella prima modernità (sec. XV), a quelli più sofisticati di età barocca. E ciò è utile alla comprensione che la storia delle forme non si compone di «ismi» dissociati e autonomi tra di loro, ma che è esito di un processo spesso continuo, che potremmo intendere come una inevitabile addizione di esperienze pregresse che producono un risultato sempre più complesso

ed elaborato. Una «vita delle forme»⁴, citando Henri Focillon, che si esplica in una più o meno graduata aderenza ai canoni estetici del tempo. Dunque, la successione di facciate delle chiese romane come esemplificativo e didattico di questa premessa conoscitiva, necessaria all'approccio critico verso la storia dell'architettura; in tal modo si comprende la parabola formativa che va ad esempio dalla facciata di Santa Maria del Popolo a quella di Sant'Andrea della Valle di Carlo Rainaldi di circa due secoli più tarda, esito necessariamente di una successione di esperienze intermedie dalle quali l'architetto non ha potuto prescindere e con le quali ha fatto i conti: tra queste la facciata di Antonio da Sangallo il Giovane della chiesa di Santo Spirito in Sassia, quella di Santa Maria in Traspontina, il progetto per la facciata del Gesù di Vignola, la facciata di Santa Susanna di Maderno, per citarne solo alcune di tale processo trasformativo. Allo stesso modo, medesime finalità esemplificative e didattiche ha la comprensione dell'adozione degli ordini nel definire gli interni degli edifici ecclesiastici romani, da quelli paleocristiani, ad esempio in Santa Maria in Trastevere, composto da un ordine colonnare trabeato, alla soluzione tardo secentesca di Santa Maria di Montesanto in piazza del Popolo, da considerarsi i due estremi di uno stesso ragionamento al cui interno si addensano molteplici episodi, che possono essere in progressione o statici o anche arcaicizzanti, ma pur sempre punti nodali di uno stesso processo intenzionale.

Dotare gli studenti, futuri architetti, degli strumenti di riconoscibilità di questi processi storici permette loro di agire nell'azione conservativa e restaurativa con coscienza, perseguendo l'*intentio operis* dell'architettura stessa⁵, avendone compreso la lingua: la forma; la struttura: il sistema costruttivo; e la funzione: lo sviluppo nello spazio.

In aggiunta a questi strumenti, ci sono le categorie storiografiche con cui vanno considerati i metodi per la conoscenza del singolo manufatto, quindi lo studio bibliografico, il cosiddetto «stato dell'arte», e la ricerca archivistica, i quali possono essere intesi i metodi più propri della storiografia architettonica. Riguardo al primo è chiaro che solo la lettura puntuale di quanto già scoperto e analizzato sulla fabbrica da parte di chi ci ha preceduto nello studio, permette di fare il punto da cui partire per il nostro ulteriore approfondimento sul manufatto, e questo si nutre inevitabilmente non solo di fonti secondarie come la letteratura edita ma anche delle fonti primarie che si compongono di numerose peculiarità documentarie: dalle cronache ai giornali di fabbrica; dai pagamenti agli atti notarili; dagli epistolari alle questioni più strettamente cantieristiche e di approvvigionamento dei materiali ecc., ma questo grado di approfondimento è raggiungibile a fronte di una matura consapevolezza nell'approccio critico all'architettura per mezzo degli strumenti conoscitivi, di cui abbiamo parlato, da cui non si può prescindere e da cui bisogna partire per evitare di discutere di «architetture senza interpretazioni e di interpretazioni senza architetture»⁶, rischio che è ben descritto da Augusto Roca De Amicis proprio in merito alle finalità della storia dell'architettura e alla ricerca di quell'*intentio operis*, a cui abbiamo accennato, al fine di scongiurare il più possibile aberranti soluzioni operative nell'azione conservativa e restaurativa.

⁴ FOCILLON H., *Vita delle forme*, seguito da: *Elogio della mano*, Torino 1990.

⁵ ROCA DE AMICIS A., *Intentio operis: studi di storia nell'architettura*, Campisano, Roma 2015, in part. pp. 11-33.

⁶ *Ibidem*, p. 7.



VIEW TO THE SITE MONUMENTS



SOUTH ENTRANCE TO THE COURTYARD



TOP VIEW

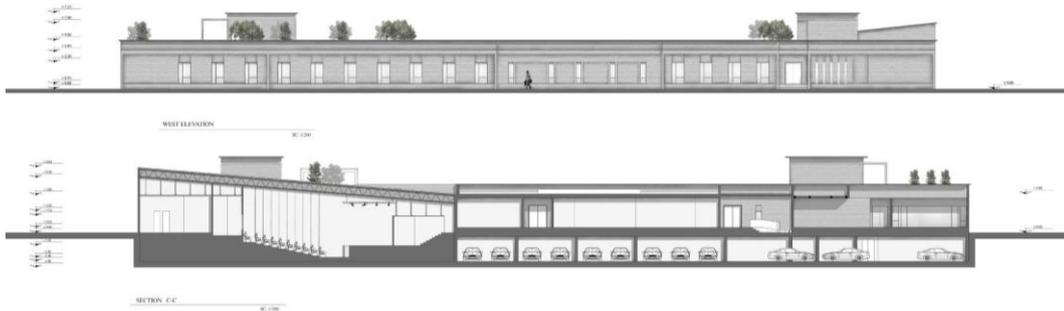
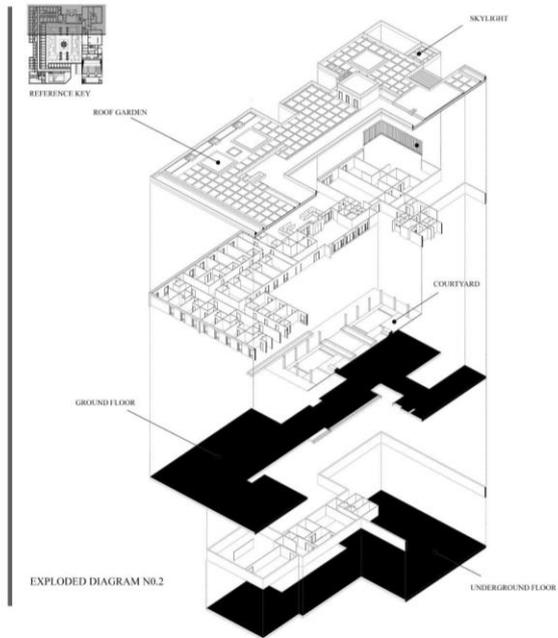


Fig. 3. Graduation thesis; Architectural Design of conference/tourist facilities in a remote archaeological and landscape area of Iran; student S. Fotovat, supervisor prof. A. I. Del Monaco.

Il percorso di eccellenza e l'apertura al mondo del lavoro

È importante ricordare che per gli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Architettura (Restauro) LM4 particolarmente meritevoli ed interessati ad uno specifico percorso di approfondimento, è anche previsto un Percorso di Eccellenza, istituito dal Consiglio di Area Didattica di Scienze dell'Architettura e del Paesaggio. In questo percorso sono programmate attività formative aggiuntive - costituite da approfondimenti disciplinari e interdisciplinari, seminari e tirocini -, concordate preliminarmente con ciascun studente, che, inoltre, viene seguito direttamente da un docente o da un *tutor*, con il quale può confrontarsi ed essere aiutato anche per gli aspetti organizzativi.

Inoltre, per favorire il futuro inserimento di tutti gli studenti nel mondo del lavoro, durante tutta la durata del Corso di Studio, e, in particolare nell'ultima fase, sono organizzate frequentemente attività esterne all'ambito universitario, come tirocini e *stages*. In questo modo, gli allievi entrano in diretto contatto con professionisti di enti istituzionali, aziende pubbliche e private e studi di progettazione, operanti nei campi della costruzione, trasformazione, restauro e conservazione, dalla scala del singolo edificio fino ad interi spazi urbani. Alla fine di questo percorso, allo stesso tempo di conoscenza ed esperienza, i laureati magistrali si trovano ad aver *toccato con mano* una buona parte dei molteplici e complessi aspetti della professione che li attende, che spaziano, ad esempio, da quelli più propriamente teorici e tecnici ad altri di tipo economico-gestionale, sociale e culturale.

Le esperienze didattiche: alcuni esempi

Adesso, desideriamo mostrare brevemente alcune esperienze didattiche particolarmente significative realizzate all'interno di questo Corso di Laurea Magistrale, fra le tante che si potrebbero citare, al fine di far crescere negli allievi una sempre più autonoma capacità di giudizio critico, unitamente ad un approccio interdisciplinare di fronte alle complesse problematiche che caratterizzano le situazioni reali. Ad esempio, si pensi ai progetti conservativi e di restauro, alla gestione degli interventi di riqualificazione e recupero edilizio nei centri storici, alla pianificazione ed al monitoraggio dei processi di trasformazione urbana e del territorio.

Una prima tipologia di esperienze didattiche è rappresentata dai numerosi percorsi formativi che comprendono soggiorni presso sedi universitarie all'estero, come, ad esempio, presso l'Università di Edimburgo, che offre, fra gli altri corsi: *History and Theory of Conservation, Building Analysis, Culture and Performance in the History of Construction, Urban Conservation, Building Description, Conservation Technology*.

Una seconda tipologia comprende le tante proposte progettuali di restauro di monumenti elaborate nell'ambito del corso di *Conservation Design Studio* mediante attente analisi critiche e la redazione di molteplici elaborati, particolarmente curati anche per quanto riguarda l'efficacia comunicativa.

In particolare, si noti che, oltre allo studio di edifici significativi dal punto di vista storico ed artistico, in non pochi casi sono state volutamente scelte architetture legate all'ambito geografico-culturale del candidato, come, ad esempio, per le tesi dedicate al patrimonio culturale siriano danneggiato dai recenti eventi bellici. In questo modo,

fra l'altro, viene anche prodotto del materiale che potrebbe essere utile per la futura attività professionale dell'allievo, una volta che sia ritornato nel suo paese d'origine.

Conclusioni

In questo contributo abbiamo cercato di descrivere, anche se brevemente, l'evoluzione nel tempo del Corso di Laurea Magistrale in Architettura (Restauro) della Sapienza Università di Roma, soprattutto al fine di stimolare una riflessione costruttiva sulla qualità dell'attuale percorso didattico, per arrivare a formare in modo sempre più adeguato architetti, specialisti e restauratori. Infatti, si prospettano in tempi brevi nuove scelte che potrebbero essere impegnative, sia perché negli ultimi decenni, a fronte di una costante crescita culturale e sociale, il problema della tutela dei beni architettonici in Italia e nel mondo è divenuto sempre più sentito ed attuale, sia a causa dell'attuale situazione mondiale di crisi dovuta alla pandemia in corso.

Certamente, guardando il cammino fatto non solo alla Sapienza ma in tutta Italia, pur nella consapevolezza di varie criticità, dobbiamo però essere consapevoli che ci stiamo muovendo da tempo nella direzione giusta. Si pensi, ad esempio, che a seguito della fondazione della prima Scuola di Architettura Italiana (Roma, 1919-20)⁷, è stata subito introdotta in sede universitaria la disciplina del restauro ed, accanto, quella storico-tecnica dei *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*. Inoltre, si è rivelata sicuramente positiva l'articolazione del nostro percorso di formazione basato su un duplice livello, propriamente universitario nell'ambito delle singole Facoltà o Dipartimenti (soprattutto Lettere e Architettura), e post-universitario nell'ambito delle Scuole di Specializzazione. In questa sede non possiamo approfondire ulteriormente queste riflessioni generali, ma ci sia consentito, come sintesi, citare Christoph L. Frommel, autorevole storico dell'arte e dell'architettura (ma vari altri autori si potrebbero ricordare), quando afferma che il sistema formativo italiano «ha, proprio nell'ambito dei Beni Culturali, la struttura di gran lunga migliore (...). Già a partire da Adolfo Venturi lo studio è stato sempre più completato con la Scuola di Specializzazione (...). Rispetto alla Germania, le cattedre e le lezioni di restauro architettonico sono più stabilmente e frequentemente ancorate nel programma delle Facoltà di Architettura»⁸.

Inoltre, desideriamo ancora sottolineare come l'istituzione del Corso di Laurea Magistrale in Architettura (Restauro) ha consentito che si creasse, per così dire, un *ambiente simbiotico* nel quale le discipline del restauro, interagendo strettamente con tutte le altre prima ricordate (in particolare, quelle compositive e progettuali e quelle storiche), contribuiscono alla formazione dei giovani architetti, insegnando loro un *maturo rapporto* con le preesistenze, intessuto di conoscenza, capacità di ascolto e rispetto del patrimonio storico.

⁷ CIMBOLLI SPAGNESI P., *Il Regio Istituto di Belle Arti a Roma e la fondazione della Scuola superiore di Architettura*, in ROCCASECCA P. (a cura di), Accademia di Belle Arti a Roma. Centoquaranta anni di istruzione superiore dell'arte in Italia, De Luca, Roma 2018, pp. 69-78.

⁸ FROMMEL C. L., *L'esperienza italiana in un'ottica internazionale*, in W. VACCARO (a cura di), *La formazione per la tutela dei Beni Culturali*, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 25-26 maggio 2000, promosso dal Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali e patrocinato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dalla Conferenza dei Rettori delle Università Italiane, Graffiti editore, Roma 2001, pp. 145.

Infine, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, occorre tenere presente che viviamo in un momento storico particolare, caratterizzato da cambiamenti epocali, ad esempio, nei rapporti fra la nostra *vecchia Europa* ed i paesi del medio ed estremo oriente, e così pure con il Sud America. In ogni caso, crediamo che si possa affermare che l'Europa ha di fatto un ruolo fondamentale nell'aiutare gli altri paesi, in particolare quelli in via di sviluppo, a raggiungere un'effettiva presa di coscienza del valore del proprio patrimonio culturale, in modo da farlo diventare anche una risorsa economica, oltre che un'occasione di crescita sociale. In questa prospettiva, siamo sempre più convinti che l'apertura dei corsi internazionali genera, oltre ovviamente all'aspetto primario della formazione, anche importanti occasioni d'incontro e d'integrazione tra studenti provenienti da paesi molto diversi e, purtroppo, a volte in guerra fra loro.



Fig. 4. Graduation thesis; *La casa delle culture e la riqualificazione di piazza dei Cinquecento di Roma*; student G. Pinci, supervisor M. Raitano.



Foresta di bambù di Arashiyama, Kyoto, Giappone.

IL BAMBÙ COME MATERIALE DA COSTRUZIONE STRUTTURALE ECOSOSTENIBILE. L'IMPIEGO ESTESO AL CAMPO DEI MATERIALI COMPOSITI

Maria Eugenia Trabucco, Marianna Aurilio e Giuseppe Faella

About: The Bamboo is one of the oldest building materials used by man, due to its cheapness, variability and flexibility, capable of ranging from domestic to industrial productions. In many countries of the tropical belt, its use has always been strongly linked to the production of handicrafts, but also of numerous other objects and works, such as the scaffolding of skyscrapers, the needles of phonographs, regulators, aircraft coatings and, in small percentages, of bicycles, airships, windmills, scales, retaining walls, ropes, cables. In the last seven thousand years, it has also been widely used in structural engineering for the construction of bridges and houses in the densely populated regions of the aforementioned tropical belt.

