

NUMERO 5/2023 ANNO 5

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE ISTITUZIONI POLITICHE

Periodicità: annuale

Promotore editoriale

Il Menabò - Associazione Culturale Editoriale

Direzione

Mariano Nuzzo (*Direttore responsabile*)

Antonello Pagliuca (*Vicedirettore*)

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 Santopuoli, Ludovico Solima, Claudio Varagnoli

Comitato di redazione

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

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

Grafica e impaginazione

Giulio Grimaldi
Roberto Facendola

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: 9788898431236

Rivista scientifica inclusa nell'elenco ANVUR delle riviste scientifiche per i settori 08 e 10 dal 2018.
In copertina: *Rione Terra (Pozzuoli)*, *Deposito Reperti Archeologici*, visione di corsia.

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE ISTITUZIONI POLITICHE

Nota introduttiva

- 6 MARIANO NUZZO
A cura del direttore responsabile

Contributi

- 9 STEFANO DE CARO:
A proposito di una nuova guida del Rione Terra.
- 27 DONATELLA RITA FIORINO, SILVANA MARIA GRILLO:
Continuità materica e declinazioni costruttive nel patrimonio storico in granito del nord Sardegna.
- 51 FABIO MANGONE:
Tivoli e villa Adriana nella prospettiva degli architetti danesi, tra settecento e ottocento.
- 61 ANTONELLO PAGLIUCA, PIER PASQUALE TRAUSI, GIUSEPPE D'ANGIULLI,
DOMENICO GIACOVELLI:
La Chiesa di S. Antonio da Padova a Ginosa, espressione culturale di una tradizione comunitaria locale.
- 75 VERONICA PENNINI:
Suggestioni dall'antico per la "facciata principale" della Reggia di Caserta.
- 83 GIUSEPPE PIGNATELLI SPINAZZOLA, LUIGI MAGLIO:
Rileggere Vigliena. Le premesse, i modelli, l'architettura.
- 97 LUCIA MANUELA PROIETTI, MARIA LUISA TARDUGNO:
I depositi archeologici del Rione Terra e la storia di un riuso recente.

- 109 CHIARA RIZZI:
La sostenibile leggerezza della pietra. Dall'architettura rupestre alla progettazione biofila.

Recensioni e comunicazioni

- 121 MARIANNA MEROLLE: Memorie Scomposte. Il piccolo traffico della vita che conta
- 125 FILOMENA RUSSO DEL PRETE: Il Restauro della Chiesa di Santa Maria Jacobi. Preservazione e Innovazione
- 129 MARIANO NUZZO: La Città, il Mare e il Porto nella Storia e nella Contemporaneità. Un Dialogo Continuo tra Sviluppo e Conservazione nel Golfo di Napoli

Premi, concorsi e borse di studio

Norme redazionali

MONÈRE

RIVISTA DEI BENI CULTURALI E DELLE ISTITUZIONI POLITICHE

NOTA INTRODUTTIVA ALLA RIVISTA
A CURA DEL DIRETTORE RESPONSABILE

Mariano Nuzzo

Con il **quinto numero di Monère** proseguiamo il nostro viaggio attraverso la complessità e la ricchezza dei beni culturali, esplorando il legame profondo che unisce passato e presente, tutela e sviluppo, memoria storica e progettualità futura. Questo numero si presenta come una raccolta articolata di contributi che spaziano dalla conservazione del patrimonio architettonico all'innovazione nei processi di valorizzazione, dal dialogo con la storia alla proposta di nuovi linguaggi interpretativi. Un primo focus è dedicato alla materia e al suo ruolo nella costruzione dell'identità culturale. Lo studio sul granito della Sardegna settentrionale non è solo un'analisi delle caratteristiche fisiche del materiale, ma anche una riflessione sulle sue declinazioni estetiche e simboliche nel corso dei secoli. Questo tema si intreccia con quello delle tecniche costruttive tradizionali, in cui passato e presente dialogano per offrire nuove soluzioni nel campo della conservazione. Non meno rilevante è il contributo che esplora le suggestioni dall'antico nella facciata principale della Reggia di Caserta, dimostrando come il patrimonio architettonico possa essere una fonte inesauribile di ispirazione per una progettazione moderna consapevole. Questo tema si affianca a uno sguardo innovativo sull'archeologia urbana, con un approfondimento sui depositi archeologici del Rione Terra di Pozzuoli, che raccontano storie di riuso e trasformazione. Un'altra sezione significativa analizza il rapporto tra architettura e paesaggio attraverso lo studio degli architetti danesi del XVIII e XIX secolo a Villa Adriana e Tivoli. Questo contributo invita a riflettere sul ruolo dell'archeologia come fonte di ispirazione per la progettazione, ma anche come testimonianza delle trasformazioni culturali che attraversano i secoli. I lettori troveranno inoltre un'analisi che riscopre la storia di Vigliena e del suo patrimonio architettonico, offrendo nuove prospettive su un passato spesso trascurato. Accanto a questo, emerge il valore delle comunità locali, come dimostrato dallo studio sulla Chiesa di Sant'Antonio a Ginosa, un esempio di come le tradizioni culturali possano essere un potente strumento di coesione sociale e identità. In un'epoca in cui il patrimonio culturale è sempre più al centro di sfide complesse, come la sostenibilità, la digitalizzazione e la pressione sugli ecosistemi urbani, Monère si

conferma un luogo di riflessione critica e interdisciplinare. Le sue pagine sono pensate per accogliere contributi che sappiano guardare oltre il presente, offrendo visioni di lungo periodo e stimolando un dialogo proficuo tra ricerca, istituzioni e società civile. Questo numero è un invito a leggere il patrimonio culturale non come una semplice eredità, ma come un processo vivo, in continua trasformazione, che richiede attenzione, cura e creatività. Auguro a tutti i lettori che queste pagine possano offrire spunti per approfondire, riflettere e contribuire attivamente alla costruzione di un futuro in cui il nostro passato continui a essere una risorsa inesauribile.



Fig. 1. *Veduta della Solfatara, da W. Hamilton, Campi Phlegraei, Observations on the Volcanos of the two Sicilies etc., 1776-1770.*

A PROPOSITO DI UNA NUOVA GUIDA DEL RIONE TERRA¹

Stefano De Caro

About: The Phlegraeian Fields have always represented a prominent territory for the Administration responsible for the protection of the archaeological excavations of Naples and its province. Since the eighteenth century, the frame that this area enjoyed among Neapolitan antiquarians and foreign travelers of the Grand Tour for its ancient historical and literary memories and its scenic context had prompted the newly born Bourbon kingdom to enhance the ancient Phlegraeian vestiges.

¹ Il presente testo è tratto dal discorso di presentazione della guida da me tenuto il 26 marzo 2024 nella sala “Giovanni Carbonara” della sede della Soprintendenza ABAP per l’area metropolitana di Napoli.

Non possiamo che felicitarci per la pubblicazione di questa guida² molto opportunamente approntata per servire alla visita di un complesso, il Rione Terra di Pozzuoli, che rappresenta uno dei capisaldi della storia dei Campi Flegrei.

L'opportunità scaturisce dal fatto che molti nuovi segmenti della topografia della colonia si erano aggiunti rispetto a quanto illustrato nella precedente guida redatta da me e da Costanza Gialanella ventidue anni fa³, sicché si rendeva necessario un aggiornamento che ne tenesse conto. Gli autori dell'attuale guida che dobbiamo alle cure dell'editore Naus, Costanza Gialanella, Lucia Proietti, Rosanna Immarco, sono quelli storici che continuano ad operare su questo monumento così come gli autori dei rilievi e dei restauri, Vincenzo Imperatore e Michele Varchetta; la guida è stata però anche l'occasione per introdurre nella bibliografia su Rione Terra il nome della dr.ssa Maria Luisa Tardugno che ha oggi la responsabilità della tutela del sito e a lei, come al Soprintendente Mariano Nuzzo, vanno i più sinceri auguri per questo importantissimo compito.

Heri dicebamus, ovvero “come dicevamo ieri”, era la formula usata dagli antichi maestri medievali per raccordare le loro nuove lezioni alle precedenti, e per collegare questo nuovo momento della storia della valorizzazione dei Campi Flegrei al suo passato ritengo utile raccontare in breve da dove tutto è cominciato ricorrendo a un mio vecchio testo nel quale illustravo le prospettive della politica di tutela per questo territorio dell'allora Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta, l'istituzione per certi aspetti madre dell'attuale Soprintendenza “mista” per l'area metropolitana di Napoli.

I Campi Flegrei hanno sempre rappresentato un territorio “di punta” per l'Amministrazione preposta alla tutela degli scavi archeologici di Napoli e della sua provincia. Fin dal XVIII secolo la fama di cui questo territorio godeva tra gli antiquari napoletani e i viaggiatori stranieri del Grand Tour per le antiche memorie storiche e letterarie e il suo contesto paesaggistico⁴ (fig. 1) aveva spinto il neonato regno borbonico a valorizzare le antiche vestigia flegree. Ne è prova sia il precoce scavo, nel 1750, alla “vigna delle tre Colonne” di Pozzuoli, del c.d. Serapeo (in realtà il *macellum*) con la sua ricchissima decorazione scultorea ed architettonica, subito aperto alla visita (fig. 2) con la tempestiva creazione presso di esso di un primo deposito visibile di materiali archeologici, a vantaggio dei “curiosi” «è volere di Sua Maestà [recita il decreto reale] che si conservino nella forma attuale quei monumenti di antichità per la cui fama vengono frequentemente in visita molte persone da paesi lontani... si costruisca un recinto, dando incarico al sergente della guardia degli Invalidi che esiste presso il Tempio di farlo colà, e che egli ne abbia la chiave per affidarla a qualunque persona nota di quelli che illustrano quelle antichità»⁵.

L'entusiasmo di questi buoni inizi andò tuttavia smorzandosi col tempo, sia a causa

² GIALANELLA C., IMMARCO R. M., PROIETTI L. M., TARDUGNO M.L., *Puteoli. Il percorso archeologico del Rione Terra. Guida alla visita*, ODV Quaderni di viaggio, 3, Naus editoria, Napoli 2022.

