

NUMERO 4/2022 ANNO 4

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, Carlo Ebanista, Carmine Elefante, Daniela Esposito, Marco Fabbri, Giuseppe Faella, Caterina Frettoloso, Elena Manzo, Michele Mosca, Luigi Nicolais, Lorenzo Ornaghi, Antonello Pagliuca, Giuseppe Pignatelli, Francesco Quarta, Alessandra Quarto, Nicola Santopoli, Ludovico Solima, Claudio Varagnoli

Comitato di redazione

Keoma Ambrogio, Renato Raffaele Amoroso, Serena Borea, Mario Cesarano, Brunella Como, Marco De Napoli, Luca Di Franco, Simona Formola, Nicola Ruggieri
Caporedattore: Maria Luisa Tardugno

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

Grafica e impaginazione

Sabrina Di Ruocco (Naus Editoria)

Editore

IL MENABÒ EDIZIONI

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

E-mail: rivistamonere@gmail.com

C.F. 93071230614

ISSN: 2704-7806; ISBN: 9788898431229 Rivista scientifica dal 2018 per l'Area 8 e l'Area 10.

In copertina: *Gingiano, Tomba del Cerbero*, particolare.

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva

- 5 MARIANO NUZZO
A cura del direttore responsabile

Contributi

- 7 KEOMA AMBROGIO: Cosa era dove era.
Una riflessione terminologica per un cambio di prospettiva
- 21 ITALIA CARADONNA: Una dimenticata tavola tardo-quattrocentesca a Maddaloni.
La Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo nella chiesa di San Francesco d'Assisi
- 33 MASSIMILIANO CROCE: La tutela del patrimonio archeologico nelle isole dell'egeo coloniale (1912–1945).
Il ruolo dei militari e dei carabinieri
- 49 CLAUDIA DE BIASE: La dismissione della Saint Gobain.
Il caso di Caserta
- 61 RAFFAELA DE MARTINO, FRANCESCA MUZZILLO: La rigenerazione ambientale e sociale di uno spazio aperto.
Città e sviluppo sostenibile
- 69 ANTONELLA DIANA: Il Gran Cavallo.
Un dipinto sintesi di un'identità culturale e di un territorio ricco di storia
- 85 ROSSELLA FRANCHINO, CATERINA FRETTOLOSO, MARIA REGINA MACRINI: Le criticità ambientali come strumento di trasformazione dei contesti urbanizzati.
Obiettivi e sviluppo sostenibile

97	ROSANNA MISSO: Le sculture di Angelo Maria Brunelli tra Caserta e Carditello. <i>Il contributo dei dati d'archivio</i>
111	MARIANO NUZZO: L'arte murale come testimonianza della creatività popolare contemporanea. <i>Annotazioni per la tutela del murale di Maradona ai Quartieri Spagnoli di Napoli</i>
135	MARIANO NUZZO, SIMONA FORMOLA: La scoperta della Tomba del Cerbero. <i>Risultati preliminari dello scavo e ipotesi di restauro</i>
159	GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA: Da Reale Caccia ad azienda agricola. <i>Per la storia di Torcino e Mastrati tra Otto e Novecento</i>
173	NICOLA PISACANE, CHIARA ARCIDIACONE: Dalle cartografie analogiche al disegno digitale del territorio. <i>Il caso studio dell'acquedotto carolino</i>
	Recensioni e comunicazioni
185	MARIO CESARANO: Visconti A., Lanzillo M. (a cura di), Studi sull'Irpinia Antica
189	LUCA DI FRANCO: Il Museo di Archeologia e Storia del Territorio di Acerra e Suessola
191	MARIANNA MEROLLE: Artemisia Gentileschi tra Roma, Firenze e Napoli
195	MARIANNA MEROLLE: Picasso e l'antico
199	FEDERICA RIBERA: Carbonara G., Pagliuca A., Trausi P.P., L'architettura delle Colonie d'Oltremare
203	MARIA LUISA TARDUGNO: Burgers G.-J., Cicala L., Illiano G., Quagliuolo M., Archaeology in the City
207	Premi, concorsi e borse di studio
213	Norme redazionali



NOTA INTRODUTTIVA ALLA RIVISTA *A CURA DEL DIRETTORE RESPONSABILE*

Mariano Nuzzo

Il quarto numero della rivista *Monè* è dedicato a Giovanni Carbonara, venuto a mancare improvvisamente il 1 febbraio 2023 all'età di 80 anni in seguito a complicazioni legate all'infezione da SARS-CoV-2. La rivista perde uno dei suoi più rilevanti padri ispiratori, un energico sostenitore ed un vivace componente del comitato scientifico.

Scrivere di un maestro in poche righe è davvero complesso, soprattutto quando quella figura di uomo e di studioso ha segnato una parte importante del tuo percorso di vita e di tanti altri studiosi, ricercatori, funzionari e professori universitari con i quali ti accorgi di condividere gli stessi sentimenti di stima profonda e gratitudine.

Maestro è il termine più pertinente, soprattutto se usato nel senso letterale, per una persona, come lui, che in «virtù delle cognizioni e delle esperienze acquisite è stata all'altezza di contribuire all'altrui preparazione o formazione». Il nostro Professore ha avuto la capacità di lasciare un'indiscussa eredità culturale, nel senso di aver concorso alla formazione di più allievi sul piano intellettuale e morale, all'acquisizione della consapevolezza del ruolo che compete a ciascuno nella società, ampliando il patrimonio delle cognizioni e stimolando le esperienze acquisite tramite lo studio, ai fini di una specifica preparazione nel campo del restauro architettonico.

Il Professor Carbonara ha assunto nel corso della sua vita importanti incarichi, come curatore di numerosi interventi di restauro, tra cui: la Biblioteca Classense di Ravenna e dall'Arco di Augusto, con le mura romane, il bastione di Antonio da Sangallo il Giovane, la torre medievale di S. Elena in Fano, al complesso dei SS. Quattro Coronati, alla chiesa di S. Stefano Rotondo, alla cappella di papa Pio IX nella basilica di S. Lorenzo f.l.m. in Roma; dal progetto preliminare per il recupero e la valorizzazione della Villa Reale di Monza e dei giardini di pertinenza al restauro della facciata di Palazzo Montecitorio in Roma, ai lavori per la Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano, il deambulatorio della Basilica di S. Antonio in Padova, le mura urbiche dell'Aquila, la Basilica di Santa Maria di Collemaggio e la cattedrale di Matera. Inoltre, era diventato membro della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti, consulente per il restauro della facciata della Basilica di San Pietro e medaglia d'oro dei benemeriti della Cultura e dell'Arte.

Di lui si ricordano gli insegnamenti, la capacità di confronto ed i consigli agli allievi ed ai più giovani colleghi, «sempre col sorriso e con aplomb britannico, accompagnato da quell'impalpabile aura di sapienza e umiltà rara». Come ricorda Daniela Esposito «una vita dedicata all'amore per la sua famiglia, per i suoi studenti e per la disciplina del restauro. La sua umanità, il suo pensiero e la sua gentilezza saranno modello e monito per noi e per le generazioni a venire». Questo numero tratta argomenti legati alla cultura del restauro, all'arte, alla storia e trasformazione del territorio. Una scelta complessa, di stimolo alla riflessione sui temi di cultura del patrimonio esistente, che

tiene il lettore sul confine dei beni culturali, per valutare i più attuali orientamenti della materia e le sue sfaccettature. Nuove interpretazioni degli “slogan” più abusati, l’archeologia affidata alle forze armate, il paesaggio letto attraverso l’architettura, tracce di archeologia industriale lette attraverso l’urbanistica, provocazioni alla tutela artistica e contributi alla storia dell’architettura sono alcuni dei temi trattati in un contesto temporale relativamente breve.

Con questo orientamento la redazione della rivista ha inteso omaggiare Giovanni Carbonara e conservare la sua indelebile memoria.



Chiesa di S. Felice Vescovo (S. Felice sul Panaro, MO), Sisma Emilia Romagna 2012. Una chiesa distrutta ala 50% di cui in collaborazione con la Curia di Modena abbiamo accettato la sfida di confrontarci nel merito della sua riedizione critica.

COSA ERA DOVE ERA. UNA RIFLESSIONE TERMINOLOGICA PER UN CAMBIO DI PROSPETTIVA

Keoma Ambrogio

About: The reconstruction of the great gap in architecture is often conditioned in common sense by slogans and ideological reflections that focus all attention on the restoration of the image. In this short contribution, the author attempts to overturn the dogmatic problem of image restoration (which is theoretically and practically impossible) by illustrating how we should move from the motto "as it was where it was" to a more correct "what was where it was".

Ogni evento calamitoso, guerra o distruzione in genere pone nuovamente all'attenzione della collettività, della comunità tecnica e scientifica l'annosa questione del come ricostruire, di quale approccio dovere adottare tra una restituzione, una reintegrazione distinguibile o una conservazione del rudere.

Anche il sisma 2012 in Emilia Romagna con le sue distruzioni importanti di chiese, palazzi e castelli, ha riaperto il dibattito con posizioni sempre in contrasto tra di loro sugli aspetti della forma del monumento che, forse, distolgono l'attenzione dall'importanza del riconoscimento dell'oggetto nei suoi caratteri di interesse e dal ruolo del progetto quale processo di maturazione dell'intervento. Un intervento che deve sempre confrontarsi con la comunità di patrimonio che quel monumento sente e richiede con decisione. Una comunità che talvolta è condizionata da slogan propagandistici e rassicuranti che è difficile smorzare a favore di posizioni più caute e attente all'entità del monumento.

Antefatti

Il 14 luglio 1902 crolla 'improvvisamente' il campanile di piazza San Marco a Venezia, simbolo dell'immagine lagunare e monumento fondamentale nella storia socioculturale cittadina. Dopo un momento di sconforto e di spaesamento, nella stessa serata, il Consiglio Comunale vota convintamente per la sua ricostruzione. Nei giorni successivi, l'architetto Otto Wagner pone il problema della possibile ricostruzione in forme moderne osservando come Venezia fosse una città sempre uguale a sé stessa e sempre diversa nei secoli. Si interroga anche sull'ubicazione del nuovo campanile che per maggiore decoro della piazza sarebbe potuto anche sorgere in diverso luogo rispetto alla facciata della basilica. A queste posizioni, che alcuni architetti appoggiano con simulazioni di progetti in stile o modernisti¹, si oppone gran parte della società veneziana e della stampa, con forti accuse rivolte a chi immagina di alterare l'immagine antica della città.

Il 25 aprile 1903 si inaugura la posa della prima pietra di un cantiere che durerà ben nove anni²; il sindaco Filippo Grimani sottolinea con convinzione la necessità di ripristinare il monumento simbolo della città "*come era dove era*". Questo episodio costituisce (forse suo malgrado) un evento di primaria importanza nella storia del restauro in rapporto al tema della lacuna. Un caso che ha assunto il valore di paradigma attraverso la definizione di un modello politico-culturale di reazione alla perdita dei simboli della così detta 'identità nazionale'. La ricostruzione *come era dove era* è una scelta rassicurante, quasi catartica, perché garantisce da un lato il perpetuarsi, nella sfera della sola percezione visiva, di elementi che costituiscono una certezza nella loro immota presenza, dall'altro illude la collettività della retroattività del tempo, attraverso il ripristino, ad un presunto *status quo* in grado, solo apparentemente, di lenire le ferite del trauma³. La ricostruzione all'«identique» dei monumenti distrutti da un evento disastroso diventa,

¹ Un approccio che quasi ricorda i recenti fatti di Notre Dame a Parigi, con soluzioni architettoniche ben più elevate.

² Le discussioni accese tra committenza, progettisti e associazioni culturali sulla modalità di ricostruzione e di uso o meno di tecniche moderne, testimonia di un cantiere di grande spessore metodologico che, per quanto abbia riprodotto un falso sul piano storico ed estetico, ha comunque perseguito un indirizzo scientifico importante.

³ Certamente non possiamo condannare la ricostruzione post-bellica che ha dimostrato comunque la volontà di un paese di risollevarsi e di recuperare l'immagine del proprio patrimonio. Va tuttavia rilevato che, la posizione del "*come era dove era*", per quanto deludente sul piano del risultato architettonico (questione che solo pochi addetti ai lavori studiano e analizzano), è risultata vincente perché "*rassicurante* sul piano emotivo (quasi a volere metabolizzare il lutto), *determinata* per il metodo di intervento (è una chiara e netta linea di indirizzo che non necessita di spiegazioni), *risolutiva* per gli obiettivi politici e sociali (un preciso messaggio degli amministratori alla popolazione colpita)". Da DALLA NEGRA R., *Esigibilità*

a ogni nuova occasione calamitosa, un imperativo collettivo che nella sua riduttività annienta la riflessione teorica sulle diverse possibilità offerte da una ricostruzione coerente con le finalità conservative della tutela e del restauro. Un'esigenza, quella del ripristino della forma, dettata dalla sola ed emotiva istanza psicologica - per quanto edulcorata e mascherata sotto erranee esigenze di tutela - che conduce a percepire la grande lacuna non come un documento storico accettabile nella sua caducità o reintegrabile nel rispetto della preesistenza, ma come un orrore o, talvolta, un errore da rimuovere tempestivamente. Per dovere di cronaca, il campanile di San Marco non è stato ricostruito propriamente 'come era', dato che la gran parte dei materiali originari, a eccezione di alcuni elementi scultorei, furono gettati in mare presso Punta Sabbioni. Né, tantomeno, con le stesse identiche soluzioni costruttive, non più in grado di garantire una durabilità eterna secondo le moderne convinzioni ingegneristiche. Diversamente, pur salvaguardando la veridicità dell'aspetto e della forma esterni, venne impiegato materiale nuovo simile a quello originario e si adottarono miglioramenti strutturali tali da garantire una più duratura resistenza delle sezioni murarie. Certamente il mantra del "come era dove era", volutamente reiterato a imperitura memoria in un'emissione filatelica speciale per celebrare l'inaugurazione del 25 aprile 1912, ha consentito la nostalgica conservazione dell'aspetto visivo al quale si era abituati, ma non della materia (con tutti i valori culturali, storici e artistici di cui è veicolo) la quale non è purtroppo oggetto di interesse politico e mediatico.

La ricostruzione nel dibattito post-bellico

Le vaste distruzioni conseguenti ai bombardamenti della II Guerra Mondiale posero le basi per una profonda riflessione sulle finalità e sui principi del restauro, alimentando il dibattito sulla ricostruzione, con particolare attenzione al tema della grande lacuna. Una riflessione sempre attuale è quella offerta da De Angelis D'Ossat, allora Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, in occasione del V Convegno di Storia dell'Architettura (1952) nel quale, descrivendo la crisi del restauro scientifico di fronte alle immense distruzioni della guerra, rileva i diversi approcci adottati nelle prime ricostruzioni. Gli edifici con "danni di limitata entità", quali piccole brecce di artiglieria nei muri e scorrimenti del coperto, dove si è proceduto a risarcire i danni con materiali simili a quelli preesistenti, secondo i principi propri della disciplina del restauro. Immobili con "danni di maggiore entità", ovvero tetti crollati, larghi squarci nelle murature, sconnessioni murarie o demolizioni parziali, con anche annerimenti dovuti ai conseguenti incendi. In tal caso si è proceduto a ripristinare la situazione precedente ("prassi istintiva e normale" così da lui definita) o si è intervenuto recuperando fasi più antiche rimesse in vista, più raramente si è optato per reintegrare con soluzioni moderne. Infine, vi sono monumenti "tanto danneggiati da potersi considerare distrutti", per i quali il problema di ricostruirli non dovrebbe porsi, perché "quando un edificio è distrutto, qualunque rifacimento non potrebbe riuscire che una smorta e falsa copia dell'originale", sostiene l'autore. In questa scansione esistono molte variabili e casi specifici che sono difficilmente schematizzabili per tipi, dalla ricostruzione all'*identique*, alla riproposizione di una facies anteriore (messa in luce dai danneggiamenti), alla reintegrazione⁴ in forme semplificate fino alla totale sostituzione con nuovo edificio⁵.

del testo: il caso limite delle testimonianze architettoniche scomparse, in MASSONI G. (a cura di), *La torre coronata di Montisi: una perdita irrecuperabile?*, Firenze 2017, p. 59.

⁴ Al di là del significato attribuito al termine 'reintegrazioni' all'interno di citazioni di autori, nel presente testo si intenderà il procedimento generale di integrare un testo lacunoso, indipendentemente dalla modalità operativa finale, che dipende a nostro avviso dalla gradualità della lacuna. Pertanto si parlerà di reintegrazione sia in riferimento a una ricostruzione che a una riedizione.

⁵ Per le diverse citazioni e per il senso del testo, cfr. DE ANGELIS D'OSSAT G., *Danni di guerra e restauro dei*

Le riflessioni coeve di Roberto Pane e di Renato Bonelli, assertori del ruolo dell'immagine deturpata nella percezione del monumento, impongono una riflessione critica sui principi del restauro e sul concetto di unitarietà dell'edificio che deve essere recuperata, oltre alla conservazione della materia. Pane sosterrà, analizzando il caso di Santa Chiara a Napoli, che «non basta distinguere il vecchio dal nuovo perché una nuova unità sia creata», ma sarà necessario «attribuire una forma estetica a tutto il vasto insieme»⁶. Bonelli non ritiene che si debba ritornare alla falsificante unità stilistica e alla forma primitiva, bensì si auspica una «indispensabile, se possibile, reintegrazione dell'opera architettonica» e cioè un «ritorno all'unità figurata» sulla base della «intima e ferma coerenza della bellezza di quella determinata architettura»⁷. Questa coerenza, nei casi mutili, dovrà compiersi con un atto creativo attraverso il quale la fantasia dovrà riprodurre parti alterate o nascoste. Un atto che deve vivere pienamente nella contemporaneità; in tal senso Bonelli sosterrà che il restauro dimostra «una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna è ben lontana dal possedere»⁸. L'intero dibattito degli anni Cinquanta del Novecento si concentrerà proprio sull'approccio al restauro e sul rapporto tra architettura antica e nuova. Per quanto siano state diversificate le posizioni e i risultati esperiti, su un punto rimangono ferme le posizioni dei maestri: sull'esigenza di non compiere falsificazioni delle immagini con ricostruzioni totali di edifici ormai perduti. Cesare Brandi, in merito al rispetto dell'autenticità dell'opera d'arte e dei tre tempi che la connotano (-..., durata, attimo), dichiarerà fermamente l'irriproducibilità dell'opera d'arte: «l'adagio nostalgico: 'come era dove era' è la negazione del principio stesso del restauro, è un'offesa alla storia e un'oltraggio all'estetica, ponendo il tempo reversibile e riproducibile l'opera d'arte a volontà»⁹.

Le ricostruzioni post belliche, nonostante questo intenso dibattito, dimostreranno in gran parte la vittoria del modello di ripristino della forma (quello che passa con il motto del 'come era dove era' o di ricostruzione all'«identique») come nei ben noti casi della chiesa di S. Francesco (Bologna), della Basilica Palladiana (Vicenza), della chiesa di S. Benedetto (Ferrara), dell'Abbazia di Montecassino, del ponte di Castelvecchio (Verona) e del ponte di Santa Trinita (Firenze), solo per citarne alcuni. In numero decisamente minore saranno le posizioni alternative al mero ripristino, volte alla ricerca di una fase più antica, come per la chiesa di S. Chiara (Napoli); a semplificare le forme in un nuovo linguaggio, come nella Basilica di S. Tommaso (Ortona) o alla riedizione in una fusione tra antico e nuovo, come nel Duomo di Capua. In casi rari si è giunti all'accettazione della rovina, creando vuoti urbani ancora irrisolti e che non hanno nemmeno raggiunto l'aulica speranza di divenire luoghi della memoria.

Anche in tempi più moderni, nei confronti dei monumenti danneggiati da eventi traumatici, il comportamento italiano e di gran parte d'Europa è sempre stato più rivolto verso il ripristino delle forme, anche con importanti sostituzioni di materia e con l'impiego di tecnologie innovative, come nei notissimi casi della Cattedrale di Noto, del Teatro alla Fenice (Venezia), del Teatro Petruzzelli (Bari) fino alla recentissima ricostruzione di Collemaggio (L'Aquila) e alla ormai avviata ricostruzione della copertura di Notre-Dame (Parigi).

Quali conseguenze ha il ripristino 'come era dove era' in rapporto alle finalità del restauro e della tutela del bene culturale, per la sua conservazione e la fruizione? E quali altre strade possono essere percorse per rispettare l'unicità e l'irripetibilità del monumento?

monumenti, in DE ANGELI D'OSSAT G., *Sul restauro dei monumenti architettonici, concetti, operatività, didattica*, Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Roma 1952), Roma 1995, p. 17.

⁶ PANE R., *Il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara a Napoli*, in «Aretusa», 1, 1944 ora in PANE R. (a cura di) *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, pp. 23-37.

⁷ BONELLI R., *Architettura e restauro*, Venezia 1959, p. 34

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ BRANDI C., *Teoria del Restauro*, Torino 2000, p. 47

Il motto del ‘come era dove era’, lo abbiamo anticipato, ha una forza comunicativa e persuasiva indubbia: in sole quattro parole riesce ad assumere un valore semantico dalle molteplici sfaccettature. Ma proprio in queste parole e nella loro combinazione risiedono la maggior parte dei condizionamenti che determinano nell’operazione di ripristino una rinuncia alla finalità della tutela: la conservazione del monumento nella sua processualità storica. Analizziamo nel dettaglio l’uso, le criticità e le interferenze che le parole possono creare.

Era: l’uso del tempo imperfetto è evidentemente rivolto alla cancellazione del trauma, al ritorno verso una rassicurante ricreazione dell’immagine (e della materia) così come è consolidata nella mente. Non possiamo affermare che non sia un atteggiamento passatista; esso assume un senso nell’immediatezza dell’evento traumatico che cancella in pochi secondi le forme di quello che per noi è vissuto come un presente della coscienza. Solo che questo presente nella nostra coscienza è reso, inevitabilmente, un passato a causa dell’irreversibilità dell’atto distruttivo. Proprio sul concetto di irreversibilità si dovrebbe soppesare maggiormente l’uso di un verbo imperfetto che, implicitamente, tende a riportare indietro la coscienza, ad annullare la validità storica dello stesso evento traumatico, come se alle ferite di esso non si debba attribuire anche una valenza storica o più semplicemente testimoniale. Nello scandire del tempo del monumento architettonico, mutuando il concetto di tempo dell’opera d’arte in Brandi¹⁰, un atto drammatico è comunque una traccia storica che si sedimenta sull’opera e ne arricchisce le valenze testimoniali, è un presente storico di atto negativo, che non dovrebbe essere cancellato con operazioni di ripristino prive di un’adeguata attenzione alla materia e al concetto di distinguibilità. Allo stesso tempo non può certamente affermarsi che la materia dell’edificio distrutto sia solo al passato. Seppure residuale, ridotto in macerie, una certa matericità permane ed essa rivendica un atto di tutela e di conservazione e guida la ricostruzione offrendo tutte le tracce residue per riconoscere il testo perduto. Quindi, seppure la forza del tempo imperfetto sia indubbia e insostituibile sul piano comunicativo, la sua associazione agli avverbi ‘come’ e ‘dove’, ne esplicita determinati contenuti semantici e, quindi, va opportunamente dosata per non perdere le potenzialità della materia residua licenziando un atto ripristinatorio o sostitutivo.

Dove: la posizione di conferma del sito ove il bene è/era¹¹ collocato è l’asserzione più condivisibile di questo adagio nostalgico; per tutta una serie di ragioni che attengono da un lato al concetto di organismo urbano come monumento e di perdita, intesa come lacuna nell’organismo stesso, e dall’altro alla conseguente negazione dei luoghi tipici dove si esprimono le abitudini sociali di una comunità. La forma di una città è non solo un aspetto di natura estetica, ma strutturale a quel particolare ambito territoriale, che ha avuto origine in tempi antichi e ancora oggi prosegue in virtù di azioni che hanno una valenza storica rilevante per ogni epoca. In questo processo, si configurano alcuni elementi salienti che diventano significativi sul piano strutturale, formale e testimoniale in genere.

¹⁰ Un concetto che possiamo estendere all’architettura anche se questa non può certo assimilarsi totalmente all’unicità dell’opera d’arte (in tempi di momento creativo e di identificazione del creatore) in quanto realtà articolata e mutevole nel tempo per via della funzione d’uso che la caratterizza. La scansione dei tre tempi dell’opera d’arte, secondo Brandi, se riportati in architettura assume, infatti, una maggiore complessità in quanto non si identifica un unico atto creativo ma una molteplicità di momenti di (ri)creazione, complessiva o di parti, e una complessità di presenti storici che inducono modifiche all’edificio e alle sue componenti, fino al riconoscimento, questo sì, dell’unico terzo tempo che è quello della coscienza nel presente e dell’azione di restauro.

¹¹ Usiamo questo doppio tempo per meglio esprimere il concetto sopra esposto. Ad ogni crollo corrisponde sempre una parte residuale, più o meno integra, e anche laddove fossero solo le fondazioni, comunque sono una parte di quel bene da cui si deve avviare il processo di reintegrazione della lacuna o, vedremo, di riedizione del monumento.

La perdita improvvisa, a causa di un evento traumatico naturale (e non per ragioni di sviluppo sociale, economico e culturale), priva la comunità di elementi di riconoscimento, di luoghi dove si esprimono le proprie abitudini sociali. Tale scomparsa pone l'esigenza di riconfigurare il più possibile l'organismo urbano sanandone le lacune, soprattutto per la loro valenza iconica (che è il concetto più comunemente e semplicisticamente riconosciuto), per restituire in realtà una condizione di socialità propria di quell'ambiente. Questa reintegrazione, nel rispetto dell'unicità e dell'irripetibilità del monumento, può ricostituire i dati spaziali, alludere ai significati e ai simboli di cui il monumento era testimone. Deve essere confermato il sito ove è/era collocato il bene perché molecola¹² costitutiva di quello specifico tessuto dell'organismo urbano¹³. Lo stesso Brandi, nell'ambito di una sua riflessione sulla ricostruzione di lacune urbane, afferma che si sarebbe dovuto «ricostruire *un* campanile a San Marco ma non *il* campanile caduto»¹⁴, come a ribadire che il luogo è fondamentale che sia riconfermato, perché testimone di un processo storico, ma non la forma estetica dell'opera d'arte di cui ormai è persa, o parzialmente persa, la materia che ne era epifania. L'esigenza di confermare il sito ha un'importanza anche sul piano sociale; il ritorno alla vita da parte di una comunità, particolarmente dopo un trauma, passa necessariamente attraverso la riappropriazione di gesti, di rituali e di abitudini che le erano propri in quegli specifici luoghi in cui li si praticava, ma sempre mediati con la consapevolezza e la memoria di quanto è successo¹⁵.

Come: su questo avverbio, strettamente connesso all'imperfetto "era", si concentra la maggiore parte delle criticità del motto ripristinatorio qui analizzato. Il termine allude senza ombra di dubbio al ripristino, alla realizzazione di una copia che riproduca le fattezze dell'originario oggetto, tendenzialmente con materiali analoghi o comunque senza che la forma venga tradita. Ma il "come" riferisce a un soggetto (inteso come processo edilizio) di fatto irriproducibile e di questo sono consapevoli anche i sostenitori del ripristino. Quel singolo concio di mattoni, quella pietra scolpita non saranno più riprodotte da quello specifico maestro che all'epoca imprimeva su questi materiali la sua opera, portatrice dei valori di tradizioni, manualità ed esperienze sia personali che collettive. La stratificazione complessa che una muratura possiede, soprattutto quella celata al suo interno, non potrà essere riprodotta con la stessa matericità, semplicemente perché non è possibile riprodurre i segni di secoli di trasformazioni e di azioni umane nella frazione di un cantiere di ricostruzione. Allo stesso tempo la tecnica costruttiva e la normativa non vengono incontro al ripristino perché se già nella ricostruzione del campanile di San Marco si accesero pesanti discussioni sull'inserimento di moderni e celati interventi

¹² Il concetto di aggregato come *catena molecolare* è stato elaborato da R. Dalla Negra in: DALLA NEGRA R. *et alii*, *Ferrara contributi per la storia urbana*, in BONDANELLI M (a cura di), *Problemi strutturali dell'edilizia storica in zona sismica*, Ferrara 2009, p. 103.

¹³ In questo ragionamento non si concorda affatto con le ipotesi di Otto Wagner sulla possibilità di ricostruire il campanile di S. Marco a Venezia in un luogo più rispettoso della prospettiva della piazza come si è configurata nei secoli. Si tratterebbe di un'operazione "correttiva" che non è legittima sul piano della tutela e altererebbe l'organismo urbano nel suo sviluppo diacronico.

¹⁴ Riflessione che pecca di una visione vedutistica, quasi pittorica, dell'organismo urbano ma che comunque coglie il problema degli equilibri tra i dati spaziali (e non formali) e apre all'inserimento contemporaneo in sostituzione di settori di città scomparsi. BRANDI C., *Teoria del ...op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁵ Per estensione, l'adesione al concetto di *dove* nella ricostruzione vale anche nei casi di completa distruzione di una città (come il terremoto di Messina nel 1909) in cui si deve favorire la ricostruzione della nuova città su quella cancellata dall'evento, per confermare il radicamento nel sito degli abitanti. Non come in altri casi quali, ad esempio la città di Gibellina (Belice, 1968), con la delocalizzazione della nuova città in altro sito rispetto a quello storico in cui la popolazione di *quel luogo* era radicata. Ammesso che non si ponga un problema di rischio endemico del sito storico per via di fattori di amplificazione del suolo incontrollabili e devastanti (come si sta valutando nel terremoto del Centro Italia del 2016 per alcune frazioni rase al suolo e in grave situazione di rischio geologico, come ad esempio Arquata e Pescara del Tronto).

strutturali (fondazioni in cemento e pilastri all'interno dei muri) per migliorare il comportamento dell'edificio, oggi la situazione è ancora più complessa. La normativa tecnica vigente in Italia non consentirebbe, nella maggioranza dei casi, di ricostruire realmente “come era”, ovvero con strutture pesanti sopra i resti murari crollati, e difficilmente si può derogare dalle norme poiché la sicurezza è un fattore importante sia per le persone che per la conservazione dei beni culturali. Peraltro, di fronte a ricostruzioni importanti, si arriva a parlare di costruzioni praticamente nuove o comunque soggette a un miglioramento spinto oltre il canonico 60% se non a un adeguamento sismico, data l'esiguità dei resti. E così si acuisce la contraddizione in termini, il “come” (che già da tempo in realtà ignora la veridicità e il valore della materia storica) per potere soddisfare le richieste strutturali, si accontenterebbe di riprodurre la *scenografia* della forma, con strutture leggere (molto differenti da un setto murario!) che sostengono finte facciate rivestite della supposta pelle del passato, così da riprodurre l'immagine tanto agognata. Il ripristino moderno, che affonda le sue origini storico critiche nel ben più raffinato e colto restauro stilistico, sembra accontentarsi di creare una finzione teatrale per fare pace con il trauma e illudere di avere recuperato le testimonianze storiche ancorché ormai prive della necessaria storicità¹⁶.

L'epoca contemporanea (dal Novecento in poi), nella sua connotazione popolare, ha teso a interpretare il monumento (portatore di memoria) come un'entità figurativa cristallizzata nello sviluppo che il passato le ha conferito, una sorta di *icona*, senza pensare (se non in rare occasioni) al fatto che il monumento architettonico è un'entità viva e, pertanto, subisce inevitabilmente modificazioni per continuare a esistere. Ma l'uomo contemporaneo è in eterno conflitto sul valore dell'architettura e dell'arte del suo tempo, e sulla reale possibilità creativa di fondere antico e nuovo, secondo quanto la preesistenza comanda. Questo perché, in generale, la composizione architettonica contemporanea tende a un'autoreferenzialità che male si adatta alla tematica del confronto con i resti di una preesistenza.

E così, il “come era” rassicura gli animi del popolo e di chi lo rappresenta¹⁷, perché in fondo, a uno sguardo disattento e privo di conoscenza storico-architettonica, esso riproduce l'immagine di quanto altri, nel più rassicurante passato, hanno realizzato senza esporci al rischio di un giudizio critico, prima, e di un atto creativo, poi.

Per un approccio consapevole: “Cosa era dove era”

Nel corso degli ultimi decenni chi si è opposto al ripristino delle forme perdute ha cercato di modificare il motto nostalgico veneziano, sostenendo una ricostruzione «dove era ma *non* come era»¹⁸, ovvero di non adottare la posizione ripristinatoria come unica e prioritaria soluzione, ma di partire dalla preesistenza, comprenderne i valori passati, perduti e quelli residui, e operare una reintegrazione che, nel rispetto conservativo di quanto residuale, ricomponga le masse fabbricative perdute¹⁹. Si pone, in tal senso, il problema di comprendere, caso per caso, l'esigibilità del testo residuo e operare con diverse modalità in funzione delle specifiche

¹⁶ Sul concetto di *verosimigliante* rinvio alle riflessioni di R. Dalla Negra in DALLA NEGRA R., *Esigibilità del testo...* op. cit., p. 58.

¹⁷ Il politico è molto affezionato al motto in esame perché permette di rassicurare la popolazione e dà l'impressione di una rapida fattibilità (è apparentemente facile ricostruire ‘come era’).

¹⁸ Così ci si esprime, all'indomani del terremoto dell'Emilia-Romagna (2012), C. Di Francesco (all'epoca direttore regionale del BCP della Regione Emilia-Romagna), sostenuta sul piano teorico critico da R. Dalla Negra durante il convegno di Carpi (*A sei mesi dal sisma*, Rapporto sui Beni Culturali in Emilia Romagna, Carpi, Palazzo Pio, 20 e 21 novembre 2012).

¹⁹ Per il concetto di “massa fabbricativa” nel pensiero di De Angelis D'Ossat si intende la ricomposizione della percezione visiva e spaziale della materia nel suo comporre la forma perduta. Si intenda, per

esigenze della preesistenza, senza cedere a soluzioni neutre che rappresentano la negazione dell'architettura²⁰. «Risulterà possibile una *ricostruzione* solo nei casi in cui il testo architettonico consenta di farlo incontrovertibilmente, senza cedimenti analogici, come nel caso delle lacune sufficientemente confinate: si tratterà di valutare quanto dovrà pesare, sul piano figurativo, il principio conservativo della distinguibilità, avendo a disposizione un'infinita gamma di soluzioni esperite ed altre che si possono delineare»²¹. Nel caso in cui, invece, la lacuna si configurasse tanto vasta da far perdere la traccia formale utile alla ricostruzione, rischiando di sconfinare in derivate analogiche (di mimetismo assoluto o di semplificazione), allora sarà opportuno valutare una «riedizione del testo architettonico così come in passato, in occasione di eventi traumatici distruttivi è sempre avvenuto; tuttavia, se nel passato il rapporto con le preesistenze era diretto e non comportava mediazioni culturali in termini conservativi, la nostra coscienza storica ci porta a considerare tale rapporto alla luce dell'avvenuto distacco critico tra presente e passato»²². Tale intervento di riedizione, nelle chiare indicazioni operative date da Dalla Negra, dovrà risolvere la lacuna attraverso una architettura che rispetti i seguenti indirizzi²³:

- a) rispetto complessivo della *stereometria originaria*²⁴;
- b) *coerenza materico-strutturale* nel saper riproporre le 'masse fabbricative' originarie utilizzando materiali della tradizione locale;
- c) uso di un *linguaggio consonante* e al tempo stesso, autenticamente contemporaneo, senza scimmiettamenti dell'antico.

Questo approccio, che caratterizza la scuola ferrarese di restauro, è senza dubbio tra i più complessi e concreti sul tema della reintegrazione della grande lacuna in architettura espresso degli ultimi anni. Attraverso la riaffermazione del percorso di conoscenza e di comprensione della preesistenza, accompagnato da una valutazione storico-critica specifica sul dato oggettivo, si giunge a definire non una soluzione aprioristica e 'rassicurante', ma un approccio architettonico specifico per il singolo problema che, seppure possa sconfinare oltre i limiti della disciplina del restauro, ne tiene saldi i principi operativi e il rispetto conservativo per la materia (ancorché residuale). Tuttavia, questo orientamento non è ancora riuscito ad essere accettato nel volgo comune perché la definizione di "*non come era*", adottando un avverbio negativo, non risulta accattivante da un punto di vista percettivo. La gente comune, che sente l'esigenza di sanare il trauma, si trova a dovere accettare una negazione rispetto a quella che è la naturale aspettativa di riavere l'oggetto perduto e rivederlo, con disincantata ingenuità, per quel che era prima o, più precisamente, per il *ricordo* che ne permane nella coscienza.

Nel corso dei convegni del maggio 2017 a cura della Soprintendenza ABAP di Bologna, in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna (Agenzia Terremoto e Servizio Geologico Sismico e Suoli), nell'introdurre le diverse giornate, quale coordinatore sisma ho inteso presentare un quadro dei livelli di danno del terremoto in esame e degli approcci al restauro di questi beni. Mutuando la schematizzazione in tre livelli di De Angeli D'Ossat al 1948 (si veda punto 1.2), ho posto la necessità di adottare una terminologia che concretizzi gli obiettivi di tutela (individuazione, protezione e conservazione)²⁵, attraverso gli orientamenti metodologici del restauro modernamente inteso e del più recente dibattito sui temi della grande lacuna. In prima istanza

semplicità, il volume, l'altezza, l'organizzazione spaziale e tipologica, pur garantendo i principi di distinguibilità e di reversibilità dell'intervento e un linguaggio contemporaneo.

²⁰ DALLA NEGRA R., *Esigibilità del testo*, op. cit., p. 61.

²¹ *Ibidem*, p. 61.

²² *Ibidem*, p. 62.

²³ Qui riportati dalle riflessioni di Dalla Negra sull'esigibilità del testo in *Ibidem*, p. 63.

²⁴ Un concetto simile, ma più stringente, delle "masse fabbricative" più sopra illustrate, che fa riferimento oltre che alla forma, alla tecnica costruttiva e ai materiali della preesistenza e a una loro riproposizione secondo un consonante linguaggio contemporaneo.

²⁵ Art. 4 del D.lgs. 42/2004 e smi.

affermando che non è possibile schematizzare una tipologia di intervento a priori e univoca per il singolo bene danneggiato, perché all'interno dello stesso edificio possono configurarsi differenti livelli di danneggiamento e quindi diverse modalità di intervento. Pertanto, il percorso metodologico corretto di progettazione deve prevedere un'analisi del danno per individuare, in ogni parte dell'edificio, quale sia l'approccio specifico alla risoluzione del problema. In tal senso possiamo individuare in ogni intervento di restauro post trauma (in particolare post sisma) tre sintetiche famiglie di danneggiamenti e tre approcci di intervento in una scala via via più complessa, in cui lo stesso concetto di lacuna è progressivamente più ampio e di difficile risoluzione.

Danni di limitata entità (<i>danneggiamenti lievi</i>) Dissesto di tetti, fessurazioni sulle murature e sui piani orizzontali, rotture di elementi costitutivi e fenomeni di ribaltamento di pareti senza crolli	➔	Riparazione La preesistenza può considerarsi totalmente superstita e riconoscibile nella sua matericità e nella sua forma. Pertanto, l'intervento rientra appieno nei confini del restauro (e del consolidamento) e la conservazione della preesistenza e della sua matericità guida l'intervento secondo i principi propri del restauro modernamente inteso. Si prevede la sistemazione del danno e l'eventuale miglioramento sismico, con procedure tipiche dell'intervento sull'esistente (tradizionali e innovative che siano nelle tecniche e nei materiali), secondo i principi operativi codificati della disciplina del restauro e seguendo gli indirizzi della legislazione di tutela dei beni culturali, tra cui anche le linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico.
Danni di maggiore entità (<i>lacuna riconducibile</i>) Oltre ai danni di cui sopra, si rilevano crolli di orizzontamenti, ribaltamento di facciate o parti di esse, squarci o sconnessioni nelle murature portanti, e altri danneggiamenti che comportano parziali perdite di componenti architettoniche e strutturali.	➔	Ricostruzione La preesistenza presenta lacune confinate e parziali degli elementi costitutivi (parte di un timpano, parte di una parete, parte di una volta, ecc.) che sono ancora riconducibili nelle loro caratteristiche materiche e formali. Si tratta di perdite in cui l'esigibilità del testo non è compromessa dalla totale scomparsa della materia e la riproposizione è incontrovertibile, senza cedimenti analogici. In tali casi è possibile procedere alla ricostruzione della materia e, di conseguenza, della forma, riutilizzando le macerie o integrandole, secondo un atteggiamento filologico, sulla base della traccia formale che il testo residuo permette di cogliere. Principio cardine di questa reintegrazione dovrà necessariamente essere la distinguibilità dell'intervento nel rispetto dell'unitarietà formale del bene sul piano estetico.
Danni gravi e sostanziali (<i>lacuna definitiva</i>) Parte dell'edificio, o la sua totalità, oltre ai danni sopra esposti, può avere subito una totale perdita di parti delle strutture verticali o degli orizzontamenti. Il livello di danno è talmente elevato da potersi ritenere l'edificio (o una sua parte) persa nella sua matericità e quindi nella forma..	➔	Riedizione In questo caso, la preesistenza (o una sua parte sostanziale) è gravemente perduta e non si hanno appigli per la ricostruzione del testo (se non attraverso rilievi e foto precedenti che però non rappresentano una guida corretta, ma solo uno strumento di ripristino all'identique, privo delle giustificazioni della materia reale). La riedizione dovrà, attraverso un atto progettuale specificamente elaborato per quella data preesistenza²⁶, risolvere la lacuna con atteggiamento architettonico coerente con i caratteri stereometrici e materico-strutturali del bene e lessicalmente consonante seppure autenticamente contemporaneo.

²⁶ Sulla differenza tra intervento “sulla preesistenza” e intervento “per la preesistenza” si rinvia a

In relazione all'ultima casistica, quella della *riedizione*, tenuto conto di quanto sopra analizzato sull'apodittico concetto di 'come era dove era', ho suggerito una definizione (un 'motto' potremmo dire) che tenta di assolvere alle stesse caratteristiche di immediatezza comunicativa, ma al contempo risolva le insidie proprie della parola 'come'.

Ho suggerito di iniziare a parlare di **"cosa era dove era"**.

Cosa: questa parola, sposta completamente l'attenzione dalla questione della forma (il "come") alla *sostanza* della preesistenza. Soffermarsi solo sull'aspetto visivo del monumento genera, purtroppo, un dibattito da subito sterile e deviante. Si intende, invece, ribadire l'esigenza che oltre al 'dove' dobbiamo ricostruire quel che avevamo e non ridurre a rudere il monumento o sostituirlo gratuitamente senza conservarne i resti. Se abbiamo perso una chiesa, dovremo ricostruire *una chiesa*, non necessariamente *la chiesa*; se abbiamo perso una scuola dovremo ricostruire *una scuola*, non necessariamente *la scuola*.

Il termine 'cosa' non rinvia ad aspetti figurativi ma sottende, piuttosto, ad aspetti culturali e sociali. Ricostruire una chiesa perduta, nel luogo in cui era, significa ricostruire non solo l'edificio e tutte le sue componenti artistiche e liturgiche (per 'cosa' erano), ma anche, e soprattutto, ricostruire il ruolo che esso aveva all'interno di una determinata comunità. Significa ricostituire una rete di abitudini, di riti, di usi e di rapporti umani che sono generati da quell'edificio o che si ambientavano entro quell'edificio e, pertanto, lo rendono vitale e identitario per quel dato contesto sociale. La natura stessa di bene culturale, o ancora meglio di *eredità culturale*²⁷, è quella di un elemento significativo per l'identificazione di una data comunità di eredità in *valori* che, provenienti dal passato, partecipano della costruzione del presente e del futuro delle generazioni. Di fronte a un'eredità perduta nella sua matericità (o in parte di essa) non può che doversi compiere il tentativo di rieditare i valori ancora individuabili per evitare che siano definitivamente perduti e non contribuiscano più alla definizione socio-culturale di una comunità, rompendo quella naturale continuità tra passato e presente che caratterizza la vita umana. Parafrasando alcuni concetti espressi da Liliana Grassi, è necessario che si ristabilisca una continuità fra ciò che resta dell'edificio danneggiato e le componenti architettoniche nuove che lo rieditano, realizzando una sintesi dialettica, un *tempo ritrovato* dove l'uomo libera la propria temporalità dalle catene della successione e recupera insieme il passato e il presente²⁸.

L'aspetto delle modalità di ricostruzione, il 'come', diventa, secondo questo approccio comunicativo, un concetto secondario rispetto all'esigenza di 'cosa' e 'dove' ricostruire. Diventa una tematica di natura teoretica e tecnica che deve essere declinata nelle sue diverse sfaccettature e possibilità esecutive (architettoniche, artistiche, strutturali e impiantistiche) nella fase progettuale, in funzione dello stato di conservazione della preesistenza e delle possibilità di reintegrazione/riedizione che essa presenta, secondo quegli indirizzi operativi sopra descritti in merito all'esigibilità del testo.

DALLA NEGRA R., *Architettura e preesistenza: quale centralità?*, in BALZANI M. e DALLA NEGRA R. (a cura di), *Architettura e preesistenza, Premio internazionale Domus Restauro e Conservazione*, Milano 2017, pp. 35; 59 e particolarmente p. 59.

²⁷ Si veda in tal senso i concetti di 'eredità cultura' e 'comunità di eredità' sanciti dalla Convenzione di Faro "Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società" del Consiglio d'Europa, Faro 27.10.2005, in *Coe.int*, <<https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/cultural-heritage>>.

²⁸ GRASSI L., voce *restauro*, in *Enciclopedia Universale UNEDI: dizionario enciclopedico*, Milano 1980, p. 29. Il caso del restauro e della riedizione della Ca' Granda di Milano è emblematico dell'approccio che si è illustrato nelle posizioni di Dalla Negra e in questo testo e costituisce ancora oggi un riferimento importante sui temi della grande lacuna.



Fig. 1. Il francobollo commemorativo della ricostruzione del Campanile di san Marco a Venezia, sigilla il motto “come era dove era”.

Fig. 2. Il Castello Lambertini (Poggiorenatico, FE), Sisma Emilia Romagna 2012. Esempio emblematico di lacuna definitiva per la mole della materia distrutta.



Fig. 3. Castello di Galeazza (Crevalcore, BO). Sisma Emilia Romagna 2012. Esempio di danni lievi e di lacune riconducibili.



Fig. 4. Oratorio Ghisilieri (S. Carlo a Terre del Reno, FE), Sisma Emilia Romagna 2012. Esempio di lacuna definitiva dove la perdita è di tale entità da porsi fortemente il tema della riedizione critica del testo.



Fig. 5. Castello di Finale Emilia (MO), Sisma Emilia Romagna 2012. Il crollo totale del Mastio segna una ferita profonda nell'identità del castello e pone fortemente il tema della riedizione della lacuna come tema complesso e sostanziale nel progetto di restauro.



Fig. 1. Antonello del Perrino, Madonna delle grazie. Maddaloni (Ce), chiesa di San Francesco d'Assisi. (foto di Italia Caradonna).

UNA DIMENTICATA TAVOLA TARDO-
QUATTROCENTESCA A MADDALONI.
LA MADONNA DI LORETO TRA I SANTI BONAVENTURA
DA BAGNOREGIO E ROSA DA VITERBO NELLA
CHIESA DI SAN FRANCESCO D'ASSISI

Italia Caradonna

About: the city of Maddaloni preserves in the church of San Francesco d'Assisi (commonly known as Sant'Antonio di Padova) two interesting testimonies of late fifteenth-century painting: a Madonna delle Grazie, in the fifth chapel on the left, recently returned to Antonello del Perrino by Pierluigi Leone de Castris, and a Madonna of Loreto between Saints Bonaventura da Bagnoregio and Rosa da Viterbo, in the second chapel on the right, unknown to critics and which is presented here.

Nota alla critica per il ciclo ad affresco, nella chiesa di Santa Margherita, di cui si tramandano, in due iscrizioni, le date di esecuzione, 1408 per l'*Annunciazione* e *Cristo Pantocratore* e 1409 per la *Crocifissione* – occorrenza rara per pitture murali di primo Quattrocento –, la città di Maddaloni conserva nella chiesa di San Francesco d'Assisi (comunemente nota come Sant'Antonio di Padova) due interessanti testimonianze di pittura tardo quattrocentesca: una *Madonna delle grazie*¹ (fig. 1), nella quinta cappella a sinistra, recentemente restituita ad Antonello del Perrino da Pierluigi Leone de Castris, e una *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo* (fig. 2), nella seconda cappella a destra, sconosciuta alla critica e che qui si presenta.

Non sono chiare le origini della chiesa. Una tradizione di studi locali ripropone la notizia, narrata a partire da Fra Mariano da Firenze e risalente al XV secolo, secondo cui tanto la chiesa quanto l'annesso convento francescano – attualmente sede del Convitto Nazionale “G. Bruno” – sarebbero stati fondati dal Santo in persona, fermatosi a Maddaloni dopo una tappa in Irpinia e prima di continuare il suo viaggio verso Capua. In quell'occasione Francesco avrebbe anche piantato un cedrangolo nel chiostro del convento, poi sostituito con una nuova pianta ai primi dell'Ottocento². Secondo padre Cirillo Caterino sarebbe stato, invece, il beato Agostino, in qualità di primo Provinciale dei Frati Minori della Campania, a dare il via nel 1217 all'opera di fondazione di molti dei conventi francescani esistenti nella regione³.

Un'ulteriore testimonianza è quella fornita da Padre Angelico da Vicenza, cronista dell'Ordine che scrisse nel 1736, il quale ricorda che la chiesa fu offerta a san Francesco dal popolo di Maddaloni e che il Santo, a sua volta, si sarebbe fatto promotore della costruzione del convento⁴. Com'è noto, la leggenda di una fondazione voluta personalmente dal Santo accomuna molti conventi francescani; del complesso maddalonese, in particolar modo, si trova per la prima volta menzione solo nell'inoltrato Trecento, in una serie di documenti coevi, tra cui i Registri angioini⁵.

Sfortunatamente, la *facies* medievale della chiesa, così come quella del convento, non è più individuabile per le trasformazioni susseguitesesi nel corso di tutto il Cinquecento. È in questo momento, difatti, che la struttura originaria fu ricostruita e ampliata nella forma che oggi vediamo, a navata unica con cappelle laterali; lavori considerevoli, che tuttavia dovettero procedere alacramente, poiché, come si apprende dalla lettura di alcuni atti notarili, già sullo scorcio della prima metà del secolo la chiesa risulta essere attiva⁶. Altri interventi, come si dirà, si svolsero nel corso del Settecento.

Nel 1808, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi e al conseguente incameramento dei beni voluto da Gioacchino Murat, i frati minori conventuali furono allontanati e nel convento trovò sede il Collegio Reale della Provincia di Terra di Lavoro, poi diventato Convitto Nazio-

¹ LEONE DE CASTRIS P., *Alla ricerca di Antonello del Perrino*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», n.s., 2020, 3, pp. 114-141; Idem, *La pittura del Quattrocento a Napoli. 1400-1458 da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli 2020, pp. 265-276.

² DE' SIVO G., *Storia di Galatia Campana e di Maddaloni*, Napoli 1860-65, (rist. Napoli 1996), pp. 268-271; PISCITELLI F., *Continuazione di due dissertazioni (Alle Cinque già pubblicate)*, aggiunta alle *Dissertazioni per illustrare alcuni punti della storia di Maddaloni*, s.l., s.d., pp. 101-105; BRIGANTI L., *Divagazioni didattiche e memorie storiche maddalonesi*, Maddaloni 1928, pp. 13-15.

³ CATERINO C. ofm, *La Provincia di Terra di Lavoro dalle origini al secolo XVI*, Napoli 1926, pp. 1-16.

⁴ PREATO B., *La vita del serafico patriarca San Francesco d'Assisi fondatore di tre ordini..., nuovamente descritta dal padre Angelico da Vicenza*, Venezia 1736, p. 292.

⁵ CATERINO C. ofm, *S. Francesco d'Assisi a Maddaloni. Il Convento e la Chiesa di S. Antonio*, Napoli 1926, p. 21.

⁶ La lettura di alcuni atti notarili rogati intorno al 1533 – riguardanti, per lo più, una compravendita di beni appartenenti alla chiesa, con tutta probabilità alienati per finanziare i lavori di rifacimento – lascia emergere l'ipotesi che la chiesa dovette essere officiabile già sullo scorcio della prima metà del Cinquecento. Cfr. PERSICO L., *Atti notarili*, (Caserta, Archivio di Stato, Fondo Notai, fasc. 193, ff. 46-49).



Fig. 2. Pittore napoletano del XV secolo, Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo. Maddaloni (Ce), chiesa di San Francesco d'Assisi. (foto di Italia Caradonna).

nale, attivo ancora oggi. Al Collegio spettava l'onere di sostenere le spese di manutenzione della chiesa, un obbligo in realtà mai rispettato, tant'è che nel giro di pochi anni l'edificio fu chiuso e abbandonato. Solo agli inizi del Novecento, in seguito a un sopralluogo effettuato dall'avvocato capuano Pasquale Parente, inviato in qualità di Ispettore dei Monumenti e Scavi dal Ministero della Pubblica Istruzione, su proposta della Real Soprintendenza ai Monumenti di Napoli, la situazione di abbandono ed estremo degrado fu resa pubblica grazie alle denunce presentate su diversi giornali dal Soprintendente ai Monumenti di Napoli Gino Chierici. L'improrogabile necessità di dare il via al più presto ai lavori di restauro spinse un gruppo

di professionisti maddalonesi, tra cui il professore Domenico Letizia, il chirurgo Clemente Barletta e gli industriali Giuseppe Cortese, Gaetano Cibelli e Nicola Cotugno, con a capo i canonici Michele Cerreto e Giuseppe Ventriglia, a costituire un comitato designato alla raccolta del denaro necessario. L'attività del gruppo fu a tal punto incalzante che i lavori ebbero inizio non molto tempo dopo, con un progetto redatto dall'ingegnere Carlo Pane e sotto la direzione del soprintendente Chierici⁷. Nel corso di questo intervento si decise di restaurare anche la tela d'altare raffigurante la *Madonna delle grazie*, poi nuovamente accomodata, insieme alla *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo*, all'indomani dei danni provocati dal terremoto del 1980⁸. Opera, quest'ultima, che, come detto in apertura, risulta essere nota alla locale tradizione di studi ma sconosciuta alla critica.

La *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo*, un olio su tavola di cm 206*156,5, si presenta in buono stato di conservazione e ben leggibile, nonostante una vistosa patina di sporco ne ricopra totalmente la superficie e lasci intravedere con difficoltà alcuni dettagli, come le iscrizioni presenti sul basamento⁹. Osservando le figure dipinte si coglie in maniera fulminea una certa difformità di stile tra quelle nella parte centrale della tavola, dai modi schiettamente tardo-quattrocenteschi, e le due laterali, raffiguranti, rispettivamente, *San Bonaventura da Bagnoregio* a sinistra e *Santa Rosa da Viterbo* a destra, di marca solimenesca. Una differenza cronologica considerevole, dovuta al fatto che sia la figura di *San Bonaventura* che quella di *Santa Rosa* sono state dipinte nel 1733, come rivela l'iscrizione, a stento visibile, ai piedi del santo, «F.A.P. 1733». Una seconda iscrizione, pure di difficile lettura, è sul basamento in marmo ai piedi della Vergine, «S^TA M.A DE LO RITO», apposta con tutta probabilità nello stesso 1733. Le notizie giunte sull'opera sono scarsissime. Lo storico locale Giacinto de' Sivo ne collegò la presenza alla titolazione della cappella che la ospita, dedicata, per l'appunto, alla Madonna di Loreto, senza dire altro¹⁰. Il primo a rilevarne le difformità stilistiche e cronologiche fu Pasquale Parente, che rintracciò nella figura della Vergine una matrice culturale umbro-marchigiana del XV secolo, opinione condivisa sia da Corrado Ricci, a cui lo stesso Parente mostrò una fotografia dell'opera, sia anche da padre Caterino, che la descrisse rapidamente nel suo contributo sulla chiesa di San Francesco¹¹.

Al centro della composizione è la Vergine (fig. 3) assisa su un trono di cui non è possibile scorgere la struttura; sorregge con un braccio il bimbo nudo, in procinto di succhiare il latte dal suo seno, al quale porge con la mano libera un mazzolino di fiori appena visibile. Fino ai primi del Novecento la *Madonna di Loreto* aveva sul capo una corona in metallo, installata in un tempo imprecisabile e poi eliminata su sollecitazione del Parente¹². Le due figure si trovano al di sotto di un monumentale baldacchino, composto da quattro colonne e coperto da una volta a padiglione, decorato, sulla parte frontale, da ghirlande di bacche. La struttura è collocata su di un basamento in marmo cipollino, lo stesso utilizzato per le colonne, alle quali sono avvinghiati, uno per ciascuna di essa, quattro angeli, intenti o a sollevare o a depositare a terra la *domuncola*, tipologia che fa capo a un archetipo dell'iconografia della *Madonna di Loreto* diffuso tra XIV e XV secolo e che si lega alla titolazione della cappella che ospita la pala¹³.

⁷ PARENTE P., *La chiesa di S. Antonio e il Convento Nazionale di Maddaloni*, Santamaria Capua Vetere 1915, *passim*; SARNELLA G., *Chiesa di San Francesco d'Assisi*, Maddaloni 1986.

⁸ Cfr. SARNELLA G., *La chiesa di S. Francesco* op. cit., *passim*.

⁹ Si rinvia alla scheda OA redatta da Renato Ruotolo nel 1987: Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Caserta e Benevento, Catalogo, Maddaloni, chiesa di San Francesco d'Assisi, scheda OA n. 15/00067943.

¹⁰ DE' SIVO G., *Storia di Galatia campana* op. cit., p. 270.

¹¹ PARENTE P., *La chiesa di S. Antonio* op. cit., pp. 7-8; CATERINO C. ofm, *S. Francesco d'Assisi* cit., pp. 25-26.

¹² PARENTE P., *La chiesa di S. Antonio* op. cit., pp. 7-8.

¹³ GRIMALDI F., *L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte. I prototipi iconografici*, in GRIMALDI F., SORDI K.



Fig. 3. Pittore napoletano del XV secolo, Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo, partic. Maddaloni (Ce), chiesa di San Francesco d'Assisi. (foto di Italia Caradonna).

Alla stregua dei *Santi* laterali, dipinti – come ricordato – nel 1733, anche il baldacchino appare largamente manomesso. Del resto, che l'intera pala sia stata rimaneggiata lo rivelano bene le tracce d'oro visibili alle spalle della Vergine, dove si intravedono punzonature che replicano il motivo decorativo della melagrana presente sulla sua tunica (fig. 3), e ai lati delle colonne. Con tutta probabilità nel 1733, oltre ad intervenire nelle figure di *San Bonaventura da Bagnoregio* e *Santa Rosa da Viterbo*, si è operato anche nella parte centrale della tavola, con il rinnovamento del baldacchino e del fondo, in origine dorato e punzonato e poi ridipinto con il cielo azzurro oggi visibile. All'analisi visuale l'opera si rivela composta da tre tavole affiancate, quella raffigurante la *Madonna di Loreto* e le due laterali con i *Santi*, ma allo stato attuale è difficile dire se queste ultime sono state affiancate *ex novo* – come sembra – a quella centrale, più antica. Di certo le due figure dovevano essere presenti ai lati della Vergine *ab origine*; l'analisi stilistica, come si vedrà, spinge a ipotizzare per l'opera un periodo di esecuzione che cade sullo scorcio dell'ultimo decennio del Quattrocento, supposizione che trova conferma non tanto nella data di canonizzazione di santa Rosa, avvenuta nel 1457 ad opera di papa Callisto III, quanto in quella di san Bonaventura, avvenuta nel 1482 per volere di papa Sisto IV.

La documentazione pressoché inesistente e le poche notizie giunte, come ricordato, non consentono di ricostruire le vicende dell'opera; tuttavia è possibile recuperare qualche informazione in più. Sul lato destro della controfacciata un'epigrafe informa che il 27 settembre del 1733 la chiesa fu consacrata dal vescovo Giuseppe Schinosi dopo essere stata oggetto di rifacimenti e restauri, eseguiti per volere di padre Antonio de Ligorio. Nell'ambito di questi lavori – con tutta probabilità intrapresi per riparare i danni provocati dal violento terremoto del 1688 – furono realizzati anche gli stucchi che decorano l'intera navata, compresi i busti di Santi francescani che ornano il transetto, raffiguranti, in quello a destra, *San Ludovico da Tolosa* sulla porta della sagrestia e *Santa Rosa da Viterbo* (fig. 4), posta frontalmente, al di sopra di un confessionale, e in quello di sinistra *San Bonaventura da Bagnoregio* (fig. 5) sulla porta che immette nel convento e *Santa Chiara* di fronte, al di sopra di un secondo confessionale¹⁴.

I lavori di rifacimento e restauro si svolsero lungo tutto il secolo: gli stucchi furono completati intorno agli anni Cinquanta, nel 1761 fu installato l'altare maggiore e poi, poco dopo, furono collocati anche quelli delle cappelle laterali, la cui titolazione ai Santi francescani e a culti locali rimase pressoché invariata¹⁵. È dunque nel pieno di questi lavori, forse in contemporanea con l'esecuzione dei busti in stucco di *San Bonaventura* e *Santa Rosa* del transetto, prima della consacrazione della chiesa, che si decise di mettere mano alla tavola ridipingendo le figure laterali di *Santi* e aggiornando in chiave 'moderna' la *Madonna di Loreto*.

Nel pesante broccato della Vergine che termina ai suoi piedi con pieghe spesse e accartocciate, che ritornano anche nel velo su cui è seduto il bambino, nella spazialità delle forme, nelle figure salde e nella restituzione in chiave calligrafica di linee eleganti, caratteri della pittura napoletana dell'ultimo quarto del XV secolo, è possibile recuperare l'origine tardo-quattrocentesca della *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo*; più nel dettaglio, i volti pieni, le bocche a cuore, la dolce espressività un po' trattenuta fanno capo a quella congiuntura umbro-romana che tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento caratterizza la scena artistica.

(a cura di), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra (Loreto, ottobre-dicembre 1995), Loreto 1995, pp. 10-27.

¹⁴ Nel descrivere gli interni della chiesa, Giacinto de'Sivo fraintese l'identificazione dei Santi, scambiando *San Bonaventura* per *San Ludovico* e *Santa Chiara* per *Santa Rosa*, indicandone, di conseguenza, le collocazioni sbagliate. Si veda DE' SIVO G., *Storia di Galatia campana* cit., p. 269.

¹⁵ SARNELLA G., *Gli altari marmorei di Maddaloni*, in GRUPPO ARCHEOLOGICO CALATINO (a cura di), *Maddaloni, il centro storico, analisi e metodologie*, Atti del convegno di studi (Maddaloni, 21-22 giugno 1980), Napoli 1981, pp. 99-121, in partic. p. 114.

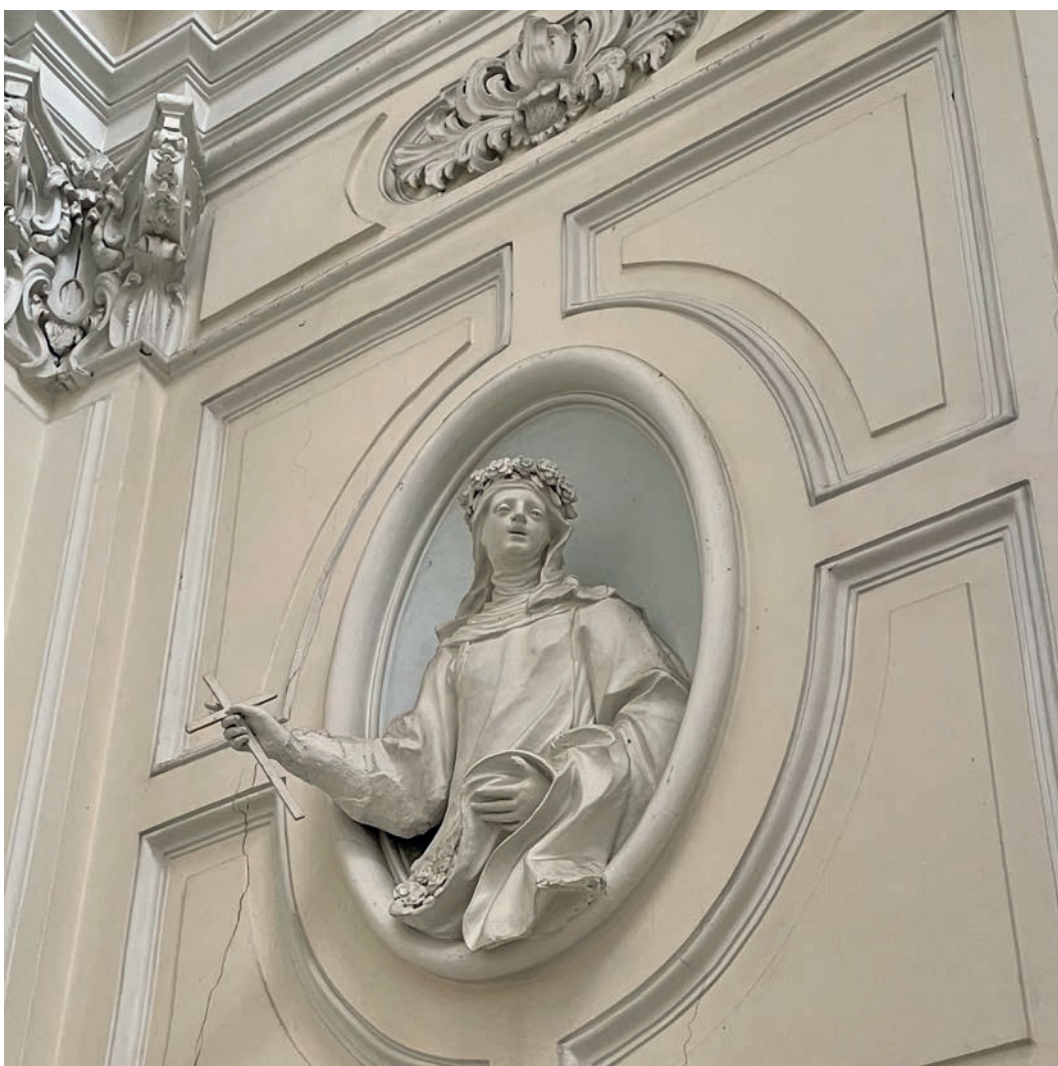


Fig. 4 .Ignoto artista del XVIII secolo, Santa Rosa da Viterbo. Maddaloni (Ce), chiesa di San Francesco d'Assisi. (foto di Italia Caradonna).

Com'è noto, la presenza a Fondi e a Capua di due opere di Antoniazio Romano – quella di Fondi commissionata da Onorato II, potentissimo feudatario, sullo scorcio degli anni Settanta, e quella di Capua, richiesta dall'arcivescovo, il cardinale Giordano, fratello di Onorato II, nel 1489 (fig. 6) – favorì la diffusione a Napoli e in Campania della cultura antoniazzesca, che trovò in Francesco Cicino, nativo di Caiazzo, un valido motore di diffusione. Cicino riuscì poi ad aggiornarsi sulla cultura umbra importata dalle opere del Pinturicchio sulla fine del secolo, come dimostrano le opere eseguite tra la fine Quattrocento e i primi del Cinquecento concordemente riferitegli dalla critica, come la pala della *Madonna della Pace tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 7) e il polittico commissionato da Drusilla Brancaccio nel 1504, entrambi a Capodimonte ma provenienti l'uno dalla chiesa napoletana di Santa Maria della Pace e l'altro dalla cappella di San Sebastiano nella chiesa di San Domenico Maggiore¹⁶.

¹⁶ Si vedano almeno CAUSA R., *La I Mostra Didattica di Restauri al Museo S. Martino*, in «Napoli-Rivista Municipale», 1952, pp. 6-7; Idem, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, pp. 18; CAVALLARO A., *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992,



Fig. 5. Ignoto artista del XVIII secolo, San Bonaventura da Bagnoregio. Maddaloni (Ce), chiesa di San Francesco d'Assisi. (foto di Italia Caradonna).



Fig. 6. Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino tra Santo Stefano e Santa Lucia*. Capua (Ce), Museo Diocesano. [da CATALANO D., CERIANA M., LEONE DE CASTRIS P., RAGOZZINO M. (a cura di), *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, 19 aprile-19 agosto 2019), Arte'm, Napoli 2019, p. 393].



Fig. 7. Francesco Cicino, *Madonna della Pace tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. [da LEONE DE CASTRIS P., in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Electa Napoli, Napoli 1999, p. 53].

In parallelo con Cicino opera Cristoforo Faffeo (1489-1497), che seppe unire alle soluzioni compositive derivanti da Antonello da Messina e dall'anonimo maestro del polittico della chiesa napoletana di San Severino gli aggiornamenti in chiave romana, melozzesa e antoniazzesca riscontrabili in quella che la critica considera la sua opera più antica, l'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata a Vitulano, e poi maturato guardando alle novità portate a Napoli da Riccardo Quartararo e Cristoforo Scacco, evidenti nel polittico di *San Michele* nella cattedrale di San Paolo ad Aversa¹⁷.

Alle componenti umbro-romane-mediteranee variamente declinate nella *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo* è da collegare anche la fattura del nodo che ferma, all'altezza del petto, il manto della Vergine e che si collega direttamente a quello che Antoniazio utilizza per annodare la cintura della Madonna nella pala di Capua (figg. 3 e 6). Tutti questi elementi fanno propendere per una datazione dell'opera allo scorcio dell'ultimo decennio del Quattrocento.

L'iscrizione «F.A.P. 1733», interpretata come Filippo Andreoli *pinxit*, si riferisce, come visto, ai due *Santi* laterali, e non c'è un'altra iscrizione che possa ricondurre all'autore della *Madonna di Loreto*¹⁸. Non aiutano di certo le scarsissime notizie documentarie giunte, né tantomeno l'impossibilità, almeno per il momento, di poter riferire altre opere alla sua mano. Così come il nome dell'autore, è irrintracciabile anche la committenza dell'opera, attestata fin dalla sua più antica menzione nella cappella dedicata alla Madonna di Loreto¹⁹. Con tutta probabilità, sull'esempio della menzionata *Madonna delle grazie*, ricondotta da Leone de Castris alla committenza dell'aristocratica famiglia dell'Uva, attestata a Maddaloni fin dagli anni precedenti l'arrivo di Diomede Carafa, a cui Ferrante d'Aragona concesse il possesso del territorio, elevato a contea proprio in quell'occasione, e ben presto entrati in contrasto con gli stessi Carafa, che riuscirono a sterminare l'intera famiglia e quasi a cancellarne la memoria, la *Madonna di Loreto tra i Santi Bonaventura da Bagnoregio e Rosa da Viterbo* deve essere riferita a una qualche ricca famiglia che deteneva il patronato della cappella dedicata alla Madonna di Loreto, di cui si spera di riuscire presto, sull'esempio di quanto accaduto per la famiglia dell'Uva, a recuperare il ricordo²⁰.

pp. 139-141; LEONE DE CASTRIS P., in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 53-55; FUSCO L., *Francesco Cicino da Caiazzo*, in «Le Radici & il Futuro», I, 2003, 1, pp. 21-36, in partic. p. 33; CAPPARELLI E., *La pittura del tardo Quattrocento a Cave. Incidenze Napoli-Roma*, in CAVALLARO A., PETROCCHI S. (a cura di), *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, Roma 2013, pp. 317-347.

¹⁷ DI DARIO GUIDA M.P., in DI DARIO GUIDA M.P. (a cura di), *Arte in Calabria. Ritrovamenti. Restauri. Recupero*, catalogo della mostra (Cosenza, aprile-luglio 1976), Cosenza-Cava dei Tirreni 1976, pp. 60-65; ABBATE F., *Appunti su tre restauri napoletani*, in «Prospettiva», 1984, 39, pp. 46-52, in partic. pp. 46-47; NAVARRO F., *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in ZERI F. (a cura di), *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987, II, pp. 461-462; CAPPARELLI E., *La pittura del tardo Quattrocento a Cave* cit., pp. 324-327.

¹⁸ La sigla è stata sciolta dal redattore della scheda OA; si veda nota 9.

¹⁹ Si veda nota 10.

²⁰ Le ricerche condotte presso l'Archivio della Provincia Napoletana dei Frati Minori Conventuali non hanno restituito alcuna informazione utile ai fini del presente studio. Vale la pena ricordare che i documenti inerenti il complesso di Maddaloni risultano redatti nel corso degli ultimi cinquant'anni, e quelli più antichi sono, sfortunatamente, andati distrutti nel 1943, durante lo scellerato incendio di Villa Montesano presso San Paolo Belsito, insieme a larga parte del patrimonio documentario conservato nel Grande Archivio.



Drappello di CC.RR. stanziati a Bengasi nel 1911-1912. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO NELLE ISOLE DELL'EGEO COLONIALE (1912–1945). IL RUOLO DEI MILITARI E DEI CARABINIERI

Massimiliano Croce

About: In the year in which the Kingdom of Italy celebrated its 50th anniversary, one of the last great colonial wars began in Libya, on which the colonialist elites had already based their expansionist ideas in the early 1900s, claiming a certain cultural heritage Roman, belonging to the Italian people. Imperialist fervor therefore leveraged the idea of Romanity with propaganda based on the “return of Rome” and of Italy, Rome’s heir in Libya, directing public opinion in favor of a war that would favor the expulsion of Turkey from the territories of the Tripolitania belonged to the Roman province of Africa.

La politica colonialista fondata sull’eredità imperiale romana

Nell’anno in cui il Regno d’Italia festeggiava il 50° anniversario, si diede inizio ad una delle ultime grandi guerre coloniali in Libia, su cui già nei primi del ‘900 l’«élites» colonialiste avevano fondando le proprie idee espansionistiche, rivendicando una certa eredità culturale romana, appartenente come tale al popolo italico¹.

¹ Il lavoro di ricerca è stato condotto principalmente attraverso la consultazione di documenti, alcuni dei quali inediti, reperiti negli Archivi pubblici. In particolare: presso il Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri si trova documentazione afferente agli scavi e alle relative autorizzazioni, tra cui

Ne è un esempio la dichiarazione del senatore Giacomo De Martino che al rientro dalla visita in Libia e Tunisia del giugno 1907, per conto dell'Istituto Coloniale Italiano da egli stesso fondato, pubblicò un resoconto dal titolo *Cirene e Cartagine*, dichiarando «il desiderio naturale in noi italiani di visitare quella parte del bacino meridionale del Mediterraneo, dove la civiltà nostra antica è rimasta scolpita nei monumenti che attestano ancora la potenza di Roma, e si rivela non meno in magnifiche opere di agricoltura»².

Tra i primi assertori del dover «ripigliare per vie legittime le spedizioni e gli acquisti coloniali», in funzione di un atteso nuovo progresso delle scienze umane, vi fu anche il sacerdote e politico torinese Vincenzo Gioberti, il quale dalla pagine de *Il primato morale e civile degli italiani* (Bruxelles 1843), espresse la sua idea di confederazione neoguelfa degli stati italiani e di espansione coloniale, secondo cui «l'Italia, sì ricca un tempo di peregrina progenie, vorrà oggi esserne affatto priva e non possedere un palmo di terra fuori de' suoi termini, quando non solo l'Inghilterra, la Russia, la Francia, la Spagna, ma il Portogallo, l'Olanda, la Danimarca, la Svezia e il Belgio hanno le loro colonie?»³.

Il fervore imperialistico fece pertanto leva su quell'idea di romanità sulle cui basi storiche potesse trovare sostegno una propaganda basata sul «ritorno di Roma» e dell'Italia erede di Roma in Libia, orientando l'opinione pubblica in favore di una guerra che favorisse la cacciata della Turchia dai territori della Tripolitania appartenuta alla provincia romana d'Africa (fig. 1).

In questo ambito l'archeologia verrà vista come uno strumento essenziale per indagare il passato, capace di attestare scientificamente un archetipo imperiale di origine italica, che ne giustifichi ogni intendo di riappropriazione da parte del movimento interventista divenuto discendente/prosecutore di quegli ideali.