Premessa

Il bambù è uno dei più antichi materiali da costruzione utilizzati dall'uomo, in ragione della sua economicità, variabilità e flessibilità, in grado di spaziare dalle produzioni domestiche a quelle industriali.

In molti paesi della fascia tropicale, il suo utilizzo è da sempre fortemente legato alla produzione di articoli artigianali, come il compensato di bambù, il carbone di bambù, l'aceto di bambù, ecc.¹, ma anche di numerosi altri oggetti ed opere², come le impalcature dei grattacieli, gli aghi dei fonografi, i regolo-calcolatori, i rivestimenti degli aerei e, in piccole percentuali, di biciclette, dirigibili, mulini a vento, bilance, muri di

¹ CHEN Z., ZHANG H., HE Z., ZHANG L., YUE X., *Bamboo as an emerging resource for worldwide pulping and papermaking*. BioResources, 2018.

² FARRELLY D., *The book of bamboo: a comprehensive guide to this remarkable plant, its uses, and its history*. London, UK: Thames and Hudson, 1984.

sostegno, corde, cavi, ecc. Da secoli, il bambù è, inoltre, utilizzato come fonte di cellulosa di alta qualità, una materia di primaria importanza per le industrie tessili e cartarie. Negli ultimi settemila anni, è stato molto utilizzato anche nell'ingegneria strutturale per la realizzazione di ponti e abitazioni nelle regioni densamente popolate della suddetta fascia tropicale, dove alcuni tipi di bambù costituiscono l'unico materiale sufficientemente conveniente e abbondante a soddisfare l'ampio bisogno di costruzioni economiche locali.

Con il progresso della scienza e della tecnologia, e al contempo con la scarsa disponibilità di legname in numerosi paesi, si sono resi necessari nuovi metodi per la lavorazione del bambù, al fine di renderlo più durevole ed utilizzabile come materiale da costruzione; questi sono scaturiti principalmente dagli studi compiuti sulle proprietà di base e sulla lavorazione del materiale in differenti tipologie di prodotti³. Nonostante ciò, l'economia del bambù si basa ancora principalmente sull'artigianato, non essendo stata capace di massimizzare i punti di forza economici ed ecologici del materiale e, soprattutto, valorizzarne le sorprendenti proprietà. La problematica risiede nel fatto che la contemporanea industria del bambù ha un basso tasso di utilizzo globale delle risorse e pochissima automazione, in quanto produce pochi o addirittura nessun prodotto di alto valore⁴. Pertanto, il bambù è sfruttato tuttora in modo tale che il suo pieno potenziale non sia utilizzato.

Negli ultimi anni il suo impiego è stato, tuttavia, esteso al campo dei materiali compositi, sfruttandolo come fibra rinnovabile non legnosa, grazie alla sua rapida crescita, rinnovabilità e sostenibilità, che sta portando a un'evoluzione della ricerca teorica e applicata in diversi ambiti. Questi compositi stanno, infatti, sostituendo il legno tradizionale in numerose applicazioni interne ed esterne, superando molte delle deficienze dei compositi convenzionali e del legno, come la stabilità dimensionale, la longevità, la resistenza alle intemperie, la resistenza all'impatto, la manutenzione, la diffusione delle fiamme. I compositi in fibra di bambù sono progettati con specifiche che consentono di preservare le loro forme e facilità di lavorazione, assicurando anche altre caratteristiche positive quali la stabilità termica e la non tossicità.

La spinta alla ricerca in questa direzione è, inoltre, fortemente dovuta alla necessità di promuovere una produzione globale basata su materie prime fortemente ecosostenibili, che comporti una riduzione delle risorse dell'ecosistema e della produzione ed emissione di gas climalteranti. In tale ambito, il presente lavoro si pone l'obiettivo di mostrare e valorizzare le potenzialità dell'utilizzo del bambù come fibra di materiali compositi in campo strutturale, in alternativa alle materie comunemente usate.

Il bambù: proprietà e caratteristiche generali

Il bambù è un'erba gigante che proviene dalla sottofamiglia *bambusoideae* che comprende sia bambù legnosi che erbacei in 1575 specie, determinate mediante una classificazione tassonomica basata sull'osservazione delle inflorescenze. È una pianta sempre verde, resistente e molto vigorosa, capace di sopravvivere anche in condizioni

³ CHEN X., GUO Q., MI Y., *Bamboo fiber-reinforced polypropylene composites: a study of the mechanical properties*. J Appl Polym Sci 1998.

⁴ FU YU-G., WANG M., GE H., LI LU, *Experimental study of mechanical properties of bamboo's joints under tension and compression load*. Advanced Materials Research, 2012.

particolarmente critiche dal momento che, anche se il fusto e le foglie risultano danneggiati, la pianta è in grado di rigenerarsi.

Il bambù cresce naturalmente in gruppi e il suo carattere di crescita può essere diviso in monopodiale (con radici diffuse orizzontalmente e in profondità poco elevata, localizzato in zone a climi temperati come Giappone, Cina e Corea) e simpodiale (con radici accostate alle piante madri, che generano ciuffi a molti steli o canne, localizzate in climi tropicali, come sud-est asiatico e Sud America)^{5 6}.

Un aspetto peculiare di questa pianta è il suo ciclo di vita estremamente breve: il bambù cresce con una velocità impressionante se paragonata a quella delle altre piante legnose. In particolare, la pianta di bambù è pronta per essere tagliata dopo soli 3-5 anni dalla piantagione, al contrario degli alberi da legno che richiedono dai 10 ai 50 anni. Grazie ad una così rapida crescita, la produttività delle aree in cui proliferano cresce in maniera esponenziale: da un ettaro di terra piantato con bambù, per ogni anno, è possibile ricavare una quantità di prodotto, in termini di peso, pari a 25 volte quella di un pari terreno piantato ad alberi. Il bambù è composto principalmente da due tipi di cellule, come mostrato nella (fig. 1):

1. Le cellule rigide e fibrose dello sclerenchima, che corrono lungo la lunghezza della pianta, fornendo gran parte del supporto strutturale.
2. I fasci vascolari che sono invece circondati da una matrice di cellule di parenchima, un materiale morbido e meno denso. A differenza dello sclerenchima, queste cellule sono poliedriche e si comportano come una schiuma.

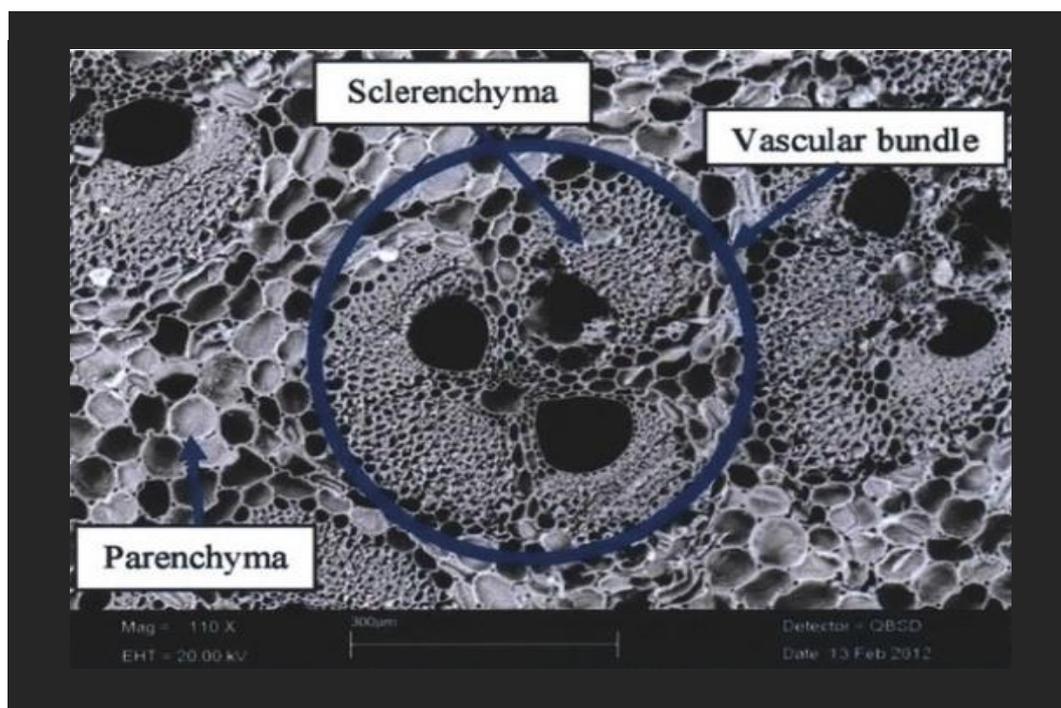


Fig.1. Micrografia elettronica a scansione di un fascio vascolare di cellule dello sclerenchima circondato dalla matrice del parenchima. Fonte: Nurdiah (2015).

⁵ WIDVOWIJATNOKO A., *Traditional and Innovative Joints in Bamboo Construction*, ISBN: 978-3-86130438-4, Druck and Verlagshaus Mainz GmbH Aachen, 2012.

⁶ ANAGAL V., DARVEKAR G., GOKHALE V.A., *Bamboo construction: learning through experience*, 2010.



Fig. 2. Micrografia elettronica al microscopio (a) e a scansione (b) di una sezione trasversale di bambù, che mostra le variazioni di microstruttura dal bordo interno a quello esterno. Fonte: Nurdiah (2015).

La densità dei fasci vascolari aumenta progredendo dal bordo interno al bordo esterno del bambù, (figg. 2a e 2b), e questa variazione nella microstruttura ne implica una dipendenza delle proprietà meccaniche: la densità, la resistenza a trazione e il modulo di Young aumentano avanzando verso il bordo esterno di molte specie di bambù⁷.

La struttura di una parete di canna di bambù può essere osservata nella fig. 2(a) in cui è evidente che la parte esterna, di colore più scuro, risulti più densa di quella interna. Ciò è dovuto alla maggiore percentuale di silice presente che crea all'esterno della canna una sorta di corteccia più resistente rispetto all'interno. Le aree più scure che vanno decrescendo in numero dall'esterno verso l'interno sono vasi e cellulosa, che funzionano da elemento di rinforzo della sezione, ricoprendo lo stesso ruolo che l'acciaio riveste all'interno del calcestruzzo armato o le fibre in vetro all'interno del calcestruzzo fibrorinforzato.

Uno dei vantaggi di questa particolare distribuzione spaziale è l'incremento della resistenza a flessione del materiale (almeno il dieci per cento), comparabile ad un tubo realizzato con un materiale più resistente sull'esterno e uno a minor resistenza all'interno. Una costruzione in bambù ha, peraltro, un peso inferiore rispetto ad una analoga in legno, per la diversa densità ma anche per la differente sezione trasversale, dal momento che, mentre le travi in legno, a meno di particolari lavorazioni, sono a sezione piena, quelle in bambù sono in genere cave. Ciò comporta una significativa diminuzione dei carichi strutturali permanenti.

Un altro parametro da considerare nell'ambito degli impieghi strutturali, considerata l'influenza sulle caratteristiche meccaniche, è il contenuto di amido, variabile tra il 40% e il 150%, con valori maggiori negli strati interni della canna. La quantità di amido presente tende a decrescere dopo il taglio della pianta: il processo non è istantaneo ed è, purtroppo, degenerativo per il materiale, in quanto non solo ne causa l'indebolimento, ma favorisce la proliferazione di funghi, muffe e insetti, rendendo così necessari trattamenti per preservare gli elementi in bambù nel tempo. Quando l'amido lascia i vasi, è sostituito dalla lignina, che funge da elemento rinforzante dal punto di vista strutturale per la canna; pertanto, i sopracitati trattamenti, sono in grado di ridurre notevolmente il tempo necessario a rendere il materiale idoneo all'utilizzo.

⁷ NOGATA H., TAKAHASHI S., *Measurement of optical constants for orthotropic material*, 1997.



Fig. 3. Sezione longitudinale della canna.

Essendo l'amido un materiale igroscopico, la sua presenza all'interno delle canne fa inoltre sì che il bambù, così come il legno, se messo in un ambiente umido assorba acqua dall'esterno, mentre se l'atmosfera è eccessivamente secca tenda a ridurre il suo contenuto interno di acqua; pertanto, per ogni valore della temperatura, è possibile trovare, in funzione dell'umidità esterna, un valore di contenuto di amido per cui non sia né perdita né assorbimento di acqua, e questo valore è usualmente individuato come «*punto di equilibrio del contenuto di amido*», e ha una discreta rilevanza negli impieghi strutturali.

Proprietà meccaniche del bambù

È oramai acquisito che il bambù è un materiale che in molti casi può ampiamente sostituirsi al più comune legno, essendo caratterizzato da una fibra molto forte e dotata di resistenze superiori a quella del legno. La resistenza alla compressione del bambù è infatti circa il doppio di quella del calcestruzzo, mentre la resistenza a trazione è alquanto simile a quella dell'acciaio. Tali caratteristiche consentono la realizzazione di elementi strutturali di elevata lunghezza e di elementi con significative curvature.

Il comportamento meccanico del bambù è stato principalmente esaminato attraverso lo studio della microstruttura e delle proprietà della specie *Phyllostachis dulcis*: è stato, in particolare, osservato che sussiste una relazione lineare tra la resistenza a compressione e la densità dei campioni di bambù, funzione del diametro della canna (omogenea lungo la singola circonferenza e con una distribuzione a simmetria cilindrica). La nano-indentazione dei fasci vascolari in varie posizioni nei campioni di bambù ha, inoltre, rivelato che il modulo di Young e la durezza dei fasci variano in direzione radiale, ma non in direzione tangente (alla circonferenza).

Da un punto di vista meccanico il bambù può essere considerato un solido cellulare, ovvero «*un insieme di cellule con bordi o facce solide, impacchettate insieme in modo da riempire lo*

*spazio*⁸: le lunghe cellule prismatiche dello sclerenchima possono essere quindi modellate come un solido cellulare a nido d'ape caricato dall'esterno, mentre le cellule poliedriche del parenchima possono essere modellate come una schiuma a cellule chiuse. Le proprietà meccaniche di un solido cellulare a nido d'ape dipendono dalla direzione di carico: applicando una sollecitazione nel piano del solido (il piano mostrato nelle figure 2a, 2b e 3), le pareti delle cellule si piegano, mentre quando sono sollecitate fuori dal piano, si allungano o si comprimono.