³ DE CARO S., GIALANELLA C., JODICE M., *Il Rione Terra di Pozzuoli*, Electa Napoli, Napoli 2002.

⁴ «Una gita in mare fino a Pozzuoli, brevi e felici passeggiate in carrozza o a piedi attraverso il più prodigioso paese del mondo. Sotto il cielo più limpido il suolo più infido; macerie d'inconcepibile opulenza, smozzicate, sinistre; acque ribollenti, crepacci esalanti zolfo, montagne di scorie ribelli a ogni vegetazione, spazi brulli e desolati, e poi d'improvviso, una verzura eternamente rigogliosa, che alligna dovunque può e s'innalza su tutta questa morte, cingendo stagni e rivi, affermandosi con superbi gruppi di querce perfino sui fianchi d'un antico cratere. Ed eccoci così rimbalzati di continuo tra le manifestazioni della natura e quelle dei popoli. Si vorrebbe riflettere, ma ci si sente impari al compito», dal *Viaggio in Italia*, alla data del 1° marzo 1787:

<https://alessandrodiadamo.wordpress.com/2022/06/06/dal-viaggio-in-italia-di-johann-wolfgang-goethe-napoli/>.

⁵ «ser la voluntad de S.M. el que se conserven en la forma que existen aquellos monumentos de la antigüedad à cuya fama vienen frequentemente à observarles muchas personas de distantes payeses... se haga luego un rastillo, encargando al sargente de la guardia de los invalidos que existe al Templo lo haga colocar luego, teniendo la llave de el, y dandola à qualquiera persona conocida de los que muestran aquellas antigüidades» R.J. de Alcubierre (1755) in RUGGIERO M., *Degli scavi di antichità nelle Province di Terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888, pp. 179-180.



Fig. 2 Il Macellum di Puteoli, alias “Tempio di Serapide” dopo lo scavo alla Vigna delle Tre Colonne, in una veduta di Giovan Battista Lusieri (Roma, 1755 – Atene, 1821).

della maggiore “redditività politica” degli scavi vesuviani, sia per la cronica limitatezza di fondi dell’Amministrazione reale degli Scavi. Basti dire che il maggiore scavo ottocentesco in area flegrea, quello dell’Anfiteatro maggiore di Pozzuoli, procedette a “a singhiozzi”: iniziato tra il 1839 ed il 1845, continuò poi tra il 1880 ed il 1882, e fu infine concluso solo nel Novecento da Amedeo Maiuri dopo la Seconda guerra mondiale. Ciò nonostante la Soprintendenza borbonica continuò per tutto l’Ottocento a mantenere un presidio nell’area flegrea⁶, soprattutto per sorvegliare i continui rinvenimenti di materiali prodotti da ritrovamenti occasionali e dagli scavi clandestini. Da un lato queste scoperte erano alimentate dalla presenza di centinaia di ville, tombe e colombari puteolani, cumani e misenati che fornivano continuamente marmi e iscrizioni, in parte recuperati dal vescovo Carlo Rosini⁷ (fig. 3) – la cui raccolta fu esposta, verso il 1870, nell’atrio del cortile del Seminario di Pozzuoli presso il convento di San Francesco – e dal canonico Giuseppe De Criscio (1826-1911). L’altro aspetto di queste antichità erano i vasi greci, di cui le necropoli cumane erano state generose fin dal Settecento, quando essi erano venuti di moda in tutta Europa sull’onda della vendita al British Museum delle collezioni napoletane di William Hamilton. Dopo l’epoca dei “tesoristi” seicenteschi lo scavo della necropoli di Cuma era diventato un’attività praticata da molti, napoletani e residenti stranieri appassionati di antichità, e lo stesso fratello del re, il principe Leopoldo di Borbone alla metà dell’Ottocento (1852-1857) vi si era dedicato con l’assistenza del figlio del grande architetto di corte Antonio Niccolini e del suo giovane amico archeologo Giuseppe Fiorelli. La bonifica del lago di Licola trasformò queste campagne amatoriali in un saccheggio devastante da parte di agguerrite bande di “tombaroli” locali legati al mercato internazionale, di fronte alle quali la Soprintendenza, sia quella borbonica sia quella italiana, non riuscì a contrapporre alcuna seria iniziativa. E fu fortuna che un collezionista privato, Emilio Stevens, riuscisse almeno a salvare

⁶ Agli inizi dell’Ottocento era presente un “Conservatore delle Antichità di Pozzuoli”, nella persona di don Francesco di Fraja (cfr. RUGGIERO cit., p. 171).

⁷ cfr. MOCCIA DI FRAIA M. T., *Musei e musealizzazione nei Campi Flegrei*, in «Bollettino Flegreo», III serie, n. 0, ott. 1993, pp. 97-111.

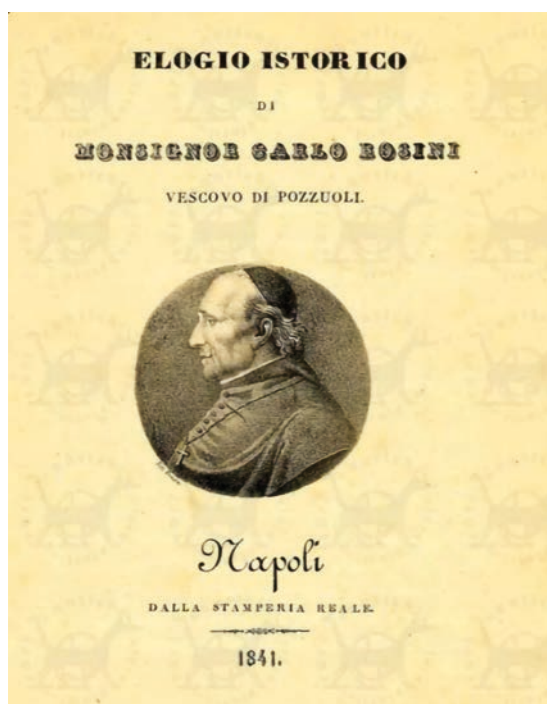


Fig. 3. Anonimo, *Elogio Istoric di Monsignor Carlo Rosini, Vescovo di Pozzuoli, Napoli 1841.*

Fig. 4. Paolo Orsi (1859-1935).

in tanta catastrofe una cospicua serie di corredi da lui ben scavati e documentati, poi acquistati a inizi Novecento dal Museo Nazionale di Napoli per la lungimiranza di Paolo Orsi (fig. 4).

Fu proprio alla breve esperienza napoletana dell'Orsi che si deve il primo decisivo assetto di prospettiva della politica della Soprintendenza napoletana, fino ad allora concentrata esclusivamente – e fu certo questo il limite maggiore della tradizione fiorelliana – su Pompei. Il suo invito a guardare alla storia della Magna Grecia e alle sue più antiche civiltà fu accolto da un manipolo di giovani funzionari della Soprintendenza che negli anni seguenti rinnovarono profondamente e in varie direzioni il panorama della ricerca. Nonostante perduranti debolezze di gestione della tutela, sì che durò ancora a lungo la tradizione degli scavi privati come di quelli clandestini, dobbiamo a Giuseppe Pellegrini⁸ (1866-1918) e poi soprattutto a Ettore Gabrici (1868 – 1962) i primi scavi regolari a Cuma e le loro prime pubblicazioni scientifiche. La fondamentale monografia del Gabrici su Cuma⁹ fu tra l'altro la base degli studi essenziali per la cronologia della ceramica arcaica greca dello Schweitzer¹⁰ e dello Johansen. Dopo che il Gabrici fu allontanato da Napoli, a seguito di attacchi personali e vessazioni, toccò a Vittorio Spinazzola (1863-1943) continuare gli scavi a Cuma sulla terrazza del tempio di Apollo, ampliandoli fino alla strada a monte che attraversa l'acropoli.

Ma se la situazione della tutela sembrava raddrizzata a Cuma, ben diversamente andavano le cose nel resto del territorio flegreo.

Fin dalla fine del regno borbonico la situazione demografica di Napoli aveva spinto il governo a progettare, favorendo e sollecitando l'apporto di capitali nazionali e stranieri, l'indu-

⁸ Cuma. Scavi nella necropoli (fondo Artiano) in «Notizie degli Scavi», 1902, pp. 556-562; *Tombe greche arcaiche e tomba greco-sannitica a tholos della necropoli di Cuma*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XIII, 1903, pp. 205-294.

⁹ GABRICI E., *Cuma*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXII, 1913.

¹⁰ SCHWEITZER B., *Untersuchungen zur Chronologie der geometrischen Stil*, I, Dissert. Heidelberg, Karlsruhe 1917; JOHANSEN K. F., *Les vases sicyoniens*, Paris 1923.