Riguardo all'azione dei militari, dalle pagine de *La Lettura* del Corriere della Sera, pubblicate nell'agosto 1917, il giornalista Vincenzo Sechi rileva come «mentre oggi i fratelli lontani combattono per ampliare i confini della patria dalle nevi delle Alpi alle doline del Carso, verso Trento e verso Trieste, a Rodi, nell'isola lontana i soldati d'Italia (...) lavorano oscuri ed infaticabili per la grandezza e per il buon nome della Madre Patria (...) una lenta e aspra battaglia per la civiltà e la gloria latina che oggi, dopo secoli di barbarie, tornano nuovamente a risplendere al sole»⁴ (figg. 2-3). Ancor più esplicita fu la valutazione che l'anno seguente fece il generale Vittorio Elia attraverso una *Memoria sull'opera svolta nel Dodecaneso dal Corpo d'Occupazione dell'Egeo dal Maggio 1912 al dicembre 1918*, inviata nel dicembre 1918 al ministro degli Affari Esteri Sonnino: «il soldato italiano fu il degno successore del legionario romano e

quelle concesse allo stesso Halbherr nel 1910; la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Div. I (1908-1912), custodisce documentazione riguardante le scoperte archeologiche e le relative iniziative di tutela messe in atto nel corso della guerra italo-turca a partire dai decreti del generale Caneva; presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma sono stati visionati i documenti relativi alle campagne archeologiche e ad alcune relazioni di scavo, come quella di Carlo Anti sugli scavi di Cirene (1928) e documentazione relativa alla genesi di alcune delle principali pubblicazioni archeologiche dell'epoca, come il volume su Leptis Magna di Pietro Romanelli (1925). Un'altra preziosa fonte di informazioni è senz'altro rappresentata dai fascicoli personali dei principali protagonisti dell'archeologia italiana, quali Anti, Bartoccini, Halbherr, Paribeni e Romanelli. Un cospicuo patrimonio documentale, relativo alla presenza dell'Arma nell'Egeo, è custodito presso la Direzione dei Beni Storici e Documentali dell'Arma dei Carabinieri che ringrazio per la disponibilità e la preziosa collaborazione, avendo reso possibile il reperimento di importanti documenti inediti oggetto della ricerca. In particolare si tratta di documenti riferibili principalmente ai servizi svolti e ai resoconti (in alcuni casi anche sotto forma di diario) con cui si documentarono le numerose attività svolte dall'Arma nelle Isole Egee e durante la guerra italo-turca.

Tutte le immagini provengono dall'Archivio storico fotografico della medesima Direzione B.S.D dell'Arma dei Carabinieri che ne ha autorizzato la pubblicazione.

² DE MARTINO G., *Cirene e Cartagine. Note e impressioni della carovana De Martino – Baldari*, Bologna 1908.

³ GIOBERTI V., *Del primato morale e civile degli italiani, Meline Cans e Compagnia*, Bruxelles 1843.

⁴ SECCHI V., *L'Italia a Rodi*, in «La Lettura», Rivista mensile del Corriere della Sera, 1917, 8, p. 644.



Fig. 1. Foto storica recante sul retro la didascalia: «Castello di Monolito» (*Monolithos di Rodi*). Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

dove egli puntò la sua Bandiera non meno che là dov'era stata portata l'aquila romana rifulsero la libertà, la civiltà, il progresso, la forza, del diritto e della giustizia. Qui come ovunque, insieme con le armi, il nostro soldato seppe impugnare il piccone e ritrovare cospicue vestigia di Roma e dei Cavalieri e con la sua innata genialità artistica seppe richiamare a novella vita e ad essa collegarsi per continuare alacramente l'opera sospesa per secoli (...) le prove palpitanti ed incancellabili della forza della civiltà italica che qui tutto ha trasformato e plasmato, qui dove il dolce idioma di Dante, nel giro di pochi anni, è da tutti inteso e parlato»⁵. Dalle stesse pagine del generale Elia si legge un'invettiva contro il dominio ottomano, responsabile di aver deturpato e cancellato alcuni dei più importanti luoghi culturali di Rodi: «è facile desumere quale e quanto danno sia venuto ai monumenti per ignoranza e per incuria delle Autorità turche, per sistematica manomissione, dovuta a fanatismo religioso e per sempre arbitrari adattamenti di edifici monumentali ad usi militari delle guarnigioni residenti a Rodi e Kos. Se mancò, grazie all'inerte spirito di innovazione, una più vasta demolizione di monumenti medioevali, nulla si fece per conservare inalterato il carattere storico ed artistico. Ridotti gli edifici sacri a mosche, trasformato il più cospicuo monumento dell'architettura dei Cavalieri, l'antico Ospedale, in caserma; cedute in proprietà privata e ridotte in misere abitazioni moderne (...) abbandonata all'opera demolitrice del tempo la grande cinta fortificata, tale era la condizione in cui trovavasi il patrimonio artistico e monumentale di Rodi al momento della occupazione italiana. Il compito nostro, pertanto, si presentava vasto e complesso»⁶ (fig. 4).

⁵ Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Direzione Affari Politici (1919-1930), busta 980, Memoria sull'opera svolta nel Dodecaneso dal Corpo d'Occupazione dell'Egeo dal maggio 1912 al dicembre 1918, del 23 dicembre 1918 a firma del generale Vittorio Elia.

⁶ *Ibidem*.



Figg. 2-3. Guarnigioni turche, scortate dai CC.RR., arrese alle truppe del generale Ameglio nei pressi di Psinthos. Rodi maggio 1912. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.



Fig. 4. Foto storica di Rodi recante sul retro la didascalia: «Porta della Marina Grande, i lavori di liberazione» (con riferimento ai lavori di “liberazione” dalle superfetazioni attribuite ai turchi). Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

La tutela dei beni culturali sull'isola di Rodi

Nel 1910, l'anno precedente allo scoppio della guerra italo-turca (29 settembre 1911-18 ottobre 1912), l'epigrafista Federico Halbherr diede un forte impulso per l'avvio di due missioni archeologiche in Cirenaica e Tripolitania, programmate da diverso tempo ma che proprio in quelle nevralgiche fasi sembravano congeniali e prodromiche al fine di acquisire informazioni utili per le operazioni militari. Sull'isola di Rodi la tutela del ricco patrimonio archeologico, ancor più divenuta importante all'indomani dell'istituzione, sul finire del 1914, del *Museo Governativo centrale di Rodi e delle Isole del Dodecaneso*, con decreto n. 14 del 30 dicembre 1914 del generale Giovanni Croce fu affidata alla *Sovrintendenza dei Monumenti e Scavi*, con l'onere di salvaguardare tutti gli edifici compresi in un apposito elenco, tra cui i castelli medievali, le chiese antiche e i resti monumentali dell'epoca classica. Per assolvere tale gravoso compito la Sovrintendenza dei Monumenti e Scavi si sarebbe dovuta avvalere, per la vigilanza nelle singole isole, oltre che del proprio personale, anche dei comandi di presidio. In mancanza di autorizzazione fu così vietata la rimozione di qualsiasi elemento di natura monumentale, tra cui fregi, sculture, iscrizioni, frammenti architettonici, stemmi etc., così come fu fatto divieto di manomettere gli edifici delle antiche chiese e le opere d'arte in esse contenute.

Un'altra questione importante ai fini della tutela riguardò la regolamentazione delle occupazioni militari all'interno di edifici antichi, stabilendo (art. 6 del decreto) che «quando le truppe siano alloggiate in edifici Monumentali, i comandi di Presidio cureranno la più scrupolosa conservazione del Monumento stesso, tenendo presente che la tutela delle necessarie esigenze di carattere militare non produca danno, trasformazione e alterazione alcuna di carattere storico ed artistico dell'edificio. A tale uopo dovranno essere riservati all'alloggiamento della truppa i soli ambienti strettamente necessari. Qualora occorressero lavori di adattamento, di riduzione



Fig. 5. Foto storica di Rodi recante sul retro la didascalia: «Rodi fiorita di rose ai piedi delle fortificazioni». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

e di imbiancamento di dovrà richiedere l'autorizzazione del Comando del Corpo di Occupazione facendo rilevare le entità e la natura dei lavori stessi in rapporto alla conservazione del monumento».

L'articolo 7 del provvedimento riguardò invece l'esecuzione di lavori edili o di nuove opere stradali, per i quali le autorità locali avrebbero avuto il compito di preservare da ogni rischio gli edifici monumentali, proibendo qualsiasi sopraelevazione a danno dei monumenti stessi, della loro vista e bellezza, così come venne vietato qualsiasi uso del monumento contrario al suo decoro o pericoloso per la sua stabilità (fig. 5).

Ai fini della tutela del patrimonio archeologico e architettonico fu poi ritenuto di rilevante importanza il ruolo dei Comandi di presidio, i quali, avendone avuta notizia, avrebbero dovuto notificare verbalmente o per iscritto, ai proprietari e ai detentori di beni di interesse storico-artistico, l'esistenza di tale interesse al fine di impedirne l'alienazione senza la licenza dell'ufficio di Sovrintendenza. All'articolo 13 venne indicato il divieto di scavo di antichità da parte di enti o privati senza la preventiva autorizzazione dell'autorità preposta, obbligando chiunque fosse venuto in possesso di reperti antichi, a farne denuncia alle autorità locali incaricate di prenderli in consegna⁷. Lo stesso generale rivendicò all'opera del Genio militare i più importanti interventi di restauro praticati nella città di Rodi: l'Albergo della lingua d'Italia con destinazione a sede del comitato della *Dante Alighieri* di Rodi, sulla via dei cavalieri il recupero di due antichi palazzi situati tra l'Albergo d'Italia e quello di Francia e sull'Albergo di Provenza. Inoltre,

⁷ Archivio Storico del Dodecaneso, GAK, Governo italiano del Dodecaneso, Sc. 27 (1915-1917), Fasc. 4/7, Lettera di Maiuri a Croce n. 3217 del 12 dicembre 1914. Riportato in SANTI M., *Sguardo a Levante*, Milano 2018.



Fig. 6. Foto storica di Rodi recante sul retro la didascalia: «Rodi La Porta dei Cavalieri o palazzo del Gran Maestro. Porta Principale prima dei lavori di ricostruzione disposti da S.E. il Governatore Conte De Vecchi di Val Cismon». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

con la collaborazione di Biondi, furono realizzati lavori di restauro sulla cinta fortificata, sui bastioni e sulle porte della città, sulle Torri di San Nicola e sul molo dei Molini, sulla cappella medioevale del Fileremo, nel sito archeologico di Ialiso, sul castello medievale di Lindo, che secondo la versione dei militari si presentava «già compromesso nella sua stabilità per via degli scavi eseguiti maldestramente dalla Missione Danese del 1902»⁸. Secondo il generale Elia erano stati effettuati lavori di restauro anche sul Castello dei Cavalieri «uno dei più grandiosi e meglio conservati e suggestivi monumenti dell'epoca dei Cavalieri, nel Dodecaneso Italiano ma gravemente deturpato dal governo turco». Il restauro difatti consistette preliminarmente nel liberare l'antica costruzione dalle abitazioni turche che col tempo vi si erano addossate, permettendo così di far riaffiorare «parti importanti delle fortificazioni medioevali», ricavandovi anche «un piccolo museo di antichità» formato da materiali archeologici rinvenuti sull'isola nel corso dei vari scavi.

Il maggior risultato dei militari del Genio venne però attribuito al completamento dei lavori di restauro dell'Ospedale dei Cavalieri, condotti dal 1913 al 1918⁹ (figg. 6-7).

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*



Fig. 7. Foto storica di Rodi recante sul retro la didascalia: «Rodi. Loggiato superiore dell'Ospedale dei Cavalieri». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

Le sorti delle missioni archeologiche nel Dodecaneso all'indomani del trattato di Losanna del 1923

Il 24 luglio 1923, dopo lunghe trattative, fu firmato a Losanna¹⁰ il trattato di Pace fra l'Italia, le altre potenze dell'Intesa, Impero britannico e Francia, e la Turchia. In base al Trattato, che in Italia entrerà in vigore con il D.R. n. 1354 del 28 agosto 1924, la Turchia mantenne la sovranità sulla penisola anatolica e parte della Tracia, riconoscendo quella della Grecia su tutte le isole dell'Egeo, agli inglesi su Cipro e all'Italia sul Dodecaneso. Con il Trattato nacque la Repubblica di Turchia, riconoscendo definitivamente la perdita dei propri diritti e privilegi anche sulla Libia.

Nell'estate del 1924 gli allievi della Scuola archeologica italiana in Atene, Pirro Marconi e Domenico Zancani, erano pronti ad intraprendere le proprie attività di scavo a Rodi assieme a Maiuri, a Piscopi o a Calino, ma lo studioso aveva già concluso, con formale encomio del governatore, la propria decennale «intelligente e appassionata attività» nel Dodecaneso, lasciando l'incarico a metà agosto del 1924 per assumere, come riconoscimento, l'alta carica di Soprintendente alle antichità della Campania¹¹.

L'eredità di Maiuri venne raccolta da Giulio Jacopi, un ex allievo della Scuola archeologica italiana in Atene, che nel giugno del 1923 aveva già partecipato ad una missione archeologica nel Dodecaneso, presso l'isola di Scarpanto.

Tra le prime opere eseguite da Jacopi vi fu quella di compiere importanti saggi di scavo a Lindo in occasione dei lavori di restauro condotti sull'acropoli, confermando la presenza di un tempio. Nel corso di un mese di duro lavoro Jacopi, con l'aiuto di una squadra di militari, riuscì a sistemare la zona inferiore dell'acropoli, dalla cinta inferiore del castello all'ingresso dell'abi-

¹⁰ Cfr. TROILO S., *Pietre d'oltremare. Scavare, conservare, immaginare l'Impero (1899-1940)*, Bari 2021.

¹¹ Archivio storico del Dodecaneso, Gak, Governo italiano del Dodecaneso, Sc. 406 (1925), Lettera di Colasanti a Lago n. 19125 del 15 ottobre 1924.



Fig. 8. Foto storica di Rodi recante sul retro la didascalia: «Rodi (fortificazioni) Porta di Amboise e mura d'Alemagna». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

tazione del feudatario, realizzando una comoda rampa a gradoni, fiancheggiata da marmi ed iscrizioni trovati sul posto, per poi terminare il lavoro con la piantagione di filari di cipressi atti a prevenire eventuali nuove frane.

Si dedicò successivamente all'indagine su una necropoli di età classica, allo scavo di un'abitazione di età ellenistica, allo scavo della piazza dell'Arsenale che permise di riportare alla luce un'iscrizione riconducibile al culto di Afrodite. Proseguì inoltre i lavori di restauro delle abitazioni sulla via dei Cavalieri, della Porta d'Amboise, dei fossati nel tratto tra la porta e il palazzo del Gran Maestro (fig. 8).

Il resoconto delle attività del Soprintendente furono pubblicate nel 1927 sul Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione¹². Con decreto n. 14 del 12 gennaio 1934 fu nominato reggente alla *Sovrintendenza ai Monumenti e agli Scavi di Rodi*, Laurenzi, in sostituzione di Jacopi. A fare il punto sulle conquiste coloniali in ambito culturale fu chiamato Maiuri, il quale ebbe il compito di illustrare la storia, l'archeologia, l'arte e l'antropologia dell'Egeo, attraverso la pubblicazione *L'Impero Coloniale Fascista* edito nel 1936 dall'Istituto geografico De Agostini¹³.

¹² JACOPI G., *Attività del Servizio Archeologico di Rodi*, in «Cronaca delle Belle Arti», Supplemento al «Bollettino d'Arte del Ministro della Pubblica Istruzione», Vol. X, anno VII, Milano-Roma, 1928, pp. 514-526.

¹³ MAIURI A., *Storia, archeologia, arte, usi, costumi, opere del Regime nell'Egeo*, in GIORDANO M. (a cura di), *L'Impero coloniale fascista*, 1936.

Nel 1936 il duce, su indicazione dello stesso Lago, fece subentrare a quest'ultimo Cesare Maria De Vecchi: il 18 ottobre 1936 sbarcò a Rodi, visitando nelle giornate successive, accompagnato da Lago e Laurenzi, alcuni dei siti più importanti della città, tra cui le mura, il museo archeologico e l'istituto FERT¹⁴ (fig. 9).

Dopo una impietosa analisi fatta sul governatore uscente, De Vecchi intese dar vita al proprio programma fondato sulla necessità di introdurre nel Possedimento a tutti gli effetti il fascismo, attraverso un riordino politico, amministrativo e sociale.

De Vecchi enfatizzò la romanità dell'Egeo, in modo da dimostrare come la civiltà dell'antica Roma fosse stata la civiltà mediterranea per eccellenza: una civiltà superiore, riportata alla luce grazie all'opera fascista.

Con l'emanazione delle disposizioni antisemite del 17 novembre 1918 *Provvedimenti per la difesa della razza italiana*, fu avviato il licenziamento dei dipendenti pubblici di religione ebraica e tra questi l'epigrafista Mario Segre, chiamato da De Vecchi a lavorare al *Corpus epigraphicum* delle isole dell'Egeo¹⁵.

Lo studioso, del tutto estraneo alle vicende politiche del Paese, chiese a De Vecchi un termine di tre mesi per terminare lo studio epigrafico, rinunciando, per amore scientifico, anche all'indicazione del proprio nome quale autore della imminente pubblicazione. De Vecchi gli concesse il prolungamento del soggiorno a Rodi fino al mese di giugno 1939, allorquando dovette dichiarare la propria posizione anagrafica e di appartenenza alla razza ebraica. Da qui l'espulsione dal Possedimento. Una volta rimpatriato Segre riuscì a continuare i propri studi tra Milano e Roma e a preparare la pubblicazione necessaria per ottenere un insegnamento nelle università degli Stati Uniti.

Tuttavia, a seguito della denuncia di un funzionario italiano, che nutriva vecchie gelosie di lavoro nei suoi confronti, gli fu impedito la frequentazione dell'ambiente accademico. Riuscì a sfuggire ai rastrellamenti trovando rifugio presso l'istituto Svedese di Studi Classici di Roma fino all'aprile del 1944, allorquando, mentre si trovava presso la Direzione Generale dei Musei Vaticani con cui collaborava, fu tratto in arresto e deportato ad Auschwitz, assieme alla moglie e al figlio: il 24 maggio 1944 trovarono la morte nelle camere a gas del «lager» nazista.

Nel dicembre 1940 Ettore Bastico prese il posto di De Vecchi, che sarà ricordato per il forte impulso alla «italianizzazione» del Possedimento, mentre il Dodecaneso entrò nelle mire degli inglesi i cui primi bombardamenti furono sferrati nei primi mesi del 1941. A seguito di ciò, tutte le collezioni del museo archeologico di Rodi furono messe in sicurezza in gallerie sotterranee.

Ai primi di settembre 1943 il governo italiano del Dodecaneso capitolò, mentre le truppe germaniche passarono all'offensiva conquistando facilmente il territorio. Le isole italiane del Dodecaneso caddero progressivamente in mano britannica.

I militari italiani furono costretti alla resa accettando di collaborare con i tedeschi, mentre molti furono fatti prigionieri venendo eliminati con cadenza giornaliera mediante condanne alla pena capitale. Intanto si predispose la realizzazione di un'imponente opera riassuntiva delle attività archeologiche e architettoniche condotte dagli italiani del Dodecaneso. Nel luglio 1945 Alcide De Gasperi, ministro degli Affari Esteri del governo Parri, inviò una relazione redatta da Lago relativa all'opera compiuta dagli italiani nel Dodecaneso, alle ambasciate italiane a Washington, Londra, Mosca, Parigi e Ankara.

Il testo in tre lingue, dal titolo *L'Italia a Rodi*, fu distribuita nell'agosto 1946 alla segreteria generale della Conferenza di Pace di Parigi e a ciascuna delle delegazioni rappresentate. Cio-

¹⁴ Il Messaggero di Rodi del 19 ottobre 1936, *Rodi accoglie con vibrante entusiasmo il Quadrumviro della rivoluzione*.

¹⁵ Cfr. MELOTTO F., *Un antichista di fronte alle leggi razziali. Mario Segre 1904-1944*, Roma 2022.



Fig. 9. Festa dell'Arma dinanzi al Governatore Mario Lago. Benedizione alle drappelle per le trombe dei Carabinieri impartita dall'Arcivescovo di Rodi, Monsignor Gian Maria Castellani. Due delle quattro trombe sono assegnate ai «Carabinieri aggiunti» dell'Egeo (in primo piano con il caratteristico colbacco in astrakan). Rodi, 5 giugno 1934.

Fig. 10. Sezione di CC.RR. partiti da Bengasi e diretti a Rodi il 13 maggio 1912. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

nonostante, con il trattato sottoscritto il 10 febbraio 1947, il Consiglio dei Ministri decise di riconoscere l'appartenenza del Dodecaneso alla Grecia.

Grazie all'impulso dato dalla Scuola archeologica italiana in Atene, nel dopoguerra gli studiosi ritornarono a collaborare con le autorità del Dodecaneso, riuscendo a portare a termine parte degli studi iniziati ai tempi della sovranità italiana e avviando una complessiva riflessione critica sul passato.

La presenza dei Carabinieri nelle Isole Egee

Nel mese di maggio 1912 sbarcarono a Rodi i primi nuclei di Carabinieri, unitamente al corpo di spedizione comandato dal tenente generale Ameglio, costituendo in breve tempo la Compagnia dei RR. Carabinieri dell'Egeo, al comando del capitano Vittorio Gorini. Di questi Carabinieri una cospicua parte, capeggiata dal tenente Guido Mattea (autore di un diario storico militare), tra l'11 e il 13 maggio 1912 giunse da Bengasi, avendo lì preso parte alle conquiste coloniali della Tripolitania, Cirenaica e Fezzan (fig. 10).

La presenza dei Carabinieri iniziò ad estendersi con la progressiva occupazione italiana delle isole dell'Egeo, costituendo Stazioni facenti capo alle Tenenze di Rodi, Calimno, Leros e Simi. La Compagnia Carabinieri dell'Egeo, ubicata a Rodi, era invece alle dipendenze della Legione Carabinieri di Napoli, anche se funzionalmente, e quindi per l'impiego, direttamente del Governatore pro tempore.

Nel diario storico militare relativo all'Occupazione di Rodi, il tenente Guido Mattea riferisce che lo sbarco a Rodi da parte dei Carabinieri avvenne alle ore 14:00 del 13 maggio 1912, dopo una «notte tempestosa», a bordo del piroscafo *Bulgaria* (fig. 11). Il tenente Mattea ricevette dal tenente Pietro Rubino «le consegne per il servizio di polizia del territorio occupato», impiantando due Stazioni, di cui una «al sobborgo di Ajos Joanni». L'occupazione delle isole non fu del tutto pacifica, pertanto vennero intraprese azioni belliche attorno al villaggio di Psithos da parte dell'esercito.

Come si evince da un documento d'archivio avente ad oggetto *Relazione del Maggiore Rosa Pietro sui servizi prestati nell'Egeo, datato 10 settembre 1926*, gli uomini al comando del capitano Vittorio Gorini, sbarcati a Rodi pochi giorni dopo l'occupazione dell'isola, erano formati da 2 ufficiali (capitano Gorini e tenente Pietro Rosa) e 200 Carabinieri.

Nello stesso documento il tenente Pietro Rosa riferisce di assumere il Comando del Presidio di Lindos, che come vedremo più avanti sarà un luogo interessato dalle attività di tutela del patri-

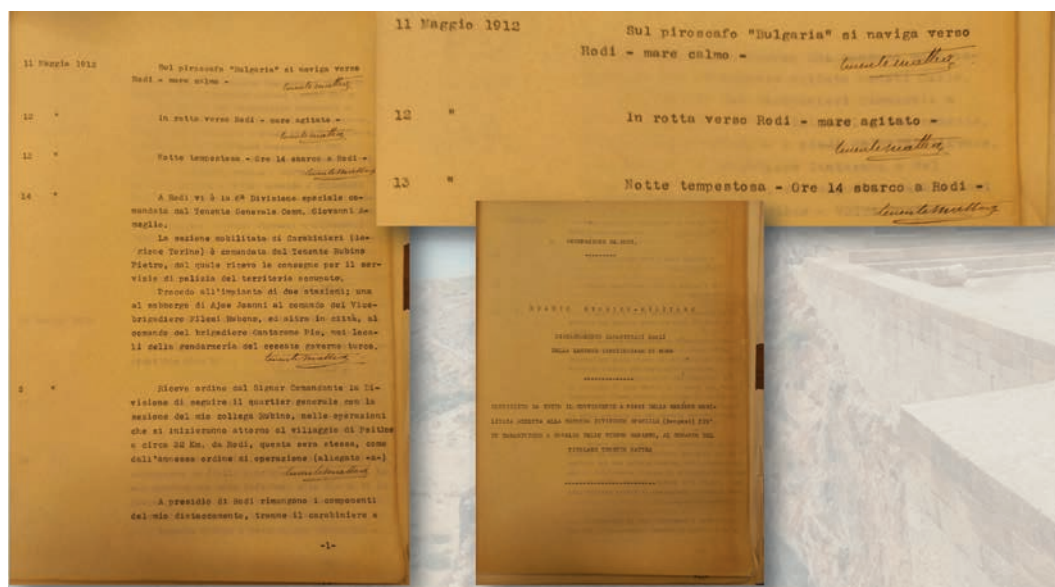


Fig. 11. Diario storico-militare del «Distaccamento Carabinieri Reali della Legione Territoriale di Roma – Occupazione di Rodi». In evidenza le date dell'11-13 maggio 1912 riguardanti la navigazione verso Rodi e lo sbarco. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

monio archeologico da parte dei Carabinieri. La Tenenza di Lindos «incominciò a funzionare verso la fine del mese di Maggio 1912 (...) ebbe alle sue dipendenze 7 stazioni e cioè Lindos (Stazione Capoluogo) Cattavia, Iannati, Lardos, Arcangelo, Afondos e Aiaerma, composte di cinque militari ciascuna compreso il Comandante (Brigadiere o maresciallo) le stazioni rurali, e di 10 militari la stazione capoluogo, cosicché la forza complessiva della Tenenza fu di 40 uomini». Per far fronte ai gravosi servizi presto «si ebbero in ausilio alle stazioni aggiunti carabinieri tratti dall'elemento indigeno, i quali in breve tempo, per la buona preparazione militare e professionale impartita in Rodi ove sorse una apposita Scuola sulla base dei nostri depositi Allievi Carabinieri, furono valido ausilio alle stazioni (...) sia quali interpreti sia nel facilitare ai militari dell'Arma la conoscenza dei costumi di quelle popolazioni, cosicché i Carabinieri nell'isola di Rodi (e parimenti nelle altre) in poco tempo poterono entrare nella vita delle popolazioni stesse e farsi apprezzare tanto per rettitudine e giustizia che dopo soli pochi mesi, quando, in seguito alla pace con la Turchia sembrava che si dovesse abbandonare le Isole del Dodecaneso, i Carabinieri dovettero essere riconcentrati a Rodi, a Lindos e negli altri paesi in cui avevano sede le stazioni, vi furono dimostrazioni commoventi di simpatia per l'Arma ed in alcune sedi veri e propri tentativi di ostacolare la partenza tanto era ormai l'ammirazione che i Carabinieri avevano saputo destare nelle popolazioni malgrado il carattere piuttosto diffidente degli isolani in genere ed in particolare, poiché l'elemento, tolta una percentuale minima di musulmani ed israeliti, il resto della popolazione rurale dell'Isola di Rodi è greca» (fig. 12).

Durante la guerra italo-turca i Carabinieri difatti diedero prova di grande senso civico nel salvaguardare baluardi imprescindibili della cultura locale, come la religione e le moschee. Dal diario del sottotenente dei CC.RR. Angelo Masotto, al comando di 50 uomini in Tripolitania, si legge: «Dopo le ore 12 riunisco i miei carabinieri e impartisco loro alcune istruzioni sui vari servizi: (...) rispettare le donne, la religione musulmana e le moschee! (...) non toccare la roba degli altri, non distruggete, non incendiate, non nascondete oggetti! Qui siamo venuti per apportare la civiltà e non barbarie. Sono disposto a premiare i vostri atti di coraggio, di costanza, di sacrificio, ma sarò altrettanto rigoroso nel punire chi verrà meno al proprio dovere di soldato e di cittadino – Tripoli, 19 novembre 1911»¹⁶.

¹⁶ FERRETTI A., *La guerra Italo-Turca (1911-1912). Dal diario di Angelo Masotto, Ufficiale dei Regi Carabinieri*, Lecce 2012.



Fig. 12. Relazione del 10 settembre 1926, avente ad oggetto: «Relazione del Maggiore Rosa Pietro sui servizi prestati nell'Egeo». In evidenza la parte relativa all'acclamazione da parte degli abitanti di Rodi nei confronti dei Carabinieri, grazie anche al lavoro di intermediazione degli autoctoni arruolati tra le fila dell'Arma, denominati «Carabinieri aggiunti». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

Fig. 13. Sezione CC.RR. in marcia a Salakos, Rodi 1912. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

Nella stessa relazione del 10 settembre 1926 viene fatto cenno ai servizi svolti dai Carabinieri, con particolare riguardo al servizio postale: «L'Arma nell'Isola di Rodi fu incaricata di tutti gli incombeni di istituto ed anche del servizio di posta che prima della nostra occupazione veniva disimpegnato in modo irregolare a mezzo dei velieri, tanto che il recapito della corrispondenza nell'interno dell'isola procedeva con una lentezza primordiale e malsicura (...) Col sistema introdotto (...) il servizio postale fatto a mezzo di aggiunti carabinieri con cavalcatura facenti capo a veri e propri uffici postali di cui erano titolari i comandanti di stazione, funzionò regolarissimamente con piena soddisfazione di tutti poiché oltre il recapito sollecito della corrispondenza (...) furono incaricati del servizio dei vaglia raccomandate ecc; servizio che ebbe il plauso e la soddisfazione unanime poiché rese comodità insperata a favore dei popolani i quali per raggiungere la città per spedire e ricevere denaro, data la difficile viabilità (l'isola non aveva strade prima che ne fossero costruite di magnifiche da noi) dovevano perdere giornate di lavoro con disagio materiale ed economico».

L'ufficiale riferisce di aver avuto sull'isola anche il ruolo di giudice penale e che i Carabinieri alle proprie dipendenze, in sette anni di permanenza a Lindos, «furono tutti e sempre animati da lodevolissimo ed elevato sentimento del dovere (...) oltreché della necessità di mantenere anche in quei luoghi alto il prestigio dell'Arma nostra» (fig. 13).

Secondo quanto comunicato dalla Compagnia Carabinieri dell'Egeo alla Legione Territoriale dei Carabinieri di Napoli, con la relazione dell'11 luglio 1912, gli autoctoni arruolati tra le fila dell'Arma erano 47, venendo denominati «Carabinieri aggiunti».

Oltre a descrivere in ogni dettaglio la foggia della divisa, l'armamento e la paga giornaliera (L. 2,00 al giorno), il documento indica la fase dell'arruolamento, espletandosi attraverso una sommaria istruzione del maneggio delle armi e dal giuramento dinnanzi al Governatore, secondo un modello predisposto per l'occorrenza consistente in un impegno alla «fedeltà ed onore di vegliare al mantenimento dell'ordine ed all'osservanza delle leggi, e di segnalare qualunque atto che al governo stesso possa nuocere».

I Carabinieri aggiunti, come indicato nello stesso documento e come riportato nella citata relazione di servizio del tenente Rosa datata 10 settembre 1926, svolsero diverse incombenze tra cui quella «pel servizio corrieri postali, che viene effettuato di stazione in stazione per tutto il percorso dell'isola su due linee, orientale (Catavia, Giannadi, Afandos, Rodi) ed occidentale (Monolitos-Salakos-Trianida-Rodi)».

Per il servizio di corriere postale i Carabinieri aggiunti disposero di «n. 23 muletti turchi e n. 7 cavalli della stessa razza» (fig. 14).

Nel diario storico militare relativo alle prime attività svolte sull'isola di Rodi, alla data del 20 luglio 1912 viene riferito che «sono pure sbarcati il Prof. Martinelli e Dr. Grill della missione Scientifica (Istituto Scientifico di Firenze)».

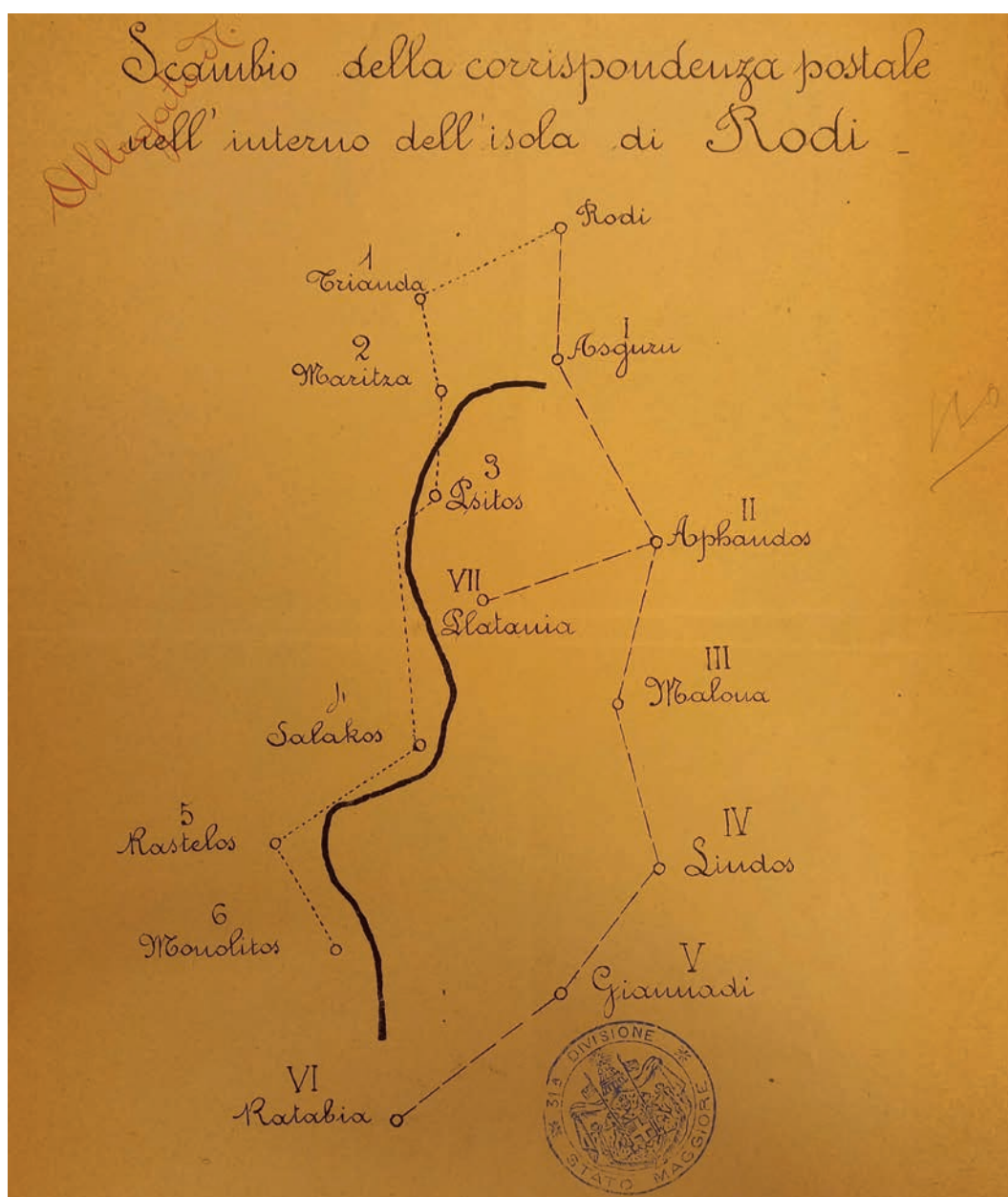


Fig. 14. Mappa allegata alla relazione dell'11 settembre 1912, relativa all'itinerario per lo scambio della corrispondenza postale attuato dai CC. RR. sull'isola di Rodi. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

Quanto riportato è riferibile al Prof. Martelli Alessandro (1876-1934), il quale svolse un'intensa attività di ricerche geologiche e petrografiche nelle isole dell'Egeo, che gli valsero la commenda della Corona d'Italia e la croce al merito di guerra, per poi essere nominato professore straordinario di mineralogia e geologia applicata presso l'Istituto superiore forestale nazionale di Firenze¹⁷.

Alla data del 24 luglio 1912 del diario storico militare è indicato che «sbarcano il Prof. Gerola e Dott. Porro della missione archeologica» (fig. 15).

¹⁷ Roma, Arch. centr. dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. generale Istruzione superiore, Divisione prima, Fascicoli personali dei professori ordinari, II vers., Prima serie, b. 91.

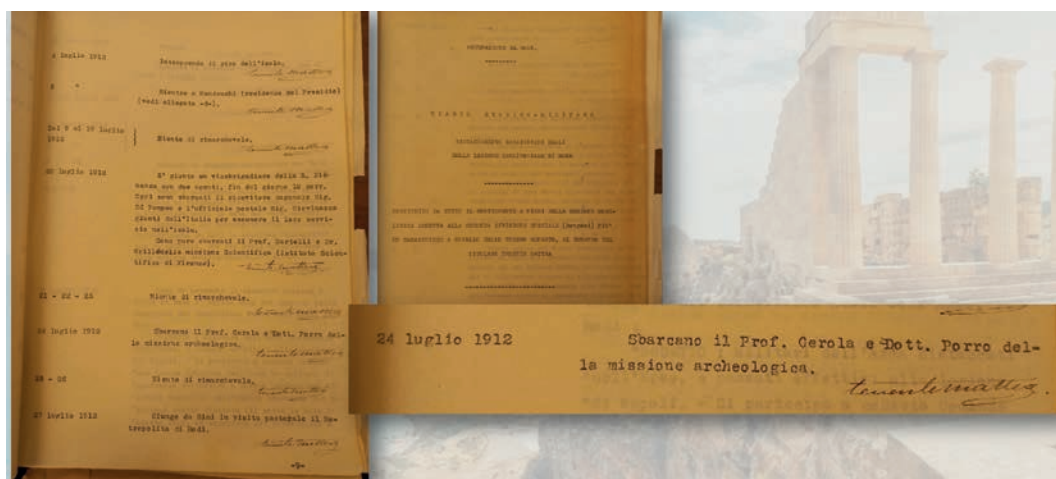


Fig. 15. Diario storico-militare del «Distaccamento Carabinieri Reali della Legione Territoriale di Roma – Occupazione di Rodi». In evidenza la data del 24 luglio 1912 riguardante lo sbarco a Rodi del Prof. Gerola e del Dott. Porro della missione archeologica. Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

Difatti si tratta del Prof. Giuseppe Gerola¹⁸, il cui nome è legato indissolubilmente a Creta, alla Missione Archeologica Italiana e alla redazione del volume *Monumenti Veneti*, opera monumentale frutto delle ricognizioni delle antichità bizantine e veneziane sull'isola greca. Nel 1912 risulta effettivamente presente nel Dodecaneso in cui si occuperà, su incarico del Ministero dell'Istruzione, prevalentemente della sistematica catalogazione dei monumenti medievali¹⁹. Come riportato dal diario storico militare il 29 luglio 1912 «riparte la missione archeologica, che si reca a Piscopa (isola)», mentre il 1° agosto «riparte la missione scientifica per Rodi». Dalla documentazione presente nell'archivio della Direzione dei Beni Storici e Documentali dell'Arma dei Carabinieri è possibile desumere un'intensa opera svolta dall'Arma dell'Egeo negli anni della 1ª Guerra Mondiale, in collaborazione con il Comando del Corpo di occupazione italiano dell'Egeo, agli ordini del maggiore generale Giovanni Croce e le Autorità inglesi e francesi che nelle isole integravano, con i loro agenti, l'opera informativa di carattere politico-militare svolta dai comandi territoriali dell'Arma.

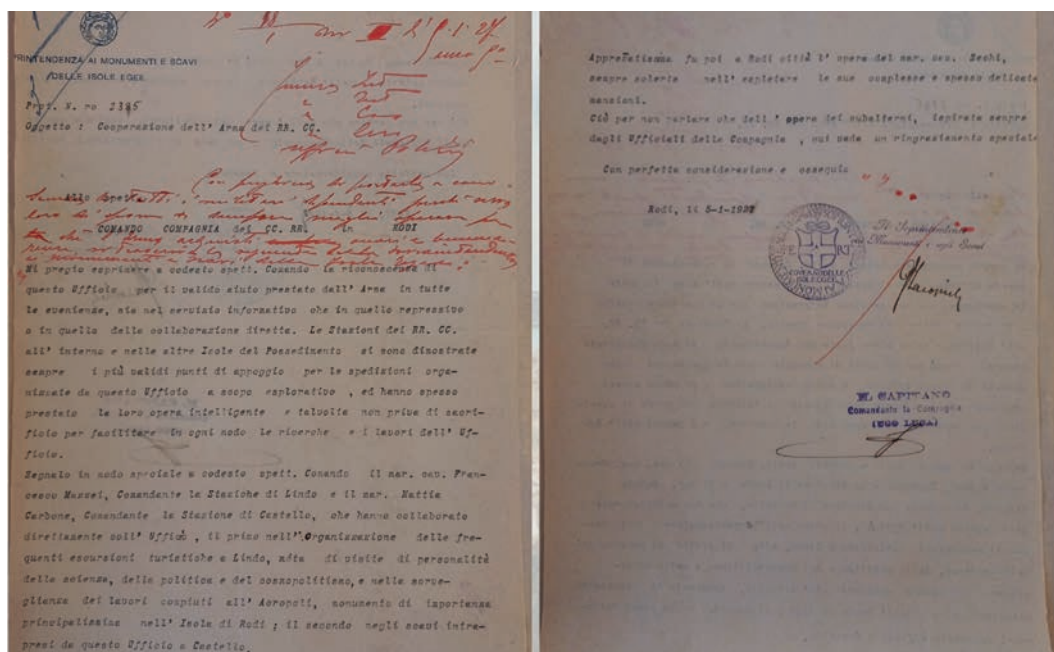
Le Stazioni dislocate sul territorio venivano disimpegnate perlopiù per assicurare i seguenti servizi istituzionali:

- compiti di polizia militare, al seguito delle altre forze armate italiane presenti sul territorio;
- servizi di ordine e sicurezza pubblica;
- servizi di polizia giudiziaria ed amministrativa, presso gli uffici doganali e marittimi, prevalentemente con la finalità di prevenire e reprimere attività di contrabbando;
- servizi postali garantiti fino ai centri minori, dove le Stazioni fungevano da veri e propri uffici per lo smistamento della posta, attivando anche nuove postazioni telefoniche e telegrafiche;
- attività giudiziaria in materia penale, con ufficiali dei Carabinieri preposti al giudizio penale lì dove erano assenti le Preture;
- azioni amministrative concernenti la riscossione dei tributi in favore del Governo;
- attività di tutela forestale per l'applicazione della legislazione speciale vigente nel Possedimento, disimpegnata attraverso il coordinamento con le guardie forestali locali.

Attraverso un documento rinvenuto nell'Archivio storico dell'Arma è possibile dare supporto, per la prima volta, all'idea che oltre ai citati servizi i Carabinieri abbiano svolto un'importante azione di tutela del ricco patrimonio archeologico presente nel Possedimento.

¹⁸ Cfr. BALDINI I., *L'avventura archeologica di Giuseppe Gerola dall'Egeo a Ravenna*, Ravenna 2011.

¹⁹ GEROLA G., *Relazione*, in «Bollettino d'Arte», IX-XII, 1918, pp. 270-273.



Figg. 16-17. Lettera della Soprintendenza ai Monumenti e Scavi delle isole Egee del 5 gennaio 1927, a firma del Soprintendente Giulio Jacopi, indirizzata al Comando Compagnia dei CC. RR. Di Rodi, avente ad oggetto: «Cooperazione dell'Arma dei RR. CC.». Su concessione Dir.B.S.D. Arma CC ©.

La missiva è datata 5 gennaio 1927, con intestazione della Soprintendenza ai Monumenti e Scavi delle Isole Egee e diretta al Comando Compagnia dei CC. RR. Di Rodi, avente ad oggetto: «Cooperazione dell'Arma dei RR. CC.». Si riporta di seguito il testo integrale della lettera: «Mi prego esprimere a codesto spett. Comando la riconoscenza di questo ufficio per il valido aiuto prestato dall'Arma in tutte le evenienze, sia nel servizio informativo che in quello repressivo e in quello della collaborazione diretta, Le Stazioni dei RR. CC.

All'interno e nelle altre isole del Possedimento si sono dimostrate sempre i più validi punti di appoggio per le spedizioni organizzate da questo Ufficio a scopo esplorativo ed hanno spesso prestato la loro opera intelligente e talvolta non priva di sacrificio per facilitare in ogni modo le ricerche e i lavori dell'Ufficio. Segnalo in modo speciale a codesto spett. Comando il mar. cav. Francesco Mazzei, Comandante la Stazione di Lindo e il mar. Mattia Carbone, Comandante la Stazione di Castello, che hanno collaborato direttamente coll'Ufficio, il primo nell'Organizzazione delle frequenti escursioni turistiche a Lindo, meta di visite di personalità della scienza, della politica e del cosmopolitismo, e nella sorveglianza dei lavori compiuti all'acropoli, monumento di importanza principalissima nell'Isola di Rodi; il secondo negli scavi intrapresi da questo Ufficio a Castello. Apprezzatissima fu poi a Rodi città l'opera del mar. cav. Sechi, sempre solerte nell'espletare le sue complesse e spesso delicate mansioni. Ciò per non parlare che dell'opera dei subalterni, ispirata sempre dagli Ufficiali della Compagnia, cui vada un ringraziamento speciale. Con perfetta considerazione e ossequio». Firmato: «Il Soprintendente ai Monumenti e agli Scavi» (figg. 16-17). La firma è quella di Giulio Jacopi, il quale, come sappiamo, fu Soprintendente ai Monumenti e agli Scavi dal 1924 al 1934, quale successore di Amedeo Maiuri e predecessore di Luciano Laurenzi che prenderà il suo posto dal 1934 al 1940. A questo punto possiamo aggiungere quel tassello mancante relativo ai compiti svolti dai Carabinieri nell'Egeo, potendo affermare lo svolgimento di un'attività di tutela del patrimonio culturale locale, attraverso la diretta collaborazione con le autorità italiane preposte presenti nel Possedimento.



Fig. 1. Saint Gobain (foto di Salvatore Di Vilio, da <http://audis.it/sguardi-fotografici/l-ex-area-industriale-saint-gobain-a-caserta-di-salvatore-di-vilio>).

LA DISMISSIONE DELLA SAINT GOBAIN. IL CASO DI CASERTA

Claudia De Biase

About: The phenomenon of industrial decommissioning represents one of the most important manifestations of the socio-economic dynamics of the contemporary city. Remnants of industrial history, abandoned areas allow us to look at the different phases of the urban transformation of the city and, at the same time, present themselves as a “binding” problem for the design of the city of the present and the future, to the extent that (or you have to) deal with the spaces left unused, planning their compatible destinations. In Caserta, the case of the “ex Saint Gobain”, the Pisan glass factory established in 1957 and decommissioned in 1988, partly reused today with the relocation of executive functions and services, had a great impact on the urban transformations of the city, modifying the plan structures.

Premessa

Il fenomeno della dismissione industriale rappresenta una delle più importanti manifestazioni delle dinamiche socio-economiche della città contemporanea. Residui della storia in-

dustriale, le aree dismesse consentono di guardare alle diverse fasi della trasformazione urbana della città e, allo stesso tempo, si pongono come problema “vincolante” per la progettazione della città del presente e del futuro, nella misura in cui si è dovuto (o si deve) fare i conti con gli spazi rimasti inutilizzati, pianificandone le destinazioni compatibili. A Caserta il caso della “ex Saint Gobain”, la fabbrica pisana di vetri insediata nel 1957 e dismessa nel 1988, in parte oggi riutilizzata con la delocalizzazione di funzioni e servizi di tipo direzionali, ha avuto una grande incidenza sulle trasformazioni urbanistiche della città, modificandone gli assetti di piano.

Negli oltre quarant’anni intercorsi tra l’approvazione del PRG e l’approvazione del Preliminare del PUC,¹ la città di Caserta non ha rinunciato a programmare e pianificare cambiamenti significativi, spesso in variante al piano regolatore, che hanno pesato profondamente sull’equilibrio e sullo sviluppo territoriale. L’area dell’“ex Saint Gobain”, forse più di ogni altra, è stata oggetto di interventi “radicali” che ne hanno cancellato definitivamente l’originaria destinazione industriale.

La cronistoria dello sviluppo dell’area

Agli inizi dello scorso secolo, Caserta è descritta come una città agricola di circa 30mila abitanti, sede di diversi reggimenti e della Real accademia aeronautica; l’abitato si sviluppa a est della reggia, su poche strade parallele, lungo le quali si collocano gli edifici abitativi di due-tre piani. Pochi chilometri a sud, separato dalle coltivazioni, vi è il piccolo abitato rurale di San Nicola la Strada (circa 4mila abitanti), nel cui territorio si coltiva anche canapa e tabacco (CAPASSO S., 2001) e dove prosegue l’attività delle cave iniziata nel ‘700 a servizio della costruzione regia. Negli anni cinquanta del Novecento, all’inizio del processo di crescita economica che si stava avviando in Campania e in Terra di Lavoro, ancor prima che si attivasse il piano ASI, s’insedia nel territorio casertano la Saint Gobain, un’industria francese del vetro lavorato,² già attiva dalla fine dell’Ottocento in Italia. La fabbrica di Specchi e Lastre Colate di Vetro, sede italiana della Compagnie de Saint-Gobain, era stata inaugurata, infatti, a Pisa nel 1899. Distrutta a causa dei bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale, fu ricostruita tra il 1945 e il 1950, anno in cui la società bandì anche un primo concorso per la realizzazione di una città giardino tesa a dare alloggio a circa seicento operai, da edificarsi in un’area in prossimità della fabbrica e prospiciente il fiume Arno³.

Pochi anni dopo, il 14 aprile del 1957, fu posta la prima pietra per lo stabilimento di Caserta,

¹ Il piano Beguinot fu adottato nella seduta del C.C. del 1 agosto 1974. Il preliminare di PUC è stato approvato con delibera di G.C. n. 69 del 14/04/2017.

² Fondato in Francia nel 1665, per volere del Re Luigi XIV, in occasione della realizzazione della Galleria degli Specchi del Palazzo di Versailles, opera nel settore dell’edilizia con sedi dislocate in tutto il mondo nella ricerca di nuovi materiali e sul contenimento degli impatti ambientali dei suoi prodotti. Oggi Saint-Gobain per il nono anno consecutivo è tra le prime 100 aziende più innovative al mondo, secondo la classifica Derwent Top Global Innovators 2020 Report.

³ Si aggiudica l’incarico l’architetto fiorentino Giuseppe Giorgio Gori che, insieme ai suoi collaboratori Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, mette a punto un progetto urbanistico che non vedrà mai la realizzazione. Più avanti, nel 1952, verrà indetto un altro concorso per la costruzione del villaggio operaio su un’area diversa rispetto a quella di Gori, ma anche questa volta il progetto vincitore proposto dalla Cooperativa degli architetti e degli ingegneri di Reggio Emilia non avrà alcun seguito. Gli alloggi del villaggio operaio Saint Gobain che oggi vediamo sono stati costruiti tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Settanta sulla base di un progetto messo a punto da Ignazio Gardella nel 1956 e inaugurato due anni dopo, in una versione però assai ridotta rispetto all’originale: Cfr. MINGARDI L., *Una visuale panoramica sull’Arno. Il villaggio operaio della Saint Gobain di Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli*, in «Bollettino AAA/Italia», 2018, 17, pp. 13-14.

che venne inaugurato con grande solennità il 3 dicembre 1959.⁴ Come si legge nell'opuscolo pubblicato dalla Società per l'occasione,⁵ «lunghe e minuziose ricerche nelle varie regioni del Sud hanno portato alla scelta dell'area in Comune di Caserta ove sorge lo stabilimento che oggi si inaugura. Caserta è un Comune che non ha avuto fino a ieri che un assai modesto sviluppo industriale, forse perché non erano note le favorevoli condizioni che questa zona presenta per l'impianto e l'esercizio di stabilimenti industriali: terreno pianeggiante, sottosuolo adatto a sopportare i forti carichi di moderni impianti, abbondanza d'acqua, nodo ferroviario ove s'incontrano le linee del due versanti, tirrenico ed adriatico, vicinanza del porto di Napoli, cui è collegato dalla nuova "Autostrada del Sole", una manodopera non ancora qualificata, ma intelligente e laboriosa». In conclusione la Società Saint-Gobain, pioniera della industrializzazione casertana, si dichiarava fiduciosa nella scelta fatta ed era sicura che il suo esempio sarebbe stato seguito «da quanti cercano nell'Italia del Sud una zona particolarmente atta all'impianto di industrie moderne». Gli eventi successivi, come vedremo, le avrebbero dato ragione.

L'insediamento casertano interessò una superficie di circa 430.000 metri quadri, dalla forma riconducibile a un rettangolo, ubicata a sud-est del territorio del Comune di Caserta, al confine dei Comuni di San Nicola la Strada, San Marco Evangelista e Maddaloni.⁶ La fabbrica di vetro, disegnata dall'architetto Davide Pacanowski,⁷ si collocava al centro di quest'enorme area agricola composta da lotti di piccola dimensione (Storace, 1978);⁸ lontano dall'abitato di Caserta e più vicino al piccolo borgo di San Nicola la Strada, lo stabilimento occupava una superficie coperta di 36.000 mq ed era suddiviso in vari reparti secondo le due linee di lavorazione parallele (produzione di lastre di vetro spianate e produzione di lastre di vetro colato), a cui si aggiungevano i servizi annessi e di manutenzione (Magazzino Generale, Officina meccanica, Officina elettrica, muratura, falegnameria, il servizio acqua e nafta).⁹

Le altezze dei capannoni e della ciminiera sovrastavano i due abitati, di Caserta e di San Nicola, entrambi caratterizzati da edifici di modesta altezza. Coloro che si affacciavano dal Belvedere di San Leucio, anche se in lontananza, non potevano non notare i volumi industriali che emergevano dalla campagna occupando una superficie (43Ha) di dieci volte più grande di quella occupata dal palazzo reale (4,5Ha).

Con l'insediamento della Saint Gobain prende l'avvio la storia industriale non solo della città di Caserta,¹⁰ ma dell'intera provincia: la proroga della Cassa del Mezzogiorno (legge 634/1957) fino al 1965 favorisce l'industrializzazione delle regioni del Sud e nel giro di pochi anni nella

⁴ La scelta di localizzare la Saint Gobain a Caserta fu incentivata dalla legge 634 del 29 luglio 1957 che permise di impiantare questo stabilimento con un investimento di 6 miliardi, con l'impegno di dare occupazione a 700 dipendenti e con l'obiettivo di arrivare a 1200: DELL'AQUILA A., *Caserta (1945-1974). Una storia urbana e ambientale*, Arezzo, 2013, p. 49.

⁵ L'opuscolo, che s'intitola "Saint Gobain 1959. La Saint Gobain per la inaugurazione del nuovo Stabilimento a Caserta 3 dicembre 1959", fu stampato presso il Centro Studi Lerici di Milano. Una copia si conserva presso l'ACS di Caserta (fondo Broccoli). Cfr. anche SERRAGLIO R., *L'esemplificazione di un argomento di studio. Le residenze della Saint-Gobain a Caserta*, in ZERLENGA O. (a cura di), *Costruire progetti innovativi- 02*, Foggia 2011, pp. 43 e sgg.

⁶ Relazione variante 2005, punto 2, pag. 4.

⁷ SERRAGLIO R., *Continuità individuale e crisi locale: Davide Pacanowski nella Napoli degli anni Cinquanta*, in GIANNETTI A., MOLINARI L. (a cura di), *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Firenze 2010, pp. 198-207.

⁸ "...il tessuto agricolo della provincia di Caserta è anche eccezionalmente ricco di valori paesistici, di singolari testimonianze di civiltà agraria, ..." STARACE A. in CARDARELLI U. (a cura di), *Studi di urbanistica*, Bari 1978, p. 69.

⁹ Cfr. "Saint Gobain 1959" op. cit.

¹⁰ Nel 1963 a Caserta, operavano, oltre alla Saint Gobain, l'industria 3M Italiana per la produzione di adesivi, nastri magnetici e di carta sensibile per Ther-mofax e una serie di attività industriali di carattere locale: Cfr. DELL'AQUILA A., op. cit., p. 50.

provincia casertana installano i loro stabilimenti imprese pubbliche e private, nazionali e internazionali, la Sit-Siemens a Santa Maria Capua Vetere, la Face Standard a Maddaloni, la GTE ex Autelco a Marcianise, la Soprefin a Sessa Aurunca, la Texas-Instruments ad Aversa, la Pierrel a Capua, la Pozzi a Sparanise, la Cementir a Maddaloni.¹¹ Il vento della deindustrializzazione, che inizia a cavallo dei due decenni successivi, portò, com'è noto, alla chiusura di queste grandi imprese.¹²

Il complesso produttivo della Saint-Gobain viene dismesso nel 1988. Dopo la dismissione, nella zona, destinata dal PRG tutt'ora vigente a zona produttiva D2, sono state delocalizzate funzioni e servizi di tipo direzionali. Tutta l'area confina con una zona destinata a edilizia residenziale (B2).

Del glorioso passato industriale restano la ciminiera del «float» della fabbrica di vetro e pochi altri resti.¹³

La ricostruzione delle vicende urbanistiche che hanno interessato la superficie dell'ex Saint Gobain (Figg. 1-2) è indispensabile per capire come si sia arrivati alla trasformazione dell'area, solo in parte «riqualificata», nella nuova zona direzionale della città.¹⁴

¹¹ Cfr. BROCCOLI P., *La modernizzazione di Terra di lavoro (1957-1973)*, 2020, p. 101 e p. 119. Nel 1961 ci fu anche l'avvio «ufficiale» di una politica industriale in provincia di Caserta, con la nascita del Consorzio di sviluppo industriale casertano, che dovette innanzitutto definire il perimetro dell'Area industriale in coerenza con i principi normativi (legge 634/57) e tenendo conto dello stato di fatto: Cfr. PIGNATARO M., *L'economia di Terra di Lavoro dal dopoguerra ad oggi: 1945-1985*, Maddaloni 1985, p. 63. Come ha scritto Radogna, che fu uno dei redattori del Piano ASI, l'Area di Caserta dovette includere «l'intera costellazione dei centri abitati attorno a Caserta, nella quale dopo il 1957 si era verificato un intenso sviluppo industriale spontaneo». Cfr. RADOGNA P., *Sviluppo industriale e pianificazione territoriale nel Mezzogiorno*, in «Urbanistica», n. 45, 1965, p. 11.

¹² Per la complessa problematica Cfr. DE ANGELIS M., *L'industria di Terra di Lavoro nel secondo dopoguerra*, in CORVESE F. (a cura di), *Terra di Lavoro dal secondo dopoguerra agli anni settanta*, ESI, Napoli 2006, p.120 ss. Cfr. anche MUSCARÀ C., SCARAMELLINI G., TALIA I. (a cura di), *Tante Italie una Italia. Dinamiche territoriali e identitarie*, vol. 2: *Mezzogiorno. La modernizzazione smarrita*, Milano 2011, p. 42 ss.

¹³ Per quanto riguarda l'ex mensa, ancora oggi in stato di abbandono, il 6 luglio 2018 il Comune di Caserta ha emanato un «Avviso pubblico per manifestazione di interesse per la valorizzazione di immobili comunali», facenti parte del patrimonio immobiliare comunale disponibile: tra questi la sede dell'ex mensa S. Gobain, assegnata nel gennaio 2020 a un'associazione d'imprese casertane per la realizzazione nella zona del «Villaggio del Volley». La concessione ha durata trentennale. Per quanto riguarda il float, nel piano particolareggiato del 1996 si legge: «Piazza dei giochi delfici; antistante al Centro congressi che riutilizzerà l'ex float, circondata da spazi verdi. La grande ciminiera verrà riutilizzata come meridiana solare sugli spazi liberi antistanti.» Nel recente Piano triennale 2020/2022 delle opere pubbliche del Comune di Caserta (delibera G. C. n°6 del 30 gennaio 2020) è prevista per il terzo anno la «Riqualificazione manufatto Float - Auditorium - Palazzo della musica» con una stima dei costi di 20.000.000,00.

¹⁴ Attualmente sono ubicati nell'area ex Saint Gobain una sede del Ministero del Tesoro, una sede del Ministero del Lavoro, Poste Italiane, Equitalia, Commissione tributaria, Sede Asl Caserta, Sede Provincia di Caserta, Autorità del bacino Liri-Garigliano, Unipol Banca, l'Hotel-Centro Congressi Crowne Plaza ed altri enti.



Figg. 1-2. Caserta, ex Saint Gobain. Stato dei luoghi.

La vicenda urbanistica dell'Area ex Saint Gobain

Il piano che vige a Caserta è tutt'oggi il PRG del 1983, redatto da Corrado Beguinot¹⁵. Tale piano destina la zona a D2, cioè all'istallazione «di stabilimenti industriali, ai servizi ed alle attrezzature connesse con le attività industriali, edificabili secondo le norme del piano ASI di Terra di lavoro [...] per gli impianti industriali non ricadenti all'interno degli agglomerati ASI ed esclusi nella zona omogenea è consentito l'ampliamento dell'insediamento con incremento volumetrico non superiore al 20% di quello esistente» (NTA, art. 19). Partendo da questa necessaria premessa, seguiamo gli sviluppi urbanistici di questa emblematica vicenda. All'atto della dismissione l'area di circa 55 ettari e i relativi impianti ed immobili vengono ceduti a quattro Finanziarie: la Finac srl, la Saici srl, la Business Fincenter, la Finanziaria Mirabella, tutte riferibili a imprenditori casertani. Le quattro società finanziarie costituiscono la Progetto Industrie Srl.¹⁶ Nel 1989 i rappresentanti della Fabbrica Pisana (evidentemente di concerto con la nuova cordata) presentano ai Sindacati presso la Prefettura di Caserta il «Programma di sviluppo, integrazione, e ristrutturazione industriale e previsione di occupazione di forze lavorative per l'area Saint Gobain nel comune di Caserta». Il piano prevede come «premessa fondamentale la realizzazione del desiderio di preservare e rafforzare la vocazione industriale dell'area [...] creando una rete di infrastrutture industriali di avanguardia e di servizi per il terziario avanzato [...] indispensabili allo sviluppo produttivo e tecnologico dell'attività industriale, come dimostrano alcune esperienze estere, quali per esempio la *Silicon Valley* in California». L'anno successivo già circola, però, una diversa elaborazione del progetto: si tratta del «Piano occupazionale per la ristrutturazione e riconversione dell'impianto industriale ubicato nell'area Saint Gobain Caserta» della Progetto Industrie srl (tale documento è allegato alla Delibera del Consiglio comunale del 25 marzo 1991), in cui è detto che «(...) la Progetto Industrie srl ha definito un programma di ristrutturazione e riconversione al fine di promuovere, realizzare e gestire un parco tecnologico industriale nel quale potranno coesistere ed interagire attività

¹⁵ Il PUC, avviato nel 2013 e adottato dalla Giunta nel 2017, non è stato ancora approvato.

¹⁶ Tutti questi passaggi sono riassunti in maniera chiara nell'*Interrogazione* presentata dall'on. Ferdinando Imposimato il 30 marzo 1993 al Presidente del Consiglio dei Ministri, ai Ministri dell'industria commercio e artigianato, del lavoro e previdenza sociale, delle finanze, dell'interno e di grazia e giustizia (Cfr. <http://dati.camera.it/ocd/aic.rdf/aic4_12656_11>).

industriali e terziarie (...).» Così, mentre nella prima fase (1989) si era previsto che l'area fosse destinata ad uso industriale con servizi annessi all'industria, ora si parla della «coesistenza e interazione fra attività industriali e terziarie».¹⁷

In questa direzione va l'accordo del 27 dicembre 1990, siglato dai sindacati nella sede aziendale della Progetto Industrie ("Inserimento di una nuova attività collegata alla Grande distribuzione al dettaglio" con previsione di almeno 100 occupati). «La data del 27 dicembre 1990 non è casuale. Infatti, la Progetto Industrie si sta attivando per ottenere dal Presidente e dal Direttore del Consorzio ASI di Caserta l'attestazione che i vincoli di piano Regolatore dei consorzi ASI del Mezzogiorno si "intendono non efficaci a far tempo dal 1° gennaio 1991". Attestazione che viene rilasciata dal Consorzio ASI di Caserta in data 21 febbraio 1991; la Progetto Industrie ed il Consorzio ASI, in verità, fanno finta di non sapere che il Piano Regolatore Generale del comune di Caserta, tuttora efficace, conferma l'area industriale del comune di Caserta e non ha tolto alcun vincolo».¹⁸

Il passaggio successivo è la delibera n. 26 del 25 marzo 1991, adottata in una movimentata seduta del Consiglio Comunale, «che varia la destinazione urbanistica da area industriale a zona ad insediamenti produttivi e terziari, disattendendo la stessa normativa del PRG e del Regolamento Edilizio ancora vigenti e senza rispettare la prescritta procedura per l'adozione e l'approvazione di una concessione edilizia che si configura come una vera e propria variante».¹⁹ La variante, perché di variante si trattava, è adottata nel successivo Consiglio Comunale (delibera n° 37 del 9 aprile 1991) con la riclassificazione dell'area ex Saint Gobain in zona D3. Con la nuova destinazione della zona a insediamenti produttivi e al terziario sono dichiarate ammissibili quattro tipologie di attività:

- Attività di produzione e di lavorazione (capannoni ed edifici per lavorazione-depositi-uffici ed alloggio custode);
- Attività di ricerca (edifici per laboratori per la ricerca e lo sviluppo industriale, con annessi uffici e depositi);
- Attività direzionali (uffici pubblici e privati);
- Attività di servizi (edifici per attività commerciali, congressuali, espositive e di servizio).

Le volumetrie da realizzare dovranno rispettare:

- Indice di fabbricabilità fondiaria: 3 mc/mq;
- Rapporto di copertura massimo: 0.50;
- Altezza massima degli edifici 21.00 m;
- Lunghezza massima prospetti: 80.00 m
- Superficie minima parcheggi pubblici 1 mq/30 mc;
- Superficie minima parcheggi privati 1 mq/15 mc;
- Indice di piantumazione minimo 150alb/ha

Lo strumento di attuazione è la concessione edilizia. Si consente, quindi, «con una semplice domanda di concessione edilizia, ogni trasformazione dell'area Saint Gobain in una vasta gamma di destinazioni: commerciali, direzionali, residenziali, escludendo così ogni controllo dell'amministrazione comunale su quell'area e sulle proporzioni ed utilità, per la città degli insediamenti che saranno realizzati».²⁰ Considerato poi che l'Indice di fabbricabilità previsto è di 3,00 mc/mq, si sarebbero potuti realizzare, attraverso la sola domanda di concessione, circa 1.500.000 di metri cubi di costruzione.²¹

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Così commentava il senatore Imposimato in una precedente *Interrogazione* ai Ministri di Grazia e Giustizia e dell'Interno del 26 giugno 1991, riportata nel Resoconto Stenografico della 650ª seduta del Senato (X Legislatura) del 16 gennaio 1992, pp. 47- 51, sp. p. 49.

²¹ Questo dato è molto discusso nelle due sedute di Consiglio comunale ed è tra gli elementi che spingono tre consiglieri della maggioranza democristiana ad astenersi in fase di votazione nel Consiglio

Le delibere n° 26 e n° 37 del '91 danno, dunque, il via alla metamorfosi dell'area che, tra l'altro, dal 1 gennaio di quell'anno non è più gravata dai vincoli del Piano regolatore dell'ASI (legge 128/1990, art.11). Pur rimanendo l'area nella ZTO D, cambia la sua destinazione d'uso, senza che ci sia, però, un disegno generale che solo un Piano esecutivo avrebbe potuto definire, così come rilevano alcuni consiglieri comunali in una "Dichiarazione" scritta allegata alla delibera.²² Di un Piano Particolareggiato si parlerà solo nel 1996.²³ Il 12 gennaio di quell'anno, presso la Giunta Regionale viene siglato un "Accordo di programma per il riassetto dell'area ex Saint Gobain" tra il Comune, la Provincia, il Commissario del consorzio ASI di Caserta e la Società Industrie srl che, nel frattempo aveva acquistato l'area, per variare le destinazioni d'uso di zona.²⁴

L'Accordo, che varia definitivamente il PRG vigente e, in parte, anche il RE (art. PPE2), prevede l'obbligo di Piano particolareggiato esecutivo (PPE) per il riassetto dell'intera zona. Tra la sottoscrizione dell'accordo (gennaio 1996) e la presentazione del PPE (aprile 1996) trascorrono solo tre mesi e, grazie allo strumento della Conferenza dei servizi, in meno di un mese, si giungerà all'approvazione definitiva del nuovo assetto (maggio 1996). Ciò sta a dimostrare che quando i soggetti interessati trovano l'intesa, gli strumenti di semplificazione amministrativa (introdotti nel 1990 con la Legge 142) consentono di assumere decisioni in tempi rapidi. Va, inoltre, sottolineato che dal 1993 al 1998 è sempre rimasta in carica la stessa amministrazione comunale e, quindi, non si sono determinati ostacoli significativi al processo decisionale intrapreso. La continuità amministrativa ha permesso, quindi, all'*iter* di raggiungere, in tempi rapidi, i risultati previsti.

L'Accordo è la base di partenza di tutte le modifiche successive e costituisce un documento molto importante. Interessanti sono alcuni punti, tutti finalizzati a lasciare all'istituzione pubblica il ruolo di governo e di garante delle trasformazioni dell'area (punto 5, AdP). Innanzitutto è previsto che, qualora la società entro sette anni non avesse proceduto a ristrutturare il «float», la proprietà sarebbe passata al Comune. In secondo luogo, oltre a cedere all'Amministrazione le urbanizzazioni primarie, comprensive di una rete di cablaggio dell'intera zona, le opere di verde e di arredo urbano (punto 7, AdP), Industrie srl. si impegnava a lasciare ad uso pubblico anche quelle infrastrutture che sarebbero comunque rimaste di sua proprietà (punto 9, AdP). L'AdP conferma buona parte dell'attività secondaria prevista dal PRG, affiancando a questa la realizzazione di un comparto urbano dei servizi. La variante al PRG è operata, introducendo due nuovi articoli che riguardano due nuove subzone D (D* e D3), mentre i cambi di ZTO (da D2 a F1 e F6) mantengono la norma originaria di Piano.

L'area totale di 43 ha viene così ripartita:

- ca. 3,1ha di subzona F1- verde di rispetto- inedificabile, in cui l'unica attività consentita è la coltivazione (art. 24 NTA);
- ca. 4,5ha di subzona F6- attrezzature pubbliche di interesse comune- in cui è consentita la

comunale del 9 aprile 1991. Un altro elemento, come si legge nella loro "Dichiarazione", è l'illegittimità della variante, adottata, come essi scrivono, non sulla base della "volontà, successiva ad incarico, del Consiglio comunale, ma quale adempimento di specifiche prescrizioni dell'Ente Regione, e come mero aggiornamento cartografico" (la "Dichiarazione" è allegata alla delibera n° 37 cit.).

²² *Ibidem*.

²³ Per questo segmento importante della vicenda urbanistica dell'area ex Saint Gobain viene qui ripresa, ampliata e aggiornata una linea di ricerca avviata negli anni scorsi presso la cattedra di Tecnica Urbanistica del Dipartimento di Cultura del Progetto della Facoltà di Architettura dell'allora Seconda Università di Napoli: Cfr. PETRELLA B., DE BIASI C., *Brownmfield regeneration: the case study of Caserta*, in CAMPAGNA M., DE MONTIS A., ISOLA F., LAI S., PIRA C., ZOPPI C. (a cura di) *Planning Support Tools: Policy Analysis, Implementation and Evaluation Proceedings of the Seventh International Conference on Informatics and Urban and Regional Planning INPUT 2012*, Milano 2021, pp. 350-362.

²⁴ BURC 43 del 15/9/97. In realtà, come si legge nell'AdP, già in data 2/8/1994 era stato sottoscritto presso la Prefettura di Caserta dal Sindaco della Città e dal legale rappresentante della Progetto Industrie un *Atto di manifestazione di volontà* teso a "regolare il riassetto dell'area", integrato poi in data 7/04/1995.

realizzazione di servizi con un If di 1,50 mc/mq (art. 29 NTA). In particolare era prevista la realizzazione di uffici municipali in un edificio esistente, per circa 5.500 mc; un consultorio di 20.000 mc, servizi scolastici per 40.000 mc e 10.000 mq di parcheggi (art. 29 NTA);

-ca. 2,5ha di subzona D*- consorzio pubblico/privato (51% pubblico e 49% privato) - per il recupero e la ristrutturazione del manufatto esistente da destinare a galleria urbana con funzioni miste di tipo culturale, commerciale, ecc. (art. 20/B NTA);

-ca. 11,1ha di subzona D2- insediamenti produttivi industriali, di proprietà privata e ca. 5,6 ha di proprietà pubblica- destinata all'installazione di stabilimenti industriali sottoposte alle norme del piano ASI (art. 19 NTA);

-ca. 15,8ha di subzona D3/Saint Gobain- insediamenti produttivi terziari- destinato al nuovo polo urbano, da sottoporre a PPE (art. 20/A NTA). In tale zona si prevede la realizzazione di ca. 330.000 mc per uffici direzionali privati e 130.000 mc per uffici pubblici.

Conseguentemente alla variante, il PPE prevede di conservare il «float», il magazzino spedizioni e la mensa per un totale di 300.000 mc, corrispondenti a 1/4 della volumetria originaria. Gli oltre 950.000 mc da demolire e sostituire sono suddivisi nelle subzone F6 (67.500 mc), D2 (ca. 400.000 mc) e D3 (456.000 mc). Questi ultimi sono destinati per 1/3 a direzionale pubblico e per 2/3 al direzionale privato, da realizzarsi mediante nove «ambiti di progetto unitario» e un «ambito di ristrutturazione e recupero» (ex cabina elettrica) (art. P.P.E.5, comma 1). Tale articolazione attuativa è anche finalizzata a perseguire gli obiettivi dichiarati dal Piano esecutivo, i cui principi base sono sintetizzabili nella concentrazione e identificazione delle funzioni, nella chiarezza dell'impianto e nella indipendenza attuativa dei diversi ambiti. Ulteriori elementi chiave del PPE, redatto da Massimo Pica Ciamarra, sono rivolti alla qualità delle architetture, alla funzione del verde, al principio della sostenibilità, oltre che a una valorizzazione degli spazi collettivi.²⁵

Se non vi è dubbio, com'è stato osservato,²⁶ che la progettata integrazione tra attività, direzionali, commerciali, finanziarie, alberghiere, pubbliche e del tempo libero costituisce «un risultato di indubbio valore per la piena vivibilità» dell'insediamento con la capacità di rispondere ad un numero quanto più diversificato di esigenze da parte dei suoi utenti, va detto che le cose purtroppo non sono andate in quella direzione, come ha stigmatizzato lo stesso progettista in una polemica intervista rilasciata anni dopo.²⁷

Nel 2004, di quanto previsto dall'AdP, e quindi dal PPE del 1996, risulta attuata solo una minima parte delle subzone F6, D2 e D3, mentre nulla è avvenuto per gli oltre 30.000 mq di verde (F1) e per il «recupero» del capannone spedizioni (D*).

In particolare è stato realizzato meno di un quarto (16.000 mc) della cubatura destinata alle «attrezzature pubbliche»; nell'area industriale sono stati in parte realizzati e in parte concessi sei capannoni pubblici e cinque di iniziativa privata; infine, riguardo al «centro direzionale» risulta attuato l'ambito di «progetto unitario A», destinato al complesso alberghiero e circa la metà

²⁵ Come rileva Raffaele Cutillo («Il Mattino», 13 giugno 2010, p. 44), nel progetto si parla di «piazza dei giochi delfici, pista ciclabile, piazza dell'incontro e dei passi perduti, futura stazione metropolitana, fermata autobus» o anche «piscina_campi di calcio», parole che evocano una intenzione di spazio collettivo [...] L'area orientale era destinata ad attività produttive su suolo pubblico e lasciava intravedere il rifiorire di ramages in seta o di un raffinato artigianato. Lo spettacolare capannone spedizioni, cuore della riqualificazione, era contenitore per la cultura, il commercio, il tempo libero».

²⁶ Cfr. Applicazioni residenziali centralizzate. Insediamento polifunzionale – Caserta <<https://climatizzazione.mitsubishielectric.it/it/progetti-eccellenza/>>.

²⁷ «Quel progetto avrebbe portato una grande area pedonale in città con un sistema di parcheggi e un centro congressi. Era un programma essenzialmente di tipo terziario: attività di natura produttiva, in parte uffici ma anche alberghi, e attrezzature con quote residenziali in percentuale modesta. Dopo l'approvazione del piano particolareggiato evidentemente sono state fatte altre trasformazioni a me sconosciute». Cfr. PICA CIAMARRA M., *Inchiesta sull'edilizia agevolata*, «L'ex Saint Gobain inadeguata per costruire altre case», di IULIANO L., «Il Mattino», domenica 5 marzo 2017.

dei 53.000 mc del lotto B, occupati dagli uffici della Provincia. In definitiva, dei complessivi 1.265.000 mc, ne sono stati effettivamente realizzati poco più di 400.000, di cui la gran parte per capannoni industriali e per la struttura alberghiera (130.000 mc).