La resistenza a compressione dei campioni di bambù in genere varia da 40 a 95 MPa, mentre quella a trazione è di circa 150÷250 MPa; i risultati della nano-indentazione mostrano che il modulo di Young dei fasci vascolari è compreso tra 15 e 18 GPa. Come detto, la resistenza a trazione varia, oltre che lungo l'altezza della canna, anche progredendo dalla zona centrale verso il nodo poiché, in questo passaggio, le fibre diminuiscono di area e di lunghezza, comportando una diminuzione di resistenza.

Nella Tabella 1 sono riportati i risultati dei test effettuati da Zen, Li, Zhou (1992), dai quali si evince che la resistenza a trazione di un provino con nodi è circa il 19.2% minore di un provino senza nodi; tali risultati sono in accordo con quelli riportati da Arce (1993), nei quali la resistenza della zona dei nodi è pari all'80% di quella di internodo.

Proprietà	Senza nodi (MPa)	Con nodi (MPa)	Var. dovuta al nodo
Trazione (Longitudinale)	263.4	212.8	-19.2%
Flessione (L)	136.6	131.3	-3.9%
Compressione (L)	62.6	58.6	-6.4%
Taglio (L)	13.1	12.2	-6.9%
Trazione (Trasversale)	3.0	3.6	+20%
Sfaldamento (I)	0.6	0.8	+33.3%
Durezza (L) (in kJ/m ²)	89.6	77.7	-13.5%

Tabella 1: Test effettuati da Zen, Li, Zhou, 1992

La resistenza a compressione indica, così come quella a trazione, la capacità del bambù di resistere a carichi paralleli al proprio asse, e, più rigide e percentualmente estese sono le fibre, maggiore è la resistenza del materiale. La resistenza è, inoltre, fortemente legata al contenuto di amido, e nel bambù si manifesta un comportamento simile a quello del legno, in quanto aumenta passando dal bambù verde, appena colto, a quello stagionato. Dai test effettuati da Hidalgo (1978) su 76 specie di *Guadua Angustifolia* risulta anche che la resistenza aumenta con l'età e con l'altezza da cui viene prelevato il provino lungo la canna. Il valore massimo osservato (70.5 MPa) era proveniente da provini prelevati in canne di 5 anni e quello minimo (26.1 MPa) da provini prelevati in canne di un anno di età.

La resistenza a flessione è, invece, principalmente conferita al materiale dalla corteccia, che avvolge esternamente l'intera canna. Un elemento in bambù sottoposto a sollecitazioni flessionali presenta, ovviamente, una zona tesa ed una compressa e, se accompagnato da uno sforzo di taglio, genera tensioni tangenziali che interessano principalmente la parte centrale della sezione. La rottura, quindi, può essere dovuta o a fessurazioni localizzate nella zona vicina all'asse neutro (generata da tensioni tangenziali eccessivamente elevate che indeboliscono irrimediabilmente la canna)

⁸ GIBSON L. J., ASHBY M.F., *Cellular Solids: Structure and Properties*, 1997.

oppure da fessurazione generate da un'eccessiva compressione non tollerata dalla canna che raggiunge così la rottura. La resistenza a flessione è, inoltre, pressoché proporzionale al numero di fibre, e quindi varia considerevolmente lungo la canna, all'interno della sezione e da specie a specie. È tuttavia interessante notare che, differentemente da quanto avviene per il legno, la rottura per flessione non si verifica perché le singole fibre si rompono, ma è causata da fessure longitudinali che si creano per la modesta resistenza in direzione ortogonale all'asse della canna (fig. 4).

Questo comportamento offre diversi vantaggi negli impieghi strutturali: ad esempio, consente che le fessure, almeno in una prima fase, si propaghino fino ai nodi più vicini incontrando così un blocco che comporta una certa resistenza post-critica dell'elemento; inoltre, consente di riparare temporaneamente la canna semplicemente fasciando la parte fessurata e poter così posticipare la sostituzione dell'elemento che, specialmente in determinati contesti, può non essere del tutto semplice.

Nel bambù, infine, sono assenti le cellule radiali responsabili dell'elevata resistenza a taglio del legno; conseguentemente, il comportamento a taglio del bambù è poco performante e la presenza dei nodi offre solo un modesto miglioramento a questa situazione. In alcuni casi, la bassa resistenza a taglio può, tuttavia, rivelarsi un vantaggio per la lavorabilità, in quanto, se il bambù è impiegato in strisce, è molto semplice ottenerle e non richiede particolari attrezzature di lavorazione.

Riassumendo, la resistenza del bambù a trazione, compressione e flessione aumenta con l'altezza; quella a compressione e a flessione aumentano anche con l'età, almeno fino a 7-8 anni, in dipendenza dalla particolare specie. Le resistenze, tuttavia, dipendono anche da fattori esterni quali le condizioni climatiche, la topografia e l'altitudine sul livello del mare della piantagione.

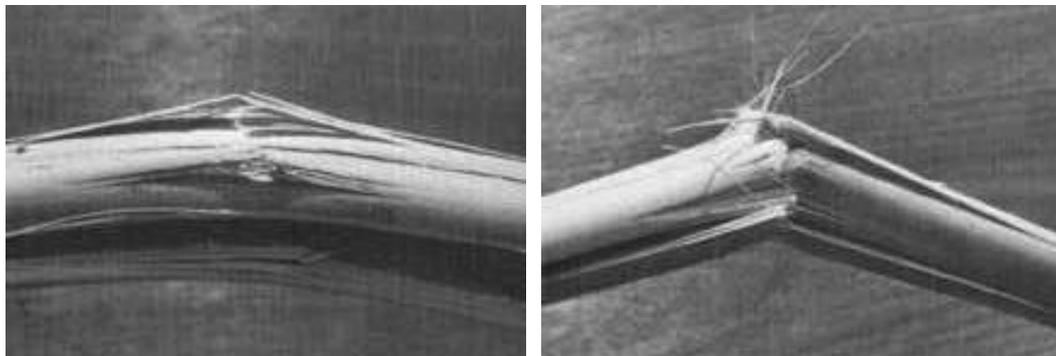


Fig. 4. Fasi di rottura per flessione.



Fig. 5. Rottura per taglio.

Produzione e trattamento del bambù

Il bambù cresce principalmente nella fascia tropicale, ma si trova naturalmente anche nelle zone subtropicali e temperate di quasi tutti i continenti, a latitudini da 46° N a 47° S e dal livello del mare fino a circa 4000 m di altitudine. I bambù sono quindi endemici in tutte le parti del mondo, tranne in Europa dove non sono sopravvissuti all'ultimo periodo glaciale. Si stima che siano diffusi su di un'area totale di circa 18 milioni di ettari: in Asia crescono circa 1000 specie di bambù, che coprono un'area di 180000 km² (metà della Germania); in Cina vi sono circa 300 specie di 44 generi diversi, che occupano 33000 km² (il 3% dell'area forestale totale), pari ad un terzo delle foreste di bambù mondiale. Altre nazioni con una produzione e utilizzazione significativa sono il Bangladesh, l'Indonesia e la Thailandia.

Oggi anche l'Europa è fortemente motivata a sviluppare una propria produzione di bambù; ad esempio, alcuni paesi del sud, come il Portogallo, la Spagna e l'Italia, sono caratterizzati da un clima ottimale per la sua coltivazione, e sono motivati da differenti ragioni e/o necessità economiche. Tuttavia, in Italia questo tipo di coltivazione ha stentato a farsi avanti, a causa della presenza di coltivazioni tradizionali⁹. E dalla prima reintroduzione del bambù in Europa (1827), sono stati importati circa 400 genotipi diversi, che con procedure di gestione adeguate, possono produrre una media di 10-15 tonnellate di biomassa secca all'anno.

La produzione riguarda, tre diversi orizzonti temporali, quello a breve termine, in cui il bambù può essere prodotto per la stabilizzazione del suolo, il miglioramento delle rive, la protezione dal vento, il sostegno degli alberi da frutta e dell'orticoltura; quello a medio termine, che riguarda la produzione di bambù per mobili e per l'artigianato e, infine, quello a lungo termine, le cui utilizzazioni riguardano usi industriali e strutturali, e quindi richiedono anche analisi e prove supplementari.

La protezione della pianta di bambù può essere perseguita sia mediante metodi tradizionali (non chimici), derivanti da tradizioni trasmesse da generazione in generazione, sia attraverso metodi di trattamento conservativo chimico, diversi per il del bambù fresco e quello secco.

Per preservare il bambù dal degrado biologico è poi necessaria un'essiccazione rapida: le tecniche attualmente impiegate sono l'essiccazione in forno (usata per i bambù spaccati, in quanto le temperature alte aumentano l'incidenza di fessurazioni e rotture)¹⁰ e l'essiccazione all'aria (che richiede 6-12 settimane, a seconda del contenuto iniziale di umidità e dello spessore delle pareti). I bambù spaccati non pongono, tuttavia, alcun problema nell'essiccazione all'aria e possono essere essiccati anche in pieno sole, con tempi che dipendono dal tipo di impilamento (verticale o orizzontale)¹¹.

Il bambù come materiale per l'edilizia sostenibile

Il bambù rappresenta uno dei più promettenti materiali per l'edilizia bio-sostenibile, in quanto può essere considerato un materiale perfettamente rinnovabile, avendo cicli di vita molto brevi e processi produttivi particolarmente semplici. Si pone,

⁹ VITALI D., *La coltivazione del bamboo in Italia 2015-2020*, 2020.

¹⁰ KUMAR S., SHUKLA K.S., DEV T., DOBRIVAL P.B., *Bamboo Preservation Techniques: a review*, 1994.

¹¹ SHARMA B., GATOO A., BOCK M., RAZAGE M., *Engineered bamboo for structural applications. Construction and Building Materials*, 81, 66-73, 2015.

quindi, come il candidato ideale per sostituire il legno, ma anche numerosi altri materiali, in un modello di economia circolare. Inoltre, la sua elevata capacità di assorbimento di anidride carbonica lo rende un ottimo alleato per la lotta ai gas climalteranti che generano effetto serra e quindi cambiamento climatico.

La promozione del bambù come materiale strutturale si pone, quindi, anche come valido contributo al raggiungimento dei numerosi obiettivi contemplati dall'agenda 2030 (fig. 6). Gli obiettivi di sviluppo sostenibile sono 17 e i governi di 193 Paesi membri dell'ONU hanno trovato un accordo con cui si impegnano a raggiungerli entro il 2030. Gli obiettivi sono elencati nella tabella 2.



Fig. 6. Effigie immagine dell'Agenda 2030

Obiettivo 1:	Sradicare la povertà in tutte le sue forme e ovunque nel mondo
Obiettivo 2:	Porre fine alla fame, raggiungere la sicurezza alimentare, migliorare l'alimentazione e promuovere l'agricoltura sostenibile
Obiettivo 3:	Garantire una vita sana e promuovere il benessere di tutti a tutte le età
Obiettivo 4:	Garantire un'istruzione di qualità inclusiva ed equa e promuovere opportunità di apprendimento continuo per tutti
Obiettivo 5:	Raggiungere l'uguaglianza di genere e l'autodeterminazione di tutte le donne e ragazze
Obiettivo 6:	Garantire la disponibilità e la gestione sostenibile di acqua e servizi igienici per tutti
Obiettivo 7:	Garantire l'accesso all'energia a prezzo accessibile, affidabile, sostenibile e moderna per tutti
Obiettivo 8:	Promuovere una crescita economica duratura, inclusiva e sostenibile, la piena occupazione e il lavoro dignitoso per tutti
Obiettivo 9:	Costruire un'infrastruttura resiliente, promuovere l'industrializzazione inclusiva e sostenibile e sostenere l'innovazione
Obiettivo 10:	Ridurre le disuguaglianze all'interno dei e fra i Paesi
Obiettivo 11:	Rendere le città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili
Obiettivo 12:	Garantire modelli di consumo e produzione sostenibili

Obiettivo 13:	Adottare misure urgenti per combattere i cambiamenti climatici e le loro conseguenze
Obiettivo 14:	Conservare e utilizzare in modo sostenibile gli oceani, i mari e le risorse marine
Obiettivo 15:	Proteggere, ripristinare e promuovere l'uso sostenibile degli ecosistemi terrestri, gestire in modo sostenibile le foreste, contrastare la desertificazione, arrestare e invertire il degrado dei suoli e fermare la perdita di biodiversità
Obiettivo 16:	Promuovere società pacifiche e inclusive orientate allo sviluppo sostenibile, garantire a tutti l'accesso alla giustizia e costruire istituzioni efficaci, responsabili e inclusive a tutti i livelli
Obiettivo 17:	Rafforzare le modalità di attuazione e rilanciare il partenariato globale per lo sviluppo sostenibile

Tabella 2 Gli Obiettivi dell'Agenda 2030

Gli obiettivi coinvolgono in maniera più o meno rilevante il ciclo di produzione del bambù, che rappresenta un modo sostenibile di utilizzare gli ecosistemi, per arrestare il disboscamento, ma anche ripristinare terreni interessati da desertificazione o inondazioni (Obiettivo 15). Le foreste di bambù, assorbendo le emissioni di anidride carbonica, aiutano a combattere il Climate Change (Obiettivo 13). Con un adeguato piano di produzione e di industrializzazione, il bambù potrebbe consentire un forte sviluppo sociale ed economico, ampiamente supportato dalla capacità di carico dell'ecosistema per il suo ridottissimo tempo di rigenerazione, implementabile anche in paesi in via di sviluppo (Obiettivo 12). L'utilizzo del materiale, per fini strutturali, consentirebbe di ridurre l'impatto negativo sull'ambientale dovuto all'urbanizzazione, con costruzioni più sostenibili e compatibili (Obiettivo 11). L'industrializzazione del bambù rappresenterebbe, peraltro, un modo per fare promozione alla crescita sostenibile, creando nuovi posti di lavoro dignitosi, che sono di fondamentale importanza sia per i paesi in via di sviluppo, sia per quelli ad economie emergenti e/o industrializzate (Obiettivo 8).

L'impiego del bambù come materiale composito

Negli ultimi anni, l'impiego del bambù materiale bio-composito (*Bamboo Fibre Reinforced bioComposites o BRFC*), sta generando grande interesse e subendo una rilevante e veloce rivoluzione high-tech, come risposta alla crescente domanda di materiali biodegradabili, sostenibili e riciclabili.

L'amalgama di matrice e fibre naturali produce un materiale composito che possiede le migliori proprietà dei singoli elementi che la compongono. Le matrici attualmente utilizzate sono numerose e varie, spaziando da basi molto resistenti e rigide a matrici morbide e flessibili, e la loro combinazione con le fibre naturali porta alla formazione di compositi con alti rapporti forza-peso e caratteristiche termo-meccaniche molto interessanti.

Il processo per l'ottenimento delle fibre da utilizzare nel bio-composito parte dalla pianta grezza, che viene tagliata, decurtata della pelle, bollita, lavata, fatta fermentare con enzimi, poi ri-lavata, trattata chimicamente e fisicamente, per ottenerne la preservazione e alla fine essere utilizzata. Lo schema dettagliato delle singole fasi del processo è riportato nella (fig. 7).