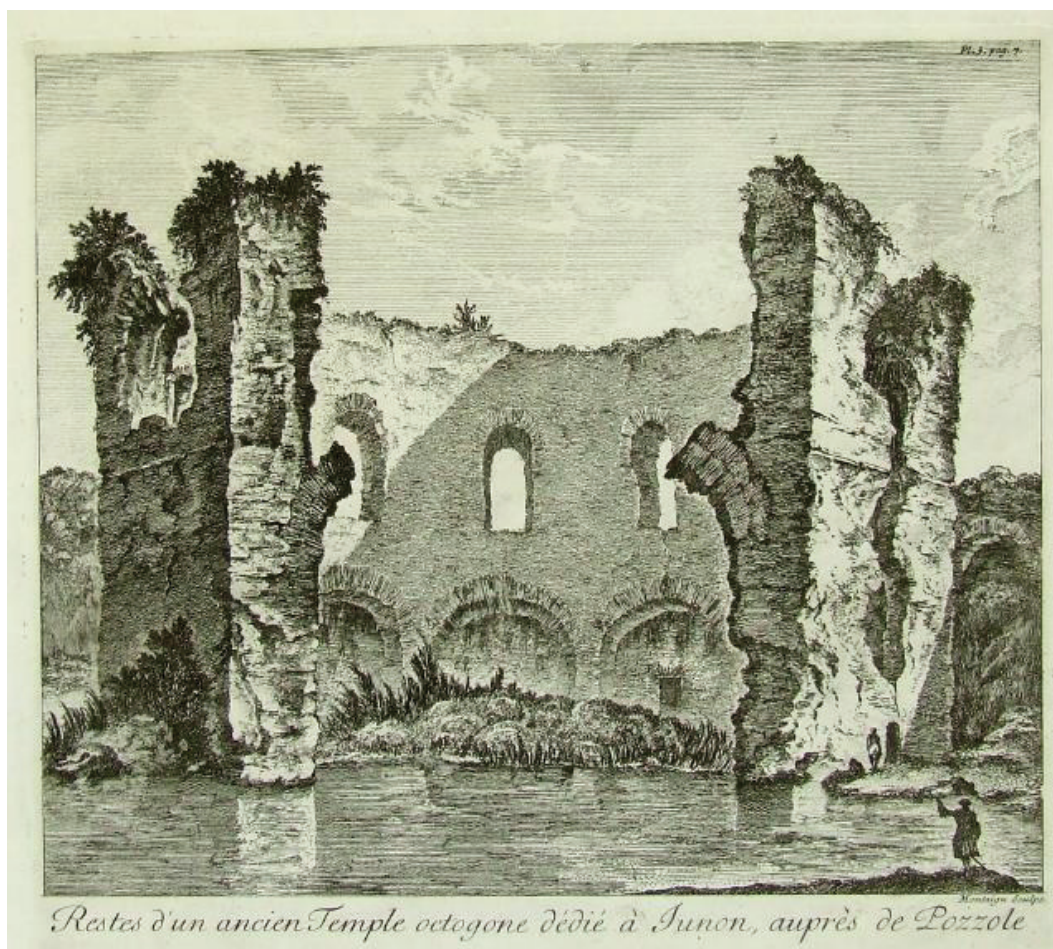


Fig. 5. La cavea dell'anfiteatro minore attraversata dalla linea ferroviaria "Direttissima".

strializzazione dei due bracci di costa del golfo di Napoli a est e a ovest della capitale. Con l'Unità, questa politica fu ripresa con maggiore determinazione, tanto più che la perdita dello *status* di capitale aveva tragicamente aggravato l'endemica crisi di Napoli. L'urbanizzazione, stimolata dai nuovi massicci insediamenti industriali sulla costa, finì per stravolgere il territorio flegreo, che la cartografia storica ci testimonia fino ad allora sostanzialmente integro. La Soprintendenza, sia perché carente di fondi e strutture, sia perché in fondo rassegnata all'ineluttabilità storica del nuovo corso, fu solo in grado di documentare con una fitta serie di relazioni sulle "Notizie degli Scavi di Antichità" le distruzioni che le nuove costruzioni provocavano in uno dei paesaggi archeologici più densamente popolati in antico. Questa devastazione continuò nel Novecento e l'episodio forse più eclatante si ebbe negli anni Dieci e Venti (1911-1927) con la costruzione della nuova linea ferroviaria Roma-Napoli, la c.d. Direttissima, che dopo aver resecato lungo la via Campana decine di monumenti funerari, tagliò a mezzo il più antico anfiteatro di Pozzuoli, il c.d. Anfiteatro minore¹¹ (fig. 5).

Succeduto nel 1924 Amedeo Maiuri allo Spinazzola nella direzione della Soprintendenza napoletana, l'attività del nuovo Soprintendente, che era stato già attivo a Cuma da giovane Ispettore ai tempi del Gabrici, si volse anzitutto a Cuma, dove iniziò dal 1924 una campagna di esplorazione¹² dei grandi monumenti romani che, pur con alcuni intervalli, proseguì fino al

¹¹ SPINAZZOLA V., *Pozzuoli*, in «Notizie degli Scavi», 1915, pp. 409-415.

¹² MAIURI A., in «Notizie degli Scavi» 1926, pp. 85-93; *ibidem*, 1928, pp. 181-186; in «Nuova Antologia» CCCXXXIII



Fig. 6. Il “tempio” di Apollo sulle rive del lago d'Averno.

dopoguerra sia sull'acropoli (*crypta* del monte di Cuma: 1925-26 e 1927-30¹³; antro della Sibilla: 1932; tempio c.d. di Giove: 1927-1928, sia nell'area del Foro (*Capitolium* e portico: 1938)¹⁴, spostando l'attenzione dalla grecità della fase delle origini della città al momento romano e virgiliano, in questo assecondando, evidentemente, le tendenze propagandistiche del governo fascista.

L'attenzione di Maiuri non poteva ovviamente tralasciare Baia, epicentro letterario e storico della letteratura romana sulla regione flegrea. Se poco si poteva fare per impedire lo stillicidio di distruzioni segnalate dai rinvenimenti occasionali, e poca soddisfazione dove' dare il recupero, durante il dragaggio della costa lungo il litorale (1923-1928) di una quantità ingente di frammenti scultorei e architettonici, appena poté, nel 1935, Maiuri avviò un sistematico programma di lavori¹⁵ per riportare alla luce (la prima campagna durò dal 1941 al 1943) il complesso delle terme nell'area circostante i tre grandi “trugli” o “templi” come la tradizione locale chiamava le grandi cupole termali da sempre in luce (fig. 6) e meta dei visitatori ancor prima dei tempi del Grand Tour.

1927, p. 489 ss.; *Aspetti e problemi dell'archeologia campana*, in «Historia», IV 1930, pp. 56-82; *Monumenti e luoghi virgiliani nella Campania*, in «Illustrazione Italiana», 41 suppl., 1930, pp. 22-28; voce *Cuma* in *Enciclopedia Italiana*, XII, 1931, pp. 131-132; *I Campi Flegrei dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Roma 1934.

¹³ È del 1928 il rinvenimento della statua nota come “Diomede”.

¹⁴ *Nuovi saggi di scavi di Cuma*, in «Campania Romana», I, 1983, pp. 9-15. Va ricordato tra l'altro il rinvenimento, nel tempio, della testa colossale di Giunone, che veniva ad affiancarsi ad un'altra testa di Giove già trovata nel 1858 nei pressi della “Masseria del Gigante”; la terza testa fu rinvenuta nella campagna di scavi del 1951-53.

¹⁵ MAIURI A., *Terme di Baia. Scavi, restauri e lavori di sistemazione*, in «Bollettino d'Arte», XXXVI, 1951, pp. 359-364. L'impresa ebbe aspri oppositori nello stesso Consiglio Superiore delle Antichità, dove Ugo Ojetti difese i privati possessori delle terre espropriate attaccando gli archeologi che «per la voluttà di scoprire quattro sassi attentavano alla bellezza, alla produzione vinicola, all'autarchia della collina di Baia consacrata e celebrata da tutta una tradizione di pittori e incisori dell'Ottocento napoletano».

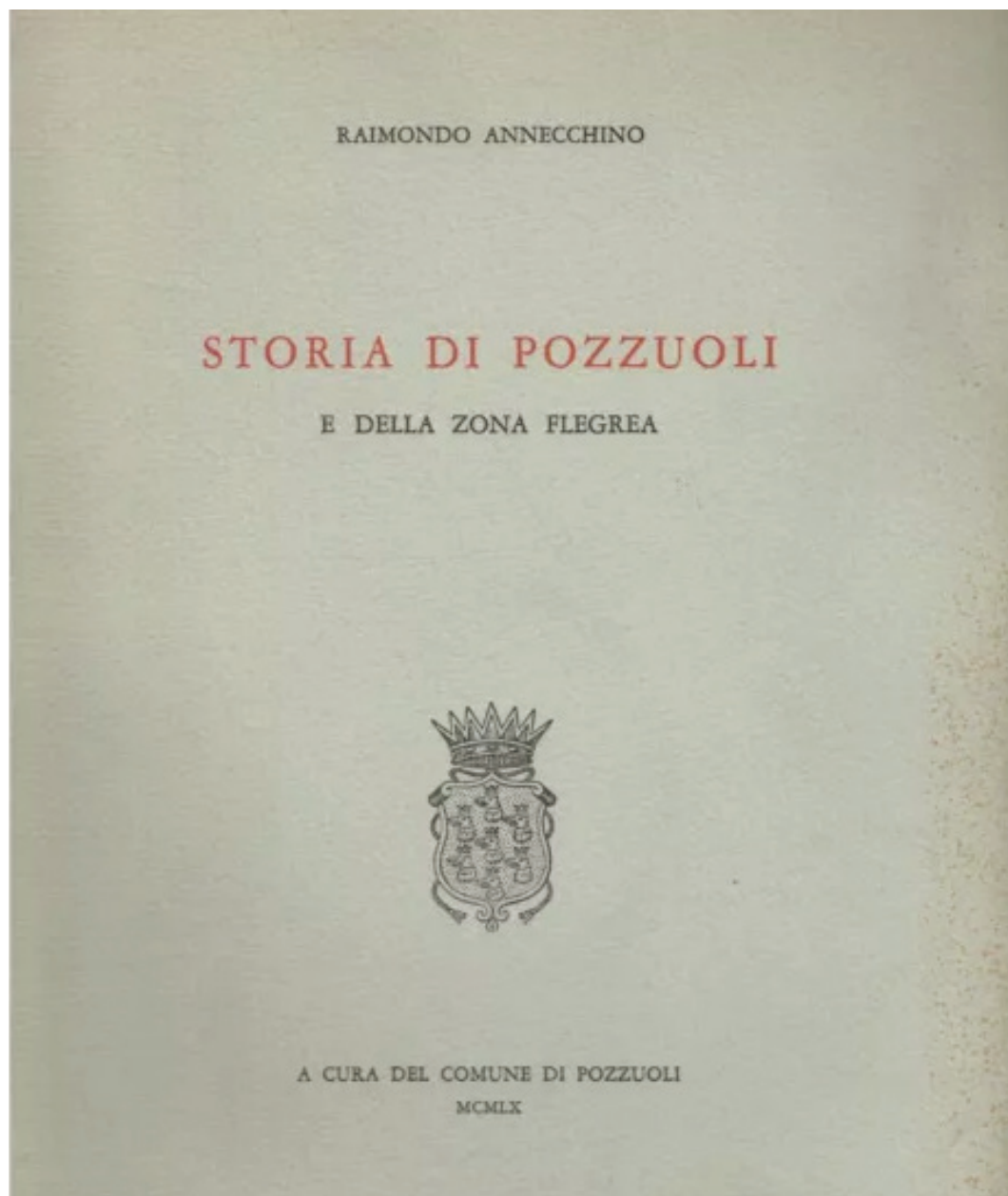


Fig. 7. Raimondo Anzecchino (1874-1954)