Probabilmente, a causa dei ritardi e delle “scadenze” previste dall’AdP, la nuova Amministrazione Comunale decide di dar vita ad una variante al PPE, poi approvata nel 2005 (con successiva convenzione del 26 settembre 2006), che, ovviamente, applica le procedure della nuova legge regionale della Campania 16/2004.

Nel complesso le cubature previste da questo nuovo progetto coincidono con quelle del precedente PPE, mentre le novità riguardano solamente la previsione di un’attrezzatura religiosa, la cui cubatura (ca. 5.000 mc) è “sottratta” alle strutture scolastiche e a 8.600 mq di nuovi standard.²⁸ A seguito dell’approvazione di detta variante, era stato anche presentato un nuovo progetto, poi arenatosi, di tutta l’area a sud che comprendeva, tra l’altro, anche l’area del «float», con un’istanza di proroga fino al dicembre 2015.²⁹

A completezza del quadro delle decisioni assunte, va ricordato che la variante del 2004 era stata preceduta da un interessante dibattito teso a rimettere in discussione il progetto complessivo dell’area. L’ipotesi discussa riguardava la realizzazione, nella Saint Gobain, di “attrezzature pubbliche” a servizio della Seconda Università di Napoli. Nel 2001, infatti, «(...) viene firmato un protocollo di intesa tra Seconda Università di Napoli, Regione Campania, Comune di Caserta e Società Progetto Industrie (...) per vagliare la proposta di un campus universitario comprensivo di aule, laboratori, strutture sportive, strutture di supporto dell’EDISU e (...) la Casa dello Studente (...)». Il progetto non ha trovato seguito, mentre invece si è concretizzata nel 2007, ai margini dell’area Saint Gobain, l’apertura della discarica Lo Uttaro, attivata in seguito all’emergenza rifiuti che ha investito in quegli anni la regione Campania.³⁰

Tralasciando la vicenda annosa della discarica,³¹ che, sicuramente, incide sulla storia più recente della Saint Gobain, rimane evidente che la riqualificazione della Saint Gobain, con la vicina area ASI in funzione, il Policlinico di Caserta, la futura stazione della metropolitana regionale e l’auspicabile chiusura e bonifica della discarica, è diventata sempre più un nodo centrale nella politica urbanistica del territorio.

²⁸ Nella relazione e nelle norme si precisa che per gli interventi già autorizzati di interesse collettivo (sede della Provincia-lotto B e albergo-lotto A) doveva essere individuata e specificata l’area “funzionale di parcheggio e di verde”, come stabilito dal DM 1444/68. In particolare, in zona D3, vengono previsti 3.440 mq di verde pubblico o attrezzature pubbliche e 3.440 mq di parcheggi ad uso pubblico.

²⁹ Il Comune ha risposto alla proposta spostando i termini sino al 2012, ma subordinando la proroga alla formale rinuncia della Progetto Industrie ai diritti su aree che sarebbero dovute tornare alla società stessa, ai sensi del primo accordo di programma. Le condizioni dettate dal Comune di Caserta sono state impugnate dalla società presso il TAR Campania, che ha accolto il ricorso.

³⁰ Nella discarica Lo Uttaro, realizzata nel 2007, si stimano 1.900.000 mc di rifiuti di ogni tipo. Cfr. <<https://it.ejatl.org/conflict/discariche-e-contaminazione-nellarea-vasta-di-lo-uttaro>>.

³¹ Molto rapidamente va detto che il 4 agosto 2009 è stato sottoscritto un accordo operativo tra Comune di Caserta e Ministero dell’Ambiente concernente gli interventi di bonifica e il ripristino ambientale per le aree di discarica, stoccaggio e trasferta <<https://lexambiente.it/materie/rifiuti/179-dottrina/179/5527-Rifiuti.%20Bonifica%20discarica%20Lo%20Uttaro>>, ma solo nel 2017 è cominciata iniziata l’opera di rimozione dei rifiuti abbandonati nell’area che è stata inserita nel progetto “Sicurezza e ambiente nella Terra dei Fuochi”, finanziato dal Ministero dell’Interno nell’ambito del Pon Legalità <<https://ponlegalita.interno.gov.it/content/sicurezza-e-ambiente-nella-terra-dei-fuochi-infrastrutture-videosorveglianza-e-monitoraggio>>. Ultimo step è la delibera di Giunta comunale n. 23/2022, con cui l’amministrazione comunale di Caserta approva uno studio di fattibilità per la realizzazione, proprio a Lo Uttaro, di nuovi impianti di trattamento/riciclo dei rifiuti urbani provenienti dalla raccolta differenziata.

Il ruolo dell'area emerge, in massima parte, anche dal Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale, approvato nel 2012, che ha individuato per il solo comune di Caserta ben 194 siti dismessi - per una superficie complessiva di circa 483 ha - articolandoli in diverse tipologie: da quelle interne al tessuto urbano consolidato, a quelle localizzate in un tessuto periurbano a lungo votato all'attività produttiva e oggi quasi interamente dismesso, a quelle del territorio aperto (le cave), alle numerose aree di pertinenza delle infrastrutture.

Il PTCP introduce poi il concetto di "aree negate" urbane e rurali: nella prima categoria ricadono tutti gli spazi interclusi nel territorio urbanizzato caratterizzate dalla presenza di aree dismesse (spesso di origine industriale), oppure manufatti di nuova realizzazione rimasti inutilizzati, o ancora aree non edificate prive di un uso specifico e in stato di abbandono; nella seconda non soltanto quelle inquinate da discariche abusive, ma anche tutte quelle nelle quali sono insediate attività e costruzioni in evidente contrasto con i valori ambientali di contesto, ed in generale tutte le aree affette da criticità che attendono urgente risoluzione.³²

Per quanto riguarda l'area Saint Gobain, essa è suddivisa tra le "aree negate con potenzialità insediativa" e le "aree complementari alla città". Ciò sta a significare che, da un lato, una parte di quest'area deve essere ricondotta «a un corretto uso urbano» mediante interventi di ristrutturazione urbanistica con destinazione ad uso residenziale, produttivo e di servizi (artt. 65 e 77, PTCP); mentre un'altra quota deve essere utilizzata «per evitare la saldatura tra i singoli centri abitati o per mitigarne gli effetti» (art. 65, PTCP), mediante la conservazione delle attività produttive agricole e il conseguente regime di inedificabilità (art. 44, PTCP). Si tratta, dunque, di un patrimonio urbano importante che, se recuperato, può migliorare la capacità ricettivo/abitativa del quartiere, integrandone la dotazione di attrezzature e servizi.

Il preliminare di PUC è partito nel 2013 con il Documento Preliminare d'indirizzo, approvato con la delibera di Giunta n. 36, in cui è chiarito che «La necessità del riuso, dettata dalla presenza sia di componenti di forte degrado ambientale (le cave) sia dall'occasione offerta dalla dismissione di manufatti edilizi rilevanti e localizzati in punti strategici (caserme), sottolinea la necessità che il Piano consideri l'esistente come risorsa da reinventare e momento centrale del dibattito sulla città. È sempre più chiaro e necessario oggi concentrarsi sulla riqualificazione delle aree più compromesse, restituendo qualità agli spazi e alla vita delle persone evitando l'ulteriore consumo di suolo che oggi rappresenta la risorsa più rara»³³. Il documento sottolinea poi il ruolo centrale che il Policlinico e l'Università svolgono «non solo come luogo di convergenza di flussi ma anche come fulcro di occasioni per ulteriori ambiti di sviluppo». In entrambe queste prospettive l'area Saint Gobain assume un ruolo di cerniera strategico.

Nel 2014, con DG 135, la Giunta comunale prende atto della consegna, da parte del progettista (1/8/2014) della documentazione del Preliminare di PUC e dopo ben tre anni, nel 2017, adotta lo strumento. Il nuovo strumento urbanistico sottolinea che «negli anni la zona D ha assistito alla lenta dismissione industriale e in un caso alla riconversione delle aree in terziario (area della ex Saint Gobain)»³⁴.

In particolare l'area rientra in Ambito Centro Sud - Porta Nuova Stazione (B7) dove sono previsti una serie di interventi tesi a:

- "Riconfigurare le aree intorno al nodo 7 (Porta nuova Stazione/Fermata FFS metropolitana regionale) per determinare una saldatura e quindi una centralità di scala urbana e territoriale

³² Cfr. Parte II, Capo II, Norme tecniche di attuazione del PTCP Caserta.

³³ Comune di Caserta, Documento Preliminare d'indirizzo, p. 5, consultabile in <<https://sit.comune.caserta.it/documenti/451/linee-guida-puc.pdf>>.

³⁴ Comune di Caserta, Relazione Preliminare di PUC, p. 11, consultabile in <<https://sit.comune.caserta.it/documenti/528/puc-caserta-ds-relazione-def-agg-14-02-2017.pdf>>.

che, oltre a dare luogo ad un nodo di scambio intrecciato con la rete della mobilità comunale, possa realizzare una saldatura tra i tessuti preesistenti e la nuova edilizia nell'area Saint Gobain integrandosi con i processi di trasformazione delle aree limitrofe;

- Promuovere strategie di riqualificazione e sviluppo delle aree di nuovo impianto a partire dalla verifica dello stato di attuazione del Piano per l'area Saint Gobain e quindi inserire le fasi restanti con il relativo quadro di regole, in un più ampio quadro di azioni che includano nel processo di trasformazione anche i residui tessuti produttivi esistenti e/o in dismissione.

Lo strumento, inoltre, introduce l'area anche all'interno della categoria "Centralità e servizi: rete di "aree di condensazione sociale"; in particolare l'area Saint Gobain diventerà una Porta urbana / centralità territoriale, dato che rientra tra i Sette nodi di interscambio individuati sulle linee di trasporto principale. In questi nodi, il Preliminare identifica aree attrezzate con parcheggi di scambio che coincidono con le "aree negate" del PTCP, importante occasione questa, come viene ribadito, per «(...) il recupero delle aree di svincolo che rappresentano punti di particolare criticità ambientale»³⁵. L'area Saint Gobain, insomma, diventerà, secondo lo strumento, la porta 7 (Porta Nuova Stazione), essendo prevista la nuova stazione/fermata ferroviaria a servizio di aree in corso di trasformazione al confine sud del Comune. L'ambito, pertanto, come è chiaro, continua ad avere una funzione centrale nel sistema urbano complessivo «sia in termini di avvicinamento delle aree a sud - separate dalla città dalla linea ferroviaria - al centro urbano sia per il recupero dei tessuti consolidati a nord corrispondenti alle frazioni di San Benedetto e Tredici»³⁶.

Questa centralità è confermata, infine, dall'importante progetto a cui l'Amministrazione Comunale ha lavorato recentemente per la partecipazione al Programma Innovativo Nazionale sulla Qualità dell'Abitare (PINQUA), avviato nel dicembre 2019 (L. 160/2019) con finanziamenti nazionali e successivamente rifinanziato con i fondi PNRR dal Ministero delle Infrastrutture e della Mobilità Sostenibile³⁷. La proposta progettuale "Rigenerazione urbana del comparto sud del territorio di Caserta: Rione Acquaviva ed area ex Saint Gobain", una delle tre presentate dal Comune di Caserta, è stata valutata positivamente dall'Alta Commissione sulla base dei sette criteri stabiliti nel Decreto istitutivo e si è collocata al primo posto nella graduatoria dei progetti ordinari³⁸.

L'area bersaglio del PINQUA è la zona di Piazza Carlo III e del limitrofo Rione Acquaviva, fino all'area Saint Gobain.³⁹ In particolare, la proposta progettuale, redatta dall'U.T.C., denominata "Rigenerazione urbana del comparto sud del territorio di Caserta: Rione Acquaviva ed area ex Saint Gobain" è costituita da un insieme di interventi, pubblici e privati, finalizzati a ridurre il disagio abitativo del quartiere prescelto, un'area di oltre 50.000 mq, e a promuovere la "rigenerazione del tessuto socio-economico attraverso la creazione di servizi; l'incremento del patrimonio di edilizia residenziale sociale; l'incremento dell'accessibilità e della sicurezza dei luoghi; il miglioramento della coesione sociale e della qualità della vita dei cittadini". Nell'area Saint Gobain, attualmente priva di scuole primarie, il progetto, nello specifico, prevede un nuovo plesso scolastico per l'istruzione elementare,⁴⁰ (cofinanziamento MIUR e Comune- Decreto MIUR n. 175 del 10/05/2019); sono previsti poi la costruzione di un Playground nel Rione

³⁵ Comune di Caserta, Relazione Preliminare di PUC, p. 79, consultabile in <https://sit.comune.caserta.it/documenti/528/puc-caserta-ds-relazione-def-agg-14-02-2017.pdf>

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Decreto n. 383 del 7/10/ 2021.

³⁸ Per il progetto PINQUA Caserta, mi sia consentito rinviare a DE BIASE C., in corso di stampa, *Il Pinqua di Caserta*, in *Territorio*.

³⁹ DGC n.36 dell'11/03/2021.

⁴⁰ Intervento n. 6, DGC n. 40 del 15/3/2021. Si tratta del trasferimento della scuola attualmente ubicata nella centrale via Roma.

Kennedy,⁴¹ già finanziato dalla Regione Campania;⁴² la realizzazione, costruzione e gestione su un'area di 6 ettari della "Città dello sport e del tempo libero. Centro addestramento Willage ex Casermette", per la quale c'è la proposta di un accordo di finanza di progetto ex art. 183,⁴³ oltre al progetto di social Housing. Quest'ultimo intervento prevede la ricostruzione di quattro fabbricati in sostituzione degli edifici demoliti per un totale di 300 alloggi su di un'area di circa 22.000 metri quadrati⁴⁴, cui si aggiungono servizi collettivi, spazi ricreativi e culturali, attività dedicate ai giovani, parco giochi per bambini, tutto finalizzato alla formazione di una rete di rapporti solidali.

È chiaro che tutta la trasformazione dell'area è ancora *in fieri*, come è chiaro che la qualità urbana e lo sviluppo sociale ed economico devono essere fattori indissolubili di questo processo. La rigenerazione urbana di un territorio produttivo si misura in termini di nuovo ambiente sociale che si riesce a costituire e consolidare e di nuove possibilità economiche che vengono aperte tanto alla città quanto ai suoi abitanti. La diversità e l'interdipendenza delle parti, che formano l'essenza dell'area Saint Gobain e che sono parte della sua storia, ne connotano l'identità e possono diventare un valore. Certo le ipotesi messe in campo e le parti già realizzate definiscono soluzioni anche di livello strutturale, quindi di tipo sociale ed economico, i cui effetti saranno visibili e tangibili nel tempo, come già si è dimostrato con la variante.

Oltre a ciò va tenuto presente che la rigenerazione urbana incentrata sulla sostenibilità porta in sé il concetto di elasticità, quindi di non consequenzialità rigida degli eventi che, nel caso dei quartieri, può manifestarsi in un insieme di piccole strategie collegate tra loro e destinate sia alla conservazione che alla modifica delle parti costruite. D'altronde, come scriveva Beguinot già nel 1998, «l'approccio al recupero orientato al riuso, alla rivitalizzazione sociale e funzionale e ad alla riqualificazione fisica diffusa delle aree degradate da "trasformare" appare la condizione ideale per affrontare questi temi»⁴⁵.

⁴¹ Intervento n. 7, DGC n. 40 del 15/3/2021.

⁴² DD n. 28 del 27/02/2020.

⁴³ Intervento n. 11, DGC n. 40 del 15/3/2021.

⁴⁴ Sull'opportunità, dal punto di vista urbanistico, di dare esecuzione a questo progetto, risalente agli anni precedenti e recuperato poi nel Pinqua, molti dubbi sono stati espressi da Pica Ciamarra nell'intervista del 2017 (cfr. nota 27).

⁴⁵ BEGUINOT C., NOTARANGELO A., *Habitat recovery for the City in the XXI Century. Innovation and cooperation*, Napoli 1998.



Fig 1. Triangulum Park: masterplan. Credit: Umberto Provetta.

LA RIGENERAZIONE AMBIENTALE E SOCIALE DI UNO SPAZIO APERTO. CITTÀ E SVILUPPO SOSTENIBILE

Raffaella De Martino, Francesca Muzzillo

About: The theme of urban regeneration finds its fundamental reference in Objective 11 of the 2030 Agenda of the United Nations for Sustainable Development which aims to make cities and human settlements inclusive, safe and sustainable. Goal 11 aims to make the cities of the future green through the reduction of negative impacts on the environment, the enhancement of green areas and safe and inclusive public spaces, with specific attention paid to the urban suburbs. Therefore the concept of urban regeneration will have to concern human behavior precisely, since the power of man over himself and over the environment must be regenerated, in order to rediscover social cohesion, and to identify the limits of economic and consumer growth.

La riconnessione ecologico/ambientale per la rigenerazione degli spazi aperti

Il tema della rigenerazione urbana¹ trova un suo riferimento fondamentale nell'Obiettivo 11 dell'Agenda 2030 dell'ONU per lo Sviluppo Sostenibile che si propone di rendere le città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili. L'obiettivo 11 punta dunque

¹ Il contributo è il frutto di un lavoro congiunto delle autrici; tuttavia, è da attribuire a Raffaella De Martino il paragrafo "La riconnessione ecologico/ambientale per la rigenerazione degli spazi aperti"; a Francesca Muzzillo il paragrafo "La deduzione di principi progettuali".

a trasformare i centri urbani in città sostenibili attraverso l'accesso di tutta la popolazione ad alloggi, servizi basilari e mezzi di trasporto adeguati, economici e sicuri, soprattutto per le persone più vulnerabili. Inoltre punta a rendere «green» le città del futuro, obiettivo raggiungibile attraverso la riduzione degli impatti negativi sull'ambiente, il potenziamento delle aree verdi e degli spazi pubblici sicuri ed inclusivi, con un'attenzione specifica rivolta alle periferie urbane. Dunque il concetto di rigenerazione urbana non come semplice visione di recupero, riuso o riqualificazione del costruito ma una rigenerazione economica, culturale e sociale. La prima importante rigenerazione dovrà riguardare proprio i comportamenti umani, in quanto il potere dell'uomo su di sé e sull'ambiente deve essere rigenerato, per ritrovare la coesione sociale, ed individuare i limiti della crescita economica e consumistica².

«La sfida della rigenerazione urbana è quella di combinare la competitività e l'inclusione sociale per accrescere la qualità dell'ambiente naturale e fisico, chiave determinante della qualità della vita e fattore decisivo nell'attrarre attività economiche e imprenditoriali anche nelle aree caratterizzate dalle molteplici possibili condizioni di perifericità o marginalità»³.

L'obiettivo di accrescere la qualità dell'ambiente naturale e fisico richiede il ricorso a strategie che, oltre ad individuare le azioni idonee a garantire accessibilità e qualità sociale a ciascuna porzione del territorio urbano, si concentri anche sulla loro qualità ecologica e ambientale.

Negli ultimi anni nel campo delle pratiche di pianificazione/gestione della città, particolare attenzione è stata riservata al verde urbano e alle strategie di recupero/conservazione ad esso legate che risultano fondamentali per la salvaguardia della fauna selvatica, per il comfort ambientale e l'adattamento ai cambiamenti climatici. Il degrado degli ecosistemi urbani, con la conseguente perdita di biodiversità, ha richiesto infatti un nuovo approccio alla riqualificazione ambientale di territori fortemente antropizzati, che si è orientato sempre più verso la rigenerazione dei piccoli bacini di naturalità e degli ambiti potenzialmente di valore.

Per lo sviluppo di queste aree si è tentata la strutturazione di reti ecologiche urbane, attraverso le quali si sono voluti ricucire i tessuti verdi presenti in ambito urbano applicando la stessa logica delle reti ecologiche d'area vasta, ovvero tramite una gerarchizzazione di aree verdi che prevede l'individuazione di aree principali (i poli) e di elementi lineari per la connessione (corridoi). Ma le aree a valenza ambientale sono solo una parte della numerosa quantità e varietà di spazi verdi che una città presenta, come parchi e giardini attrezzati, viali, piazze verdi, aree sportive ecc...; ecco perché in ambito urbano si è ritenuto più corretto e utile ai fini riqualificativi, strutturare il sistema delle aree aperte in una più generale rete del verde, che comprende nella sua struttura composta da aree di diverse dimensioni e percorsi, anche la stessa rete ecologica⁴.

La creazione di una rete del verde oltre a contribuire al miglioramento della qualità ambientale complessiva della città, rappresenta anche, un'importante opportunità per lo sviluppo sociale ed economico, svolgendo così un ruolo fondamentale nei processi di rigenerazione urbana.

Gli spazi aperti urbani, infatti, offrono molti vantaggi legati alla fruizione e alla socialità. Oltre a rendere fruibili spazi fisici per persone di ogni età, essi costituiscono importanti centri di aggregazione e comunicazione, favorendo la coesione sociale e la comprensione reciproca tra i gruppi sempre più eterogenei diffusi nelle zone urbane. Pertanto, gli spazi aperti hanno un notevole impatto positivo sulla salute, sia fisica sia psicologica, e sul benessere degli abitanti oltre che sul comfort generale degli abitanti. Oltre a favorire la strutturazione del tessuto urbano rendendolo più facile da comprendere ed esplorare, gli spazi urbani sono necessari alla

² COLOMBINI G., *Rigenerazione sociale, urbana e sostenibile*, Rimini 2018.

³ PULTRONE G., *La rigenerazione urbana come occasione di innovazione sociale e progettualità creativa nelle periferie*, «Techne», n. 14, 2017, pp. 139-146.

⁴ FONTI L., PAGANO C., *Reti ecologiche, reti del verde e riqualificazione urbana delle periferie*, in *XXVII Conferenza scientifica annuale AISRe, Impresa, mercato, lealtà territoriale*, Atti del Convegno (Pisa, 12-14 Ottobre 2006).



Fig. 2. *Triangulum Park: zona ludica*. Credit: Umberto Provetta.

creazione di un'identità urbana condivisa, agendo da importanti vettori di significato e di valori di ampia portata⁵ (fig. 2).

A partire da queste premesse l'ipotesi progettuale, oggetto della sperimentazione didattica presentata in questo lavoro, ha messo in campo una serie di strategie finalizzate alla rigenerazione di spazi aperti e alla riattivazione di processi di riconnessione funzionale, ecologica, ambientale e sociale.

⁵ STILES R. (a cura di), *Manuale per lo spazio urbano, Joint Strategy, Settimo programma quadro*, 2011.



Fig. 3. Triangulum Park: piazza centrale. Credit: Umberto Provetta.

L'area oggetto di studio è una porzione del sito noto come *ex-Saint Gobain*, area industriale dismessa di circa cinquemila metri quadrati, ubicata a sud-est del territorio del Comune di Caserta, al confine dei Comuni di San Nicola la Strada, San Marco Evangelista e Maddaloni. A partire dalla fine degli anni '90 l'area è stata parzialmente recuperata attraverso interventi sia sul costruito che sullo spazio aperto (fig. 3).

L'ipotesi progettuale, denominata *Triangulum Park* (fig. 1), si sviluppa su un'area verde di forma triangolare, già fruita dalla comunità locale, a cui l'intervento mira tuttavia a migliorarne le caratteristiche funzionali, sociali ed ambientali. I riferimenti progettuali a cui si ispira sono l'Embassy Park di Edimburgo in Scozia e lo Scholar Green Park di Mississauga in Canada che hanno come denominatore comune l'approccio reticolare e il tema dell'interconnessione, elementi che vengono appunto ripresi in *Triangulum Park*.

Da un punto di vista ecologico/ambientale l'area costituisce senza dubbio una *core area potenziale* che opportunamente riqualificata e connessa con i bacini di naturalità adiacenti, può rappresentare un'importante occasione per realizzare, attraverso interventi di mitigazione ambientale, un connettivo ecologico locale in grado di agganciarsi a quello di livello regionale.

Il territorio in esame infatti è delimitato ad est dal corridoio appenninico principale e a nord dal corridoio regionale trasversale. Il primo collega, in quella porzione di territorio, il Parco Regionale del Taburno Camposauro e il Parco Regionale del Partenio, il secondo connette invece la fascia costiera regionale con le zone interne in direzione della Puglia, della Basilicata e dell'Adriatico⁶.

La costruzione di una connettivo ecologico a scala locale si basa tuttavia su due presupposti fondamentali: il primo che gli spazi siano caratterizzati da un'adeguata qualità ambientale, l'altro è che questi spazi siano collegati tra loro. Garantire infatti la connettività biologica territoriale è indispensabile per contrastare il fenomeno della frammentazione ambientale causato dalla presenza nel tessuto urbano denso di infrastrutture di collegamento che costituiscono barriere con scarsa o nulla permeabilità biologica. La sperimentazione didattica, dunque, a partire dai presupposti teorici e metodologici disciplinari, e tenuto conto della fase analitica che ha messo in luce le criticità ambientali che connotano l'ambito territoriale in esame, si è indirizzata sulla scelta delle tipologie di interventi mitigativi e compensativi più idonei per la riqualificazione ambientale. Le strategie individuate riguardano l'incremento di biodiversità degli spazi presenti nelle aree analizzate e il miglioramento della connettività trasversale e longitudinale lungo i principali assi di collegamento viario.

La prima strategia si è tradotta con la ricostituzione e il mantenimento di siepi, cespuglieti e alberature, che costituiscono infatti oasi di rifugio e di sopravvivenza per tutte le specie che non trovano negli spazi completamente aperti un luogo idoneo alla riproduzione. Essi fungono inoltre da corridoi biologici di connessione a scala locale, favorendo uno scambio di materiale genetico sia vegetale che animale attraverso il collegamento tra aree naturali altrimenti isolate⁷. L'altra tipologia di intervento riguarda le infrastrutture lineari. Gli interventi previsti nell'ipotesi progettuale per il ripristino delle connessioni ecologiche trasversali, alterate dalla presenza degli assi viari, riguardano i ponti verdi o sottopassi faunistici. Si tratta di manufatti artificiali, trasversali alla sezione stradale, che consentono l'attraversamento dell'infrastruttura da parte delle specie animali⁸.

Anche per la riconnessione longitudinale il progetto è ricorso alla realizzazione di fasce costituite da vegetazione arborea ed arbustiva che consentono di ripristinare la continuità ecologica e paesaggistica⁹.

⁶ PTR REGIONE CAMPANIA. *Relazione*. 2008, <<http://www.sito.regione.campania.it/PTR2006/PTRindex.htm>>[1 Febbraio 2023].

⁷ BAIETTO M., BOTTONI L., MASSA R., PADOA SCHIOPPA E., *Conservazione della biodiversità nei paesaggi culturali* in GAGGI C. (a cura di), *Conservazione e Gestione degli Ecosistemi*, XIV Congresso della Società Italiana di Ecologia (Siena 4-6 ottobre 2004), Roma 2004, online.

⁸ ARPA Piemonte, *Fauna selvatica ed infrastrutture lineari. Indicazioni per la progettazione di misure di mitigazione degli impatti delle infrastrutture lineari di trasporto sulla fauna selvatica*. 2005 <<https://www.arpa.piemonte.it/publicazioni-2/publicazioni-anno-2005/fauna-selvatica/titolo.pdf>>[1 Febbraio 2023].

⁹ PTCP Provincia di Milano, *Repertorio delle misure di mitigazione e compensazione paesistico-ambientale*, 2012

Quanto emerso dall'analisi di un caso studio di piccole dimensioni, ma strategico per la rete di interconnessioni culturali e sociali al suo margine, ha prospettato un approccio rigoroso alla rigenerazione di luoghi periurbani dismessi.

Si può, quindi, provare a dedurre alcuni principi stabili su cui fondare un progetto che si riveli particolarmente appropriato agli spazi pubblici. In primo luogo, si è interpretato il contesto di sperimentazione come un'area di scambio in cui la progettazione degli ecosistemi urbani possa assumere il ruolo di vibrante strumento di comunicazione, all'incrocio di dati territoriali e fattori antropici. Tale incrocio è fondamentale per evidenziare le identità di luoghi esistenti già significativi per le persone che sentono di appartenervi e allo stesso tempo consente future opportunità di connessione sociale. In questo modo si indirizza il design ambientale verso la ricerca di un sistema a doppio canale: guardando alla conformazione del terreno da un lato, guardando all'uso sociale dei luoghi dall'altro. O, per dirla meglio, si agevola un percorso che allo stesso tempo connota i luoghi di una attrattività formale e promuova l'attrattività sociale¹⁰. In secondo luogo, cosa assai importante, inserire come cardine basilare di un progetto morfologico i tratti specifici e le abitudini di vita di una comunità facilitata, quale effetto conseguente, l'emergere di una "individualità formale" del progetto, distaccandolo dalla mera replica stereotipata di immagini di progetti che sono ambientati in altri luoghi e soprattutto sono vissuti da altre persone e che sono sempre più agevolmente diffusi e replicati nei soli aspetti formali in una società globale.

I diversi requisiti in un'area pubblica aperta non dovrebbero essere semplicemente sommati, ma anche essere inseriti in un flusso complesso con criteri di permeabilità. Questa via è sicuramente evocata incoraggiando il percorso e la navigazione comunicativa tra le aree interne e quelle di confine.

La strategia operativa potrebbe prendere a prestito dalle discipline del "calcolo combinatorio" le modalità con cui individuare e disporre in gruppo assetti planimetrici appartenenti a uno o più insiemi distinti, con l'obiettivo finale di enumerare le possibili composizioni. Si possono fare emergere in tale modo disposizioni non fisse nella combinazione di "n" oggetti, individuando la variabilità di tutte le possibili scelte, ordinate in una matrice di possibilità nelle combinazioni degli assetti immaginabili. Non si tratta di assegnare pesi oggettivi alle singole scelte, ma di valutare in maniera coerente se il concetto fondante di design scelto per il luogo venga o non venga puntualmente ribadito con forza in ogni componente del disegno progettuale. Nel trasferimento di campo ci sono criteri che si confermano e altri che si contraddicono, ma al fondo è ribadita la singolarità ambientale nella combinazione progettuale che porta a comporre insieme una unione di piccoli pezzi con micro-variazioni, una molteplicità di tantissime minuscole differenze che tendano a individuare tratti distinti strettamente legati ai luoghi e non estendibili indifferentemente in maniera globale.

La ricerca progettuale combinatoria porta all'interconnessione con i vari livelli della vita cittadina che possono essere comunicanti anche in un «open space» la cui progettazione strategica potrebbe essere in grado di far emergere una variabile distintività dagli aspetti sovrapposti: pausa di relax abitabile, parti di vegetazione selvaggia, sensazione di benessere, attività di fitness, ma anche accesso a strutture tecnologiche, punti di collegamento di trasporto e indici monitorati di rigenerazione della città¹¹.

Ma possiamo essere aiutati in questo complesso lavoro dalle fondazioni della progettazione degli spazi aperti? C'è infatti bisogno di trovare alcuni principi stabili su cui fondare un proget-

<https://www.cittametropolitana.mi.it/export/sites/default/pianificazione_territoriale/pubblicazioni/Repertorio_delle_misure_di_mitigazione_adeguamento.pdf> [1 Febbraio 2023].

¹⁰ LANGDON Ph., *Within Walking Distance: Creating Livable Communities for All*, Washington 2017.

¹¹ CERVER F. A., *World of Environmental Design. Landscape Art*, Barcelona 1996.

to che si riveli particolarmente appropriato agli spazi pubblici che sono elementi complessi di relazione nella vita comunitaria, evidenziando le identità di luoghi esistenti già significativi per le persone, e allo stesso tempo consentendo nuove aperture di vita sociale. La matrice di analisi dei dati interpretativi deve condurre verso una interpretazione paesaggistica non come elemento statico da tutelare, declinando i tratti sistemici della nozione di “paesaggio-ambiente”. Il tutto va poi declinato senza perdere di vista una scala differente di appropriatezza delle opzioni tecnologiche di base per la difesa paesaggistica dai rischi ambientali, in particolare le tecniche di ingegneria naturalistica vegetazionale per la protezione dei pendii sottoposti a discostamenti, delle conformazioni morfologiche per la sicurezza rispetto alle inondazioni, della piantumazione appositata da adottare per creare situazioni di benessere bioclimatico adeguate ai contesti urbani.

Inoltre, ne deduciamo che rendere gli spazi pubblici allo stesso tempo più invitanti e complessi li fa diventare automaticamente anche più inclusivi in modo sinergico, collegandoli con altri siti urbani, anche non vicini, in quanto un processo di rigenerazione osmotica può influenzare anche aree allungate disperdendo la pressione di zone limitrofe ai margini. A tal fine, potrebbe essere di aiuto rendere leggibili già dal di dentro dell'area di progetto le tracce di una rete di percorsi esistenti al suo esterno a differenti scale e livelli d'uso.

Ora, se è di certa utilità la visualizzazione delle strutture di connessione con l'esterno, vanno comunque valutati i pro e i contro di tale visualizzazione. Infatti, se da un lato l'incontro con gli spazi esterni viene agevolato da percorsi chiari di connessione, d'altro lato è evidente come un ambiente chiuso, proprio attraverso l'impedimento sensoriale dei confini percettivi, possa rappresentare un luogo ideale di isolamento e di pausa. Molto bene ce lo dice Remo Bodei, pensando alla “vaghezza” leopardiana: *alla sensazione (bloccata da «impedimenti» spazio-temporali o da incertezze relative alla configurazione dei suoi oggetti) si sostituisce, per compimento e per contrasto, l'immaginazione. In questo modo il piacere, qualora venga per un certo tempo tenuto adeguatamente a freno, scatta infine con forza, alla maniera di una molla compressa*¹².

Una strategia progettuale per risolvere tale dicotomia contraddittoria tra necessità di connessione ai confini e bisogno di isolamento percettivo dai confini stressi è indicata da Fernando Caruncho nell'illustrare un suo progetto nel Maine, dove ha provato a lavorare diradando e allargando gli spazi e contemporaneamente *a rendere l'idea di un isolamento connesso e proiettato all'infinito*¹³.

Tali principi affondano le radici nell'estetica settecentesca dell'English Landscape Garden, che può essere considerata un riferimento teorico fondante della cultura del paesaggio dal punto di vista estetico percettivo. Si può avanzare l'ipotesi che un disegno flessibile venga inteso oggi come lo intendevano le teorie del diciottesimo secolo, vale a dire nel dissolversi nell'ambito di natura man mano che il tempo renda il rapporto in continua evoluzione, in modo da creare sempre valori intercambiabili di significato¹⁴.

Il primo passo per l'approccio auspicato alla progettazione responsabile dal punto di vista ambientale potrebbe essere quindi considerato, seguendo la tradizione inglese del Landscape Garden, nel porre il progetto come fase di un divenire di natura e non come un punto di arrivo. La visione estetica settecentesca aveva infatti la natura come riferimento principale per il processo di progettazione, realizzato attraverso movimenti di terra che creavano una nuova morfologia del terreno. Il giardiniere, nel modificare il paesaggio per ragioni estetiche e funzionali, faceva del suo meglio per dare l'idea di un luogo non toccato dall'uomo.

Il progetto di Capability Brown a Blenheim può essere considerato l'emblema dell'estetica

¹² BODEI R., *Pensieri immensi. Leopardi e l'«ultrafilosofia»*, in «MicroMega», n.5, 2002.

¹³ BUCELLI C. M., CARUNCHO F., *Pensando a Pietro Porcinai. El Proyecto del Jardín Mediterráneo. Conversazione a Firenze con Fernando Caruncho*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», n. 8669, 9 Marzo 2019, <<http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00866.html>> [1 Febbraio 2023].

¹⁴ WATKIN D., *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982.

settecentesca inglese: un paesaggio progettato dall'uomo che sembra progettato dalla natura¹⁵. L'approccio sostanziale del Giardino Paesaggistico Inglese rimane ancora oggi una terra in parte inesplorata, mentre potrebbe e dovrebbe essere una strategia chiave per affrontare il degrado del paesaggio ambientale. Sarebbe di nuovo utile provare a progettare oggi come suggeriva Shaftesbury nel XVIII secolo: con una passione per la natura e come se il design fosse stato fatto dalla natura stessa, e non dalla mano dell'uomo, con un senso di rispetto per le intenzioni intrinseche dei luoghi.

Il tipico modo inglese di modellare il terreno non è quindi solo una questione di scelta estetica informale, è un approccio naturale più complesso che nega un forte controllo umano continuo dei beni vegetali, lasciando invece spazio a processi biologici autonomi. In effetti continuò in modo diverso, con parterre più formali, nei giardini di Gertrude Jekyll e sir Edward Lutyens, come nella spettacolare soluzione del progetto di pietra e vegetazione a Hestercombe¹⁶.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi limite che il suddetto disegno flessibile, inteso come era inteso nelle teorie del diciottesimo secolo, finirebbe quasi per dissolversi nella natura in un modo che crei sempre valori intercambiabili di significato nel tempo.

¹⁵ MUZZILLO F., *Paesaggi informali. Capability Brown e il giardino paesaggistico inglese del diciottesimo secolo*, Napoli 1995.

¹⁶ BROWN J., *Gardens of a Golden Afternoon. The story of a partnership Edwin Lutyens and Gertrude Jekyll*, Harmondsworth 1982.

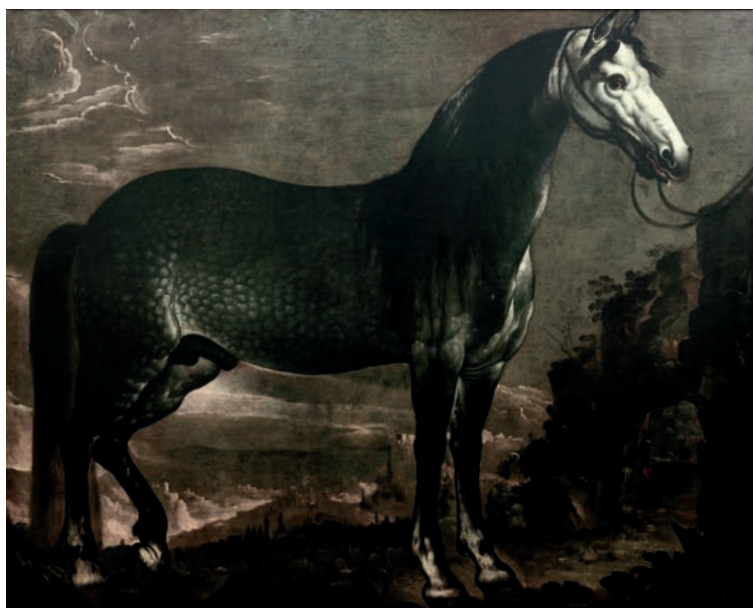


Fig. 1. Carl Borromäus Ruthart (attr.), 1630, Danzica - c. 1703, L'Aquila), Il Grande Cavallo, sec. XVII, seconda metà, olio su tela, cm 210 x 275 x 5, [Reggia di Caserta, inv. n. 20-M469-1-00029], © Ciro Faraldo.

IL GRAN CAVALLO. UN DIPINTO SINTESI DI UN'IDENTITÀ CULTURALE E DI UN TERRITORIO RICCO DI STORIA

Antonella Diana

About: The life-size painting 'The Great Horse' depicts a young horse whose breed is identified as 'Napolitano'. Though not confirmed as fact, I attribute the painting to the German painter Carl Borromäus Ruthart. The painting's provenance can also be attributed to the branding evident on the hindquarters of the horse. This symbol represents the convent Santissima Annunziata in the town of Sulmona. The painting dates back to no later than the 17th century. The work recaptures the rich tradition of the celebration of the horse. Through time, as evidenced by the passion of owners and breeders alike, horses were often depicted alone and without their owners as a tribute to their beauty.

Our painting 'The Great Horse' was acquired by the Ministry of Culture for the Royal Palace of Caserta, through auction, in January 2020 at the Bonhams Auction House in London.

Introduzione

La grande tela *Il Gran Cavallo* (fig. 1) raffigura un giovane cavallo identificabile in un corsiero Napolitano attribuibile all'ambito del pittore tedesco Carl Borromäus Ruthart con

una datazione non più tarda della seconda metà del Seicento. L'opera si innesta nell'antica e ricca tradizione figurativa della celebrazione del cavallo. Fin dall'antichità e nelle varie epoche, a testimonianza della grande passione equestre dei proprietari, i cavalli più belli ed amati venivano spesso rappresentati senza cavaliere e con il loro nome proprio evidenziandone, in questo modo, il forte temperamento. Il nostro dipinto - *Il Gran Cavallo* - è stato acquisito dal Ministero della Cultura a favore del Real Sito di Carditello, mediante un acquisto coattivo, nel gennaio 2020 presso la casa d'asta Bonhams di Londra:

«in considerazione dell'innegabile pregio intrinseco, del suo essere documento unico e irripetibile di un genere pittorico importante e diffuso, di cui oggi in Italia non si ritrovano altri testimoni così antichi» (decreto di acquisto coattivo del 09.01.2020 DG Musei).

Il dipinto, inserito fin da subito nel patrimonio della Reggia di Caserta¹, è oggi in consegna temporanea presso il Real Sito di Carditello², luogo riconosciuto come destinatario di quest'opera in virtù della sua antica vocazione equestre³. Già prima dell'arrivo dei Borbone, nell'intera piana di Capua, i nobili del tempo allevavano con passione e dedizione cavalli di razza Napolitana, frutto di attente selezioni tra gli esemplari più prestigiosi. Il re Carlo di Borbone proprio dal confronto con questo ricco e vivo patrimonio cavalleresco, fin dai primi anni del suo regno, coltiva un'importante intuizione, e presso il Sito reale di Carditello dà avvio ad un ambizioso progetto: una nuova razza reale: la 'Real Razza di Persano'⁴.

¹ Reggia di Caserta, inv. n. 20-M469-1-00029.

² Il Real Sito di Carditello verrà delineato a fine trattazione in una breve raccolta di notizie storiche, che ci condurranno fino ai giorni nostri. Si ringrazia la Fondazione del Real sito di Carditello, che ha promosso e finanziato la ricerca inedita sul dipinto *Il Gran Cavallo*.

³ MIC, Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, nota n. prot. 38960 del 04 dicembre 2019.

⁴ Il re Carlo di Borbone (Madrid, 1716-1788) diede vita alla Real razza di Persano che, sul finire del XVIII secolo per le sue caratteristiche divenne famosa in tutta Europa. Essa fu generata dalla felice unione dell'antico sangue dei cavalli napoletani, turchi, siciliani e per ultimo anche spagnoli ed ebbe come suo primo marchio la C del monarca sormontata dalla corona reale posta sull'anca dell'animale. Carlo aveva selezionato importanti esemplari già presenti nel suo regno, quale frutto di un sapiente lavoro portato avanti nei secoli dalle dominazioni precedenti, in particolare dall'Imperatore Federico II di Svevia. I 'cavalli del re' erano dunque il risultato di ciò che i migliori eserciti del mondo antico e del Medioevo avevano lasciato sul territorio al loro passaggio. Il fenotipo del cavallo di re Carlo era un baio ciliegio con fiore in fronte prolungato in lista, balzano da tre, la testa allungata, la groppa forte e larga, gli arti robusti e tendini staccati. I cavalli che voleva il re servivano per la guerra e quindi dovevano essere non troppo alti ma scattanti, resistenti con incollatura non troppo lunga e non troppo fine, con articolazioni larghe e tendini forti e asciutti, zoccoli molto buoni e appiombi perfetti. Si può affermare con ragionevole analisi storica che la nascita vera e propria dell'allevamento risale al 1752 anno in cui i caratteri morfologici della Real razza erano stati già fissati con la tecnica di meticciamiento intra razza e il metodo di allevamento si avvaleva già di un ciclo zootecnico. Per quasi due secoli il Persano rappresentò quindi, la razza più tipica del sud Italia e nella zona d'origine nacquero, sulla spinta di una proficua e crescente competizione fra allevatori privati, numerosi ed eccellenti allevamenti. La scuderia di Persano raggiunse - dal 1753 al 1830 - sotto Carlo, Ferdinando IV e Francesco I di Borbone un momento di grande prosperità. Con la fine del regno dei Borbone e la successiva Unità d'Italia, le sorti dei Siti Reali e dei loro allevamenti hanno subito diverse vicende. Le diverse realtà produttive legate ai Siti Reali vennero abbandonate o trasferite seguendo una politica di smantellamento delle eccellenze sorte nel territorio campano. Il Sito di Persano e l'allevamento dei cavalli subirono una chiara volontà di abbandono, le difficoltà in cui si era venuto a trovare l'allevamento di Persano erano dovute, secondo i tecnici preposti alla salvaguardia della razza, che l'avevano chiaramente denunciato, all'assenza del puro sangue arabo e berbero. Nel 1860 l'allevamento equino di Persano passò di proprietà del Demanio dello Stato Italiano, che nulla fece per dargli vigore ed anche le strutture subirono i danni dell'incuria fino a giungere al 1874 quando il Ministro Ricotti sopprime con un decreto la razza persano e gli animali che la componevano furono venduti sulla piazza di Eboli. A parte 50 fattrici acquistate da sua Maestà Vittorio Emanuele II

Con l'arrivo del dipinto *Il Gran Cavallo*, nel patrimonio della Reggia di Caserta, abbiamo l'opportunità di raccontare la raffinata tradizione equestre napoletana, la più antica d'Europa. Nella Napoli rinascimentale si raggiunge un momento di grande cultura e all'incirca nel 1532, grazie alla passione del ravellese Federico Grisone, viene fondata una vera e propria scuola di equitazione - l'*Accademia di Arte Equestre Napoletana* - che diventa un riferimento importante attirando cavalieri ed aspiranti da tutta l'Europa. Presso l'accademia, come vedremo, si formano ed insegnano i padri dell'equitazione moderna, che con i loro scritti - nutriti della riscoperta degli autori classici - codificano il modo di addestrare e migliorare le razze equine esistenti⁵ dettando i fondamenti della cultura equestre rinascimentale. Federico Grisone stesso, pubblica intorno al 1550 *Gli ordini del cavalcare*⁶, primo trattato divulgativo sulle tecniche equestri, dopo quello nell'antichità di Senofonte⁷, affermando e disciplinando per iscritto la raffinata arte di cavalcare, studiata e sperimentata dai maestri partenopei rendendo, in questo modo, l'alta scuola napoletana il riferimento accademico per le principali corti europee. Il metodo e la disciplina di Grisone - e dei suoi allievi migliori⁸ ricordiamo in particolare il Pignatelli⁹ - divennero le basi

per il proprio allevamento di San Rossone, gli altri soggetti furono divisi tra gli allevatori salernitani. Dopo l'Unità quindi lo stato italiano cercò di guidare la politica "equina" istituendo su tutto il territorio due diversi istituti: i depositi stalloni e i centri di Rifornimento quadrupedi. I vecchi Depositi Stalloni, sostituiti attualmente dagli Istituti di Incremento Ippico, diretti dal Ministero Agricoltura e Foreste, rappresentavano il fulcro del movimento ippico nell'ambito delle regioni nelle quali esplicavano le attività ippiche. Nel 1887 con il Regio Decreto del 16 settembre venivano costituiti n. 7 depositi stalloni, tra cui quello di Santa Maria Capua Vetere (comune adiacente al comune di San Tammaro dove è situato il Real Sito di Carditello) un chiaro riconoscimento dell'antica tradizione e cultura equestre presente nel territorio capuano. L'Istituto di Incremento Ippico di Santa Maria Capua Vetere è attualmente ancora attivo ed è gestito dalla Regione Campania. cfr. DI VENTIMIGLIA DI MONTEFORTE A., *Persano la Real Razza*, Roma 2016; DIANA A., MANFREDI F., *The wind of the future blows through the ears of a galloping Persano*, GAMBARDELLA C. (ed.), *XII International Forum – World Heritage and legacy*, Atti del convegno, Naples 2019; GALLOTTA A., *Le origini e lo sviluppo del cavallo salernitano-persano*, Napoli 1990.

⁵ FRANCHINI M., MARESCA G., *La fabuleuse aventure du cheval Napolitain: Aux origines de l'art équestre*, Parigi 2003; FERRI G., *Passato Presente: La Nuova Accademia di Arte Equestre: Federico Grisone e la rinascita del cavallo Napoletano*, in *Territori della Cultura*, rivista on line, n. 33, Ravello 2018; ACCADEMIA EQUESTRE NAPOLETANA in *Accademiaequestre.napoli.it* <<http://accademiaequestre.napoli.it/>>.

⁶ GRISONE Federico, (Napoli, fine del XV secolo – seconda metà del XVI secolo) è stato uno scrittore e maestro di equitazione italiano. GRISONE F., *Ordini di cavalcare, et modi di conoscere le nature de' cavalli, di emendare i lor viti, e d'ammaestrargli per l'uso della guerra, e giouamento de gli huomini: con varie figure di morsi, secondo le bocche, e il maneggio che si vuol dar loro*, Napoli 1550. Pubblicato a più riprese per ben 18 volte dal 1550 al 1620 e tradotto in francese, tedesco, inglese, spagnolo acquistò grande fama nell'Europa del suo tempo. Venne tradotto in inglese con il titolo *The Rules of Horsemanship* nel 1561. «Grisone, nell'opera citata, enumerò tutti i pregi ed i difetti dei cavalli napoletani allora esistenti e del modo di addestrarli, nonché della possibilità di insegnargli le arie: il passeggio, il far ciambella, la corvetta, la sgroppata, la ballettata, la capriola e l'orsata; questi i loro nomi secondo la terminologia napoletana dell'epoca. Le arie dell'Alta scuola, codificate a Napoli furono esportate in Francia e qualche secolo dopo le regole dell'Alta scuola ritornarono in Italia francesizzate nella terminologia» in RETTA A., *Neapolitani, Persani Salernitani. I cavalli d' 'o Re*, Salerno 1994.

⁷ Senofonte, storico ateniese (430-354 a. C. circa), fu discepolo di Socrate. Tra i suoi diversi scritti ricordiamo il *Trattato sull'Equitazione*, dedicato all'educazione e alla tenuta del cavallo. Il suo scritto *Peri ippikès*, tradotto nel 1580 anche in volgare, costituì un modello in particolare nell'età classicistica.

⁸ Si formarono ed insegnarono i cavalieri Antonio Pirro, Giovan Battista Caracciolo, Cesare Fiaschi, Salomon de La Broue e Antoine de Pluvinel, che hanno poi divulgato le conoscenze e le tecniche equestre in tutta Europa.

⁹ Giovanni Battista PIGNATELLI, nobile napoletano (1525 circa -1600) è considerato maestro e pilastro

per tutti gli altri importanti centri di equitazione presenti nei paesi a forte tradizione cavalleresca. Le tecniche disciplinate dai maestri italiani furono, infatti, alla base dei centri di Alta scuola equestre che nacquero in Francia, in Austria e in Spagna dove divulgarono e misero a sistema metodi e prassi, secondo una tradizione ancora oggi attiva e perpetuata nella Scuola Nazionale di equitazione francese a Saumur¹⁰, a Jerez¹¹ in Spagna nella Scuola Reale Andalusia d'Arte Equestre e a Vienna¹² nella Scuola di equitazione spagnola.

In Francia, in particolare, Antoine de Pluvinet¹³ dopo aver studiato a Napoli per anni, fonda nel 1594 l'*Academie d'Equitation* di Parigi che ebbe una fortissima influenza sul *Dressage* moderno.

In Inghilterra invece, per migliorare gli allevamenti reali, viene ingaggiato Prospero d'Osma¹⁴, maestro napoletano esperto nella selezione di cavalli di pregio. D'Osma riscontra varie carenze negli allevamenti della regina, consiglia alcuni correttivi e nel suo resoconto finale del 1576 (redatto in italiano) programma anche l'introduzione di fattrici Napolitane. Lo scritto di D'Osma è addirittura considerato il primo documento riguardante il Purosangue Inglese. Anche William de Cavendish, duca di Newcastle, (1592-1676), ospita nella sua scuderia gli esemplari più rappresentativi dell'epoca: Turchi, Berberi, Spagnoli e Napolitani. De Cavendish, importante cavaliere ed allevatore inglese del '600 - di cui si narra un profondo rispetto nei confronti dei suoi cavalli - con un approccio illuminato descrive le varie razze nel suo trattato del 1671¹⁵ utilizzando preziose stampe di confronto. In particolare nei suoi scritti, egli celebra le virtù del suo cavallo di razza Napolitana, di nome *Nobilissimo*, ed afferma con chiarezza che l'arte del cavalcare nasce a Napoli con l'Accademia di Federico Grisone. La cultura rinascimentale partenopea quindi, detta al mondo modelli di bellezza precisi e raffinati frutto di studio, estro e disciplina. L'equilibrio antico tra natura e cultura viene riprodotto dai maestri della scuola equestre napoletana nella nuova e suggestiva armonia tra 'Cavallo e Cavaliere'.

È stato il Rinascimento italiano a codificare il connubio culturale tra bellezza e indole con studio e regole, disciplinate da illuminati maestri. Diversi sono i trattati di equitazione prodotti nel Rinascimento¹⁶, che accompagnati spesso da immagini di alta qualità, permetteranno di conoscere meglio le razze e di dare in questo modo nuova linfa e diffusione alle antiche tradizioni equestre.

della scuola di equitazione italiana. Tra i suoi allievi Luigi XIII di Francia e Antoine de Pluvinet, iniziatore dell'Equitazione accademica francese.

¹⁰ La Scuola di Saumur è dal 2011 entrata a far parte dei luoghi Unesco patrimonio culturale immateriale dell'umanità e prende avvio nel XVI secolo.

¹¹ A Jerez de la Frontera è visitabile la Scuola Reale Andalusia d'arte Equestre ed il suo Museo.

¹² La scuola di equitazione di Vienna, nata nel 1565, è entrata nel 2010 a far parte del patrimonio culturale immateriale dell'Unesco.

¹³ Antoine de Pluvinet (Crest 1552 - Parigi 1620), assieme a Salomon de La Broue è stato uno dei precursori della scuola di equitazione francese. In giovane età fu mandato dal padre in Italia, a Napoli, presso l'Accademia fondata da Federico Grisone, dove rimase fino al 1571 acquisendo il metodo di addestramento equestre dell'allora maestro Giovanni Battista Pignatelli. Tornato poi in Francia fondò, nel 1594, a Parigi l'*Academie d'Equitation*. Richelieu, futuro primo ministro del re Luigi XIII, e William Cavendish, duca di Newcastle, furono tra gli allievi illustri di questa accademia prestigiosa.

¹⁴ Nel 1576 Prospero d'Osma, allievo e collaboratore di Pignatelli, fu incaricato da Robert Dudley, conte di Leicester, di preparare una relazione sullo stato delle scuderie reali della regina Elisabetta. PIGNATELLI G. B., *L'arte veterale: sopra il medicare et altri segreti bellissimi de' cavalli*, Bracciano 2001.

¹⁵ DE CAVENDISH G., *Methode Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature...*, Anvers, Chez Jacques van Meurs 1658.

¹⁶ Tra principali testi di equitazione pubblicati in Italia nel XVI secolo: FIASCHI C., *Trattato dell'imbrigliare, maneggiare, et ferrare cavalli*, Bologna 1556; FERRARO G., *Delle razze, disciplina del cavalcare*, Napoli 1560; CARACCIOLO P., *La Gloria del Cavallo*, Venezia 1566.



Fig. 2. Carl Borromäus Ruthart (attr.), (1630, Danzica - c. 1703, L'Aquila), *Il Grande Cavallo*, particolare, © *Ciro Faraldo*.

Analisi morfologica de Il Gran Cavallo

La breve panoramica sulla trattatistica e gli studi equestri rinascimentali sono un riferimento importante per approfondire la conoscenza de *Il Gran Cavallo*, soprattutto il confronto con le antiche stampe ci ha condotti ad una migliore lettura morfologica del nostro esemplare. *Il Gran Cavallo* si presenta in primo piano, senza cavaliere e senza conduttore. Sulla grande tela è raffigurato a grandezza naturale un vero e proprio ritratto di un esemplare giovane con il suo mantello grigio pomellato. La massa della vegetazione scura e il cielo all'imbrunire, che fanno da sfondo, sono dei chiari espedienti che delineano meglio i contorni del nostro protagonista. Il destriero - rappresentato con un portamento altiero, la groppa a tutto tondo e gli arti resistenti pronti alla spinta - è raffigurato in posizione di riposo e di profilo, senza nessuna bardatura che lo possa identificare, ed ha in secondo piano solo un vasto paesaggio visto dall'alto.

Da un'analisi più attenta dei vari aspetti morfologici possiamo osservare il suo garrese poco pronunciato, il collo possente con una base ampia che termina a mo' di aquila. Le narici, inoltre, sono allungate e il muso sfilato (fig. 2), mentre gli occhi così vivaci, grandi ed espressivi guardano dritto lo spettatore, ed ancora le piccole orecchie attente e la folta criniera con la coda fluente - con attaccatura medio-bassa - sono chiari elementi che ci permettono di riconoscere il nostro cavallo di razza Napolitana identificazione confermata, come abbiamo anticipato in premessa, dal confronto del nostro soggetto con una stampa seicentesca opera del van Diepenbeeck¹⁷ (fig. 3), presente nel trattato di William de Cavendish, che raffigura il corsiero Napolitano di nome *Nobilissimo*, esemplare proprio di proprietà di de Cavendish. Questo confronto è stato fin da subito utile allo studio del dipinto, come già afferma la scheda tecnica della Casa d'Asta Bonhams di Londra, che pubblica per la prima volta il quadro nel dicembre

¹⁷ *Nobilissimo, Corsiero Napolitano*, incisione VAN DIEPENBEECK A. (1596-1675), in DE CAVENDISH W., *Methode Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature...*, op. cit.

del 2019: *The breed shown is most probably a dappled grey Neapolitan Horse which was noted at the time for its quality*¹⁸. La razza Napolitana presente sul territorio campano e negli allevamenti più prestigiosi d'Europa risulta essere, nel periodo storico della nostra opera, una sintesi indiscutibile di grazia e potenza. Sovrani e nobili appassionati si contendevano, come miglioratori delle proprie razze, gli esemplari più belli e fieri di corsiero Napolitano. Come ben ci descrive nel suo trattato il de Cavendish¹⁹ essa è annoverata tra le cinque razze di cavalli di sangue nobile, le più prestigiose riconosciute a quel tempo: il cavallo Turco, il Berbero, lo Spagnolo, il Napolitano e il Limusine. Allevati i cavalli esclusivamente per la guerra il Napolitano e lo Spagnolo, invece, grazie alle loro specifiche caratteristiche venivano selezionati anche per l'arte equestre e le attività ludiche, quali le giostre e le parate.

La razza Napolitana

Se le diverse grandi scuole di equitazione discendono da quella napoletana, per secoli la più celebre, essa deve il suo primato sia all'abilità dei cavalieri partenopei, ma anche e soprattutto alla natura dei loro cavalli.

Il cavallo di razza Napolitana è da sempre avvolto in una leggenda di grande bellezza e potenza, erede di una eccezionale selezione equina autoctona decantata sin dall'età classica. Già i primi coloni greci raccontano di aver visto correre indomiti cavalli liberi sulla lava infuocata del Vesuvio. Con gli Etruschi giungono nella *Campania Felix* esemplari agili e veloci dal collo inarcato e le orecchie piccole, mentre i consoli romani introducono nei cavalli etrusco-campani il sangue di quelli berberi e scelgono gli esemplari migliori per celebrare i propri trionfi²⁰. L'innesto con cavalli turchi, grazie agli scambi effettuati con l'attività della Repubblica marinara di Amalfi, insieme alle ulteriori miglie apportate in età angioina resero queste cavalcature molto famose perché si giunse al miglioramento e alla nascita degli esemplari di corsiero²¹ Napolitano.

Il ricco e fertile bassopiano campano, da Capua a Nocera, tra il Volturno e il Sarno, ne è stato il territorio di elezione. Nella *Campania Felix* anche Annibale si fermò per procurarsi nuove cavalcature, mentre i consoli romani trovavano qui i cavalli per i loro trionfi, ma soprattutto il re di Napoli sceglieva tra questi esemplari la bianca China²² da donare come omaggio al papa. Gli eventi, la capacità dei cavalieri e in particolare la dedizione degli allevatori hanno fatto entrare il cavallo Napolitano nel mito, simbolo e sintesi di una identità culturale e di una storia straordinaria ed emblematica per il popolo napoletano e per gran parte del sud Italia.

Il Marchio elemento distintivo sulla groppa de Il Gran Cavallo

Prima di condurvi al riconoscimento del marchio presente sulla groppa (fig. 4) del nostro *Gran Cavallo*, che ha guidato l'interessante indagine storica²³, è necessario proporre una puntuale cronistoria delle diverse ricerche documentate sulla tela.

¹⁸ Scheda tecnica della Casa d'Asta Bonhams di Londra, *Old Master Paintings*, New Bond street London, 04 December 2019.

¹⁹ DE CAVENDISH W., *Methodo Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature* op.cit.

²⁰ Cfr FRANCHINI M., MARESCA G., *La fabuleuse aventure du cheval napolitain*, Parigi 2003, op. cit.

²¹ Per Corsiero si intende un cavallo da battaglia molto veloce (corso/corsa o galoppo).

²² China indicava il cavallo bianco che il re di Napoli presentava al pontefice insieme all'omaggio feudale in oro, risalente a Carlo d'Angiò.

²³ Ritengo importante ringraziare coloro che mi hanno gentilmente sostenuto nel percorso di ricerca: Tiziana Maffei, Roberto Formato, Riccardo Lattuada, Lucia Arbace, Damiano Cantelmi, Filippo Maria Ferro, Fabio Manfredi, Agnese Rinaldi, Alduino di Ventimiglia, Giuseppe Maresca, Patrizia Lucci.

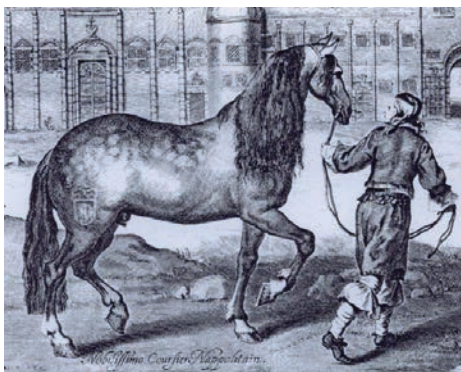


Fig. 3. A. Van Diepenbeeck (1596-1675), *Nobilissimo, Corsiero Napolitano*, incisione in Willame de Cavendish, *Duca di Newcastle, Methode Nouvelle et Invention Extraordinaire de Dresser les Chevaux et les Travailler selon la Nature...*, 1671.

Fig. 4. Carl Borromäus Ruthart (attr.), (1630, Danzica - c. 1703, L'Aquila), *Il Grande Cavallo*, particolare del marchio sulla groppa, © Ciro Faraldo.

Nella scheda tecnica della Casa d'Asta Bonhams di Londra, in cui il dipinto viene presentato per la prima volta al pubblico il 04 dicembre del 2019, si afferma che:

«The present work continues the tradition of equine portraiture established by the Gonzaga in the 16th century with the horse depicted, full-size, in profile and with its head turned slightly towards the viewer. The breed shown is most probably a dappled grey Neapolitan horse which was noted at the time for its quality. The identity of the owners of the horse depicted here remains unknown, but it is possible that they were the Menafoglio nel Mirandolese family. A depiction of the brand used by them, showing a Marquis's coronet above an M²⁴».

I primi studi, quindi, orientano l'opera verso l'ambiente mantovano dove era molto forte la tradizione della ritrattistica equina instaurata dai Gonzaga nel XVI secolo con il cavallo raffigurato, di profilo a grandezza naturale e con la testa leggermente girata verso lo spettatore. Si ha pertanto, una prima identificazione del cavallo grigio screziato fin da subito ipotizzato appartenente alla razza Napoletana, perché come si afferma nella scheda la razza: «all'epoca era ben nota per le sue qualità». Si riconosce però che non erano solo i Gonzaga a festeggiare in questo modo i loro cavalli e che, mentre l'identità dei proprietari rimaneva sconosciuta, era possibile ipotizzare che si trattasse della famiglia Menafoglio nel Mirandolese, poiché la rappresentazione del marchio da loro utilizzato, mostrava una corona di un marchese con sopra una M, che però risulta essere decisamente molto diversa rispetto a quella presente sulla groppa del nostro *Gran Cavallo*.

Contemporaneamente alla scheda della casa d'asta londinese, in Italia presso l'Ufficio Esportazione di Roma si invia alla Direzione Generale del MIC – con la nota del 4 dicembre 2019²⁵ - il

²⁴ Scheda tecnica della Casa d'Asta Bonhams di Londra, *Old Master Paintings*, op. cit.

²⁵ MIC, in data 14 ottobre 2019 la ditta Mastrostefano Air Sea Truck srl, in qualità di trasportatore all'uopo incaricato e per conto della proprietà, la signora Carla Volpato ha presentato all'Ufficio Esportazione di Roma presso la Soprintendenza speciale Archeologia belle arti e paesaggio di Roma, di seguito 'Ufficio Esportazione di Roma', denuncia per il rilascio dell'attestato di libera circolazione in ordine a una serie di dieci dipinti fra i quali era compreso anche quello in oggetto. In data 14 ottobre 2019 la Commissione di turno presso l'Ufficio Esportazione di Roma, visionata l'opera, ha compilato il seguente verbale: "Oggetto: *dipinto*; Quantità: 1; Autore/ Scuola: *Scuola Romana*; Titolo: *Grande Cavallo*; Datazione *XVI d.c.*; Materia e tecnica: *Tela*; Misure: *Altezza cm 210 x larghezza cm 275 x profondità cm 4*; Firme, timbri, numeri di inventario ecc.: *[in bianco]*; stato di conservazione: *mediocre*; Valore dichiarato: *Euro 78500,00*; Valore ritenuto congruo: *Euro 78500,00*; Osservazioni della Commissione Ufficio Esportazione: *[in*

chiaro interesse all'acquisto coattivo dell'opera²⁶ con la seguente motivazione:

«l'innegabile pregio intrinseco del dipinto, del suo essere documento unico e irripetibile di un genere pittorico importante e diffuso di cui oggi in Italia non si ritrovano altri testimoni così antichi. I soli ritratti di equini su tela di dimensioni paragonabili a quello in esame sono oggi ospitati nella Villa Porto-Colleoni-Thiene nei pressi di Thiene, a ornamento del salone del piano nobile e provengono dal Palazzo dei Porto di Vicenza. Sei di essi mostrano gli animali accompagnati dai rispettivi palafrenieri. Attribuiti a Francesco Balante da Thiene (1663 circa –1729) sono databili tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo, in un'epoca dunque successiva a quella dell'opera in oggetto. Il Grande ritratto di cavallo napoletano pomellato grigio riveste dunque l'interesse culturale particolarmente importante di cui all'articolo 10 comma 3 lettere a) e d) del Codice dei beni culturali in virtù del suo valore storico, storico artistico e storico testimoniale rispetto a una categoria della storia dell'arte non altrimenti rappresentata nel Paese. Come tale è meritevole non solo di tutela, ma anche di un'adeguata e imprescindibile valorizzazione, che lo consegni alla pubblica fruizione nei modi e nei luoghi più appropriati. Il prezzo denunciato di euro 78.500,00 è ritenuto congruo».

La nota quindi, mette in evidenza il valore di unicità ed irripetibilità de *Il Grande Cavallo*, confrontandolo con opere di ritratti di cavalli sempre su tela, presenti in provincia di Vicenza, di epoca però successiva al nostro dipinto.

L'analisi delle due diverse ricerche qui proposte, pertanto, ci mette in evidenza che risulta subito chiaro agli studiosi sia la rarità di un ritratto su tela di un esemplare a grandezza naturale così ben delineato e sia l'identificazione della razza Napolitana del nostro giovane corsiero, ma nonostante questi studi molti elementi risultavano poco chiari e sono stati necessari maggior approfondimenti per ricostruire la sua ipotetica storia.

bianco]; L'opera: *richiede accertamenti*; Proposta di: *sospensione*; Per i seguenti motivi: *La Commissione tecnica ritiene opportuno sospendere il giudizio per approfondimenti e studio. Condurrà l'indagine la dott.ssa Adriana Capriotti (Polo Museale del Lazio)*. In data 25 ottobre 2019 la Commissione dell'Ufficio Esportazione di Roma di turno il giorno 14 ottobre 2019 ha emesso via e-mail il seguente responso: [...] *si può procedere al rilascio del dipinto in oggetto poiché non risulta sostenibile con tutte le necessarie motivazioni l'importante interesse per il patrimonio della nazione*'. In data 29 ottobre 2019 l'Ufficio Esportazione di Roma ha rilasciato l'attestato di libera circolazione n. 17224 per il suddetto dipinto. Nel novembre 2019 l'opera è stata trasferita a Londra, alla casa d'aste BONHAMS 1793 Ltd c/o Bonhams Storage – Banbury Road – OX5 1JH Kidlington (UK). Al 26 novembre 2019 risale l'ultimo *condition report* da parte di BONHAMS. In data 3 dicembre 2019, con atto rep. n. 0035843, la Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio, in esercizio dei poteri di controllo sull'attività dei procedimenti amministrativi, ha annullato l'attestato di libera circolazione n. 17224 del 29 ottobre 2019 viziato da eccesso di potere, sotto il profilo sintomatico del travisamento e dell'erronea valutazione dei fatti e da violazione di legge, ed ha disposto che l'Ufficio Esportazione di Roma provvedesse, ai sensi dell'articolo 70 del Codice dei beni culturali, alla formulazione di una proposta di acquisto coattivo del dipinto ivi definito come *Grande ritratto di cavallo napoletano pomellato grigio* di pittore italiano attivo tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, per il valore di euro 78.500 dichiarato nella denuncia assunta agli atti con prot. 32586 del 14 ottobre 2019, allegato n.4, con codice pratica SUE 463708, a favore del Real Sito di Carditello (CE).

²⁶ L'Ufficio Esportazione di Roma, nota protocollo n. 38960 del 4 dicembre 2019, dove è citato il proprietario del dipinto: «vista la lettera del 4 dicembre 2019, assunta agli atti con prot. n. 36109 del 5 dicembre 2019, con cui l'avvocato Eugenio Barrile, in nome e per conto della sua assistita, la signora Carla Volpato, di cui peraltro non produce delega o conferimento di incarico, ha riscontrato l'annullamento in via di autotutela e la proposta di acquisto coattivo di cui sopra chiedendo l'accesso alla documentazione amministrativa e dichiarando, tra le altre cose, come il Grande ritratto di cavallo facesse parte della collezione di Paolo Antonio del Pennino, marchese di Grottareale, nei pressi di Acerra (NA), commendatore dell'Ordine di Sant'Agata, defunto marito della signora Volpato, nonché direttore della sede romana della Casa d'aste Christie's, confermando di fatto la provenienza del dipinto dalla quadreria di una casata d'alto lignaggio». La famiglia del Pennino ha acquisito il titolo di marchese 'sulla scaletta', ossia un riconoscimento ricevuto a fine regno.

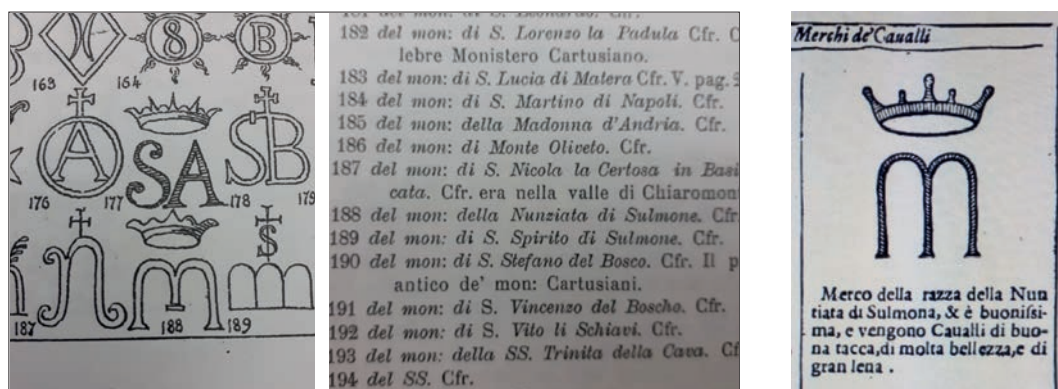


Fig. 5. Marchio dell'Annunziata di Sulmona, in G. Gattini, *Delle razze di cavalli nel Regno di Napoli e Specie in Matera e contorno, Matera 1892*.

Fig. 6. Marchio della Annunziata di Sulmona, in F. Liberati, *La perfettione del cavallo, Roma 1669*.

Il primo elemento di ricerca è stato il marchio presente e ben visibile sulla coscia destra del nostro giovane corsiero, che ha permesso di delineare come luogo di provenienza del dipinto le terre d'Abruzzo. Il simbolo impresso riproduce, infatti, un monogramma con una "m" arrotondata, sormontata da una corona con tre fioroni identificato, grazie ad antiche pubblicazioni²⁷ (figg. 5 e 6) il Liberati del 1669 e il Gattini del 1892, entrambi tra i vari simboli propongono il merco dell'allevamento riconducibile alla Casa Santa dell'Annunziata di Sulmona. Il segno della "m" è un chiaro omaggio alla M del nome della SS. Maria Annunziata.

L'Annunziata di Sulmona - nata sul modello delle Case Sante di Napoli, Capua ed Aversa²⁸ - fondata il 10 marzo del 1320 è la più grande Casa Santa dell'Italia Centrale. Essa si innesta in quella porzione di territorio italiano che - prendendo in prestito una citazione dello storico aquilano Raffaele Colapietra - si trova «in una terra di 'cerniera' tra nord e sud»²⁹, asse di collegamento dove da sempre si svolgeva un flusso continuo di scambi di commercio e cultura.

Occorre ricordare che il sistema delle Case delle Annunziate, frutto della collaborazione tra la Corona e la Chiesa, costituivano per l'intero territorio una vera e propria catena ospedaliera fornendo una rete di servizi e scambi in grado di raggiungere i diversi ambiti sociali. Questi enti benefici pertanto erano proprietari di vasti possedimenti dove si svolgevano produzioni ed allevamenti d'eccellenza.

La 'via degli Abruzzi' era quindi la strada maestra che collegava il centro Italia con il Regno di Napoli, sede dell'autorevole scuola equestre del tempo. Proprio da Napoli, che come emblema ha da sempre un cavallo rampante nel suo stemma, le terre d'Abruzzo e del Molise hanno sempre attinto e in particolare durante il rinascimento si confrontano sulla ricca tradizione cavalleresca, vedi l'importante testimonianza nel castello di Venafro³⁰.

²⁷ GATTINI G., *Delle razze di cavalli nel Regno di Napoli e Specie in Matera e contorno*, Matera 1892; LIBERATI F., *La perfettione del cavallo*, Roma 1669; LUCCI P., *Un cavallo, un dipinto, una storia territoriale*, in «Territori della Cultura», rivista on line, n. 44, Ravello 2021.

²⁸ MARINO S., *Ospedali e città nel Regno di Napoli*, Firenze 2014.

²⁹ COLAPIETRA R., *Una lunga storia d'amore. Pagine scelte di storia aquilana*, Pescara 2011.

³⁰ Ricca tradizione cavalleresca così ben documentata nel castello di Venafro, che prende il nome dalla famiglia Pandone, antica proprietaria di questo maniero medievale, trasformato nel sedicesimo secolo in palazzo nobiliare. In un'ala del castello si possono visitare gli ambienti nobilitati dal conte Enrico Pandone — tra il 1522 e il 1527 — con originali e spettacolari affreschi rappresentanti i migliori cavalli delle sue scuderie. Ogni esemplare, ritratto a grandezza naturale, con la particolare tecnica

Il luogo di provenienza del dipinto, come abbiamo visto, è probabilmente il territorio della città di Sulmona ed i confronti più convincenti per identificare l'autore del dipinto sono in favore del pittore tedesco Carl Borromäus Ruthart³¹ (1630, Danzica – 1703, L'Aquila).

Meglio noto come Carl Ruthart³² o italianizzato in Carlo Borromeo Ruttardo è un artista poco conosciuto³³, ma molto affascinante, che ha vissuto quasi tutta la sua vita come religioso in Italia. Era un monaco e un pittore, originario di Danzica. Nasce da una famiglia protestante e il secondo nome, Borromäus, gli viene aggiunto a Milano, a seguito dell'atto di «confermazione» della sua fede cattolica. Ha compiuto un lungo e operoso viaggio attraverso l'Europa, fermandosi nelle principali città di Anversa, Vienna e Milano.

Dopo il suo trasferimento in Italia, caratterizzato da spostamenti tra Roma, Firenze e Venezia, verso il 1670 Ruthart assume i voti religiosi come frate Celestino, con il nome di Fra' Andrea, presso l'Abbazia di Santo Spirito al Morrone di Sulmona: una profonda spiritualità e l'amore per la natura hanno segnato la sua attività pittorica. Stabilitosi a L'Aquila, dove vive per oltre trent'anni, nel cuore dell'Appennino, realizza un ciclo di *Storie di San Pietro Celestino* per l'Abbazia di Collemaggio.