Fig. 7. Lavorazione della fibra di bambù

Le matrici più utilizzate per la creazione del bio-composito sono il poliestere e l'epossidico, che si presenta particolarmente resistente ad usura e attrito, oltre a presentare eccezionali doti isolanti come dielettrico¹², ma stanno trovando ampio spazio anche compositi su base propilenica, che assume diverse caratteristiche in base alla particolare disposizione delle fibre¹³¹⁴, o su base fenolica, dove le fibre formano dei legami particolarmente stabili e resistenti con la matrice stessa (Tabella 3).

BF= fibra di bambù
BS= strisce di bambù
PP= polipropilene
MA= polipropilene innestato con anidrite maleica
EP= epossidico
PE= poliestere
HDPE= polietilene ad alta densità
IUP= resina poliestere insatura

Tabella 3 Tipologie e sigle dei principali componenti dei bio-compositi in fibra di bambù

Nella Tabella 4 sono indicate le principali caratteristiche delle varianti di bio-compositi in fibra di bambù più comunemente usate nelle applicazioni. Dalla tabella risulta evidente come le proprietà meccaniche del composito siano più elevate sia delle fibre di bambù, sia delle matrici prese singolarmente, soprattutto per quanto riguarda la resistenza a trazione.

¹² GUPTA A., KUMAR A., PATNAIK A., *Effect of different parameters on mechanical and erosion wear behavior of bamboo fiber reinforced epoxy composites*. Int J Polym Sci, 2011. <http://dx.doi.org/10.1155/2011/592906>.

¹³ HUDA S., YANG Y., *Composites from ground chicken quill and polypropylene*. Compos Sci Technol 2008; 68:790–8.

¹⁴ S DAS M, CHAKRABORTY D., *Processing of the uni-directional powdered phenolic resin bamboo fiber composites and resulting dynamic mechanical properties*. J Reinf Plast Compos 2009; 28:1339–48.

Bio-composito	Resistenza a trazione (MPa)	Modulo di Young (GPa)	Resistenza a flessione (MPa)	Modulo di flessione (MPa)
BF + MA-PP	35.1 ± 2.42	4.69 ± 0.55	--	--
BF + EP	86.57	--	119.69	11901.11
BF (30%) + HDPE	25.47	2.674	27.86	2911.70
BF (30%) + HDPE-MA	28.54	2.878	53.76	4313.0
BF (30%) + PP+	43.96	1240.20	45.42	1920.75
Bambù (30%) + PP-MA	46.65	1425.55	52.30	2096.95
BF + EP	87	--	107	11901
BS (60%) + PP	--	--	19.15 ± 1.4	3.13 ± 0.16
BF + PE	126.2	2.48	128.5	3700.00
BF (40%) + IUP	--	--	38.7 ± 4.8	4004.8 ± 216.7

Tabella 4 Proprietà meccaniche di alcuni compositi rinforzati con fibre di bambù

Conclusioni

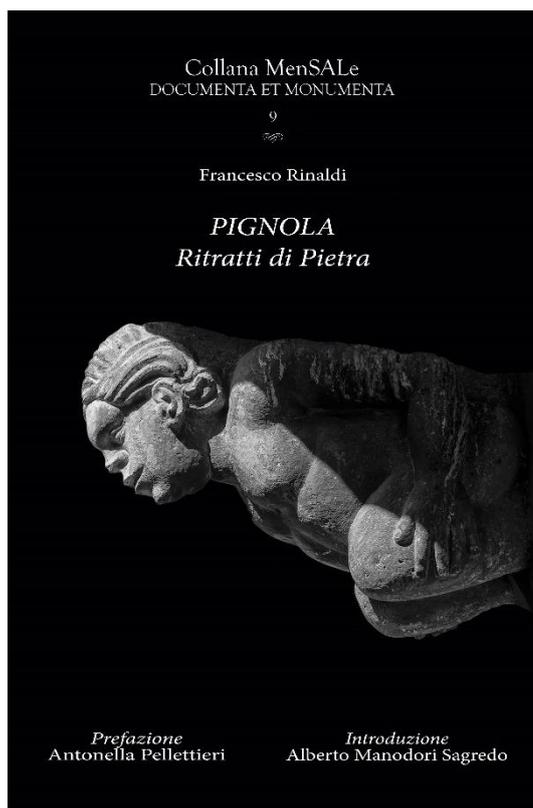
L'utilizzo in ambito architettonico/strutturale delle fibre di bambù, e dei materiali da esse generati, è caratterizzato da numerosi aspetti oggi ritenuti attraenti, quali basso costo, buona disponibilità del materiale, utilizzo versatile, valide caratteristiche meccaniche, possibile elevato design estetico. Questo fa sì che i bio-compositi a base di fibre di bambù presentino notevoli vantaggi, anche economici ed ecologici, che tuttavia, ad oggi, non hanno ancora trovato la piena espressione delle loro effettive potenzialità.

L'attuale ricerca scientifica mostra, tuttavia, un enorme potenziale di crescita, il quale non si è ancora concretizzato nelle molteplici applicazioni possibili, nonostante la significativa recente evoluzione e spinta economica in paesi come la Cina, il Giappone e la Malesia.

I compositi in fibre di bambù presentano, infatti, elevate caratteristiche di resistenza che ne consentono l'utilizzo in molteplici tipologie di strutture, in sostituzione di numerosi materiali diffusi oggi. Essendo, inoltre, maggiore la resistenza in trazione rispetto a quella in compressione, ciò ne comporta un utilizzo specifico nelle strutture il cui design prevede uno stato tensionale in compressione minore rispetto a quello in trazione. Questa caratteristica, in genere, permette lo sviluppo di soluzioni strutturali particolarmente eleganti e di elevata qualità estetica, anche per la possibilità di ricorrere a soluzioni con monoscocche a sezione variabile (ad esempio di geometria trapezoidale), con spigoli diversamente arrotondati.

In definitiva, come illustrato, l'utilizzo della fibra di bambù per la produzione di bio-compositi a fini strutturali rappresenta una delle scommesse per il futuro della prossima generazione, basato sulla sostenibilità e il rispetto delle risorse naturali.

RECENSIONI E COMUNICAZIONI



Rinaldi F., *PIGNOLA. Ritratti di Pietra*, Lagonegro 2021. Prefazione di Pellettieri A., Introduzione di Manodori Sagredo A.

Copertina del libro.

About: The photographic book "Pignola. Ritratti di Pietra" by Francesco Rinaldi, constitutes a story telling in images of the historical, artistic and environmental heritage, unpublished, of Pignola, a center of medieval origin in the province of Potenza, on the mountains of the Lucanian Appennines. 90 black and white valuable shots into four sections aimed at the visual narration, thematic of the places.

Il volume fotografico *Pignola. Ritratti Pietra* di Francesco Rinaldi costituisce un racconto per immagini del patrimonio storico artistico e ambientale di Pignola, centro di origine medievale in provincia di Potenza, sui monti dell'Appennino lucano.

Il lavoro editoriale apre con una prefazione di Antonella Pellettieri, direttrice della Collana MenSAle-DOCUMENTA ET MONUMENTA dell'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (ISPC) del CNR, che ha sostenuto il progetto fotografico di F. Rinaldi promuovendone l'edizione con il numero 9 della Collana d'Istituto. Nel testo A. Pellettieri, responsabile scientifico del progetto di ricerca multidisciplinare volto alla ricostruzione dell'assetto storico urbanistico e topografico dei centri medievali di Pignola e del vicino Castel Glorioso, inserisce gli scatti fotografici di Rinaldi nel giusto quadro storico e artistico di riferimento, sottolineando il valore documentale e artistico della narrazione, fondamentale ai fini della conoscenza, valorizzazione e promozione del patrimonio lucano.

Introduce l'opera la lettura delle immagini di Alberto Manodori Sagredo che individua i caratteri e l'intima sapienza, sia emozionale che tecnica, con cui Rinaldi coglie «l'anima e l'animo» dei luoghi.

Il volume fotografico, con breve testo dell'autore a commento, è costituito da 90 scatti bianco e nero e si articola in quattro sezioni volte alla narrazione visiva e tematica dei luoghi.

Il linguaggio del non colore scelto risulta vincente nella trattazione giocata su un sapiente impiego della luce secondo un processo di sottrazione che pone il focus sui soggetti.

Nella prima parte, dedicata alle *Vedute*, l'autore offre una sequenza di immagini dall'alto: scatti aerei e vedute panoramiche del centro urbano di Pignola e del paesaggio in cui esso si inserisce; le panoramiche incentrate sul borgo, arroccato sul monte, ne sottolineano il carattere urbanistico e topografico fondante basato su uno schema anulare concentrico tipico dell'epoca medievale.

Nella seconda sezione, intitolata *Feste*, con un approccio antropologico, Rinaldi scandaglia l'interrelazione tra l'elemento antropico, il sacro e il profano durante le diverse celebrazioni religiose e le feste tradizionali che si svolgono nel ciclo di un anno: un calendario di riti ancestrali ben codificati e molto antichi nei quali protagonisti indiscussi sono il fuoco e il legno; le «fanoje» che vengono accese durante le cerimonie tra le strade del borgo antico richiamano atti di purificazione e protezione.

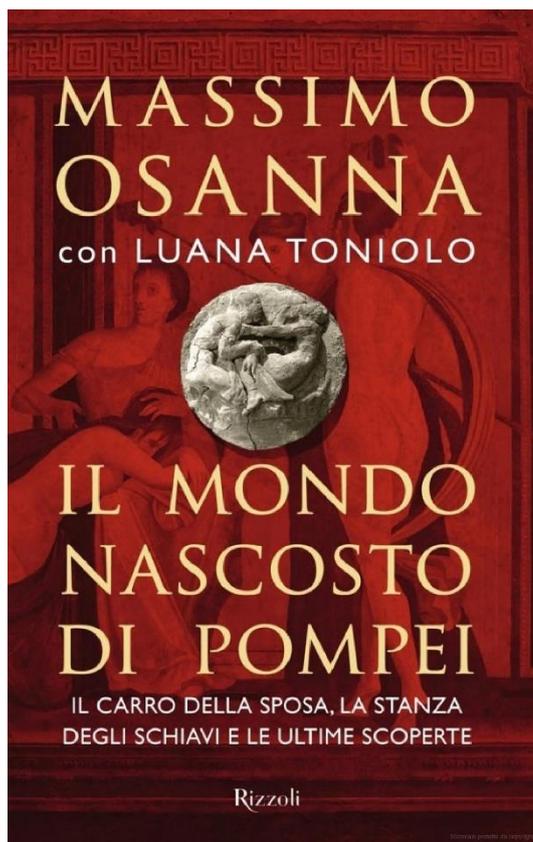
Il terzo gruppo di scatti, *Sculture*, costituisce il cuore del volume: una preziosa rassegna di architetture scultoree in pietra, peculiarità del centro urbano, quasi un *unicum* nel contesto geografico di pertinenza, dimenticato e inedito, di tal pregio da suggerire all'autore il titolo del volume.

Un ricco apparato di telamoni, cariatidi e mascheroni scolpiti nella dura pietra identificano portali, finestre, mensole di balconi: un'inedita Noto in terra lucana espressione della presenza nell'area di una scuola scultorea di antica tradizione. Un sorprendente bestiario medievale, fatto di arpie, serpenti, coccodrilli, pesci, draghi e lupi raffigurato lungo l'alto campanile della Chiesa Matrice di Santa Maria Maggiore, nota come Chiesa Madre, si deve, probabilmente, assegnare alla scuola scultorea di Stigliano, risalente al XII secolo. Tale sequenza di elementi scultorei, dispersi nei vicoli in larga parte spopolati, è ritratta dall'autore come il vero popolo di pietra di Pignola, custode unico del centro storico.

L'ultima parte del racconto narrativo, dedicata al *Territorio*, declina sia la componente naturale sia quella antropica che in essa si integra: un paesaggio montano e lacustre di rara bellezza inserito nel Parco dell'Appennino lucano.

Chiude l'opera l'indice fotografico, strumento essenziale per ripercorrere il viaggio fotografico di F. Rinaldi alla scoperta di un inedito borgo lucano.

PAOLA CARFORA



Osanna M. con Toniolo L., *Il mondo nascosto di Pompei. Il carro della sposa, la stanza degli schiavi e le ultime scoperte*, Milano 2022.

Copertina del libro.

About: Through a careful reconstruction of the territory beyond the walls of Pompeii and the villas that dotted the countryside, Massimo Osanna and Luana Toniolo accompany us «inside the construction site» of Civita Giuliana, in the operation of modern archaeology, sharing with us back the thrill of discovery and the passion of their work. Until the last discovery: a room inhabited by a family of slaves who, two thousand years after the tragic eruption, gives us back the daily life of the lower classes, those who - until today - had not left a trace of themselves. Knowledge that also becomes a warning: our archaeological and museum heritage is a treasure to be defended, to be relaunched, to be valued every day. And the villa at the center of this book, Osanna writes, can be turned today «from a place of raiding, of senseless destruction, into an emblematic site of dynamic protection. A symbol of the state's struggle against the scourge of clandestine excavations and the trade in archaeological artefacts and works of art».

A differenza dell'antico centro urbano, la cui sistematica riscoperta, dal 1748 in poi, è sempre stata, pur con diverse modalità e con alterne fortune, sotto il controllo governativo, l'esplorazione del suburbio pompeiano è avvenuta in maniera discontinua e in genere predatoria. In questa esplorazione, infatti, ampio spazio ha avuto l'iniziativa privata, sia attraverso concessioni di scavo rilasciate dal governo, che in genere si traducevano in attività volte a recuperare oggetti da immettere sul mercato antiquario (l'originaria proprietà statale dei reperti archeologici sarà sancita soltanto dall'art. 15 della l. 364/1909 o legge Rosadi), sia, più semplicemente, in rapaci attività di scavo clandestino – e del resto anche gli scavi svolti con regolare

licenza sconfinavano spesso nell'illecito. Venuti meno gli scavi privati su concessione, e nonostante gli sforzi compiuti dalle istituzioni per la tutela di un territorio difficile, gli scavi clandestini sono rimasti sino ad oggi una piaga diffusa nel suburbio pompeiano, causando incalcolabili e irreparabili distruzioni di contesti e sottrazioni di oggetti a poche decine di metri da una delle aree archeologiche più visitate e più tutelate del mondo, patrimonio UNESCO dal 1997. Proprio da un episodio di saccheggio – grave, prolungato nel tempo e sistematicamente organizzato – scaturisce un'indagine giudiziaria cui, a un certo punto, si affiancano le indagini archeologiche condotte dal Parco Archeologico di Pompei, dal 2019 anche in virtù del protocollo d'intesa firmato con la Procura di Torre Annunziata. Alle indagini archeologiche condotte nella *villa* di Civita Giuliana – con risultati straordinari, nonostante la distruzione subita dai contesti – è dedicato *Il mondo nascosto di Pompei. Il carro della sposa, la stanza degli schiavi e le ultime scoperte*, di Massimo Osanna con Luana Toniolo (Milano, Rizzoli 2022). Come già con *Pompei, il tempo ritrovato. Le nuove scoperte* (Milano, Rizzoli 2019), dedicato da Massimo Osanna soprattutto alle ultime ricerche archeologiche svolte principalmente entro il perimetro delle antiche mura, si offre, con apprezzabile tempestività, un resoconto scientificamente rigoroso e, allo stesso tempo, accessibile non solo agli specialisti ma anche all'ampio pubblico. Un esempio che la comunicazione archeologica dovrebbe seguire sempre più diffusamente, allontanandosi sia dall'asfittica autoreferenzialità di certe narrazioni «per soli addetti ai lavori», sia dai volgarizzamenti banalizzanti di una divulgazione scientificamente poco fondata.