Anche a Pozzuoli, Maiuri affrontò l'impresa di rendere più facilmente identificabili i monumenti principali della città antica. Provvide così al risanamento del macellum (il c.d. Serapeo), allo sterro dell'Anfiteatro Flavio, solo in parte messo in luce dai Borbone, e allo scavo e al restauro di alcune file di mausolei lungo la via Campana. Non meno impegnativo, fu a Miseno, che aveva ospitato la base della flotta militare imperiale, lo svuotamento della Piscina Mirabilis, il grande serbatoio dove confluiva l'acqua dell'acquedotto augusteo del Serino per le necessità della flotta¹⁶ e lo scavo, tra gli anni '30 e '40, del teatro-ninfeo detto "Sepolcro di

¹⁶ Rinvenimenti occasionali di iscrizioni onorarie, monumenti ed epigrafi funerari dei marinai della flotta misenate, erano stati pubblicati precedentemente da parte di E. GABRICI (1909) e P. MINGAZZINI (1928).



Fig. 8. I Cantieri Armstrong sulla costa tra Pozzuoli e Baia.

Agrippina¹⁷, nonché di un interessante complesso che identificò con il faro del porto militare¹⁸. Al margine dei Campi Flegrei, approfittando dell'opera di bonifica delle paludi intorno al Lago Patria, Maiuri condusse negli anni Trenta (1932-1937) una vasta campagna di scavo nell'area del Foro di Liternum, città piccola e senza grandi vestigia, ma cara al mito della romanità per essere stata scelta da Scipione l'Africano come luogo d'esilio e di morte. Purtroppo i risultati di quelle indagini, estese anche a lunghi tratti della via Domitiana, sono restati largamente inediti e sono stati gravemente compromessi nel dopoguerra dall'assedio messo al recinto degli scavi (passato in proprietà della Provincia di Napoli, come gran parte dei beni dell'ex Opera Nazionale Combattenti) dalle costruzioni abusive, talché gran parte dell'impianto urbano antico può dirsi ormai perduto. È stata una fortuna che almeno le necropoli più antiche della colonia si siano in parte salvate, come testimoniano le recenti scoperte della Soprintendenza ABAP a Giugliano (c.d. Tomba del Cerbero)¹⁹.

La poderosa opera di Maiuri sul piano degli scavi fu accompagnata dal consenso della parte più consapevole della comunità locale. Così uno studioso ed uomo politico locale di grande prestigio, l'avvocato Raimondo Anzecchino²⁰ (fig. 7), propugnò la costituzione di un "Museo Civico Flegreo" nel quale avrebbero dovuto raccogliersi, oltre ai materiali archeologici, anche testimonianze etnografiche, geologiche etc. Negli stessi anni idee analoghe venivano avanzate da Maiuri, dapprima, nel 1927, avanzando l'idea di un Antiquarium nel Castello di Baia, proposta che fu "sconsigliata" dal superiore Ministero per non mettere in pericolo le raccolte del Museo di Napoli con la precisazione che in ogni caso "i pezzi più importanti" non potevano certo rimanere in un museo locale, «ma debbono essere senz'altro trasportati al Mu-

¹⁷ MAIURI A., *Il teatro-ninfeo detto "Sepolcro di Agrippina"*, in AA.VV., *Studi in onore di C. Anti*, Firenze 1955, pp. 263-271.

¹⁸ MAIURI A., *La specola misenata*, in «Rendiconti Accademia Archeologia Napoli», XXIV-XXV, 1949-50, pp. 259 ss.

¹⁹ NUZZO M., FORMOLA S., *La scoperta della tomba del Cerbero. Risultati preliminari dello scavo e ipotesi di restauro*, in «Monè», Rivista dei Beni Culturali e delle Istituzioni Politiche, anno 4, n. 4/2022, pp. 135-158.

²⁰ Nel disegno dell'avvocato socialista Raimondo Anzecchino nel "Museo civico flegreo" avrebbero dovuto raccogliersi, oltre ai materiali archeologici, anche testimonianze etnografiche, geologiche etc. (R. Anzecchino, *Pel Museo civico flegreo*, Pozzuoli 1929, pp. 7-8.; A. MAIURI, *L'antiquarium Flegreo e R. Anzecchino*, in «Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio», Napoli 1957, pp. 11-16).

seo di Napoli²¹; poi, nel 1929, con la proposta dell'istituzione sia di un Antiquarium a Cuma, da collocarsi nella palazzina costruita poco prima della prima guerra mondiale dalla Società di Stoccarda come base operativa di una programmata grande campagna di scavi germanici a Cuma²², sia di un'analoga raccolta presso l'Anfiteatro Flavio Puteolano. Ma si dovrà attendere il dopoguerra, perché Maiuri potesse infine, raccogliendo ancora una volta l'impulso dell'Annechino, allestire nel 1953 in una palazzina borbonica accanto al Serapeo il primo "Antiquarium flegreo"²³ in cui, in dieci sale, furono raccolti numerosi materiali, prevalentemente marmi, provenienti dal territorio flegreo, poi confluiti, dopo l'abbandono definitivo conseguente al penultimo fenomeno bradisismico del 1970, nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Dopo la Seconda guerra mondiale Maiuri riprese anche, nel 1951, l'attività di scavo nelle Terme di Baia con importanti scoperte (la statua della c.d. Sosandra nel 1953, i gessi antichi da una bottega di scultore romano nel 1954, una seconda statua di Dioscuoro nel 1962 dopo che la prima era stata scoperta nel 1887, una testa di Apollo dell'Omphalos nel 1967) per continuare poi i suoi scavi fino agli anni '70 con la collaborazione di Mario Napoli. Al di fuori di questo e di altri pochi scavi ufficiali, proseguiva tuttavia, più intenso che mai, lo stillicidio di recuperi occasionali, e ancor più, di distruzioni di monumenti antichi, frutto di una continua e, nel clima della ricostruzione e del "miracolo economico", viepiù crescente e spesso illegale attività edilizia, non molto diversa da quella che Rosi ha descritto a Napoli nel film "Mani sulla città". Un confronto tra le carte topografiche dell'Istituto Geografico Militare del 1955 e quelle di pochi decenni dopo mostra l'ampiezza del fenomeno; il caso emblematico della città di Liternum ha confronti non meno desolanti nell'area di Pozzuoli, Miseno, Baia e della stessa Cuma, la cui relativa salvezza Maiuri solleva con amara ironia attribuire alla dea Cloacina, che, assunte le sembianze del collettore del depuratore di Napoli che riversava i suoi maleodoranti liquami nelle acque antistanti la città, avrebbe protetto gli Euboica litora dall'invasione delle villette abusive ammassate sul resto del litorale Domizio fino allo sbocco di questa fognatura.

Talvolta l'attività di tutela sui cantieri edilizi privati era coronata da successo, e tra i maggiori, va ricordato lo scavo, a Miseno, effettuato dal successore di Maiuri, Alfonso de Franciscis, che riportò in luce nel 1967 la sede degli Augustali, col sacello per il culto imperiale ed un eccezionale complesso di epigrafi e sculture tra cui una statua equestre bronzea di Domiziano, con il volto resecatto e sostituito da un ritratto di Nerva²⁴.

Meglio che a terra andavano le cose a mare. Dopo la prima fase dei dragaggi alla cieca, a Pozzuoli e a Miseno, lo sviluppo delle tecniche di immersione sottomarina portò alle prime ricerche archeologiche subacquee nel più ricco giacimento del genere, Baia. Nel 1959-60 si ebbe la prima campagna di rilevamento dei fondali antistanti la Punta dell'Epitaffio, ad opera del Centro Sperimentale di Archeologia subacquea di Albenga, sotto la direzione del pioniere italiano di queste ricerche, Nino Lamboglia²⁵, che vi rinvenne resti di strade e di edifici sommersi per effetto del bradisismo e identificò il profilo della costa antica. Nel 1968, de Franciscis

²¹ cfr. Archivio Soprintendenza Archeologica di Napoli, nota 12654 del 29 11 1927, cartella B/5/40.

²² la palazzina, eretta sulle rovine di un tempio nei pressi dell'Anfiteatro di Cuma, è attualmente sede della Virgilian Society ed è dal secondo dopoguerra nota come Villa Virgiliana. Cfr. A. MAIURI, *L'antiquarium Flegreo e R. Annechino*, in «Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio», Napoli 1957, pp. 11-16; cfr. M.T. MOCCIA DI FRAIA, cit., p. 101 e fig. a p. 103.

²³ MAIURI A., *L'antiquarium Flegreo e R. Annechino*, cit. La proposta fu avanzata nel febbraio del 1936 da Maiuri, certamente d'intesa con l'Annechino. A seguito di essa il podestà di Pozzuoli A. Navarra emanò il 25 aprile 1936 una delibera di concessione dei predetti locali al Ministero dell'Educazione Nazionale affinché vi si costituisse «un antiquarium locale che, con l'opportuna aggiunta di cimeli storici e folklorici della regione e di una collezione di minerali flegrei» desse occasione ad un "Museo Storico Archeologico Flegreo". Il Ministero, interpellato dalla Soprintendenza, diede la propria autorizzazione (n. 4911 del 16.7.1936) al "Museo Flegreo" al fine di "racogliere e custodire il materiale archeologico di stretto carattere locale".