Artista di fama internazionale, corteggiato da principi e granduchi, Ruthart oggi è presente nei principali musei del mondo e in frequenti case d'aste con le sue opere, spesso molto diverse tra loro e per questo motivo egli rimane un pittore difficile da classificare.

Specifiche caratteristiche della cultura di Danzica hanno influito certamente sul giovane Carl Borromäus che lo hanno condotto ad interessarsi al tema degli animali. Da giovane, Ruthart si esercitò probabilmente nello studio di un artista esperto di pittura degli animali: Samuel Nieldenthal (Erfurt, 1620 - Danzica, 1665), definito dalle fonti come «maestro di rappresentazioni di animali, di piccole e grandi dimensioni»³⁴.

Il modo di dipingere utilizzato per *il Gran Cavallo* sembra riconducibile al periodo dell'intensa produzione italiana di Ruthart, nella fase aquilana dove l'influenza della pittura sia veneta ma soprattutto romana-napoletana hanno dominato; fase in cui il forte uso dei chiaroscuri è un evidente riferimento della pittura dell'Italia meridionale del secondo Seicento. La sua formazione rivela un respiro internazionale e la visione degli 'animalisti' è uno sguardo potremmo dire rubensiano, che cerca di cogliere la vitalità del mondo animale e contemplarne la forza in moto; attinge dai grandi maestri per assimilare, quindi, i toni caldi delle tinte e la morbidezza degli incarnati. Dipingere animali è la sua specialità, i suoi dipinti sono maggiormente scene di

dell'affresco su intonaco a rilievo, presenta il monogramma del conte Enrico, una H circonscritta, il morso illusionistico del cavallo, appeso a un chiodo, e una didascalia contenente il nome del cavallo, la razza, l'età e i destinatari, in quanto il conte, Enrico Pandone (originario di Capua), regalava o vendeva i suoi cavalli ai nobili amici. Quest'ultimo dettaglio rivela la fitta rete di relazioni politiche che egli aveva e i continui scambi che avvenivano lungo il territorio.

³¹ Ringrazio Riccardo Lattuada, che appena gli ho comunicato che il marchio presente sulla groppa del cavallo è identificato nell'Annunziata di Sulmona, ha subito ipotizzato l'artista del dipinto in Ruthart, al quale egli aveva già attribuito un'altra eccellente opera in vendita presso un'asta: *Orfeo che incanta gli animali*. LATTUADA R., *Orfeo che incanta gli animali*, in *Dipinti antichi e Arte del XIX secolo*, lotto n. 201, Roma 2018.

³² A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e i suoi contorni*, Aquila 1848. Nella guida l'artista è citato più volte tra i principali maestri rappresentati nella Pinacoteca del Municipio dell'Aquila.

³³ Per un recente sommario su Ruthart cfr. ARBACE L., MIELNIK M. (a cura di), *Natura e Spiritualità, Carl Borromäus Ruthart*, (1630-1703), cat. mostra, Gdańsk 2019. Mostra in accordo con il Museo Nazionale di Danzica e un catalogo trilingue. BOCCHI G., BOCCHI U., *Carl Borromäus Andreas Ruthart detto Carlo Ruttardo*, in *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Castello Viadana 2004.

³⁴ SOBECKA A., *Carl Borromäus Ruthart e l'Arte gedanese*, in *Natura e Spiritualità*, op. cit., pp.12 -35.

caccia o scene religiose con la presenza sempre di animali, tanto che il biografo ottocentesco, Pietro Zani lo ricorda con l'appellativo di «Raffaello degli animali»³⁵.

Alcuni dettagli naturalistici de *Il Gran Cavallo* sono chiari riferimenti della formazione giovanile fiamminga di Ruthart: la bava alla bocca o le gocce di sudore vicino agli occhi sono tutti particolari minuziosi (fig. 2), che desiderano nobilitare il soggetto e renderlo vivo. Espedienti particolarmente indicativi di una scelta pittorica in questo straordinario ritratto di grande formato, in cui il pittore è attento a mostrare il cavallo in tutta la sua forza espressiva: rappresentato in posizione di riposo il destriero con un leggero movimento della testa e con il suo occhio vispo guarda allo spettatore, semplici accorgimenti che rivelano la natura nobile e il temperamento forte.

Il primo confronto che ci ha avvicinati a Ruthart è stato con il dipinto - *Orfeo che incanta gli animali* (fig. 7), opera giunta ad un'asta ed attribuita a Ruthart da Riccardo Lattuada con un chiaro riferimento dell'influenza della pittura napoletana: «mostra una tela a trama spessa preparata con terra bruna, estesamente usata per il chiaroscuro sia negli animali sia nel fondale, che è genericamente esemplato sulle invenzioni più tarde di Salvator Rosa»³⁶.

Questo confronto ha guidato i primi passi che mi hanno avvicinato al nostro pittore di cui ho approfondito e studiato l'intera collezione aquilana, che al tempo (Aprile 2020) ho avuto l'opportunità di vedere perché allestita nelle sale espositive del complesso monumentale dell'Abbazia di Santo Spirito al Morrone, mentre oggi - sempre proprietà del MuNDA (Museo Nazionale d'Abruzzo) - è conservata in deposito presso il Castello Piccolomini di Celano (AQ). I confronti che di seguito propongo, con alcuni esemplari aquilani, confermano lo spirito di Ruthart: un artista che indaga la natura dell'animale e al loro mondo dedica al sua pittura.

La scelta di una essenzialità descrittiva accentuata da una certa povertà coloristica, dona al nostro *Gran Cavallo* un'atmosfera rarefatta e sospesa che aiuta a poter proporre un'immagine più introversa e riflessiva, come accade nell'opera il *Cane che beve* (fig. 8) dove osserviamo un cane - nero e bianco con un largo collare - che con un leggero movimento si abbassa per bere da una ciotola in primo piano e con gli occhi guarda verso l'osservatore. «Questa scena con il suo significato riposto, derivato dalla morale e dalla forte matrice filosofica di cui è pervasa gran parte dell'opera di Ruthart, risulta tipica degli anni della sua maturità artistica e pertanto un tassello importante per la ricostruzione del percorso poetico di un grande artista capace di modificare e adattare la sua attività alle tematiche e alle esigenze della clientela»³⁷.

Anche nella *Lepre in un cespuglio* (fig. 9) - uno splendido esemplare con il muso rivolto verso l'osservatore - c'è un'accurata descrizione del folto e morbido pelo, realizzato grazie ad una disinvolture pittorica e alla forte vicinanza con la pittura di natura morta fiamminga della cerchia di Rubens. «Ruthart ci mostra in questo dipinto, se pur di piccole dimensioni, le migliori caratteristiche di ricercatezza e vivacità narrativa della sua poetica artistica»³⁸.

La produzione tarda ascrivibile al nostro artista, si caratterizza sempre con una semplificazione della stesura pittorica e degli schemi compositivi. Il cavallo, infatti, è raffigurato su di una sorta di terrazzamento che si affaccia su un ampio paesaggio montano, dove domina il silenzio. Sulla destra, tra la folta vegetazione ci sono delle rovine, grossi conci e un arco con rocce molto caratteristiche. Nella luminosità misteriosa del crepuscolo, elemento caratteristico di Ruthart, lo sfondo e la rappresentazione del paesaggio sono resi al minimo. La luce che si intravede tra le nubi evidenzia uno scenario non uniforme, dove possiamo scorgere specchi d'acqua, che fanno ipotizzare al tratto di paesaggio abruzzese con il fiume Sagittario. Ben visibile è anche

³⁵ «Padre Celestino fiammingo, fu soprannominato il Raffaello degli animali» in P. ZANI, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle belle arti*, XVI, Parma 1823.

³⁶ LATTUADA R., in *Dipinti antichi e Arte del XIX secolo*, *Orfeo che incanta gli animali*, op. cit.

³⁷ LUDOVICI E., *Cane che beve*, XXXVI scheda di catalogo, in *Natura e Spiritualità*, op. cit., p. 287.

³⁸ LUDOVICI E., *Lepre in un cespuglio*, XXXII scheda di catalogo, scheda di catalogo, in *Natura e Spiritualità*, op. cit, p.273.



Fig. 7. Carl Borromäus Ruthart (attr.), (1630, Danzica - c. 1703, L'Aquila), Orfeo che incanta gli animali, courtesy @Finarte Auctions.

un ponte, circondato da picchi rocciosi dove sono brevemente accennati nuclei abitativi ipotizzabili nei borghi arroccati a pochi chilometri da Sulmona, a conferma della consistenza dei possedimenti della Casa Santa dell'Annunziata.

«Considerando la produzione dell'artista durante il suo soggiorno in convento, Ruthart era un pittore irregolare, autore sia di dipinti di livello più alto che di livello più basso. È per questo che in molti casi l'attribuzione è difficile se non impossibile»³⁹.

Si attende, pertanto, l'intervento di pulitura del dipinto per poterlo ammirare senza le varie ridipinture presenti sulla tela e poter quindi giungere ad un'attribuzione definitiva.

Il Real Sito di Carditello

Oggi il dipinto, come già accennato, è in consegna temporanea presso il Real Sito di Carditello, identificato dal Ministero come destinatario di quest'opera in virtù della sua antica vocazione equestre e ritengo opportuno proporre - per una completa narrazione - un breve *excursus* sul sito e le sue vicende storico artistiche.

La *Real Delizia* di Carditello venne costruita per volontà dei sovrani della dinastia Borbonica, che governarono sul Regno di Napoli, poi Regno delle Due Sicilie, dal 1734 al 1860. La tenuta di Carditello⁴⁰ e la sua piccola reggia sono strettamente legate all'importanza strategica della

³⁹ MIELNIK M., *Le scene di caccia e di lotta tra gli animali esotici nella produzione artistica di Carl Borromäus Ruthart nel contesto dell'iconografia di caccia del XVII secolo in Natura e Spiritualità*, op.cit., pp. 37- 61.

⁴⁰ Il Real Sito di Carditello o *Real Delizia* cfr. ARCHIVIO STORICO REGGIA DI CASERTA, in seguito ARC, *Platea del Real Sito di Caserta formata per ordine di S M. Francesco I, Amministratore cavalier Sancio*, vol. IV, *Stato di Carditello e Calvi*, v. 3571, post 1834. Il documento contiene la descrizione generale del Real Sito di Carditello e fabbricati esistenti nel medesimo; SCHIPA G.M., *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, vol. I, Napoli 1922; ALISIO G., *Il sito reale di Carditello*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIV, n. fasc. II,



Fig. 8. Carl Borromäus Ruthart (Danzica 1630 c. -L'Aquila 1703), Cane che beve, sec. XVIII, ultimo quarto olio su tela 63x49 cm, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo ops- sk 1200, © Gino di Paolo.



Fig. 9. Carl Borromäus Ruthart, (*Danzica* 1630 c. – *L'Aquila* 1703), *Lepre in un cespuglio*, sec. XVIII, ultimo quarto, olio su tela 53x86 cm, *L'Aquila*, Museo Nazionale d'Abruzzo ops 46, © Gino di Paolo.

caccia⁴¹ - per gli acquitrini della zona che costituivano l'*habitat* naturale di fagiani e beccacce - e dell'allevamento dei cavalli. Si trattava di un vasto territorio pianeggiante appartenente, fin dal 1628, alla famiglia del conte di Acerra, Ferdinando III de Cardenas⁴².

Situato in Terra di Lavoro poco lontano dal centro abitato di San Tammaro (CE), ritenuto - grazie all'intuizione del re Carlo di Borbone fin dai primi anni del suo regno - luogo particolarmente adatto al perfezionamento della razza dei cavalli e così già dal 1744 venne preso in fitto per 2800 ducati annui.

Ferdinando IV, poi, proseguì con grande passione il progetto paterno ampliando la tenuta con diversi territori acquistandoli o rivalendosi di diritti che le leggi gli accordavano. Egli amò tantissimo Carditello e commissionò - a partire dalla primavera del 1784 - la realizzazione dei comodi rurali necessari al ricovero degli animali, alla lavorazione dei prodotti e alle abitazioni

Napoli 1975; PALACIOS A. G., *Mobili*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, vol. I, Firenze 1980; IACONO M. R., *I siti reali e la rappresentazione del paesaggio agrario in Terra di Lavoro*, in CIOFFI R. (a cura di), *Casa di Re*, Milano 2005; PALACIOS A.G., *L'arredamento del Real Casino di Carditello* in PALACIOS A.G. (a cura di), *Nostalgia e invenzione, Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milano 2010; AA.VV., *Alle origini di Minerva Trionfante. L'Unità d'Italia vista da san Leucio. I siti Reali Borbonici, Caserta e Terra di Lavoro nel processo di Unificazione nazionale*, Roma 2013; VENTRELLA E., VENTRELLA R., *Reali Delizie. Itinerario storico artistico in Campania felix*, Napoli 2013; DIANA A., *Il Real Casino di Ferdinando IV: gli arredi e gli arazzi*, in *Siti Reali e Territorio*, numero Speciale Carditello, Roma 2014; DI IORIO A., *Carditello da feudo a Sito Reale*, Verona 2014; VERDILE N., *La Reggia di Carditello, da sito reale a metafora di un'Italia in declino*, Caserta 2014; DIANA A., *Fedele Fischetti and the Gallery of Real Casino Carditello*, in GAMBARDELLA C. (a cura di), in *'Le vie dei mercanti' Heritage and Technology*, Atti del convegno XIII Forum Internazionale di Studi, Napoli 2015.

⁴¹ BLESSICH A., *Un geografo italiano del secolo XVIII: Giovanni Antonio Rizzzi Zannoni (1736-1814)*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma 1898, 1, 2, 4, 9; AA.VV., *Fonti cartografiche nell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1987; SCHIPA G.M., *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, vol. I, Napoli 1922; BRANCACCIO G., GIORDANO V., ZAGARI V., *La caccia al tempo dei Borbone*, MASCILLI MIGLIORINI L. (a cura di), Firenze, 1994, pp. 19-41; ALISIO G., *Siti reali dei Borboni, Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma 1976.

⁴² CAPORALE G., *Memorie storico-diplomatiche della città di Acerra e dei Conti che la tennero in feudo*, Napoli, 1890.

del personale, rendendo così il Sito Reale di Carditello una prima fattoria-modello per l'organizzazione delle attività agricole e produttive, con il fulcro centrale nell'allevamento dei cavalli, tanto che venne progettato il primo "ippodromo europeo": il galoppatoio realizzato dinanzi alla Casina Reale di Carditello.

Nel 1787 il re Ferdinando IV affidò il progetto dell'intero complesso architettonico al romano Francesco Collecini⁴³ coadiuvato nella direzione artistica dal pittore di corte il tedesco Jacob Philipp Hackert, che studiò e sviluppò un programma iconografico ispirato alla vita agreste, alle stagioni e alla caccia. Gli apparati decorativi degli interni della residenza reale, i quadri e gran parte degli arredi vennero eseguiti da gruppi di artisti, coordinati da Hackert quali: Wilhelm Tischbein, Giuseppe Cammarano e Fedele Fischetti. Vediamo come a Carditello la funzione residenziale e quella produttiva si univano, vi si coltivavano, cereali, canapa, foraggi e lino, secondo i metodi agronomici più avanzati dell'epoca, che prevedevano integrazione tra allevamento e agricoltura⁴⁴. La tenuta era organizzata inoltre, sia per l'allevamento della prestigiosa razza di cavalli Persano e sia per l'allevamento delle bufale e delle vacche e dal loro latte si iniziò la produzione di un formaggio 'fresco' molto simile alla nostra mozzarella di bufala, ancora oggi eccellenza dell'intero territorio. La Casina Reale, in posizione centrale rispetto a tutto l'impianto, era affiancato dagli edifici destinati agli allevamenti dei cavalli e delle bufale, peculiarità questa tutta borbonica: la coesistenza dei lavoratori della terra, dei casari e degli allevatori strettamente collegati all'appartamento dei sovrani⁴⁵. In cinque anni, dal 1787 al 1792, i lavori nella Reggia di Carditello vennero ultimati. Le facciate classicamente decorate ne davano, allora come ora, un'armonica visione. Completamente arredato, il Real Sito faceva sfoggio di preziosi tendaggi, una ricca pinacoteca e una moltitudine di libri⁴⁶. Preziose notizie sullo svolgimento dei lavori a Carditello sono fornite da Johann Wolfgang von Goethe che pubblicò, nel 1811, la biografia di Jacob Philipp Hackert⁴⁷, raccontando dell'incontro del pittore con re Ferdinando IV, che era finalmente «soddisfatto di avere un palazzo completato e così ben decorato».

Il 22 gennaio 1799 fu proclamata la Repubblica napoletana e durante i sei mesi repubblicani, la reggia di Carditello fu assaltata e occupata subendo molti danni. Passata attraverso le spoliazioni rivoluzionarie napoletane del 1799 e la breve dominazione francese, la fattoria modello venne potenziata dopo la Restaurazione.

Nel 1830 con Ferdinando II la gestione della Real Tenuta cambiò. Tempi diversi, sovrani diversi, prospettive economiche e sociali diverse e dopo l'Unità d'Italia il sito conobbe un progressivo declino. Con la nascita del Regno d'Italia (1861) la tenuta di Carditello passò ai Savoia e Vittorio Emanuele III, nel 1919, la donò all'Opera Nazionale Combattenti (Ono) e i suoi 2.070 ettari furono lottizzati e venduti. Nel 1924 Carditello divenne luogo di scontri e la famiglia reale spostò quadri, arredi e quanto ancora rimasto nei locali del Palazzo Reale di Caserta e nel museo di Capodimonte.

Nel 1952 la *Real Delizia* passò nella proprietà del Consorzio Generale di Bonifica del Bacino Inferiore del Basso Volturno. I boschi furono tagliati, tutto quello che era stata la grandezza del luogo rimase un ricordo e anche la reggia continuò il suo inesorabile declino. Nel 1978 fu isti-

⁴³ Sull'attività di Francesco Collecini, cfr. SERRAGLIO R., *Francesco Collecini. Architettura del secondo Settecento nell'area casertana*, Napoli 2001 e la bibliografia ivi citata.

⁴⁴ IACONO M.R., *La reale tenuta agricola di Carditello: fonti archivistiche* in, *Un elefante a corte: allevamenti, cacce ed esotismi alla reggia di Caserta*, Napoli 1992; MIGLIACCIO L., *Rivisitando Carditello. Nuove acquisizioni archivistiche*, in *Bollettino di informazione: tutela, restauro, contributi, iniziative, mostre, manifestazioni*, n. 4, Caserta 1998; ROBOTTI C. (a cura di), *Dai Farnese ai Borbone famiglie europee: costruire stati*, Lecce 2006; SPINOSA N. (a cura di) *I Borbone di Napoli*, Sorrento 2009; AA.VV., *Alle origini di Minerva Trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti reali Borbonici*, Roma 2012.

⁴⁵ Così come accade anche presso il Real sito di San Leucio, altro sito borbonico in cui si avvia la produzione della seta.

⁴⁶ ARC, *Inventario generale del Real Sito di Cardito*, n. 550, anno 1830.

⁴⁷ MANCINI F. (ristampa a cura di), GOETHE J. W., *Biografia di J. Philippe Hackert*, Napoli 1988.

tuito il Museo dell'agricoltura meridionale ma poi anche i molteplici oggetti, pezzi rari, talvolta unici, risalenti perfino all'età classica, subirono una dispersione. Dal 2008, nel pieno dell'emergenza rifiuti in Campania, il Real Sito di Carditello venne accerchiato da due discariche di Stato: espressione e causa del vergognoso abbandono a cui era ormai lasciato. Il Consorzio in questi anni aveva contratto diversi debiti che non poteva pagare, pertanto la Sga (Società Gestione Attività della Banca san Paolo maggiore creditore) chiese, nel 2010, che la reggia di Carditello fosse messa all'asta per recuperare il credito vantato.

Dal 9 gennaio 2014, dopo decenni di abbandono, il Mibac, nella persona del ministro Massimo Bray ha restituito alla Nazione e alla collettività il Real Sito di Carditello, con la successiva poi nascita della Fondazione istituzionale per il riuso e la valorizzazione di esso.

La storia e le vicende di Carditello sono un importante esempio per tutto il nostro territorio, per il quale si auspica il definitivo compimento di un percorso ampio e complesso di sviluppo per l'ambiente, l'agricoltura e la cultura.

Conclusione

La scelta da parte del Ministero dell'acquisto del dipinto de *Il Gran Cavallo* e la sua destinazione espositiva presso il Real Sito di Carditello, indubbiamente ci testimonia l'impegno e la volontà di rilancio e valorizzare non solo del Sito di Carditello, ma di tutta la storia del territorio di cui il dipinto *Il Gran Cavallo* ne rappresenta una 'sintesi'. Un giovane corsiero Napolitano rappresentato in tutta la sua fierezza, in un dipinto a grandezza naturale, diventa simbolo di una complessa identità culturale, sunto di un patrimonio ricco di storia, che ha nei secoli unito il territorio con l'abilità e la passione dei cavalieri campani insieme alla natura dei loro cavalli: il cavallo Napolitano diventa simbolo e sintesi armoniosa, quindi, dell'identità culturale e territoriale campana.



Fig. 1. Proposta per Salerno 2022. Credit: M.R. Macrini.

LE CRITICITA' AMBIENTALI COME STRUMENTO DI TRASFORMAZIONE DEI CONTESTI URBANIZZATI. OBIETTIVI E SVILUPPO SOSTENIBILE

Rossella Franchino, Caterina Frettoloso, Maria Regina Macrini

About: The massive anthropization that has taken place especially since the last century and climate change are among the main issues that make the urban territory of our cities increasingly vulnerable. Furthermore, climate change is causing damage not only from an environmental point of view, but also from an economic and social point of view. The objectives set by the 2030 Agenda for sustainable development have led to much reflection on the actions to be implemented for the development and transformation of our cities which are increasingly configured as agglomerations with great complexity.

Il mesosistema urbano

A partire dal secolo scorso, la massiccia antropizzazione insieme ai cambiamenti climatici verificatisi hanno riguardato le principali questioni che hanno reso sempre più vulnerabile il territorio urbano delle nostre città. Tali problematiche, infatti, stanno influenzando le città in diversi modi. Una delle conseguenze più importanti riguarda la temperatura e la qualità dell'aria, ma anche una maggiore vulnerabilità ai disastri naturali come allagamenti, inondazioni generati da eventi climatici estremi¹.

I cambiamenti climatici, inoltre, stanno generando danni non soltanto dal punto di vista ambientale, ma anche economico e sociale².

¹ Il contributo è il frutto di un lavoro congiunto delle autrici; tuttavia, è da attribuire a Rossella Franchino il paragrafo "Il mesosistema urbano"; a Caterina Frettoloso il paragrafo "Modelli trasformativi eco-innovativi: networks urbani blue-verde"; a Maria Regina Macrini il paragrafo "La gestione delle acque di pioggia: strategie eco-orientate per la città di Salerno".

² MUSCO F., ZANCHINI E. (a cura di), *Il clima cambia le città - Strategie di adattamento e mitigazione nella*

Per tecnici e amministratori del territorio, l'adattamento ai cambiamenti climatici risulta, quindi, tra le sfide più urgenti da affrontare, al fine di ipotizzare e strutturare interventi di trasformazione e riequilibrio.

L'individuazione di strategie ecologico-ambientali per il miglioramento delle condizioni del nostro «habitat» urbano investe, attualmente, sia le politiche locali sia quelle a larga scala; per esempio ciò è stato il programma di ripresa e resilienza «Recovery Plan», che ha trattato queste tematiche. Già anche gli obiettivi previsti dall'«Agenda 2030» per lo sviluppo sostenibile hanno portato a riflettere molto sulle azioni da mettere in campo per lo sviluppo e la trasformazione delle nostre città, le quali si configurano sempre più come degli agglomerati di grandi complessità.

La sfida è proprio questa: le città possono diventare capaci di autoregolarsi dal punto di vista ecologico-ambientale, al fine di garantire il controllo delle trasformazioni e il conseguimento della «Meta 2030»: «11-Città e comunità sostenibili»?

Per coloro che operano nel settore della salvaguardia ambientale (con particolare attenzione alle problematiche di gestione delle risorse negli interventi di recupero del territorio), l'ottimizzazione delle prestazioni e la ricerca di prassi operative reversibili costituiscono il presupposto perché venga attuato il principio dell'equità intergenerazionale. La gestione sostenibile dell'ambiente³, infatti, implica necessariamente un uso razionale ed ecocompatibile delle risorse mediante l'ottimizzazione dei processi antropici che interessano il territorio.

Inoltrandosi nelle valutazioni delle interrelazioni tra i fenomeni antropici e quelli naturali, con il fine di fornire strumenti e metodi per il riequilibrio, può essere di aiuto guardare il territorio come a un vero e proprio ecosistema⁴. Come è noto l'ecosistema naturale ha un funzionamento perfetto mentre non accade altrettanto per l'ecosistema urbano, che è artificiale e molto complesso a causa delle interazioni tra l'ambiente naturale e quello artificiale e anche in continua trasformazione, in quanto influenzato da molteplici fattori.

L'ecosistema urbano è costituito da biotopi artificiali, semi-artificiali e semi-naturali, mentre, tra le componenti fisiche e biologiche si sviluppano relazioni molto complesse. E', quindi, un ecosistema transitorio nel quale l'attività antropica non gli permette di conseguire sia una completa autonomia, sia una condizione di stabilità. L'ecosistema urbano è, quindi, un sistema molto complesso che richiede un'attenta gestione al fine di garantire un futuro sostenibile per le città e gli abitanti.

Per strutturare interventi di riequilibrio può essere efficace ragionare su strategie basate sull'interconnessione tra microsystemi. Strutturando l'ecosistema urbano come un insieme di microsystemi, di tipo sia artificiale sia naturale, che andando a unirsi tra di loro formano un mesosistema, si può aspirare a stabilire una situazione intermedia di stabilità. Ciò può consentire all'ecosistema urbano di conseguire un certo «equilibrio» scambiando interazioni con altri ecosistemi.

Questo lo si ottiene ragionando sulla trasposizione all'ambiente urbano della teoria dei sistemi ecologici, formulata da Urie Bronfenbrenner. Questa teoria, detta anche «dello sviluppo in un contesto» o teoria dell'«ecologia umana», ha lo scopo di favorire la comprensione delle interrelazioni dinamiche tra i vari fattori personali e ambientali che influenzano lo sviluppo umano⁵.

pianificazione urbanistica, 2015.

³ CLINI C., MUSU I., GULLINO M.L. (a cura di), *Sustainable Development and Environmental Management: Experiences and Case Studies*, 2012.

⁴ ADLER R.F., TANNER C. J., *Urban Ecosystems Ecological principles for the Built Environments*. Cambridge University Press, 2013; AITKENHEAD-PETERSON J., VOLDER A. (a cura di), *Urban Ecosystem Ecology*, Agronomy Monograph 55, 2010.

⁵ BRONFENBRENNER U., *The Ecology of Human Development: Experiments by Nature and Design*, Cambridge 1981.

La trasposizione consiste nel considerare il mesosistema come interconnessione tra i microsistemi anche a livello di sviluppo dell'ambiente urbano.

Al fine di consentire le interazioni tra l'ecosistema urbano e gli altri ecosistemi con gli obiettivi suddetti, risulta strategico garantire un sistema di interconnessione che, ambendo al conseguimento di una condizione di stabilità, porti a costituire un vero e proprio «network» di collegamento tra i microsistemi. Il sistema di interconnessione, quindi, si deve configurare come un «network» di collegamento, integrazione, ricomposizione e protezione dell'intervento antropico. Tale «network» realizza un collegamento di servizi e di spazi, costruiti e naturali, mediante processi di ottimizzazione sia nei riguardi del costruito, sia dell'ambiente naturale sia del contesto ecologico in cui si inserisce e che contribuisce a modificare. Il tutto valorizzando le qualità ecologico-ambientali del territorio e dotandolo di servizi appropriati e sostenibili.

Questo approccio può consentire di ambire a configurare il territorio urbano come un tessuto in cui non si rileva il confine tra ambiente artificiale e naturale e in cui ogni processo viene controllato affinché il suo impatto, e di conseguenza il degrado irreversibile indotto, sia il minimo possibile.

In tale ambito, quando le caratteristiche dell'intervento lo consentono, particolare attenzione si rivolge al contributo delle soluzioni basate sulla natura (Nature Based Solutions)⁶ con l'obiettivo di utilizzare i principi della natura come modello di gestione sostenibile che stimolano le potenzialità naturali intrinseche di tali risorse purtroppo non sviluppate a causa della massiccia antropizzazione.

Utilizzare la capacità propria della natura nel controllare gli effetti negativi dei cambiamenti climatici è sicuramente più conveniente non solo ambientalmente, ma anche economicamente, in quanto consente di contenere il ricorso a costose soluzioni impiantistiche.

Tali sistemi naturali applicati ai territori antropizzati, inoltre, risultano ancora più efficaci se, oltre a controllare le problematiche legate alla gestione delle acque, consentano anche il controllo dell'assetto del verde. Tale interconnessione permette di realizzare dei veri e propri corridoi «blue + green» che attraversano l'ambiente urbano e aiutano a collegare i sistemi naturali esistenti, contribuendo al miglioramento delle caratteristiche ecologico-ambientali dell'area nel suo complesso. Il sistema multifunzionale che rende possibile il raggiungimento degli obiettivi suddetti, oltre a garantire un futuro sostenibile alle aree urbane, consente di generare molteplici benefici ecologico-ambientali, sociali, culturali ed anche economici.

I vantaggi apportati dall'utilizzo di queste soluzioni sono molteplici ed in particolare si evidenziano quelli relativi al miglioramento della resilienza ambientale e delle condizioni ecologiche al fine di preservarne la biodiversità.

Secondo uno studio dell'ISPRA «infatti è stato dimostrato che la perdita di biodiversità contribuisce all'insicurezza alimentare ed energetica, aumenta la vulnerabilità ai disastri naturali, come inondazioni o tempeste tropicali, diminuisce il livello della salute all'interno della società, riduce la disponibilità e la qualità delle risorse idriche e impoverisce le tradizioni culturali»⁷.

Il controllo della biodiversità, con la conseguente salvaguardia dei processi naturali che sono alla base della sopravvivenza degli ecosistemi, costituisce uno dei fattori che maggiormente influenza gli attuali interventi di recupero e di riutilizzo in chiave sostenibile del territorio urbanizzato. È ormai noto che la tutela della biodiversità passa attraverso la connessione a rete

⁶ KABISCH N., KORN H., STADLER J., BONN A., *Nature-based Solutions to Climate Change Adaptation in Urban Areas Linkages between Science, Policy and Practice*, Springer 2017; BREARS R. C., *Nature-Based Solutions to 21st Century Challenges*, Earthscan from Routledge, 2020; MAHMOUD I. H., MORELLO E., LEMES DE OLIVEIRA F., GENELETTI D. (a cura di), *Nature-based Solutions for Sustainable Urban Planning - Greening Cities, Shaping Cities*, Springer 2022.

⁷ <<https://www.isprambiente.gov.it/it/attivita/biodiversita/le-domande-piu-frequenti-sulla-biodiversita/perche-e-importante-la-biodiversita>>.

degli «habitat», e più in generale delle aree naturali, perché è nella frammentazione degli ambienti naturali, ovvero nella graduale divisione di un bacino di naturalità in frammenti sempre più piccoli ed isolati a causa dell'azione diretta dell'uomo, che va individuato uno dei pericoli più gravi per la diversità ecologica.

Modelli trasformativi eco-innovativi: networks urbani blue-verde

Il tema della rigenerazione urbana, oggetto anche di recenti bandi nell'ambito del PN-RR, sta offrendo a livello internazionale, così come in Italia, l'occasione per affrontare sfide strategiche che investono diversi ambiti della progettazione tecnologica. L'adattamento ai cambiamenti climatici richiede, infatti, competenze trasversali in grado di fornire risposte integrate e dinamiche che abbiano come obiettivo comune quello di gestire correttamente le risorse a nostra disposizione.

La gestione delle acque meteoriche, a scala urbana, costituisce una delle principali problematiche connesse alle continue evoluzioni delle condizioni climatiche di scala globale; essa necessita un approccio sistemico in cui tale problema sia affrontato in termini rigenerativi. Le politiche e le esperienze progettuali internazionali stanno dimostrando, infatti, come la stretta relazione tra cambiamenti climatici e gestione delle acque possa essere interpretata in modo costruttivo, trasformando cioè una forte criticità in un elemento che va a strutturare il progetto stesso. «Combinare l'adattamento e la mitigazione dei cambiamenti climatici attraverso le risorse idriche è una proposta che permette di conseguire risultati utili per tutti. Innanzitutto, va a vantaggio della gestione delle risorse idriche, migliorando la fornitura di acqua e di servizi igienico-sanitari. (...) contribuisce direttamente alla lotta contro le cause e gli impatti dei cambiamenti climatici, (...) contribuisce, sia direttamente, sia indirettamente, a soddisfare molti SDG (...) come pure un insieme di ulteriori obiettivi di carattere globale»⁸.

La domanda, infatti, a cui rispondere dal punto di vista metodologico-progettuale è non solo «come possono le aree urbane contribuire a un uso più sostenibile del ciclo dell'acqua?»⁹ ma anche «come può l'acqua contribuire alla qualità sostenibile delle aree urbane?»¹⁰. Se si considera come, nel corso del tempo, le città caratterizzate dalla presenza dell'acqua hanno sviluppato specifici usi degli spazi collettivi in relazione all'influenza che questo elemento, spesso integrato alla vegetazione, ha avuto sulle condizioni microclimatiche, risulta evidente la stretta connessione tra il sistema blue - verde e la qualità della vita di una popolazione. Qualità che si traduce nella realizzazione di condizioni che, da un lato consentono di vivere gli spazi aperti urbani in diversi momenti della giornata e dell'anno per sport o per socializzare dall'altro favoriscono o meno l'attrattività di determinate zone. Tali considerazioni suggeriscono, pertanto, un approccio progettuale in cui soprattutto gli spazi collettivi siano considerati come elementi cerniera tra le diverse reti che strutturano un determinato contesto urbano. Una sorta di interfaccia tra la rete delle infrastrutture per la mobilità, che, come spiega Tjallingii è considerata l'elemento dinamico nell'ambito delle politiche di sviluppo di un territorio, e quella verde – blue che, invece, essendo la condizione necessaria per attivare i processi di conservazione e incremento della biodiversità, rappresenta la componente «soft» del sistema città¹¹.

⁸ UNESCO World Water Assessment Programme, *Rapporto mondiale delle Nazioni Unite sullo sviluppo delle risorse idriche 2020: acqua e cambiamenti climatici*, UNESCO, 2020, p. 11.

⁹ VAN BUEREN E., VAN BOHEMEN H., ITARD L., VISSCHER H. (a cura di), *Sustainable Urban Environments. An Ecosystem Approach*, Springer 2012, p. 106.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ TJALLINGII S., Planning with water and traffic networks. Carrying structures of the urban landscape, *Research In Urbanism Series*, 3(1), 2015, pp. 57-80. Doi: 10.7480/rius.3.832

Infatti, se l'obiettivo è quello di contribuire a salvaguardare le risorse naturali a disposizione e di incrementare la qualità ecologico-ambientale delle nostre città, andando a migliorare la qualità della vita, si rende necessario, di conseguenza, proporre dei modelli trasformativi che siano «in grado di controllare parametri di sistema ambientale connessi ai temi della fruibilità/mobilità, dei tempi d'uso della permeabilità dei suoli»¹². Tali modelli hanno il compito di trasformare gli elementi di criticità in una risorsa secondo approcci di rigenerazione urbana e sociale che potremmo definire eco-innovativi.

Infatti, condividendo la premessa scientifico-culturale del progetto “Measuring ecoinnovation” (MEI)¹³, secondo cui gli effetti ambientali positivi, generati dall'eco-innovazione, a forniscono significativi elementi di valutazione, il concetto di *Eco-Innovation*, a cui si fa riferimento, punta l'attenzione sulle «performance» ambientali anziché sugli obiettivi ambientali. Secondo tale logica si potrebbe considerare eco-innovativi quei modelli trasformativi in grado di produrre o attivare «qualsiasi forma d'innovazione che si traduce o mira a tradursi in progressi significativi e dimostrabili verso l'obiettivo dello sviluppo sostenibile, riducendo le incidenze negative sull'ambiente, aumentando la resistenza alle pressioni ambientali o conseguendo un uso più efficace e responsabile delle risorse naturali»¹⁴.

L'approccio metodologico-progettuale alla base della sperimentazione presentata condivide tale premessa proponendo un modello organizzativo e prestazionale che si configura come un insieme di strategie eco-innovative che perseguono più obiettivi e, in particolare: ricucire la frammentazione spaziale ed ambientale che caratterizza le aree oggetto di intervento realizzando un sistema di spazi aperti concepito come una vera e propria infrastruttura a servizio dei cittadini; incrementare la qualità ecologico-ambientale attraverso un uso sistemico di «nature based solutions che può consentire di integrare entro una visione organica il progetto di trasformazione e gestione delle componenti ambientali, paesaggistiche e socioeconomiche in una prospettiva di incremento della resilienza urbana. (...) Non si tratta di attivare quella che semplicisticamente viene definita come “rinaturalizzazione” degli ambiti urbani, ma di rigenerare i tessuti urbani con logiche che ne migliorino le performance nel ciclo di vita, anche attraverso l'uso di tecniche che si fondano sull'uso consapevole e progettato di elementi naturali»¹⁵.

Le strategie per far fronte ai cambiamenti climatici, mirate a mitigare l'isola di calore urbana, agendo sulle superfici in termini di riflettanza solare ed emissività termica, oppure a ridurre le diverse forme di inquinamento, la perdita di permeabilità del suolo e della biodiversità, vanno sempre concepite in una logica di rete e di supporto reciproco.

Ritornando alle domande poste in apertura, e con particolare riferimento al discorso relativo alla gestione dell'acqua, si può affermare che «la città deve essere buona per l'acqua e l'acqua deve essere buona per la città»¹⁶.

Ciò si traduce in strategie che puntano sia sulla dimensione dinamica che su quella «soft», in cui la rete dell'acqua supporta quella del verde creando un'organizzazione spaziale funzionale al mantenimento della biodiversità e della vita collettiva, favorendo l'inclusione e la partecipazione. Inoltre, tale modello organizzativo dovrà incrementare le potenzialità degli spazi aperti nell'aumentare l'evaporazione e il raffreddamento del contesto urbano in cui si inserisce. Allo

¹² NAVA C., *Rigenerazione urbana integrata e Strategie di gestione del suolo: modelli innovativi e sostenibili per le aree dismesse-rifiuto*, in «Gazzetta Ambiente», n. 5, 2013.

¹³ KEMP R., PEARSON P., *MEI project about Measuring Eco-Innovation. Final report*, 2008, in *Oecd.org*, < <http://www.oecd.org/env/consumption-innovation/43960830.pdf> >.

¹⁴ *Innovazione per un futuro sostenibile - Piano d'azione per l'ecoinnovazione (Eco-AP)*, European Commission, Brussels 2011.

¹⁵ MUSSINELLI E., TARTAGLIA A., BISOGNI L., MALCEVSKI S., *The Role of Nature-Based Solutions in Architectural and Urban Design*, *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*, n. 5, 2018, pp. 116-23.

¹⁶ VAN BUEREN E. *et alii*, op. cit.

stesso tempo la rete della mobilità, privilegiando la “modalità dolce”, dovrà garantire la raggiungibilità e supportare le attività previste al fine di una maggiore diversificazione dei flussi la cui razionalizzazione è anche funzionale al mantenimento delle condizioni necessarie per ridurre gli impatti negativi derivanti dalle attività antropiche.

Del resto, le esperienze nazionali ed internazionali condotte nell’ambito di diversi progetti di rigenerazione urbana, orientata a riconnettere il costruito, le persone e, in generale, la città con la natura, hanno dimostrato come sia possibile incrementare la biodiversità e la continuità fruttiva - ambientale andando proprio a lavorare sul sistema stradale, sui tetti e sulle facciate degli edifici così come su tutti quei microspazi interstiziali (di natura anche semi-privata). Si tratta di rintracciare delle traiettorie non sempre complanari. Si parte spesso dalla rinaturalizzazione del costruito per poi arrivare allo spazio aperto, attraversando cortili e vicoli stretti che solitamente non sono completamente trasformabili ma sui quali è possibile andare ad intervenire in modo specifico: de-pavimentando oppure andando a incrementare la componente verde, con l’introduzione di elementi funzionali alle attività collettive che tengono conto dal un lato, del bilancio tecnologico-ambientale complessivo, dall’altro dell’innovazione e della naturalità dell’intervento proposto.

La gestione delle acque di pioggia: strategie eco-orientate per la città di Salerno

Il ricorso alle soluzioni dirette all’implementazione e conservazione delle aree naturali è uno dei temi cruciali del XXI secolo poiché rappresenta una risposta reattivo-preventiva al drammatico binomio crisi idrica e cambiamento climatico che sempre di più investe l’ambito urbano.

A partire da tale premessa, al fine di promuovere delle linee guida per la gestione eco-orientata delle acque di pioggia alla scala urbana, si propone una sperimentazione didattico progettuale per la città di Salerno, finalizzata al recupero e al riutilizzo dell’acqua piovana mediante soluzioni basate sulla natura. In particolare, la progettazione eco-orientata è contraddistinta da un lato da una visione interdisciplinare della sostenibilità ambientale, sociale ed economica, dall’altro, da un costante monitoraggio dell’*iter* progettuale al fine di controllare e mitigare gli impatti diretti ed indiretti nello spazio e nel tempo. Questo approccio permette di valutare la città come un sistema multidimensionale in cui tutti gli ambiti sono interconnessi tra loro. Infatti, così come il caso salernitano testimonia, trascurare la gestione dell’acqua piovana, oltre a provocare danni apparentemente intangibili per la salute umana e per l’ambiente in generale, dà il via a una reazione a catena di episodi di inondazioni e di caduta di alberi che incidono negativamente sulla mobilità urbana e sul benessere dei cittadini stessi.

Pertanto, il suddetto caso studio di Salerno si è basato su un’analisi del sito dal punto di vista ambientale, della mobilità e del clima, mediante l’indagine integrata di elaborati comunali, banche dati e sopralluoghi. Ciò con l’obiettivo di fotografare lo stato iniziale dell’area in esame ed usufruire delle informazioni raccolte come guida per le scelte progettuali. Nello specifico, la consultazione ha riguardato gli elaborati del Piano Urbanistico Comunale¹⁷, con particolare attenzione alla carta della rete ecologica comunale, alla gestione del verde urbano e al sistema della mobilità. Questi ultimi due aspetti sono stati osservati mediante i dati forniti da Legam-

¹⁷ Comune di Salerno, Elaborati del Piano urbanistico comunale a seguito dell’approvazione della variante di revisione decennale del PUC 2018, <<https://www.comune.salerno.it/documenti/puc-piano-urbanistico-comunale-vigente>>.

biente¹⁸ e dall'Istat¹⁹ in riferimento sia alla scala comunale sia a quella nazionale. Inoltre, per quanto riguarda gli aspetti climatici, prima sono stati esaminati i meteogrammi elaborati da Meteoblue²⁰ riguardanti l'andamento delle temperature e delle precipitazioni e successivamente è stata interrogata una delle testate giornalistiche²¹ più diffuse del Comune per tabulare le notizie dei principali disastri climatici della città dal secolo scorso fino ad oggi.

Al fine di eseguire una lettura critica d'insieme, le informazioni raccolte sono state mappate nelle seguenti tre macrocategorie: il verde, la mobilità ed il clima. Ciò ha permesso di dedurre che Salerno ricopre una posizione vantaggiosa per il potenziamento di un sistema verde, ma risulta essere ancora carente di piani, regolamenti e iniziative locali per incentivare lo sviluppo di una comunità sensibile ai temi della sostenibilità. Analogamente, per quanto concerne la mobilità, è emerso che nella città è presente un intenso traffico soprattutto nei punti maggiormente critici in caso di pioggia, come per esempio i sottopassaggi. Ciò è aggravato da una carente "mobilità dolce" che potrebbe sia alleggerire il carico automobilistico che rafforzare il ruolo strategico di Salerno rispetto alla costiera amalfitana, cilentana e all'area interna cavese, grazie all'opportunità di creare una pista ciclo-pedonale lungo i due assi principali della città. Infine, dallo studio combinato dei meteogrammi e degli articoli di giornale, si desume che le temperature seguono un «trend» di crescita, mentre le precipitazioni sono sempre meno frequenti ma più intense.

Pertanto, dopo aver vagliato tutti i dati ed in conformità con i principi di sostenibilità dei progetti eco-orientati, indirizzati alla salvaguardia dell'ambiente, il benessere delle persone ed il legame con il luogo, sono stati definiti i seguenti obiettivi specifici: ridimensionare il consumo di suolo e implementare la raccolta dell'acqua piovana; integrare le soluzioni basate sulla natura con il sistema urbano e incentivare la cooperazione dei cittadini all'interno del programma. In particolare, al fine di una chiara comprensione, e successiva adozione delle Nature Based Solutions coerentemente con gli obiettivi precedentemente individuati e con il contesto urbano salernitano, è stato redatto un abaco dove, per ciascuna soluzione, è stata riportata una planimetria tipo ed il dettaglio tecnologico di una stratigrafia utile sia in condizioni asciutte che in caso di pioggia. L'abaco, inoltre, evidenzia l'approccio progettuale utilizzato come ad esempio la riabilitazione di ecosistemi degradati o la realizzazione ex-novo, la scala d'intervento, da quella più piccola del singolo edificio fino ad arrivare a quella urbana, e le principali funzioni sociali, economiche ed ambientali. Infine, laddove necessario, sono state proposte delle possibili specie arboree da poter impiegare.

A questo punto sono stati realizzati degli approfondimenti concepiti come una passeggiata sul lungomare della città in modo da evidenziare le ragioni alla base delle scelte progettuali. Principalmente, l'intento è proporre la trasformazione di aree abbandonate o sottoutilizzate in punti di forza per il nuovo sistema di Nature Based Solutions così da creare una sinergia con gli specifici contesti urbani. A tal proposito, in prossimità degli istituti scolastici sono predilette le soluzioni indirizzate all'educazione dei più giovani verso i temi ambientali. Per esempio, si ipotizza la conversione di ampi marciapiedi in «urban farm» al fine di avvicinare le persone alle attività a stretto contatto con la natura. Allo stesso modo, un'altra idea è la rigenerazione di un'estesa area verde degradata in un'oasi naturale all'interno della città che permette di beneficiare di tutti i vantaggi che il verde e l'acqua possono offrire, tra cui la riduzione dello stress e delle patologie respiratorie e cardiovascolari.

¹⁸ BONO L., LAURENTI M. (a cura di), *Ecosistema urbano*, in *Legambiente.it*, <<https://www.legambiente.it/wp-content/uploads/2020/11/Ecosistema-Urbano-2020.pdf>>.

¹⁹ Istat, *Ambiente urbano: Tavole di dati (2020)*, <<https://www.istat.it/it/archivio/264816>>.

²⁰ Meteoblue, *Dati climatici e meteorologici storici simulati per Salerno*, <https://www.meteoblue.com/it/tempo/historyclimate/climatemodelled/salerno_italia_3168673#>.

²¹ SalernoToday, *Notizie su Maltempo*, <<https://www.salernotoday.it/tag/maltempo/>>.

Inoltre, si pensa di mitigare le zone maggiormente critiche in caso di pioggia attraverso l'implementazione di «bioswale» capaci di rallentare il deflusso delle acque e di alleggerire la mole di sostanze nocive che raggiungono la rete fognaria o penetrano nel terreno. Per di più, le «bioswale», accoppiate a un sistema di mobilità dolce lungo i due assi principali della città, contribuiscono alla creazione di un corridoio ecologico e ciclo-pedonale di connessione inter ed extra urbano. Ancora, l'interazione tra il sistema della mobilità e quello verde può essere incentivata attraverso i parcheggi polivalenti che, posizionanti in punti strategici, sostituiscono gli innumerevoli luoghi di sosta sparsi nella città al fine di scoraggiare l'utilizzo dei mezzi di trasporto privati ed invogliare una mobilità sostenibile. In aggiunta, queste aree non sono funzionali solo alla sosta delle vetture ma, con l'adozione di aree verdi e/o aree «agricole», diventano un nuovo punto di ritrovo e partecipano all'infiltrazione dell'acqua nel suolo.

Altresì, oltre ai contesti maggiormente trascurati, sono suggerite nuove aree verdi anche nelle zone più frequentate, come il corso della città, in modo da favorire il più possibile la comunità ad un rapporto di collaborazione con l'ambiente. Questo obiettivo è promosso anche attraverso la realizzazione di tetti «polder» in grado di rispondere alla duplice necessità di spazi verdi e di riutilizzo dell'acqua piovana all'interno degli edifici.

Infine, consci della natura complessa dei sistemi urbani, caratterizzati da relazioni che mutano in continuazione, le possibili raccomandazioni future dovrebbero riguardare il monitoraggio delle azioni proposte, attraverso l'osservazione dei benefici risultanti. Dalle analisi tecniche periodiche e dal contributo partecipativo dei cittadini. A partire da questo monitoraggio si potrebbe procedere al conseguente affinamento delle soluzioni applicate per conseguire effetti sempre più efficienti ed efficaci.

La condivisione a scala più ampia dei risultati raggiunti, consentirebbe l'implementazione di un sistema informativo multidisciplinare, contraddistinto da un linguaggio e un obiettivo comune, ossia quello di tutelare e salvaguardare la vita delle persone e dell'ambiente naturale.



Fig. 2. Sistemi di rain garden, Salerno 2022. Credit: M.R. Macrini.



Fig. 3. Parcheggio polivalenti, Salerno 2022. Credit: M.R. Macrini.



Fig. 4. Urban farming, Salerno 2022. Credit: M.R. Macrini.



Fig. 5. Green street, Salerno 2022. Credit: M.R. Macrini.a



Real sito di Carditello

LE SCULTURE DI ANGELO MARIA BRUNELLI TRA CASERTA E CARDITELLO. IL CONTRIBUTO DEI DATI D'ARCHIVIO

Rosanna Misso

About: The construction site of the Royal Palace of Caserta was the scene of extensive cultural exchanges and training school for many young artists from various parts of Italy. Luigi Vanvitelli formed generations of architects, sculptors and painters. It was particularly significant the contribution of an entire family who moved to the service of King Carlo from Firenze to be used in almost all the artistic and technical specialties of the yard from the mid-eighteenth to the nineteenth century. Among the members, Angelo Maria Brunelli distinguished himself in sculpture. From the discovery of unpublished archival documents, the contribution aims to highlight particular sculptural works, made for the Royal Palace of Carditello, which denote a decorative taste similar to the first project of Luigi Vanvitelli for Caserta.

La famiglia Brunelli si trasferì da Firenze a Caserta per servire re Carlo di Borbone a partire dal 1750¹: il capostipite Pier Lorenzo fu muratore e gestore delle *Reali fornaci* di Portici e di Caserta, mentre il figlio di quest'ultimo Domenico, architetto, fu secondo aiutante di Luigi Vanvitelli² e periziò i lavori svolti dai diversi "paritari" almeno fino al 1762³. Assieme a Carlo, ritenuto figlio di Domenico, che si specializzò nella pittura⁴, si rivela particolarmente interes-

¹ Cfr. GIANFROTTA A., *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nella Reggia di Caserta*, Ministero per i beni e le attività culturali, Caserta 2000, pp. 133, 139, 167.

² Cfr. CAROSELLI M.R., *La reggia di Caserta: Lavori, costo, effetti della costruzione*, Milano 1968, p.35.

³ Cfr. IACONO M.R., *Architetti, artisti, artefici*, in *Lo bello vedere di San Leucio e le manifatture reali*, Napoli 1998, p.166; GIANFROTTA A., *Manoscritti*, op. cit., p. 133.

⁴ Poco indagata risulta l'attività di Carlo. È noto che fu artefice di molti dipinti a Caserta tra cui la tela

sante l'esodo dello zio Angelo Maria (Firenze 1740-Napoli 1806) figlio di Pier Lorenzo, che divenne intagliatore e scultore⁵.

In questa sede intendo soffermarmi sull'opera di Angelo Maria che attraversa un periodo storico denso di cambiamenti, dal governo di Carlo a quello di Ferdinando IV fino alla parentesi francese e dal cantiere di Luigi Vanvitelli a quelli del figlio Carlo e di Francesco Collecini. Apprendista e scultore nella reggia di Caserta, realizzò opere negli edifici reali di Carditello e di San Leucio e, solo tre anni prima di morire, nel 1803 «divenuto scultore di corte, fu preposto assieme ad Andrea Calì alla scuola di scultura della rinnovata Accademia di Belle Arti di Napoli»⁶. Nello svolgere la sua attività di formatore in accademia fu accusato «di insegnare più che altro restauro e imitazione della statuaria antica»⁷, un'attività che gli consentì di divenire uno degli artisti preferiti da re Ferdinando. Infatti, dal 1789 fu preposto al restauro e alla copia delle statue provenienti sia dalle collezioni farnesiane che dagli scavi ercolanesi e pompeiani che andarono ad arricchire le residenze reali e le collezioni del Real Museo Borbonico. La metodologia accademica del Brunelli fu di sicura matrice vanvitelliana, infatti già a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Settecento, l'architetto della reggia casertana preferì, per le decorazioni plastiche, ai più celebri scultori del Regno come Giuseppe Sanmartino⁸, maggior interprete della tradizione barocca locale, bravi copisti dell'Antico come il romano Andrea Violani ed il genovese Tommaso Solari⁹.

Angelo Maria Brunelli restauratore di antichità per il Regno di Napoli

Allo stato delle ricerche non emergono elementi attestanti la prima formazione dello scultore fiorentino. Se la presenza del Brunelli risulta registrata a Roma nel 1778 nei pagamenti relativi al Casino di Villa Borghese¹⁰, tra il 1788 ed il 1789 fino a fine Settecento, lo stesso risulta molto attivo a Caserta e a Napoli quale restauratore di statue antiche provenienti dall'Anfiteatro Campano: la *Venere Vincitrice* di cui «Le Braccia della *Venere*, e l'*Amore*, sono restauri moderni eseguiti con molta accuratezza»¹¹; il *Caligola di Minturno* per cui realizzò dal 1787 «le gambe, la mano manca, il braccio dritto, il collo e molti luoghi della testa, come il mento, il ciglio, le orecchie ecc.»¹², che fu poi acquistato nel 1795 dal Governo per il *Regal Museo*. Nel 1791 si

per la pala d'altare *Ascensione del Salvatore* datata 1788, che si lega al ciclo della *Natività* e della *Fuga in Egitto* nella Cappella Reale della reggia, cfr. <<https://www.fondazionecarditello.org/website/il-ritorno-della-pala-daltare-di-carlo-brunelli-a-carditello/>> [settembre 2022], (cfr. Archivio Storico della Reggia di Caserta (d'ora in poi ARCe), *Misure e Lavori*, Caserta 14 gennaio 1781, v. 3216, f.14). Inoltre, eseguì gli affreschi nei “gabinetti cantonali” del Real Palazzo terminati nel 1787 (cfr. ARCe, *Misure e Lavori*, v. 3216, f. 46).

⁵ Vedasi GROSSI B. G., *Le Belle Arti*, Napoli 1820, pp. 176-177.

⁶ Cfr. NEGRI ARNOLDI F., *Angelo Maria Brunelli*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 14, 1972.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Giuseppe Sanmartino (Napoli 1720 – 1793) lavorò con Luigi Vanvitelli nella Chiesa di S. Luigi di Palazzo nel 1769 ed eseguì varie perizie per le statue delle fontane del parco tra cui quella di Adone (cfr. ARCe, *Conti e Cantele*, Caserta, 2 febbraio 1786, vol. 1227, ff. 568-570).

⁹ Dell'ampia bibliografia esistente vedasi almeno CIOFFI R., *Sovranità e Grazia nelle sculture della reggia di Caserta*, in *Terra di Lavoro: i luoghi della Storia*, MASCILLI MIGLIORINI L. (a cura di), Elio Sellino, Avellino 2009, pp. 233-251; DE MARTINI V. (a cura di), *Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della reggia di Caserta in Il mestiere delle armi e della diplomazia*, Napoli 2013, pp. 7-13.

¹⁰ DEBENEDETTI E. (a cura di), *Artisti ed artigiani a Roma*, Vol. 2, in *Studi sul Settecento Romano*, Roma 2005, p. 401.

¹¹ Cfr. *Ricordi di alcuni considerevoli oggetti di belle arti esistenti nel Regno di Napoli pubblicati da Pietro Martorana in 50 tavole incise in rame*, Napoli 1853, p.2.

¹² FINATI G.B., *Il Regal Museo Borbonico descritto da Giovambattista Finati*, vol.I, Napoli 1817, n. 162; DE

occupò del restauro del *Toro Farnese* e di altre due statue colossali¹³. Nel 1796 eseguì il restauro dell'*Ercole latino*¹⁴ proveniente dalla Collezione Farnese, oggi collocato nel vestibolo inferiore di fronte alla *Scala Regia* casertana; e del *Marco Nonio Balbo figlio* rinvenuto nel teatro di Ercolano, collocato prima nel Real palazzo di Portici poi in Napoli. Questa statua fu mutilata durante la rivoluzione napoletana del 1799, lo scultore la ricompose raccogliendo i pezzi superstiti per scolpire la testa¹⁵.

L'opera maggiormente conosciuta del Brunelli è quella di restauratore di antichità in una fase di transizione tra il linguaggio tardo-barocco e quello neoclassico, ma è mia intenzione evidenziare che, il lavoro da scultore, fu particolarmente apprezzato non solo nei siti reali ma vanta una sostanziale documentazione d'archivio nota a partire dal 1778¹⁶. La sua abilità fu riconosciuta dal re Ferdinando che effigiò in almeno due sculture.

Nel 1797 il Fiorentino realizzò una colossale statua di Ferdinando IV, commissionatagli dall'ordine benedettino per decorare il cortile dell'Abbazia di Montecassino¹⁷. Il prefetto dell'archivio cassinese annovera Brunelli quale allievo del più celebre Antonio Canova a cui re Ferdinando commissionò, qualche anno dopo, la colossale statua di *Ferdinando come Minerva* che attualmente si può ammirare nella nicchia nello scalone monumentale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Non è certo che Brunelli fosse stato allievo del Canova, più giovane di lui di 17 anni, ma nel fervente clima neoclassico ne apprezzò sicuramente l'opera tanto da chiedergli nel 1792 «un calco in gesso del suo Amore che ò veduto in casa del Sig.(no)re Calzabigi»¹⁸; forse lo incontrò a Napoli in occasione della sua visita nel 1780, in ogni caso la produzione artistica del Brunelli di quegli anni, come si vedrà, sembra essere ancora legata a stilemi di tradizione locale. È interessante leggere che la statua di re Ferdinando «riuscì al tutto simile all'altra dello stesso artista, che fu locata nella reggia di Caserta»¹⁹, ma non è chiaro a quale statua si riferisca visto che l'unica scultura di Ferdinando in veste di imperatore romano attualmente nota a Caserta fu collocata a San Leucio nel 1824²⁰.

LAUZIERES A., *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855, p. 480. Vedasi anche PENNINI V., *Novità sulle sculture antiche della Reggia di Caserta e sui marmi antichi*, in «Rivista di Terra di Lavoro», anno III, n.2, 2018, p. 68.

¹³ STRAZZULLO F., *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, vol. III, Lecce 1977, p. 623.

¹⁴ GIANFROTTA A., *Manoscritti*, op. cit., p.24, da *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1878, p.166. Sull'argomento: CIOFFI R., *Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della Reggia di Caserta* in DE MARTINI V. (a cura di), *Il mestiere delle armi e della diplomazia*, Napoli 2013, pp.12-13.

¹⁵ FINATI G., *Il Regal Museo Borbonico*, cit., p.51; DE LAUZIERES A., *Descrizione della città di Napoli*, op. cit., p.480.

¹⁶ Per la reggia di Caserta eseguì sculture per la fontana di Eolo: 8 Maschere scolpite a bassorilievo (cfr. ARCe, C.C., 21 novembre-2 dicembre 1778, vol. 872, ff.241-242). Risultano attribuiti al Brunelli i bassorilievi *Giove con le tre dee*, il *Giudizio di Paride*, <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500068310>> [novembre 2022], *Sposalizio di Paride*, <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500068311>> [novembre 2022]. Tra il 18 ottobre ed il 7 dicembre 1780 terminò 6 maschere “di Giovani” e modelli di stucco fatti in grande nei cartelloni di travertino di Bellona per il “Nuovo Reale Stradone” (cfr. ARCe, *Conti e Cautele*, vol. 1038, ff. 330-331). Tra il 20 giugno ed il 7 novembre 1781 chiese l'apprezzo per 6 teste di cinghiale e modelli di stucco fatti in grande (cfr. ARCe, *Conti e Cautele*, vol. 1071, f. 311). Nel 1785 eseguì opere per la fontana di Venere e Atteone (cfr. ARCe, C.C., vol. 1060, f. 424). Vedasi ancora FURIA F., *Documenti d'archivio della statuarìa del parco (1754-1826)* in CIOFFI R., PETRENGA G. (a cura di) *Casa di re: la Reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 75-85.

¹⁷ GROSSI G.B.G., *Le Belle Arti*, cit., p. 176.

¹⁸ FARDELLA P., *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Napoli 2002.

¹⁹ CARAVITA A., *I codici e le arti a Monte Cassino*, Monte Cassino 1869, p. 527.

²⁰ VENDITTI A., *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli 1961, p. 131.

Il 15 settembre 1796 fu richiesto il permesso al re per «innalzate a nostre spese una statua di marmo, collocandola al dritto fianco di quella del glorioso incomparabile Carlo III (...) dar l'incarico ad uno de' più rinomati Scultori di formarne prima il disegno, soggettandolo al Giudizio ed alla Vostra Reale approvazione»²¹. L'anno successivo, il 21 agosto 1797, fu stipulato l'accordo tra il Brunelli «figlio del quodam Pier Lorenzo di Firenze, al presente qui in Napoli, Primo Scultore al Servizio di S.M. (...) a fare la statua di Marmo Statuario di Carrara di esso Augusto Sovrano da collocarsi nel Chiostro di detto Monistero di Montecassino» e «il R.mo P.D. Giuseppe M.a del Belzo Procuratore specialmente costituito del R.ma P.D. Oderisio Lottieri Cellerario Primo, e Porcurator Generale del Sacro Real Monistero di Montecassino»²². Come da consuetudine, lo scultore realizzò un modello piccolo in cera, poi uno grande in creta, infine uno di gesso della stessa misura della statua di marmo:

«ha fatto parimente il modello in cera di detta Statua della misura di palmi due, e tre quarti situato in una Nicchia proporzionata a detto modello, quale rappresenta il Re (D.G.) vestito all'Eroica con giacco; e finimenti allusivi tutti allo Stemma dell'Augusta Casa Borbone, coll'ordine di S. Gennaro, e del Tosone in petto, e col Manto Reale sopra il detto giacco, avendo nella Destra lo Scettro in atto di vittorioso Trionfatore, e la Sinistra appoggiata sopra lo scudo, ove nel mezzo ci è un Busto in bassorilievo rappresentante Pallade, nel di cui volto stà ritrattata l'immagine di Sua Maestà la Regina, ed intorno ad detto scudo girano un ramo di alloro, ed un altro di ulivo, di primo allusivo all'Augusta Casa d'Austria, ed il secondo alla pace data a questi Regni dal Rè (N.S.) nella parte destra sulla base poggia il cimiero, con la corona di quercie, ed al di sopra un Leone con un ricco cimiero di crini tutti intagliati: Asserisce inoltre detto D. Angelo M.a che per eseguire detta Statua in marmo, nel modo descritto, si era ristretto al prezzo di ducati duemila seicento, compresovi la spesa di un altro modello in grande di creta, farlo formare, e cavarne uno di gesso, della stessa misura della statua di marmo, che si era obbligato a lasciarlo, anche al Monistero di Montecasino; la spesa del marmo, ed il trasporto, e cassa sino a Montecasini, e per l'esecuzione, e compimento dell'opera aveva preso anni tre di tempo»²³. L'intero lavoro fu pagato duemila ducati, in luogo di duemila seicento, per gentile concessione dello stesso scultore²⁴. Un ultimo documento, a firma del generale Giovanni Acton, testimonia il trasporto della scultura da Napoli a Montecassino nella seconda metà del 1803²⁵. La dettagliata descrizione consente di identificare questa statua con quella attualmente collocata in una delle nicchie del cortile di Montecassino (fig. 1). Risulterebbe dispersa la presunta “gemella” realizzata dal Brunelli per Caserta anni addietro. Infatti nel cortile del Belvedere di San Leucio, intervallata dal doppio ordine di lesene sulla balaustra del primo piano, è attualmente collocata una colossale statua di marmo di re Ferdinando abbigliato alla romana, e l'epigrafe sottoposta suggerisce che fu posta in loco nel 1824 (fig. 2). In ogni caso questa statua si distingue nettamente da quella di Montecassino per una posa più austera e consimile all'opera di Canova (fig. 3). Nella lavorazione della tunica e nella posa, la statua del Brunelli presenta poche affinità con il *Caligola di Minturno* restaurato dallo stesso scultore in quegli anni che fu probabile modello per la statua leuciana, ma maggiori similitudini con le loriche muscolate realizzate lungo le pareti della scala regia di Caserta, e, per alcuni versi, con la statua madrilenia che effigia *Carlo III nei panni di un generale romano* a Madrid realizzata dallo scultore francese Pierre Michel nel 1788, oggi collocata di fronte allo scalone d'ingresso del Palazzo Reale²⁶. Le due statue di Michel e del Brunelli sembrerebbero maggiormente ispirate alla statua cinquecentesca di *Alessandro Farnese incoronato dalla vittoria dopo aver soggiogato le Fiandre* attualmente collocata nella Sala degli Alabardieri del palazzo reale casertano²⁷.

²¹ *Ivi*, p. 527-528.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 529-530.

²⁴ In merito alla regolamentazione dei pagamenti cfr. CARAVITA A., *I codici*, op. cit., pp. 530-536.

²⁵ *Ivi*, p. 537.

²⁶ Cfr. SANCHEZ J.L., *Palazzo Reale di Madrid*, Madrid 2017, pp. 24-25.

²⁷ Cfr. CIOFFI R., *La cultura europea del giovane Carlo e il suo gusto artistico*, in CIOFFI R., MASCILLI MIGLIORINI



Fig. 1. Domenico Brunelli, Ferdinando IV, 1797, Abbazia di Montecassino.



Fig. 2. Ferdinando IV, San Leucio, Caserta.



Fig. 3. Antonio Canova, Ferdinando IV, MANN, Napoli.



Fig. 4. Carlo III nei panni di un generale romano, 1790. Madrid, Palazzo reale (in SANCHO, 2018)

Questa scultura fu trasportata a Caserta nel 1789 e nello stesso anno il re decise di condurre qui anche l'attuale *Ercole minor* farnesiano che arrivò solo ad inizio Ottocento. Entrambe dovevano rappresentare la continuità tra il padre Carlo che ideò la reggia e Ferdinando che la abitò²⁸.

L., MUSI A., RAO A. M. (a cura di), *Le vite di Carlo di Borbone: Napoli, Spagna, America*, Napoli 2018, p.109, pp.111-114.

²⁸ Cfr. DE MARTINI V., MORILLAS ALCAZAR J. M., *Gli spazi costruiti di Carlo di Borbone fra Madrid e Caserta*, in CIOFFI R., PETRENGA G. (a cura di), *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, Milano

Inediti documenti, rinvenuti presso l'Archivio Storico della Reggia di Caserta, attestano la realizzazione di sculture per Carditello ad opera del Brunelli stimate in *primis* dal Collecini e poi dai rinomati professori Francesco Celebrano e Giuseppe Sammartino²⁹ primo scultore del Regno di Napoli, i quali alzarono considerevolmente l'apprezzo effettuato dall'architetto. Nel primo documento, sottoscritto a Caserta il 6 luglio 1788 a firma del Collecini si sollecitava una perizia per quattro trofei che si trovavano nello studio dello scultore Angelo Brunelli³⁰. L'architetto esordiva con queste parole:

«Eccellenza,

Accuso di avere ricevuto li ducati Duemila cento novantasette datili da Sua Maestà per saldare li conti delle Fabriche di Cardito. E nel tempo stesso fò presente, che per la cautela de' pagamenti sarebbe necessario la Maestà Sua ordinasse, da chi vuole si faccia la perizia dei quattro trofei ultimati dallo Scultore Brunelli, orchè sono sotto dell'occhio, ed a vista di potersi esaminare, primachè si trasportino in Cardito, per sbarazzare lo studio di Brunelli sudetto, il quale deve proseguire gli altri lavori. Estabilito, che sarà il tutto, unirò li pagamenti di Maggio e Giugno per legarsi a libro e presentarli. Chi è quanto devo riferire all'E.V., baciandole le mani e rassegnarmi».

A corredo del documento è presente un appunto dell'Intendente di Cardito Saverio Guarini che precisa: «Per li Trofei dice S.M. che la (?) si deve regolarsi secondo li Lavori di Caserta». In un successivo documento a firma di Francesco Collecini e Guarini del 10 luglio 1788 si legge: «Si regoli l'affare dei quattro Trofei, ultimati dallo scultore Brunelli per la Fabbrica di Cardito, secondo costumasi coi lavori di simil professione in Caserta: Ed essendomi pertanto informato su tale assunto, mi è stato riferito, che nelle circostanze accadute, sono stati chiamati da Napoli San Martino, e Celebrano. Posto ciò, potrà dunque V.E. scrivere con lettera d'ufficio ad uno di questi, che si porti in Caserta nello studio del sudetto Brunelli, ed ivi osservi il lavoro, e ne faccia la perizia, consegnandola all'E.V., la quale rimetterà alla Maestà del Padrone per le ulteriori disposizioni»³¹.

È interessante notare che Collecini fa riferimento ad un precedente lavoro consimile realizzato dal Brunelli a Caserta. Questa commissione doveva essere stata eseguita probabilmente da Carlo Vanvitelli, direttore del cantiere casertano durante l'assenza del padre³² e subentrato dopo

2004, p.65. Sulla vicenda dell'Ercole farnesiano rimando all'ampia bibliografia di riferimento tra cui: CIOFFI R., *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia*, in CAPALDI C., OSANNA M. (a cura di), *La cultura dell'Antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel di genetliaco*, Atti del convegno internazionale Napoli 14-16 novembre 2018, Roma 2020. A tal proposito si legga anche: NARCISO G., *Apoteosi di Casa Farnese: il gruppo di Alessandro incoronato dalla Vittoria ed alcune notizie sull'Ercole Latino*, in DE MARTINI V. (a cura di) *Il mestiere delle armi*, op. cit., pp.15-21; MORENO P., *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo [Identificazione della statua colossale di Ercole nel Palazzo Reale di Caserta con quella Farnese dalle terme di Caracalla già ritenuta scomparsa]*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», tome 94, n. 1, 1982, pp. 379-526.

²⁹ Cfr. CIOFFI R., *La reggia di Caserta e il Cristo velato dalle pagine del Viage a Italia di leandro Fernandez Moratin e una nota su Canova e Sanmartino*, in DI FRATTA V. (a cura di) *Il Piccolo Principe. Giuseppe Sanmartino alla Reggia di Caserta*, 27 maggio - 11 settembre 2022, p.54. Sull'opera di San Martino e del Canova rimando all'ampia bibliografia di riferimento esistente. Costui era divenuto celebre nel mondo per il *Cristo velato* al punto che in un'epoca di nascente neoclassicismo a detta di Rosanna Cioffi fu l'unico scultore che il giovane Canova visitò in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1780.

³⁰ ARCE, *Carditello*, b 20.

³¹ ARCE, *Carditello*, Caserta 10 luglio 1788, b.20, f. 7.

³² Tra il 1766 ed il 1769, durante la trasferta milanese, Carlo era stato delegato dal padre nelle misure e nelle stime dei lavori di scalpellini (cfr. ARCE, *Dispacci e Relazioni, Caserta* 1 marzo 1769, v.1573, v.40 1-2).

la sua morte. Tuttavia, non ho identificato opere di «simil professione» nella reggia casertana, intendendo medesima iconografia, materiale e tecnica. Lungo le pareti della scala sono presenti panoplie in marmo bianco a rilievo ma non a tutto tondo, altre panoplie attribuite al Brunelli sono scolpite nella sala degli Alabardieri ma sono di scagliola. Non è da escludersi, dunque, che le opere citate realizzate per Caserta siano andate disperse³³.

Il successivo e più interessante documento è la perizia dei maestri Sanmartino e Celebrano sottoscritta a Napoli il 18 luglio 1788³⁴:

«Avendoci S.E. ordinato, che ci fossimo portati in Caserta per dar prezzo a quattro trofei eseguiti dallo scultore D. Angiolo Brunelli per uso del Real Casino di Cardito mediante suo ven. foglio in data dei 10 luglio, in esecuzione di tal venerato comando lunedì 14 del corrente ci portammo quivi unitamente ad osservare i Trofei suddetti. Sono questi scolpiti in pietra travertina dura, ed esaminammo, che essere di più pezzi uniti, ed assestati tra loro, le commessure erano eseguite a tutta perfezione coi loro setti bene uniti, e congegnati a dovere. Ogni trofeo è composto di una lorica, ossia giacco militare, dall'apertura del quale esce una clava, che sostiene un cimiero, ed ai lati ci sono scudi, bandiere, lance, armi, e altri istromenti militari tutti maggiori del naturale. Essendo della Corte il travertino, di cui questi trofei sono composti, siamo di parere attese l'espressate condizioni che allo scultore D. Angiolo Brunelli si diano per ogni Trofeo ducati trecento per soddisfazione delle sue fatiche, che per esser quattro compongono la somma di ducati mille e duecento. Questo è quanto in disimpegno dello impostoci dobbiamo rappresentare a S.E. passando con piena stima a raffermarci».

Nei giorni a seguire il 29 luglio 1788³⁵ l'architetto Collecini confermò l'apprezzo degli scultori napoletani e rimandò la decisione finale al re:

«Essendosi compiaciuta V.E. di mandarmi la perizia fatta da Giuseppe San Martino, e d. Francesco Celebrano dei quattro Trofei, eseguiti dello scultor Brunelli per la Fabbrica di Cardito; qual perizia ascende a ducati Milleduecento, in ragione di ducati trecento l'uno; Occorre sentire la determinazione di Sua Maestà, alla quale in Santo Leucio feci presente di averli io fissati per ducati duecento ogni uno, in considerazione delle altre opere, che dal medesimo si devono proseguire. Oltre di ciò, vi necessita anche la Reale approvazione, per soddisfare li suddetti due Periti, che secondo si è praticato la codesta Giunta di Economia, gli toccano ducati quindici per cadauno, ed altri ducati sei per il comodo di carrozza a quattro cavalli, e spesa cibaria, che in tutto fanno la somma di ducati trentasei».

Le uniche opere di Carditello, identificabili con la descrizione dei documenti trascritti sopra, sono quattro delle otto sculture in travertino poste sulla balaustra della facciata principale del fabbricato (fig. 5).

Osservando il progetto della reggia di Luigi Vanvitelli nella *Dichiarazione dei disegni* del 1756 notiamo trofei sul fronte principale dell'edificio (fig. 6). Nel testo si precisa che sulla balaustra superiore del fastigio principale del prospetto, al centro doveva essere posta una statua equestre di bronzo «non senza imitazione degli Antichi, che sopra gli edifizj primarj, e cavalli, e quadrighe a loro Sovrani dedicare collocavano», e ai lati trofei d'armi «per le insigni sue, e Civili, e Militari imprese»³⁶.

I disegni del Vanvitelli sono simili alle sculture del Brunelli e a quelle fatte realizzare da Francesco Sabatini a Madrid nel 1769 sul fastigio della nuova Porta di Alcalà³⁷ (fig. 8). Milizia,

³³ Nella sala degli Alabardieri della reggia di Caserta sono presenti 4 trofei in scagliola che risultano attribuiti al Brunelli (cfr. <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500050854>> [novembre 2022]).

³⁴ ARCe, *Carditello*, b 20/bis.

³⁵ ARCe, *Carditello*, b 21.

³⁶ VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni*, Napoli 1756, XIV.

³⁷ Le sculture risultano attribuite allo scultore Abulense (di San Vincente de Arèvalo) Francisco Gutiérrez



Fig. 5. Reggia di Carditello. Trofei in travertino (foto dell'A. ottobre 2022)

Fig. 6. Prospetto della Reggia (in *Dichiarazione dei disegni*, Napoli 1756).

riconosce infatti la matrice vanvitelliana e l'affinità del progetto dell'architetto messinese, aiutante del Vanvitelli a Caserta, con il monumento romano della *Porta del Popolo*³⁸: «il Sig. brigadiere Sabatini in tutta questa opera pare uscito dalla stessa scuola del Vanvitelli, o almeno pare seguace del gusto di quel tempo».