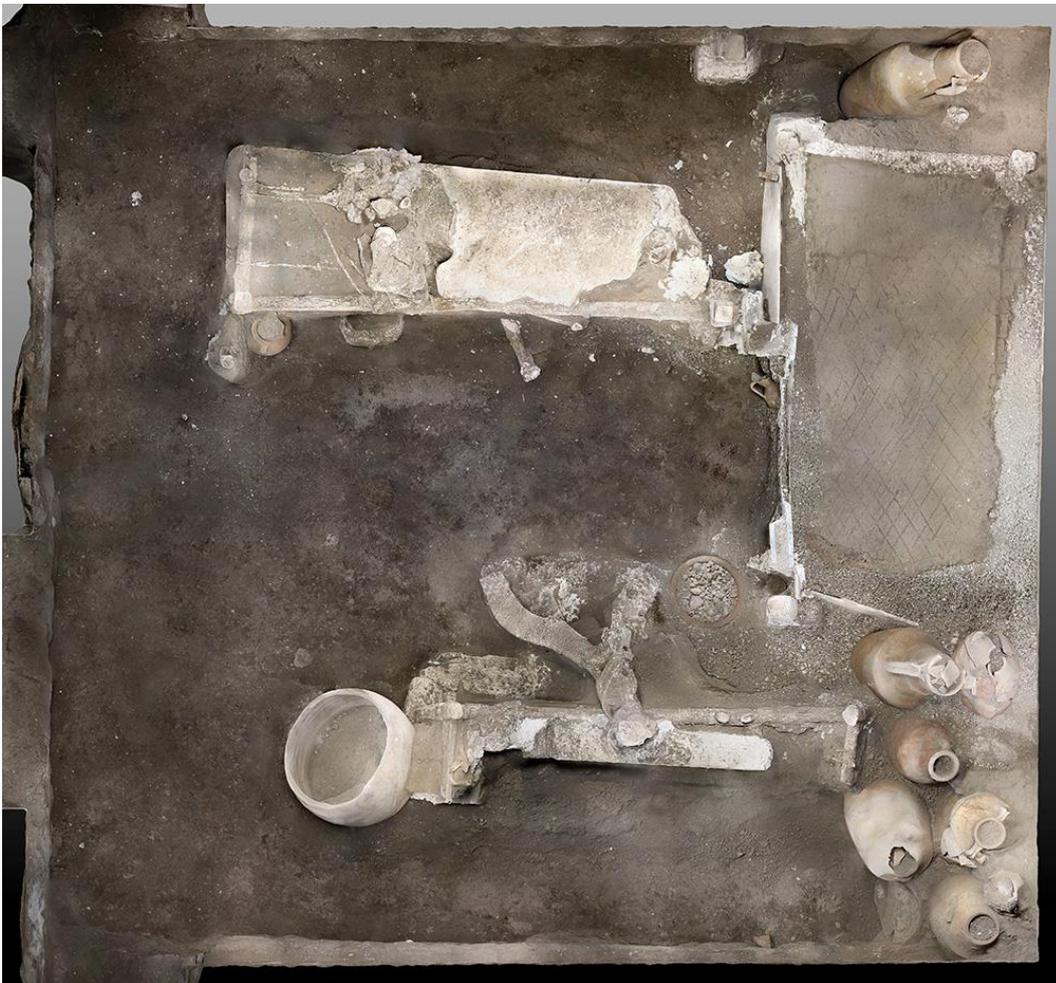
In coerenza con l'obiettivo di focalizzarsi sul suburbio e sulle sue straordinarie novità, *Il mondo nascosto di Pompei* inizia con un'ampia presentazione del territorio e delle discontinue conoscenze archeologiche disponibili, spesso note, nei casi più fortunati, solo dalla bibliografia o dalla documentazione d'archivio e quasi sempre non più verificabili sul terreno (cap. 1: *Oltre le mura di Pompei*, pp. 15-57). Il discorso inizia poi a restringersi sull'area immediatamente a Nord delle mura urbane, dove già agli inizi del secolo scorso il marchese Giovanni Imperiali condusse, su concessione, scavi che rimisero temporaneamente in luce parte di un'ampia *villa rustica*, da cui furono ricavati oggetti venduti anche all'estero (cap. 2: *Uno scavo lungo più di cento anni*, pp. 59-81). La *villa*, dopo una sommaria documentazione studiata da Grete Stefani (*Pompei. Vecchi scavi sconosciuti. La villa rinvenuta dal marchese Giovanni Imperiali in località Civita, 1907-1908*, Roma 1994), fu poi risepellita, nella convinzione – dimostratasi purtroppo errata – che in tal modo sarebbe stata più facilmente protetta. Il complesso, invece, diventa oggetto di scavi clandestini, accuratamente pianificati e, come sempre, distruttori implacabili di contesti e documentazione archeologica (cap. 3: *La scena del crimine*, pp. 83-96). Le attività clandestine finiscono, fortunatamente, al centro delle già menzionate indagini giudiziarie, cui si affiancano ben presto le ricerche archeologiche condotte con tutti i criteri scientifici e gli elevati standard multidisciplinari richiesti a un moderno scavo. Le ricerche «ufficiali», oltre a confermare i gravissimi danni causati dai clandestini – si pensi, ad esempio, ai brutali tagli lasciati dagli strumenti meccanici sugli intonaci affrescati per asportare i quadretti figurati – hanno fortunatamente documentato che non tutto è stato distrutto, e molto rimane ancora da scoprire.

La scorrevole narrazione – precisa come una relazione scientifica e serrata come un'inchiesta – prosegue esponendo i principali risultati degli scavi che stanno rimettendo in luce uno dei maggiori complessi suburbani pompeiani. Il racconto si

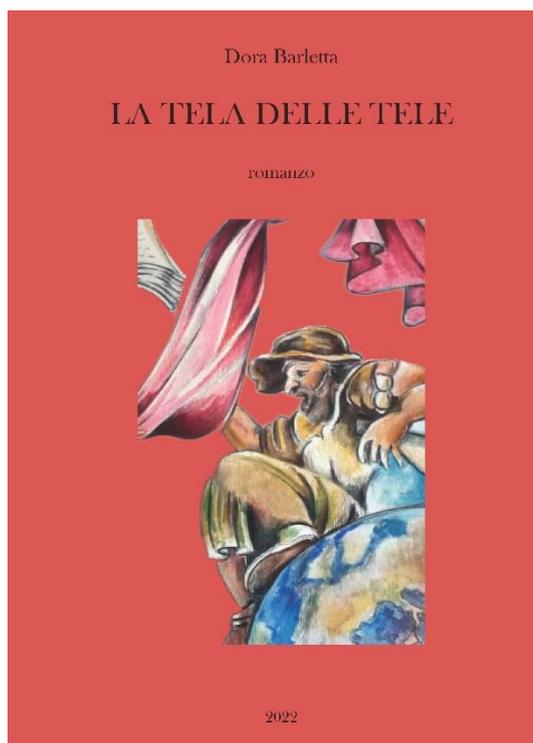
focalizza su quattro scoperte principali. Alla parte della villa finora indagata, e ai corpi delle vittime di cui è stato possibile ricavare il calco secondo l'intramontabile metodo fiorelliano (seppur con gli opportuni aggiornamenti), è dedicato il cap. 4: *Gli ultimi abitanti della villa*, pp. 97-145, mentre a un altro calco – quello di un possente cavallo, i cui resti si sono miracolosamente salvati dalle attività clandestine che hanno danneggiato il resto della stalla – è dedicato il cap. 5: *Il primo calco di un cavallo*, pp. 147-175. Era notizia nota agli inquirenti – ma quasi incredibile – che nella villa fosse stata intravista, in passato, una biga. La realtà ha superato quella che sembrava una fantasiosa diceria: non una biga, infatti, ma un *pilentum*, monumentale carro cerimoniale riccamente decorato, è stato scoperto accanto alla stalla, svelando un esemplare davvero unico nel suo genere, anche per l'ottimo stato di conservazione (cap. 6: *Il fastoso carro della sposa novella*, pp. 177-233). Come ulteriore stimolo per future ricerche, la stratigrafia intatta ha tra l'altro dimostrato che il carro ritrovato non può essere quello del quale si aveva notizia... La tecnica dei calchi, e l'ineccepibile scavo stratigrafico, permettono di ricostruire, a pochi metri dal fastoso carro, gli umili giacigli e il povero mobilio di una modesta stanza che doveva essere occupata da abitanti servili della villa, gli «invisibili» che spesso sfuggono alla narrazione storica e all'indagine archeologica (cap. 7: *Vita da schiavi*, pp. 235-270), come osserva anche Gabriel Zuchriegel nella sua *Postfazione* (pp. 283-286).

Il libro è arricchito da un generoso e pregevole apparato iconografico a colori, con fotografie e rilievi che «accompagnano» il lettore e lo guidano nell'affascinante percorso alla riscoperta della *villa* di Civita Giuliana, rendendo comprensibile uno scavo molto complesso e molto promettente, dati i risultati già conseguiti e l'ampiezza dell'area ancora da esplorare. La narrazione si trasforma in una vera e propria visita «virtuale», che restituisce al pubblico e alla scienza dati e informazioni tenacemente sottratti, con pazienza e metodo, alle devastazioni clandestine.

FRANCESCO MUSCOLINO



Civita Giuliana, villa suburbana a Nord di Pompei. L'ambiente in buono stato di conservazione fa parte della villa nel territorio di Pompei dove fu rinvenuto il carro cerimoniale e la stalla con i cavalli bardati. (Foto del Parco Archeologico di Pompei, 2021). Su concessione del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei. © Vietata la riproduzione.



Barletta D., *La tela delle tele*, Maddaloni 2022.

Copertina del libro.

About: The book is set in Maddaloni and narrates the adventure that writing, as an art form can offer, if you add an extraordinarily important substance, that is the study that led it to publish it on the canvas of the large hall of the National Convitto Giordano Bruno, the largest eighteenth-century canvas in the world. The book starts with a Mak II from the 1960s, officiated in the boarding school at a time when high school parties were an institution. The particular discovery of a high school student in love, which took place on March 18, 1964, will drag the reader back in time, taking him by the hand in the adventure of creating the mammoth canvas and its frame, both made in the mid-eighteenth century by the Funaro brothers. Thus he will travel along the part of time following the realization of the canvas and beyond, throughout the nineteenth and early twentieth centuries, in a whirlwind historical overview, in pursuit of a secret concerning the famous canvas, and then bring back the reader in 1964, from which the whole story starts. Once again fantasy and reality come together.

Il libro intitolato *La tela delle tele* è un romanzo storico ambientato a Maddaloni, proprio come il precedente volume di Dora Barletta, *Il tempo e le righe*. Questa volta, però, all'avventura, alla ricostruzione ed all'emozione, che la scrittura come forma d'arte può offrire, si aggiunge un'essenza di straordinario rilievo, ovvero lo studio che l'ha portata a scrivere sulla tela del salone grande del Convitto Nazionale Giordano Bruno, il dipinto settecentesco su tela più grande al mondo. Il libro parte da un Mak II degli anni '60, officiato nel Convitto in un'epoca nella quale le feste del Liceo erano un'istituzione. La scoperta particolare di un liceale innamorato, avvenuta il 18 marzo del 1964, trascinerà il lettore a ritroso nel tempo, portandolo per mano nell'avventura della realizzazione della mastodontica tela e del suo telaio, entrambi realizzati a metà Settecento dai fratelli Funaro. In questo modo viaggerà lungo lo scorcio di tempo successivo alla realizzazione della tela e oltre, per tutto l'Ottocento ed i primi del Novecento, in una carrellata storica vorticoso, all'inseguimento di un segreto che riguarda la famosa tela, per poi tornare al 1964, anno in cui ha avvio tutta la vicenda

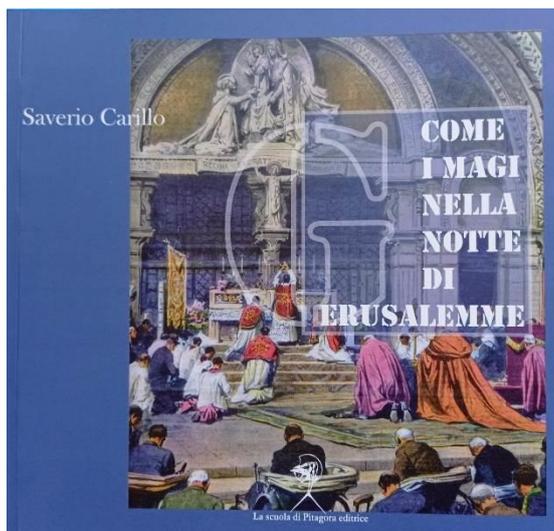
del romanzo. Ancora una volta fantasia e realtà si fondono. «Il salone centrale della dimora vantava una grande tela dipinta, schiodata poi e venduta ad antiquari napoletani che l'avevano corteggiata per decenni, e che potrebbe risalire al 1885», così recita l'epigrafe dataria siglata sul pavimento di accesso allo scalone della patronale dimora o, addirittura, essere precedente di cent'anni, quindi riconducibile al testamento mistico dell'arciprete Filippo Lombardo, al quale la dimora appartiene.

I Funaro operarono largamente in Maddaloni, non c'è dubbio, e lo facevano su commissione: i committenti furono religiosi, ama anche privati; e la pittura del Solimena, alla quale i Funaro si ispirarono, si servì delle pregresse esperienze di Luca Giordano e Mattia Preti, per maturare una pittura di studiata monumentalità, quasi affettata nelle pose, con arditi scorci prospettici e contrasti chiaroscurali. Maddaloni deve essere stata ricchissima di testimonianze pittoriche solimenesche su tela, successivamente, come è documentato, vergognosamente asportate e commercializzate.