²⁴ DE FRANCISCIS A., *Il sacello degli Augustali a Miseno*, Napoli 1991 (postumo, a cura di V. CASTIGLIONE MORELLI).

²⁵ LAMBOGLIA N., *Forma Maris Antiqui*, in «Rivista di Studi Liguri», XXVI, 1960, pp. 355-367.



Fig. 9. Scavo delle tabernae del Foro di età imperiale sotto il complesso di Maria Immacolata.

ripresero l'esplorazione nella stessa zona, individuando il grande ninfeo all'interno del quale si mise in luce un complesso di sculture pertinenti all'episodio odissiacco dell'ubriacatura di Polifemo e statue di dei e principi imperiali.

Nell'ultimo trentennio del secolo scorso era venuta intanto maturando in tutti i Campi Flegrei la crisi delle opzioni industriali avviate nell'Ottocento (fig. 8). E a mano a mano che andavano tramontando queste forme economiche cui il territorio ha pagato un tributo altissimo (si pensi al tramonto dell'industria metallurgica a Bagnoli e alla crisi di quella cantieristica a Baia, alla cessazione delle cave di pozzolana su tutto l'arco del golfo di Pozzuoli), le antichità cominciarono ad essere riscoperte come elementi portanti di una nuova possibile economia turistica, fondata sulla valorizzazione degli elementi storici insieme a quelli climatici e paesaggistici - questi ultimi tuttora superstiti in misura rilevante - del territorio. Purtroppo, in contraddizione con questa ipotesi, ed anzi stimolata dalla crisi di altre forme economiche, è tuttavia continuata l'economia sommersa, ma vitalissima, delle costruzioni abusive, di tanto in tanto corroborata da irresponsabili leggi sul condono edilizio; ed è questa certamente la causa maggiore che a tutt'oggi impedisce l'iscrizione del territorio flegreo nella lista UNESCO del patrimonio mondiale, un'iscrizione altrimenti indiscutibile sulla base dei criteri dei valori storici e artistici.

In questa situazione sarebbe stato utile favorire immediatamente la scelta della vocazione turistica dell'area flegrea con una robusta politica di investimenti per potenziare i complessi archeologici, ma per gran parte degli anni '70 e '80 la limitatezza dei fondi disponibili non consentì alla Soprintendenza che limitate seppur preziose opere di ricerca, nell'ambito degli scavi di emergenza connessi a nuovi interventi edilizi. Così a Cuma e a Baia vanno ricordati gli interventi di recupero di Anna Gallina Zevi del sacello degli Augustali di Miseno (1968), le ricerche topografiche di Giuliana Tocco a Baia e Cuma in relazione ad alcune sistemazioni stradali e gli studi sui santuari di Nazarena Valenza Mele; a Pozzuoli, le ricerche topografiche di Costanza Gialanella in tutto il territorio della città antica (fig. 9), e soprattutto sul Rione Terra



Fig. 10. Il rinvenimento fortuito di un deposito di lucerne nell'area della ripa Puteolana.

dopo l'ultima crisi bradisismica²⁶. Nel campo delle ricerche subacquee, oltre ad alcuni rinvenimenti fortuiti (fig. 10), sono soprattutto da ricordare le nuove campagne di scavo nel Ninfeo di Punta Epitaffio degli anni 1981 e 1982 (di Bernard Andreae e Piero Gianfrotta, durante la Soprintendenza di Fausto Zevi) che hanno portato al recupero di un'altra scultura e ad una migliore comprensione della struttura dell'edificio e delle fasi del suo abbandono e sommersione²⁷.

Una decisa accelerazione della ricerca e degli investimenti si ebbe solo negli anni '90²⁸.

²⁶ Cfr. SOMMELLA P., *Forma e urbanistica di Pozzuoli romana*, in «Puteoli», II, 1978; GIALANELLA C., SAMPALO V., *Note sulla topografia di Puteoli*, in «Puteoli», IV-V, 1980-81, pp. 133-161; AA.VV., *I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, Venezia 1990 con bibliografia; GIALANELLA C., *Carta archeologica di Pozzuoli*, in ZEVİ F., (a cura di), Pozzuoli, Napoli 1993, con bibliografia precedente; DE CARO S., GIALANELLA C., *Il Rione Terra di Pozzuoli. Un caso di archeologia urbana*, in GIANNATTASIO B.M., (a cura di), *Il passato riproposto. Continuità e recupero dall'antichità ad oggi*, Atti della X Giornata archeologica (Genova, 28 novembre 1997), Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e loro tradizioni "F. Della Corte" dell'Università di Genova, Genova 1999, pp. 11-30.

²⁷ ZEVİ F., *Gli scavi sottomarini di Baia*, in «La Parola del Passato», XXXVII 1982, pp. 114-156.

²⁸ Certamente contribuì alla definizione di una più incisiva politica della Soprintendenza verso l'area flegrea la perdita della gestione di Pompei e delle altre città vesuviane, passate nel 1981 nella competenza della nuova Soprinten-



Fig. 11. Frammento di kotyle mesocorinzia dalla fase arcaica della strada Partenope-Cuma (Pozzuoli, via Vecchia delle Vigne).

Fig. 12. Figurina in ambra di un lanternarius dalla necropoli di via Vecchia delle Vigne

Dapprima si trattò di un semplice, ancorché cospicuo potenziamento dell'attività di tutela in relazione a nuovi grandi progetti di opere pubbliche: così la costruzione di una nuova strada tangenziale a Pozzuoli (nell'ambito del c.d. "Piano Intermodale") portò all'identificazione di un lungo segmento della grande strada che univa Neapolis a Cuma fin dall'età arcaica (fig. 11) e intorno alla quale in età romana si erano addensati ville, santuari, necropoli (fig. 12) e monumenti funerari. Nuovi tratti di necropoli monumentali emergevano intanto a Pozzuoli e a Quarto in occasione della posa delle tubature del gas lungo la Via Campana, mentre molte ville rustiche furono scavate nello stesso hinterland puteolano in occasione di lavori in un deposito ferroviario o per nuovi complessi edilizi²⁹.

Gli investimenti sull'archeologia flegrea hanno assunto carattere più strutturale, con l'intervento, come soggetto finanziatore a fianco dello Stato, della Regione Campania, grazie alla disponibilità delle risorse provenienti dall'Unione Europea e, poco dopo, nel campo normativo, con l'attribuzione sul piano costituzionale alle Regioni di competenze sempre più ampie nel settore della valorizzazione del patrimonio culturale. Così, dopo un tentativo, caduto nel vuoto, di accordo intrapreso da Alfonso de Franciscis nel 1969 per istituire un nucleo espositivo nella Torre orientale del Castello di Baia, una nuova occasione si presentò nel 1977 al Soprintendente Fausto Zevi quando, dimesso l'Orfanotrofio Militare, la Regione Campania, nelle cui competenze era passato l'immobile, ed il Comune di Bacoli promossero una commissione di studio per le nuove destinazioni da dare al Castello. La richiesta della Soprintendenza di ottenere il complesso, demaniale, per fini museali, avanzata nel 1980, fu infine accolta dal Ministero delle Finanze nel 1983 e si concluse infine con la consegna dello stabile nel 1984. Ci vollero tuttavia quasi dieci anni perché grazie a una serie di successivi piccoli finanziamenti congiunti statali e regionali, si potesse giungere a porre un primo importante pilastro per un nuovo sistema museografico nell'area flegrea con l'apertura nel settembre 1993 di una prima sezione del nuovo Museo Archeologico dei Campi Flegrei, con le prime esposizioni dedicate al Sacello degli Augustali di Miseno (fig. 13) e al Ninfeo di Punta Epitaffio a Baia. Una tappa

denza di Pompei. C'è da chiedersi tuttavia se lo stesso effetto non si sarebbe potuto più utilmente raggiungere con minori costi anche culturali potenziando la struttura scientifica e amministrativa della precedente Soprintendenza.

²⁹ Oltre ai Soprintendenti vanno ricordati i funzionari che hanno operato con impegno e abnegazione in questo territorio, da MARIO NAPOLI a WERNER JOHANNOWSKY, ad ANNA GALLINA ZEVİ, a GIULIANA TOCCO, a PAOLO CAPUTO, a PATRIZIA GARGIULO, a PAOLA MINIERO.

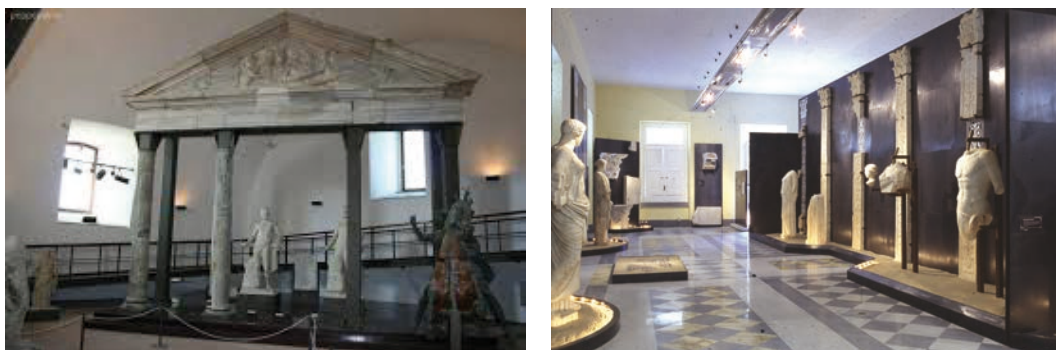


Fig. 13. La presentazione della facciata del tempio di Augusto dal “Sacello degli Augustali” di Miseno nella Torre Tenaglia del castello di Baia.

Fig. 14. Una sala della mostra “Nova Antiqua Phlegraea”.