Francesco Sabatini a Madrid e successivamente Francesco Collecini a Carditello avrebbero dunque eseguito in luoghi diversi una scelta decorativa vanvitelliana di probabile matrice classica. I trofei nella Roma imperiale erano elementi simbolici che si incontrano in alcune architetture

Arribas: cfr. BALLESTER, J. M., *Bicentenario de la Puerta de Alcalá, en Madrid* (tomo I), Madrid 1979.

³⁸ Cfr. MILIZIA F., *Principj di architettura civile*, Vol.1, 1785, p. 47.

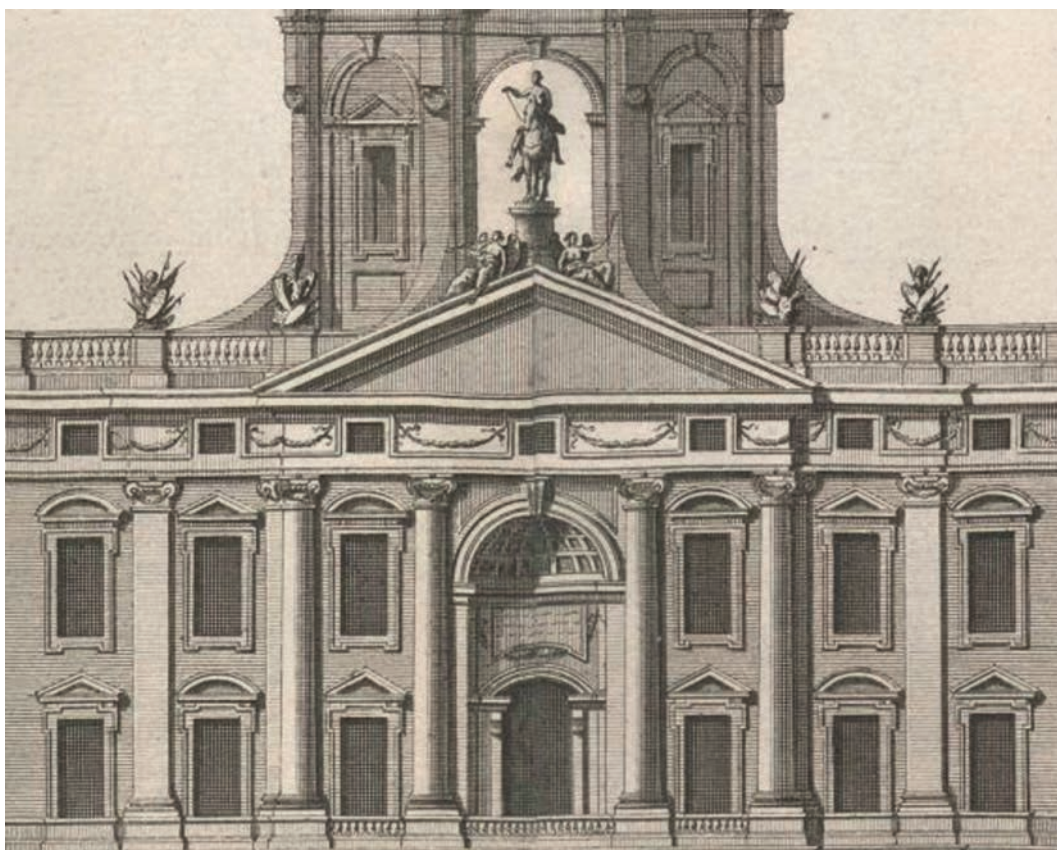


Fig. 7. Prospetto della Reggia (in Dichiarazione dei disegni, Napoli 1756).

Fig. 8. Porta di Alcalá, Madrid (1778), situazione odierna (foto dell'A. giugno 2022).



Fig. 9. Incisione di Pietro Santi Bartoli (in *Romanae magnitudinis monumenta*, 1699).

celebrative e commemorative come negli archi trionfali, sul basamento e sul fusto di colonne come nella Colonna Traiana o in alcune fontane monumentali. Questa tipologia di decorazione sembra non avere precedenti nella tradizione settecentesca tanto che lo stesso Juvarrà, che fu maestro del Vanvitelli, nei progetti di palazzo reale di Madrid e quello del Palazzo Madama a Torino, dispone questi elementi nel basamento della facciata e colloca sulla balaustra le statue a figura umana. Contrariamente, Vanvitelli, a Caserta, opta per statue a figura umana con trofei ed una statua equestre al centro. Così sembra rievocare l'*Arco di Traiano Augusto* a Roma, una architettura celebrativa costruita in occasione di una importante opera infrastrutturale, quale l'apertura della via Traiana. L'antico edificio, che oggi si presenta spoglio delle sue sculture, viene restituito in una ben nota incisione contenuta nel volume seicentesco *Romanae magnitudinis monumenta*, che fu probabile fonte di ispirazione per le decorazioni della reggia stessa assieme a molte altre opere sulle antichità certamente possedute dal Vanvitelli e consultate per realizzare la grandiosa opera casertana³⁹.

³⁹ Cfr. CIOFFI R., *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia* in CAPALDI C., OSANNA M. (a cura di) *La cultura dell'antico a Napoli nel secolo dei lumi*, Atti del convegno internazionale 14-16 novembre 2018, Roma 2020, p.462.



Fig. 1. Attuale rappresentazione del murale di Maradona ai Quartieri Spagnoli di Napoli (foto di V. Ambrosio, 2023).

L'ARTE MURALE COME TESTIMONIANZA DELLA CREATIVITÀ POPOLARE CONTEMPORANEA. ANNOTAZIONI PER LA TUTELA DEL MURALE DI MARADONA AI QUARTIERI SPAGNOLI DI NAPOLI

Mariano Nuzzo

About: The text proposes a reinterpretation of Diego Armando Maradona's mural, having evaluated the possibility of considering it a work of art, understood as a material expression of "contemporary creativity", an example of mural art, identity of national culture and public testimony of contemporary popular creativity created by the Italian-Dutch artist Filardi, who is no longer alive. Furthermore, the possibility of its protection and for its conservation and transmission to the future as a demo-ethno-anthropological asset is considered within the scope of the Code of Cultural Heritage.

Contesto culturale e sociale

Napoli è ricca di murales, li troviamo disseminati sui muri dei palazzi del centro e della periferia, ma anche in prossimità delle stazioni ferroviarie e delle Università. Alcuni possono rappresentare un oltraggio alla proprietà, perché non autorizzati e privi di sentimento artistico ovvero solo legati alla necessità di espressione di uno stato d'animo temporaneo del «writer»,

altri, invece, attirano i passanti per la qualità della composizione, riuscendo talvolta ad orientare flussi turistici verso quartieri considerati in precedenza meno «attraenti». Il tema che si pone è se, tra questi ultimi, una parte possa essere considerata «opera non convenzionale di espressione materiale della creatività contemporanea, esempio di arte murale, che rappresenta un interesse artistico (...) o etnoantropologico per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale, quale espressione di un collegamento identitario o civico di significato distintivo eccezionale»¹ realizzata da un artista vivente o non più vivente, in cui si ravvisi un «interesse culturale» meritevole di tutela ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Come ricorda Giorgia Iovino², le periferie della città contemporanea racchiudono «energie sociali, avanguardie resilienti in cui si sperimentano percorsi di gestione del territorio alternativi». Queste energie, come del resto attestato nell'ambito dell'«inchiesta sulle condizioni di sicurezza e sullo stato di degrado delle città e delle loro periferie», istituita con delibera della Camera dei deputati del 27 luglio 2016³, conducono a forme auto-organizzative che vanno dal recupero al riuso, fino alle forme di pratica artistica, come la «Street art». Achille Bonito Oliva, in una sua intervista concessa a Rai Cultura nel 2018, definisce tale arte un «fenomeno di riporto, come i blue jeans» una rappresentazione artistica di protesta proveniente dagli Stati Uniti d'America ed approdata nei salotti italiani.

La definizione fornita dall'enciclopedia Treccani⁴, legittimata da una bibliografia edita tra il 2012 e il 2015, considera tale fenomeno artistico come un complesso di pratiche ed esperienze di espressione e comunicazione artistico-visuali che intervengono nella dimensione stradale e pubblica dello spazio urbano, originariamente provviste di una fisionomia alternativa, spontanea, effimera e giuridicamente illegale, salvo poi essere, in una fase posteriore, parzialmente sanzionate e fatte proprie dalla cultura popolare di massa, dal mercato e dalle istituzioni.

Tali pratiche artistiche svolgono nelle periferie un ruolo sociale, in particolare rappresentano realtà territoriali specifiche, con una capacità di comunicazione semplice, rivolta al grande pubblico e avente in alcuni contesti la capacità di generare partecipazione.

Le periferie napoletane sono interessate da diversi murali che hanno decorato le pareti degli edifici, tra i tanti se ne evidenziano due di grandi dimensioni, a cui la cultura popolare tiene molto, dedicati a Diego Armando Maradona. Uno è nel parco dei murali a Ponticelli, ma quello più emblematico si trova ai Quartieri Spagnoli, in via Via Emanuele de Deo al n. 60.

¹ Cfr. Codice dei Beni Culturali D.L.vo 22 gennaio 2004, n. 42, art. 10 Beni culturali, co. 3 lett. d, d bis.

² Cfr. IOVINO G., *Riscritture di paesaggi urbani marginali. La street art a Napoli*, «Mosaico/Mosaic, Società di studi geografici. Memorie geografiche», n.s. XVII, 2019, p. 377.

³ La Commissione parlamentare di inchiesta ha posto attenzione in particolare alle implicazioni socio-economiche e di sicurezza, attraverso l'esame di una serie di fattori, quali la struttura urbanistica e composizione sociale dei quartieri periferici; le realtà produttive presenti nelle periferie urbane e fenomeni ad esse collegate; le forme di povertà, marginalità e di esclusione sociale; istruzione e offerta formativa; distribuzione delle risorse infrastrutturali e situazione della mobilità; distribuzione dei servizi collettivi; presenza di migranti. Composta da venti deputati, nominati dal Presidente della Camera, la Commissione si è costituita il 25 novembre 2016, con l'elezione del Presidente, Andrea Causin e dell'Ufficio di presidenza. Ha concluso i suoi lavori con l'approvazione della Relazione il 14 dicembre 2017 (Relatore Morassut; Doc. XXII-bis, n. 19).

⁴ Cfr. Treccani, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/street-art>> [30/07/2023] «Nel quadro di una rapidissima ricognizione della scena italiana, la s.a. storicamente si muove sull'asse Milano-Bologna-Roma, dai primi anni del Duemila tutti e tre nodali centri di genesi e propagazione, seppur ognuno con modalità e peculiarità proprie. Torino e, successivamente, Roma sono i luoghi dove si avverte un maggiore coinvolgimento istituzionale sul tema, con festival fondamentali per l'esperienza del muralismo in Italia, qual è Picturin nella città sabauda, e una lunga serie di progetti destinati ad aree periferiche nella Capitale. Uno sguardo al panorama del Meridione sposta l'attenzione su una rimanente e marcata schiettezza delle espressioni locali, come individuabile sui muri di Napoli e Palermo. Singolare e di grande interesse la vicenda di Fame a Grottaglie».

Esso fu dipinto sulla facciata laterale di un palazzo di sei piani nel 1990, quando la società sportiva Calcio Napoli vinse il secondo scudetto, grazie anche alle prodezze di Diego Armando Maradona. L'autore, Mario Filardi, classe '67, un giovane artista al tempo di 23 anni, domiciliato in quella zona, lo realizzò grazie a una raccolta fondi organizzata dai tifosi del quartiere. È noto che Filardi dipinse il grande ritratto di Maradona in due notti e tre giorni⁵. Col passare del tempo il murale, realizzato con semplici vernici a base acrilica, iniziò a de-scialbarsi e più tardi nel 1998, nel punto del muro dov'era stata rappresentata la testa del calciatore, fu aperta anche una finestra.

Purtroppo, l'autore del murale venne a mancare prematuramente e un artigiano del luogo, Salvatore Iodice, nel 2016 provvide per «incarico popolare» ad un «restauro integrativo». Secondo quanto riferito dalla stampa di quegli anni, il Comune di Napoli, visto l'ampio interesse del quartiere, si interessò della fornitura di un carrello elevatore. Un ulteriore rifacimento dell'opera fu compiuto poi nell'ottobre del 2017, quando lo «street artist» argentino Francisco Bosoletti⁶, presente a Napoli per realizzare altre opere a lui commissionate, rifece di nuovo il volto di Maradona⁷.

Annotazioni sul Maradona di Filardi

A Napoli la «Street art» vanta una lunga tradizione, che risale agli anni dei lavori di Felice Pignaro⁸ realizzati nel sessanta a Scampia. Tra le varie opere esplorate, sicuramente si può sostenere che il *Maradona* di Filardi appartenga ai murales più datati d'Italia. Realizzato nel 1990 ai Quartieri Spagnoli, ritrae Diego Armando Maradona con la maglia numero 10 del Napoli, quella più emblematica degli anni Ottanta, con lo sponsor Mars, sul petto lo scudetto appena vinto del campionato 1989-1990, il secondo della squadra partenopea, e al braccio la fascia di capitano. La città di Napoli ha sempre avuto un rapporto molto stretto con il campione argentino, arrivato dal Barcellona nel 1984 e rimasto all'ombra del Vesuvio fino al 1991 per poi passare al Siviglia.

Il murale fu realizzato per celebrare il secondo scudetto della Scuola Calcio Napoli, per il quale il contributo di Maradona fu decisivo: riuscì, infatti, a centrare 16 gol in 28 partite, il più alto

⁵ *Luci su Napoli*, <<https://www.lucisunapoli.it/storie-verosimili-della-citta-di-napoli/la-storia-del-giovane-e-compianto-mario-filardi-linventore-del-grande-murales-di-maradona/>>.

⁶ Cfr. IOVINO G., *Riscritture di paesaggi urbani marginali. La street art a Napoli*, «Mosaico/Mosaic, Società di studi geografici. Memorie geografiche», n.s. XVII, 2019, pp. 377-390.

⁷ Cfr. Proposta FAI – I luoghi del cuore anno 2022, <https://fondoambiente.it/luoghi/murales-di-diego-armando-maradona>, l.d.c. Si legge sul sito della FIFA <https://www.fifa.com/fifaplus/it/articles/duo-anni-senza-maradona-la-storia-del-suo-murale-piu-famoso-a-napoli> in un articolo intitolato *Due anni senza Maradona: la storia del suo murale più famoso a Napoli* «Il ricordo e lo spirito di “Diego” sono vivi nei cuori e sui muri di Napoli. La facciata del palazzo ai Quartieri Spagnoli, dipinta nel 1990 da Mario Filardi, è stata restaurata anche con l'aiuto di un artista argentino».

⁸ Felice Pignataro è nato a Roma il 6 febbraio del 1940. Cresciuto a Mola di Bari (Ba), si è trasferito a Napoli nel 1958 per studiare all'Università, alla facoltà di Architettura prima, poi di Teologia. A Napoli ha alloggiato al Collegio Newman, della F.U.C.I., di cui è stato direttore per diversi anni, fino al 1972. Dal 1967 ha portato avanti, insieme alla sua compagna Mirella, una controscuola per i bambini delle baracche, prima al Campo A.R.A.R. di Poggioreale, poi all'I.S.E.S. di Secondigliano. Sposatosi con Mirella nel 1972, si è stabilito definitivamente a Scampia (periferia nord di Napoli) da dove ha continuato a mettere le sue enormi capacità artistiche al servizio degli «ultimi». Nel 1981, con Mirella e altri, ha fondato l'associazione culturale GRIDAS (gruppo risveglio dal sonno) allo scopo di offrire strumenti per risvegliare le coscienze assopite. Nell'ambito delle attività svolte con il GRIDAS si è caratterizzato come «il più prolifico muralista del mondo». PIGNATARO F., *Bio*, in felicepignataro.org, <<https://www.felicepignataro.org/bio>> [10.01.2023].



Fig. 2. Mario Filardi durante l'esecuzione dell'opera. L'edificio nel 1990 era ancora privo delle due finestre sulla facciata dipinta.

numero di reti che il *Pibe de Oro* ha segnato in un campionato fuori dall'Argentina, e anche la sua miglior media realizzativa con una squadra europea. Mario Filardi, autore dell'opera a soli ventitré anni, viene a mancare nel 2010 a Zurigo in circostanze ancora da chiarire. Nato a Napoli in una famiglia semplice e spinto fin da giovanissimo a ricercare l'indipendenza economica, girò il mondo, dalla Svizzera a Londra, da Madrid all'Australia e poi Francoforte; luoghi in cui si prestò ai più svariati mestieri, coltivando, nonostante tutto, la sua passione per il disegno. «Un artista per passione» e non per professione, un talento non riconosciuto dagli specialisti del mondo dell'arte, ma ben noto nella sua città e nel suo quartiere. Filardi amava dipingere ogni volta che ritornava a Napoli, cercando di ricucire attraverso la pittura quel legame viscerale con le energie profonde della sua città.

Per tracciare la sinopia del dipinto, l'autore usò il gesso e, come riferimento da riprodurre, una piccola fotografia di Maradona. La sorella dell'artista, Teresa, in un'intervista postuma conces-



Figg. 3-4. Il murale di Mario Filardi in alcune foto d'epoca. Foto tratta dal sito *Il Napolista.it*, <<https://www.ilnapolista.it/2016/03/mario-filardi-murale-maradona-intervista-famiglia>>.

sa alla rivista *Il Napolista* nel 2016, racconta della sua passione profonda per il famoso calciatore: «Quel murale è nato per onorare Maradona perché ci aveva fatto vincere due scudetti. Quando vincemmo il secondo scudetto, tutti i ragazzi tifosi del Napoli, capitanati da Bostik, vennero a chiamare Mario perché era bravo e gli chiesero di fare il disegno. Lavorò per due notti e tre giorni, lo aiutarono tenendo i fari delle macchine accese per illuminare il muro mentre lui disegnava. Stava su quell'impalcatura precaria e io stavo sotto a guardare, senza neppure riuscire ad andare a dormire, perché avevo paura che cadesse lui e gli cadesse tutto addosso». Si trattò di un'opera collettiva, perché alla realizzazione partecipò tutto il rione. Teresa ricorda nell'intervista le persone che facevano compagnia a suo fratello Mario mentre dipingeva e di altri che gli passavano il materiale e i tubi Innocenti, mentre lei cucinava. Un lavoro enorme eseguito in tempi estremamente rapidi per un artista appassionato che di mestiere faceva altro: «Se vedi la foto ha il viso stanco, si ammazzò per fare il murale», ricorda la sorella.

Nel murale di Filardi, Maradona era rappresentato in corsa, stilizzato come un eroe dei fumetti, incarnando appieno l'immagine che i tifosi avevano di lui: un supereroe, una divinità del tempio popolare della città. Terminata l'opera in tarda sera, il cielo di Napoli si illuminò di fuochi d'artificio, come si usa secondo la locale tradizione popolare per festeggiare un evento.

Quel murale è, senza dubbio, parte integrante della città: ancora oggi migliaia di turisti si recano intenzionalmente ai Quartieri Spagnoli per ammirarlo. Questo interesse non coinvolge soltanto i tifosi o gli appassionati di calcio, l'immagine di Maradona è ormai un'icona della napoletanità e del calcio in generale in Italia e nel mondo intero. Per tanti è quasi impossibile scindere la città da uno dei più grandi calciatori della storia dello sport.

Col passare del tempo l'opera cominciò a deteriorarsi e, verso la fine degli anni Novanta, sul muro furono aperte due finestre «spontanee» di cui una cancellò il volto del «Pibe».

Dalle parole dei familiari si apprende che il sogno di Mario, anche lontano dalla sua Città, era quello di ridipingere l'opera e coprire la tapparella della finestra sinistra, in modo che l'equilibrio estetico del murale rimanesse il più integro possibile. Un sogno, purtroppo, destinato a rimanere tale, perché la penuria di risorse economiche e la necessità del lavoro all'estero non gli consentì di portarlo a termine, soprattutto per la sua prematura scomparsa.

Abbandonata al più bieco degrado, l'opera nel 2016 era quasi completamente sbiadita e si cercò, quindi, di restaurarla, anche in accordo col nuovo proprietario dell'appartamento della



Fig. 5. L'artista Salvatore Iodice al lavoro durante il restauro del murale di Mario Filardi.

Fig. 6. Il murale di Maradona restaurato da Salvatore Iodice.

famigerata finestra, che acconsentì a far rivestire e dipingere la tapparella in modo da ricostruire il volto del campione.

L'iniziativa di restaurare il dipinto arrivò da un nuovo artista, Salvatore Iodice, anche lui giovane artigiano dei Quartieri Spagnoli, che si propose alla famiglia Filardi per ridipingere il murale che ormai era quasi completamente svanito. Iodice raccolse la somma necessaria per l'intervento e con un nuovo contributo del Comune, che fornì un carrello elevatore ed indirizzò i committenti ad ottenere tutti i permessi del caso, avviò il «restauro» mantenendo la struttura compositiva del murale di Mario Filardi e cercando di rispettarne l'originaria impostazione in chiave fumettistica. Ma le scelte di Iodice non soddisfecero le aspettative degli abitanti dei Quartieri che avrebbero preferito un «restauro di reintegrazione artistica» per donare al calciatore un volto più realistico: di conseguenza, si giunse nel 2017 a un nuovo atteso intervento, quello del noto «street artist» argentino Francisco Bosoletti, già autore di diverse importanti opere di arte urbana in alcune delle aree più problematiche del capoluogo campano.

Bosoletti si trovava in via De Deo per eseguire la sua *Iside*, un omaggio alla femminilità, alla forza creatrice della natura e alla bellezza nascosta dei luoghi, concetti espressi rievocando le sinuose forme della Pudicizia, la scultura realizzata da Antonio Corradini per la Cappella Sansevero. Inizialmente ebbe qualche titubanza a intervenire su un murale realizzato da altri, ma poi Francisco Bosoletti acconsentì per rispettare i desideri degli abitanti del rione, e così, nell'autunno del 2017, l'artista argentino donò al *Maradona* un viso dall'aspetto più realistico, lasciando inalterata la restante parte del corpo.

Marco Perillo sul Mattino di Napoli alla fine dell'intervento di Bosoletti commentò: «la testa di Maradona campeggia da oggi su quel palazzo, a chiusura del cerchio di una storia di passione tutta argentino-napoletana».

A distanza di poco più di trent'anni dalla sua realizzazione il murale di *Maradona* dei Quartieri Spagnoli rappresenta un sito di grande attrazione, un luogo della memoria, un'icona che compare anche in diverse guide turistiche della città, in molti articoli di stampa e di giovani studiosi. Il riconoscimento al suo autore è arrivato postumo. Nel 2016 il Comune di Napoli ha apposto una targa in via De Deo per ricordare l'artista che omaggiò Maradona con un'opera diventata famosa in tutto il mondo. Mario Filardi aveva cominciato a realizzare anche altre opere, sempre sui muri della sua città, ma purtroppo, non riuscì mai ad intraprendere una carriera artistica riconosciuta. Tuttavia, oggi nella storia della «Street art» italiana merita riconoscere una collocazione anche a lui. Nei Quartieri Spagnoli, vicino allo storico murale dedicato al «Pibe de Oro», altri murales ritraggono i giganti della cultura napoletana come Totò, Troisi e Pino Daniele. «Del resto, a certi livelli, la giocata geniale diventa arte»⁹. Quanto l'immagine di Maradona rappresenti non solo l'amato campione di calcio, ma una parte importante del tes-

⁹ MONTI V., *Maradona Re di Napoli. La storia dei murales diventati santuari del pibe de oro*, in *Artslife.com*, <<https://artslife.com/2020/11/26/maradona-napoli-murale/>>.



Fig. 7. Il murale di Maradona dopo l'intervento di Bosoletti (foto Accademia di Belle Arti Santa Giulia).

suto culturale della città è stato significativamente evidenziato dal noto critico d'arte Vittorio Sgarbi, oggi Sottosegretario di Stato alla Cultura, che nel 2017 curò la mostra «Il museo della Follia. Da Goya a Maradona»¹⁰ presso la Basilica di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta. «San Gennaro, il cui sangue si scioglie periodicamente, rende folli i napoletani nella superstizione, mentre Maradona li ha resi folli di gioia»¹¹.

Quella mostra decretò l'ingresso del calcio nella sfera dell'arte, la tormentata vita di uno dei maggiori talenti nella storia del calcio fu infatti affiancata alle biografie di artisti del calibro di Francisco Goya, Telemaco Signorini, Fausto Pirandello, Antonio Ligabue, Francis Bacon e Adolfo Wildt.

Un accostamento inedito le cui ragioni sono state espresse da Sgarbi in un'intervista in cui dichiarò che: «Non esiste un capolavoro indiscusso come non esiste un genio indiscusso.

Fino a Caravaggio la vita di artisti anche immensi come Leonardo o Michelangelo è inferiore all'opera. Con lui la vita diventa arte. Come in Maradona. In entrambi l'esistenza passa per un abisso che non santifica. Non è una forzatura. I volti di Caravaggio sono i ragazzi di vita, delle strade, delle periferie dell'umanità. Le sue opere mostrano al contempo dolore e divino, luce e buio, peccato e redenzione. Maradona è il Caravaggio del Novecento. E io lo porto in un museo»¹².

Un concetto che Sgarbi ribadì anche dopo la notizia della scomparsa del grande campione argentino, nel 2020. Anche in quella occasione egli definì Maradona «inarrivabile come Caravaggio», mentre a Napoli tanta gente si radunava nei Quartieri Spagnoli, in Via Emanuele de Deo, per giungere al celebre murale degli anni Novanta ed omaggiare il campione¹³.

¹⁰ La mostra itinerante, a cura di Vittorio Sgarbi, realizzata da Cesare Inzerillo, Giovanni Lettini, Stefano Morelli e Sara Pallavicini, si snodava in un percorso eterogeneo di oltre 200 opere tra dipinti, fotografie, sculture, oggetti e installazioni multimediali sul tema della follia.

¹¹ *Museo della Follia: da Goya a Maradona*, in *Mam-e.it*, <<https://mam-e.it/museo-della-follia-da-goya-a-maradona/>>.

¹² *Mam-e.it*, <<https://mam-e.it/museo-della-follia-da-goya-a-maradona/>>.

¹³ *Artslife.com*, <<https://artslife.com/2020/11/26/maradona-napoli-murale>>.

Il calore e l'affetto di Napoli per il fuoriclasse ha sempre pulsato e dopo il *Maradona dei Quartieri Spagnoli*, un'altra grande opera che lo rappresenta è stata dipinta nel quartiere di San Giovanni a Teduccio da Jorit Agoch.

Sulle facciate cieche del cosiddetto *Bronx*, una struttura architettonica situata in via Taverna del Ferro e tristemente famosa per episodi legati all'attività criminale, il talentuoso artista napoletano ha realizzato tra il 2017 ed il 2018 il volto del calciatore Diego Armando Maradona e quello di un bambino autistico di nome Niccolò. L'opera fu autofinanziata dall'artista, ma completata grazie a fondi donati dall'allora capitano del Napoli Marek Hamsik e da associazioni che operano sul territorio come la Inward.

Un'opera imponente e di grande impatto, che raffigura Maradona con una folta barba e uno sguardo deciso e severo, tratta da una foto del campione quando allenava la nazionale argentina. Un notevole murale che, appena terminato, ebbe subito una considerevole risonanza. L'immagine fu pubblicata come foto del giorno sul noto quotidiano inglese *The Guardian*, occasione che gli consentì una diffusione globale. Anche Diego Armando Maradona ne rimase molto colpito e pubblicò le foto del *maxi* murale sul suo profilo Facebook con la didascalia: «Grazie Jorit! Grazie Napoli! Noi siamo una Tribù Umana! I segni rossi sul viso simboleggiano questo concetto». Anche l'ultimo grandioso lavoro di Jorit, nel Centro Direzionale di Napoli, è un omaggio a Diego Armando Maradona. Si tratta di un colossale murale di 122 metri raffigurante i volti di Diego Armando Maradona, Pino Daniele e Massimo Troisi, un'opera che celebra la cultura e la vitalità della città di Napoli. I tre artisti, simboli indiscussi della città, incarnano le tre anime di Napoli: lo sport, la musica e la recitazione. Il murale, una sorta di «triade partenopea» o una «allegoria delle arti» è un omaggio al genio artistico e alla passione dei napoletani.

Espressione materiale della creatività contemporanea

La «costruzione» del patrimonio artistico di un territorio attraversa i secoli con processi di natura materiale e simbolica che determinano il riconoscimento di un insieme di oggetti e monumenti come parte della memoria comune. Così nel tempo tale patrimonio è stato preservato e tramandato anche in funzione di una coscienza identitaria. In maniera strettamente connessa al contesto al quale appartengono, sui monumenti e sugli oggetti si sono ripercossi eventi di natura culturale e artistica, ma anche di carattere politico, economico, amministrativo: dalle distruzioni per guerre, incendi o catastrofi naturali, alla dispersione dei beni a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi, alle iniziative di collezionismo o committenza, alla riorganizzazione e riordino di assetti urbani, solo per mettere in luce alcuni esempi. Quella che si evidenzia è nel complesso una fisionomia mutevole della nozione di patrimonio artistico, con una successione continua di momenti di inclusione, dalla musealizzazione al restauro e di esclusione, dalla demolizione alla vendita.

Anche la storia della Campania e di Napoli, in particolare, conta una serie di casi inediti e significativi dei complicati processi che di tempo in tempo hanno definito e consegnato al presente l'insieme di quanto ora definiamo come patrimonio storico e artistico. Il *Maradona* di Filardi può essere considerato una rappresentazione dell'espressione materiale della creatività contemporanea.

Ambito normativo

L'attenzione riservata dalla dottrina alla tutela autorale della «Street art» sembrerebbe aver lasciato un pò in ombra¹⁴ l'analisi del regime giuridico dell'opera, quale espressione mate-

¹⁴ GRAZIOSI B., *Riflessioni sul regime giuridico delle opere della Street art*, op. cit., p. 423 ss.



Fig. 8. Sequenza evolutiva del murale.

Fig. 9. Vista d'insieme del murale restaurato.

Fig. 10. Vista del murale nel contesto urbano.



Fig. 11. Murales “Essere umani” a sinistra e “Dios umano” a destra, entrambi realizzati da Jorit nel quartiere di San Giovanni a Teduccio lungo la strada comunale Taverna Ferro, Napoli.

riale della «creatività contemporanea», settore affidato alla cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Nel 2020 la Direzione Generale ha avviato un programma di indagine relativo al panorama di forme, declinazioni e ambiti della creatività urbana in Italia, con specifico riferimento a «Street art», muralismo e graffiti, per procedere a una prima mappatura della situazione attuale in materia¹⁵ sulla scia di quanto già realizzato con la prima ricognizione del patrimonio di opere contemporanee all'aperto che ha portato alla pubblicazione della piattaforma online «Luoghi del Contemporaneo»¹⁶.

Il linea di principio la tutela culturale delle opere di «Street art»¹⁷ sconta l'esclusione dal campo d'applicazione del Codice dei beni culturali e del paesaggio delle opere realizzate da artista vivente la cui esecuzione non risalga ad oltre 70 anni per le opere di cui all'art. 10, co. 1 e co. 3, lett. a) ed e) o cinquant'anni per quelle indicate al comma 3, lett. d-bis) (cfr. art. 10, co. 5, D.Lgs. n. 42/2004)¹⁸, dovuta all'esigenza di non limitare la libertà dell'autore di modificare la

¹⁵ Il programma ha valore esplorativo e conoscitivo. L'indagine è condotta in collaborazione con Inward, Osservatorio nazionale sulla creatività urbana, con cui è stata stipulata una convenzione. Iniziative analoghe sono state avviate anche a livello regionale dalla regione Emilia Romagna attraverso l'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna (IBC) impegnato dal 2011 nella realizzazione di un archivio digitale di opere, documenti e testimonianze relative all'arte urbana in Emilia-Romagna dalla metà degli anni '80 ad oggi e dalla regione Sardegna che ha avviato nel 2013 l'inserimento nel Catalogo digitale dei beni culturali regionali dei murales e delle opere di Street art regionali.

¹⁶ *Luoghidelcontemporaneo.it*, <<https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it>>.

¹⁷ Per la trattazione più articolata della materia Cfr. SAU A., *Street art: le ragioni di una tutela, le sfide della valorizzazione*, «federalismi.it», 2021.

¹⁸ Non mancano certo esempi importanti di opere figurative parietali vincolate ai sensi dell'art. 10, co. 1, del Codice, alcuni esempi recenti: il vincolo storico-artistico del bene “La Miniera”, opera parietale di Aligi Sassu (1912-2000) sito nel comune di Iglesias presso il villaggio minerario di Monteponi (decreto n. 45 del 9 aprile 2014) o il vincolo storicoartistico apposto alla Chiesa della Beata Vergine D'Itria di Orani (Nu) oltre che per il repertorio decorativo interno per la decorazione della facciata realizzata nel 1958 dallo scultore orunese Costantino Nivola (1911-1988) con la tecnica del sand-cast (decreto n. 68

propria opera, utilizzarla, sfruttarla economicamente e finanche di venderla e al contempo di consentire un giudizio non affrettato sul relativo valore artistico¹⁹.

Esclusione che, per inciso, non preclude l'applicazione di alcune norme del Codice e segnatamente di quelle relative al rilascio degli attestati di autenticità e di provenienza per la circolazione commerciale (art. 64) e al reato di contraffazione (art. 178).

Come già osservato da Massimo Severo Giannini nel suo fondamentale saggio sui beni culturali del 1975, «l'attributo definitorio del bene culturale come testimonianza avente valore di civiltà rende idonea la nozione ad aderire ad ogni sorta di cosa, non solo del passato lontano, ma anche di quello vicino e finanche del presente», ma, se «da un lato vi sono opere alle quali già oggi riconosciamo l'essere testimonianza avente valore di civiltà: così talune opere di assetto urbanistico come Brasilia, opere di Le Corbusier, Wright e altri sommi architetti, opere di scultori e pittori di acquisita e riconosciuta genialità; dall'altro lato vi è però la consapevolezza che il gusto del tempo è destinato a cambiare, e anche rapidamente». Di qui la necessità di indicare una soglia temporale, allora fissata a cinquant'anni (oggi 70), per il riconoscimento del bene culturale pur auspicandosi l'individuazione di un criterio «meno meccanico»²⁰ più compatibile con il carattere storicizzato ed inclusivo della nozione giuridicamente rilevante di bene culturale.

La vetustà delle opere non è invece richiesta per i vincoli cosiddetti «relazionali» di cui al comma 3, lett. d) dell'art. 10 del Codice, cioè per quelle «cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose».

Sebbene i beni culturali, quali opere dell'inventiva dell'uomo, siano di regola vincolati nel loro «intrinseco» valore storico-artistico come prodotto dell'attività umana testimoniante il contesto storico e la civiltà in cui sono stati realizzati²¹, i beni «identitari» di cui alla lett. d) del comma 3 dell'art. 10 sono tutelati per ragioni «estrinseche», vale a dire per la loro relazione con un evento della storia politica, militare, scientifico-tecnologica, letteraria o artistico-culturale ritenuto degno di memoria perché costitutivo o rappresentativo dell'identità nazionale, a significare che per quanto la tutela storico-artistica di un bene culturale non protegga l'ingegno dell'autore ma un'oggettiva testimonianza materiale di civiltà, questa, nella sua consistenza effettiva e attuale, ben può essere intesa a valorizzare l'intenso legame tra il cespite e la storia del territorio²².

L'interesse «particolarmente importante» richiesto dal Codice «può dipendere o dalla qualità dell'accadimento che con il bene appare collegato o dalla particolare rilevanza che il bene ha rivestito per la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura»²³, salvo i casi in

del 16 ottobre 2015).

¹⁹ ALIBRANDI T., FERRI G., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè, Milano 2001, p. 207; CLEMENTE DI SAN LUCA G., SAVOIA R., *Elementi di diritto*, op. cit., p. 133.

²⁰ Cfr. *I beni culturali*, ora in Id., *Scritti* (1970-1976), VI, Giuffrè, Milano, 2005, p. 1003 ss. pp. 1011-1012, nt. 4.

²¹ Sulla necessaria «storicizzabilità» della nozione di bene culturale v. sempre M.S. GIANNINI, *I beni*, pp. 1009-1010.

²² Cons. St., 4 settembre 2020, n. 5357, in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>.

²³ Così Cons. St., 22 maggio 2008, n. 2430, in Riv. giur. ed., 2008, 4-5, 1160 s.; Cons. St., 24 marzo 2003, n. 1496, in Foro amm. – Cds, 2003, 3, 1102 s.; Tar Campania, Napoli, 7 novembre 2014, n. 5775 in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>. Per Cons. St., 14 giugno 2017, n. 2920, in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>, «il riferimento con la storia non necessariamente coinvolge fatti di particolare importanza, potendo essere sufficiente anche il ricordo di eventi della storia locale, come appunto la valorizzazione di un quartiere in precedenza disagiato, ovvero della storia minore, cui rimandano le mappe di un tratto di campagna. Si tratta però pur sempre di fatti specifici, bene individuati come tali. Si potrebbe anzi affermare che proprio in questo carattere specifico

cui il riferimento alla storia della cultura sia legato alle caratteristiche intrinseche dell'opera e la portata del vincolo relazionale si presti ad essere intesa in senso ampio, presentandosi «come identità intrinseca ma anche estrinseca», come accade per i beni architettonici per i quali «il contesto territoriale e culturale è fondamentale per la comprensione e per la fruizione dell'opera»²⁴.

Inoltre è interessante la tesi secondo la quale le opere di «Street art» potrebbero essere considerate come «altri beni» secondo la definizione fornita dall'art. 2, co. 2 del Codice dei Beni Culturali e del paesaggio²⁵. I beni culturali e i beni paesaggistici, che insieme formano il patrimonio culturale, sono protetti in quanto testimonianze materiali aventi valore di civiltà²⁶ la cui funzione principale, nel caso di proprietà pubblica, è proprio quella della fruizione collettiva, ossia la medesima delle opere d'arte urbana. Pertanto, le opere di arte urbana potrebbero essere equiparate a tale tipo di beni, laddove fossero considerate nell'ambito degli «altri beni»²⁷.

Pur non ritenendo di ascrivere le opere di *Street art* tra le opere di architettura, la dottrina più acuta evidenzia come le prime condividano con le seconde «l'esistenza di uno stretto legame con l'ambiente in cui vengono realizzate»²⁸. Così come l'architettura, «come fatto tecnico e come arte, realizza l'ambiente in cui l'uomo vive e opera (...)», differenziandosi così da tutte le altre opere di arte figurativa (sculture, statue, bassorilievi ecc.) che «non si identificano con l'ambiente nel suo complesso, ma ne costituiscono un ornamento dotato di concettuale autonomia, anche quando l'oggetto sia incorporato stabilmente nella costruzione»²⁹, così la «Street art» costruisce il paesaggio urbano, lo rende leggibile, riconoscibile, identificabile come nessun'altra opera figurativa tradizionale è in grado di fare³⁰. Senza trascurare che la «Street art» finisce talora per accedere alle componenti strutturali dell'architettura postmoderna dove

sta la differenza fra il vincolo in esame e quello storico artistico, dato che, all'opposto, i valori artistici sono espressione del generico gusto di un'epoca, non necessariamente ricollegabile a fatti determinati". MORBIDELLI G., Commento all'art. 10, in SANDULLI M.A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano, ed. 2019, p. 133 ss., distingue i beni "di riferimento storico in senso tradizionale" per i quali la riferibilità può essere data anche da un singolo evento dai beni "di testimonianza identitaria" i quali sono tutelati anche "perché, attraverso l'uso che ne è stato fatto nel tempo (ad. es. perché sede di una famosa istituzione), sono divenuti essi stessi testimoni e simboli di una storia culturale, in tal modo avvicinandosi alla tutela diretta".

²⁴ Tar Lazio, Roma, 5 ottobre 2015, n. 11477, in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>.

²⁵ Cfr. GRAZIOSI B., *Riflessioni sul regime giuridico dell'opera della street art: tutela e appartenenza pubblica*, Rivista giuridica dell'edilizia, fasc. 4, 2016, pag. 423.

²⁶ Cfr. art. 2 co. 2, 3, 4 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio che recita: «2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà; 3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge; 4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela».

²⁷ Cfr. art. 2 co. 2 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

²⁸ BENATTI F., *La street art musealizzata*, op. cit., p. 790.

²⁹ ARE M., *L'oggetto del diritto*, op. cit., pp. 460-461.

³⁰ Non è da escludersi che le opere di «Street art» possano essere oggetto di attenzione da parte del piano paesaggistico nell'ambito dell'individuazione degli ulteriori contesti diversi dai beni paesaggistici ex art. 134 del Codice da sottoporre, qualora possiedano una valenza culturale identitaria, a specifiche misure di salvaguardia e utilizzazione, ai sensi dell'art. 143, co. 1, lett. e) (che differiranno ovviamente da quelle previste per i beni paesaggistici strettamente intesi, come precisa SCIULLO G., *Il paesaggio fra la Convenzione e il Codice*, in «Aedon», n. 3, 2008).

«il colore, le particolarità e le originalità decorative, le profondità e l'illusione ottica propria dell'ornato pittorico» diventano parte integrante dell'opera architettonica³¹ e che di conseguenza la tutela vincolistica ben potrebbe estendersi alle due componenti, quella architettonica e quella figurativa, «unite fisicamente e giuridicamente, in un'unica res»³².

Un caso emblematico di «Street art» sottoposto a tutela per effetto di un decreto di vincolo emesso ai sensi dell'art. 10, co.3 lett. d) è il murale Tuttomondo (1989) di Keith Haring nella città di Pisa, definito quale «esempio di arte neopop, oramai unica testimonianza pubblica presente sul territorio italiano di opere realizzate dall'artista americano» con Decreto n. 335/2003. Il murale di Haring venne realizzato sulla base di un accordo tra l'artista, il Comune di Pisa ed il parroco della chiesa di Sant'Antonio Abate. Sulla parete cieca dell'edificio parrocchiale l'opera è stata realizzata con l'utilizzo di modalità tecniche che «rendono l'opera permanente oltre che restaurabile»³³.

L'assenza, nel caso in esame, di due elementi tipici della «Street art», ovvero il mancato consenso del dominus loci ed il carattere effimero dell'opera, inducono a chiederci se tali requisiti osterebbero, sul piano giuridico e teorico, all'apposizione di un vincolo culturale.

Quanto al primo dei due profili si ritiene che la risposta non possa che essere negativa in quanto il regime proprietario, pubblico o privato, come anche le modalità di acquisizione della proprietà sono irrilevanti ai fini dell'applicazione del vincolo culturale il quale accerta la loro attitudine e destinazione a soddisfare un interesse generale che non pare possa essere annullato dalle modalità di realizzazione dell'opera. Con riferimento ai vincoli relazionali si è inoltre osservato che la tutela culturale è determinata «dall'essersi prodotta sulla cosa fatti di pregio artistico o importanti avvenimenti storici, perlopiù non creati o voluti dal proprietario del bene vincolato per cui questa limitazione (...) può ben esserci anche quando il fatto artistico o storico sia illecito o abusivo»³⁴.

Altri elementi a sostegno di questa posizione, che intende proporre la tutela del murale del Madarona di Finardi, sembrano derivare dalla vicenda che ha riguardato l'opera di Banksy, Bambino naufrago, realizzata nel 2019 a Venezia sulla parete di un palazzo di Campo San Pantalon vincolato come bene storico-artistico. Nell'esposto presentato alla Procura della Repubblica presso il Tribunale di Venezia ai sensi dell'art. 169 del Codice, che sanziona la realizzazione senza autorizzazione di «opere di qualsiasi genere» sui beni culturali, la Soprintendenza competente si è soffermata sul carattere artistico del dipinto murale dal quale non deriverebbe nessun danno e deturpamento del palazzo, aggiungendo che qualora i proprietari dell'immobile non avessero voluto mantenere il disegno di Banksy non avrebbero potuto cancellarlo, ma semmai rimuoverlo affidando il compito ad esperti restauratori per non rovinarlo³⁵.

Inutile dire che non solo l'opera non è stata rimossa ma che è divenuta in poco tempo un'importante attrazione turistica in una città in cui non mancano certo attrattive artistico-culturali.

³¹ CINELLI M., *Street art, diritto e dintorni*, in «Rivista Italiana di Diritto del Lavoro», n. 3, 2020, p. 97 ss. e in part. p. 117, a conferma delle mutevoli potenzialità di fruizione estetico culturale, sia individuale che collettiva dell'opera d'arte in sé e della «street art» in particolare.

³² Con tutte le conseguenze che ne potrebbero derivare sul piano della tutela autorale per effetto di un'estensione alle opere di «street art» della previsione di cui all'art. 20, co. 2, della Legge sul diritto d'autore.

³³ Come avvenuto nel 2011 sulla base di un accordo tra Comune di Pisa e la Keith Haring Foundation, sotto la supervisione della soprintendenza che ha ripulito il murale senza ricolorarlo. Nel 2012 è stata invece apposta sulla pellicola pittorica una speciale sostanza protettiva al fine di rallentarne il naturale processo di invecchiamento.

³⁴ BOLDON ZANETTI G., *Il diritto*, op. cit., p. 118.

³⁵ BOLDON ZANETTI G., *Il diritto*, op. cit., p. 49 ss. e riportata, in termini analoghi, nell'articolo di AINI F.E., *Il Naufrago bambino: salvatelo, è arte*, pubblicato nel Quotidiano del Ministero della Giustizia, gNews. Giustizia newsonline, del 26 luglio 2019.

Quel che più interessa osservare però è l'immediatezza dell'apprezzamento del valore artistico dell'opera da parte della Soprintendenza dovuto certamente alla fama dell'artista ma, si ritiene, anche al messaggio veicolato che rinvia a tematiche ben più ampie della crisi dell'arte contemporanea³⁶, a conferma della forma espressiva e dell'impatto comunicativo della «Street art». Più problematica da fornire è la risposta alla seconda domanda, se si considera che presupposto del bene culturale è la «materialità» intesa come presenza di un substrato materico di riferimento cui accede il valore immateriale del bene³⁷ stabile nel tempo e potenzialmente destinato a durare in *aeternum*. Profilo questo che, a ben vedere, accede a un'idea classica di opera d'arte quale oggetto finito, completo, in linea di principio immutabile e quindi restaurabile, mentre l'arte contemporanea, come l'arte concettuale e la sua corrente minimalista, hanno rinunciato a questa materialità e, anche quando usano la materia, ricercano la contingenza rispetto al contesto presente³⁸ esponendo le loro opere, come accade per la *Street art* o la *Sand art*, a modifiche esterne, anche per mano di altri artisti, in quanto opere in divenire e nel tempo esposte al progressivo disfacimento, essendo la caducità parte integrante del messaggio dell'artista. Questo ultimo aspetto induce ad un'ulteriore riflessione sul caso odierno della prematura distruzione dell'opera d'Arte Povera intitolata *La Venere degli Stacci* di Michelangelo Pistoletto, collocata in prossimità di Piazza Municipio a Napoli, poi bruciata nei successivi quindici giorni per mano di uno «squilibrato». Dopo le prime reazioni della stampa e l'arresto eclatante dell'esecutore del «fatto delittuoso», sembra essere ormai consolidata l'idea che l'atto spontaneo, condotto apparentemente senza una consapevole volontà, abbia reso compiuta l'opera d'arte, quindi, elevandola e rendendola sublime, unica e irripetibile. Pare, pertanto, lecito chiedersi se debba esserci un grado minimo di materialità perché un'opera figurativa possa essere riconosciuta come bene culturale o per meglio dire se lo stato di degrado di una res recente possa incidere nell'individuazione dell'interesse artistico di un'opera³⁹ che non è stata immaginata e realizzata per resistere nel tempo. In questo senso il requisito della materialità si intreccia sino quasi a confondersi con quello dell'apprezzamento dell'interesse artistico-culturale di un'opera il cui valore, difficile da spiegare ricorrendo alle tradizionali categorie dell'arte e del bello basate sull'imitazione e l'espressione, andrebbe ricercato nel legame che associa l'opera d'arte al contesto spaziale nel quale è collocata e ai suoi destinatari, che fruendone l'attivano rendendola tale⁴⁰, evitando così che

³⁶ AINI F. E., *Il Naufrago Bambino di Banksy a Venezia durante i giorni di preview della Biennale*, in *Artribune.com*, <www.artribune.com>, 19 maggio 2019.

³⁷ GIANNINI M. S., *I beni*, op. cit., p. 1026 ss.

³⁸ Tanto da indurre alcuni autori ad osservare che talora “più che opere si vendono idee”, così ALBERRO A., *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, trad. it. di MENEGOI S. e TRAVAGLINI C., Monza 2011, pp. 34-37 e p. 147.

³⁹ GABBANI G., *Le cose di interesse artistico nel Codice dei beni culturali e del paesaggio*, in «Aedon», n. 2, 2017, par. 7, che osserva come quadri o opere di grafica rovinate, soprattutto se ne esistano più copie, abbiano un minor valore sia artistico che economico. Al netto delle res antiche, come i beni archeologici, per le quali lo stato di degrado è fisiologico non dobbiamo tuttavia dimenticare che il degrado del bene non è di per sé incompatibile con una valutazione di interesse storico-artistico-architettonico. La giurisprudenza ha infatti più volte affermato che un manufatto in condizione di degrado ben può costituire oggetto di tutela storico-artistica sia per i valori che ancora presenta sia per evitarne l'ulteriore degrado (*ex multis*, Cons. St., 8 aprile 2015, n. 1779; Cons. St., 16 luglio 2015, n. 3560; Cons. St. 14 ottobre 2015, n. 4747, Cons. St., 3 aprile 2003, n. 1718; Cons. St., 3 settembre 2001 n. 4591; Cons. St., 28 dicembre 2000 n. 7034, tutte in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>).

⁴⁰ Secondo la definizione d'opera d'arte elaborata da DANTO A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari 2018, p. 3 ss. Nella stessa prospettiva si colloca il concetto di “opera aperta” di Umberto Eco che accogliendo la teoria della formatività di Luigi Pareyson, secondo cui “l'arte mentre fa inventa il modo di fare” (PAREYSON L., *Teoria della formatività*, Torino 1954, p. 59 ss.), osserva che in

siano le sole dinamiche del mercato a determinarlo⁴¹. Tema che costringe l'interprete a confrontarsi con la problematica enucleazione del concetto stesso di interesse artistico e con la sovrapposizione tra questo e l'interesse storico⁴² che diventa dirimente nel caso in cui l'accertamento riguardi opere recenti⁴³.

Di tutte queste difficoltà è pienamente consapevole il giudice amministrativo che proprio di recente, dopo aver ricordato che il giudizio sul rilevante interesse storico artistico di un'opera d'arte è espressione di una valutazione tecnico-discrezionale, ha aggiunto come tale giudizio risulti «irriducibilmente caratterizzato perfino da un elevato grado di mutevolezza non solo nei diversi periodi storici, in base al cambiamento dei valori estetici dell'epoca, ma, nello stesso periodo, in virtù dell'estrema soggettività degli stessi – com'è peraltro attestato dal drammatico scollamento delle valutazioni espresse dai critici e dal gradimento delle opere a parte di cittadini – fruitori delle stesse che ha dato luogo a fatti di cronaca e al vivace dibattito tra gli stessi studiosi sulla stessa possibilità di qualificare certi prodotti artistici come opere d'arte»⁴⁴.

La legge autore e la protezione dei murales

Le opere di *Street art* possono essere inquadrare, giuridicamente, come opere figurative dell'ingegno e, nella misura che tali opere presentano carattere creativo, sono tutelate - a prescindere da ogni possibile registrazione - dalla legge 22 aprile 1941 n. 633 nota come Legge Autore⁴⁵. Il termine *Street art* diventa di dominio comune trent'anni dopo, quando il relativo

epoca contemporanea i prodotti artistici vivono in quanto si offrono all'interpretazione dell'«artista» che li vaglia di continuo nel processo formativo e a quella del fruitore che a sua volta li rilegge. Questo fatto sarebbe confermato dall'apparizione, in settori anche molto differenti fra loro (architettura, musica, pittura), di «opere che si presentano al fruitore non completamente prodotte e ultimate, per cui la fruizione consiste nel completamento produttivo dell'opera: completamento produttivo in cui si esaurisce anche l'atto stesso dell'interpretazione, perché il modo del completamento manifesta la visione particolare che dell'opera ha il fruitore» (cfr. ECO U., *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, p. 163 ss., p. 167).

⁴¹ CINELLI M., *Street art*, op. cit., p. 102 e pp. 107-108, pur convinto che non si possa prescindere dalla considerazione del valore economico; contra, proprio con riferimento alla street art, PRINCIPATO L., *La libertà*, op. cit., p. 3444 s. Per inciso si ricorda che valore commerciale e riconoscimento collettivo (di cui sono elementi indiziari l'inclusione nelle collezioni di musei di arte contemporanea o il conseguimento di premi) sono alcuni degli elementi richiesti dalla giurisprudenza per riconoscere il valore artistico alle opere di design ai fini della loro protezione come opere dell'ingegno (v. Cass. civ., 13 novembre 2015, n. 23292, op. cit.; Trib. Venezia, 13 aprile 2015, n. 1267, in Riv. dir. ind., n. 1, 2016, con nota di FABBIO P., *Che cos'è arte? Una sentenza del Tribunale di Venezia sul «valore artistico» delle opere di design e sul giudizio dell'esperto*, p. 62 ss.).

⁴² GABBANI G., *Le cose di interesse artistico*, op. cit., in part. par. 6.

⁴³ Per Cons. St., 3 maggio 2011, n. 2607, in *giustizia-amministrativa.it*, <<https://giustizia-amministrativa.it>>, gli elementi di interesse storico e artistico non devono essere necessariamente compresenti ben potendo l'amministrazione dare rilievo a elementi di interesse artistico in un'opera anche recente ovvero sottolineare il suo interesse storico nonostante l'assenza di un particolare pregio artistico.

⁴⁴ Parere Cons. St., 5 marzo 2018, n. 548/2018, in Foro amm., n. 3, 2018, p. 460 s. Quale sia il valore artistico di tali opere è difficile dirlo tanto più che la vastità dei codici artistici contemporanei rende arduo capire cosa possa essere estromesso dal mondo dell'arte: come osserva provocatoriamente BONOMI F., *Lo potevo fare anche io: perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano, 2007, la genialità dell'artista sta proprio nel saper inventare una propria via di fronte al foglio bianco. Sebbene l'analisi del fenomeno sociologico della street art lasci talora poco spazio a quello critico ed estetico, non mancano studi che hanno analizzato le opere di strada con gli stessi strumenti critici dell'arte ufficiale (dalla tecnica al colore) e tra questi si segnala quello di GANZ N. (a cura di), *Graffiti World, L'ippocastano*, Genova 2005.

⁴⁵ L'articolo 1 della legge recita «sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere

movimento acquisisce risonanza mediatica, fino a raggiungere il successo planetario di cui il noto street artist Banksy⁴⁶ è oggi suo massimo esponente.

La «Legge Autore» riserva all'autore lo sfruttamento economico dell'opera, come i diritti patrimoniali, per 70 anni oltre la morte dell'autore e la facoltà di opporsi a qualsiasi utilizzo che possa essere di pregiudizio al suo onore e alla sua reputazione come i diritti morali, non soggetti ad alcuna limitazione temporale. Qualora le opere siano realizzate su commissione, anche da soggetti pubblici, il committente acquisisce tutti i diritti di utilizzazione economica sull'opera, nei limiti dell'oggetto e delle finalità dell'incarico. La semplice detenzione di un'opera non comporta l'acquisizione dei diritti di sfruttamento; pertanto, il proprietario di un'opera non potrà utilizzarla o riprodurla; ogni eventuale utilizzo deve preventivamente essere concordato con l'artista o, se del caso e se ne ha i diritti, con il suo mercante d'arte; nonostante qualunque cessione, l'artista mantiene sempre il diritto ad opporsi a qualsiasi modifica che alteri le modalità di presentazione al pubblico volute e immaginate dall'autore.

Per la «Street art», tale diritto potrebbe essere violato nel caso in cui l'opera fosse staccata dal suo supporto originale per essere esposta in un museo o posta in vendita in una galleria. Non ci sono ancora sentenze rilevanti in merito a tale casistica che possano orientare il diritto, ma è stato eclatante in Italia il caso dell'artista Blu, il quale nel 2016 decise di rimuovere con vernice e scalpello tutti i suoi murali a Bologna, in risposta alla possibilità che gli stessi potessero essere esposti in una mostra organizzata nelle sale del Museo della Storia della città.

Restano in ogni caso salvi i casi in cui la riproduzione, non autorizzata, risulti invece consentita poiché rientra tra le cosiddette «libere utilizzazioni» previste dagli art. 70 della Legge Autore⁴⁷, ovvero essenzialmente per uso di critica e discussione e per uso personale, sempre che tale possibilità non sia in contrasto con lo sfruttamento normale dell'opera e non arrechi ingiustificato pregiudizio ai titolari dei diritti.

La Street art è una forma di espressione creativa spontanea, quindi solitamente non commissionata da terzi, realizzata in uno spazio urbano, ossia non convenzionale, considerando che, i luoghi ufficialmente e tradizionalmente deputati all'arte sono i musei e le gallerie d'arte.

L'opera di «Street art», di regola, si caratterizza per essere accessibile a chiunque – essendo realizzata in un luogo pubblico – ed effimera, in quanto destinata a trasformarsi e poi progressivamente a distruggersi in un tempo più o meno lungo. Lo street artist è consapevole della caducità della sua opera, e proprio tale consapevolezza consegna all'opera un significato specifico: la scelta del supporto è, quindi, parte integrante dell'atto creativo e parte essenziale dell'opera. Un esempio è la nota opera di Banksy apparsa a Venezia nel 2019 e ormai quasi del tutto svanita. Un'opera provocatoria che invita a riflettere sul tema dell'immigrazione e della fuga da guerre e persecuzioni. Il bambino, che indossa un giubbotto salvagente e tiene in mano un razzo segnaletico, è il simbolo dei migranti che rischiano la vita per cercare un futuro migliore. Il dettaglio dei piedi che affondano nell'acqua suggerisce che, nonostante gli sforzi per salvarsi, quel bambino è destinato a soccombere alle difficoltà. La scelta di Banksy di riprodurre il bambino a pelo d'acqua, in modo che l'opera fosse più soggetta a deterioramento, potrebbe essere interpretata, secondo alcuni autori, come un'allusione alla precarietà della condizione dei migranti. Banksy potrebbe aver voluto che il dipinto si deteriorasse progressivamente, in modo che la sua transitorietà fosse un valore intrinseco dell'opera.

creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione».

⁴⁶ Oltre Banksy è noto che Cornbread, all'anagrafe Darryl McCray, fu il primo street-artist in assoluto. I suoi disegni sono apparsi per la prima volta a Filadelfia alla fine degli anni Sessanta.

⁴⁷ Il comma 1 della legge sul Diritto d'Autore recita: «Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali».

La precarietà del supporto e più in generale dei materiali impiegati nel settore dell'arte contemporanea è un tema nevralgico e controverso, che può essere fonte di divisioni o conflitti. A tutela della volontà dell'autore e più in generale a garanzia dell'autenticità e della corretta conservazione nel tempo delle opere d'arte contemporanea acquisite dai Musei, il Ministero della Cultura ha introdotto nel 2017 i PACTA (Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea).

I PACTA, a livello contrattuale, prevedono specifici obblighi e responsabilità per entrambe le parti: l'artista è tenuto a fornire informazioni dettagliate sulla natura e sulle modalità di conservazione della propria opera, mentre il museo è tenuto ad attenersi alle istruzioni per la conservazione fornite dall'artista.

La «Street art» pone molteplici problemi relativi alla sua tutela giuridica proprio a causa del peculiare supporto sul quale è impressa, problemi che risultano di non poco conto dato che alcune opere sono state stimate per un notevole valore.

La legge sul diritto d'autore protegge tutte le opere dell'ingegno di carattere creativo, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione: quindi, certamente, anche l'opera di «Street art» gode della protezione del diritto d'autore; e ciò vale anche ove l'opera sia frutto di un atto illecito. Infatti, la liceità non è tra i requisiti di protezione dell'opera, con la conseguenza che il diritto d'autore sussiste anche con riferimento a opere contrarie alla legge, all'ordine pubblico e al buon costume. Il proprietario del supporto, in particolare, potrebbe avere un interesse (contrario a quello dell'autore) a sfruttare economicamente l'opera, ad esempio «staccandola» dal suo supporto per rivenderla sul mercato dell'arte, oppure alla conservazione dell'opera, realizzando un'attività di restauro o di conservazione contro la volontà dell'autore o, infine, il proprietario dell'immobile potrebbe desiderare la distruzione dell'opera se questa non incontrasse il suo gradimento.

La legge sul diritto d'autore riconosce allo «street artist» i diritti morali connessi all'opera, ossia:

- il diritto che gli sia riconosciuta la paternità dell'opera, in cui è ricompreso anche il diritto di disconoscere la paternità dell'opera che sia stata distaccata dal supporto originario e sia stata, dunque, decontestualizzata;
- il diritto a vedere tutelata l'integrità dell'opera, che comprende il diritto di opporsi al distacco della stessa e a qualsiasi intervento di sua modifica, incluso il suo restauro e la sua esposizione in mostre o musei.

Quindi, la decontestualizzazione non autorizzata e l'esposizione dell'opera di «Street art» in sedi tradizionali, come musei e gallerie d'arte, potrebbe comportare una lesione del diritto morale d'autore all'integrità dell'opera, nonché una lesione della sua reputazione, dato che scopo degli street artist, spesso, è proprio quello di contestare il circuito degli intermediari tradizionali dell'arte. Tale impostazione risulta peraltro confermata da una sentenza della Corte di Giustizia dell'Unione europea del 2015, in cui si è statuito che il materiale trasferimento di un'opera da un poster cartaceo ad una tela da pittura - ossia la sostituzione del supporto - comporta la creazione di una nuova riproduzione dell'opera che rientra nel diritto esclusivo dell'autore. Tale principio, se applicato alla «Street art», comporta che il distacco dell'opera senza il consenso dell'autore, determini una violazione dei diritti morali. Infine, fa parte dei diritti morali connessi all'opera anche quello di ritirare l'opera dal commercio, che nel peculiare caso della «Street art» coincide con il diritto di distruggerla.

Quindi, possiamo affermare che lo street artist Blu aveva tutto il diritto di opporsi alla decontestualizzazione delle proprie opere, nonché il diritto di distruggerle, diritto che, dunque, spetta esclusivamente all'autore dell'opera e non al proprietario dell'immobile su cui l'opera è impressa. Secondo parte della dottrina, a seguito della realizzazione dell'opera di «Street art», l'artista «abbandona» l'opera, che diventa quindi *res derelicta*: l'opera – essendo stata realizzata in un luogo pubblico – diventa di pubblico dominio e può essere utilizzata liberamente, con rinuncia da parte dell'autore a tutti i diritti su di essa (salvi i diritti morali).

Altra parte della dottrina, al contrario, ha formulato una tesi più condivisibile: la realizzazione dell'opera in luogo pubblico determina automaticamente una sorta di concessione di licenza non esclusiva sull'opera, ai fini della sua divulgazione, ma non determina un'automatica cessione dei diritti patrimoniali sull'opera. Questa dottrina associa l'opera di «Street art», liberamente fruibile da chiunque, al modello di licenza cosiddetta open source, solitamente applicata ad alcuni software liberamente utilizzabili dagli utenti, la cui gestione rimane in capo all'autore. Questa interpretazione risulta anche più aderente al dato normativo: infatti, l'articolo 109 della legge sul diritto d'autore prevede che la cessione dell'unico esemplare dell'opera non comporta, salvo patto contrario, anche la cessione dei relativi diritti di utilizzazione economica, che rimangono, quindi, di proprietà dell'autore e la cui cessione può essere provata solo se risultante da atto scritto.

Altro caso riguarda la realizzazione di opere realizzate su proprietà pubbliche in mancanza dell'autorizzazione del proprietario. Nel 2018 i carabinieri di Torino denunciano Blu per violazione dell'articolo 639 del codice penale⁴⁸. La sua colpa: avere deturpato il sottopasso, un bene pubblico, offendendo il sentimento estetico comune. Secondo la difesa quel murale sarebbe stato un «arricchimento per la collettività». Dopo quattro la procura torinese si esprime con una sentenza che stabilisce: «Il fatto non sussiste. Siamo davanti a un'opera di stimato valore». Si tratta di sentenza innovativa, che a quattro anni dal fatto ha assolto lo street artist Blu dall'accusa di aver imbrattato un muro con un'opera che «strizza l'occhio al mondo No Tav in Val Susa». Il quotatissimo artista non ha insomma commesso alcun reato: il suo non è vandalismo, bensì «un ornamento», come recita la sentenza. Quel viadotto della Statale 24 prima del suo intervento era «grigio e anonimo».

Secondo gli orientamenti attuali le figurazioni di «Street art», se considerate opere d'arte, non possono essere autonomamente rimosse se non col consenso del loro autore. Questo orientamento impone, pertanto, un'azione di tutela, che se non attivata nei modi e nei tempi giusti potrebbe portare alla distruzione dell'opera per mano di avventori non autorizzati.

In conclusione, nel caso del murale del Maradona di Filardi, è possibile sostenere che per attivare la protezione dell'opera da potenziali manomissioni ovvero per garantirne la sua trasmissione al futuro necessita «costruire» un'azione puntuale di tutela, anche in ragione del diritto del condominio gestore dell'immobile, che potrebbe legittimamente disporre opere edilizie, prevedendo il rifacimento degli intonaci, incluso quelli interessati dal murale. Due le possibilità individuate: attivare preventivamente un percorso di tutela da parte di associazioni culturali senza scopo di lucro o da parte del Comune, ovvero attendere l'iniziativa degli aventi diritto alle opere di manutenzione ed intervenire, su iniziativa di associazioni o del Comune, per mezzo del giudice amministrativo con una richiesta di sospensione ed il successivo annullamento di un eventuale provvedimento di intervento edilizio, che possa prevedere la distruzione del murale. In questo ambito il testo analizza una possibile casistica, che se non condivisa in sede giudiziaria (o meglio legislativa, considerato diritto capace di qualificare fenomeni sociali), potrebbe solo rappresentare un orientamento culturale privo di alcuna efficacia amministrativa.

Alcuni riferimenti di opere sottoposte a tutela

L'opera *Tuttomondo*, realizzata da Keith Haring sulla parete posteriore del convento della chiesa di S. Antonio a Pisa nel 1989, è stata sottoposta a tutela dalla Soprintendenza di Archeologia di Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Pisa e Livorno.

⁴⁸ Art. 639 Codice Penale, Deturpamento e imbrattamento di cose altrui. Chiunque, fuori dei casi preveduti dall'articolo 635, deturpa o imbratta cose mobili altrui è punito, a querela della persona offesa, con la multa fino a lire mille.

A Venezia, sulla parete di un palazzo di Campo San Pantalon, vincolato come bene storico-artistico, viene realizzata nel 2019 l'opera di Banksy intitolata *Bambino naufrago*. L'azione dell'artista è oggetto di denuncia da parte delle competenti autorità, che si conclude dopo alcuni mesi con l'archiviazione del fascicolo giudice. Tale esito consente di riconoscere l'azione dell'artista, come rilevante espressione d'arte, tale da dover essere conservata, anche se realizzata in assenza di autorizzazione sulla parete di un immobile sottoposto a tutela dal Codice.

Altri esempi importanti di opere figurative parietali vincolate ai sensi dell'art. 10. co. 1 del Codice sono: il vincolo storico-artistico del bene *La Miniera*, opera parietale di Aligi Sassu (1912-2000) sito nel comune di Iglesias presso il villaggio minerario di Monteponi (decreto n. 45 del 9 aprile 2014) o il vincolo storicoartistico apposto alla Chiesa della Beata Vergine D'Itria di Orani (Nu) oltre che per il repertorio decorativo interno per la decorazione della facciata realizzata nel 1958 dallo scultore orunese Costantino Nivola (1911-1988) con la tecnica del sand-cast (decreto n. 68 del 16 ottobre 2015).

Attuali orientamenti del dibattito contemporaneo

La «Street art» detta anche «Urban art» nasce alla fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta come evoluzione del Graffitismo con il quale condivide il luogo d'azione⁴⁹. Questa rappresentazione d'arte è intesa comunemente «come una forma di espressione visiva volta a criticare la società attuale, abolire la proprietà privata in modo formale, diretto e ufficiale, rivendicando strade e piazze, facendole della comunità, colorandole eliminando i colori piatti ed oppressivi delle campiture dei muri vuoti». Lo slogan popolare ampiamente diffuso, che meglio accomuna questa forma espressiva d'arte al graffitismo è «Muri puliti, popoli muti»⁵⁰.

Secondo la definizione dell'enciclopedia Treccani il termine «Street art» può essere inteso come il «complesso di pratiche ed esperienze di espressione e comunicazione artistico-visuali che intervengono nella dimensione stradale e pubblica dello spazio urbano, originariamente provviste di una fisionomia alternativa, spontanea, effimera e giuridicamente illegale salvo poi essere, in una fase posteriore, parzialmente sanzionate e fatte proprie dalla cultura popolare di massa, dal mercato e dalle istituzioni, prospettiva che contribuisce a rendere molto problematica a oggi una puntuale individuazione del campo, che rimane estremamente liquido e aperto a molteplici visioni»⁵¹.

La «Street art» rappresenta un modo alternativo di diffondere cultura e contenuti sociali attraverso il segno artistico del writer che realizza l'opera, integrativo rispetto a quello diffuso negli ultimi 40 anni nelle nostre città decorate da allestimenti temporanei e sculture «curiose». Per Napoli si può citare il caso delle installazioni della *Montagna di sale* (1995) di Mimmo Paladino, i *Teschi* di Rebecca Horn (2002), le note 333 celebri capuzzelle ispirate da una visita al cimitero delle Fontanelle, la *Spirale* di Richard Serra (2003), le mongolfiere luminose *Pionier II* di Carsten Nicolai (2009), l'attuale *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto, fino all'opera collocata in piazza Mercato *Key of Today* dell'artista Milot. La «Street art» è una forma di cultura controversa, a volte oscurata dall'opera degli «imbrattatori», che usano i muri come contenitori di sfogo, non certo per creare arte. Alcuni artisti ritenuti più validi hanno trovato spazio nelle gallerie e si avviano a commercializzare i loro prodotti artistici. Partendo dal rinascimento del mercato di queste nuove forme d'arte nasce l'esigenza di affrontare il tema anche sotto il profilo del diritto e della protezione delle opere del copyright.

⁴⁹ Cfr. CRICCO G. e DI TEODORO F. P., *Itinerario nell'arte*, vol. 3, Bologna 2021.

⁵⁰ Cfr. GUERRA N., *Muri puliti popoli muti. Analisi tematica e dinamiche linguistiche del fenomeno del graffitismo a Roma*, Forum Italicum 47(3), 2013 - DOI: 10.1177/0014585813499894 foi.sagepub.com.

⁵¹ Dal sito *Treccani.it*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/street-art>>, [05.04.2013].

La «Street art» rientra nell'art 1, L. 633/1941, quale opera dell'ingegno di carattere creativo. La particolarità della tutela riconosciuta sta nel garantire tutela anche alle opere illegali, ossia quelle realizzate in assenza di un'autorizzazione pubblica o privata.

I diritti vantati dai writers possono essere sia patrimoniali che morali. Dunque gli artisti di strada sono gli unici legittimati a sfruttare economicamente l'opera e a deciderne l'utilizzo da parte di terzi, utilizzo che dovrebbe avvenire previa autorizzazione. Secondo l'art 20 L. 633/1941, l'autore può opporsi «a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione. Ma non solo, può «opporsi anche agli atti che, senza incidere sull'integrità materiale dell'opera, ne alterino le modalità di presentazione al pubblico immaginate e volute dall'autore». Rileva, dunque, per il mondo dei writers, il «diritto personale all'integrità dell'opera», la cui lesione scaturisce dalla potenziale decontestualizzazione non autorizzata dell'opera o dalla sua esposizione in una mostra. È il caso già citato di Blu, che in seguito al progetto Genius Bononiae, il cui intento era di strappare letteralmente le opere dai muri, non solo per la loro conservazione ma anche per metterle in esposizione per la mostra curata da Christian Omodeo e Luca Ciancabilla. A questo progetto Blu rispose cancellando tutti i suoi murali, quale segno di protesta, pur di non farli staccare. L'artista prende una decisione drastica: cancella ogni traccia della sua arte da Bologna in maniera definitiva ed irrecuperabile. I suoi personaggi sono grattati via dai muri e distrutti. Blu, cancellando le sue opere realizzate a Bologna in diciassette anni, attira l'attenzione della stampa e rende «unico e irripetibile» il suo lavoro. Analogamente simbolico è anche il caso di Banksy, che disconosce le sue opere, strappate senza autorizzazione e messe in esposizione nel 2014 a Londra da Sincura Group.

Generalmente, con le espressioni *Street art*, *Urban art*, *Graffiti art* si fa riferimento alle opere che sono collocate in uno spazio pubblico, liberamente accessibili dalla collettività. Pur riconoscendo la sua portata onnicomprensiva, è una delimitazione imprecisa, non universalmente riconosciuta e codificata. Difatti, se tale delimitazione fosse formalizzata, tutte le opere, anche le innumerevoli statue equestri che adornano le nostre città, dovrebbero essere collocate nell'alveo della «Street art». Il problema, però, è altro: non esiste alcun movimento, né alcuna locuzione che accomuni realmente forme e manifestazioni differenti, per ragioni artistiche, politiche e giuridiche. Basti pensare alla discrepanza tra la realizzazione di opere autorizzate in contesti urbani, presenti da anni in metropoli e in città di provincia e i tag che, a seconda degli angoli di visuale, imbrattano o adornano vagoni di treni e metropolitane, esponendo i loro autori a incappare nelle maglie del reato di vandalismo e deturpamento.

La ragione probabilmente è da rintracciare in un progressivo ritorno nell'ambito del figurativismo, che facilita la fruibilità di talune opere che, progressivamente, penetrano nei gusti del grande pubblico.

La «Street art», però, nella sua matrice primordiale, nasce come strumento per riprendersi spazi sociali, luoghi organizzati verticalmente dal potere. Una riappropriazione artistica, ma, prima ancora, politica, nell'accezione più ampia del termine. È questo un profilo che non può essere trascurato e che spiega la natura di queste forme di manifestazione, difficilmente conciliabili con il tentativo di irreggimentarle in spazi chiusi, assegnati, determinati da quella stessa autorità rispetto alla quale si vorrebbe rappresentare estraneità e dissenso. Alcuni «street artist», considerati l'ala più radicale di questo presunto movimento, non vedono nei loro lavori un'opera d'arte, ma manifestazioni convogliate verso forme espressive legate, come nel caso dei «tag», all'affermazione del sé, in qualche caso alla delimitazione del territorio e, come già detto, alla riappropriazione degli spazi urbani⁵².

⁵² Cfr. G.M. RICCIO, *Street Art, leggi e tutela*, in *Artribune.com*, <www.artribune.com/professionie-professionisti/diritto/2019/06/street-art-leggi-tutela>[maggio 2023]. Giovanni Maria Riccio, professore di Legislazione dei beni culturali e di Diritto d'autore all'Università di Salerno, fa il punto

Negli ultimi anni, la giurisprudenza in materia di «Street art» si è concentrata sull'applicabilità delle norme sul diritto d'autore e sul regime proprietario delle opere.

Le possibilità ipotizzate da alcuni di applicare istituti del Codice civile, quali l'occupazione e l'usucapione, alle opere realizzate su edifici di proprietà di altri soggetti è risultata inadeguata a garantire la tutela dell'opera d'arte contemporanea. Necessita considerare che il Codice risale al 1942, quindi, ad un contesto storico diverso e risponde a interessi economici e sociali differenti, tuttavia, quasi coetaneo alle leggi Bottai del 1939 per la protezione dei beni culturali e la tutela dell'ambiente, oggi unificate nel Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che recepisce le più recenti Direttive comunitarie e regola la tutela dei beni culturali e paesaggistici, ma che comunque non consuma totalmente la necessità di salvaguardare tale tipologia di espressione artistica. Un elemento a favore di tale tesi è rappresentato dal legame intrinseco che è possibile rilevare tra le opere di Street art e il territorio in cui sono realizzate: si pensi ai lavori di Banksy, ovvero al murale di Finardi a Napoli o al Nido di vespe di Lucamaleonte, dove l'opera riprende il titolo dall'appellativo che i nazisti vollero riservare al quartiere periferico romano dove si riteneva fossero nascosti partigiani ed ebrei. Possiamo immaginare che queste opere siano di coloro che le vivono e che vivono nell'ambito sociale e locale in cui esse sono collocate, e che, dunque, tali opere possano essere considerate quali beni comuni. Beni comuni nel senso che non sono né beni privati né beni pubblici: sono, appunto, beni comuni, che vivono di senso nel contesto in cui sono realizzati e in cui operano e che sfuggono alle canoniche regole proprietarie.