La fama della tela del Giordano Bruno, la cui intitolazione moderna dedicata al geniale eretico bruciato vivo in Piazza Campo de' Fiori a Roma nel 1600, curiosamente contrasta con quanto la tela del salone grande professa, ovvero un monito contro tutte le eresie, ebbe immediata risonanza, tanto che Sant'Alfonso Maria de' Liguori si recò a vederla l'11 luglio del 1762, come anche il vescovo di Caserta Gennaro Maria Albertini. L'autrice colloca temporalmente la grande tela nel periodo in cui Luca Giordano diventa ultimo erede del Barocco napoletano, ovvero tra il superamento di quello stile, conseguente all'influenza di numerosi artisti stranieri che contribuirono a dare voce e forma al nascente Rococò a Napoli, e la preferenza di una certa pittura napoletana di ispirarsi, attraverso le esperienze di Francesco Solimena, al tenebrismo classico della pittura di Maria Preti. Solimena è certo l'ispiratore di questa fase storica, oltre che il protagonista, orientando il gusto verso un classicismo accademico e magniloquente, artefice di una fusione tra la luce di Mattia Preti e l'ultima produzione di Luca Giordano. Una svolta nella maniera di quella del Solimena, già evidente ai suoi contemporanei, in contrasto con la pregressa produzione barocca, che prova a coniugare, forse per diletto personale, o forse per piaggeria politica, due gusti completamente differenti: quello della corte filofrancese di Filippo V e quello della corte austriaca di Carlo VI. Le sue botteghe furono un laboratorio di talenti che passavano dagli spunti originali ispirati a Mattia Preti, fatti di un luminismo cupo e rovinista, a quelli che sperimentavano, con audaci accostamenti, macchie cromatiche dense e spesse, in cui lumeggiature improvvise e guizzanti, si sostituiscono alle tonalità scure della pece.

A Maddaloni non mancarono frequenti compartecipazioni alla pittura del Solimena, a partire dalla seconda metà del Settecento, finalizzate alla realizzazione di tele dipinte anche all'interno di abitazioni private.

PIETRO NUZZO



Saverio Carillo, *Come I Magi nella notte di Gerusalemme. L'Aula San Pio X a Lourdes. Novecento e metamorfosi del monumento sacro, (con una presentazione di G. Carbonara e una Nota di conclusione di F. Autieri)*, Collana: La Città come con-testo, n. 1, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli 2020, pp. 176.

Copertina del libro.

About: The image that the experience of the underground French church poses, would offer the analogy with the condition of the Magi narrated in the Gospel of Matthew where those Scientists, so skilled in the interpretation of the stars, make the mistake of going to Jerusalem instead of Bethlehem, also falling, exponents of scientific culture, into a "dark night", a dramatic and yet mystical moment, according to John of the Cross, for a spiritual rebirth of humanity. From Montmartre to Lourdes the religious culture of France, but, in other ways, also that of the whole of Europe, tries to find a trace of subsistence in a more intimate hiding place, like a seed, which, buried, awaits the ripe time for own Epiphany.

Il libro di Saverio Carillo invita a formulare una riflessione particolarmente efficace su uno dei luoghi sacri di maggiore valenza fisica, trattandosi forse dello spazio cattolico coperto di maggiore estensione, almeno fino agli anni della sua realizzazione ed inaugurazione che avvenne nel febbraio del 1958 nella città mariana di Lourdes. Fino ad un secolo prima questo sito era uno dei tanti anonimi piccoli centri collocati nei contrafforti geologici dei Pirenei francesi. Come Carillo spiega, l'urgenza di costruire una nuova chiesa era dovuta all'incremento di frequentazione dei fedeli, che rese necessario per le autorità ecclesiastiche del tempo, pensare un'aula liturgica di proporzioni notevoli, tali da poter ospitare al coperto fino a circa 20.000 pellegrini che avrebbero potuto pregare in maniera confortevole trovando anche riparo dalle frequenti mutevoli condizioni atmosferiche cui il territorio, umorevolmente, andava soggetto. Alcune altre condizioni di base venivano dalle indicazioni della committenza che chiedeva, in maniera assai accorata, che l'altare - appare opportuno segnalare che siamo nel 1953, cioè circa un decennio prima del Concilio Vaticano II- per la celebrazione liturgica fosse in posizione eminente e che fosse visibile da qualsiasi angolo dello smisurato spazio religioso. Altra condizione posta ai progettisti in sede di preparazione del Concorso era il rispetto completo, quasi di 'reliquia', del *paesaggio delle apparizioni* nel non dover alterare in nessun modo il luogo naturale in cui la Vergine aveva dialogato con la povera figlia del mugnaio Soubirous. Una serie di problemi tecnici di non facile soluzione che, anche in tempi recenti, hanno avuto modo di riaffacciarsi, realizzando un'aula ipogea in un territorio che ha nelle sue prossimità il corso del fiume Gave, sembrò, in quegli anni, che

potesse essere superata agevolmente facendo affidamento sulla tecnologia del calcestruzzo armato. Simile tecnologia, infatti, poteva permettere la realizzazione di luci di dimensioni assai inusitate e poteva anche rendere maggiormente gestibile un cantiere che si preannunciava dalle complesse dinamiche organizzative, soprattutto sotto il profilo dei montaggi degli elementi e del movimento delle terre da recuperare nell'enorme sito della 'spianata' dove i pellegrini erano soliti svolgere le processioni serotine alla luce della fiamma delle candele. Il tema dunque complesso di un luogo sacro per i tanti devoti alla Vergine di Lourdes restava centrare nella definizione dei valori invernanti lo spazio religioso che, com'è noto, venne realizzato facendo affidamento sull'esperienza anche di un visionario costruttore di spazi sacri, non per forza solo cattolici, quale fu l'architetto francese di origini ungheresi Pierre Vago. Al noto professionista si affiancarono gli architetti Pinsard e Le Donn  e lo strutturista Freyssinet.

Fruttuoso resta il lavoro condotto dall'autore che, come viene spiegato nell'assai illuminante presentazione di Giovanni Carbonara, costruisce una serrata sequenza di temi contingenti circa lo spazio religioso. «La riflessione svolta da Saverio Carillo in questo volume oscilla fra due poli, riconoscibili uno nella prima e pi  ampia parte riservata al Santuario di Lourdes, e l'altro nella seconda, denominata *Appendice italiana*, orientata verso il tema dei principi fondanti e degli strumenti precipui, la "luce come materia" in primo luogo, dell'architettura sacra. Denso capitolo finale, questo, che s'intreccia quale ragionamento sull'edificio ecclesiastico, la sua concezione e la sua stessa costruzione, con quello della complessa sequenza di architetture chiesastiche a Lourdes, dalla prima edificazione negli anni sessanta dell'Ottocento alle successive addizioni fino alla grandiosa Aula S. Pio X, opera dell'architetto Pierre Vago, costruita in occasione del centenario delle apparizioni mariane a Bernadette. Il Santuario di Lourdes   analizzato sotto diversi profili: quello della sua rispondenza devozionale e religiosa, quindi della sua valenza di 'spazio sacro' innanzi tutto, ma pure della sua 'fortuna' letteraria (che ne ha fatto, ad esempio, il protagonista d'un volume della trilogia, su Roma, Parigi e Lourdes appunto, di  mile Zola), delle valenze linguistiche ed anche stilisticamente rassicuranti (tramite l'adozione, nei primi lavori ottocenteschi, del linguaggio gotico, considerato allora autenticamente 'cattolico') o innovative e coraggiosamente contemporanee, come quelle cui ha fatto ricorso P. Vago, con un raffinato uso del calcestruzzo armato a vista (come gi  Auguste e Gustave Perret nella chiesa di Notre-Dame-de-la-Consolation a Le Raincy, 1922-23) arricchito da valori espressivi e simbolici. Poi del rapporto col paesaggio e con la pi  o meno prossima "citt  secolare", oggetto di raffinate riflessioni grafiche da parte dell'Autore».

La monografia di Saverio Carillo, professore associato di Restauro all'Universit  degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, dunque, affronta l'argomento complesso e in genere trascurato anche dal clero delle modalit  attraverso le quali l'uomo del Novecento si   relazionato, come comunit , alla dimensione spaziale del sacro, magari utilizzando materiali moderni per creare ambienti entro cui i fedeli potessero riunirsi per pregare. Il testo sotto questo profilo appare interessante proprio perch  inquadra il punto di vista di un architetto credente che illustra i contenuti spirituali tradotti in configurazioni di ambienti edilizi, procedendo dalle idee dei progettisti della prima met  del Novecento. Il tema dello spazio sacro, infatti, rappresenta una importante occasione di confronto/dialogo tra i teorici dell'architettura, che propugnavano

anche la legittimità del costruire nuovi luoghi di preghiera con i materiali della contemporanea modernità, e le comunità ecclesiali che sostenevano l'onere dell'impresa economica.

Il libro illustra, insieme a Zola, altri intellettuali che, come Alexis Carrel e Mario Soldati, avevano dedicato pagine dei loro scritti alla città mariana mostrando, quindi, come questo santuario non risultasse familiare ai soli pellegrini e devoti, ma fosse motivo di interesse anche per intellettuali di notevole profilo. Su questa traccia l'autore ricorda, inoltre, anche il pensiero del poeta francese Paul Claudel, che aveva immaginato, negli anni successivi al primo conflitto mondiale, a Chicago, la costruzione di un luogo sacro nelle 'viscere della terra' quasi come una rappresentazione del bisogno dell'uomo contemporaneo di un ritorno alle origini dell'annuncio salvifico, e al Cristianesimo dell'età apostolica come occasione di ripresa di autenticità dei contenuti di fede.

La posizione di Claudel e le indicazioni di progetto, per le quali l'aula mariana, capace di accogliere circa ventimila fedeli, doveva sorgere senza alterare lo scenario tra il fiume e il rilievo roccioso di Massabielle, sembravano indicare anche la condizione dell'uomo contemporaneo che, secondo il pensiero del grande mistico carmelitano Giovanni della Croce, doveva attraversare l'esistenziale *notte oscura* per poter ridefinire i termini della ripresa concreta della riappacificazione piena dell'uomo con se stesso.

D'altra parte una recente 'notte oscura' per l'umanità del tempo era rappresentata dall'immane tragedia dell'allora recente guerra mondiale che aveva segnato in maniera indelebile le prospettive future dell'umanità contemporanea. Non desta dunque stupore l'insolito titolo per un saggio di architettura che, come spiega Carillo, sintetizza l'esperienza del mistico spagnolo giacché *Come i Magi nella notte di Gerusalemme*, allude alla profonda sensazione di smarrimento, anche di uomini colti, studiosi di scienza, che, presumendo di conoscere già la realtà, giungono a Gerusalemme laddove il Bambino nasceva a Betlemme.

Carillo spiega come quest'esperienza di contrizione resti significativa sia per i poveri e umili pastori, che nella loro condizione di 'minorità' appaiono più lungimiranti degli intellettuali, sia, per gli uomini della modernità, pretestuosamente convinti di poter fare a meno del Divino, riconoscendosi, anch'essi bisognosi dei benefici arrecati dalla prossimità con il Risorto mediante l'intercessione della Vergine Maria.

Lourdes è occasione di crescita dell'uomo del Novecento nonostante la condizione implicita della secolarizzazione contemporanea che investe, inevitabilmente, anche gli spazi e gli oggetti della fede.

D'altra parte il tema dell'aula ipogea ai piedi dei Pirenei viene inoltre anche letto nel suo valore storicizzato che appare quindi cristallizzato nel secondo decennio successivo al Secondo Conflitto mondiale. Un decennio, quello individuato, di notevole caratura perché raccoglie riflessioni, aspettative, desiderata ed altri scenari di una realtà in ripresa che confida ancora nella durata *eterna* dei valori della tradizione e che non rinuncia alle sperimentazioni e alle acquisizioni portare avanti dal nuovo "ritrovato" della cultura primo novecentesca, ossia *la tecnica*. Si avrà modo di vedere come *la tecnica* sarà letta ad esempio da un teologo in relazione al paesaggio, ma anche da uno scienziato del costruire che identifica, forse troppo ingenuamente, le potenzialità della tecnica quali strumenti offerti all'uomo per essere continuatori dell'*opera del Creatore*. Si colgono dunque, in questo decennio, le radici profonde della positivista fiducia negli strumenti creati dall'uomo e di cui tuttavia poco o nulla si contempla, sul piano empirico, circa l'effettiva durata e affidabilità nel corso del

tempo, di opere immaginate per essere eterne. La fideistica fiducia nell'orizzonte della modernità che permette di mettere in opera materiali e tecnologie non sperimentate prima, né testate per alcun tempo, e che, con l'avvento del digitale, punterà alla pressoché totale dismissione dell'analogico -dalla materialità dei soldi alla fisicità delle relazioni- costituirà lo scenario del divenire.

Se dunque Lourdes è tema che permette di riflettere, in aggiunta, sull'ingenuo atteggiamento, sottoscritto in passato, circa la durata eterna delle nuove tecnologie, essa è ancora esperienza peculiare per leggere la sostanziale *desacralizzazione* dei linguaggi tradizionali e dunque del *migrare* di contenuti formali e figurali che un tempo appartenevano al tradizionale lessico religioso, verso lessici formali e compositivi altri, non per forza antitetici, ma comunque *altri* rispetto a quanto la tradizione aveva conservato. Scenari complessi che afferiscono al mondo del sacro, ma anche a quello dell'architettura, dell'arte financo del design e del design liturgico. Non meno secolarizzati sono gli oggetti del souvenir sacrale con la bottiglietta in vetro o in plastica che raccoglie l'acqua di Lourdes utilizzando la corona della Vergine quale tappo per conservare il prezioso contenuto-reliquia.

Traccia sacrale, in questo scenario appare, perciò, il luogo definito nella conservazione della sua immagine. Acutamente il professor Carbonara, nel suo testo lo rimarca con grande acribia. «Un'ultima ma non meno importante considerazione cui l'Autore non si sottrae è quella, basilare, del rispetto del paesaggio, per ragioni certamente di equilibrio territoriale e urbanistico ma anche di mantenimento della pregnanza e significatività stessa in termini di memoria e di fede, dei luoghi testimoni degli eventi che hanno motivato il sorgere stesso dei diversi santuari. Sensibilità assolutamente presente a Lourdes (p. 82), nonostante l'imponenza delle costruzioni realizzate nel tempo, assente invece, osserva l'Autore, nei santuari di Lisieux e di Pompei (p. 92) e, si potrebbe aggiungere, soprattutto in molti luoghi, fondamentali per la fede cristiana, della Terra Santa. Non ci si riferisce, ovviamente, alle antiche sistemazioni, come quella del Santo Sepolcro, espressive d'una diversa sensibilità storica e di memoria, ma proprio a quelle più recenti, quanto mai invasive anche se realizzate con le migliori intenzioni, eppure forse troppo 'clericali', cioè lontane da quella sensibilità condivisa cui nel volume si fa più volte riferimento».