Fig. 15. Dalla carta di “Un viaggio nel Mito”, 1993, il territorio di Puteoli con le emergenze archeologiche.

importante di quella fase fu, nel 2000, la mostra “Nova Antiqua Phlegraea” (fig. 14) che nella Casina Vanvitelliana del Fusaro, restaurata dalla consorella Soprintendenza ai Beni Architettonici di Napoli, presentò al pubblico, in attesa del completamento dell’allestimento definitivo del Museo baiano, i risultati degli ultimi anni di scavi flegrei dei quali si era presentata, già nel settembre del 1993, nell’ambito della manifestazione “Viaggio nel Mito” organizzata dalla Soprintendenza con il quotidiano “il Mattino” di Napoli, una rappresentazione cartografica aggiornata su base aerofotogrammetrica (fig. 15).

A Cuma, grazie alla disponibilità di fondi europei assegnati dalla Regione, si poterono condurre negli anni ’90 due importanti progetti di scavi e restauri archeologici denominati “Kyme”, I e II, in collaborazione tra la Soprintendenza Archeologica, l’Università “Federico II” (C. Gasparri, G. Greco), l’Istituto Universitario Orientale (B. d’Agostino, E. Greco), ed il Centro Jean Bérard di Napoli (Mich Bats, J.-P. Brun), un centro per lo studio della colonizzazione greca fondato nel 1967 da Georges Vallet e che ha avuto grande importanza per gli



Fig. 16. Cuma, metope dipinte e triglifi del tempio del Foro di età sannitica.

studi, non solo della Campania, ma di tutta l'Italia meridionale. Per contrastare il rischio di manomissione dell'area della città antica, si decise di accantonare temporaneamente i progetti di ricerca sull'acropoli, prospettiva tradizionale e sempre suggestiva, ma che aveva finito per mettere in secondo piano la visione della città nella sua totalità; le nuove ricerche furono perciò indirizzate a completare la conoscenza dell'area del Foro (fig. 16) e della topografia della città bassa, a chiarire i problemi del perimetro e delle fasi cronologiche della cinta muraria, ad affrontare il tema della localizzazione dei porti della città greca e romana³⁰. Anche nella devastata Liternum si poté compiere qualche progresso con l'acquisizione al demanio di nuove aree della città antica e nella conoscenza del reticolo stradale urbano e di alcuni monumenti (anfiteatro, necropoli, un'area di santuario sulle sponde del lago Patria).

Emblematica fu in quegli anni la funzione assegnata all'archeologia nel progetto di recupero del Rione Terra di Pozzuoli, diventato pressoché totalmente di proprietà comunale dopo l'evacuazione degli abitanti a seguito del sisma del 1970 e fatto oggetto di un progetto di restauro complessivo a partire dal 1993. Gli scavi preliminari indicarono che la consistenza delle strutture antiche era ben maggiore di quanto preventivato, poiché la città di età vicereale, ricostruita quasi ex novo dopo l'eruzione del Monte Nuovo (1538), era risultata impostata su un livello di colmature realizzato per l'altezza di un intero piano edilizio antico. La modifica delle previsioni progettuali e la realizzazione di scavi sistematici in questo livello consentirono la costituzione del primo nucleo del percorso archeologico sotterraneo, oltre che la scoperta di uno straordinario complesso di sculture che decoravano gli edifici disposti intorno all'aedes marmorea, noto come tempio di Augusto. Un momento emozionante a livello collettivo di quella fase fu una prima mostra di cantiere che portò in poche settimane sul Rione Terra quasi quarantamila visitatori desiderosi di ritrovare la memoria di un pezzo essenziale della loro storia.

La stessa funzione sociale o se vogliamo "turistica" di alcuni importanti monumenti puteolani veniva intanto assecondata dalla Soprintendenza con restauri mirati. Così la scelta di proporre una cavea in legno su parte della cavea antica dell'Anfiteatro puteolano, venne incontro – con misura – al bisogno della comunità locale di offrire ai turisti momenti di spettacolo in uno dei suoi luoghi più prestigiosi.

In questo nuovo contesto agli inizi di questo secolo la Soprintendenza poté cogliere l'opportunità del Programma Operativo Regionale 2000-2006 (la c.d. "Agenda 2000"), propo-

³⁰ D'AGOSTINO B., D'ANDREA A. (a cura di), *Cuma. Nuove forme di intervento per lo studio del sito antico*, Napoli 2002.



Fig. 17. Cuma, un tratto della via Domitiana e della necropoli fuori la porta mediana



Fig. 18. Frammenti di un braciere di Delo e di un'anfora di Rodi, testimonianze dei commerci di età repubblicana a Puteoli.

nendo di finanziare sulla Misura II, 1, nell'ambito di un Progetto Integrato Territoriale (P.I.T.) "Campi Flegrei", una serie di interventi archeologici che completavano e davano organicità al programma fino ad allora avviato in quanto fattore di sviluppo non solo culturale, ma anche socio-economico. La proposta fu accolta ed il programma, finanziato per circa 200 milioni di euro, recepito nell'Accordo di Programma Stato-Regione Campania/Ministero per i Beni Culturali del 2001. L'idea era sostanzialmente quella di integrare in un unico sistema di fruizione i diversi complessi archeologici, monumentali e ambientali flegrei, al di là della pertinenza amministrativa. L'esperienza realizzata in quegli anni a Napoli con il progetto "Artecard", finanziato dalla Regione, di integrazione biglietteria-trasporti, sembrava dimostrare la validità di una gestione unitaria di un tal sistema, al fine di superare il limite "economico" della dispersione sul territorio dei beni e ottimizzare le politiche di gestione e valorizzazione.

Il progetto prevedeva una serie di itinerari che toccavano tutti i siti principali del Campi Flegrei, da quello, ancora nel territorio comunale di Napoli, del Pausilypon di Vedio Pollione, al Rione Terra di Pozzuoli dove si pensava a un Museo della Città nella sede del Palazzo de Fraja. Dall'acropoli puteolana un altro itinerario avrebbe portato alla visita del Foro e di qui all'Anfiteatro, alla Solfatara, e alle necropoli delle vie Neapolitana e Campana. Un altro ancora si sarebbe prolungato lungo la costa verso il "Serapeo" e la ripa Puteolana ed esteso sulla via Domitiana fino allo stadio degli Eusebeia. Dal lago d'Averno la visita del tempio d'Apollo restaurato e ampliato nella sua visibilità sarebbe stata fruita attraverso un percorso pedonale e ciclabile intorno allo specchio d'acqua mentre il recupero dell'antica crypta di Cocceio, chiusa dal tempo della seconda guerra mondiale, avrebbe permesso al visitatore desideroso di raggiungere Cuma attraversando questo tunnel sotto le viscere del Monte Grillo. Nella città di Cuma l'attuazione del progetto "Kyme" III, poi concluso nel 2008, avrebbe permesso di offrire al visitatore molti nuovi complessi, dall'Anfiteatro al Foro, i suoi monumenti di età sannitica e romana, con i suoi portici che avevano rivelato la sorpresa dei grandi mascheroni teatrali in tufo che fungevano da balaustre, alla linea delle mura settentrionali. Qui allo scavo della necropoli monumentale fuori della porta c.d. Mediana (fig. 17) si è aggiunta la magnifica sorpresa dell'ippodromo di età sannitica. Dal sentiero ai piedi dell'acropoli il turista avrebbe potuto raggiungere la spiaggia, e trovare nella stazione restaurata della Circumflegrea un trenino che lo avrebbe portato al Fusaro e al restaurato casino di caccia di Vanvitelli, e di qui a Baia, alle sue terme e al suo Castello.

Fu grazie a quel programma che qui finalmente, nel 2010, il Museo dei Campi Flegrei poté raggiungere la sua configurazione definitiva, secondo il progetto scientifico curato dal

prof Fausto Zevi, con le sezioni dedicate a Cuma (ricca di ben ventiquattro sale), Pozzuoli (ventuno sale), e Liternum, combinando la presentazione museale con quella dei resti della villa romana esplorata sotto le strutture medievali e della stessa architettura dell'imponente fortezza. Con questo Museo, secondo solo al Museo Nazionale di Napoli, si aggiungeva così un importante tassello a quel disegno che vedeva nella Campania settentrionale dispiegarsi, grazie ai fondi europei, una rete di musei territoriali come presidio di valorizzazione e al tempo stesso di tutela, da quello di Pithecusa a Lacco Ameno, a quello della penisola sorrentina a Piano di Sorrento, a quello Nolano a Nola, a quelli, per il Casertano, dell'Antica Capua a S. Maria Capua Vetere, di Atella a Succivo, di Teanum a Teano dei Sidicini, Alifano ad Alife, una rete che per le province di Napoli e Caserta si poneva in ideale continuazione storica degli storici Musei Provinciali di Capua, Avellino, Benevento.

Già in quel momento era ragionevole prevedere che le innovazioni normative in materia di competenze Stato-Regione e la progressiva tendenza dello Stato a dismettere la gestione diretta del patrimonio culturale avrebbero portato ad un ritirarsi della Soprintendenza dalle attività di gestione per dedicarsi al suo compito principale, ovvero la tutela. Purtroppo proprio nella gestione del Museo di Baia, che l'intesa Stato-Regione affidava all'esito di una trattativa tra questi due soggetti, si verificarono, per futili ragioni politiche, degli intralci che ritardarono di almeno dieci anni l'entrata a regime del Museo rischiando di provocare la restituzione del finanziamento all'Unione Europea.

Incidente grave, senza dubbio. E tuttavia non ci si poteva immaginare che di lì a pochi anni vi sarebbe stata una ben più ampia e così radicale trasformazione del sistema italiano di gestione del patrimonio culturale come quella che ha portato alla sparizione dell'archeologia dal novero degli uffici territoriali del Ministero e la frammentazione della politica di valorizzazione in tanti "Parchi Archeologici" statali e autonomi (il Parco archeologico dei Campi Flegrei è nato con il D.M. del 23/1/2016³¹), che, oltre a rappresentare un doppiopione dei Parchi ambientali di competenza delle Regioni, hanno finito per svuotare di personale e risorse le stesse nuove Soprintendenze "olistiche" territoriali, costrette a esercitare l'attività di tutela negli interstizi delle competenze dei Parchi.

Personalmente non ho condiviso queste scelte³², e non ho dubbi che presto si dovrà tornare a rivedere questo assetto.