La centralità della riflessione, quindi, è indirizzata alla preservazione e alla tutela delle opere di arte urbana, nello specifico contesto in cui sono state realizzate.

La questione più dibattuta in materia di Street art è se il proprietario di un muro, su cui è stata realizzata un'opera, possa esercitare il proprio diritto di proprietà cancellando o distruggendo il muro. Se prendiamo come modello l'ordinamento americano sussiste un obbligo, ad esempio, di provare a rintracciare l'artista, interrogandolo sulla sua eventuale disponibilità a rimuovere, dove possibile l'opera. Il caso più recente e clamoroso è quello già citato di Bologna, in cui si è ritenuto legittimo acquistare i muri con le opere ed esporli in mostre, organizzate da privati, senza il coinvolgimento degli artisti. Ancora una volta, possiamo affrontare la questione sul piano squisitamente privatistico oppure interrogarci sugli interessi della collettività. Sarà, pertanto, necessario ragionare sugli strumenti per preservare un patrimonio che, in assenza di tutele chiare, rischia di essere danneggiato o saccheggiato, e provare a bilanciare la posizione dei proprietari degli immobili su cui sono realizzate le opere, quella degli artisti e quella della collettività. Il prof. Riccio sostiene che sarebbe sufficiente emendare il Codice dei beni culturali, prevedendo espressamente la tutela di questa particolare espressione artistica: «Considerando che il proprietario di un immobile, prima di procedere alla distruzione o all'alterazione dell'opera stessa, debba inviare una comunicazione alla Soprintendenza competente per territorio, in cui manifesta la propria volontà. Dal canto suo, la Soprintendenza dovrebbe avere un certo lasso di tempo per valutare l'opera, eventualmente disporre un vincolo sulla stessa e rispondere al proprietario dell'immobile. In caso di mancata risposta, dovrebbe valere un meccanismo di silenzio-assenso, in virtù del quale il proprietario sarebbe legittimato alla distruzione o all'alterazione dell'opera. Inoltre, la Soprintendenza dovrebbe essere assistita da una commissione di esperti, composta anche da street artist, che dovrebbe essere sentita prima di disporre un vincolo o di autorizzare la distruzione»⁵³.

sulle normative che regolano i diritti degli street artist e dei proprietari degli immobili su cui trovano spazio murali e interventi urbani.

⁵³ RICCIO G. M., *Street Art, leggi e tutela*, op. cit., 2020.

Una strada alternativa, non praticabile però in tutti i casi, potrebbe essere quella di disporre vincoli di interesse storico-artistico su parti di immobili (pareti/muri) sulle quali sono state realizzate le opere.

Questa misura non interesserebbe i casi in cui le opere siano state autorizzate o addirittura finanziate dalle amministrazioni locali, quanto quelle aree – si pensi, ad esempio, a San Lorenzo a Roma – che sono state scelte come territori di elezione da parte degli artisti. Un percorso già avviato da alcune municipalità (si pensi a Roma, con lo storico quartiere Coppede), che muove dagli articoli 137 e seguenti del Codice dei beni culturali, che disciplinano la procedura di dichiarazione di notevole interesse pubblico non solo per singoli edifici, ma anche per intere aree, al fine di preservare la «loro valenza identitaria in rapporto al territorio in cui ricadono»⁵⁴.

Una soluzione forse ingombrante, ma che pare rispondere pienamente alle necessità delle opere di strada. Sono proposte, che potrebbero essere discusse collettivamente, per mezzo di strumenti di inclusione democratica nella determinazione dei processi giuridici.

Il patrimonio culturale è la più grande ricchezza del nostro Paese, a cui l'art. 9 della nostra Carta costituzionale riconosce piena tutela e promozione: «forse sarebbe il caso di fermarci a riflettere e di evitare che un pezzo di questo patrimonio possa finire vittima di imbianchini e ruspe»⁵⁵.

Principali articoli e proposte recenti di tutela

Proposta FAI, I luoghi del cuore anno 2022;

NapoliToday, I due grandi murales di Maradona che si trovano a Napoli: Street Art a Napoli, 29 novembre 2020;

Napoli da Vivere, I due grandi murales di Maradona che si trovano a Napoli: Street Art a Napoli, 21 aprile 2022;

<https://www.napolidavivere.it/2020/11/29/i-due-grandi-murales-di-maradona-che-si-trovano-a-napoli-street-art-a-napoli/>

CleanUp, Di Maradona, murales e riqualificazioni auspiccate, 29 febbraio 2016;

<https://www.cleanap.org/di-maradona-murales-e-riqualificazioni-auspicate/>

Culturalmente - La Street Art e il Body Painting sono protetti dal diritto d'autore? 18 marzo 2017;

<https://www.culturalmente.it/arte/body-paint-street-art-copyright-diritto-d-autore/>

Finestresullarte, Il Maradona dei Quartieri Spagnoli. Storia di uno dei murales più famosi d'Italia, 25 novembre 2020;

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/murale-maradona-napoli-tutta-la-storia>

MostramiFactory, Il murale sacro di Maradona: una storia lunga 30 anni, 1 dicembre 2020;

<https://www.mostramifactory.it/2020/12/01/murales-sacro-maradona-storia-lunga-30-anni/>

StoriediNapoli.it, Piazzetta Maradona ai Quartieri Spagnoli, il santuario di Dios, 15 febbraio 2021

<https://storienapoli.it/2021/02/15/piazzetta-maradona-quartieri-spagnoli/>

La Repubblica, Napoli, al via il restauro del murale dedicato a Maradona, 27 febbraio 2016

https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/02/26/news/napoli_al_via_il_restauro_del_murales_dedicato_a_maradona-134324017/

⁵⁴ Art. 138 del D.Lgs. 42/2004.

⁵⁵ Cfr. RICCIO G. M., *Street Art, leggi e tutela*, *Artribune.com*, <<https://www.artibune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2019/06/street-art-leggi-tutela/>>.

Napoli. Quartieri Spagnoli, Bosoletti ridipinge la testa del murale di Maradona, 5 ottobre 2017
https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/napoli_quartieri_spagnoli_bosoletti_ridipinge_la_testa_del_murales_di_maradona-3282932.html

Travelonart, Street Art a Napoli: i murales da non perdere, 7 aprile 2022
<https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/street-art-a-napoli/>

ArtsLife, Maradona Re di Napoli. La storia dei murales diventati santuari del pibe de oro, 26 novembre 2020

<https://artslife.com/2020/11/26/maradona-napoli-murale/>



Fig. 1. Controfacciata della tomba con la raffigurazione del Cerbero tra Ercole ed Hermes.

LA SCOPERTA DELLA TOMBA DEL CERBERO. RISULTATI PRELIMINARI DELLO SCAVO E IPOTESI DI RESTAURO

Mariano Nuzzo, Simona Formola

About: On 4 October 2023, a chamber tomb, in a perfect state of conservation and visibly inviolate, was discovered in the cultivated fields of the Municipality of Giugliano, during the works of «Completion and adaptation of the water supply system of the Flegreo Domitiana area» by Acqua Campania S.p.A. During the preliminary archaeological investigations, prescribed by the ABAP Superintendence for the Metropolitan Area of Naples, visual reconnaissance was carried out which led to the recognition of material from the historical era dispersed on the surface and the positioning of an excavation test, precisely in correspondence with an area full of burials with different rites, both inhumation and incineration, evidence of the long use of the site for funerary purposes, having multiple levels of attendance, over a chronological span of at least four centuries, from the Republican to the Roman imperial age.

Introduzione

Il 4 ottobre 2023 una tomba a camera, in perfetto stato di conservazione e visibilmente inviolata, viene scoperta nei campi coltivati del Comune di Giugliano, durante i lavori di «Completamento e adeguamento del sistema di alimentazione idrica dell'area Flegreo Domi-

tiana» ad opera di Acqua Campania S.p.A¹. Nel corso delle indagini archeologiche preliminari, prescritte dalla Soprintendenza ABAP per l'Area Metropolitana di Napoli, sono state eseguite ricognizioni visive che hanno portato al riconoscimento di materiale di epoca storica disperso in superficie e al posizionamento di saggi di scavo, proprio in corrispondenza di un'area densa di sepolture con riti diversi, sia ad inumazione che ad incinerazione, testimonianza del lungo utilizzo del sito a scopi funerari. Sono stati documentati più livelli di frequentazione, in un arco cronologico di almeno quattro secoli, dall'età repubblicana a quella imperiale romana.

Quasi a delimitazione dell'area della necropoli, la cresta di un muro ad opera incerta, assai ben costruito, si è rivelato essere il fronte di una monumentale tomba a camera, con l'ingresso ancora ben sigillato dall'originale lastra di tufo di chiusura, appena intaccata sulla sommità per creare un varco e consentire evidentemente l'accesso in una successiva fase di utilizzo del mausoleo, ben chiusa infine con tegole.

L'ambiente presenta l'intradosso della volta e le pareti affrescate, in perfetto stato di conservazione, con scene mitologiche. Sulla parete frontale sono raffigurati Ittiocentauri² che sorreggono un clipeo, tutt'intorno la camera girano motivi a festoni e rappresentazioni figurate, tra cui sulla parete di controfacciata (fig. 1) un cane a tre teste, da cui la denominazione convenzionale del sepolcro come «Tomba del Cerbero». Tre *klínai* dipinte, un'ara con vasi per libagioni, inumati ancora deposti sui letti funebri con ricco corredo, completano il quadro di una scoperta che, in questo territorio, non ha precedenti.

La tomba si pone significativamente in un punto nevralgico dell'*Ager Campanus*, nei pressi di assi centuriali noti ed equidistante dagli antichi assi stradali della via *Cumis-Capuum* e della via per *Liternum*.

Il monumento si è presentato alla vista degli archeologi, già impegnati nell'area di scavo della necropoli della prima età imperiale, individuata appena al di sotto del piano di campagna, in buono stato di conservazione e di eccezionale interesse archeologico, storico-artistico e come testimonianza documentale. La notevole quantità di informazioni potenzialmente ricavabili dalle analisi interdisciplinari del mausoleo, in termini di studi archeometrici, antropologici, paleobotanici, di conoscenza degli oggetti del corredo, della loro distribuzione in rapporto alle singole deposizioni e circostanze del rinvenimento, lo studio dei materiali, la collocazione topografica, l'analisi delle pitture e delle tecniche costruttive sono di particolare interesse per gli studi di antichità.

La condizione del sito rende necessari urgenti interventi di messa in sicurezza e restauro dell'intero contesto costruito. Tra le attività indifferibili è stato necessario riconfigurare lo scavo e dotarlo di un sistema idraulico di raccolta, di sollevamento e smaltimento delle acque meteoriche, considerata la profondità della porta di accesso rispetto al piano di campagna. Altre attività riguardano il pre-consolidamento degli intonaci dipinti, che risultano distaccati dal supporto, mediante bendaggi; la realizzazione di una copertura temporanea; il mantenimento delle condizioni termo-igrometriche della camera; il rilievo architettonico e la restituzione fotogrammetrica del sito. Sono in corso di definizione le indagini georadar richieste dalla Soprintendenza per indagare una quantità di suolo più ampia e verificare la presenza di ulteriori possibili tombe a camera ipogee nel sottosuolo.

¹ Necessita ringraziare quanti hanno contribuito alle indagini archeologiche nell'ambito dei lavori di «Completamento e adeguamento del sistema di alimentazione idrica dell'area flegreo-domitiana» ad opera di Acqua Campania S.p.A., in particolare i professionisti che hanno lavorato con dedizione allo scavo del sito: il dott. Luigi Lombardi, titolare della Ares s.r.l. coordinatore delle indagini e le dott.sse Valentina Russo, Ivana Bocchino e Marianna Dubbioso. Un doveroso ringraziamento va al Direttore dei lavori, geom. Giuseppe Vitali e al RUP dell'intervento, geom. Vincenzo Trinchillo.

² Cfr. fig. 15, *infra*.

Descrizione dell'opera in progetto ed indicazioni metodologiche

Le indagini di archeologia preventiva, che hanno portato al rinvenimento, sono state programmate nell'ambito del progetto di «Completamento e adeguamento del sistema di alimentazione idrica dell'area flegreo-domitiana» ad opera di Acqua Campania S.p.A. che si articola in due lotti distinti di 7,8 km e 13,7 km e lambisce rispettivamente i confini NE e N del comune di Napoli, attraversando i territori comunali di Mugnano di Napoli, Villaricca, Calvizzano, Marano, Qualiano e Giugliano in Campania, per poi entrare nella provincia di Caserta passando nel comune di Villa Literno. Il primo lotto prevede la costruzione di un nuovo manufatto d'interconnessione all'acquedotto Melito-Mugnano, nel comune di Mugnano. La trincea di posa corre a lato della SP 1, via Pietro Nenni in direzione W per circa 1,2 km, poi piega a S su via Raffaele Granata per 500 m ca e quindi ancora a W su via Giovanni XXIII per 400 m ca. All'ingresso del comune di Calvizzano l'opera attraversa una serie di campi a destinazione perlopiù agricola e bassa densità abitativa seguendo la direttrice O-SO per una lunghezza complessiva di 2,00 km ca. Dopo aver superato il Lago Alveo dei Camaldoli in loc. Ponte Vecchio e Viale della Resistenza, prosegue nel comune di Marano di Napoli per una lunghezza complessiva di 1,7 km. Da qui attraversa le loc. San Pietro e Galeotta, andando ad allacciarsi all'acquedotto di Monterusciello con la costruzione di un nuovo manufatto d'interconnessione nei pressi di via S. Rocco, per una lunghezza complessiva di 2,00 km.

Per quanto riguarda il secondo lotto, questo prevede nel comune di Villaricca, la costruzione di un nuovo manufatto d'interconnessione con l'acquedotto Qualiano-Licola, in corrispondenza di via Venezia. Da qui si sposta verso NO in una serie di campi arati sino ad entrare nel comune di Giugliano in Campania, nei pressi di loc. Mass. Staccione, per una lunghezza complessiva di 1,0 km. Continua, quindi, verso Nord, quasi in linea retta attraversando campi agricoli, sino ad incontrare la SP 1 Ripuaria in loc. Mass. Bella Regina, per una lunghezza complessiva di 1,3 km. Prosegue dunque sul confine tra il comune di Giugliano in Campania e Qualiano sempre in direzione N, attraversando il cavone Crocone per 1,4 km. L'opera in progetto giunge dunque in loc. Riccio, e prosegue verso N lungo una strada interpodereale per circa 3,8 km. Qui – in loc. Santa Maria a Cubito – lascia il comune di Giugliano e la provincia di Napoli per entrare nel territorio comunale di Villa Literno, in provincia di Caserta.

Ad integrazione del progetto è stata prevista una verifica preventiva di interesse archeologico³ per valutare le potenzialità archeologiche del territorio, secondo quanto sancito dalla normativa vigente⁴, e l'incidenza dell'opera su contesti noti. Tale procedura viene messa in campo per definire il margine di “rischio archeologico”, vale a dire l'eventualità di poter intercettare lungo il tracciato, in un'area in cui scarsi risultano i dati noti relativi ad una occupazione antropica dei suoli, evidenze tali, soprattutto di tipo strutturale, che impediscano il prosieguo dei lavori e che, per non compromettere l'integrità del dato storico e la tutela del patrimonio culturale comune, richiedano una delocalizzazione dell'opera in progetto.

La ricerca è stata realizzata incrociando ed elaborando i dati relativi a diverse fasi di indagine: 1) analisi ed acquisizione delle fonti bibliografiche e di archivio; 2) ricognizione dei vincoli archeologici; 3) raccolta della cartografia storica e acquisizione delle immagini satellitari, cui è seguita l'attività di fotolettura e foto interpretazione; 4) analisi delle caratteristiche geomorfologiche, in chiave archeologica; 6) redazione di un catalogo dei siti archeologici noti in bibliografia e individuati in ricognizione⁵.

La valutazione del rischio archeologico è connotata dalla combinazione di tre fattori: i risultati

³ Il documento è stato elaborato per la committenza di Regione Campania – Acqua Campania S.p.A. dal dott. Luigi Lombardi e dalle dott.sse Paola Orlando e Valentina Russo per la società Ares s.r.l.

⁴ D.Lgs. 163/2006, artt. 95 e 96, in attuazione dell'art. 28, comma 4, del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, di cui al D.Lgs. 42/2004 e D.Lgs. 50/2016, art. 25 Codice degli Appalti, oggi Nuovo Codice dei Contratti Pubblici D.Lgs. 36/2023, art. 41 co.4, nello specifico All. I.8.

⁵ I dati relativi alla ricognizione superficiale dei terreni è aggiornata a gennaio 2020.

della ricognizione, la prossimità di siti archeologici noti in bibliografia o da ricerca di archivio, e il grado di urbanizzazione dell'area. Lo studio di un territorio non può mai prescindere dall'analisi del contesto in cui si trova, pertanto è stata condotta anche un'analisi dei caratteri territoriali e morfologici delle aree oggetto di intervento, della generale situazione dei suoli e all'impatto antropico contemporaneo. Su queste basi, l'indagine archeologica sul campo è stata calibrata in virtù della rassegna dei rinvenimenti editi e di archivio che hanno permesso di realizzare preliminarmente Carta Archeologica dei comuni interessati dal tracciato dell'opera⁶.

Per quanto riguarda, in particolare, il posizionamento delle evidenze note, essenziale si è rilevata la consultazione dell'archivio di Giacomo Chianese, ispettore onorario della Soprintendenza di Napoli durante gli anni '20 e '30 del secolo scorso. Lo studioso raccolse in maniera meticolosa tutte le emergenze archeologiche visibili all'epoca e i ritrovamenti di cui era venuto a conoscenza, in particolare per i comuni di Qualiano, Villaricca e Giugliano di Napoli. Parte di questo archivio è stato pubblicato da E. Coppola, B. Avolio e D. Santopaolo⁷. Per i territori comunali di Marano di Napoli e Mugnano, invece, sono stati utili alcuni lavori di studiosi locali, che hanno richiesto per loro natura una rigorosa verifica puntuale. Le aree passate in rassegna, sin dalle epoche più remote, erano connotate da una forte vocazione rurale, che si rispecchia anche nelle testimonianze archeologiche rinvenute: perlopiù fattorie, ville rustiche, impianti produttivi e necropoli, oltre che naturalmente tracce riferibili alla centuriazione di epoca romana e alla viabilità, sia principale che secondaria.

A completare l'indagine preliminare, è stata avviata una accurata e ragionata ricognizione sul territorio che ha consentito di individuare un ampio spargimento di materiale su un'area estesa all'incirca 50 m x 25 m circa, costituito da numerosi frammenti di laterizi, coppi e tegole di grandi dimensioni con alette a quarto di cerchio, e diversi frammenti ceramici tra cui ceramica a vernice nera, ceramica comune, pareti di anfore, qualche frammento di *dolia* e scaglie di tufo di piccole e medie dimensioni. Tali evidenze hanno suggerito la possibile presenza di un'area necropolare nelle immediate vicinanze ed hanno orientato le disposizioni di tutela in modo da prevedere un saggio di approfondimento, proprio in corrispondenza di quella che ora sappiamo essere l'area occupata dalla Tomba del Cerbero e della necropoli successiva che l'ha obliterata.

Inquadramento geologico e topografico

L'area ricade amministrativamente ai confini N e NO della città Metropolitana di Napoli, in una porzione mediana della piana campana, immediatamente alle spalle dei Campi Flegrei. L'ultimo tratto dell'opera in progetto appartiene invece alle propaggini occidentali della provincia di Caserta. Dal punto di vista geologico la piana campana è il risultato del riempimento di un grande *graben* da parte di sedimenti alluvionali e costieri quaternari e di vulcaniti⁸; da quello geografico è costituita da una distesa piatta, circondata su tre lati dalle montagne appenniniche e sul lato occidentale bagnata dal Mar Tirreno. La particolare conformazione della

⁶ Alla luce di tali premesse e sulla scorta dei dati raccolti, la Soprintendenza per l'Area Metropolitana di Napoli ha previsto l'esecuzione di n. 46 sondaggi archeologici preventivi.

⁷ Altrettanto utile è stato lo spoglio delle Rassegne Archeologiche contenute nei volumi degli Atti di Taranto, unitamente alla pura ricerca bibliografica. Infine sono stati consultati gli atti conservati presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'area Metropolitana di Napoli ed è stata fatta una ricognizione delle aree sottoposte a vincolo archeologico.

⁸ Per approfondimenti si vedano ORTOLANI F., APRILE F., *Principali Caratteristiche Stratigrafiche e Strutturali dei Depositi Superficiali della Piana Campana*, in *Bollettino della Società Geologica Italiana*, 104, 1985, pp. 195-205; BELLUCCI F., *Nuove conoscenze stratigrafiche sui depositi vulcanici del sottosuolo del settore meridionale della Piana Campana*, in *Italian Journal of Geosciences*, 113 (2), 1994, pp. 395-420.

piattaforma tettonica, costituita in prevalenza da tufo vulcanico, le conferisce quell'eccezionale fertilità del suolo per cui è noto l'*ager Campanus* anche nelle fonti antiche⁹.

Il settore interessato dal passaggio dell'opera in progetto è solcato dal fiume *Clanis*¹⁰, che nasce in Irpinia presso Avella, alle falde del Monte Vergine. Il suo corso, deviato circa 6 miglia a N dalla sua posizione originale dai Borbone nel XVIII secolo, dopo aver superato le città di Nola e di Acerra, piega verso Sud per andare a sfociare presso l'antica città di *Liternum*, prossima al Lago Patria. Sono notevoli e ancora ben visibili i condizionamenti all'occupazione del suolo dovuti ai suoi continui impaludamenti. Sin dalle epoche antiche costituiva uno spartiacque tra la porzione settentrionale e meridionale della piana Campana. La zona tra l'antica città di *Liternum* e quella di Cuma, oggi si presenta come una lunga striscia di sabbia tra il mare e una serie di lagune e laghi costieri: il Fusaro, il Lago di Licola, il Lago Patria. Le opere di bonifica, eseguite nel periodo fascista dall'Opera Nazionale Combattenti, hanno reso la zona salubre e vivibile, tanto che una massiccia speculazione edilizia ha interessato questi luoghi negli ultimi decenni del secolo scorso. La tendenza all'impaludamento era un fatto noto sin dall'antichità; la zona costiera in particolare, dove sfociavano sia il Clanio che il Volturno più a N, era ricordata come una landa desolata e selvaggia, infestata dalla malaria. Si ha notizia di lavori di irreggimentazione delle acque effettuati sia dai coloni Cumani sia, più tardi, da quelli Romani di *Liternum*. Alcune di queste opere sono ricordate dalle fonti antiche: Dionigi di Alicarnasso scrive ad esempio che Aristodemo di Cuma aveva promosso una grande opera di canalizzazione e Livio parla di una *Fossa Graeca* costruita nel 205 a.C.¹¹

Inquadramento storico del territorio in epoca romana

Durante la seconda guerra punica Roma dislocò lungo le coste campane alcuni avamposti militari allo scopo di arginare gli sbarchi nemici, poco più tardi trasformati in *coloniae maritimae*: *Volturnum*, *Liternum*, *Puteoli*, *Salernum* e *Buxcentum*¹².

All'inizio del II sec. a.C. la Campania era ormai pacificata e sotto il controllo diretto di Roma. L'ampio e fertile *ager Campanus*, risultato per lo più delle confische a Capua, fu oggetto di un primo intervento per arginare le usurpazioni già nel 173 a.C., seguito da nuovi provvedimenti legati alla *lex agraria* di Caio Gracco nel 133 a.C. Tracce della caratteristica divisione agraria in centurie sono, infatti, ancora ben visibili in tutta la piana campana. In questo periodo i centri propulsori dell'economia di questo territorio furono senza dubbio Capua, *Puteoli* e *Neapolis*, le prime due impegnate in floridi e redditizi traffici commerciali a medio e lungo raggio (*Puteoli*, infatti, ha rappresentato fino al II sec. d.C. il porto principale di Roma)¹³. Di conseguenza si rafforzarono le *élites* cittadine che ben presto arrivarono ad essere direttamente coinvolte nella gestione politica (anche a livello extra regionale) e si creò una ricca e potente classe di liberti. La guerra sociale prima e le guerre civili poi passarono senza gravi sconvolgimenti o conseguenze nella regione.

Tra la fine dell'epoca repubblicana e l'inizio dell'epoca imperiale la Campania continuò il suo sviluppo economico, rafforzando il suo ruolo di produttore e distributore commerciale; il potere dei *negotiatores*, puteolani, capuani e finanche atellani, essenzialmente liberti o affiliati a grandi famiglie aristocratiche, crebbe ulteriormente.

⁹ Plin., *Nat. Hist.*, 3.9.17; Cic., *De lege Agr.*, 2.35.95.

¹⁰ *Infra*.

¹¹ Dion. Hal., VII, 11; Liv., XXVIII, 46, 4-5.

¹² Liv., 32, 29, 3; ID., 34, 45,1

¹³ Per un'idea dei traffici commerciali di queste due colonie: TCHERNIA A., *Les Romains et le commerce*, Naples 2011 e COMPATANGELO-SOUSSIGNAN R., *Les italiens à Délos et l'économie de l'Italie méridionale au II S. AV. N.É.*, in «Athenaeum», 94, 2006, pp. 167-198.

L'inaugurazione della via Domitiana nel 95 d.C. segnò un duro colpo per l'economia capuana che di fatto veniva tagliata fuori dal contatto diretto con l'Urbe a favore di *Puteoli*. Nei decenni successivi, anche per la concorrenza delle Province, la crisi andò progressivamente aggravandosi, nonostante rimanessero vive e floride produzioni altamente specializzate, come quelle del vino (e naturalmente di alcune produzioni anforiche). L'inaugurazione del nuovo porto traiano di Ostia segnò una battuta d'arresto anche per l'economia puteolana, il cui raggio economico era ormai assai ridimensionato¹⁴ alla fine del III sec. d.C. Più in generale tutti i centri della Campania seguirono inesorabilmente i momenti di crisi dell'Urbe, legati ad incertezze politiche e militari, sempre più dipendenti dagli aiuti e dalle sponsorizzazioni imperiali. Fra il IV e il V sec. d.C. le difficoltà economiche e la debolezza di Roma imposero alle città campane il ricorso alla munificenza privata obbligatoria per il mantenimento delle opere pubbliche, la naturale conseguenza di questo provvedimento fu l'indebolimento e il progressivo abbandono dei centri minori (*Calatia*, *Atella*, *Liternum*) a favore del nuovo centro amministrativo di Capua.

Le vie di comunicazione

La zona in cui è stata rinvenuta la necropoli dove insiste la Tomba del Cerbero si pone significativamente nei pressi di un crocevia attraversato da almeno tre grandi vie di comunicazione: la *via Consularis* Campana, la *via Cuma-Capua* e la *via per Liternum*.

Per quanto riguarda la *Consularis* Campana, già nel II sec. a.C. questo asse viario doveva essere di fondamentale importanza per i collegamenti diretti tra *Puteoli*, che ormai era diventata porto essenziale nell'economia del *Latium* e della Campania, e Roma. Nonostante il silenzio delle fonti (storiche ed epigrafiche) è possibile ipotizzare un'origine pre-romana della strada¹⁵: si noti soltanto l'orientamento divergente rispetto alla centuriazione e la natura (nonché la quantità) dei sepolcreti dislocati lungo il suo percorso, in prevalenza di IV-III sec. a.C. La *Tabula Pentin-geriana* (fig. 2) non riporta il percorso della *via consularis* Campana, ma solo la distanza in miglia (XXI) tra Capua e Pozzuoli, questo però non ha impedito una ricostruzione pressoché precisa del suo tracciato. La strada si distaccava da Capua in località S. Andrea, in prossimità della porta meridionale della città, e proseguiva in linea retta sino a superare il fiume *Clanis* in loc. Ponte a Selice (ai confini tra i moderni comuni di Santa Maria Capua Vetere e Carinaro). Continuava poi in direzione del comune di Teverola e attraversava il comune di Aversa in località *Ad Septimum*, dove poi fu eretta la basilica di San Lorenzo. La strada proseguiva quindi verso gli attuali territori comunali di Lusciano e Parete; verso sud-ovest si incurvava in direzione del Cavone della Cappucciara, riprendendo quindi un andamento rettilineo in corrispondenza di località Palmientiello nel comune di Giugliano e continuando in linea retta in direzione di Qualiano. Nei pressi di località San Rocco procedeva con tracciato irregolare sino a Villa Caleo nel territorio comunale di Quarto Flegreo. Da qui riprendeva in linea retta fino alla Montagna Spaccata e proseguendo verso sud-ovest si dirigeva a Pozzuoli¹⁶.

Per quanto attiene, nello specifico, la ricostruzione del percorso della *via Campana*, nei ter-

¹⁴ CAMODECA G., *Ricerche su Puteoli tardoromana, fine III – IV secolo*, in *Puteoli. Studi di storia antica*, 4, 1981, pp. 59-128.; LEPORE E., *La città romana*, in Pozzi E. (a cura di), *Napoli Antica*, Napoli 1985, pp. 115-121.

¹⁵ Sull'origine osca della *via consularis* Campana si veda JOHANNOWSKY W., *La situazione in Campania*, in *Hellenismus in Mittelitalien*. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1976.

¹⁶ Sul tratto flegreo della *via consularis* Campana si veda QUILICI L., *La via Campana antica e la nuova tangenziale est-ovest della città di Napoli*, in *Italia Nostra*, vol. 62, 1969, pp. 32-48; ID., *Un'occasione di recupero culturale ed urbanistico per la via Campana Antica*, in *La parola del Passato*, vol. 136, 1971, pp. 68-80.



Fig. 2. Tabula Peutingeriana con indicazione della distanza di Puteoli da Capua.

ritori dei comunali di Giugliano, Qualiano e Villaricca, è dovuta principalmente a Giacomo Chianese, il quale descrisse i risultati delle sue ricognizioni proponendo che il percorso della via Campana fosse ricalcato da una via di campagna nel comune di Giugliano: all'epoca difatti erano ancora visibili resti della *via consularis* Campana nelle contrade di San Cesareo, Palmentella e Cappucciara¹⁷.

Lungo la via ricalcando grossomodo il percorso dell'attuale via S. Nullo, si ricollegava alla via *Puteoli-Capnam* all'altezza del comune di Qualiano, la cui forma urbana sembra proprio determinata dalla presenza dell'incontro di due strade. Tutte le attestazioni archeologiche della *consularis* Campana in questo comune sono limitrofe al percorso della moderna via Campana. Della via cosiddetta *Cuma-Capnam* si hanno poche attestazioni; si sono tentate ricostruzioni attraverso la lettura di fotografie aeree, identificandola grossomodo con il tracciato dell'attuale via S. Nullo, che collega la zona costiera del comune di Giugliano (frazione di Licola) con l'entroterra. Notizie sull'antichità di questo percorso si hanno dagli scavi effettuati dalla metà del '800 dal Principe Leopoldo di Borbone e da quelli successivi condotti nella necropoli di Cuma. Tali esplorazioni hanno rilevato come le sepolture della necropoli si fossero disposte fin dal VI sec. a.C. secondo la direttrice di quella strada. Inoltre è da segnalare il rinvenimento di un tratto di strada basolata, fiancheggiata da monumenti funerari, nell'area del depuratore di Cuma. La strada, dunque, così come ricostruita dalla lettura delle fotografie aeree della R.A.F., lasciava la città di Cuma attraverso una porta nelle mura settentrionali e ne attraversava la necropoli, poi proseguiva nell'area oggi occupata dal depuratore di Cuma, raggiungeva il crinale del cratere di Quarto, in località Palazzole nel comune di Giugliano in Campania, dove sono attestati numerosi resti di strutture romane e, ricalcando grossomodo il percorso dell'attuale via S. Nullo, si ricollegava alla via *Puteoli-Capnam* all'altezza del comune di Qualiano, la cui forma urbana sembra proprio determinata dalla presenza dell'incontro di due strade¹⁸.

¹⁷ CHIANESE G., *Ricognizione della via Consolare Campana lungo il suo tracciato meno noto*, in *Campania Romana*, I, Napoli 1938, pp. 47-65.

¹⁸ PETACCO L., *Le vie Puteolis Capnam e Cumis Capnam*, in GUAITOLI M. (a cura di), *Lo sguardo di Icaro: le collezioni dell'Aerofototeca nazionale per la conoscenza del territorio*, Roma 2003, p. 446.

Decisamente problematica è invece la ricostruzione topografica del percorso della cosiddetta *via per Liternum* o *via Antiqua*, che avrebbe dovuto collegare le colonie di Atella e *Liternum*: sono del tutto assenti dati archeologici e le fonti d'archivio sono piuttosto controverse. Nel *Chronicon* si legge: *via Antiqua quae Ducenta venit*. Il percorso è ancora attivo nel periodo alto medievale: è menzionato nella donazione del Gualdo al monastero di S. Vincenzo al Volturno, fatta nell'anno 703 da Gisulfo I duca di Benevento, e poi ancora nell'819 da Ludovico Pio¹⁹. Ipoteticamente in questo periodo la via Antiqua collegava i villaggi di San Paolo di Aversa, Ducenta, Centore, Scarafea e Fontana di Creta (nei pressi di Lago Patria). È comunque possibile ipotizzare un'origine romana della strada sulla base del toponimo Centore, più volte ricorrente lungo il suo percorso²⁰. Secondo la descrizione di Capasso la via Antiqua andava da Ducenta a Pantano (Villa Literno) e passava per il villaggio di Centore e per i Cuponi. Corrado ritiene che la via Antiqua sia una diramazione della consolare Campana, che verso Ducenta se ne distaccava per proseguire verso Literno²¹.

Il contesto storico e topografico

La temperie culturale e il contesto di riferimento in cui s'inserisce il committente del mausoleo e quindi la sua stessa realizzazione, sono probabilmente quelli della più vicina colonia marittima di *Liternum*. Questa, situata sulla sponda sud-orientale del Lago Patria, a ca. 8 km in linea d'aria da Cuma²², è stata fondata, secondo quanto riferisce Livio, *ad ostia fluminum Volturni Liternique*²³, alla foce del Literno, un emissario attraverso il quale in antico il fiume *Clanis* sfociava in mare. La città, così come *Volturnum*, *Puteoli*, *Salernum* e *Buxentum* è una delle *quinque coloniae civium romanorum* fondate nel 194 a.C. *in oram maritimam*, grazie all'invio di trecento *familiae in singulas colonias*²⁴.

La scelta della collocazione geografica di *Liternum* non era stata casuale. Nonostante sia ricordata spesso dalle fonti per l'aspetto terribile dei luoghi, dovuto alla loro natura paludosa, la *literna palus* lungo la sponda sinistra dell'odierno lago Patria, di cui parla Stazio, la città fu di fatto impiantata in un territorio notoriamente fertile, nelle immediate prossimità del mare e lungo l'importante via costiera che collegava la Campania al Lazio. A poca distanza sorgevano centri urbani dove si tenevano vivaci mercati: Cuma, *Volturnum*, e poi nelle immediate vicinanze le grandi e ricche città di Capua a Puteoli, pronte ad assorbire i prodotti del territorio²⁵. Prossima sì ad un lago immoto, ma anche ad una laguna, in grado dunque di ospitare un eccellente approdo. Il porto e la rete viaria consentivano il transito di uomini e merci verso mercati anche

¹⁹ CORRADO G., *Parete. Ricerche storiche e cenni descrittivi*, Caserta 1912, p. 43.

²⁰ GARGIULO P., *Il territorio di Liternum*, in FRANCIOSI G. (a cura di), *Ager Campanus*. Atti del convegno internazionale. La storia dell'Ager Campanus, i problemi della *limitatio* e sua lettura attuale, Real sito di S. Leucio, 8-9 giugno 2001, Napoli 2002, pp. 203-208.

²¹ CORRADO G., *Le vie romane da Sinuessa e Capua a Literno, Cuma Pozzuoli, Atella e Napoli, Aversa* 1949, pp. 42-43.

²² Strab., 5, 4, 4. Cfr. pure DE CARO S., *Campania*, Guide Archeologiche Laterza, Bari 1981, pp. 90-91.

²³ Liv., 32, 29, 3. A seguito della bonifica dei Regi Lagni e dell'area nota in antico come *literna palus* (Stat., *Silv.*, 4,3, 66) la foce è localizzata oggi più a nord.

²⁴ Liv., 32, 29; ID. 34, 45. Cfr. pure MAIURI A., *Passaggiate Campane*, Firenze 1957, pp. 88-89; ID., *I Campi Flegrei*, Roma 1958, pp. 160-163; DE FRANCIS A., s.v. *Liternum*, in E.A.A., IV, Roma 1961, pp. 661-662; ADINOLFI R., *Liternum*, in «Bollettino Flegreo. Rivista di storia, arte e scienza», 1993, pp. 11-23; GARGIULO P., *Il territorio di Liternum*, in FRANCIOSI G. (a cura di), *Ager Campanus*. Atti del convegno internazionale. La storia dell'Ager Campanus, i problemi della *limitatio* e sua lettura attuale, Real sito di S. Leucio, 8-9 giugno 2001, Napoli 2002, p. 206; CAMODECA G., *Liternum*, in «Supplementa Italica», 25, Roma, 2010, p. 14.

²⁵ DI FRAIA G., *Liternum. Una storia da riscrivere*, in «Sibilla Cumana», 2012, p. 22.

lontani, così come di viaggiatori. Gli antichi itinerari stradali collocano non a caso la città tra i nodi stradali di maggiore rilevanza. Lo attesta la *Tabula Peutingeriana*, copia medievale di un originale romano del 170 d.C.; l'*Itinerarium Antonini*, degli inizi del III sec. d.C.; la *Cosmographia* dell'Anonimo di Ravenna, probabilmente del IV sec. d.C. ed infine la Geografia di Guido, di epoca medievale²⁶.

Liternum dunque era ben lungi dall'essere quel luogo remoto sprofondato nella solitudine e nell'oblio, restituitoci da talune fonti antiche, quelle stesse fonti che non mancano di elogiare la ricchezza del territorio agricolo, come Cicerone che include l'agro liternino nell'elenco delle terre più fertili, e Seneca e Livio che parlano con ammirazione delle colture locali, di prima scelta e fonte di prosperità per molti²⁷.

L'istituzione della colonia *civium Romanorum* di *Liternum* con 300 famiglie di coloni²⁸ fu approvata verso la fine del 197 a.C. su proposta del tribuno della plebe C. Atinius²⁹ nell'ambito di un vasto programma di *coloniae maritimae* lungo le coste campane e lucane, voluto da Scipione, essenzialmente con scopi di presidio. La colonia, realmente dedotta solo nel 194 a.C., era di fatto posta a controllo, come le altre gemelle dello stesso anno (*Volturnum*, *Puteoli*, *Salernum*, *Buxentum*), di un approdo, in questo caso fluviale-lagunare; anche se nessuna fonte antica lo menziona, se ne può implicitamente desumere l'esistenza nel 215, quando il console Sempronius Gracchus sposta il suo esercito da Sinuessa e si accampa 'circa *liternum*'³⁰, per tenere sotto controllo il territorio di Capua, passata ad Annibale. Inoltre recenti ricerche geologiche hanno dimostrato che rispetto alla situazione odierna, assai modificata, la città era più vicina e aperta verso il mare, essendo molto più largo il canale di foce del *Liternus*; sondaggi e scavi poco a nord-ovest del foro hanno probabilmente localizzato strutture portuali, banchine e magazzini³¹. La conformazione del territorio destinato alla colonia era assai variegato, sabbiosa e palustre la zona costiera – come non mancano di ricordare le fonti³² – fertile ed adatto alla produzione agricola (principalmente di olio e vino) l'area interna, come attesta la presenza di ville rustiche ed impianti produttivi. Quanto si estendesse verso l'interno, in direzione dell'*ager Campanus*, il territorio di *Liternum*, è ancora indubbio. La sua estensione in età imperiale, secondo quando ricostruito da Camodeca³³, difficilmente sarà stata superiore ai 40 kmq, ancora meno è da supporre in età repubblicana. Vi sono indizi del fatto che si spingesse probabilmente verso S fino a Licola e alle prime pendici dei Campi Flegrei, mentre l'attuale territorio di Qualiano ed in particolare l'area prossima a Ponte Surriento, costruito in epoca borbonica per volontà di Ferdinando II, nell'ambito dei lavori di sistemazione della Via Campana, doveva costituire il limite

²⁶ PELLEGRINO A., *Terra di lavoro in età preromana e romana*, Napoli 1977, pp. 34 e segg.; RADKE G., *Viae Publicae Romanae*, Bologna 1981, pp. 73 e segg.

²⁷ Cic., *De lege agraria*, II, 25, 66; Sen., *Ep.*, XVI; Plin., *Nat. Hist.*, XIV, 1.

²⁸ Probabilmente con limitate distribuzioni pro capite di *ager publicus*, verosimilmente quantificabile nei canonici 3 iugeri. Cfr. CAMODECA G., *L'età romana*, in *Storia del Mezzogiorno*, I, Napoli 1991, 2, pp. 13-16; SALMON E.T., *Roman colonization under the Republic*, London 1969, pp. 97-99.

²⁹ Liv., 32, 29, 3-4.

³⁰ Liv., 23, 35, 5.

³¹ GARGIULO P., *La via Domitiana antica nel territorio di Liternum*, in SIRANO F. (a cura di), *In itinere. Ricerche di archeologia in Campania*, Atti del I e del II ciclo di conferenze di ricerca archeologica nell'alto casertano, Caserta 2007, p. 311.

³² Liv. 22, 16, 4; Val. Max. 5, 3, 2b: *vicus ignobilis ac deserta palus*; Stat., *Silv.* 4, 3, 66: *literna palus*; Sil. it., 7, 278: *literna palus*; ead., 6, 653-4: *stagnosi ... literni*; Ovid., *met.*, 15, 714: *lentisciferum ... Liternum*.

³³ CAMODECA G., *Studi liternini: le iscrizioni nel CIL e Liternum colonia imperiale*, in «AION. Annali di archeologia e storia antica», 2002-2003, 9-10, p. 288; CAMODECA G., *Albi degli Augustales di Liternum della seconda metà del II secolo*, in «AION Annali di archeologia e storia antica», 2001, 8, pp. 171-172 e 177; CAMODECA G., «Liternum», in *Supplementa Italica*, 25, Roma, 2010, p. 18 cfr. pure CHIANESE G., *Ricognizione della via Consolare Campana lungo il suo tracciato meno noto*, in *Campania Romana*, I, Napoli 1938, pp. 60 e segg.



Fig. 3. Ortofoto del saggio di scavo con le prime emergenze delle strutture murarie, le fosse di piantumazione e i cavi delle tombe. Vista da ovest.

orientale della colonia, poiché da qui partivano le diramazioni stradali che dalla via Campana conducevano a Cuma e in direzione appunto di *Liternum*. Circa 3 km in linea d'aria da Ponte Surriento, verso occidente, è proprio la collocazione della Tomba del Cerbero. Non è peregrina l'idea, dunque, che proprietà ed edifici funerari posti all'interno degli stessi *fundi*, di proprietà di personaggi con alte cariche ed onori nell'ambito della sfera politica liternina, si trovassero proprio ai margini del territorio coloniale, a baluardo e presidio dei confini.

L'area della necropoli

Le indagini preventive condotte hanno permesso di accertare diverse fasi di utilizzo dell'area, dapprima solcata da un canale, sull'obliterazione del quale si è andato poi formando un battuto stradale, poi la stessa area è stata destinata ad uso funerario. Qui sono state individuate ad oggi 9 tombe, un ipogeo e un recinto sacro. I piani di frequentazione antichi, per la loro superficialità rispetto all'attuale piano di campagna, risultano essere stati rasati e rimaneggiati dalle lavorazioni agricole moderne, che ne hanno compromesso talvolta la lettura (fig. 3). Immediatamente al di sotto dello strato arativo contemporaneo, a circa -0,25 m, sono stati intercettati alcuni setti murari, di uguale orientamento ma non perfettamente allineati, che si sono poi dimostrati pertinenti alla cresta superiore dell'ipogeo a S e del recinto sacro a N, ed uno strato costituito prevalentemente da materiali di scarto edilizio: scaglie di tufo, *cubilia*, lacerti di cementizio a base fittile e frammenti ceramici, relativi probabilmente al crollo della stessa muratura.

La necropoli si sviluppa nella fascia SW dell'area di scavo ed è costituita da appunto 9 sepolture che circoscrivono l'ipogeo monumentale, più due sepolture, localizzate più a nord all'interno del recinto. Le sepolture individuate presentano orientamenti e quote di fondo differenti ma tutte certamente successive all'obliterazione dell'ipogeo³⁴.

La cronologia dei corredi, allo stato attuale degli studi, sembrerebbe rientrare interamente in una fascia cronologica della prima età imperiale. Confrontando tali corredi con quelli recuperati all'interno dell'ipogeo, si può ipotizzare una leggera seriorità dei primi rispetto ai secondi. Sono attestate diverse tipologie di sepolture: due ad *enchytrismòs*; cinque «a cassetta» entro fossa; una in semplice fossa terragna; una, infine, del tipo a cappuccina (fig. 4).

Tra queste, si segnala la tomba n. 3 (fig. 5), del gruppo «a cassetta», ad incinerazione, costituita

³⁴ Tutte infatti tagliano il riempimento del *dromos* di accesso all'ipogeo. Cfr. fig. 8, *infra*.



Fig. 4. Tomba n. 12 entro il recinto sacro, con l'inumato ancora sul piano di deposizione, vista da ovest.



Fig. 5. Tomba n. 3 ad ovest, col corredo ancora in situ, e Tomba n. 4 ad est, in corso di scavo.

da una cassa di tegole entro fossa di forma quadrangolare ed una tegola di copertura posizionata di piatto con le alette verso l'alto. Al di sotto della copertura, all'interno di un riempimento di terra marrone scuro, si è rinvenuta l'urna cineraria, costituita da un *caccabus* (I sec. d.C.) con coperchio in stato frammentario, con corredo costituito essenzialmente da un bacino a base troncoconica con orlo a tesa (I sec. d. C.) poggiante su una tegola messa di piano con le alette rivolte verso il basso. La spalletta orientale di tale sepoltura è stata poi utilizzata da un'altra (T. 4), di poco posteriore, per la deposizione di un infante, verosimilmente di sesso femminile, a giudicare dalla composizione del corredo, che ha restituito amuleti rappresentanti la divinità orientale Bes con probabile funzione apotropaica, tre *tintinnabula* in bronzo, vaghi in pasta vitrea ed uno scarabeo egittizzante in avorio. Sul fondo della cassa è presente una moneta in bronzo che sul dritto presenta una testa radiata e sul rovescio un altare monumentale tra le lettere "S" e "C"; sull'esergo la scritta PROVIDENT, la cui emissione risale al 22/23-30 d.C., durante il regno dell'imperatore Tiberio (fig. 6).

Di fondamentale importanza si è rivelata poi la scoperta della tomba n. 8, ad incinerazione entro una cassetta di tegole in fossa terragna, all'interno della quale sono disposte una brocca monoansata ed un'urna cineraria in piombo di forma cilindrica che contiene un *caccabus* con coperchio. Sul lato interno di quest'ultimo si legge un *titulus pictus* (fig. 7) di colore nero ben conservato, che reca: L-CALPURNIO • PISONE • M • CRASSO • FRUGI COS/IDIBUS • FEBRUARIS • OSSA BUFFIAE • MONIMES • CYDIMI. Tale iscrizione ha permesso di comprendere che «sotto Lucio Calpurnio Pisone e Marco Crasso Frugi, consoli annuali dell'anno 27 d.C., sono state deposte nelle idi di febbraio le ossa della defunta Buffiae Cydimi Monimes», e rappresenta un dato di fondamentale importanza perché rappresenta il *terminus ante quem* per la datazione della necropoli (fig. 8).



Fig. 6. Particolare del rovescio della moneta rinvenuta nella Tomba n. 3.

Fig. 7. Particolare del titulus pictus dipinto sul rovescio del coperchio fittile del caccabus nella Tomba n. 8.



Fig. 8. Veduta generale del riempimento del dromos di accesso alla camera funeraria, tagliato dalle sepolture della necropoli di età imperiale. Vista da est.

Tipologia edilizia del mausoleo e stato di conservazione

Lo studio architettonico del mausoleo va di pari passo con quello del contesto topografico in cui è inserito, di cui si è detto, ed esamina la pittura quale parte integrante dell'apparato decorativo, conservato integralmente. Questo restituisce tutto l'articolato sistema di valori, veicolato non solo dalle scelte iconografiche, ma anche da quelle connesse al corredo, che si esplicita in un programma decorativo fortemente semantico, espressione di valori identitari.

La tomba, sigillata all'estradosso della sua copertura a volta dall'insediamento della necropoli della prima età imperiale di cui si è appena detto³⁵, rappresenta un monumento funerario a camera singola, ipogeo, realizzato in cavo stretto controterra, in opera incerta di blocchi di tufo giallo, intaccando il banco dell'eruzione di Agnano-Monte Spina.

Allo stesso modo sono ricavati gli stretti gradini che danno accesso alla camera, attraverso un breve *dromos* esterno sul lato orientale, con andamento fortemente verticale, tale da superare il dislivello di quasi 3 metri che separa il piano di campagna da quello di accesso della camera sepolcrale (fig. 9).

³⁵ *Supra*.



Fig. 9. Veduta dall'alto dell'estradosso della volta della camera funeraria e del dromos di accesso, con i gradini realizzati all'interno del deposito eruttivo di Agnano-Monte Spina. Vista da est.

All'esterno ha una facciata monumentale in tufo a vista, sebbene sia scarsamente percepibile a causa della lacuna presente nella parte sommitale della muratura. Disposti ortogonalmente al fronte in *opus incertum*, sono due setti murari sporgenti che lasciano ipotizzare una conclusione a timpano. Questi ultimi, probabilmente, sorreggevano una decorazione architettonica, verosimilmente coronata da un architrave, che avrebbe potuto completare il prospetto (fig. 10). Al centro della suddetta muratura è presente un'apertura sormontata da un arco a tutto sesto realizzato in blocchetti di tufo con concio in chiave. Il vano di entrata presenta una larghezza di 0,60 m, un'altezza di 1,55 m e uno spessore di 0,40 m ed è limitato ai lati da piedritti costituiti da blocchetti di tufo giallo. L'ingresso è sigillato, tale è rimasto anche a seguito dello scavo, da un blocco monolitico di tufo rifinito da una patinatura di colore chiaro, la stessa che si rinviene, quasi completamente conservata, all'interno della camera a livello del pavimento.

La porta, di dimensioni maggiori rispetto al vano d'ingresso tali da nascondere nella sua interezza, non occupa completamente il livello della soglia, anzi va di fatto in appoggio al semplice dado parallelepipedo che la costituisce. Lo spazio per l'inserimento della soglia è ricavato intaccando la cinerite dello strato eruttivo, il cui taglio è perfettamente viabile.

La camera ipogea ad ambiente unico (fig. 11), delle dimensioni interne di 3,40 m x 3,30 m, è coperta con volta a botte ed orientata E/O (30°O); l'ambiente risulta interamente intonacato e dipinto con affreschi.

Non sono presenti partizioni architettoniche, fatta eccezione per una cornice aggettante sulla quale va ad impostarsi la volta a botte (largh. 0,15 m), sul cui risalto sono stati rinvenuti appoggiati oggetti vari, deposti verosimilmente anche in momenti diversi: otto balsamari fittili, un *aryballos* miniaturistico in vetro, residui di materiali ligneo, tre monete e vaghi in pasta vitrea lungo il lato meridionale; sedici balsamari (fig. 12) e una lucerna lungo quello occidentale; quattro ampolle in vetro su quello settentrionale. Il rinvenimento di alcuni noccioli, forse rela-



Fig. 10. Fronte della struttura muraria in opera incerta dell'ipogeo e del suo vano d'accesso, ancora sigillato dal blocco monolitico in tufo. Vista da est.

tivi ad offerte di frutta, lascia supporre l'esecuzione di un rituale ben documentato altrove in Campania fin dalla fine del IV sec. a.C.³⁶

A sottolineare la funzione di questo ambiente, destinato non solo alla deposizione, sono ricavati lungo la parete settentrionale un bancone, col bordo superiore decorato con la stessa corona presente sulla parete cui si appoggia e, in continuità con questo, una mensa realizzata in muratura (fig. 13), inserita nello spazio restante tra il limite del bancone e la parete orientale di accesso alla camera. Lo spazio risultante non è regolare, tanto da conferire un aspetto trapezoidale al piano della mensa, i cui lati lunghi misurano 0,58 m (quello adiacente al muro di fondo) e 0,62 m quello esterno, per una larghezza di 0,49 m. La mensa, sorretta da una colonna anch'essa affrescata, rappresenta un piccolo altare su cui sono presenti tre brocche e due coppette, intenzionalmente collocate non solo per il rituale funebre ma verosimilmente anche per il simposio.

Documenti di un uso prolungato della tomba ci vengono dal corredo recuperato sulla superficie delle *klinai* e a terra alla camera³⁷ (fig. 14), che restituisce un orizzonte cronologico più tardo rispetto a quello suggerito dalle pitture e dalla tecnica edilizia, oltre che da manomissioni

³⁶ BALDASSARRE I., *Documenti di pittura ellenistica da Napoli*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde de Rome (18 février 1994) organisée par l'École française de Rome, 1998, 244, p. 125.

³⁷ I dati relativi al corredo sono parziali e assai preliminari poiché lo scavo della tomba è ancora in corso e non tutti gli oggetti sono stati recuperati. Tra questi si annoverano balsamari fittili di varie misure, un'olla con coperchio; una cista plumbea contenente un'olla con coperchio capovolto, una grande scodella con all'interno un'olla monoansata e una grossa olla acroma, due anfore integre e una in frammenti.



Fig. 11. Rilievo 3D laser scanner dell'interno della camera funeraria.



Fig. 12. Particolare degli unguentari rinvenuti sulla mensola d'imposta della volta.



Fig. 13. Altare nell'angolo nord-est della camera funeraria con oggetti per il rituale ancora in situ.



Fig. 14. Veduta generale dell'interno della camera funeraria, dal vano d'ingresso, al momento della scoperta, con parte del corredo riverso sul pavimento.

avvenute nella stanza, con la deposizione dell'ultimo inumato sul bancone e non su una delle *klinai*, così come la parte sommitale della porta d'ingresso, distrutta e crollata all'interno a livello dell'ingresso, per entrare nella camera in un momento successivo alla sua chiusura. Al momento del rinvenimento, infatti, il blocco monolitico di chiusura dell'ingresso era ancora nella sua sede, perfettamente sigillato, con la patinatura chiara superficiale ancora aderente alla parete d'appoggio, e sulla sommità chiuso accuratamente adoperando tegole con alette, ben costipate tra loro. Allo stato attuale della documentazione e con lo scavo ancora in corso, non è possibile determinare se vi siano più deposizioni od elementi di corredo attribuibili ad una fase anteriore. Queste manomissioni, insieme ai dati recuperati dalla necropoli che sigilla in superficie l'area della camera, sono un sicuro *terminus ante quem* per l'inquadramento cronologico della tomba e restringe significativamente il range di utilizzo della stessa probabilmente ad un paio di secoli.

Si tratta di un sepolcro previsto per deposizioni multiple, forse inizialmente pensato per i soli due coniugi, all'interno delle quali non è possibile distinguere una gerarchia; si tratta di una struttura, anche per la tipologia edilizia, che documenta un fenomeno di ostentata rappresentatività funeraria, la quale soprattutto si distingue e si qualifica in contrapposizione alle diverse, contemporanee manifestazioni funerarie nella zona. Inoltre, l'assenza di altre strutture simili, conferisce unicità ed eccezionalità alla Tomba del Cerbero, qualificandola come un documento di una evoluta differenziazione sociale, che si affida all'architettura, oltre che all'apparato decorativo e alle offerte culturali.

Sebbene l'ambito cronologico di riferimento sia decisamente più antico di un paio di secoli rispetto a quanto ricostruito per la tomba del Cerbero, è innegabile la somiglianza di taluni elementi costruttivi con le tombe alessandrine³⁸, dove è invalso l'uso delle *klinai* come sarcofagi, documentato peraltro anche in Macedonia³⁹ e caratteristico di tutte le tombe napoletane⁴⁰. L'Apulia, pure ricca di tombe monumentali, rielabora modelli ellenici, soprattutto nella deposizione dei defunti sopra la *kline*, continuando una tradizione non solo macedone ma anche tarantina, dove le tombe usano la *kline* come autentico letto funebre.⁴¹

Decorazione e iconografia

Ciò che caratterizza immediatamente l'apparato decorativo interno è la sua organicità, la compresenza di tutti gli elementi significativi e significanti che possono essere messi in campo in un contesto funerario. A ciò si aggiunga lo splendido stato di conservazione della camera funeraria, che permette di leggere bene tutti i particolari decorativi e pittorici che compongono il ciclo rappresentato, e la loro connessione fisica ed ideologica con la struttura della tomba e il corredo ivi deposto.

I festoni e la cornice definiscono la partizione orizzontale delle pareti, suddividendole in campi coordinati con i sarcofagi e il bancone disposti in basso contro le pareti stesse. In particolare lungo la parete occidentale e quella meridionale sono disposti i sarcofagi, probabilmente anch'essi costruiti in opera incerta⁴², quasi certamente cavi all'interno (si vede uno strato li-

³⁸ ADRIANI A., *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Serie C, voll. I, II, Palermo 1963 e 1966.

³⁹ MILLER S.G., *The Tomb of Lyson and Kalliklès. A Painted Macedonian Tomb*, Magonza 1993, p. 15, nota 85.

⁴⁰ Si veda come confronto il complesso delle tombe di Via dei Cristallini in BALDASSARRE I., *Documenti di pittura ellenistica da Napoli*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde de Rome (18 février 1994) organisée par l'École française de Rome, 1998, 244, pp. 122-143.

⁴¹ TINÈ BERTOCCHI F., *La pittura funeraria apula*, Napoli 1964, pp. 61 e segg.

⁴² Attualmente non è possibile definire questo aspetto con certezza, poiché all'esterno i sarcofagi sono completamente affrescati ed internamente non è stato ancora avviato lo scavo.

mo-sabbioso di riempimento), all'esterno sagomati in forma di *kline*, con materassi dipinti e cuscino a sezione triangolare costruito. Entrambe misurano 1,05 m di larghezza per 2,35 m di lunghezza e presentano un'altezza di 0,76/0,78 m. Il cuscino è alto 0,17 m ed ha una larghezza di 0,28-0,30 m; quello della *kline* sulla parete frontale risulta decisamente più inclinato, evidentemente per connettersi al bancone presente sulla parete N, ad esso contiguo, che ha un'altezza di 1,10/1,16, quindi maggiore rispetto a quella delle *klinai* (giungendo fino a 1,20 m proprio in corrispondenza del cuscino del sarcofago occidentale) ed una lunghezza di 2,46 m. La resa pittorica dei cuscini è diversa, con terminazione a ricciolo per la *kline* di sinistra, pendente per quella frontale.

Lungo le pareti laterali lunghe della camera si dispongono, a 0,40 m al di sopra della cornice d'imposta della volta, una decorazione pittorica costituita da vivaci festoni policromi, corposi ed eleganti, di colore giallo e verde al centro, abbellito da leggere tenie color rosso scuro annodate a fiocco. Si contano cinque aggrappature su ciascun lato ad intervalli di circa 0,68 m, verosimilmente appese a dei chiodi non rappresentati. I festoni sono resi con decise variazioni di colore, dal giallo al verde e nel passaggio dall'uno all'altro si avvolge una doppia fascia di nastri neri; hanno le estremità concluse all'interno del campo della parete ma l'ultimo fiocco che le sostiene termina in parte nel campo delle pareti adiacenti. Lungo il margine inferiore del festone, una notazione chiaroscurale, ottenuta sovrapponendo un colore più scuro che vira leggermene nel viola, conferisce maggiore volume e profondità all'elemento decorativo e partitivo insieme, al fine evidentemente di aumentare l'impressione di spazialità, non altrimenti evidenziata da altra partizione orizzontale delle pareti, lasciate completamente bianche. Il motivo del festone è ripreso anche nella decorazione della parte terminale del bancone, come riempitivo di una fascia campita di bianco, alta 0,35 m sul lato lungo e fino a 0,40 m sul lato corto, verso la mensa, dove il nastro rosso che sorregge il festone perde la sua funzione per diventare un mero riempitivo: il tratto s'ispessisce, perde l'andamento morbido tipico di un nastro, e viene raddoppiato, quasi a rappresentare dei cerchi passanti, per occupare un campo che da questo lato è stato ampliato, forse per imperizia dell'esecutore.

Le ghirlande, lungi dall'essere elementi solo allusivi o decorativi, hanno il compito di alleggerire la compattezza di una parete che è lasciata volutamente libera da ulteriori decorazioni; solo la realtà architettonica del muro, in uno spazio peraltro non molto ampio dove si rischiava la sovrabbondanza di elementi decorativi, rende possibile la rappresentazione della ghirlanda in *trompe d'oeil*, che accompagna, guida, lo sguardo dell'osservatore, verso il punto di convergenza rappresentato dalla parete principale, quella di fondo. Oltre ad assumere tale funzione strutturale, i festoni rimandano chiaramente al rituale funerario: si tratta di specifiche offerte, documentate in tutto il mondo ellenistico, compreso quello italico, significative e sostitutive di quelle che realmente venivano utilizzate durante il rito funerario⁴³.

I medesimi colori adoperati per i festoni sono impiegati anche per la resa del materasso delle *klinai*, dell'altezza di 0,10 m, con semplici fasce verticali di colore giallo, rosso e verde, alternate ma non sempre variate, su fondo bianco.

Un motivo riempitivo ad onda, realizzato con tratto frettoloso, più libero e corsivo, vagamente intrecciato ad una fascia orizzontale, entrambi di colore rosso, alto 0,10-0,13 m (fino a 0,15 sul bancone) segna lo stacco tra la base dei materassi delle *klinai* e il campo decorato del bancone, dal resto della muratura, resa, al pari di una zoccolatura, in un colore di bianco diverso da quello del resto della parete, più opaco, alta 0,80/0,82 m sulla parete d'ingresso e lungo il bancone, riducendosi a 0,66/0,68 in corrispondenza delle *klinai*.

⁴³ BALDASSARRE I., *Documenti di pittura ellenistica da Napoli*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Actes de la table ronde de Rome (18 février 1994) organisée par l'École française de Rome, 1998, 244, p. 136 ; MILLER S.G., *The Tomb of Lyson and Kalliklês. A Painted Macedonian Tomb*, Magonza 1993, pp. 46-49; BLECH M., *Studien zum Kranz bei dem Griechen*, Berlino-New York, 1982.

Il campo è screziato di rosso, con schizzi veloci ed irregolari, utilizzati come riempitivo. La tomba, per la completezza del suo apparato decorativo, unito al contesto chiuso ed inaltrato nei secoli della camera sepolcrale, così come dell'area circostante, rappresenta un documento di eccezionale importanza. Sebbene la resa di alcuni elementi decorativi non sia eccelsa, è probabile che abbiano lavorato più mani alla realizzazione delle pitture, la scelta di alcuni elementi iconografici, la resa pittorica e in alcuni casi calligrafica di certi particolari, determinano un innegabile senso del ritmo nel messaggio consegnato ai posteri, dove si predilige un linguaggio di tipo simbolico. Il richiamo all'oltretomba è rappresentato attraverso delle allusioni, come le corone e gli oggetti rituali dipinti, in un linguaggio di tipo simbolico. L'esecuzione denuncia un livello non sempre alto nella decorazione pittorica, ravvisabile invece nel disegno architettonico e la costruzione edilizia.

La camera è coperta da una volta a botte, sottolineata da nessun'altra decorazione se non due *leontè* disposte nel senso della lunghezza, campite di giallo ocre e contornate di rosso scuro, con screziature a macchie di leopardo, appena visibili, di colori diversi (marrone, giallo scuro, e ocre). Un particolare decorativo che troviamo anche in ambito etrusco e che forse rimanda alle vittorie di Eracle, di cui si vesti come trofeo.

La decorazione pittorica figurata privilegia i lati brevi, consegnando alla parete di fondo la rappresentazione allegorica dello *status* sociale del defunto, valorizzandone l'effetto scenografico a beneficio di una spiccata rappresentatività, e a quella d'ingresso l'allusione al regno dell'oltretomba.

Sulla parete d'ingresso si trova rappresentata l'ultima e più faticosa impresa di Eracle (fig. 1): la cattura di Cerbero, l'enorme cane a tre teste che custodiva il Regno dei Morti, per espriare l'uccisione della moglie. Il mito racconta che, su intercessione di Hermes, Ade avesse imposto all'eroe di affrontare il mostro senza l'ausilio di alcuna arma, ma semplicemente a mani nude e che questi, afferrandolo per la gola, riuscì nell'impresa. Nella scena rappresentata nella tomba invece, Eracle, in nudità eroica col capo coronato, è armato della sua clava, intento a sferrare il colpo ferale, colto nel momento in cui la lotta è ancora in corso, appena prima della sua conclusione, coadiuvato da Hermes che tenta di distrarre il mostro.

Il significato veicolato dalla scelta del tema, che rimanda chiaramente alla vittoria sulla morte, si carica di valore simbolico, grazie all'associazione con la figura di Hermes psicopompo. Tale accezione (*ψυχοπομπός*, comp. di *ψυχή* «anima» e *πομπός* «conduttore») della divinità greca, designa la sua funzione di guida delle anime dei trapassati verso il Regno dell'Oltretomba, incarnando principalmente lo spirito del passaggio e dell'attraversamento. Sono rappresentati nella raffigurazione i suoi classici attributi: il cappello alato (petaso) e il bastone da messaggero (caduceo) tipico della cultura orientale, all'estremità del quale sono intrecciati due serpenti. Mancano i calzari alati (talari) che solitamente fanno da *pendant* col caduceo, in luogo dei quali porta dei semplici sandali stringati. Indossa abiti comuni, da viandante, con un chitone porpora drappeggiato sull'avambraccio sinistro ed una tunica cerulea fermata in vita da una cinta. Nell'accezione di Hermes *Logios*, simbolo della divina eloquenza, lo si trova generalmente rappresentato col braccio alzato, in un gesto che accentua l'enfasi dell'orazione. Qui la scelta iconografica è la medesima, ma la scena suggerisce una diversa interpretazione del gesto, col quale il dio cerca piuttosto di distrarre la belva feroce brandendo un bastoncino, nel tentativo di persuadere il mostro e supportare Eracle nella sua lotta. Singolare appare la scelta di rappresentare la capigliatura del dio raccolta in uno *chignon*, e coronare il capo, al pari di tutte e quattro le figure rappresentate sulle pareti della camera, con una leggera ghirlanda sotto il petaso.

Eseguite con rapidità, impiegando una tecnica costituita essenzialmente da disegni campiti dal colore, le immagini riproducono figure a grandezza quasi naturale, che occupano gran parte del campo destinato alla decorazione. I contorni sono delineati in modo più deciso con una sottile linea nera, che nella figura di Hermes sembra seguire la campitura di colore per definirne il disegno, mentre in quella di Cerbero e di Eracle pare precederla, tant'è che il nero non è ben de-



Fig. 15. Particolare della parete frontale con la rappresentazione degli Ittiocentauri. Vista da est.

finito ma mescolato col colore che si va a sovrapporre. Ciò lascerebbe ipotizzare che la mano del “maestro”, più sicura ed esperta, possa aver lavorato all’Hermes, lasciando all’apprendista la realizzazione delle altre due figure.

I tocchi di colore rosa, di varia tonalità e densità, modellano la carnagione ed accentuano la plasticità delle forme; così come le pennellate più corpose di colore ceruleo servono a rendere il volume e le pieghe della veste di Hermes.

Presso il margine sinistro della parete, in corrispondenza della mensa presente nell’angolo della camera, è raffigurato del vasellame prezioso da simposio, probabilmente in argento a giudicare dalla resa del colore virante nell’azzurro/ceruleo⁴⁴. Per le forme accuratamente identificate, la connessione con la sfera rituale appare indubbia, a dimostrazione che tutti i riti sono stati compiuti. La volontà di connotare uno status elevato da parte del committente, evocando un ricco corredo, appare decisamente secondario, rispetto ad esempio al rimando alla sfera dionisiaca e rituale.

Sulla parete frontale, in posizione speculare, si raffrontano due ittiocentauri (fig. 13), che sorreggono con una mano un clipeo dorato al centro della rappresentazione e con l’altra una coppa dalla quale attingono due amorini alati seduti sul dorso.

Si tratta di personaggi marini di natura ibrida, con il torso del tutto umano, nudo e fiorente, presentato in pieno prospetto; di profilo invece le zampe anteriori equine, rampanti e la lunga coda squamosa da pesce (con terminazione simile a quella di un delfino), attorta in spire flessuose.

Il passaggio fra la parte marina e quella equina avviene attraverso una sfumatura di colore, netto invece quello con la parte umana. Un raffronto piuttosto simile può essere proposto con gli ittiocentauri presenti alla scena di *thiasos* sull’Ara di Domizio Enobarbo⁴⁵ o col tritone del Grande Altare Charbonneau⁴⁶. In particolare, stringente appare il confronto proprio con l’Ara

⁴⁴ Per un confronto con questo tipo di rappresentazione, sebbene più tardo, si veda la Tomba di C. Vestorius Priscus presso la necropoli di Porta Vesuvio a Pompei. Cfr BALDASSARE I, Pontrandolfo A., ROUVERET A., SALVADORI M., *Pittura Romana*, Milano 2002, p. 235; COARELLI F., *Pompei. La vita ritrovata*, Reggio Emilia 2002, p. 390.

⁴⁵ COARELLI F., *L’Ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.*, in *Dialoghi di archeologia*, 2, 1968, pp. 302-368; TORELLI M., *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982; SETTIS S., *Poseidon aristeromachos? La trasmissione di un modello pittorico alla c.d. ‘Ara di Domizio Enobarbo’*, in *Studi Classici e Orientali*, XIX-XX (1970-1971), 146-157.

⁴⁶ CHARBONNEAU J., *La Grecia Ellenistica*, Paris 1970, p. 270.

di Domizio Enobarbo, per l'utilizzo di un linguaggio formale che appartiene al gusto tardo-ellenistico, in uno stile diverso da quello medio-italico del II sec. a.C., ed oramai pienamente romano: al linguaggio formale dell'ellenismo rimanda il soggetto mitologico, a quello romano il soggetto civico. Quest'ultimo declinato come importante mezzo di autorappresentazione del dominus e della classe dirigente che egli rappresenta verso il mondo esterno, quale messaggio di glorificazione da consegnare in perenne memoria⁴⁷.

Lo scudo circolare è realizzato con colori sfumati, che replicano la lucentezza dell'oro ed effetti chiaroscurali. E di colore ocra, bruno nella parte in ombra e giallo dove coglie la luce, nel punto centrale dove vi è l'ingresso alla camera che volte ad E.

La rappresentazione iconografica predilige una figura più umanizzata ed ingentilita, in cui l'ibrido marino perde ogni ferinità, lontano dunque dai modelli scultorei ateniesi e dalle raffigurazioni vascolari arcaiche. Uno schema compositivo analogo lo ritroviamo in uno degli affreschi dell'*Augusteum* di Ercolano⁴⁸. Un rimando può essere con personaggi legati al mondo marino e forse anche dionisiaco⁴⁹. A Dioniso sono legati culti misterici di natura escatologica; la dimensione del simposio è frequentemente associata a rilievi e pitture funerarie, ben documentata dalle tombe etrusche e pestane⁵⁰. Nel mondo greco c'è omologia tra il mare e il vino⁵¹. E ad un *thiasos* marino rimanderebbero anche le due figure di amorini.

L'iconografia dell'ittiocentauro è già attestata ad esempio nel Sarcofago di Anapa⁵² del III sec. a.C. ma è solo a partire dal secolo successivo, e in particolare nel mondo romano, che tale iconografia prolifererà soprattutto in scultura, sui sarcofagi, e nel mosaico, soprattutto e significativamente come decorazione di ambienti termali o legati all'acqua.

Il fulcro centrale della rappresentazione figurata rivela una esplicita allusività, di grande interesse per una connotazione non solo cronologica ma anche culturale, sottesa alla scelta iconografica. Non rimanda solo al mondo dionisiaco e quindi ai riti di passaggio; ma allude esplicitamente, anche attraverso la rappresentazione in posizione preminente dello scudo, ad una vittoria, possibile solo grazie alla natura ibrida umana ed animalesca.

Da qui discende, in una temperie culturale ellenizzante, propria dell'*élite* del II sec. a.C., l'allusione alle vittorie che hanno portato alla fondazione delle *colonie maritimae*, in particolare quella di *Liternum*, di cui il committente poteva aver preso parte alle vittorie al fianco degli Scipioni. Tale range cronologico appare confermato anche dalla tecnica edilizia impiegata, l'*opus incertum*, che raggiunge il suo apice negli anni cruciali tra il II e il I secolo a. C. per poi scomparire progressivamente con la fine della Repubblica⁵³.

⁴⁷ Su questo aspetto cfr. BRAGANTINI I., *Pittura e decorazione in età tardo repubblicana*, in PONTRANDOLFO A. (a cura di), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*. Atti del Convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli, Salerno-Paestum, 21-23 novembre 1996, Paestum, 2002, pp. 125-132.

⁴⁸ Mann inv. 9825. Cfr. ESPOSITO D., *La pittura di Ercolano*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei, 33, Roma 2014, tav. 16, fig. 1; ALLROGGEN-BEDEL A., *L'Augusteum*, in GUIDOBALDI M.P. (a cura di), *Ercolano. Tre secoli di scoperte*, Napoli 2008, p. 41.

⁴⁹ QUEYREL F., *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Paris, 2005, p. 156; BRIZZI F., *Il tritone del Grande Altare: nascita e morte di un'iconografia*, in «ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 61, 1, 2008, p. 290.

⁵⁰ CERCHIAI L., *Sulle Tombe del Tuffatore e della Caccia e della Pesca. Proposta di lettura iconologica*, in CERCHIAI L., D'AGOSTINO B., *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi e l'immagine*, Roma 1999, pp. 61-71; CERCHIAI L., D'AGOSTINO B., *Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco*, in «ThesCRA», 2004, p. 254.

⁵¹ BRIZZI F., *Il tritone del Grande Altare: nascita e morte di un'iconografia*, in «ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 61, 1, 2008, p. 293.

⁵² LATTIMORE S., *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles, 1974, p. 32; BRIZZI F., *Il tritone del Grande Altare: nascita e morte di un'iconografia*, in «ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 61, 1, 2008, p. 287.

⁵³ LUGLI G., *La tecnica edilizia romana*, Cap. IV, *Opus Incertum*, Roma 1957, pp. 445 e segg.

Dal punto di vista tipologico, l'apparato decorativo nel suo insieme, se non può considerarsi un *unicum*, presenta certamente un alto grado di originalità, specie nella rappresentazione del simbolismo ctonio grazie all'associazioni tra ittiocentauri e Cerbero, guardiano dell'oltretomba. Il modello di questa cultura è elitario in cui appare preponderante l'esigenza di rappresentatività della propria appartenenza alla classe dirigente romana. La padronanza e la funzionalizzazione di taluni temi, in aggiunta alla coerente creatività di questo monumento, sono spia di una committenza esigente con intenti spiccatamente autocelebrativi.

La tecnica pittorica sembra prevalere sul disegno, rapidi colpi di pennello esaltano i toni di luce e delineano le forme.

L'intonaco che reca la pittura a fresco risulta sottilissimo. I colori sono brillanti, dati a pennello relativamente spesso, non propriamente mescolati, soprattutto nelle sfumature, ma sovrapposti o giustapposti.



Fig. 1. Azienda Baraccone, Torcino - Mastrati. Abitazioni coloniche e stalle (in PEDRESCHI, 1964)

DA REALE CACCIA AD AZIENDA AGRICOLA. PER LA STORIA DI TORCINO E MASTRATI TRA OTTO E NOVECENTO¹

Giuseppe Pignatelli Spinazzola

About: «Natural and very fertile (...), the estate is lapped and bordered on three sides by the Volturno river, and barred, at the top, by the mountains with centuries-old trees (...), located a short distance from Naples and Caserta, on the edge of the great roads that from the Molise and Sannio lead to the Campana plain, and of the rail and rolling roads connecting Naples and Rome». So was described, in the middle of the last century, the Torcino and Mastrati estate, two ancient fiefdoms acquired and gradually unified by Bourbon during the 18th century to make it one of the most prized hunting grounds in Terra di Lavoro; personally acquired by the king Victor Emmanuel II in the 1870s, the site would be taken over at the end of the century by the Pignatelli di Strongoli family to gradually lose its original function. Through a rich bibliographic and archival documentation, some of which unpublished, this contribution aims to increase the little-known events that led to the conversion of the Bourbon site into a modern farm, crossing the delicate phase of the post-war Agrarian Reform and the consequent fractionation of the property, today deeply transformed.