Il progetto del santuario mariano resta dunque significativo sia nell'immagine complessiva della pianta a mandorla con l'altare centrale collocato su un podio di scalini così da essere ben visibile a tutti, sia nell'essere realizzato con le tecnologie più moderne ed aggiornate del tempo. Il libro, che gode, come ricordato, di una eccellente presentazione di uno specialista come il professor Giovanni Carbonara dell'Università di Roma e di un saggio conclusivo dello storico francescano padre Felice Autieri del Sacro Convento, dedica anche una parte della sua esplorazione alle tipologie di progetto di chiese moderne realizzate in Italia, suggerendo, inoltre, di prestare attenzione, in questi ambienti, al ruolo essenziale della luce naturale.

La metafora della luce è di rimando assai significativa perché nella sotterranea chiesa francese l'esperienza dell'ombra porterà, anche attraverso il pellegrinaggio nella terra di Bernadette, a scoprire il valore maieutico della luce che scaturisce dalla grotta di superficie nella quale la dolce presenza di Maria si fece prossima all'adolescente povera figlia di un mugnaio.

PASQUALE PETILLO

PREMI, CONCORSI E BORSE DI STUDIO

ARCHITECTURAL VOLUMETRIC COMPOSITION COMPETITION. GAUDI LA COMA ARTISTS' RESIDENCES

All information presented below (text, banners, video) may be used freely, without Buildners' written permission, by any media, but only for purposes relating to the Gaudi La Coma Artists' Residences competition.

For potential media partners who are interested in covering competition winners, please contact us at: contact@buildner.com

Antoni Gaudi is one of the world's most iconic architects, creating some of Barcelona's most famous landmarks, including the Sagrada Família. Inspired by nature and incorporating sustainable principles in his work, Gaudi was a revolutionary architect who was way ahead of his time. The Gaudi La Coma Artists' Residences competition is the first in a series of design competitions run in partnership with Gaudi Knowledge Association and Inngenum Lab to celebrate Gaudi's intellectual heritage. Participants are tasked with designing an artists' residence in Huesca, Spain that follows Gaudi's principles of sustainability, functionality, aesthetics, and innovation.

The Gaudi La Coma Artists' Residences competition is open until November 4, 2022, with winners of the 10,000 € prize fund to be announced on February 17, 2023. Visit architecturecompetitions.com/gaudi-residences for more information.

Submission requirements

- Participants are required to upload four (4) A2 landscape-orientated presentation boards (must not exceed 5MB per jpg) with sketches, renderings, plans, sections, elevations, diagrams, and/or other presentation tools to explain their proposal.
- No video files are accepted.
- All information provided in writing must be in English.
- All submissions must be uploaded via the architecturecompetitions.com upload panel. Access information and instructions on how to upload the presentation boards will be issued to participants via email immediately after successful registration.
- Presentation boards must not indicate any information related to an individual's/team's identity. Participants who do not comply with the requirements will be disqualified without refund.

Participants can choose and upload one project preview image from their presentation that best describes their project.

- The project preview image would need to be at least 2000x1680 pixels large, orientated horizontally, no more than 10 MB in size, and in jpg/jpeg format.
- The project preview image will be used for promotional materials to showcase the project in case the project is selected as the winner.
- Please note: the competition jury will not see the selected project preview image.

Presentation deliverables set

- Context plan (suggested scale 1:500 or 1:1000)
- Primary elevations (suggested scale 1:100)
- Primary sections (suggested scale 1:100)
- Primary floor plans (suggested scale 1:100)
- Volumetrics
- Enlarged sections and elevations highlighting key spaces or relationships (suggested scale 1:20)
- Axonometrics providing information on building systems or illustrating key architectural concepts
- Perspectives
- Primary interior spaces
- Primary site locations
- Diagrams
- Circulation
- Public versus private space
- Lighting
- Landscaping
- Transportation
- Energy systems
- Cityscapes/urban relationships

Please note the PRESENTATION DELIVERABLES SET listed above is a suggestion only. Participants can choose to use the entire list, a selection from it, or propose a completely different set that would explain their design in the most efficient manner.

Recommended submission content

- Visualizations; artist's impression to illustrate the general architectural guidelines for the future development of the building complex.
- Demonstration of project construction, materials, functions, management and maintenance, approach to environment, energy and sustainability, indoor environment, and logistics.
- Proposed volumetrics, plans, sections, and multiple internal and external perspectives demonstrating the spatial quality of the most important spaces, operational needs and accessibility requirements, as well as how new structures would fit within the existing building ensemble and correspond between each other.
- Conceptual suggestions for electricity generation systems, water collection and filtration systems, as well as waste management strategies.

Presentation Preliminary Review

For more than ten years, Buildner has analyzed and rated thousands of architecture competition project submissions. Trust us when we say - the quality of your presentation is vital to convince a jury team of your design intent and there are several graphic and representational factors that can make it or break it.

We can help you make it right!

Buildner can review your presentation and give you valuable feedback!

Participants are welcome to submit their competition presentation draft panel/s before submitting it/them as a final competition entry for a preliminary review. Within 1-3 days our team will analyze your presentation panel/s and rate them on predefined criteria points as well as add valuable written feedback on how you can improve your final competition submission.

Find out more here - architecturecompetitions.com/crits

Jury

The jury panel members list and biographies are published at architecturecompetitions.com/gaudiresidences.

Participants are advised to research both the working site and previous similar case studies as part of the design process. For each competition, 6–9 jury panel members are selected. Buildner (Bee Breeders) reserves the right to add/remove the jury panel members at any moment.

Jury members shall under no circumstances be contacted by competition participants or their representatives. Participants who attempt to contact jury members shall be disqualified.

All competition-related communications should be carried out solely with Buildner (Bee Breeders) staff.

For any questions, please contact us at contact@buildner.com Gaudi La Coma Artists' Residences is an architectural volumetric composition competition which encourages participants to test or redefine the boundaries of architecture. The jury may choose to reward projects that show a high degree of creativity, even if they breach competition guidelines, as long as this is justified.

Buildner (Bee Breeders) is committed to selecting the most qualified industry professionals to comprise its jury panels. Jury panels consist of architects, in addition to professionals from other professional backgrounds that are relevant to the competition topic, to guarantee the most objective competition results.

You may find the invited jury list from previous competitions here – architecturecompetitions.com/guest-jury

Eligibility

The competition is open to all. No professional qualifications are required. Design proposals can be developed individually or by teams (4 team members maximum).

People who have direct personal or professional relationships with jury panel members or organisers may not participate in this competition.

Competition documentation

The following information is available for download at architecturecompetitions.com/gaudiresidences:

- Full competition brief
- Site and context photographs
- CAD and PDF site plan

All information can be downloaded as often as required; no additional information or materials will be provided after registration.

The brief and all associated documentation for this competition are created for the sole purpose of an academic exercise and are not legal documents.

The provided materials, or alternatives, can be used, created, or sourced at the participant's discretion

Media partners

A full list of media partners who have committed to present the competition winners in their publications can be found at architecturecompetitions.com/gaudi-residences.

For potential media partners who are also interested in covering the present competition and its winners, please contact us at contact@buildner.com. Competition press kit (in English) and banners are available at architecturecompetitions.com/gaudi-residences/press.

THE COMPETITION PAINTERS' LAKEHOUSE

The Buildner Architecture Competition Organisers are asking architecture enthusiasts to submit designs for a painters' residence to be located on the beautiful shore of Cernostes Lake, in one of Europe's greenest countries, Latvia.

The wooden house that is currently located on-site was once owned by two brothers who lived there with their families. The current site owners are now looking to transform it into a prime example of a sustainable environment, which respects the basic principles of nature.

The new residence would need to function as a temporary home and workshop for painters. It would need to replace the current building and accommodate two painters who would move in with their families and live in the new house for three months. These artists would then vacate to make room for another two painters to replace them. The key space of the building would be an inspiring painters' workshop that needs to be a versatile space that would offer plenty of natural light, with the option to be transformed from one large area to smaller, more private work zones if required.

The residence would need to offer a balance of privacy and interaction so that both families could live together comfortably for a prolonged period of time.

The current location of the buildings – with the residential building parallel to the barn building and a closed courtyard – is typical of Latgale and Old Believers. References to this could be included in the new proposals, however, it is not mandatory.

As winning designs will be considered for construction, the jury will be looking for projects that focus on eco-friendly and cost-effective building techniques, in keeping with Latvia's reputation as one of the greenest countries in Europe.

Submission requirements

- Participants are required to upload four (4) A2 landscape-orientated presentation boards (must not exceed 10 MB per jpg) with sketches, renderings, plans, sections, elevations, diagrams, and/or other presentation tools to explain their proposal.
- No video files are accepted.
- All information provided in writing must be in English.

- All submissions must be uploaded via the architecturecompetitions.com upload panel. Access information and instructions on how to upload the presentation boards will be issued to participants via email immediately after successful registration.
- Presentation boards must not indicate any information related to an individual's/team's identity. Participants who do not comply with the requirements will be disqualified without refund.

Presentation deliverables set

- Context plan (suggested scale 1:500 or 1:1000)
- Elevations (suggested scale 1:50)
- Sections (suggested scale 1:50)
- Floor plans (suggested scale 1:50)
- Enlarged sections and elevations highlighting key spaces or relationships (suggested scale 1:10)
- Axonometrics providing information on building systems or illustrating key architectural concepts
- Details (suggested scale 1:5):
 - Envelope
 - Key materials
 - Site or landscape
 - Perspectives
 - Primary interior spaces
 - Primary site locations
- Diagrams
- Circulation
- Public versus private space
- Lighting
- Landscaping
- Transportation
- Energy systems
- Cityscapes/urban relationships

Please note the PRESENTATION DELIVERABLES SET listed above is a suggestion only. Participants can choose to use the entire list, a selection from it, or propose a completely different set that would explain their design in the most efficient manner.

Recommended submission content

- Concept designs which highlight that all aspects of the design are of the highest quality and in keeping with the design brief and the proposed site.
- The main points of proposed plans and sections, multiple internal and external perspectives demonstrating the spatial quality of the building, as well as operational needs and accessibility requirements.
- Demonstration of project feasibility in regards to environment, climate conditions, lifecycle and responsible use of materials.

Presentation Preliminary Review

For more than ten years, Buildner has analyzed and rated thousands of architecture competition project submissions. Trust us when we say - the quality of your presentation is vital to convince a jury team of your design intent and there are several graphic and representational factors that can make it or break it.

We can help you make it right!

Buildner can review your presentation and give you valuable feedback!

Participants are welcome to submit their competition presentation draft panel/s before submitting it/them as a final competition entry for a preliminary review.

Within 1-3 days our team will analyze your presentation panel/s and rate them on predefined criteria points as well as add valuable written feedback on how you can improve your final competition submission.

Find out more here - architecturecompetitions.com/crits

Jury

The jury panel members list and biographies are published at architecturecompetitions.com/PAINTERSLAKEHOUSE

Participants are advised to research both the working site and previous similar case studies as part of the design process. For each competition, 6–9 jury panel members are selected. Buildner (Bee Breeders) reserves the right to add/remove the jury panel members at any moment.

Jury members shall under no circumstances be contacted by competition participants or their representatives. Participants who attempt to contact jury members shall be disqualified.

All competition-related communications should be carried out solely with Buildner (Bee Breeders) staff.

For any questions, please contact us at contact@buildner.com

The Painters' Lake House is a project competition which encourages participants to test or redefine the boundaries of architecture. The jury may choose to reward projects that show a high degree of creativity, even if they breach competition guidelines, as long as this is justified.

Buildner (Bee Breeders) is committed to selecting the most qualified industry professionals to comprise its jury panels. Jury panels consist of architects, in addition to professionals from other professional backgrounds that are relevant to the competition topic, to guarantee the most objective competition results.

You may find the invited jury list from previous competitions here – architecturecompetitions.com/guest-jury.

Eligibility

The competition is open to all. No professional qualifications are required. Design proposals can be developed individually or by teams (4 team members maximum).

People who have direct personal or professional relationships with jury panel members or organisers may not participate in this competition.

Competition documentation

The following information is available for download at architecturecompetitions.com/PAINTERSLAKEHOUSE:

- Full competition brief
- Site and context photographs
- PDF site plan

All information can be downloaded as often as required; no additional information or materials will be provided after registration.

The brief and all associated documentation for this competition are created for the sole purpose of an academic exercise and are not legal documents.

The provided materials, or alternatives, can be used, created, or sourced at the participant's discretion.

Media partners

A full list of media partners who have committed to present the competition winners in their publications can be found at architecturecompetitions.com/PAINTERSLAKEHOUSE.

For potential media partners who are also interested in covering the present competition and its winners, please contact us at contact@buildner.com

Competition press kit (in English) and banners are available at architecturecompetitions.com/PAINTERSLAKEHOUSE/press.

MONOPOLI, RECUPERO E RIFUNZIONALIZZAZIONE DELL'AREA MILITARE EX DEPOSITO CARBURANTI

concorso internazionale di idee

Consegna entro il 30 settembre 2022

Scenari di trasformazione "condivisa" per l'ex area militare denominata "Zona Capannoni - Deposito Carburanti". Parte infatti da un percorso partecipato il concorso internazionale di idee bandito dal Comune di Monopoli per individuare la migliore proposta di rigenerazione e valorizzazione di un'area che la comunità ha riconosciuto come luogo strategico e punto di partenza per un percorso di sostenibilità ambientale, sociale ed economica, in equilibrio tra gli spazi di vita antropizzati e i valori percettivi del contesto storico, architettonico e paesaggistico.

Oggetto dell'intervento sono i capannoni e tutte le sue pertinenze esterne inclusa la sua attuale recinzione che delimita il lotto lungo via Arenazza e i lotti limitrofi.

L'intervento si dovrà configurare intorno ad azioni strategiche volte a ridefinire la qualità e le caratteristiche tanto degli spazi interni che esterni, in stretto dialogo con il contesto urbano e le trasformazioni in atto nell'ambito della città in cui si inserisce, ma anche relazionato ad un'area più vasta che coinvolge tutti i comuni limitrofi

Le soluzioni dovranno contraddistinguersi per la logica integrata e complementare degli interventi finalizzati ad un riuso consapevole che non alteri i caratteri degli edifici, che si presti (spazi interni ed esterni) ad un'adattività di usi anche temporanei e che sia quanto più connesso con il tessuto urbano in cui si inserisce per fomentarne l'uso, in primis, da parte delle comunità locali.

Il concorso, aperto agli architetti e agli ingegneri, è articolato in un unico grado in forma anonima.