Nel frattempo tanto più volentieri faccio i complimenti a chi, come gli organizzatori dell'evento di stasera, continua ad operare con lodevole impegno per la tutela e la valorizzazione del patrimonio.

Un'ultima chiosa a questa guida, una chiosa che attiene alla sfera della tutela. La guida illustra per lo più monumenti e strutture, statue, lesene e capitelli. Qua e là vi si ricordano tuttavia anche le migliaia di frammenti di ceramica e altri materiali mobili, che sono stati rinvenuti e che, al di là di quelli esposti nel piccolo Museo dello scavo, attendono nei magazzini di essere studiati e pubblicati compiutamente come è proprio dell'attività di tutela intesa come studio per la conoscenza storica. Puteoli è stato un centro cruciale della vita economica romana (fig. 18), e perciò quei materiali sono, come i tanti altri da questo territorio, un testimone

³¹ Esso comprende i siti di Baia (1 Museo Archeologico dei Campi Flegrei nel Castello di Baia, 2 Parco archeologico delle Terme di Baia, 3 Parco Sommerso, 4 Parco Monumentale, 5 Tempio di Diana, 6 Tempio di Venere); Bacoli (7 Cento Camerelle, 8 Tomba di Agrippina); Miseno (9 Grotta della Dragonara, 10 Sacello degli Augustali, 11 Teatro Romano, 12 Necropoli di Cappella, 13 Piscina Mirabile); Cuma (14 Parco Archeologico, 15 Anfiteatro, 16 Grotta di Cocceio, 17 Tempio di Apollo) Liternum (18 Parco Archeologico, 19 Anfiteatro); Pozzuoli (20 Anfiteatro Flavio, 21 Macellum / Tempio di Serapide, 22 Lo Stadio puteolano di Antonino Pio, 23 La Necropoli di via Celle, 24 Necropoli di San Vito, 25 Ipogei del Fondo Caiazzo). Tra poco sarà affidata ad esso anche la valorizzazione del Rione Terra.

³² DE CARO S., *Major Changes in the Management System of the Italian Heritage. An Opinion*, in «Modern Conservation», ICOMOS National Committee of Serbia and Montenegro, 8-9, 2021, pp. 21-29. Le versioni italiane e inglese (*Major Changes in the Legislation on the Italian Heritage ITA ENG*) sono accessibili in Academia.edu.

importante della storia antica, sia di quella che si esprimeva nelle realizzazioni spettacolari dei grandi monumenti o usavano il linguaggio dell'arte e della cultura, sia di quella che atteneva alla sfera economica dei commerci o alla quotidianità umile della vita degli uomini, con gli umili vasi ed utensili della vita quotidiana. Ed è per questo che va perseguito un progetto che in forme editoriali moderne, sfruttando le attuali possibilità dell'informatica, punti alla pubblicazione dell'*instrumentum domesticum puteolano*, come già si è da anni andato realizzando per quello *ostiense*.



La Maddalena (OT), Forte Carlo Felice, interno

CONTINUITA' MATERICA E DECLINAZIONI COSTRUTTIVE NEL PATRIMONIO STORICO IN GRANITO DEL NORD SARDEGNA

Donatella Rita Fiorino, Silvana Maria Grillo

About: The long and complex geological history that has affected Sardinia has produced a wide variety of rocks that, since ancient times, has represented an identity component of settlements, from prehistoric rock shelters to modern coastal tourist complexes. Among the most appreciated Sardinian stone materials is certainly granite, used especially in Gallura, but crafted and exported worldwide through products that were initially artisanal and later industrial.

La lunga e complessa storia geologica che ha interessato la Sardegna ha prodotto un'ampia varietà di rocce che, fin dai tempi più remoti, ha rappresentato una componente identitaria degli insediamenti, dai ripari sotto roccia della preistoria, sino ai moderni complessi turistici costieri. Tra i materiali lapidei sardi più apprezzati è certamente il granito, utilizzato soprattutto in Gallura, ma lavorato ed esportato in tutto il mondo attraverso prodotti prima artigianali, poi industriali. Mettendo a sistema gli esiti di alcuni progetti di ricerca, sviluppati in oltre un decennio dal gruppo di restauro dell'Università degli Studi di Cagliari¹, è emerso come questo litotipo rappresenti una vera e propria costante materica nel paesaggio culturale del nord Sardegna. Tuttavia, superando la mera classificazione commerciale, gli studi hanno messo in evidenza come la famiglia dei graniti si contraddistingua per variegate declinazioni morfologiche, coloristiche e formali che ne hanno condizionato le modalità di lavorazione e di impiego nel tempo. Questa lettura trasversale della storia dell'architettura locale, che ha come protagonista la materia e la sua diversa 'fortuna' costruttiva al variare delle epoche, degli stili e delle volontà politiche e artistiche, è stata possibile attraverso un rigoroso approccio transdisciplinare che ha privilegiato quale indispensabile premessa conoscitiva a qualsiasi programma di conservazione e di valorizzazione, l'analisi stratigrafica basata su un'accurata indagine storico-documentale e sulla caratterizzazione minero-petrografica degli elementi costruttivi.

Sul piano della conservazione dei manufatti, l'eccezionale resistenza di questa roccia è talmente nota da avere portato, nel linguaggio figurativo, all'uso dell'aggettivo granitico come sinonimo di 'forte, saldo, incrollabile', appellativo comunemente attribuito alla stessa popolazione sarda, famosa per la sua resilienza e risolutezza. Nonostante ciò, i manufatti in granito non sono esenti da patologie di degrado, dipendenti da fattori intrinseci ed estrinseci, conse-

¹ I primi studi tematici sui 'Paesaggi della pietra' in Sardegna sono stati sviluppati in occasione della redazione dei manuali per il recupero e il restauro delle architetture popolari, iniziativa promossa dalla Regione Autonoma della Sardegna e sviluppata in collaborazione con le Università sarde. Dell'opera, in particolare, si ricorda in questa sede il contributo di Silvana Maria Grillo sui graniti, incluso nel volume SANNA U., Carlo ATZENI C. (a cura di), *Manuale tematico della pietra*, Dei Tipografia del Genio civile, Palermo 2009.

Sui materiali e le tecniche costruttive, gli studi più interessanti sono stati elaborati nell'ambito di due progetti: Progetto di Ricerca di Base «Tecniche murarie tradizionali: conoscenza per la conservazione e il miglioramento prestazionale» (resp. sc. C. Giannattasio), i cui esiti sono pubblicati in GIANNATTASIO G., *Arte muraria tradizionale in Sardegna. Conoscenza, conservazione, miglioramento*, Gangemi Editore International, Roma 2021; progetto «Talking stones. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature» - unità 3 Architecture/Geology (resp. sc. D.R. Fiorino e S.M. Grillo). Gli approfondimenti sull'architettura militare sono stati sviluppati nell'ambito dell'Accordo di collaborazione tra l'Università degli Studi di Cagliari e il Ministero della Difesa - Segretariato Generale della Difesa su temi di ricerca e formazione, nell'ambito dell'ingegneria e dell'architettura (resp. sc. D.R. Fiorino, per UniCa, e Col. P. Iannotti, per il Ministero della Difesa) i cui esiti sono in parte pubblicati in FIORINO D.R., *Sinergie. Percorsi interistituzionali per la riqualificazione delle aree militari*, coll. Condivisioni, vol. 1, UNICApress, Cagliari 2021.

In materia di archeologia, il lavoro rientra nella Convenzione di ricerca stipulata il 09.08.2022 tra il DICAAR, il Centro Studi "Identità e Memoria" e il Comune di Alghero per lo «Sviluppo di metodologie e protocolli per il restauro e la sicurezza strutturale dei monumenti archeologici dell'età prenuragica in Sardegna» (resp. sc. D.R. Fiorino e G. Concu), i cui esiti sono confluiti nel dossier di candidatura del sito UNESCO "Art and Architecture in the Prehistory of Sardinia. The domus de janas" (candidato 2024).

Lo studio dei centri storici di Osidda e Portorotondo rientra nel progetto di ricerca dal titolo «Borghi storici e influenze culturali nell'architettura contemporanea d'autore degli insediamenti turistici costieri in Sardegna. I casi studio di Osidda e Porto Rotondo», e nel relativo protocollo di intenti sottoscritto tra il DICAAR, il Comune di Osidda (NU) (Delibera n. 27 del 29.10.2021), il Comune di Olbia (Delibera n. 276 del 04.11.2021), il Consorzio di Portorotondo, la Fondazione Portorotondo e il Distretto 2080 del Rotary - Commissione Cultura e Valorizzazione Siti UNESCO (resp. sc. D.R. Fiorino), nonché nei temi di cui all'accordo di collaborazione tra il DICAAR e il comune di Osidda tra il Comune di Osidda (NU) e il DICAAR per l'attuazione del «Progetto di ricerca finalizzato ad avviare azioni di valorizzazione del centro storico del Comune di Osidda, attraverso studi scientifici, laboratori didattici, incontri ed eventi culturali nel settore della tutela, del restauro e del progetto».