La Reale Caccia

La *Reale Caccia* di Torcino e Mastrati, parte dell'articolato sistema dei Siti Reali borbonici in Terra di Lavoro che insistono sul paesaggio fluviale e pedecollinare del Volturno unitamente alle *cacce* di Caiazzo, del Boscarello e del Boschetto, della Selva di Alife, della Spinosa,

¹ Questo contributo si inserisce in una ricerca di più ampio respiro, ancora in fase embrionale, sulla persistenza del paesaggio dei Siti Reali borbonici in provincia di Caserta condotta dal prof. Giovanni Mauro, dal dott. Claudio de Simone e dal sottoscritto nell'ambito delle attività laboratoriali del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'.

della Cerquacupa, di Monte Caro, di Monte Longano e di Selva Nuova², ha una storia travagliata e ancora non del tutto chiara che affonda le radici negli anni immediatamente successivi alla salita di Carlo di Borbone sul trono napoletano³. Tra la fine degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta del Settecento il sovrano individuava infatti nel feudo ‘rustico’ di Torcino, un antico insediamento collinare da tempo abbandonato a sud di Venafro⁴, un luogo particolarmente adatto alla caccia del cinghiale, acquisendo circa 600 moggia di terreni demaniali in località *Cupamarzo*, *Colle Santa Lucia* e *Castellone* ricadenti in gran parte nei territori di Ciorlano e Pratella. Successivamente integrata dalle quasi tremila moggia di proprietà della badia di Santa Maria della Ferraria, presi in affitto a partire dal 1753, la caccia reale andò conformandosi come luogo dalle esclusive valenze venatorie così come testimoniato da Salvatore Palermo nelle aggiunte tardosettecentesche alla guida di Carlo Celano, un «vasto recinto della caccia, così ben tenuto, che sembra un delizioso giardino in mezzo a’ boschi. Vi sono sparse delle ampie peschiere, ed un bellissimo casino, costruito da Re Cattolico, unicamente per suo riposo: poichè del rimanente egli abitava sempre in Venafro, quando a questa caccia conducevasi, nel palazzo de’ Principi di Venafro»⁵. Proprio nell’ambito del miglioramento dei collegamenti lungo il Volturno, e in special modo tra l’abitato e la tenuta, si colloca la realizzazione del ponte «fatto edificare per comodo della Real caccia di Torcino fra il Sesto e Capriati a’ nostri giorni con immensa spesa dalla Maestà del sempre invitto Carlo Borbone»⁶, e raffigurato più tardi da

² BRANCACCIO G., *I Siti reali*, in MASCILLI MIGLIORINI L. (a cura di), *La caccia al tempo dei Borbone*, Firenze 1994, pp. 19-45.

³ Nella sterminata bibliografia sulle Reali Cacce e, più in generale, sui Siti Reali, segnaliamo almeno il pionieristico ALISIO G., *Siti reali dei Borboni. Aspetti dell’architettura napoletana del Settecento*, Roma 1976; ASCIONE I., CIRILLO G., PICCINELLI G.M. (a cura di), *Alle origini di Minerva Trionfante. Caserta e l’utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*, Roma 2012; D’ALESSANDRO L., LABRADOR ARROYO F., ROSSI P. (a cura di), *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, Napoli 2014 (in particolare il saggio di DI LIELLO S., “E tutto doveva essere fedelmente rappresentato secondo l’arte della caccia”: il paesaggio dei Siti Reali, pp. 221-236; CASTANÒ F., “Un’altra città nella Campagna”. I Siti Reali in Terra di Lavoro da luoghi strategici a spazi per la produzione, pp. 237-251); ROSSI P., *Siti Reali tra Spagna e Italia all’epoca della “società di corte”: architetture, luoghi produttivi e centri minori nel territorio*, in AMIRANTE G. e PEZONE M.G. (a cura di), *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Napoli 2015, pp. 103-120. Interessanti spunti di riflessione in BRANCACCIO G., *Il governo del territorio nel Mezzogiorno moderno*, Lanciano 1996, pp. 85-116. Su Torcino e Mastrati, in particolare, rimando a SANTACROCE N., *Dai Borbone ai Pignatelli di Strongoli. La riserva reale di caccia di Torcino e Mastrati*, Piedimonte Matese 2017.

⁴ «*Castrum dirutum, et omnia territoria comprehensa infra limites*», alla metà del XVII secolo Torcino era ancora demanio dell’abazia della Ferraria. Questi i suoi confini: «Da donde gionge l’acqua della Sava ed il fiume Volturno tirando per il Volturno, a bascio per le Limate del Sesto accogliendo la selva del detto feudo che confina con le selve della terra di Mastrati scendendo alla Starza Contessa, sagliendo alla montagna per la scrima del Castellone, sagliendo dove se dice alle Prece correndo per dirittura da piedi li Valloni de Sancto Antonio, tirando per mezzo la Starza passando per mezzo la possessione del quondam Capo bianco de Ciorlano e da là passa alla serra delli monaci per mezzo la foce et tira a S. Barnardino da piedi alle mura del Gravio Pistaccio, tira alla valle Pellegrina e viene alla valle affamata, tira a Puzzo Raviello e passa alla Racce de Colle Crescenzo, et esce all’acqua delli Sava che viene da Ciorlano e volta per la Sacca a bascio fino al fiume Volturno che detta Sacca sparte il territorio de Torcino con il territorio de Capriata dal loco detto la Fontana a dui bocche». Cfr. ALTIERI CIFONELLI R., *Statuti civici della pietra del XVI secolo*, s.l. s.d., pp. 576-577. Rimando anche a VITI C., *Nascita e sviluppo dei centri di Capriati, Ciorlano, Fontegreca, Gallo, Letino, Prata, Pratella, Valle Agricola e delle frazioni Mastrati, Torcino e Vallelunga dalle origini al primo quarto del secolo XVI*, in *Il territorio tra Matese e Volturno*, Atti del I Convegno di Studi sulla storia delle foranie della diocesi di Isernia-Venafro (Capriati al Volturno, 18 giugno 1994), s.l. 1997, pp. 132-133, 148.

⁵ *Notizie del bello, dell’antico e del curioso che contengono le reali ville...*, PALERMO S. (a cura di), Napoli 1792, p. 219.

⁶ TRUTTA G., *Dissertazioni istoriche delle antichità alifane...*, Napoli 1776, p. 228. Cfr. MEGNA C., *La rete viaria e i siti reali in epoca borbonica. Le strade della media valle del Volturno e la Reale Tenuta di Torcino e Mastrati*,

Jakob Philipp Hackert nella *Caccia al cinghiale di Ferdinando IV a Venafro*, dipinto oggi conservato a Caserta⁷.

Solo nella primavera del 1770, a pochi mesi dall'acquisto da parte della Corona dell'antico palazzo della famiglia Coppa a Venafro⁸, alla Caccia di Torcino fu aggregato l'adiacente feudo di Mastrati, un vasto territorio anch'esso in gran parte boschivo rilevato da Nicola Invitti, principe di Conca e marchese di Prata⁹. Tassato alla metà del Cinquecento per 88 fuochi¹⁰, e citato da Leandro Alberti con Prata e Capriati fra « i luoghi più bassi, ove hora sono quelli castelli» lungo il Volturno¹¹, l'abitato era stato abbandonato tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento perché in una relazione stilata nel 1768 dall'ingegnere 'delle Strade' Lorenzo Iaccarino, il «feudo di natura Nobile» viene descritto disabitato da molti decenni e oramai improduttivo, qualificato solo dalla presenza «delli ruderi delli antichi Edificj, che oggi si osservano situati quasi nel vertice della costa boscosa». In particolare, all'epoca dovevano ancora riconoscersi tra la fitta vegetazione la piccola chiesa, la residenza baronale, una torre, un forno e diverse abitazioni «di quei contadini con varj orti all'intorno, li quali sin oggi veggonsi piantati di frutta, come di pera, mela, fichi, noci, olive ed altro», oltre a un «edificio di case denominato il casino, di più e diversi membri, superiori ed inferiori, con cappella adiacente» verso il fiume. Proprio in quest'ottica mi sembra opportuno sottolineare come nel documento si facesse esplicito riferimento alla non particolare fertilità dei terreni dovuta *in primis* all'«aere non certamente molto buona, specialmente nelle stagioni d'Està, e Autunno, perché contaminata (...) dall'acqua del Volturno, che ne bagna le pianure occidentali»¹².

In una precisa ottica di compattamento territoriale della *Reale Caccia* attorno all'originario nucleo carolino, nel dicembre dello stesso anno Ferdinando IV acquistava a titolo definitivo l'esteso fondo della badia di Santa Maria della Ferraria preso precedentemente in affitto dal padre¹³, annettendovi poi, tra il 1778 e il 1781, oltre duecento fondi agricoli di diverse esten-

in BELLÌ G., CAPANO F., PASCARIELLO M.I. (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Atti del VIII Congresso AISU (Napoli 7-9 settembre 2017), Napoli 2018, pp. 2955-2960.

⁷ Sul dipinto, firmato e datato 1786, cfr. la scheda di NORDHOFF C. in DE SETA C., *Hackert*, Napoli 2005, p. 166.

⁸ «Evvi in Venafro il palazzo reale, e nelle sue vicinanze le tenute reali di Torcino e Mastrati, celebri per la caccia dei sovrani fin dai tempi del re Ladislao, ed abbellite da Carlo III e suoi augusti successori. Ora il Re attuale vi ha ripristinata la riserva reale» (SANNICOLA G., *Cenno storico dell'antica Chiesa di Venafro e sua Diocesi*, Napoli 1847, p. 7). Sul cosiddetto palazzo reale di Venafro rimando ancora a ALISIO G., *Siti reali*, cit., pp. 36-37.

⁹ Il feudo era un possedimento della famiglia Castriota, ceduto nel corso del XVII secolo ai principi di Conca.

¹⁰ GIUSTINIANI L., *Dizionario Geografico ragionato del Regno di Napoli*, V, Napoli 1809, p. 408. Nel 1669 furono registrati soli 17 fuochi, indice dell'inarrestabile spopolamento del sito a causa, *in primis*, del diffondersi della malaria provocata dalle frequenti inondazioni del Volturno.

¹¹ ALBERTI L., *Descrittione di tutta l'Italia, et isole pertinenti ad essa*, Venezia 1596, p. 270. Sull'antico *Castrum Mastrati* rimando a MARAZZI F., *Ultimi longobardi. La contea di Venafro e il suo territorio fra Montecassino, S. Vincenzo al Volturno e i normanni*, in BARONE G., ESPOSITO A., FROVA C. (a cura di), *Ricerca come incontro. Archeologi, paleografi e storici per Paolo Delogu*, Roma 2013, p. 202.

¹² La relazione è in SANTACROCE N., *Dai Borbone ai Pignatelli*, cit., p. 28. Sulla consistenza del fondo rimando anche alla *Nota dei corpi esistenti nel Fendo di Mastrati ultimamente comprato da S.M. e della di loro annua rendita secondo l'apprezzo fattone dal Regio Ingegniero D. Giovanni Antonio Giubiatì* (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASNa, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale*. Amministrazione generale dei Siti Reali, b. 1590), citato in DELLA MONICA U., RESCIGNO G., *Distribuzione e funzioni degli altri Siti borbonici (1734-1861)*, in ANGELINI G., CIRILLO G., PICCINELLI G.M. (a cura di), *L'Unità d'Italia vista da San Leucio: i siti reali borbonici, Caserta e Terra di Lavoro nel processo di unificazione nazionale*, Roma 2013, pp. 266-267.

¹³ Cfr. la ricca documentazione sull'acquisizione in DELLA MONICA U., RESCIGNO G., *Distribuzione e*

sioni rilevati dai contadini di Ciorlano, da varie istituzioni religiose della zona e dall'Università di Pratella¹⁴.

Delimitata da una serie di cippi appositamente disposti a difesa dai tagliaboschi e dai cacciatori di frodo, e sottoposta al rigido vincolo del *miglio di rispetto* lungo i suoi confini, così come delimitato per la prima volta nella *Carta Topografica delle Reali cacce di Terra di Lavoro, e loro adiacenze*¹⁵ alla fine del Settecento Torcino avrebbe raggiunto la sua massima estensione, un «bosco di cacce reali nella provincia di Terra di Lavoro, il quale giace per la maggior parte, insieme con l'altro bosco di Mastrati, in una perfetta pianura, e nella distanza di tre miglia in circa dalla città di Venafrò. Questo Real Bosco bagnato dal fiume Volturno ha 15 miglia di circuito, ed è ricoperto quasi tutto di folti alberi di diverse specie, per cibo di numerosissimi cinghiali, e capri. In questo stesso Real Bosco vi sono due antichi casini addetti per abitazione de' guardiani della caccia, una chiesa fatta costruire dal Regnante Ferdinando IV Nostro Augusto Sovrano; e varie fabbriche addette per comodo di que', che danno la mena in tempo che il Re Nostro Signore quivi si porta alla caccia dei cinghiali, e dei capri»¹⁶.

Pur rimanendo nel novero dei possedimenti reali, durante il Decennio di occupazione francese fu per la prima volta ceduta in affitto una significativa porzione della riserva comprendente le originarie 'mene' montuose di *Cupamarzo*, *Castellone* e *Colle Santa Lucia*, oltre a quelle dei *Mortari*, di *Menanova* e delle *Mortine*¹⁷; furono esclusi i fondi inferiori di *Navi*, della *Sforzata*, di *San Nicola*, del *Selvone* e della *Selvotta*, di *Madroni* e del *Colle*, probabilmente perché soggetti a frequenti allagamenti e quindi di difficile sfruttamento¹⁸. Da sempre il Volturno superava d'altra parte «le sue sponde in questi luoghi, minacciando e rovinando terreni appartenenti al duca del Sesto, ed i poderi demaniali di Torcino e Mastrati», e proprio in quest'ottica nel 1816 furono apportati diversi lavori di difesa lungo quel tratto del fiume¹⁹. Tra il 1812 e il 1813 furono inoltre eseguite, sotto la supervisione dell'architetto Gaetano de Lillo, diverse migliorie agli edifici per la caccia del Baraccone a Torcino e del Casino di Mastrati, proseguendo nel taglio dei boschi per la fornitura di carbone delle regge napoletane²⁰.

Ciò nonostante, il sostanziale disinteresse per il sito da parte dei sovrani anche dopo la Restaurazione borbonica avrebbe condannato la *Caccia* ad un rapido quanto inevitabile declino, e proprio in quest'ottica il Comune di Ciorlano richiese – ancora una volta invano – la restituzione della porzione più antica della tenuta, le «terre feracissime, le limate in sinistra del Volturno, già

funzioni, op. cit., pp. 265-266.

¹⁴ Cfr. SANTACROCE N., *Dai Borbone ai Pignatelli*, op. cit., pp. 31-32.

¹⁵ Biblioteca Nazionale di Napoli, d'ora in poi BNNa, *Manoscritti e Rari*, Ba 29B/62(1. Cfr. la scheda di CAPANO F. in www.iconograficiatitaeuropea.unina.it/cms/carta-topografica-delle-reali-cacce-di-terra-di-lavoro-e-loro-adiacenze/ [10/9/2022]; vedi anche CONTI S., *La cartografia dell'Ufficio Topografico del Regno per lo studio e la salvaguardia di alcune aree della provincia di Terra di Lavoro*, in «Geostorie» XXII, 1, 2014, pp. 55-70; DE BIASIO A., *Cartografia e Stato moderno. Le carte geografiche della provincia storica di Terra di Lavoro*, in *Alle origini di Minerva*, op. cit., pp. 125-126.

¹⁶ SACCO F., *Dizionario geografico istorico fisico del Regno di Napoli*, IV, Napoli 1796, p. 42.

¹⁷ Segnalo su questo argomento VISONI M., *Riforme e modernizzazione del paesaggio agrario nel Regno di Napoli*, in MARINI D'ARMENIA N. (a cura di), *Murat, Napoli e l'Europa*, Napoli 2028, pp. 105-115.

¹⁸ Archivio Storico della Reggia di Caserta, d'ora in poi ASRCe, *Dispacci e Relazioni*, d'ora in poi DR, 1754/3, citato in SANTACROCE N., p. 42. Rimando anche alla ricca documentazione in ASRCe, DR 1749, relativa al contratto con l'affittatore dello sboscamento della selvotta in questo R. Bosco di Torcino.

¹⁹ *Sulle bonificazioni, risaie ed irrigazioni del Regno d'Italia. Relazione a S.E. il Ministro di agricoltura, industria e commercio*, Milano 1865, p. 172. Le opere di contenimento furono gravemente danneggiate dalla piena del 1850, e solo parzialmente ricostruite sette anni più tardi.

²⁰ ASRCe, DR 1752/194, «Spese per riparazioni al Casino di Mastrati», maggio 1812; DR 1755/74, «Si approva (...) la spesa di lire duecentoventi per realizzare in pietra di Mondragone i camini già esistenti in stucco nelle due stanze in cui pranza S.M. nel Baraccone di Torcino, e per tinteggiare le pareti», 29 aprile 1813; DR 1741, «Trasporto del carbone dal Bosco di Torcino a Napoli», 1809-1810.

famose per le granaglie e per i prodotti ortofrutticoli (...) trasformate in brughiere e saliceti, ove la selvaggina da pelo e da piuma potesse essere comodo bersaglio del sovrano e del regale suo seguito. Divieti, limitazioni, vincoli di ogni specie, allontanarono man mano i Ciorlanesi dalle loro terre e li rinserrarono fra i loro monti aspri ed improduttivi»²¹.

Frazionata e parzialmente affittata a privati, nel 1832 la *Reale Caccia* fu ceduta al Demanio e, l'anno seguente, assegnata a titolo oneroso alla Cassa di Ammortizzazione, ribadendo tuttavia il vincolo del miglio di rispetto circoscritto, nella parte superiore, alle località delle *Mortine di Laurenzana*, della *Masseria di Rossi*, di *Cervarecce*, del *Ponte di Capriati*, di *Pilella*, della *Noce dell'Isola*, della *Selvozza*, della *Cesa del Gallo*, del *Ponte romantico*, della *Masseria della Torre* e delle *Grotte di Ciorlano* e, nella parte inferiore, della *Masseria Luceforte*, di *Andrioli*, delle *Fontane* (o del *Pantanello*), di *Pontenuovo*, del *Molino di Sesto*, della *Chiusa*, del *Pizzone* e del *Ponticello* verso Presenzano²².

L'acquisto da parte dei Savoia

Con l'Unità d'Italia, la tenuta fu assegnata alla *Lista Civile* della Real Casa in applicazione della nuova normativa sui beni reali²³, e inserita nell'*Elenco degli stabili dei quali si compone la dotazione immobiliare della Corona*, un particolare *status* ribadito ancora nel 1865 ma di fatto sospeso nel novembre del 1868, quando Torcino e Mastrati furono scorporate dai beni dei Savoia e affidate al Demanio dello Stato unitamente al Real Casino di Venafro²⁴.

Già dall'estate del 1866, al culmine della secolare controversia con il comune di Ciorlano²⁵, si era in ogni caso proceduto all'«affitto dei terreni a coltura nella Real Tenuta di Torcino e Mastrati, della estensione di circa tomola 1800, pari a ettari 399.85.44 per la durata di anni sei dal 1° settembre 1866 al 31 agosto 1872»²⁶, anche se il sito avrebbe conservato l'aspetto e le funzioni di luogo di caccia privilegiato dalla corte sabauda, «tutto recintato da muraccia, ed ebbe persino chiuso l'ingresso da un cancello di ferro apposto in continuità della nuova strada aperta al pubblico di fronte al Ponte Reale; cancello dinanzi al quale fu posto, a far bella mostra delle possibilità regali in pregiudizio degli umili mortali, un gallonato e ben armato guardiano»²⁷.

Come testimoniato dal Capitano di Caccia Giuseppe Rosati, «il prode nostro Re Vittorio Emanuele (...) dopo la battaglia del Garigliano, muovendo da Sessa, onorava di sua presenza il

²¹ Le parole, tratte forse da una relazione ottocentesca, sono in *Profilo storico delle tenute agricole Mastrati e Torcino e delle montagne boschive Santa Lucia, Castellone e Cupamazza nel territorio dei comuni di Ciorlano e Pratella (Caserta)*, allegato alla *Rivendicazione delle tenute agricole Mastrati e Torcino e delle montagne boschive Cupamazza, Castellone e Santa Lucia da parte dei comuni di Ciorlano e Pratella (Caserta)*, Disegno di Legge d'iniziativa del Senatore Caso comunicato alla Presidenza il 7 maggio 1949, in *Senato della Repubblica. Disegni di legge e relazioni*, 1948-49, 7 maggio 1949, Roma 1949, p. 4.

²² Cfr. ROSATI G., *Le cacce reali nelle province napoletane*, Napoli 1871, pp. 66-68.

²³ Legge 755, 10 agosto 1862, *Con cui è aumentata la dotazione della Corona*.

²⁴ Legge 4547, 26 agosto 1868, *Sulla dotazione immobiliare della Corona*. Come previsto dalla legge, «i beni fino al presente assegnati alla Corona, e non compresi nel detto Elenco, saranno restituiti al Demanio dello Stato». La successiva legge 4549, 26 agosto 1868, *Autorizza il Governo a cedere al comune di San Leucio quello stabilimento serico*. Degli ex Siti Reali borbonici in Provincia di Terra di Lavoro rimarranno fra i beni di Casa Reale solo la Reggia di Caserta e le tenute di Carditello e Calvi.

²⁵ ASRCe, DR 2219, *Vertenza tra la Real Casa, il Demanio ed il Comune di Ciorlano*, 1865-66. A dimostrazione dei rapporti non certo idilliaci tra le parti, nella deliberazione del Consiglio Comunale di Ciorlano dell'8 ottobre 1863 si ribadiva provocatoriamente che «le tenute di Cupamazza, Castellone e S. Lucia, di proprietà del Comune, furono annesse alla tenuta di Torcino». Cfr. *Profilo giuridico delle rivendicazioni delle tenute agricole Mastrati e Torcino e delle montagne boschive Santa Lucia, Castellone e Cupamazza a favore dei comuni di Ciorlano e Pratella (Caserta)*, in *Rivendicazione*, op. cit., p. 11.

²⁶ *Intendenza Generale della Real Casa in Napoli*, Avviso del 14 luglio 1866.

²⁷ *Profilo storico delle tenute*, op. cit., p. 4.

mentovato bosco, ove si divertì alla caccia per più ore. Rimase sì fattamente impressionato di questa riserva, che fra i primi beni assegnati alla Lista Civile, mostrò il desiderio di averla. S.A.R. il Principe Umberto venne due volte, la prima nel gennaio 1870, e la seconda nel marzo 1871. In entrambe pernottò al Baraccone stesso, ove si aggiustarono alla miglior maniera gli alloggi per la prelodata A.S.R. e per i nobili Cacciatori del suo seguito, e le cacce che vi dette riuscirono brillantissime (...). Questa riserva, di per sé stessa importante, acquista ora maggior pregio con la residenza della reale famiglia in Roma»²⁸. Anche Giuseppe Dezza, aiutante di campo del primo sovrano d'Italia, ricordava d'altra parte il particolare interessamento dei Savoia per la caccia di Torcino, «tenuta situata in montagna e che il Re aveva quindi acquistato da Francesco II. Era ricca di cignali e caprioli, ma Vittorio Emanuele vi aveva posto anche buon numero di fagiani»²⁹. In ideale prosecuzione con quanto realizzato dai sovrani borbonici, mi sembra interessante sottolineare come per l'occasione fossero state avanzate diverse proposte per migliorare i collegamenti fra Roma e la tenuta: «Torcino non dista infatti che cinque ore e mezzo dalla Capitale – ora 4 col treno celere da Roma a Caianello, ed un'ora e mezzo in carrozza da Caianello al Baraccone – semprechè non si voglia ancora più risparmiare tempo, costruendo un tronco di Ferrovia da Caianello a Venafrò, aspirazione di tutti i naturali di quei paesi, che farebbero qualunque sacrificio per ottenerlo. Si potrebbe abbreviare ancor di più il viaggio, costruendo un ponte, simile al Ponte Reale, sul Volturno, all'estremità opposta del Bosco, e propriamente alle Mortine di Mastrati (...), e quindi ad un terzo d'ora di cammino dalla stazione di Caianello»³⁰.

Come prevedibile, nell'ottobre del 1872 – alla scadenza dell'affitto dei «terreni a coltura» – la tenuta fu messa all'asta dal Demanio nella sede dell'Intendenza di Finanza di Campobasso, e acquistata per la somma di 660.800 lire dal commendatore Benedetto Ayò su diretto incarico della Banca Italo Germanica³¹, un istituto fondato nel 1871 su iniziativa di Giacomo Servadio e Ulrico Geisser e particolarmente attivo in quegli stessi anni in scaltrite e non sempre chiare operazioni immobiliari in diverse città della Penisola³². Pochi giorni dopo, lo stesso Servadio comunicava infatti che l'intera operazione era stata condotta «per conto ed interesse del patrimonio privato di Sua Maestà Vittorio Emanuele II», che entrava così in possesso esclusivo delle «due tenute di Torcino e Mastrati poste nei Comuni di Ciorlano, Pratella, Sesto Campano e Venafrò, consistenti in bosco soggetto a tagli regolari, bosco non adatto a tali vicende selvani, e terreni seminativi in parte irrigabili, colla comodità di due aje per trebiare, con diverse abitazioni per coloni, stalle per animali e Cappella corredata di arredi sacri ed altri accessori»³³ (Fig. 2).

A dimostrazione della straordinaria ampiezza e varietà dei luoghi, l'anno precedente la tenuta di Torcino e Mastrati era stata così descritta dal Rosati: «La sua estensione è di circa ettari 1000, tra il coltivatorio e la selva, ed il perimetro che la circonda è di quasi miglia 20, pari a km 39,39. Il bosco è porzione nella pianura ed il rimanente si prolunga in una catena di monti e colli. Gli alberi che vi allignano sono le querce, i cerri, i pioppi, gli olmi, gli aceri, il pero, il melo ecc. Il Volturno, per la più grande parte, ed i fiumicelli Sava e Lete, ne circondano la vallata.

²⁸ ROSATI G., *Le cacce reali*, op. cit., pp. 66-68.

²⁹ CASTELLI G., *Le cacce di Vittorio Emanuele II nelle memorie di un suo aiutante di campo*, in «La rivista illustrata del Popolo d'Italia», XVIII, 1939, pp. 66-68.

³⁰ ROSATI G., *Le cacce reali*, op. cit., p. 68.

³¹ *Profilo storico delle tenute*, op. cit., pp. 5-6.

³² Cfr. PALERMO S., *La Banca Tiberina. Finanza ed edilizia tra Roma, Napoli e Torino. 1869-1895*, Napoli 2006; sull'attività di Servadio a Napoli con Francesco Crispi, anche PIGNATELLI G., *Il Rione Amedeo a Napoli: il ruolo delle società immobiliari dai decreti del 1860 alle realizzazioni post-unitarie*, in CHIRICO M.L., CIOFFI R., GRIMALDI A., PIGNATELLI G. (a cura di), *I due Risorgimenti. La costruzione dell'identità nazionale*, Napoli 2011, p. 165.

³³ Il processo di aggiudicazione, allegato all'atto di vendita del 4 novembre del 1872, è parzialmente riportato in SANTACROCE N., *Dai Borbone ai Pignatelli*, cit., p. 60.

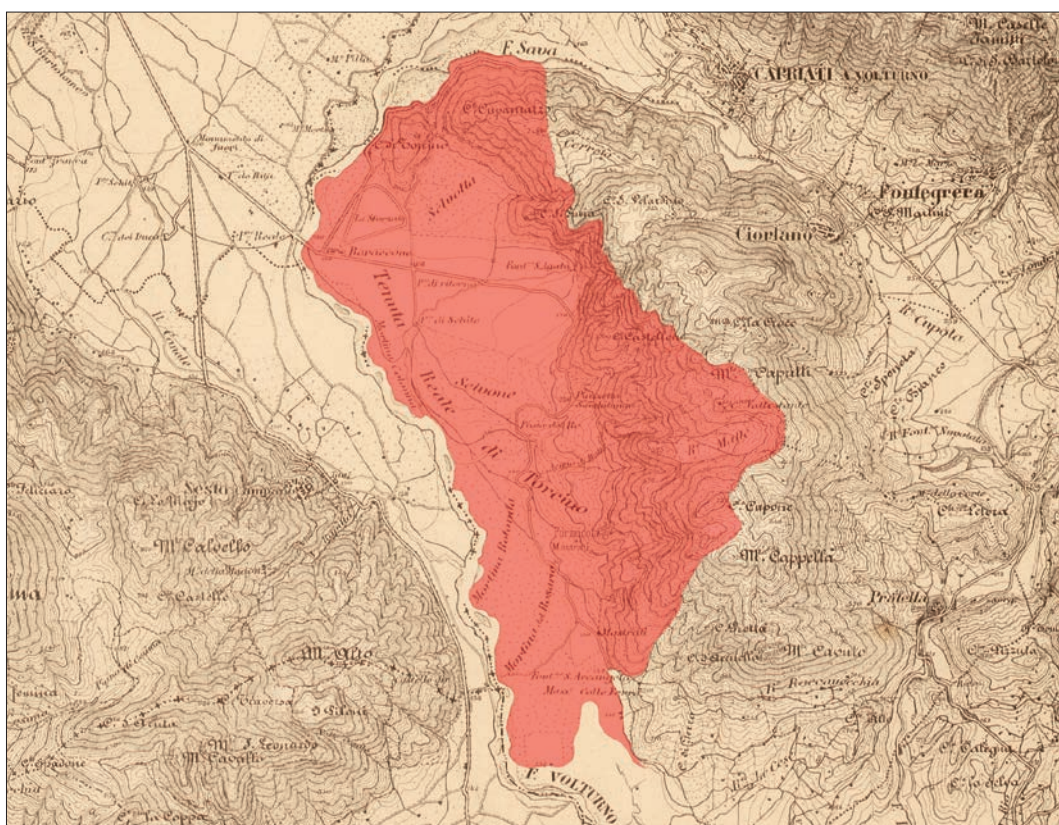




Fig. 3. Torcino. Il Padiglione del Re, 1925 ca. Collezione privata.

Comandante a Torcino, e dell'alloggio per i guardiani a Mastrati; una decina di anni dopo fu invece ultimata la cosiddetta Torre Umberto, eretta sulla collina sovrastante Mastrati in luogo di una fabbrica preesistente e anch'essa destinata alle guardiacaccia. A dimostrazione del tardivo, e tutto sommato marginale interesse per un possibile utilizzo agricolo della tenuta, solo nella primavera del 1878 fu pubblicato il bando per l'affitto di circa 400 ettari di terreni coltivabili per la durata di nove anni, oltre alla cessione a terzi dei diritti sul legname e sulla pesca; solamente nella primavera del 1886 venne d'altra parte ultimata la nuova fattoria di Torcino, un complesso di edifici raccolto attorno ad un'aia e comprendente la casa per il fittavolo, le stalle, i fienili, un bovile e un ovile, oltre ai magazzini per i cereali e una concimaia. Alla metà degli anni Ottanta, la tenuta poteva in ogni caso contare sulla presenza di un fattore, di un cappellano, di un medico, di un portinaio, di uno spazzino e di una dozzina di guardie agricole e forestali³⁷.

L'azienda agricola

A dispetto dei conti da tempo in attivo e, soprattutto, delle recentissime e sostanziali miglitorie, nell'estate del 1886 la tenuta fu inaspettatamente venduta per la somma di 725.000 lire a Carolina Barracco, figlia del barone Alfonso e di Emilia Carafa dei principi di Colubrano, per conto del consorte Luigi Pignatelli, decimo principe di Strongoli e conte di Melissa³⁸. Con la nuova proprietà si provvide in breve tempo alla conversione del sito in una moderna e dinamica azienda: nel 1897 fu aperto a Torcino l'ufficio telegrafico, e negli stessi anni fu impiantata una piccola cartiera alimentata dagli antichi canali di irrigazione in località *Ponte di Schito* (Fig. 4), affidata a terzi ma chiusa dopo pochi anni di attività³⁹.

³⁷ Archivio di Stato di Torino, *Reale Casa, Inventari*, 11031, *Contabilità e amministrazione delle Reali tenute di Torcino e Mastrati*. Cfr. SANTACROCE N., *Dai Borbone ai Pignatelli*, op. cit., pp. 70-71.

³⁸ ASNa, *Notai del XIX secolo*, Notaio Carlo Campanile, 28 luglio 1886, citato in *Profilo storico delle tenute*, op. cit., p. 6. Estremamente interessante è la descrizione dei confini della tenuta allegata all'atto, parzialmente riportata in SANTACROCE N., p. 72. Alla morte di Luigi, nel 1907, la tenuta passerà alla figlia Emilia, e gestita dapprima dal marito Ferdinando Ferrara, barone di Silvi e di Castiglione, e successivamente da loro al figlio Vincenzo Ferrara Pignatelli di Strongoli.

³⁹ L'ultimo gestore dell'impianto, abbandonato intorno al 1910, sarà Emilio Questa, amministratore di



Fig. 4. Cartiera di Torcino, 1905. Collezione privata.

Successivamente all'acquisito di ulteriori fondi, agli inizi del XX secolo «il principe Ferdinando di Strongoli, appassionato agricoltore, si è dedicato con intelligenza e alacrità al miglioramento della sua vasta e ricca tenuta di Torcino e Mastrati in Provincia di Caserta»⁴⁰, mettendo a reddito tutti i terreni ancora inutilizzati e allestendo nel fabbricato del *Barraccone* e in contrada *Quattro Stradoni* a Torcino una serie di alloggi per i nuovi coloni; altri trenta ettari furono resi coltivabili negli anni Venti e in gran parte riconvertiti a frutteto, anche se i maggiori introiti continuarono per decenni a provenire dal taglio dei boschi sovrastanti la piana. In applicazione della legge per la tutela del paesaggio del 1922, con decreto del Ministero della Pubblica Istruzione del 24 aprile 1923 il sito fu inoltre dichiarato «luogo di notevole interesse pubblico perché ricco di boschi e di piante secolari»⁴¹.

Già parzialmente affidata alla Società Bedeschi & Masini, che dietro il pagamento di un canone annuo aveva preso in gestione i terreni di Torcino, negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale l'intera tenuta fu oggetto di una proposta di legge sulla sua restituzione ai comuni di Pratella e Ciorlano, presentata nel maggio del 1949 dal senatore democristiano Giovanni Caso, che di lì a poco avrebbe ricoperto il delicato ruolo di membro delle Commissioni permanenti *Igiene e sanità* e *Lavoro, emigrazione e previdenza sociale*⁴². «Naturale e ricchissima», così come rappresentata nella lunga e dettagliata relazione allegata all'interrogazione parlamentare, «la tenuta è lambita e delimitata da tre lati dal Volturno, sbarrata, in alto, da una chiostra di montagne dagli alberi secolari (...) e posta a poca distanza da Napoli e da Caserta, ai margini delle grandi strade che dai monti del Molise e del Sannio adducono alla piana Campana, e delle strade ferrate e rotabili colleganti Napoli e Roma»⁴³. Dal punto di vista strettamente

diverse cartiere a Isola Liri. Cfr. MANCINI S.M., *Le cartiere del Liri*, in BERRINO A., BUCCARO A. (a cura di), *Delli aspetti de' paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del paesaggio*, Napoli 2016, p. 324.

⁴⁰ *Bollettino Mensile della Società degli Agricoltori Italiani*, 1915, p. 12.

⁴¹ *Profilo storico delle tenute*, op. cit., p. 7.

⁴² Cfr. la scheda biografica in *Senato.it*, <www.senato.it/leg/01/BGT/Schede/Attsen/00009234.htm> [10/9/2022].

⁴³ *Profilo storico delle tenute*, op. cit., p. 4.

culturale e geomorfologico, il sito viene descritto come «variamente configurato, di complessivi 1326 ettari, di cui circa 760 a bosco ceduo e misto ed il resto seminativo di differente classe. Confina con la strada provinciale di Ponte Reale a nord; col fiume Volturno ad ovest; a sud con la zona di Mastrati dell'Agro di Pratella; ad est con proprietà privata e del comune di Ciorlano. Varia è l'altimetria: pianeggiante, da una quota di metri 150 sul livello del mare, si eleva man mano, fino a raggiungere, nella parte montuosa, 585 metri. Ugualmente varia è la natura del terreno: verso il fiume alluvionale e, quindi, feracissima, mentre verso la montagna si presenta meno fertile perché tenuta a pascolo naturale o a bosco misto, ma, data la sua composizione, è ugualmente suscettibile di razionale utilizzazione»⁴⁴. Proprio in quest'ottica il senatore si sofferma sull'arretratezza, a suo dire, delle modalità di coltivazione: «La tenuta non presenta la minima traccia di appoderamento e di razionale ripartizione nelle varie culture che potrebbe dare. Infatti, in tutta la sua estensione, esiste una sola, dicesi una sola casa colonica, sita in località Sant'Agata, utilizzata da un solo colono, mentre gli altri tre fabbricati sparsi nella tenuta sorgono nella zona montuosa, e servono esclusivamente per alloggio dei guardiani della tenuta stessa (...). Vi sono tracce ben visibili di antichi canali in terra che una volta servivano ad irrigare, mediante l'utilizzazione della copiosa sorgente Sant'Agata (...). Primitivo, rudimentale, penoso addirittura è il sistema, se di sistema si può parlare, di conduzione, che potrebbe reggere il paragone solo con le zone più arretrate del nostro trascurato Mezzogiorno o delle nostre antiche Colonie. Non si ha idea di rotazione, di impianti, di medicaie e di foraggiere, ma solo l'antidiluviano alternarsi di colture a grano con quelle a granoturco, consociate, raramente, con le leguminose. Sconosciuta ogni attrezzatura meccanica, se si eccettuano un vecchio trattore con due aratri ed una sfogliatrice-sgranatrice per granoturco. Sconosciuto l'uso dei concimi chimici e l'impianto di razionali concimaie».

Estremamente interessante è, a mio avviso, anche narrazione delle «miserevoli condizioni in cui, in violazione di ogni norma igienica, culturale, morale, trascinano la loro esistenza i coloni di Torcino che, ammassati in pochi, vetusti e pericolanti fabbricati, lavorano quali mezzadri, alle dipendenze della Ditta Bedeschi e Masini, alla quale i Pignatelli-Strongoli affittarono le loro terre». Il riferimento, puntuale, è ai «due gruppi di fabbricati ubicati nella zona *Quattro Stradoni* e *Barracconi* (...), dove in soli complessivi vani 68 sono pigiate oltre 250 persone (...). Quattro famiglie, per un complesso di venti persone, si sono poi dovute rifugiare in quattro primitivi pagliai più antidiluviani e meno accoglienti dei *tucul* abissini; e altre sei famiglie, per complessive 26 persone, sono state costrette a rintanarsi nella ex cartiera, sita in località Ponte di Schito, oggi ridotta ad un ammasso di mura pericolanti»⁴⁵.

La delicata questione relativa a Torcino e Mastrati sarà ripresa nel 1954 in un articolo apparso su *l'Unità* a firma di Giorgio Napolitano, allora neo deputato nelle fila del Partito Comunista Italiano: «a Torcino, una sperduta frazione del comune di Ciorlano, al confine tra le province di Caserta e di Campobasso, 73 mezzadri che coltivano da decenni 500 ettari di terra di proprietà della principessa Strongoli Pignatelli strappano finalmente ai due affittuari cui la principessa ha affidato la tenuta il 53 per cento del prodotto, secondo quanto stabilisce la legge (...). I mezzadri della principessa Strongoli Pignatelli sono sempre vissuti in condizioni di bestiale sfruttamento e abbandono e nella più computa ignoranza dei diritti che le nuove leggi avevano loro riconosciuto, 312 persone ammassate in 96 vani senza finestre, senza gabinetti e con porte di fortuna; gli animali ammassati l'uno addosso all'altro in stalle fatte di arbusti e di sterco; tutt'intorno fango e sporcizia; uniche vie d'accesso al villaggio, sentieri impraticabili, specie d'inverno»⁴⁶.

Nel 1950, è ben ricordarlo, dopo un faticosissimo *iter* parlamentare la cosiddetta *legge stralcio*

⁴⁴ *Idem*, pp. 7-8.

⁴⁵ *Idem*, p. 8.

⁴⁶ NAPOLITANO G., *I mezzadri di Torcino*, in *l'Unità*, 30 luglio 1954, p. 2. Su questo tema cfr. PASSANITI P., *Mezzadria. Persistenza e tramonto di un archetipo contrattuale*, Torino 2017, p. 165.

sulla riforma agraria affidava a vari enti il compito dell'esproprio coatto e della distribuzione a contadini di terreni di proprietà privata, prevedendo che parte dei fondi fossero sottratti alla confisca se oggetto di ben determinati miglioramenti⁴⁷.

Proprio in quest'ottica furono realizzate le nuove «costruzioni a uno e a due piani molto allungate, dove prendono alloggio i contadini e dove si trova una numerosa serie di stalle» ricordate da Domenico Ruocco nel 1956 in un bel volume dedicato all'alta valle del Volturno: «fino a qualche anno fa le condizioni di tali contadini erano molto miserevoli, dato che vivevano per lo più in squallidi tuguri e in una povertà maggiore dei contadini delle più povere e piccole aziende montane. Le loro case, fatte in parte con intelaiatura di assicelle, erano ricoperte di fango lungo le pareti (...). Da qualche anno a questa parte le loro condizioni accennano a mutare, e il proprietario rivolge qualche cura anche alle case dei suoi dipendenti»⁴⁸. L'unica immagine che accompagna il testo (Fig. 5) mostra appunto le moderne abitazioni di Mastrati in primo piano, con le vecchie baracche oramai abbandonate sullo sfondo «nella parte del piano, quasi del tutto privo di alberi e coltivato prevalentemente a cereali»⁴⁹.

Altri interessanti scatti fotografici dello stesso Ruocco, pubblicati una decina di anni più tardi nell'ambito di un'articolata ricerca sulla casa rurale in Campania (Fig. 6), racconteranno invece le costruzioni isolate in collina «di recente restaurate, in alcune delle quali hanno preso da poco dimora alcune famiglie di carbonari e pastori, che prima abitavano in capanne di legno, terra e paglia. Si tratta di piccole dimore in pietra, a pianta rettangolare, ad un solo piano, formate dalla cucina e dalla camera, cui sono stati successivamente aggiunti un deposito cereali e foraggi, una stalletta per il maiale o il somaro e il forno. Gli edifici sono stati ingranditi un poco per volta in relazione ai mezzi e alle necessità»⁵⁰.

Frazione del Comune di Ciorlano, la tenuta di Torcino (Fig. 7) appare oggi profondamente trasformata, più volte frazionata nel corso degli ultimi decenni e riconoscibile solamente dai fabbricati rurali (solo in parte ben conservati) in località *Baraccone* e *Quattro Stradoni* lungo la strada provinciale, a poca distanza dai malinconici resti della cartiera tardo-ottocentesca.

Diversamente Mastrati, frazione di Pratella, che viceversa conserva ancora intatto l'aspetto e le funzioni di un dinamico borgo agricolo raccolto attorno alla chiesa parrocchiale di S. Anna, edificata nel 1964 in luogo di una precedente cappella ottocentesca⁵¹ (Fig. 8). I circa 160 abitanti, in gran parte dediti alla coltivazione delle terre e al taglio dei boschi ancora di proprietà della famiglia Pignatelli di Strongoli, vivono oggi nelle moderne abitazioni realizzate a monte della strada, mentre dal lato opposto si scorgono, tra gli ordinati filari di ulivi, le vecchie case rurali, i depositi del grano e, più in fondo, i resti degli antichi baracconi da tempo abbandonati.

⁴⁷ Nella vasta bibliografia sull'argomento, rimando almeno a MASSULLO G., *La riforma agraria*, in BEVILACQUA P. (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, Venezia 1991.

⁴⁸ RUOCCO D., *L'alta valle del Volturno. Studio antropogeografico*, in «Memorie di Geografia Antropica», XII, 2, 1956, pp. 141-143.

⁴⁹ *Idem*, didascalia della fig. 3.

⁵⁰ PEDRESCHI L., *La casa rurale nella Provincia di Caserta*, in FONDI M., FRANCIOSA L., PEDRESCHI L., RUOCCO D. (a cura di), *La casa rurale nella Campania*, Firenze 1964, pp. 86-88. Sul tema dell'architettura rurale rimando anche a PANE R., *Architettura rurale campana*, Firenze 1936; GRAVAGNUOLO B., *Architettura rurale e casali in Campania*, Ercolano 1994, pp. 9-13; AUSIELLO G., *Il paesaggio rurale della Campania. Architettura e caratteri costruttivi*, Napoli 2000.

⁵¹ Nel corso del XVIII secolo furono erette la chiesa di S. Francesco a Torcino e la *chiesetta* di S. Anna a Mastrati, entrambe rette da un cappellano regio unitamente alla cappella del palazzo reale di Venafrò (cfr. SANNICOLA G., *Cenno storico*, cit., p. 34).



Fig. 5. Il borgo agricolo di Mastrati (in RUOCO, 1956).



Fig. 6. Torcino, nuove dimore in pietra (in PEDRESCHI, 1964).



Fig. 7. Torcino, i fabbricati del Baraccone (foto G. Pignatelli Spinazzola).



Fig. 8. Mastrati, l'ingresso al borgo agricolo (foto G. Pignatelli Spinazzola).



Fig. 1. I Ponti della Valle lungo il percorso dell'Acquedotto Carolino (foto di Luca Canonici).

DALLE CARTOGRAFIE ANALOGICHE AL DISEGNO DIGITALE DEL TERRITORIO. IL CASO STUDIO DELL'ACQUEDOTTO CAROLINO

Nicola Pisacane, Chiara Arcidiacone

About: Starting from the analysis of a 1965 cadastral map of 'Carolino' Aqueduct, the paper shows part of a broader research aimed to a Geographical Information System of the same infrastructure. The paper carries on a research methodology and discusses data related to possible scenarios of georeferencing historical maps within digital platforms.

Introduzione

Il presente articolo introduce un'attività di ricerca condotta nell'ambito di un più ampio studio svolto sull'Acquedotto Carolino, pregevole opera di architettura e di ingegneria di Luigi Vanvitelli¹, iscritta insieme al Palazzo Reale di Caserta e al complesso di San Leucio nella Unesco World Heritage List sin dal 1997 (fig. 1). Il contributo si inserisce per oggetto di studio e metodologia di indagine impiegata nell'ambito della disciplina del Disegno. In particolare, le dimensioni dell'acquedotto, le distanze percorse e i territori attraversati rendono necessario avvalersi dei principi del disegno cartografico e della rappresentazione territoriale. Nello specifico nell'ampio novero di documenti grafici di diversa epoca che descrivono e rappresentano l'infrastruttura in oggetto, l'articolo discute un'analisi condotta su una mappa catastale degli anni '60 del Novecento.

¹ SERRAGLIO R., *Il Regio Acquidotto dell'Acqua Carolina di Caserta*, Napoli 2012; SERRAGLIO R., *L'Acquedotto Carolino: il sistema produttivo dei mulini*, in D'AGOSTINO S. (a cura di), *Storia dell'Ingegneria. Atti del 2° Convegno Nazionale*, 2008, pp. 1073-1080.

Come già discusso in altri contesti scientifici², la particolare configurazione spaziale di tale infrastruttura territoriale e la sua realizzazione quasi interamente sommersa rendono complessa ogni attività di rilevamento del suo tracciato, oltre alla difficoltà nella localizzazione dei pochi elementi che emergono dalla superficie territoriale a causa della articolata orografia del territorio attraversato³.

Il disegno del territorio attraverso le mappe catastali. Metodologie operative e caso studio

L'analisi qui discussa partendo da una cartografia analogica del tracciato dell'acquedotto, si avvale delle tecnologie digitali per il disegno del territorio e, in particolare, di un progetto GIS *ad hoc* realizzato per l'Acquedotto Carolino che raccolga e cataloghi dati territoriali acquisiti e rilevati.

Le piattaforme GIS costituiscono i sistemi digitali idonei per la catalogazione ed elaborazione di dati geografici di diversa consistenza, provenienza e contenuto, raccogliendoli all'interno di un sistema, uniformandoli su una piattaforma al fine di poterli rendere comparabili, omogenei e confrontabili. Le differenti provenienze dei documenti cartografici disponibili sul tema rendono necessario un differente approccio per ciascuno di questi, individuando metodologie e approcci tali da permettere anche una valutazione dei possibili errori cartografici. Nello specifico, in tale articolo saranno discusse le procedure di acquisizione, digitalizzazione e uso all'interno del progetto GIS succitato di un documento catastale.

I riferimenti della mappa catastale in questione sono riportati nel cartiglio, riportato in basso a destra nella tavola in prossimità dell'area del disegno nella quale sono rappresentate le sorgenti, dello stesso documento. Il grafico è datato 29 marzo 1965 ed è prodotto dal Ministero delle Finanze, Ufficio Tecnico Erariale di Caserta.

Il titolo della tavola è: "Condotta Carolino – Tracciato planimetrico", redatta in scala 1:200. Il grafico riporta due firme Gugliotta come disegnatore e De Gennaro come tecnico. La tavola rappresenta su una base planimetrica catastale il tracciato dell'acquedotto dalle sorgenti del Fizzo presso il comune di Airola fino alla sommità delle cascate presso il Parco della Reggia di Caserta (è chiaramente leggibile nella mappa l'emiciclo dell'Aperia reale nella sommità nord del Giardino Inglese). Il documento consultato per tale ricerca è una eliocopia avente dimensioni di 0,37 metri di altezza per 21,32 metri di lunghezza di un grafico redatto con ogni probabilità su carta lucida da disegno delle dimensioni di 0,34 metri per 20,88 metri. Il grafico è rappresentato su foglio marcato superiormente e inferiormente da doppia linea con marcature ogni 21 centimetri, distanziate 30 centimetri. Per agevolare l'archiviazione il documento è conservato piegato con passo di circa 21 centimetri. Per quanto attiene le caratteristiche grafiche del disegno è evidente che sia stato realizzato con penne a china, come in uso al tempo, di diverso spessore. In particolare, tutti i riferimenti delle particelle catastali dei suoli sono tracciati con tratto sottile, diversamente tratto più spesso è impiegato per il tracciato dell'acquedotto e per l'indicazione planimetrica dei torrioni di ispezione che emergono lungo il territorio. Nello specifico il tracciato dell'acquedotto è disegnato con linea tratto punto tratto. Eventuali condotti

² PISACANE N., *The Drawing of a territorial infrastructure. The case study of the 'Carolino' Aqueduct (Italy)*, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», vol. XLVIII-4/W3, 2022, p. 119-126; PISACANE N., *Nuove metodologie per la rappresentazione e fruizione del patrimonio UNESCO. Il caso studio dell'Acquedotto carolino. New methods for representation and use of UNESCO heritage. The case study the 'Carolino' aqueduct*, in GAMBARDELLA C., GIORDANO P. (a cura di), *Campania World Heritage Properties. Acknowledged lands [material and immaterial] and Unknown fragments [built and natural]*, Napoli 2015, pp. 328-339.

³ CANESTRINI F., IACONO M.R., (a cura di), *L'Acquedotto Carolino*, Caserta 2007; CUNDARI C., BAGORDO G.M., *L'Acquedotto Carolino*, Roma 2012.

secondari che collegano il tracciato principale a pozzi, adduzioni o pozzetti di sedimentazione sono tracciati con tratto sottile e linea tratteggiata. Tutti i testi presenti sull'elaborato sono tracciati a mano libera con grafia ordinata. Dalla copia eliografica sono leggibili anche appunti e revisioni riportate a matita sull'elaborato. Il grafico in questione, per contenere alla scala 1:2000 il disegno di un'infrastruttura che attraversa il territorio secondo un andamento articolato riporta il tracciato suddiviso in 26 sezioni attraverso sviluppi planimetrici ciascuno con diversi orientamenti, chiaramente indicati da linee oblique tratto punto che si intersecano sul margine superiore o inferiore del bordo dell'elaborato. Infatti, diversamente da quanto indicano le convenzioni sul disegno cartografico, che vogliono che l'elaborato sia sempre orientato secondo la direzione nord-sud parallela ai bordi laterali del supporto da disegno, l'immagine in questione riporta per ciascuna delle suddette 26 sezioni la freccia con l'indicazione cardinale della direzione nord. Attraverso tale artificio grafico il disegnatore riesce a riprodurre un disegno complessivo, facilmente leggibile e in adeguata scala di rappresentazione dell'intero Acquedotto Carolino. Da una lettura dell'elaborato in oggetto è possibile supporre che la base cartografica catastale sia ottenuta attraverso un ridisegno per mezzo di lucidatura dei fogli di mappa catastale dei territori comunali attraversati dall'acquedotto. Sono infatti sempre riportati attraverso linea tratto-doppio punto-tratto le indicazioni dei margini dei fogli catastali oltre l'indicazione numerica dello stesso foglio e laddove necessario anche l'indicazione del Comune; è inoltre interessante segnalare che sul confine tra il comune di Moiano (foglio 1) e quello di Sant'Agata dei Goti (foglio 26) il disegno appare interrotto proprio laddove le condizioni orografiche impongono una rapida variazione del tracciato dell'infrastruttura, con una relativa rotazione dell'orientamento cardinale di circa 90 gradi (fig. 3).

L'impiego dell'immagine cartografica in oggetto all'interno del progetto GIS, secondo le procedure che saranno descritte nel successivo paragrafo, si è basata su alcune considerazioni preliminari largamente comuni nei problemi di georeferenziazione⁴ di carte catastali. La prima analisi tiene conto delle deformazioni cui il grafico è sottoposto, sia perché di materiale cartaceo quindi influenzato dal microclima dell'ambiente di conservazione sia perché trattasi di una copia eliografica di un originale redatto su supporto di foglio lucido. Le deformazioni dovute a variazioni di temperatura e umidità, inoltre, per un elaborato con la dimensione della lunghezza del foglio estremamente superiore rispetto alla sua altezza (anche se percentualmente minime per un grafico riprodotto su un foglio di oltre 20 metri di lunghezza) sono notevolmente amplificate. A tali variazioni dimensionali vanno aggiunte quelle derivanti dal processo di riproduzione tramite eliocopiatrice a rullo, il cui sistema di funzionamento e il passaggio dell'originale e del foglio di copia sotto la lampada ad alta temperatura causava un'ulteriore deformazione che si aggiungeva a quella sopra descritta. Inoltre, le stesse dimensioni dell'elaborato non hanno consentito agli autori l'acquisizione attraverso scanner piano; la copia digitale eseguita è stata ottenuta tramite scanner a rullo⁵ che causa un'ulteriore deformazione seppur minima a causa dello slittamento tra originale e lo stesso rullo del dispositivo di acquisizione.

Oltre tali osservazioni sulle possibili deformazioni va inoltre precisato che la mappa in oggetto non presenta alcuna griglia o cornice di inquadramento in un sistema geografico, sia esso Cassini-Soldner o Gauss-Boaga, pertanto, ogni elemento di riferimento deve essere rintracciato

⁴ AGUILAR-CAMACHO J., GRANADO-CASTRO G., BARRERA-VERA J.A., *Urban mapping of Cadiz during the War of Spanish Succession: a paradigm of the cartography enterprise undertaken by the Military Engineer Corps*, in «Disegnarecon», vol. 12, n. 22, 2109, pp. 1.1-1.19 2019; CAITHAM J., *Methods of georeferencing old maps on the example of Czech early maps*, in RUAS A. (ed.), *Proceedings of the 25th International Cartographic Conference*, Parigi 2011; AVELLA A., PISACANE N., ARGENZIANO P., *The Ager Nolanus Table from De Nola Treatise as prototype of modern cartography*, in «Territorio», 2022, p. 164-175.

⁵ La cartografia catastale è stata acquisita con scanner a rullo impostando la risoluzione di acquisizione a 150 dpi, generando per un grafico analogico di 0,37 x 21,32 m un elaborato digitale di 2141 x 123388 pixel. Considerata la scala 1:2000 della mappa catastale la risoluzione a terra del pixel è valutata di 0,35 m.



Fig. 2. I torrini lungo il percorso dell'Acquedotto Carolino.

in elementi naturali, antropici o amministrativi in essa rappresentati al fine di poter eseguire un'operazione che permetta di ricollocare il dato geografico nella cartografia attuale. Nello specifico della carta catastale oggetto del presente saggio va inoltre segnalato che i territori attraversati dall'Acquedotto Carolino sono caratterizzati oltre che da un'articolata orografia anche da zone altamente o completamente inedificate, per cui gli elementi di riferimento sono difficilmente individuabili su una immagine satellitare anche ad elevata definizione acquisibile tramite i servizi online oggi disponibili⁶. Infine, vi è da segnalare che il sistema catastale, in parte ancora oggi ma sicuramente ai tempi di redazione della carta catastale in oggetto, è un sistema piano dovendo rispondere all'esigenza di censire proprietà terriere ed edilizie senza necessità di valutare o registrare quote ortometriche. Differentemente le cartografie contemporanee, sebbene proiezioni piane anch'esse, sono ottenute prevalentemente da rilievi fotogrammetrici che contemplano la terza dimensione, rendendole difficilmente confrontabili con le carte catastali⁷.

L'analisi di cartografie storiche attraverso le tecnologie GIS

La ricerca è stata condotta con l'obiettivo di valutare il grado di precisione delle cartografie storiche attraverso la comparazione delle stesse con dati geografici attuali. L'analisi è stata eseguita con l'utilizzo di «software» GIS e «software» specifici per lo studio di mappe storiche. In particolare, il metodo individuato per l'analisi interessa inizialmente una verifica attraverso il software QGIS 3.28.2⁸ con il quale è stata eseguita l'operazione di georeferenziazione della cartografia storica⁹. Questa avviene con l'utilizzo del «tool» «Georeferencer» che permette di

⁶ Per il lavoro discusso in tale sede si è fatto riferimento alle mappe di Google Satellite disponibili online attraverso i servizi XYZ Tiles.

⁷ CINA A., MANZINO A.M., *Dai "piccoli sistemi" locali della cartografia catastale a quelli globali GNSS*, in «Territorio Italia» 1, 3, 2018, pp. 57-72.

⁸ QGIS è un Sistema di Informazione Geografica libero e Open Source, rilasciato sotto la GNU General Public License, ed è un progetto ufficiale della Open Source Geospatial Foundation (OSGeo). <<https://www.qgis.org/it/site/>>.

⁹ VON LÜNEN A., TRAVIS C. (a cura di), *History and GIS. Epistemologies, Considerations and Reflections*,

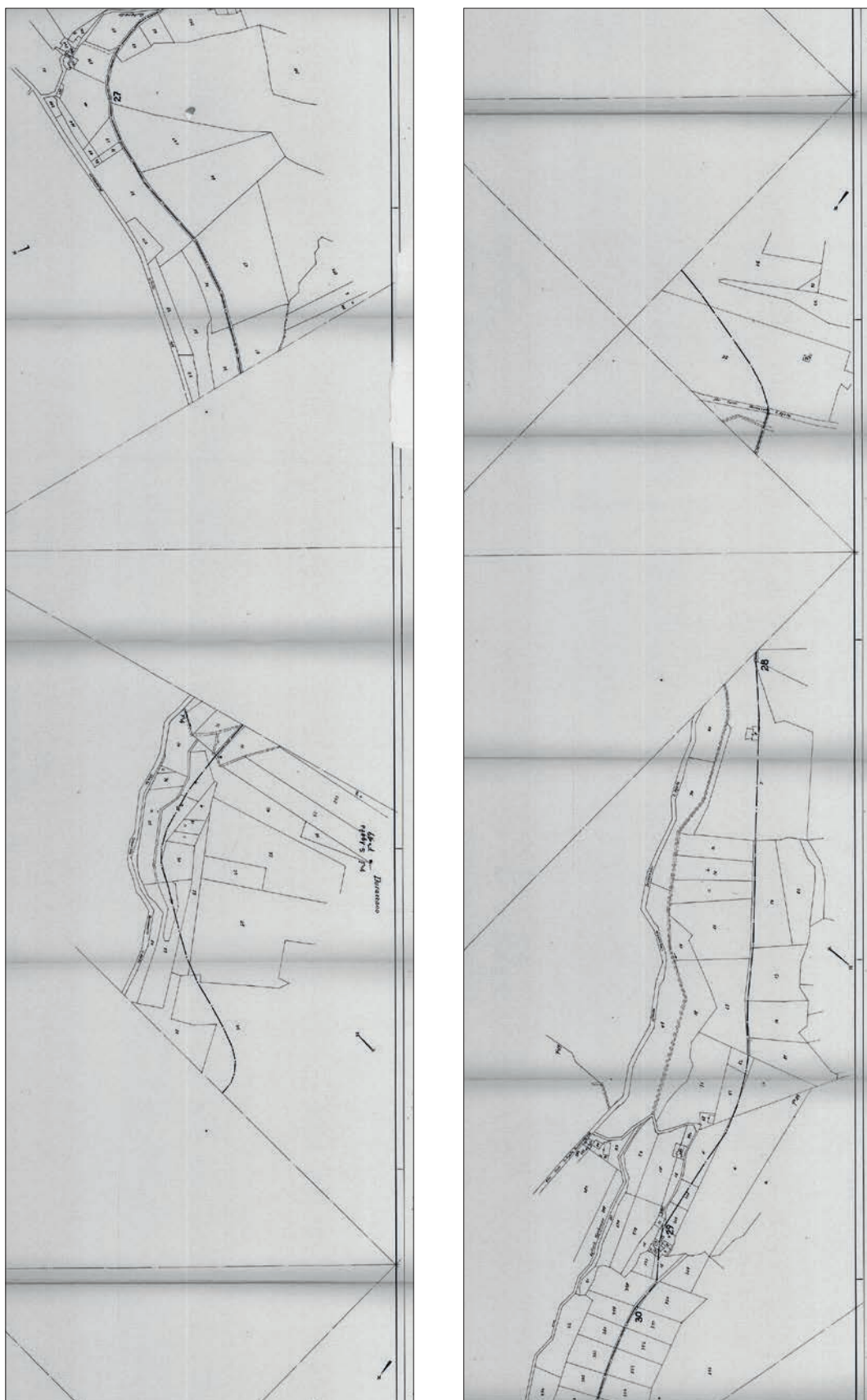


Fig. 3. Stralcio della mappa catastale dell'Acquedotto Carolino del 1965 nell'intervallo tra i torrini n.27 e n.30.

generare «file» georeferenziati GeoTiff a partire da «file raster». Impostando una mappa di riferimento attuale, è possibile individuare i punti omologhi, chiamati punti di controllo (Ground Control Point-GCP), tra la cartografia storica e quella presente andando a definire così delle coordinate X/Y.

Poiché la precisione del risultato dipende dal numero di punti individuati e dalla loro distribuzione, è consigliabile individuare il maggiore numero di punti, con una distribuzione spaziale omogenea. Infine dall'analisi degli errori residui complessivi delle coordinate X/Y ottenuti, è possibile verificare la precisione dell'operazione di georeferenziazione. Successivamente, la seconda parte della ricerca è stata condotta con un «software» progettato appositamente per l'analisi di mappe storiche, MapAnalyst¹⁰.

La sua funzione principale è quella di creare «griglie di distorsione» che mostrano la deformazione della mappa storica rispetto a quella di riferimento. Maggiore è la deformazione, minore sarà la sua accuratezza. Sul lato sinistro della schermata principale di MapAnalyst è visualizzata la mappa storica, sul lato destro invece la mappa moderna di riferimento. I punti di controllo che collegano un punto della mappa storica con uno della mappa di riferimento sono indicati con una croce di colore rosso. Con questa applicazione, dopo aver generato un «file world» della mappa di riferimento su QGIS e averlo importato su MapAnalyst, è possibile eseguire nuovamente un'operazione di georeferenziazione.

Il caso studio oggetto della ricerca è la mappa catastale dell'Acquedotto Carolino realizzata nel 1965 dal Ministero delle Finanze, Ufficio Tecnico Erariale di Caserta. In essa si riporta il percorso dell'acquedotto, progettato da Luigi Vanvitelli nel XVIII secolo, che, prelevando l'acqua dalle sorgenti del Fizzo alle falde del Monte Taburno, si sviluppa per 38 chilometri e fornisce apporto idrico alla Reggia di Caserta. Nella cartografia sono anche evidenziati e numerati i 66 «torrini» del condotto, piccole torri a pianta quadrata (2,5 m x 2,5 m) e copertura piramidale con funzione di ventilazione, usate per effettuare ispezioni. La mappa, originariamente cartacea, è divisa in più fogli ed è stata acquisita digitalmente con scanner a rullo. In ogni foglio sono riportati i confini e il numero catastale dei lotti del territorio adiacente all'acquedotto, la viabilità principale, l'indicazione di latitudine, di longitudine e la direzione del nord.

L'applicazione è stata verificata su uno specifico intervallo spaziale della cartografia, individuato dal torrino n. 34 fino al torrino n. 47. È stata fatta questa scelta poiché è il tratto prossimo ai Ponti della Valle, l'infrastruttura principale dell'Acquedotto Carolino che risulta anche più semplice da identificare in mappa. Per effettuare l'operazione di georeferenziazione, come mappa di riferimento è stata impostata la mappa catastale attuale, caricata come file WMS¹¹ e disponibile grazie al servizio di consultazione cartografica catastale fornito dall'Agenzia delle Entrate¹². Sono stati identificati in media 20 punti di controllo tra la cartografia catastale del 1960 e quella attuale, distribuiti uniformemente per ogni foglio della mappa, definendo così delle coordinate X/Y rispetto al sistema cartografico WGS 84. Durante questa operazione non sono emerse difficoltà in quanto le due mappe presentano molte similitudini nello sviluppo dell'acquedotto e nel territorio circostante. Tralasciando le trasformazioni lineare e TPS, si è preferito effettuare il processo di georeferenziazione con le seguenti tipologie di trasforma-

Springer, 2013.

¹⁰ MapAnalyst è un software disponibile gratuitamente sul web ed è stato creato da Bernhard Jenny, della Monash University in Melbourne. La maggior parte del suo sviluppo è avvenuto all'interno dell'Istituto di Cartografia e Geoinformazione dell'ETH di Zurigo. <<https://mapanalyst.org/>>.

¹¹ I Web Map Service (WMS) sono un servizio open di cartografia e consistono in mappe disponibili online generalmente in formato raster. Queste contengono dati geografici che possono essere utilizzati in software GIS senza effettuarne il download. <<https://www.qgis.org/it/site/>>.

¹² Il servizio di consultazione cartografica catastale, realizzato in attuazione della Direttiva europea INSPIRE – INfrastructure for SPatial InfoRmation in Europe, è utilizzabile direttamente tramite software GIS e copre l'intero territorio nazionale, <<https://wms.cartografia.agenziaentrate.gov.it>>.

zione¹³ disponibili: Helmert, polinomiale1 (fig. 4) e proiettiva. Dall'analisi degli errori residui complessivi delle coordinate X/Y risulta che le trasformazioni polinomiale e proiettiva presentano valori di errori più bassi rispetto, invece, a quella Helmert. Infatti, l'errore massimo per la trasformazione Helmert è stato di 125,216 pixel per il punto n. 18; per la trasformazione polinomiale 1 e proiettiva è stato, rispettivamente, di 9,41577 pixel per il punto n. 21 e 9,41805 pixel sempre per il punto n. 21. Dal confronto tra la mappa storica georeferenziata e la mappa catastale attuale, è stato riscontrato un livello di accuratezza e di precisione alto della mappa catastale elaborata negli anni '60. Ciò è riscontrabile anche a livello grafico, oltre che, come già detto, dal valore basso degli errori residui complessivi derivanti dall'operazione di georeferenziazione.

Le linee di disegno delle due mappe sono, infatti, quasi del tutto corrispondenti e anche la direzione del nord indicata nei fogli della mappa storica risulta in posizione perpendicolare rispetto all'asse x e, quindi, coincidente con quella del «software».

Per quanto riguarda, invece, l'analisi eseguita con MapAnalyst, questa è stata effettuata solo per il tratto di mappa storica che presentava valori di errori più alti, quindi quello contenente i torrioni n. 41, n. 42 e n. 43. Sono stati, quindi, individuati 23 punti omologhi tra la mappa storica e quella attuale creando così punti di coordinate X/Y. La trasformazione utilizzata per la georeferenziazione è quella Helmert ed è stata impostata una dimensione di «mesh» equivalente a 0,0005 m x 0,0005 m. Dalla griglia di distorsione generata risulta una rotazione della mappa di 14° in senso orario e da questo risultato è possibile notare come la griglia non presenti una deformazione notevole. Infatti, i punti in cui è possibile verificare a livello grafico una deformazione maggiore sono quelli intorno alle coordinate x/E=41°4'33,600", y/N=14°26'31,200" (fig. 5). Anche in questo caso, quindi, in accordo con i risultati ottenuti con QGIS, è stato riscontrato un livello alto di accuratezza e precisione della mappa storica catastale.

Infine, la griglia di distorsione e i punti di controllo ottenuti sono stati salvati in formato «shape» ed importati su QGIS per avere una visualizzazione completa dei risultati ottenuti.

Conclusioni

L'analisi condotta e presentata in questa sede evidenzia i vantaggi che applicativi software contemporanei offrono per lo studio e la valutazione delle mappe storiche attraverso l'impiego di informazioni geografiche. Nello specifico, per quanto riguarda la mappa catastale dell'Acquedotto Carolino, è stata qui discussa attraverso le due ipotesi di georeferenziazione presentate non solo individuare e confrontare metodologie operative basati su sistemi e dati open ma anche valutare gli errori possibili. In particolare, per la porzione di mappa analizzata è stato messo a punto un metodo operativo prototipale ed estensibile alle altre parti della mappa ma anche ad altri contesti¹⁴.

¹³ QGIS permette di eseguire l'operazione di georeferenziazione attraverso 5 tipi di trasformazioni: lineare, Helmert, polinomiali 1-2-3, ThinPlateSpline (TPS) e proiettiva. Le differenze tra queste è dettata dal tipo di operazione che l'algoritmo esegue sul raster: la lineare non deforma il raster originale; l'Helmert esegue una rototraslazione del raster con variazione di scala; con le polinomiali si ha la maggiore corrispondenza tra i punti inseriti e quelli successivi alla trasformazione; la TPS consente di inserire delle deformazioni localizzate all'interno dei dati; la proiettiva realizza una traslazione e rotazione delle coordinate. <<https://www.qgis.org/it/site/>>.

¹⁴ Gli autori hanno progettato la ricerca e condiviso la sua metodologia e i suoi contenuti. In particolare, il paragrafo "Il disegno del territorio attraverso le mappe catastali. Metodologie operative e caso studio" è curato da Nicola Pisacane e il paragrafo "L'analisi di cartografie storiche attraverso le tecnologie GIS" è curato da Chiara Arcidiacone. I paragrafi "Introduzione" e "Conclusioni" sono curati da tutti gli autori. Le foto di figura 2 sono di Nicola Pisacane, le elaborazioni in ambiente GIS delle figure 4 e 5 sono di Chiara Arcidiacone.

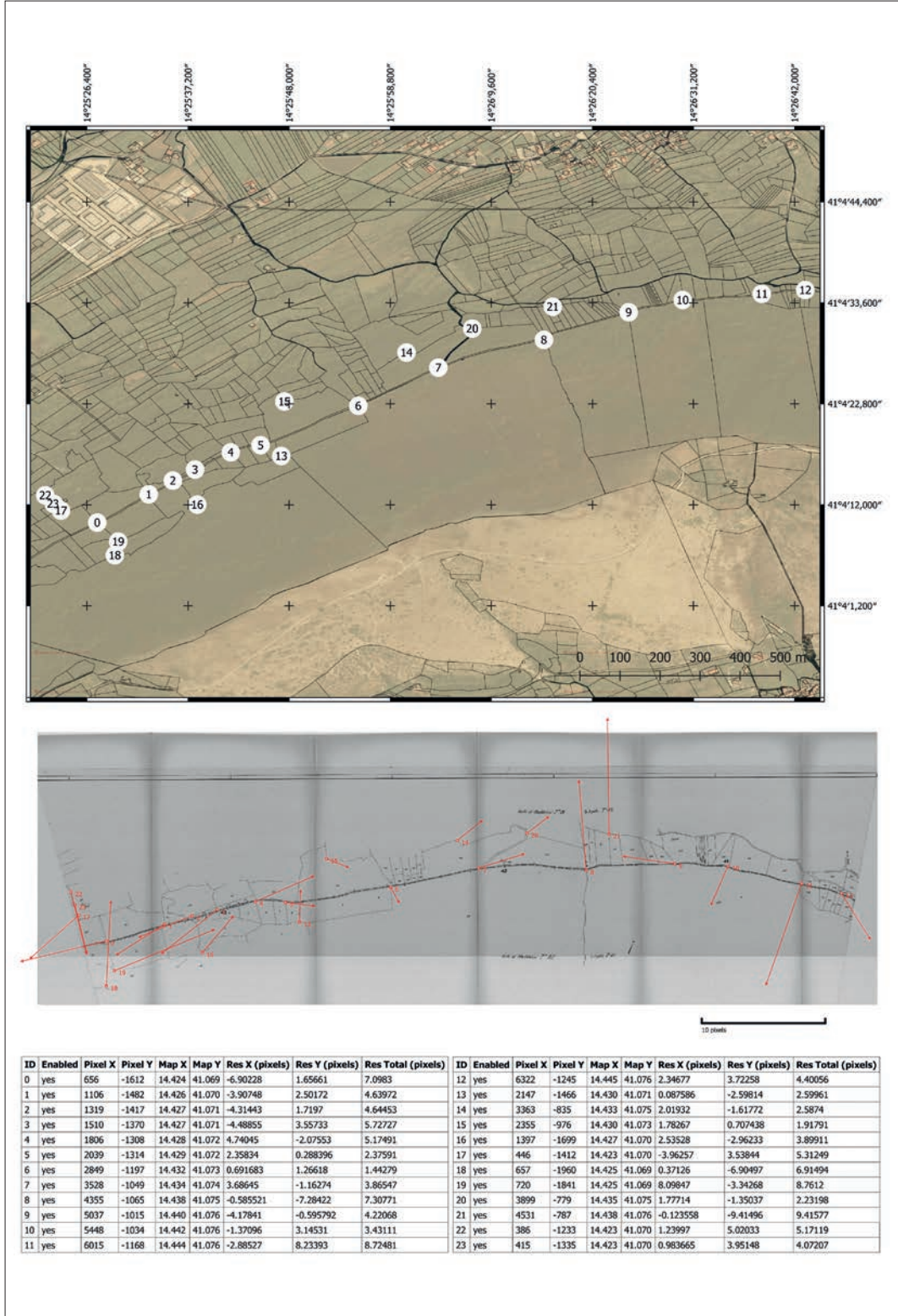


Fig. 4. Georeferenziazione in ambiente GIS di un tratto (dal torrino n. 34 al torrino n. 47) della mappa catastale del 1965 dell'Acquedotto Carolino. Individuazione di n. 23 punti per il tratto contenente i torrini n. 41, n. 42 e n. 43 su mappa catastale attuale (in alto), individuazione dei punti omologhi sulla mappa catastale storica e indicazione dei vettori degli spostamenti (al centro) e tabella di riepilogo delle coordinate in pixel dell'immagine utilizzata e delle coordinate cartografiche (rispetto al sistema cartografico WGS 84) dello stesso punto georiferito e dei relativi spostamenti (in basso).