Elaborati richiesti

1 relazione illustrativa

5 tavole in formato UNI A1

Giuria

arch. Massimo PICA CIAMARRA, presidente della giuria

arch. Maria PICCARRETA, Segretario Regionale del MiC per la Puglia,

arch. Cosimo Damiano MASTRONARDI, Presidente Ordine Architetti di Bari

Prof. Ing. Vitantonio AMORUSO, Presidente Ordine Ingegneri di Bari

Prof. Ing. Francesco ROTONDO, Presidente INU

Premi

- al primo classificato 30.344 euro

- dal secondo al quinto classificato un rimborso spese di importo di 3.251 euro
gli importi sono al netto di oneri previdenziali e iva

MOZAMBICO, NUOVO CENTRO DI APPRENDIMENTO PER L'ONG
KURANDZA

concorso di architettura + realizzazione del progetto

Consegna entro il 14 settembre 2022

Il riscatto delle donne in Mozambico può solo che passare per la formazione, ne è convinta la ONG Kurandza che supportata da Archstorming lancia un concorso di architettura per aiutare le giovani donne offrendo loro uno spazio sicuro dove poter studiare e sostenerle a diventare la prossima generazione di donne leader.

Ancora oggi essere donne in Mozambico significa dover affrontare una vita di malattie, discriminazioni e violenze. Il Paese dell'Africa sub-sahariana è al 139° posto su 159 Paesi nell'Indice di disuguaglianza di genere dell'UNDP. Nonostante sia piuttosto elevata la percentuale delle bambine che si iscrivono alla scuola primaria, solo l'11% di loro riesce a seguire un percorso formativo superiore. Le cause della dispersione scolastica sono tante, e fra queste c'è la gravidanza adolescenziale. Il 30 e il 40% delle ragazze rimane incinta prima dei 18 anni. Prendersi cura di un bambino, lavorare e sbrigare le faccende domestiche impedisce loro di trovare il tempo per la scuola.

L'obiettivo di Kurandza è garantire alle ragazze e alle donne della comunità l'opportunità di terminare gli studi. Per raggiungerlo si costruirà in un terreno pianeggiante di 35 x 60 metri del villaggio Chivonguene, nel distretto di Guijá, un nuovo centro di apprendimento dove organizzare sessioni di alfabetizzazione e sessioni di preparazione agli esami. Il centro avrà spazi flessibili per imparare, ma anche per giocare, correre e scoprire. Ci saranno tre aule, una cucina, una sala polivalente, una nursery, un ufficio, un magazzino e un bagno. All'esterno, dovrà essere predisposta un'area per lo sport e uno per un parco giochi.

Ai progettisti si chiede di utilizzare materiali locali, sistemi di costruzione semplici e autosufficienti dal punto di vista energetico.

Materiale di presentazione

due tavole A1 - Il contenuto è libero, purché la proposta sia chiaramente espressa.

una relazione descrittiva massimo 400 parole.

Chi può partecipare

Il concorso KURANDZA è aperto agli architetti e agli studenti di architettura, indipendentemente dalla nazionalità. Altri professionisti come ingegneri, sociologi, fotografi, ecc. possono partecipare anche senza la presenza di un architetto nel gruppo.

Quote di iscrizione

- 60€ + IVA Iscrizione Early (fino al 29 giugno)
- 80€ + IVA Iscrizione Regular (dal 30 giugno al 27 luglio)
- 100€ + IVA Iscrizione Advanced (dal 28 luglio al 24 agosto)
- 120€ + IVA Iscrizione Late (dal 25 agosto al 14 settembre)
- Termine per la presentazione: 14 settembre

Premi

- 1° classificato: 6.000 euro + costruzione del progetto
- 2° classificato: 2.000 euro
- 3° classificato: 1.000 euro
- 2 Menzioni Speciali d'Onore: 500 euro
- 10 menzioni d'onore

CREATIVE LIVING LAB

Prende il via la quarta edizione del premio che finanzia interventi di rigenerazione in aree fragili.

Candidature entro il 9 agosto 2022

Aperte le candidature alla quarta edizione del Premio Creative Living Lab, l'iniziativa lanciata dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura che dal 2018 sostiene progetti condivisi e partecipati di rigenerazione urbana, attraverso attività culturali e creative nei territori marginali italiani che vivono una realtà di fragilità sociale, economica e ambientale.

Per questo anno sono stati stanziati oltre 1 milione e 200mila euro da destinare a due specifiche azioni:

AZIONE 1 | Sostegno

finanziamento di PROGETTI IN LUOGHI RIGENERATI, cioè oggetto di precedenti interventi di rigenerazione urbana, in cui si sviluppano processi di innovazione sociale e si sperimentano nuove logiche di collaborazione con le comunità locali [800.000 euro]

AZIONE 2 | Promozione

promozione di PROGETTI IN LUOGHI DA RIGENERARE, cioè volti a trasformare le aree urbane residuali e gli spazi in disuso in luoghi accessibili e fruibili, di scambio e apprendimento, attraverso la realizzazione di processi collaborativi, di innovazione sociale e a basso impatto ambientale [476.235 euro].

Questi i principali obiettivi della Premio Creative Living Lab 2022: favorire il coinvolgimento delle comunità locali nei processi di rigenerazione urbana finalizzati a migliorare la qualità delle dinamiche sociali, culturali ed economiche nei territori di riferimento sperimentare e diffondere metodologie innovative e inclusive capaci di sviluppare il senso di identità e di appartenenza ai luoghi implementare la produzione di nuove opere, site-specific, performance teatrali e spettacoli dal vivo, in grado di attivare e valorizzare i luoghi di progetto.

A chi si rivolge

Possono partecipare soggetti pubblici e privati senza scopo di lucro, dedicati alla cultura e alla creatività contemporanea e radicati nei territori marginali, quali ad esempio: enti pubblici, fondazioni, associazioni culturali, enti del Terzo settore senza scopo di lucro, università, centri di ricerca non profit, imprese sociali e di comunità non profit.

Come partecipare

Per entrambe le azioni di intervento, i soggetti potranno concorrere singolarmente o in partenariato e dovranno presentare progetti finalizzati alla creazione di azioni partecipate e che coinvolgano gli stakeholder attivi sul territorio, esperti nel settore specifico della rigenerazione urbana, mediatori culturali e professionisti del settore, come architetti, paesaggisti, designer, artisti, registi, film-maker, fotografi, musicisti, performer, scrittori, storici dell'arte, geografi, videomaker, psicologi, sociologi, antropologi ecc.

Le domande dovranno essere presentate dal 20 giugno 2022 al 9 agosto 2022 entro e non oltre le ore 16.00 utilizzando esclusivamente il portale dedicato <https://portalebandidgcc.cultura.gov.it/it/auth/login/>.

NORME REDAZIONALI

Consegna del materiale

L'autore è tenuto a inviare all'indirizzo ilmenaboedizioni@gmail.com in forma integrale e definitiva il seguente materiale:

- copia del testo in formato digitale .doc (word) su unica colonna con note a piè di pagina (sistema abbreviato), bibliografia (citazione bibliografica completa) e didascalie. Il testo, le note, la bibliografia finale e le didascalie dovranno essere compresi nei 35.000 caratteri, spazi inclusi;
- immagini, al massimo otto.

I. *Testo*

Deve riportare il nome per esteso e il cognome dell'autore o degli autori.

Nel testo:

- le citazioni in lingua latina sono sempre riportate in corsivo senza virgolette;
- le citazioni in lingue moderne sono rese in tondo e tra virgolette basse o caporali (« »);
- l'omissione di parti di testo all'interno di una citazione è indicata con tre puntini tra parentesi tonde (...);
- le eventuali integrazioni al testo citato saranno segnalate tra parentesi quadre (es.: «la figura [di A. Cederna] è ...»);
- indicare il riferimento all'immagine (fig. 1).

Per quanto riguarda la punteggiatura i segni di interpunzione dovranno sempre seguire le parentesi, le virgolette o i numeri di nota.

II. *Indicazioni bibliografiche (in nota)*

Le note devono essere segnalate nel testo con numerazione progressiva e inserite a piè di pagina.

Gli esponenti di nota vanno in apice, senza parentesi, prima del segno di interpunzione ma dopo le virgolette e le eventuali parentesi. Ogni nota si conclude con un punto.

Per la citazione bibliografica di un volume indicare:

cognome (maiuscoletto) e, non separato da virgola, nome puntato dell'autore/i, virgola, titolo del testo in corsivo, virgola, editore, luogo di pubblicazione nella lingua del testo seguito dalla data senza punteggiatura interposta e punto finale.

Edizioni successive alla prima si indicano ponendo il numero dell'edizione in esponente e riportando in parentesi tonda i dati riferiti alla prima edizione.

Es. edizione successiva alla prima (stesso editore): BOSCARINO S., *Sul restauro dei monumenti*, Franco Angeli editore, Milano 1987² (1^a ed. Milano 1985).

Es. edizione per tipi editoriali diversi rispetto alla prima pubblicazione:

CHOISY A., *Histoire de l'Architecture*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964 (1^a ed. Gauthier-Villars, Paris 1899), vol. II, pp. 163-181.

BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1^a ed. Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963).

Per opera curata da uno o più autori, dopo il nome del/dei curatore/i, aggiungere “a cura di” (in parentesi tonde) nella lingua dell’edizione (italiano: a cura di; latino: ed./edd.; inglese: ed./eds.; francese: éd.; tedesco: hrsg. von/vom), segue virgola, titolo dell’opera in corsivo, virgola, eventuale numero dei volumi, virgola, editore, luogo di pubblicazione nella lingua del testo seguito dalla data senza punteggiatura interposta, e punto finale.

Per atti di convegno, giornate di studi in onore e cataloghi di mostre indicare anche il titolo della pubblicazione. Es.:

GUIDOBALDI F., GUIGLIA A. (a cura di), *Ecclesiae Urbis*, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma IV-IX secolo (Roma, 4-10 settembre 2000), 2 voll., Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 2002.

Es. voce di Enciclopedia:

BENEDETTI S., voce *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana*, 5 appendice (1979-1992), tomo A-D, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 203-205.

Se il volume appartiene a una collana il titolo di questa e il numero del volume vanno riportati in parentesi tonde separati da una virgola, dopo l’indicazione dell’editore.

Segue esempio di citazione bibliografica di articolo pubblicato in un volume di una collana:

ESCH Arnold, *Nobiltà, comune e papato nella prima metà del Quattrocento. Le conseguenze della fine del libero comune nel 1398*, in CAROCCI S. (a cura di), *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del convegno (Roma, 20-22 novembre 2003), École française de Rome (Collection de l’École française de Rome, 359) Roma 2006, pp. 95-113.

Per un articolo all’interno di una rivista, dopo l’autore, il titolo in corsivo e la virgola, mettere il nome della rivista in tondo tra virgolette basse (« »), dopo la virgola mettere “in”, virgola, in numero romano l’annata, virgola, eventuale numero di serie (in numero romano preceduto da s. o n. s. per nuova serie), virgola, anno di stampa, virgola, il numero del fascicolo in numeri arabi, virgola, le pagine iniziali e finali dell’articolo e punto finale.

Es.:

PICA A., in «Costruzioni Casabella», XVI, 1943, 182, pp. 3-6.

CARBONARA G., *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n.s., III, 1990, 6, pp. 43-76.

III. *Abbreviazioni*

Di seguito sono elencate alcune abbreviazioni ricorrenti.

cfr. = confronta vd. = vedi

p. pp. = pagina/pagine

s. ss. = seguente i

fig. figg. = figura/figure tav. tavv. = tavola/e
n. nn. = numero/i cit. = opera citata vol. voll. = volume/i
ms. mss. = manoscritto/i
f. ff. = foglio/i l. ll. = linea/ee v. vv. = verso/i
col. = colonna/e cap. capp. = capitolo/i
ID. = IDEM (stesso autore precedentemente citato) EAD. = EADEM (stessa autrice precedentemente citata)
Ib. = *Ibidem* quando si cita la stessa opera alla stessa pagina (non va indicato il n. della pagina)
Ivi = quando si cita la stessa opera a una pagina diversa (dopo la virgola va indicato il n. della pagina)
Infra = per rimando a pagine successive dell'articolo *Supra* = per rimando a pagine precedenti dell'articolo AL. = ALII
AAVV = AUTORI VARI
cat. = catalogo es. = esemplare inv. = inventario ca. = circa
s.v. = *sub voce*
m = metri
cm = centimetri nota = nota

IV. Citazioni da siti web

Cognome (maiuscoletto) e nome per esteso dell'autore, titolo del sito (corsivo), URL completo tra parentesi angolari (< >) e data della consultazione tra parentesi quadre.

V. Citazioni di manoscritti e documenti

Gli elementi per la citazione di manoscritti (abbr. ms./mss.) e di documenti (abbr. doc./docc.) sono: autore/i, eventuale titolo, data topica (come espressa nel documento), data cronica (ricondata al sistema moderno) e segnatura.

Si scrive l'eventuale cognome (in maiuscoletto) e il nome dell'autore per esteso nella lingua del manoscritto (se greco o latino, al nominativo) con versione in volgare fra parentesi tonde, dopo la virgola segue l'eventuale titolo in corsivo e/o l'indicazione del tipo di documento, virgola, data topica e cronica, segue la segnatura.

La segnatura, in parentesi tonde, comprende: nome della città dove ha sede l'istituto di conservazione del documento, fondo d'appartenenza e sottoripartizioni: serie, buste, fascicoli, c./cc. (con *r* per recto e *v* per verso in corsivo senza punto). Dopo la prima citazione è ammesso l'uso di sigle purché si scriva la formula "d'ora in poi" tra parentesi quadre. Es.:

VALADIER G., *Il piano di esecuzione delli lavori urgenti da farsi nella chiesa di S. Cesareo in Roma*, Roma 1821 (Roma, Archivio di Stato, *Camerale III, Roma: chiese e monasteri*, b. 1899, fasc. 28, cc. 2r-12v).

VI. Didascalie

Le didascalie riportano tutte le indicazioni relative alle immagini dell'articolo.

Es.:

Fig. 1. Eraclea Minoa, teatro greco, situazione odierna (foto dell'A., maggio 2011).

Fig. 2. Roma, Planimetria di P. R. G. con indicazione della variante al tracciato di Corso Vittorio Emanuele II (1887), scala originale 1:2000, part. (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Piano Regolatore Generale*, b. 24, fasc. 21).

VII. *Immagini*

Le immagini (fotografie, disegni, tabelle, ecc.), al massimo 8 in tutto, dovranno essere prive del diritto d'autore o accompagnate da una certificazione che ne attesti il permesso di stampa.

Saranno accettate solo immagini in formato JPG o TIFF (è richiesta una base minima di cm 8).

Le immagini devono essere a risoluzione 300 dpi.



IL MENABÒ EDIZIONI

Via Appia 108, 81028 S. Maria a Vico (CE)

E-mail: ilmenaboedizioni@gmail.com

C.F. 93071230614

Monè

Periodico annuale

ISSN 2704-7806

Rivista scientifica

Stampato presso PressUp, Srl

Via Caduti sul Lavoro, 01036 Zona Industriale Settevene, Viterbo (VT)

Marzo 2022