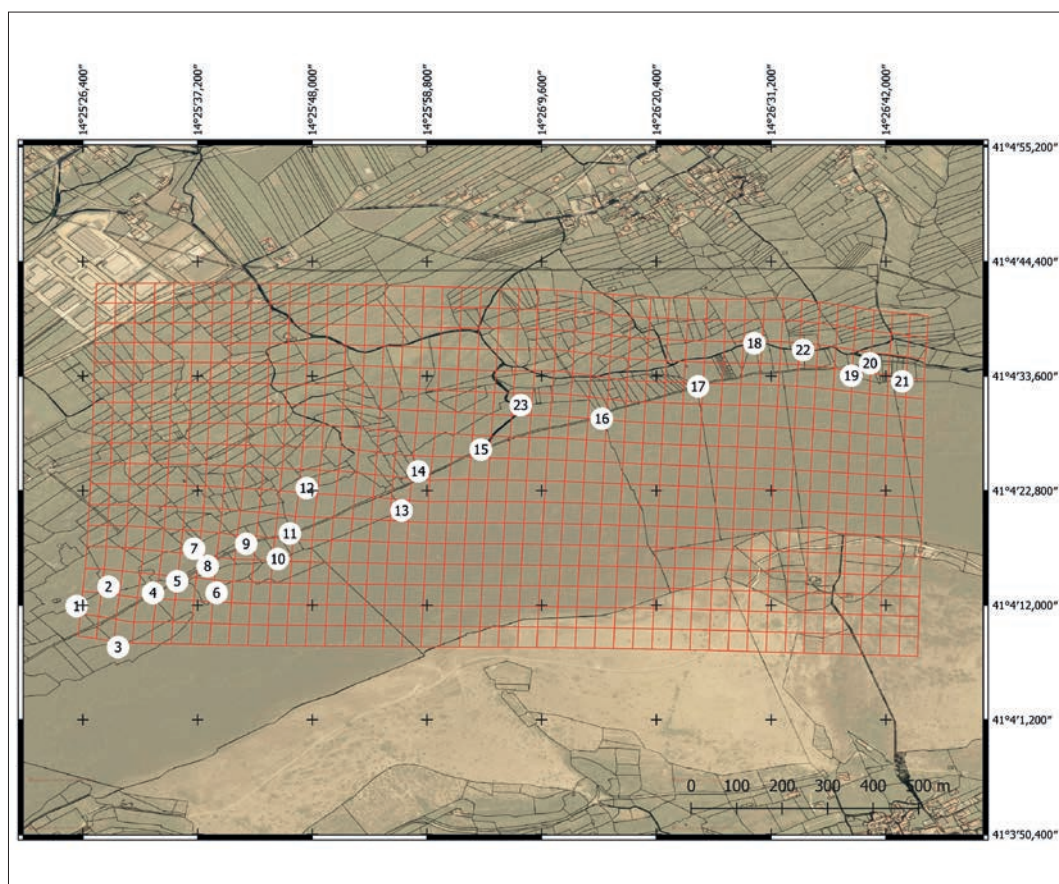


Fig. 5. Valutazione dell'accuratezza della georeferenziazione in ambiente GIS del tratto della mappa catastale del 1965 dell'Acquedotto Carolino contenente i torrini n. 41, n. 42 e n. 43 attraverso sovrapposizione della "griglia di distorsione" sulla mappa catastale attuale.

RECENSIONI E COMUNICAZIONI



Visconti A., Lanzillo M. (a cura di), *Studi sull'Irpinia Antica*, Tiotinx Edizioni, Napoli 2021, pp. 465.

Copertina del libro

About: A new book entitled Studi sull'Irpinia Antica successfully brings together historians and archaeologists. Was there a need to write a new book on the hisorical topic of Hirpinia? The answer is "Yes". The reason is that very little has been written about Hirpinia, that between protohistory and the end of the ancient world. We are used to making the history of cities. The book invites us into the history of a civilization, where the city is a moment but not the moment. The perspective of the volume is intriguing: the history of gentes and their cults, their relations with other lands, with other peoples, with other cities.

C'era bisogno di scrivere un nuovo libro di argomento storico sull'Irpinia? La risposta è "Sì". La ragione è che sull'Irpinia è stato scritto molto poco. Mi riferisco all'Irpinia antica, quella compresa tra la protostoria e la fine del mondo antico. Certo, a prescindere dagli innumerevoli scritti, spesso di valore e di notevole interesse, di storici e appassionati locali, non mancano numerosi studi di carattere scientifico che hanno trattato antichità irpine, apparsi in riviste scientifiche o in cataloghi di mostre, a cominciare da *La ricerca archeologica in Irpinia* di Oscar Onorato del 1960, fino all'interessantissimo studio di Gabriella Colucci Pescatori sulla Frigento di età romana dal titolo *Municipium aliunde ignotum*, apparso nel volume *Studi sull'Italia dei Sanniti* edito da Electa nel 2000. Così come il giusto spazio è stato riservato alla tribù degli Irpini nel volume *I Sanniti* di Gianluca Tagliamonte, apparso in una prestigiosa collana della Longanesi diretta da Mario Torelli nel 1996. E ancora: *Guerrieri sanniti e antichi tratturi nell'alta valle dell'Ufita* di Matilde Romito nel 1995 e i diversi contributi a firma di più studiosi nel volume riservato all'età antica in *Storia Illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, edita in 12 volumi da Elio Sellino Editore a partire dal 1992. Ma a tutt'oggi il rapporto tra quello che è stato scritto ed edito e il potenziale conoscitivo sul piano storico e su quello archeologico della regione irpina rimane negativamente sproporzionato.

Le ragioni sono quelle comuni alla maggior parte dei contesti regionali dell'Italia antica e in generale di quei popoli e realtà culturali del Mediterraneo occidentale antico, che non hanno avuto una propria storiografia, una propria storia letteraria, e che sono entrati nella "storia",

intendo in quella scritta, soltanto attraverso i testi degli scrittori greci e latini, siano essi stati storiografi *stricto sensu* oppure poeti o altro. Così accade che la fonte principale sugli antichi Irpini sia lo storico Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), romano di *Patavium*, l'antica Padova, che non tratta degli Irpini e delle loro città per se stesse ma per la relazione che essi ed esse hanno con la storia di Roma. Insomma non possediamo testi storiografici antichi che abbiano come oggetto primario e specifico l'Irpinia e i suoi abitanti.

Alla scarsità di fonti scritte può sopperire l'archeologia, ma anche qui si arriva a un'altra nota dolente. La ricerca archeologica vera e propria in tutta la regione irpina, se ne escludiamo i ritrovamenti e gli studi dei secoli dell'antiquaria settecentesca e gli interessi collezionistici del XIX secolo, ad oggi può dirsi in una fase poco più che neonatale.

Ne dà conto il contributo in questo volume di Gabriella Colucci Pescatori: *Per una storia archeologica dell'Irpinia: dall'istituzione del Museo irpino alle ricerche più recenti*. L'autrice accenna soltanto alla tradizione erudita fiorita a partire dal XVII secolo con le ricerche di topografia, soprattutto per Avellino e Atripalda, e poi per il santuario della Mefite nella Valle d'Ansanto e per gli studi su *Aeclanum*, avviatisi con la costituzione della collezione Cassitto a Bonito e con Raimondo Guarini nella prima metà dell'800, ma poi concentra la sua attenzione, come chiarisce fin dal titolo, sulle vicende della ricerca archeologica a partire dalla costituzione del Museo Irpino, sorto con un primo nucleo nel 1934 nelle sale di un edificio in via Principe di Piemonte, oggi via Giacomo Matteotti, ricco della donazione della collezione Zigarelli, comprendente antichità e una ricca biblioteca, che andò ad aggiungersi al patrimonio librario della biblioteca provinciale Scipione, e ricollocato definitivamente dopo gli anni della Seconda Guerra Mondiale nell'attuale Palazzo della Cultura, inaugurato nel 1966, dando finalmente seguito a un input mosso già sul finire del secolo da Theodor Mommsen, che auspicava la creazione di un Museo della civiltà irpina, che raccogliesse le testimonianze provenienti dall'intero territorio non solo amministrativamente ricadente nei limiti della provincia di Avellino, ma culturalmente riconducibile agli Irpini. Gabriella Colucci Pescatori illustra doviziosamente i cambiamenti che hanno segnato gli approcci metodologici alla ricerca archeologica, i suoi protagonisti, le loro intuizioni e le loro scelte strategiche, i numerosi scavi da essi condotti. Riconosce a Oscar Onorato il merito di aver segnato un inizio importante con il suo *La ricerca archeologica in Irpinia*, ma a Mario Napoli negli anni Settanta quello di aver compreso che la particolarità dell'Irpinia è nel suo essere una regione di transizione e collegamento tra Puglia e Campania, tra Adriatico e Tirreno, tra Beneventano e Salernitano, sicché l'identità culturale dei suoi abitanti deve essere necessariamente compresa tenendo conto dell'incontro di più culture. Dunque passa in rassegna le numerose acquisizioni archeologiche, dalle più eclatanti a quelle meno rumorose, tutte utili a ricostruire il contesto d'insieme, molte condotte quando alla guida della soprintendenza territoriale c'è stato l'archeologo Werner Johannowsky. Dunque: i rinvenimenti di Oliveto, di Cairano e di Morra De Sanctis, con la definizione della *facies* culturale di Oliveto Citra e i successivi fondamentali studi di Bailo Modesti, e poi Casalboroce col santuario e le sepolture, e le necropoli di Carife e di Castel Baronia, gli insediamenti di Fiocciaglie di Flumeri, e ancora la preistoria a Carife, a Taurasi, a Castel Baronia, e poi i Sanniti ancora a Calitri, a Bisaccia, e le ricerche per l'età romana ad Atripalda per l'antica *Abellinum*, ad *Aeclanum*, a *Compsa*, a *Aequum Tuticum*.

Insomma una notevole documentazione di scavi, ma che purtroppo nella quasi totalità sono rimasti sostanzialmente inediti, hanno contribuito ad impreziosire le vetrine del Museo Irpino o di musei locali, ma non sono stati sfruttati per procedere ad una ricerca strutturata e sistematica sulla civiltà irpina. Almeno fino ad ora.

Il presente volume si compone di due sezioni: la prima con contributi di carattere più propriamente storico-culturali, dal titolo *Storia, Culti, Istituzioni*, e la seconda con contributi riguardanti scavi sul territorio e studi che muovono dalle evidenze archeologiche, intitolata per l'appunto *Archeologia*. Il contributo di Gabriella Colucci Pescatori è il primo della sezione *Archeologia* e mostra fin dal suo *incipit* quanto le due sezioni siano l'una connessa necessariamente e inscindibilmente all'altra, pur a fronte dell'autonomia di ogni singolo contributo.

Con molta chiarezza Colucci Pescatori inizia con precisare che il suo contributo riguarderà l'archeologia del territorio occupato in antico dagli Irpini. A questo punto nasce spontaneo

chiedersi chi siano gli Irpini, come possano identificarsi. Il nome con cui li indichiamo, Irpini appunto, è il loro nome antico. In generale il nome rivela l'identità di una cosa, di una persona, nello specifico di un popolo, le sue origini e la sua identità culturale. Ecco allora che se la sezione *Archeologia* si apre con la rassegna delle tappe fondamentali della ricerca archeologia sul territorio che fu degli Irpini, la prima sezione del volume non può non inaugurarsi con il contributo di Paolo Poccetti dal titolo: *Hirpini. Tradizioni di etnogenesi, "identità italica" e assimilazione al mondo romano*. Lo studioso chiarisce subito che «l'identità e la storia degli Irpini addensano una quantità di problematiche che rendono l'area da essi occupata tra le più interessanti nell'ambito delle comunità di ceppo sannitico, punti cruciali sono, da una parte, le relazioni con le altre culture sabelliche, i cosiddetti Saunitikà Etnè, e, dall'altra, il loro impatto con la storia romana». Poccetti si avvale dello studio delle fonti letterarie e di quelle epigrafiche. Le prime gli servono per scandagliare i legami tra i Sabini del Soratte e i Sanniti Irpini della Campania. Analizza dunque i testi di Servio e di Strabone per i primi e di Festo per i secondi. Dinanzi all'identità del termine usato per indicare il lupo dagli uni e dagli altri, osserva che «è difficilmente attribuibile al caso che lo stesso significante sia stato utilizzato con analogo significato da due tradizioni relative a due comunità diverse dello spazio linguistico sabellico... L'impiego dello stesso termine con analogo significato in contesti culturali e prospettive diversi dà sufficiente certezza del fatto che *hirpus* è elemento lessicale condiviso da diverse varietà delle lingue sabelliche, e con lo stesso significato di "lupo"». Nella ricerca di aspetti culturali comuni tra quelli del Soratte e quelli dell'appennino campano riconosce delle caratterizzanti e fondamentali uguaglianze tra i luoghi di culto che costituiscono nell'uno e nell'altro caso il centro dei *sacra* e il polo di aggregazione del *nomen*: il monte Soratte e la Valle dell'Ansanto, entrambi luoghi in cui si onorano divinità inferie, quali Dite e Mefite. E a questi culti si ricollega certamente anche la scelta del lupo come animale, diremmo, totemico, tanto da diventare eponimo per i secondi nella tradizione di Festo:

appellati nomine lupi, quem irpum dicunt Samnites; eum enim ducem secuti agros occupavere.

Mefite nel mondo romano e italico è il contributo di Alfonso Mele, che raccoglie, come lo stesso autore specifica in una nota, quanto già scritto da lui stesso nel 2008 in un volume che ha raccolto gli studi sul culto della dea Mefite e sul santuario della Valle d'Ansanto, e i dati ricavati dallo studio di due nuove acquisizioni epigrafiche, editi in un articolo specifico dello stesso autore sempre nel 2008.

Con *Note sull'Irpinia in età romana* Giuseppe Camodeca studia le realtà economiche, sociali, politiche e istituzionali attraverso la documentazione epigrafica esistente, soprattutto quella proveniente dai centri di maggior potere, *Abellinum* e *Aeclanum* e poi *Compsa*, tra il periodo delle riforme graccane e l'età imperiale. Anzitutto fornisce una sorta di istruzioni per l'uso del materiale epigrafico. Tra le iscrizioni poco studiate presenta quella, nota dalla tradizione manoscritta, rinvenuta a Montoro nell'aprile del 1540 menzionante una *lex Livia* per la deduzione della colonia di *Abellinum*, che deve essere ricondotta al tribuno della plebe Marco Livio Druso, acerrimo e tenace oppositore di Caio Gracco nel 122 a.C.

Vittorio Saldutti è autore di *Compsa nella Seconda Guerra Punica*, nel quale evidenzia la posizione centrale assunta dalla città che, per ben due volte durante la guerra annibalica, tra il 216 e il 214 a.C., quando diventa centro di operazioni militari per rappresaglie sul territorio, mentre in città si consuma lo scontro tra i filoromani, guidati dai *Mopsi*, e gli antiromani con *Statius Trebins*. Seguirà la sua decadenza fino a dopo la guerra sociale, quando di nuovo si modificano i rapporti di potere tra le città irpine, con l'eclissarsi di *Abellinum* e *Aeclanum*.

Carmine Pellegrino, Carmelo Rizzo e Tatiana Grimaldi in *Dall'Irpinia alla costa tirrenica: fenomeni di mobilità e integrazione in Campania tra VIII e VII secolo a.C.* trattano l'importanza che lo studio della cultura materiale ha per la conoscenza dell'identità culturale. Una serie di casi studio serve a sostenere l'idea che i gruppi culturali superano i confini dei gruppi etnici.

Alcune note sul grande xoanon della Mefite d'Ansanto è il contributo con cui Vincenzo Franciosi disegna il volto di una divinità femminile, che doveva indossare una veste chiusa sul petto: Mefite. L'autore analizza in ogni suo aspetto il simulacro della dea, a partire dal materiale con cui è stato realizzato, il legno di quercia, che non deve ritenersi una scelta casuale, evidenziando che in un contesto di ritualità legata agli alberi, la quercia mette in connessione tre livelli del

cosmo: quello infero con le radici, quello terrestre con il tronco e quello celeste con i rami, esprimendo pienamente l'essenza stessa della dea Mefite, "colei che sta in mezzo".

Uno studio su base archeologica rivolto alla presenza umana in un intero territorio è quello di Saverio De Rosa e di Priscilla Munzi, dal titolo *Forme e modi di occupazione nel territorio di Aquilonia in Hirpinia tra IV e III sec. a.C.*

Christiane Nowak, con *Bildnisse in funeraren Kontexten Hirpiniens* e Alessandra Avagliano con *La scultura romana di Aeclanum: un primo bilancio*, tracciano la via per lo studio delle trasformazioni che interessano gli Irpini sul piano sociale e culturale, muovendo dalle scelte iconografiche che ne caratterizzano l'autorappresentazione nei contesti funebri e negli spazi pubblici, nel momento in cui diventano anch'essi una tessera del grande mosaico "romano".

Siamo abituati a fare la storia delle città. Il libro ci invita alla storia di una civiltà, dove la città è un momento ma non il momento. La prospettiva de volume è intrigante: la storia delle *gentes* e dei loro culti, dei loro rapporti con altre terre, con altre genti, con altre città.

Molto utile l'appendice che chiude il volume, con la raccolta delle fonti letterarie sugli Irpini e sui singoli loro centri, curata da Vittorio Saldutti e da Amedeo Visconti.

MARIO CESARANO



Il Museo di Archeologia e Storia del Territorio di Acerra e Suessola.

Una sala del museo.

About: The inauguration of the new Museum of Archeology and History of the Territory of Acerra and Suessula represents an important objective for the Minister of Culture which, including the Soprintendenza Archeologia, Belle Arti and Paesaggio for the Metropolitan Area of Naples, has directed with a scientific focus the set-up and has given several unpublished archaeological materials. A museum created in a Municipality that is located in its two cities, Acerrae and Suessula, and another frequented area from the Prehistory until the medieval Era inside a monument, the Baronial Castle, located in the center of the ancient and modern city.

Nel corso degli ultimi decenni tra gli indirizzi culturali e museologici in Italia si è fatta sempre più forte e insistente l'esigenza di riavvicinare i reperti archeologici al proprio territorio d'origine. La stagione delle grandi raccolte museali e dei grandi attrattori collocati nei punti cardine della penisola ha infatti cominciato ad affiancarsi alla costituzione di realtà 'minori' o, per dirla meglio, più focalizzate su ambiti o comprensori specifici. Fattore determinante per questa nuova tendenza è stato lo sviluppo e la crescita di studi specialistici così come l'intensificarsi e il radicarsi di una legge di tutela che, in archeologia, ha permesso di rintracciare siti e reperti archeologici preventivamente all'esecuzione di opere civili. Alle raccolte museali, caratterizzate molto spesso da una natura collezionistica e antiquaria o da una ricerca archeologica episodica, si è sovrapposta una messe di oggetti di alto valore, non tanto estetico ma piuttosto storico, in virtù del rapporto con il contesto di rinvenimento. La maggiore conoscenza del passato, più o meno antico, di un territorio ha anche accresciuto il senso identitario della popolazione che, nella sua storia, ha riconosciuto il senso di appartenenza alla propria terra.

Sulla base di questa rinnovata sensibilità e della necessità di dare forma alla ricerca sul campo, a partire dal 1999 la Soprintendenza di Napoli, all'epoca preposta alla tutela dei Beni Archeologici, avviò la selezione e la schedatura dei materiali provenienti dagli scavi urbani e suburbani del centro di Acerra.

Si intraprese un percorso insieme con l'amministrazione comunale di Acerra volto alla realizzazione di un'esposizione permanente all'interno di una sede urbana. Gli scavi fino a quel momento avevano mostrato le tracce dell'occupazione dell'antica *Acerrae*, il cui primo impianto si poteva collocare intorno alla fine del IV sec. a.C.: i lavori di restauro del Castello Baronale avevano d'altronde mostrato come la città moderna si fosse sovrapposta a quella antica e proprio nello scavo dell'edificio si rinvenne il teatro romano.

Attraverso un successivo *iter* amministrativo è stato predisposto l'accordo tra la Soprintendenza (all'epoca per i Beni Archeologici di Napoli), il Comune di Acerra, la allora Direzione regionale per i beni culturali della Campania e la Regione Campania: obiettivo dell'accordo era il convergente proposito di sviluppare un percorso museale che avesse la direzione scientifica

della Soprintendenza, la gestione dell'amministrazione comunale e il sostegno della Regione Campania.

La selezione dei materiali, che in quel momento si erano giovati del fondamentale apporto degli scavi del Foro di Suessula eseguiti dal Ministero e dall'Università degli Studi di Salerno, confermava l'indirizzo verso il racconto di una realtà territoriale stratificata, il cui perno erano due città antiche, Acerrae e Suessula, intorno al quale ruotavano insediamenti che andavano dalla Preistoria al Medioevo.

Il museo civico, inaugurato il 19 ottobre 2023 a cura della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Napoli, espone le testimonianze archeologiche del territorio comunale di Acerra. Il Castello Baronale, che ospita il Museo, ingloba i resti del teatro romano. Da qui prende avvio il percorso, con la storia del territorio e le testimonianze rinvenute nel corso degli scavi al castello: nella prima sala, posta al piano terra, è visibile infatti un muro in opera reticolata di tufo, databile in età augustea, restaurato con opera mista di blocchetti di tufo e laterizio nel corso del II sec. d.C., identificabile quale sostegno della scena dell'edificio, mentre in un altro tassello di scavo si individua un secondo muro, probabile delimitazione dell'area della cavea.

Al piano superiore, dove erano le antiche scuderie del castello, il percorso museale prosegue con la storia di *Acerrae* e del suo territorio, con l'esposizione dei corredi tombali dall'età romana al IV sec. a.C. e dei materiali ceramici d'uso quotidiano dell'età tardo-arcaica. Il percorso è cronologicamente invertito, dall'epoca più recente a quella più antica, per permettere al visitatore di ripercorrere la storia dal giorno d'oggi, il castello, fino all'epoca più antiche. Al territorio di Acerra fa riferimento anche la Preistoria e Protostoria, individuata attraverso sepolture di epoca neolitica ed eneolitica: in particolare si segnala una tomba a grotticella con materiale peculiare riferibile alla cultura cd. del Gaudo.

L'ultima sala è dedicata a *Suessula*: un centro fiorente fin dal IX secolo a.C. ma abbandonato dopo il periodo medievale. Della città antica si conoscono i resti del Foro, oggi circoscritto in un'area archeologica ai piedi della Casina Spinelli e di pertinenza della Soprintendenza. Qui recenti scavi hanno permesso di individuare il lastricato del foro e almeno due edifici affacciati su di esso, dove sono state trovate tracce di decorazioni architettoniche risalenti fino al VI sec. a.C., che costituiscono il chiaro segno di una continuità di vita del centro di aggregazione cittadino. Sono poi esposti i corredi delle necropoli, databili dalla fine del VII sec. a.C. fino a età ellenistica che raccontano la grande preminenza della città nella pianura campana, probabilmente seconda solo a Capua. I materiali di alcune di queste tombe furono raccolti attraverso scavi non controllati e confluirono sul finire dell'Ottocento nella collezione Spinelli, proprietario della vicina Casina e appassionato di antiquaria. I ricchi corredi, che risalgono in questo caso fino al IX sec. a.C., erano esposti nel suo palazzo di campagna ma finirono ben presto nel mercato antiquario e di qui in diversi musei europei e d'Oltreoceano. Una buona parte di essi è oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, cui si deve il prestito di una significativa e rappresentativa selezione, che ha permesso di riportare per la prima volta la collezione nel luogo della sua scoperta.

LUCA DI FRANCO



Artemisia Gentileschi tra Roma, Firenze e Napoli, Allestimento mostra. Su concessione del Museo Diocesano di Napoli - Complesso Monumentale Donnaregina.

About: The exhibition Artemisia Gentileschi tra Roma, Firenze e Napoli at the Monumental Complex Donnaregina curated by art historians Pierluigi Leone de Castris and Riccardo Lattuada, offers the opportunity to test the talent of Artemisia, to grasp its peculiarities and to follow its evolution through a selection of artworks that document her Roman beginnings at the workshop of his father Orazio, the florentine period following the story of rape, the testimonies of her return to Rome and finally the stay in Naples documented since 1630.

Il Museo Diocesano di Napoli ospita in questi giorni una mostra dedicata ad una delle più celebri pittrici della storia dell'arte, Artemisia Gentileschi (Roma 1593- Napoli post 1654), un'artista il cui talento ha trovato eccezionale sintesi nel giudizio espresso da Roberto Longhi in *Gentileschi padre e figlia*, saggio pubblicato nel 1916 in cui la definì «(...) l'unica donna in Italia che abbia mai saputo che cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità (...)». Da allora la fortuna critica di Artemisia è cresciuta in modo esponenziale e soprattutto negli ultimi due decenni sono stati numerosi i contributi scientifici dedicati alla sua attività. Altrettanto nutrito è stato il calendario delle mostre organizzate nei musei di tutto il mondo con un taglio monografico o con progetti scientifici legati al tema della pittura caravaggesca o ancora al ruolo delle donne nell'arte.

A catalizzare l'attenzione degli studi su Artemisia Gentileschi ha contribuito anche il ritrovamento di un cospicuo carteggio riguardante la sua vita. In primo luogo gli atti del processo per stupro conclusosi nel 1612 con la condanna all'esilio del pittore Agostino Tassi ed in seguito il recupero negli archivi Frescobaldi e Albizi di Firenze del *corpus* delle lettere private e professionali inviate dall'artista ai suoi illustri committenti ed amici tra cui si annoverano Cosimo II de' Medici, Cassiano dal Pozzo, Galileo Galilei, Francesco I d'Este, Ferdinando II de' Medici, Andrea Cioli e Antonio Ruffo. Documenti che hanno aperto uno spiraglio sulla vita di Artemisia offrendo agli studiosi l'eccezionale opportunità di ricostruire la rete di rapporti

professionali imbastiti con i suoi committenti ed estimatori e di conoscere anche aspetti della sua vita privata ed affettiva. Ma al di là degli studi accademici, questa figura di donna fiera, consapevole del proprio talento e quindi intenta a farsi strada senza timidezze nel mondo dell'arte, in un periodo in cui tale mestiere era appannaggio degli uomini, ha ispirato numerosi libri, film, opere teatrali ed altre espressioni dell'universo creativo, iniziative in cui di frequente si è messo in luce soprattutto il suo carattere di «donna forte» fino a farne un'autentica icona del movimento femminista.

C'è da chiedersi allora quanto del successo di Artemisia sia legato al mito di «donna forte» che le è stato cucito addosso come uno di quegli abiti eleganti indossati dalle sue eroine, e quanto invece il successo attuale sia legato al suo innegabile talento di pittrice. Ed è proprio da questo interrogativo che prende il via la mostra in corso presso il Complesso Monumentale Donnaregina, curata dagli storici dell'arte Pierluigi Leone de Castris e Riccardo Lattuada, un'esposizione che offre al pubblico la possibilità di saggiare il talento di Artemisia, di coglierne le peculiarità e di seguirne l'evoluzione attraverso una selezione di opere che ne documentano gli esordi romani presso la bottega del padre Orazio, il soggiorno fiorentino seguito alla vicenda dello stupro, le testimonianze del suo rientro a Roma e infine la permanenza a Napoli, documentata dal 1630, pochi mesi dopo l'insediamento del viceré Fernando Enríquez Afán de Ribera terzo duca d'Alcalá, suo estimatore e collezionista.

Molte di queste opere sono esposte per la prima volta nella città di Napoli e, seppur inaugurata poche settimane dopo la chiusura dell'esposizione monografica che Gallerie d'Italia ha dedicato al periodo napoletano della pittrice, la mostra *Artemisia Gentileschi tra Roma, Firenze e Napoli* si prefigge l'obiettivo di allargare lo sguardo critico su Artemisia fino a comprendere anche le esperienze precedenti al suo arrivo nella capitale vicereale. Il taglio scientifico della mostra ha una ulteriore peculiarità, ovvero offre l'opportunità di un affondo sul tema biblico della Giuditta e Oloferne. Questa iconografia, molto frequente nel repertorio della pittrice, è nota soprattutto attraverso le più violente versioni del Museo di Capodimonte (1612) e delle Gallerie degli Uffizi (1621), opere spesso interpretate come sogno di vendetta per il torto subito da Agostino Tassi, ma che hanno in verità un precedente altrettanto feroce nella versione di Caravaggio oggi nella Galleria di Palazzo Barberini a Roma.

La mostra offre ai visitatori un interessante confronto tra dipinti raffiguranti *Giuditta e la fantesca Ambra con la testa di Oloferne* che Artemisia eseguì in momenti diversi della sua carriera ed in cui emergono sfumature significative nella resa del soggetto. Il raffronto parte dalla *Giuditta e la fantesca Ambra con la testa di Oloferne* della collezione Fabrizio Lemme, dipinto su cui è ancora acceso e variegato il dibattito attributivo, con assegnazioni ad Artemisia, ad Orazio Gentileschi o, nel caso di Vittorio Sgarbi, a Caravaggio in persona. I curatori ne sottoscrivono invece l'assegnazione al primo decennio del Seicento, frutto di una precoce collaborazione di Artemisia con il padre Orazio durante gli anni dell'apprendistato in bottega.

Segue la variante sul tema conservata nelle Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, opera senza dubbio autografa ma sulla cui datazione sussistono posizioni diverse che oscillano tra le date 1612-13, con l'ipotesi che si tratti di un saggio di presentazione alla corte dei Medici, o il 1618, datazione giustificata da possibili parallelismi con la pittura fiorentina del tempo ed in particolare con la *Giuditta* di Cristofano Allori. In questo caso, Artemisia conserva la perizia tipicamente paterna nella resa illusiva dei tessuti e dei monili ma affiora in modo palpabile una diversa e personale sensibilità nella resa del soggetto. La pittrice infatti, diversamente dall'opera precedente, non sceglie di rappresentare il momento dell'ostensione del capo mozzato di Oloferne ma cattura il momento concitato della fuga dopo il delitto e la tensione della scena è condensata nel gioco di sguardi e gesti tra le due donne complici.

Il delinearsi di un linguaggio autonomo, arricchitosi del confronto con pittori del suo tempo conosciuti a Firenze ed a Napoli, emerge chiaramente nelle opere successive, finanche quando Artemisia si trova a calcare le linee di un cartone disegnato dal padre Orazio. La *Giuditta e la fantesca Ambra con la testa di Oloferne* della Fondazione Cassa di Risparmio di Terni è infatti una



Fig. 1. Artemisia Gentileschi tra Roma, Firenze e Napoli. Allestimento mostra. Su concessione del Museo Diocesano di Napoli - Complesso Monumentale Donnaregina.

chiara derivazione dalla composizione ideata da Orazio Gentileschi oggi a Hartford, Wadsworth Athneum Museum of Art, di cui esiste una replica conservata presso la Pinacoteca Vaticana. Eppure, la pennellata corposa, gli accesi contrasti chiaroscurali, le fisionomie più carnali e vigorose nel carattere sono elementi che segnano la distanza da quel naturalismo addolcino ed etereo che contraddistinse l'attività di Orazio Gentileschi.

Dopo questo affondo sul tema della Giuditta l'esposizione segue con la *Conversione della Maddalena* e la *S. Caterina d'Alessandria* delle Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, prova dell'inserimento di Artemisia negli ambienti della corte medicea e specchio di una prassi ormai acclarata dagli studiosi, ovvero la scelta di effigiare se stessa nelle vesti di Sante ed eroine dipinte per i suoi illustri committenti. Una strategia di promozione del proprio talento attraverso l'immagine di se stessa, un espediente capace di amplificare il suo successo e di renderla riconoscibile agli occhi dei contemporanei. Anche nell'elegante *Ritratto di dama con ventaglio* nelle collezioni del Sovrano Ordine Militare di Malta ritroviamo la stessa fisionomia, questa volta effigiata con un abito alla "moda spagnola" e preziosi monili, specchio dell'attenzione che la pittrice riservò a questi eleganti dettagli anche nella sua vita privata.

Se i dipinti del periodo fiorentino e romano trovano posto nella straordinaria cornice della chiesa barocca di Donnaregina nuova, le opere del periodo napoletano si innestano nel percorso del Museo diocesano di Napoli. Questo scrigno di tesori d'arte offre al visitatore l'opportunità di conoscere altri coprotagonisti del panorama artistico della prima metà del Seicento tra cui Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Agostino Beltrano, Aniello Falcone. È questo un valore aggiunto senz'altro apprezzabile che favorisce la comprensione del contesto artistico in cui Artemisia si inserì e rivela l'attenzione dei curatori e della Direzione del Museo a prediligere progetti scientifici coerenti con la collezione permanente e quindi in grado di fungere da leva nell'attività di valorizzazione e diffusione della cultura artistica del territorio napoletano che nelle sale del museo e nell'intero Complesso Monumentale Donnaregina trova ampia espressione.

MARIANNA MEROLLE



Picasso e l'antico. Allestimento mostra. Su concessione del Ministero della Cultura-Museo Archeologico Nazionale di Napoli"© V. Cosentino.

About: In 1917 Picasso was in Italy and visited Rome, Naples and Florence. This experience was decisive for the phase of Picasso's activity known as the second classical period whose results are evident in the pictorial and graphic production of the years 1917-1925 and in the graphic work entitled Suite Vollard dated 1930-1937. The exhibition Picasso e l'antico curated by Clemente Marconi at Museo Archeologico Nazionale di Napoli directed by Paolo Giulierini offers a confront between the artworks of Picasso and the artworks of the Museum, in particular with the sculptures of the Farnese collection and frescoes from Pompei.

I rigidi schematismi con cui si tenta talvolta di sintetizzare l'evoluzione creativa di un artista sono del tutto inappropriati per delineare la vulcanica metamorfosi espressiva di Pablo Picasso, artista che fece della sperimentazione stilistica e formale l'unica vera costante della sua vita. Una eteroglossia perseguita nella convinzione della parità tra i generi e le forme espressive di ogni epoca e di ogni luogo ed alimentata dalla vivida curiosità intellettuale che lo connaturò. In questa perenne evoluzione costellata di contaminazioni e confronti tra arte antica e contemporanea, tra stili e forme diverse è però rintracciabile un momento di svolta, ovvero il ritorno ad un nuovo sentimento del classico che la critica ha ampiamente riconosciuto collegando tale sensibilità alle esperienze vissute da Picasso in Italia tra il febbraio e l'aprile del 1917. Le opere d'arte viste a Roma, Napoli e Firenze indussero l'artista catalano a mettere da parte il linguaggio cubista e ad affrontare una nuova riflessione sul naturalismo i cui esiti sono evidenti nella produzione pittorica e grafica degli anni 1917-1925 e nell'opera grafica dal titolo *Suite Vollard* risalente al 1930-1937.

Le circostanze del viaggio in Italia sono legate all'impegno di lavoro assunto dietro impulso dello scrittore e drammaturgo Jean Cocteau per la realizzazione dei costumi, delle scenografie e del sipario della *Parade*, balletto messo in scena dalla compagnia dei *Ballets Russes* diretta dall'impresario russo Sergej Djagilev.

Dal 9 al 13 marzo 1917 Picasso soggiornò a Napoli presso il rinomato Hotel Vesuvio con l'amico Jean Cocteau ed il ballerino Léonide Massine per una pausa dai lavori della *Parade* organizzata da Sergej Djagilev. In quei giorni la compagnia visitò gli scavi di Pompei ed Ercolano, il Museo di San Martino e percorse con entusiasmo e curiosità le strade di Napoli, un palcoscenico variopinto e mai cheto sul quale molteplici compagnie teatrali si esibivano nei generi più disparati. Un successivo soggiorno a Napoli nella seconda metà di aprile, in coincidenza con gli spettacoli della compagnia dei *Ballets Russes* presso il Teatro San Carlo di Napoli, fu l'occasione per la visita di Picasso al Museo Archeologico di Napoli. Una visita non documentata da prove certe, ma fortemente indiziata dall'impatto che questa circostanza ebbe sull'attività dell'artista. La mostra *Picasso e l'antico*, curata da Clemente Marconi ed allestita nelle sale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli diretto da Paolo Giulierini, analizza proprio gli esiti di questa visita e si inserisce nel progetto internazionale *Picasso Celebration 1973-2023: 50 mostre ed eventi per celebrare Picasso*, organizzato in occasione del cinquantenario della morte dell'artista.

La prima sezione della mostra propone un approfondimento sull'allestimento del Museo Nazionale di Napoli nei primi decenni del Novecento. Una carrellata di immagini storiche impresse su lastre alla gelatina bromuro d'argento, stampe fotografiche, antiche guide e cartoline proiettano il visitatore nelle sale del Museo all'indomani del riordino curato dallo storico Ettore Pais tra il 1901-1904, quindici anni prima della visita di Picasso. Uno spazio espositivo che a quel tempo non era esclusivamente archeologico, fino al 1957 infatti il Museo Nazionale ospitò anche una rilevante pinacoteca e una collezione d'oggetti d'arte medievale e moderna, poi trasferiti al Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le immagini fotografiche della *Galleria dell'arte decorativa*, della *Sala delle sculture in bronzo*, del *Salone del Toro Farnese* e dell'*Ercole Farnese* e della *Pinacoteca* testimoniano l'imponente lavoro di razionalizzazione delle raccolte portato avanti da Pais e la sua scelta innovativa di superare gli ottocenteschi raggruppamenti iconografici e tipologici in favore di più moderni criteri storico artistici, puntando inoltre sull'isolamento delle opere di maggior pregio come l'*Ercole Farnese* ed il *Toro Farnese*.

Una seconda sezione della mostra mette a confronto le opere del MANN con la produzione di Picasso ed in particolare con 37 tavole tratte dalla serie di incisioni ad acquaforte *Suite Vollard* (1930-1937) e con altre opere in prestito dal Musée National Picasso di Parigi e dal Gagosian di New York.

Tale confronto mette in evidenza l'esistenza di affinità formali latenti che nel linguaggio picassiano non si esprimono mai attraverso esplicite citazioni ma solo mediante plausibili ispirazioni.

Il dialogo tra le opere di Picasso e le collezioni del MANN prende il via dall'*Ercole Farnese*, celebre scultura risalente al III secolo d.C. rinvenuta presso le Terme di Caracalla nel corso delle campagne di scavo promosse da Paolo III Farnese nel 1545. Questa paradigmatica figura eroica riecheggia nelle molte tavole della *Suite Vollard* (1930-1937), opere in cui Picasso rappresenta lo scultore (proiezione di sé) come un uomo barbuto dall'espressione accigliata, intento a scolpire le sue creazioni o, in altri casi, assorto a contemplare modelli e sculture. Il gigantismo delle forme e le linee morbide incise in modo netto a delineare figure dalle proporzioni distorte sono dettagli di una riflessione sulla tridimensionalità delle forme e sullo spazio occupato da quei volumi che proiettano Picasso oltre i limiti della bidimensionalità cubista.

Altre consonanze ed affinità affiorano mettendo a confronto l'*Afrodite Pudica* e la *Venere Callipige* con le incisioni picassiane dal titolo *Le Repose de sculpteur devant un nu à la draperie* e *Le Repos du sculpteur et le modèle au masque*, mentre l'*Antinoo Farnese* si riflette a sua volta nella tavola dal titolo *Jeune sculpteur au travail*.

Altro argomento oggetto d'indagine è il rapporto di Picasso con gli affreschi provenienti da Pompei ed Ercolano ritenuti unanimemente in letteratura una innegabile fonte d'ispirazione per la sua produzione pittorica e grafica. È doveroso ricordare che il sito di Pompei viveva in quegli anni una nuova stagione di studi e ricerche. Gli scavi promossi dal Soprintendente Vit-

torio Spinazzola (1911-1923) con un approccio attento agli aspetti urbanistici e architettonici nonché alla possibilità di ricomporre i contesti avevano riaperto l'interesse di un pubblico sempre più ampio sul sito di Pompei.

Oltre alla visita degli scavi, Picasso ebbe modo di apprezzare presso il Museo di Napoli molti degli affreschi provenienti da Pompei ed Ercolano e di quei frammenti l'artista cercò di rievocare colori e forme ma soprattutto quella essenzialità solenne che riproporrà in dipinti come il *La Flûte de Pan* del Musée National Picasso di Parigi.

Dal rapporto con la pittura pompeiana deriva naturalmente una riflessione sul rapporto tra Picasso e la mitologia greca e romana. L'esposizione in mostra dei lavori grafici ispirati al tema del *Minotauro*, alla *Toiletta di Venere* e gli studi per il *Flauto di Pan* sono messi in relazione rispettivamente con gli affreschi pompeiani di *Teseo Liberatore*, proveniente dalla casa di Gavius Rufus, di *Marte e Venere*, dalla Casa delle Nozze di Ercole e con l'affresco raffigurante *Pan e le Ninfe*, dalla Casa di Giasone. Immagini che Picasso vide presso il Museo Nazionale di Napoli e che rielaborò con un approccio non mimetico ma di sintesi selettiva, generando racconti inediti che confermano il suo spirito geniale e ribelle rispetto ad ogni forma di codificazione e conformismo nel campo dell'arte così come nella vita.

Molte sono state le esposizioni dedicate a Pablo Picasso ed al suo «secondo periodo classico», valga per tutte la mostra *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo: 1915-1925*, inaugurata nel 2017 alle Scuderie del Quirinale, tuttavia, l'esposizione napoletana si propone al visitatore con un taglio peculiare il cui discrimine consta nel confronto diretto tra le opere di Picasso e le collezioni d'arte antica del Museo con un approfondimento sull'allestimento degli spazi espositivi ad inizio Novecento.

MARIANNA MEROLLE



Fig. 1. Picasso e l'antico. Allestimento mostra. Su concessione del Ministero della Cultura-Museo Archeologico Nazionale di Napoli"© V. Cosentino.

Fig. 2. Picasso e l'antico. Allestimento mostra. Su concessione del Ministero della Cultura-Museo Archeologico Nazionale di Napoli"© V. Cosentino.



Giovanni Carbonara

Antonello Pagliuca

Pier Pasquale Trausi

L'ARCHITETTURA DELLE COLONIE D'OLTREMARE

Un riflesso della "Modernità" fra
sperimentalismo e identità nazionale



Copertina del libro

Carbonara G. Pagliuca A., Trausi P.P., *L'architettura delle Colonie d'Oltremare. Un riflesso della "Modernità" fra sperimentalismo e identità nazionale*, Gangemi 2021.

About: The Italian colonisation process, even in the drama of war, gave a strong impulse to the idea of realising a "New Overseas Italy". The colonies of the "Horn of Africa" represented a laboratory of modern architectural and urbanistic seasons, through an eclecticism given by the experimental combination of local styles and the Italian avant-garde of the time. This volume highlights not only the need to safeguard the architectural and stylistic originality of the former Italian colonies, but above all the "constructive machine" hidden within these architectures, which likewise describes the technological experiments conducted by Italian professionals and builders in these territories (such as the application of local natural fibres to make insulation, the experimentation of new building systems such as the construction of isothermal housing with dry envelopes, etc.).

L'Architettura delle Colonie d'Oltremare di Giovanni Carbonara, Antonello Pagliuca e Pier Pasquale Trausi è un interessante volume le cui pagine sviluppano in modo sistematico, da un punto di vista architettonico e costruttivo, la faticosa opera italiana di costruzione nelle ex colonie dell'Africa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo. Le vicende raccontate nel testo si inseriscono in uno scenario in cui rilevanti esempi di architettura moderna costellano le più importanti città coloniali, in particolare quelle del cosiddetto Corno d'Africa, e i cui caratteri tipologici e formali rimandano all'eclettismo dei primi anni del Novecento italiano. Liberty, Futurismo, Monumentalismo e Razionalismo diventano archetipi di una nuova edilizia capace di disegnare l'espansione degli insediamenti coloniali, alcuni anche di nuovo impianto, caratterizzati da imponenti reti di infrastrutture e edifici pubblici, frutto di una mirabile sperimentazione urbanistica e architettonica.

Nei primi capitoli del volume gli autori descrivono attentamente l'idea del Regime di voler sovvertire i classici schemi della politica coloniale, per fare spazio ad una nuova "Italia d'Oltremare" dove i coloni avrebbero trovato una nuova vita di lavoro e benessere. Questa visione si riflette nella definizione di una nuova architettura capace di reinterpretare con originalità

le esperienze progettuali che si andavano sperimentando in Europa e in Italia, ma in seguito condannata ad una *damnatio memoriae* per via della controversa storia politica italiana che fa da sfondo alle vicende descritte dagli autori.

Il settore delle costruzioni fu tra quelli economicamente più redditizi, grazie soprattutto alle copiose risorse pubbliche stanziare per la realizzazione di faraonici progetti a servizio della “Nuova Italia”: dai tradizionali “Tukul”, architetture in argilla, legno e paglia tipiche della tradizione costruttiva locale, a vere e proprie città, con una loro struttura urbanistica, edilizia e legislativa ben definita, realizzate grazie al valido supporto di importanti imprese di costruzione e dei migliori architetti e urbanisti italiani. Le correnti moderniste vennero così esportate nelle colonie africane, dove si tradussero in un mix originale di stili e linguaggi che, seppur difficile da classificare ed etichettare, diede vita a rilevanti ed emblematiche architetture.

Su tali premesse, attraverso una metodica e sistematica ricerca archivistica e documentale, il volume mette in evidenza un altro aspetto peculiare dell’esperienza coloniale italiana, ossia la materia costruttiva e tecnologica, che a quel tempo portò a straordinarie, uniche e ardite sperimentazioni. Inoltre, le esperienze di conservazione condotte sugli importanti siti archeologici di cui erano ricchi i territori d’oltremare contribuirono a delineare le più moderne tecniche e teorie di conservazione e restauro.

In circa un decennio, abili professionisti e imprenditori seppero virare le sfavorevoli contingenze delle politiche protezionistiche di quel tempo, a seguito delle famose “sanzioni economiche”, in punti di forza della politica autarchica di Regime, soprattutto nelle colonie che divennero fucina di brevetti, materiali e prototipi di nuovi sistemi costruttivi. Infatti, le regioni del Corno d’Africa, non potevano fare affidamento sulle risorse della Madrepatria giacché, almeno durante i primi anni di colonizzazione, i costi di trasporto erano oltremodo esorbitanti (ad esempio, nel 1936, il costo del calcestruzzo in Italia era di circa 15 lire/quintale, mentre in Etiopia, lievitava a circa 750 lire/quintale). Una tale disparità economica spinse il Governo centrale a adottare criteri progettuali “autarchici”, tali da sfruttare, almeno per i primi periodi, le poche risorse costruttive locali.

Solo alla fine degli anni Trenta, fu intuìta la potenzialità della prefabbricazione, ricorrendo alle tecniche industriali per la realizzazione di edilizia economica e “leggera”, smontabile e distribuita facilmente nelle colonie, affiancando ai materiali tradizionali quelli “moderni” (acciaio, calcestruzzo, ecc.) di rapida messa in opera. Nel volume sono ampiamente descritti e documentati noti e interessanti brevetti e sperimentazioni che garantivano principi di modularità, facilità costruttiva e di coibenza termo-acustica, come “l’Invulnerabile” (dell’omonima società Bolognese, commercializzato dalla ditta F.E.R.V.E.T. di Bergamo che, sviluppato ad hoc per le colonie, consentì la realizzazione di numerosi edifici sfruttando pannelli in “Eraclit” su strutture a telaio in acciaio), i sistemi prefabbricati in “nervacciaio” di Luigi Piccinato, le “abitazioni economiche” di Giuseppe Pagano (ideate con sistemi costruttivi in pannelli di calcestruzzo da realizzarsi a piè d’opera), i sistemi come il tipo “Ferreo”, “Cel-Bes”, l’“Infrangibile”, sistema “R.A.”, quasi tutti adottati per la realizzazione di diversi edifici del Genio Militare, dell’INCIS e dell’INA.

Seppur non esenti dal giudizio di ferma condanna della politica del tempo, delle scelte razziali e colonialistiche, gli autori offrono suggestioni di ricerca interessanti quanto attuali legate alla contingenza storica delle sanzioni economiche e del colonialismo che portarono a valorizzare le risorse locali. Basti pensare come l’odierno interesse verso la “riscoperta” delle fibre tessili naturali in alternativa a quelle sintetiche (anche nel settore delle costruzioni per la realizzazione, ad esempio, di pannelli termoisolanti a basso impatto ambientale) o verso la sperimentazione nell’uso di canne di bambù per la realizzazione di armature in sostituzione dell’acciaio scaturisca dai brevetti e dalle invenzioni messi in campo in questo particolare e fecondo - relativamente a questo ambito - periodo storico.

Aspetto interessante del volume è il grande lavoro che apre le porte ad una linea di ricerca sull’importanza di una approfondita conoscenza delle tecniche costruttive coloniali, nonché

di materiali e brevetti, per la compatibile conservazione, valorizzazione e fruizione di questo patrimonio. Inoltre, il tema apre nuovi ambiti di ricerca, ancora non del tutto esplorati, su temi legati alle sperimentazioni di nuovi materiali anche in accordo alle esigenze normative attuali e agli indirizzi dottrinari italiani ed europei in materia di sostenibilità delle costruzioni.

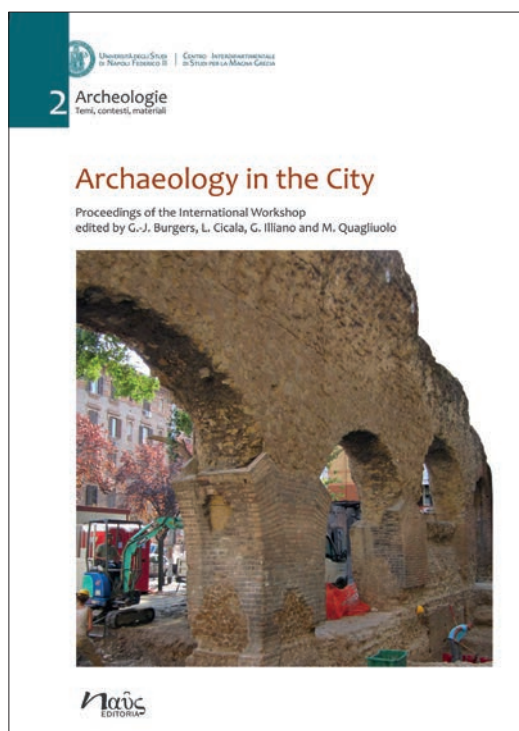
La recensione del volume mi è occasione per ricordare il Professore Giovanni Carbonara, una delle figure più influenti nel campo del restauro e della conservazione del patrimonio culturale, maestro ed ispiratore di numerose generazioni di architetti e studiosi, che ha alimentato il dibattito sulla conservazione e sul restauro del moderno, attraverso saggi, libri ed interventi in seminari e congressi.

La questione della conservazione del patrimonio del XX secolo e sulla sua inevitabile trasformazione è oggetto di un'intensa discussione, a cui si è raggiunto il consenso nel riconoscimento generale che gli approcci esistenti, come le carte del restauro, possano essere ampiamente applicabili alla conservazione del patrimonio del XX secolo, seppur con alcune sfide tecniche specifiche dovute alla costruzione innovativa e all'uso di materiali, che richiedono un'attenta valutazione caso per caso. In generale, esistono differenti posizioni disciplinari che mettono in luce i principi che guidano indagini e applicazioni sull'architettura del XX secolo, i quali si traducono in modalità operative e rilievi tematici: dalla coerenza con il rigore del restauro dell'antico, portata avanti proprio da Carbonara, alla necessità di una conoscenza approfondita della materialità, fino alla ricerca delle regole del progetto originario. Il documento ICOMOS sul Patrimonio del XX secolo richiama i principi della progettazione contestuale in continuità con gli attributi preesistenti, tra cui carattere, scala, forma, ambiente, composizione, proporzione, struttura, materiali, colore. Anche se le aggiunte possono essere percepite come nuove o identificabili a un esame più attento, dovrebbero essere "sviluppate per lavorare in armonia con l'esistente; complementare non in competizione".

Per Carbonara "la città non si dovrebbe fermare a guardare il passato, l'attenzione alla conservazione delle testimonianze del moderno merita la stessa cura dell'antico e risponde agli stessi principi". Si tratta di un argomento molto complesso che costringe a confrontarci con i temi fondanti della civiltà contemporanea, con i nuovi significati assunti dagli edifici stessi in relazione alle profonde trasformazioni sociali, culturali, tecnologiche ed economiche di un Paese. Rispetto alla produzione moderna, l'innovazione tecnologica, il legame tra forma e struttura, il linguaggio formale, i processi di standardizzazione, le sperimentazioni, sono elementi fondamentali per approfondire la questione, comprendere contenuti innovativi e proporre soluzioni virtuose che, a partire dall'approfondito progetto di conoscenza, siano in grado di superare frettolose operazioni di manomissione e trasformazione e garantire la trasmissione e il "mantenimento" nel tempo. Nel 1985 Bernard Tschumi propose al filosofo francese Jacques Derrida di collaborare con Peter Eisenman al progetto di un giardino per il Parc de La Villette a Parigi. Derrida, che non aveva mai sperimentato il mondo dell'architettura fino ad allora, scrisse per l'occasione *Pointe de Folie, Maintenant l'architecture*, ponendo l'accento sul senso di responsabilità nei confronti delle generazioni future che dovrebbe avere un'architettura che resiste e si mantiene in vita e che guarda con fiducia al futuro.

Ecco che il lavoro del Professore Carbonara apre la strada con fiducia al futuro, non resterà certamente soltanto racchiuso nelle pagine dei suoi testi ma sarà monito, slancio e incoraggiamento per giovani architetti, studiosi, docenti e ricercatori – come Antonello Pagliuca e Pier Pasquale Trausi, autori di questo testo – nel portare avanti con lo stesso impegno la sua testimonianza di instancabile, autorevole e appassionato studioso dell'architettura tradizionale e moderna come segni tangibili della civiltà in divenire.

FEDERICA RIBERA



Burgers G.-J., Cicala L., Illiano G., Quagliuolo M., *Archaeology in the City. Proceedings of the International Workshop*, Amsterdam 16-17 ottobre 2019, Archeologie. Temi, contesti, materiali, 2, Collana del Centro Interdipartimentale di Studi per la Magna Grecia, Napoli, Naus Editoria, 2021, pp. 142, fig. 79, 9 tabelle, ISBN 978-88-7478-059-4.

Copertina del libro

About: The massive presence of archaeological layers in many historical city centres, previously rather considered as an obstacle to urban growth, is now commonly perceived as an added value and a potential asset for development. In cities worldwide, urban expansion and renewal are increasingly accompanied by archaeological research.

Il volume, edito nel 2021, affronta il problema dell'archeologia legata allo sviluppo urbano, attraverso la presentazione di una serie di casi di studio molto diversi tra loro, sia dal punto di vista cronologico che geo-storico, con l'obiettivo di evidenziare i differenti approcci e le esperienze più recenti maturate sul tema della conoscenza e della programmazione dello sviluppo urbano.

I contributi presentati costituiscono gli atti di un *workshop* tenutosi ad Amsterdam il 16 e il 17 ottobre del 2019, organizzato da CLUE+ e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", in collaborazione con *Herity International*, che ha affrontato questa complessa problematica, mettendo a confronto varie realtà urbane a livello internazionale.

L'espansione e il rinnovamento delle città sono, infatti, argomenti di grande attualità nel dibattito contemporaneo, sempre più legati al tema della ricerca archeologica, per la presenza diffusa di evidenze antiche in molti centri urbani.

Se prima l'archeologia rappresentava un ostacolo per la crescita e il progresso urbanistico, oggi, attraverso nuovi metodi di ricerca e moderni sistemi di comunicazione, l'indagine archeologica può rappresentare un importante elemento di progresso per la crescita urbana e una buona occasione di conoscenza del territorio.

La città, negli ultimi anni, anche a seguito delle indicazioni fornite dalla Convenzione de La Valletta del 1992 e dalla Convenzione di Faro del 2005 in relazione alla protezione del patri-

monio culturale e archeologico e al valore dell'eredità culturale, viene analizzata soprattutto nel suo insieme e non in maniera esclusiva e puntuale, con lo scopo di ricostruirne la storia sociale ed economica calata nel contesto di appartenenza. Per questo motivo, grande importanza rivestono, nell'attuale dibattito sulle tendenze e metodologie di indagine, l'analisi del paesaggio e il legame con la città. Le recenti ricerche, infatti, includono anche le aree periferiche e marginali, intese in continuità spaziale con i centri di riferimento.

I processi legati all'urbanizzazione offrono, quindi, anche una grande possibilità per il perfezionamento dei metodi di documentazione archeologica, dallo scavo al rilievo, ai metodi non invasivi, e per i sistemi di recupero dei dati e la loro conservazione. L'espansione urbana diventa così un importante momento di riflessione per l'utilizzo corretto delle informazioni ai fini delle interpretazioni successive, fornendo uno strumento fondamentale per creare un corretto dialogo tra l'archeologia - e più in generale il patrimonio culturale - e le pianificazioni urbane. Il tema delle nuove tendenze metodologiche viene trattato all'inizio del volume, nel contributo introduttivo (pp. 9-20), attraverso un *focus* sull'argomento principale, il rapporto tra la città in trasformazione e l'archeologia, proponendo uno dei casi studio più importanti: la città di Roma. Dalla riflessione presentata, si evince l'importanza delle recenti esperienze derivate dalle varie forme di urbanizzazione che hanno arricchito sia le metodologie di studio tradizionali sia la conoscenza archeologica che ne è l'obiettivo.

Un osservatorio privilegiato per affrontare il tema del rapporto tra l'archeologia e lo sviluppo urbano moderno è rappresentato, invece, dal territorio dei Campi Flegrei (pp. 21-30). La conoscenza di quest'area costiera, infatti, caratterizzata da una densità di evidenze sia a terra che a mare e profondamente condizionata dagli eventi geologici, nasce proprio con la realizzazione delle prime infrastrutture. Ne è un esempio la realizzazione delle linee ferroviarie della Diritissima Napoli-Formia e della Cumana, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, quando il futuro ha cominciato a fare i conti con il passato e, a fronte delle numerose emergenze archeologiche, hanno avuto inizio le prime operazioni di tutela.

In questo contesto storico e geografico, la continuità del costruito, ieri come oggi, ha generato tipologie di paesaggio archeologico differenti e discontinue, che si prestano a diversi approcci analitici che contribuiscono notevolmente alla comprensione di questo comparto così denso e articolato.

Il volume ospita anche contributi molto interessanti per l'analisi delle fasce periurbane, sia nel caso delle città abbandonate già in antico sia di quelle interessate da una continuità di frequentazione fino ad età moderna, attraverso l'illustrazione di due progetti incentrati sullo studio dei siti di *Rosellae* e di Veio, in Etruria (pp. 31-49). Il dato emerso, nel tentativo di una ricostruzione territoriale, ha sottolineato l'importanza delle indagini non invasive, principalmente delle ricognizioni e delle indagini geofisiche che hanno permesso, da una parte, di conoscere tipologie territoriali differenti e, dall'altra, di comparare le varie evidenze individuate.

Ritornando nei Campi Flegrei, un esempio di paesaggio archeologico denso, frammentario e inglobato parzialmente nel costruito moderno è quello corrispondente alla città di Bacoli (pp. 51-58), con particolare riferimento all'area di Miseno e al suo entroterra. Lo strumento principale per approfondire la conoscenza di quest'area omogenea all'interno del comparto flegreo è stato individuato in una mappatura dei siti archeologici noti, attraverso moderne tecnologie GIS. Nonostante i limiti dovuti alla visibilità dovuta alla moderna urbanizzazione, è stata prodotta una cartografia dettagliata, calata sul moderno contesto cittadino, che ha evidenziato le potenzialità di questo tipo di approccio sia nella ricostruzione del paesaggio antico sia nell'individuazione e interpretazione di nuove evidenze.

Le aree maggiormente urbanizzate, infatti, ben si prestano alla riflessione sul rapporto tra l'antico e la città moderna e costituiscono i luoghi ideali per una sperimentazione seria e valida di nuovi metodi di ricerca. È il caso di Patrasso, in Grecia, un sito molto interessante proprio per la sua continuità di frequentazione dall'età preistorica ad oggi (pp. 59-72).

In tal senso, la ricerca presentata sottolinea l'importanza e la validità di due approcci differenti al problema del rapporto tra la città antica e quella moderna. Rilevante è il lavoro di censimento dei dati archeologici recuperati nel corso di scavi, con l'indicazione della tipologia e della profondità media di rinvenimento. A questa operazione, si affiancano le indagini di superficie in corrispondenza delle aree periurbane, non indiziate apparentemente da evidenze, al fine di registrarne il *background* archeologico prima delle attività di pianificazione relative all'espansione urbana.

Rimanendo in Grecia, non si può tralasciare, naturalmente, il caso di Atene (pp. 73-81), dove la continuità di vita, a partire dal Neolitico, ha restituito un palinsesto straordinario per una lettura dettagliata delle varie fasi storiche e, al contempo, ha lanciato una serie di sfide molto interessanti, soprattutto in relazione alle opere infrastrutturali che hanno interessato la capitale greca in anni recenti.

Data la densità di evidenze archeologiche, sono moltissimi gli scavi di emergenza legati a lavori urbani che hanno interessato il centro città. Questa esigenza ha dato vita ad una serie di progetti rivolti alla registrazione di tutte le evidenze note, inserite poi in una piattaforma *open access*, con il fine di raccogliere e mettere a sistema i dati frammentari e di restituire un quadro complessivo accessibile, strumento di grande utilità per la pianificazione e la gestione del territorio. Nel volume, si ritorna ancora una volta sulla città di Roma e sul suo complesso rapporto con il patrimonio storico-archeologico (pp. 83-90), attraverso la presentazione degli ultimi aggiornamenti del Sistema Informativo Territoriale Archeologico di Roma (SITAR), un progetto proposto nel 2007 dal Ministero della Cultura e dalla Soprintendenza Speciale di Roma, costituito dalla mappatura dettagliata delle evidenze archeologiche. Quella del SITAR è un'esperienza unica in Italia, è un sistema che viene continuamente implementato e rappresenta un importante strumento di tutela del patrimonio archeologico, controllato dagli organi dello Stato, utile soprattutto in funzione delle progettazioni urbane. Dal 2018 il sistema è stato migliorato e adeguato alle moderne tecnologie, è stato reso più accessibile e facile da usare, lavorando sull'interoperabilità della piattaforma e sulla diffusione dei dati, anche attraverso l'utilizzo dei *social media*.

Nell'analisi del rapporto tra l'archeologia e la città, non vengono trascurati, nel volume, i contesti nord-europei. L'occasione è offerta dalla realizzazione di infrastrutture di grande impatto, come la costruzione della linea N-S della metropolitana di Amsterdam (pp. 91-104). Quest'opera dalla genesi controversa ha permesso di programmare una serie di indagini sia archeologiche e che ricognitive sul paesaggio, restituendo molte informazioni utili alla ricostruzione della topografia antica.

È ancora Roma a fornire un importante esempio di dialogo costruttivo tra conoscenza del patrimonio artistico/archeologico e progettazione/pianificazione del territorio (pp. 105-111). Attraverso l'HGES (*HERITY Global Evaluation System*), un particolare approccio al bene culturale, basato su strumenti funzionali alla conservazione e alla tutela, ma anche alla conoscenza diffusa, partendo da *standard* di qualità, è stato possibile portare avanti una strategia di comunicazione basata su una corretta divulgazione dei dati. Questa operazione si è rivelata importante soprattutto in relazione ai flussi turistici, dimostrando come il patrimonio culturale possa divenire anche un ottimo attrattore economico, nell'ambito di una gestione qualitativamente elevata, attraverso vari canali di comunicazione.

Nel dibattito generale, oggetto del volume, viene riservata particolare attenzione ai vari tipi di approcci metodologici applicati alle realtà olandesi (pp. 113-127). In tal senso, il dato che emerge in maniera evidente è l'utilità delle indagini preventive non invasive, volte a identificare i siti archeologici nelle fasi preliminari alle progettazioni, consentendo una più agevole attività di programmazione degli interventi urbani e una più sicura protezione dei beni individuati.

In tal senso, vengono illustrati nuovi metodi applicati a siti archeologici medievali, individuati principalmente al di fuori dei centri urbani, spesso non intaccati da fenomeni di urbanizzazio-

ne e quindi tendenzialmente integri e ricchi di informazioni utili per la progettazione urbana di queste zone periferiche.

L'ultimo contributo è dedicato allo sviluppo di modelli di ricerca relativi ai depositi urbani nel Regno Unito (pp. 129-139), con un *focus* sui territori di York e di Londra, dove l'attenzione verso questi temi si è sviluppata piuttosto precocemente, nell'ambito dei *Rescues Movement*, negli anni Sessanta del Novecento, un periodo d'oro per lo sviluppo della moderna archeologia urbana.

Lo studio di nuove tecniche di raccolta dati, calibrate sulle caratteristiche specifiche di ciascuna area, tenuto conto degli aspetti archeologici, geologici e/o topografici, insieme ad una maggiore copertura rispetto al passato, spesso con l'ausilio delle attività di *survey* e delle indagini geofisiche e stratigrafiche, ha consentito la ricostruzione di lunghi periodi di vita degli insediamenti individuati, che spesso vanno dall'età del Bronzo fino ad età romana inoltrata.

Nell'ambito di queste attività, sono stati messi a punto anche diversi programmi di monitoraggio dei siti stessi, che hanno consentito da una parte l'incremento della conoscenza specifica e dall'altra una maggiore accessibilità e partecipazione della popolazione, coinvolta anche nelle molteplici fasi delle attività di cantiere, attraverso il racconto dello scavo e l'illustrazione dei problemi che si affrontano quotidianamente in determinati contesti.

La riflessione generale, dunque, ha evidenziato come il rapporto tra l'archeologia e la crescente urbanizzazione che ha interessato e interessa tuttora l'Europa intera abbia come filo conduttore quello della conoscenza, uno strumento indispensabile per una corretta pianificazione, nel rispetto delle evidenze archeologiche e del patrimonio culturale e con l'ausilio di vari strumenti. Non vengono trascurate, in relazione a questi punti, le strategie di divulgazione e di comunicazione dei dati, al fine di raggiungere diversi livelli di utenza, con l'obiettivo principale di diffondere la conoscenza del proprio territorio e di restituire il bene culturale, patrimonio di tutti, alla popolazione.

Al contempo, appare evidente quanto sia ormai realizzabile, attraverso una corretta raccolta dei dati, con metodi sofisticati e recenti sperimentazioni, la creazione di una base di lavoro quanto più completa possibile, per definire e consolidare un dialogo sereno e costruttivo tra antico e moderno.

MARIA LUISA TARDUGNO

PREMI, CONCORSI E BORSE DI STUDIO

GERACI SICULO E LA VIA DELL'ACQUA: UN PERCORSO ARTISTICO CON OTTO NUOVE FONTANELLE NEL CENTRO STORICO

Il Comune di Geraci Siculo, parte della città metropolitana di Palermo, ha bandito un concorso di idee per la realizzazione di otto nuove fontanelle che andranno a disegnare il percorso artistico denominato "La via dell'acqua".

L'intervento è pensato per conciliare l'espansione dell'offerta turistica e la valorizzazione dell'acqua, elemento simbolo del paese sia per la sua purezza che per l'utilizzo per fini termali. Snodandosi per gli stretti vicoli e le vie principali del centro, il percorso dovrebbe infatti accompagnare i visitatori dalla vetta del Castello dei Ventimiglia, fino alla parte più bassa del centro storico in prossimità della scuola elementare.

Le fontanelle - suddivise in 2 lotti funzionali - saranno quindi distribuite da monte a valle, con una duplice funzione: da un lato quella di attrazione turistica, dall'altro servizio per la comunità. A queste si aggiungeranno le quattro esistenti già presenti nel centro storico e recentemente ristrutturate.

- LOTTO 1 | fontanella via Castello • fontanella via Roma • fontanella largo Poeta • fontanella largo Aquila
- LOTTO 2 | fontanella via Normanni • fontanella scalinata via Platano • fontanella via Francesco Ventimiglia • fontanella via San Bartolo

Il disegno di ciascuna fontanella dovrà essere pensato nel pieno rispetto del contesto urbano in cui sarà inserita, con massima attenzione nella scelta dei materiali, preferibilmente naturali e con lavorazioni artigianali.

È molto importante l'originalità e l'estetica artistica delle opere ideate, purché rispettino i criteri di fattibilità sia tecnica che economica.

Nell'ottica di un consumo razionale delle risorse idriche, infine, dovrà essere concepito un sistema efficiente di risparmio dell'acqua sgorgante attraverso l'utilizzo di valvole manuali, sensori automatici, sistemi di erogazione computerizzati e sistemi di ricircolo parziale.

Elaborati richiesti

Per ogni singolo lotto la proposta dovrà contenere:

- una tavola per ogni fontana appartenente al lotto con disegni, schizzi, foto e visualizzazioni 3D
- relazione illustrativa generale in formato A4 contenente le informazioni relative alle 4 fontanelle del lotto
- un computo metrico estimativo
- + chiavetta USB

Criteri di valutazione

- Realizzabilità tecnico economica | fino a 20 punti
- Bellezza artistica | fino a 20 punti
- Inserimento nel contesto urbanistico e coerenza architettonica | fino a 20 punti

- Scelta dei materiali utilizzati | fino a 20 punti
- Originalità e tecnologie impiegate | fino a 20 punti

Premi

- 1° classificato per ogni lotto: 2.500 euro
- 2° classificato per ogni lotto: 500 euro

KAIRA LOORO COMPETITION 2024. UN CENTRO DI MATERNITÀ NELL'AFRICA SUBSAHARIANA

L'organizzazione umanitaria Balouo Salo torna a coinvolgere architetti, studenti e designer under 35 in una nuova sfida progettuale da ambientare in un villaggio rurale nel sud del Senegal. Il concorso di idee punta questa volta alla realizzazione di un centro di maternità che offra assistenza sanitaria durante tutto il percorso della gravidanza.

Ogni anno nell'Africa subsahariana, oltre 200.000 donne perdono la vita a causa della mancanza di cure fondamentali. Le statistiche sono impietose anche per le partorienti, in Africa, una donna su 16 rischia di morire nel dare alla luce una nuova vita, mentre in altre parti del mondo, grazie alle cure prenatali e all'assistenza specializzata durante il parto, questo rischio riguarda una donna su 35.000. A stroncare tante vite, e a creare più di 1 milione di orfani ogni anno, sono spesso il risultato di complicazioni che potrebbero essere prevenute o trattate con l'accesso all'assistenza medica di base.

È in questo contesto che l'organizzazione umanitaria Balouo Salo torna a impegnarsi per sensibilizzare la comunità internazionale su questa disuguaglianza economica e di genere coinvolgendo gli under 35 (architetti, studenti, designer) in una nuova sfida progettuale ambientata nelle aree rurali del sud del Senegal.

Il concorso di idee Kaira Looro 2024 - che aprirà ufficialmente il 12 gennaio - punta questa volta alla realizzazione di un centro di maternità - un modello innovativo, un luogo iconico, accogliente e professionale - in cui le donne possano sentirsi al sicuro, ricevere le cure mediche essenziali, godere di condizioni igienico-sanitarie ottimali e della presenza di personale medico qualificato.

Oltre a condividere il montepremi di 8.000 euro, i primi tre classificati potranno svolgere uno stage negli studi di architettura presenti nella giuria: Kengo Kuma & Associates (Giappone), EMBT Architects (Spagna) e SBGA | Blengini Ghirardelli (Italia).

Programma di concorso

L'architettura dovrà essere concepita come intervento umanitario e per l'auto-costruzione, ovvero, senza personale qualificato né imprese di costruzione, con la diretta partecipazione della comunità locale, senza l'uso di mezzi pesanti, con tecnologie sostenibili e materiali locali. Il progetto potrà essere sviluppato in qualsiasi villaggio rurale a scelta del concorrente, nel sud del Senegal, e all'interno di un terreno di 45 metri di lunghezza per 15 metri di larghezza, con accesso solo sul lato lungo a est. Il costo dei materiali da costruzione (terra, cemento, legno etc..) non dovrà superare il budget di 70.000 euro.

Nello specifico, il centro di maternità, da sviluppare in uno o più corpi architettonici in base alla visione del progettista, in una superficie massima di 350mq e in un unico piano terra, dovrà avere almeno le seguenti aree:

- area reception e sala d'attesa
- area riservata al personale sanitario
- area visite mediche e consulenze
- aree degenze
- area travaglio e parto
- area operatoria per il taglio cesareo
- area di osservazione neonatale

Modalità di partecipazione

È possibile partecipare al concorso individualmente o in team con massimo 5 componenti. Almeno un membro deve avere età pari o inferiore a 35 anni (al momento dell'iscrizione).

I partecipanti iscritti riceveranno ulteriori materiali aggiuntivi: - Dimensioni e orientamento del lotto; - Schede, prezzi e immagini di alcuni materiali locali; - Immagini delle maternità nelle aree rurali, - Template degli elaborati da presentare.

Iscrizione e costi

- Early registration (12 gennaio - 29 febbraio 2024) | 60 euro/team
- Normal registration (1 marzo - 8 aprile 2024) | 90 euro/team
- Late registration (9 aprile - 14 maggio 2024) | 120 euro/team

Elaborati e criteri di valutazione

I progetti dovranno essere rappresentati attraverso una tavola grafica (formato A1); una relazione illustrativa che spieghi le scelte progettuali, dall'idea ai materiali fino al processo di montaggio e alla stima dei costi; un'immagine cover (render, schizzo o foto del plastico) che rappresenti il progetto.

I progetti saranno valutati sulla base dei seguenti criteri: qualità architettonica • costruzione e materiali • flessibilità e integrazione con il contesto.

Giuria

- Kengo Kuma | KKAA, Giappone
- Benedetta Tagliabue | Benedetta Tagliabue - EMBT Architects, Spagna
- Agostino Ghirardelli | SBGA | Blengini Ghirardelli, Italia
- Mario Cucinella | Mario Cucinella Architects, Italia
- Urko Sanchez | Urko Sanchez Architects, Spagna
- Raul Pantaleo | TAM Associati, Italia
- Tosin Oshinowo | Oshinowo Studio, Nigeria
- Emmanuelle Moureaux | Emmanuelle Moureaux Architecture + Design, Giappone
- Saad El Kabbaj, Marocco
- Driss Kettani, Marocco
- Mohamed Amine Siana, Marocco

Premi

- 1° classificato: 5.000 euro + realizzazione + stage Kengo Kuma & Associates
- 2° classificato: 2.000 euro + stage EMBT Architects

- 3° classificato: 1.000 euro + stage SBGA | Blengini Ghirardelli
- 2 menzioni d'onore
- 5 menzioni speciali
- 20 finalisti + 20 Top 50

Tutti i progetti premiati riceveranno un certificato digitale e saranno pubblicati nel libro ufficiale del concorso, presentati e discussi presso partner, istituzioni e autorità nazionali e internazionali; trasmessi a magazine e portali di architettura; esposti in eventi, fiere e seminari.

UN'ARCHITETTURA "MUTA" E ICONICA PER COMMEMORARE LE VITTIME DELLE BOMBE NUCLEARI

Iscrizioni entro il 18 giugno | Consegna entro il 22 luglio 2024

In un periodo così teso in cui aumentano i conflitti nel mondo e i politici paventano il rischio di una terza guerra mondiale, la piattaforma Buildner invita nuovamente a riflettere sulla guerra e sulle sue conseguenze devastanti attraverso un concorso di idee dedicato al progetto di un memoriale, da collocare all'interno di un sito di test di armi nucleari dismesso.

Il tema del concorso "*The Last Nuclear Bomb Memorial*" potrà essere interpretato liberamente, con l'unica condizione di lasciare all'architettura tutta la potenza espressiva, senza far riferimento all'uso di parole.

Le armi nucleari rappresentano una minaccia silenziosa che potrebbe diventare più letale e pericolosa di tutto quanto vissuto dall'umanità finora, pandemia compresa.

La sfida progettuale chiede quindi di immaginare un'architettura capace di parlare **SENZA PAROLE**, esprimendo la sua potenza iconica attraverso geometrie, materiali o effetti di luci e ombre.

Il concorso di idee promosso da Buildner cerca così di ricordare la firma del Trattato delle Nazioni Unite sulla proibizione delle armi nucleari, raggiunta grazie al sindaco di Nagasaki Tomihisa Taue nel 2017 in occasione del 75° anniversario del devastante bombardamento, che costò la vita a oltre 100.000 civili, causando morti anche a distanza di mesi a causa di ustioni, ferite, radiazioni, malattie e malnutrizione.

Chi può partecipare

Il concorso è aperto a tutti, senza specifici requisiti professionali. È possibile partecipare singolarmente o in gruppi di massimo 4 persone.

Elaborati richiesti

Il progetto dovrà essere rappresentato in 1 tavola formato A2 attraverso schizzi, render, pianta, sezioni, prospetti, schemi e altri materiali a scelta che possano farlo comprendere meglio.

Iscrizione e costi

- Early Bird Registration (fino al 13 febbraio 2024) studenti: 70 euro | professionisti: 80 euro
- Advance Registration (14 febbraio - 16 aprile 2024) studenti: 90 euro | professionisti: 100 euro
- Last Minute Registration (17 aprile - 18 giugno 2024) studenti: 110 euro | professionisti: 120 euro

Premi

- 1° classificato: 3.500 euro
- 2° classificato: 1.500 euro
- 3° classificato: 1.000 euro
- Buildner Student Award: 1.000 euro
- 6 menzioni d'onore

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 (1a 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 (1a ed. Gauthier-Villars, Paris 1899), vol. II, pp. 163-181.

BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1a 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

210

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 (riconducibile 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 dei lavori urgenti da farsi nella chiesa di S. Cesareo in Roma*, Roma 1821 (Roma, Archivio di Stato, *Camerali 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).

211

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

Monère

Periodico annuale

ISSN 2704-7806

Rivista scientifica

Stampato presso PressUp Srl

Via Caduti sul Lavoro, 01036 Zona Industriale Settevene, Viterbo (VT)

Febbraio 2024