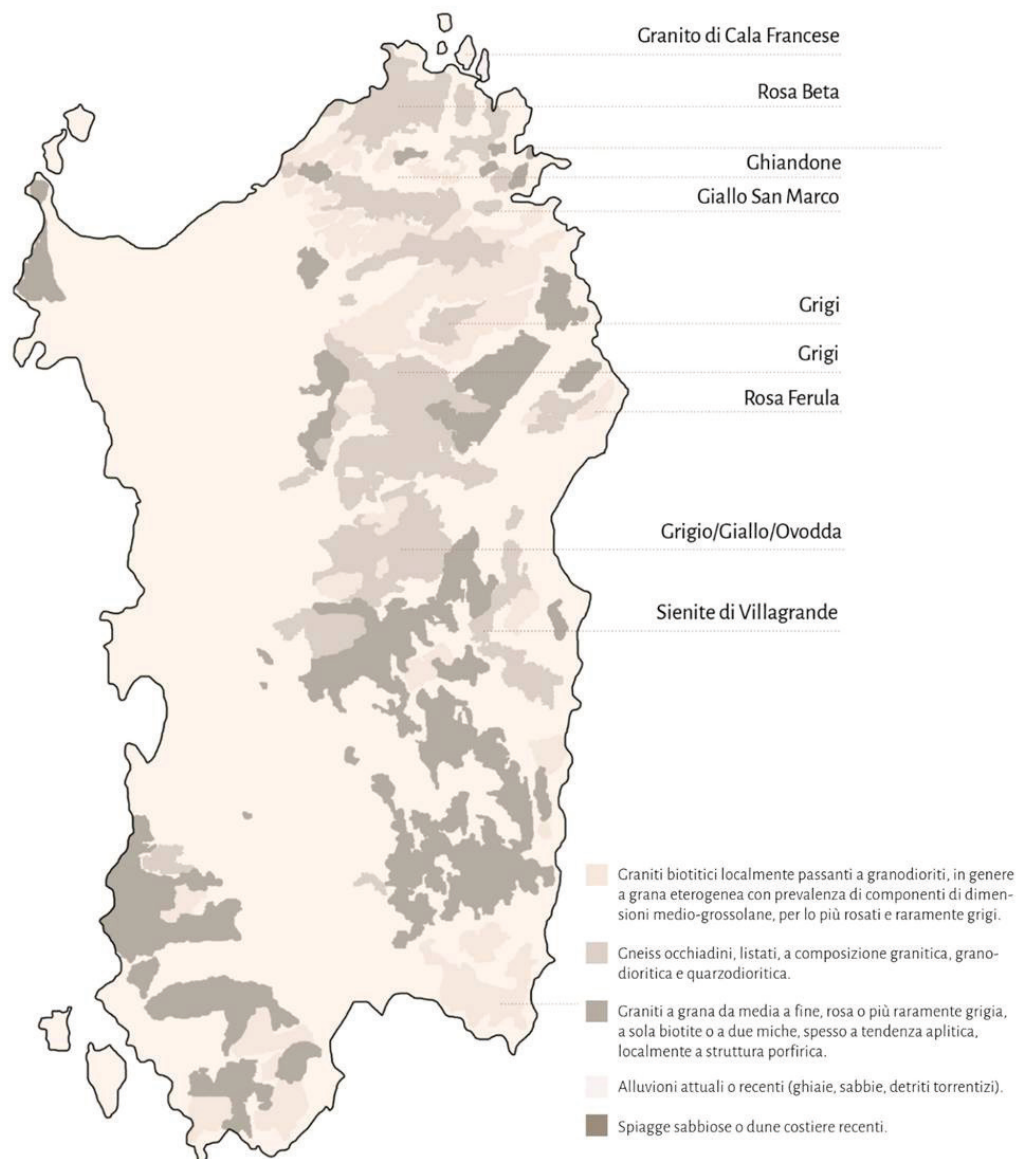


Fig. 1. Carta geologica del batolite sardo. (elab. grafica A. Manca, C. Muzzu)

guenti alla tecnica di estrazione, lavorazione, messa in opera, oltre che alle modalità di utilizzo.

Sulla base di tali considerazioni preliminari, il contributo intende far emergere come le caratteristiche fisiche, meccaniche, estetiche e simboliche del granito abbiano condizionato le scelte costruttive e formali nella storia dell'architettura sarda, ma anche come queste abbiano rappresentato una risorsa economica importante per lo sviluppo del territorio². Inoltre, i casi studio illustrati sottolineano le fragilità e le vulnerabilità ambientali e da cause antropiche cui possono andare incontro anche i manufatti in granito, ai quali devono essere pertanto assicurate adeguate cure e azioni di tutela.

² Il contributo è stato concepito e prodotto dalle autrici con unità di intenti e collaborazione scientifica. Tuttavia, per competenza disciplinare, il paragrafo *Un'identità di pietra* è da attribuire ad entrambe le autrici, il paragrafo *Lineamenti petrografici e cave storiche* a S.M. Grillo, i paragrafi *Paesaggi e architetture del granito* e *Sinergie e progetti strategici per la tutela e la valorizzazione del patrimonio* a D.R. Fiorino.

I graniti costituiscono il batolite ercinico sardo³ che affiora da nord a sud principalmente nella parte orientale e subordinatamente nel settore sud-occidentale dell'Isola, occupando una superficie di circa 6.000 kmq. Dal punto di vista commerciale, con il termine granito viene indicata un'ampia classe di rocce, anche molto differenti tra loro dal punto di vista petrografico-classificativo⁴. Si tratta di una roccia intrusiva acida, a struttura granulare, composta principalmente da feldspato potassico, plagioclasti e quarzo in proporzioni variabili, biotite e/o muscovite subordinate. Compatta, abbastanza dura (6-7 scala di Mohs), lucidabile, è dotata di buone proprietà meccaniche che conferiscono ottime caratteristiche di resistenza all'usura e all'esposizione esterna.

In questa definizione rientrano i graniti della Sardegna, compresi nell'accezione più ampia di "rocce granitoidi". La carta geologica (fig. 1) mostra schematicamente la suddivisione del batolite sardo nei differenti litotipi petrografici⁵, riconducibili a quattro bacini estrattivi⁶: Arzachena-Luogo Santo (monzogranito porfirico, anche noto come granito rosa; Tempio Pausania-Calangianus (monzogranito porfirico, noto come ghiandone); Buddusò-Alà Dei Sardi (leucogranito equigranulare, comunemente chiamato granito grigio di Buddusò e Alà Dei Sardi, o più genericamente granito bianco sardo); Ovodda (monzogranito porfirico, noto come granito grigio di Ovodda). Completano il quadro dei litotipi, secondo il luogo di estrazione, il rosa Beta, il giallo sardo e il leucogranito di Olbia (noto come giallo San Giacomo), il granito di Orosei (noto come 'rosa ferula') e il granito di Villasimius.

Numerose sono le testimonianze di estrazione del granito sardo già dall'età preistorica, come attestano i resti di manufatti risalenti al IV millennio a.C. (Neolitico Medio) rinvenuti nell'isola di Santo Stefano, nell'arcipelago di La Maddalena, nonché i circoli megalitici, i nuraghi, le tombe dei giganti e i dolmen, che documentano l'uso di questo materiale con continuità per tutta l'età antica.

Anche le popolazioni romane ne fecero grande uso, preferendo il granito sardo a quello egiziano, sia per motivi economici che estetici. Per la sua compattezza e l'eleganza cromatica, infatti, il granito di Gallura venne ampiamente utilizzato a Roma per la costruzione di prestigiosi edifici pubblici, tra cui alcune colonne del Pantheon⁷ e sontuose ville patrizie della città imperiale. Il trasferimento avveniva attraverso una consolidata tratta navale, dalle cave di Santa Teresa Gallura ai porti laziali, in particolare quello di Ostia.

La penisola di Capo Testa, quella di Munnica, alcune emergenze di Punta Falcone e gli isolotti della Marmorata conservano ancora oggi le tracce di un'intensa attività estrattiva riconducibile alla fine dell'età repubblicana e alla prima età imperiale, tra il I secolo a.C. e il I d.C.⁸.

³ Nel batolite si identificano numerosi corpi intrusivi di dimensione variabile e di composizione da francamente granitica fino a gabrica.

⁴ Commercialmente, il granito include rocce ignee intrusive ed effusive, rocce sedimentarie e metamorfiche.

⁵ Per approfondimenti litologici sul batolite sardo si rimanda a BRALIA A., GHEZZO G., GUASPARRI G., SABATINI G., *Aspetti genetici del batolite sardo-corso*, in «SIMP», 38 (2), pp. 701-764; CARMIGNANI L., OGGIANO G., FUNEDDA A., CONTI P., BARCA S., *Carta geologica della Sardegna*, 1:250.000, Litografia artistica cartografica srl, Firenze 2008; CHERCHI G., MUSUMECI G., *Il complesso granitoide della Sardegna settentrionale*, in CARMIGNANI L. (a cura di), *Struttura della catena Ercinica in Sardegna. Guida all'escursione*, Centrooffset, Siena 1992, 157-163; FIORE S., *Breve storia del granito sardo*, Arti grafiche Chiarella, Sassari 1994.

⁶ Per bacino estrattivo si intende un'area nella quale sono presenti litotipi omogenei dal punto di vista petrografico.

⁷ Le otto colonne di granito grigio del pronao del Pantheon di Roma sono state realizzate con granito delle cave sarde di Capo Testa. Le otto colonne di granito rosa provengono invece dalle cave di Mons Claudianus e di Assuan in Egitto.

⁸ MASSIMETTI C., *Lo sfruttamento del granito gallurese in epoca imperiale: risvolti economici e sociali*, in *L'Africa Romana*, VII, 1989, pp. 789-796; MASTINO A., *La Gallura. L'età punica e romana: percorso storico-archeologico*, in *La Gallura. Una regione diversa in Sardegna*, I.C.I.MAR Istituto delle Civiltà del Mare, San Teodoro 2001, pp. 37-109.



Fig. 2a. Cala Francese, foto aerea dello stato attuale nella quale è visibile il molo, gli alloggi degli operai, la direzione, i piazzali lavorazione e i depositi.

Lungo il litorale sono ancora ben visibili i segni della lavorazione di colonne che prendevano forma sotto le mani esperte degli scalpellini. Grossi monoliti staccati dalla roccia madre, colonne semilavorate, capitelli ed elementi architettonici di varia natura giacciono da secoli abbandonati nelle cave dismesse: si tratta di blocchi di scarto, elementi mal riusciti o resi inutilizzabili perché danneggiati durante le operazioni di stacco o di trasporto verso i punti d'imbarco.

Il sistema di coltivazione usato era quello "a gradoni": la roccia veniva tagliata gradualmente dall'alto verso il basso, fino a spianare completamente la parte emergente. L'estrazione avveniva attraverso la tecnica detta della "punciottatura", che consisteva nell'inserimento di cunei in legno in piccole cavità realizzate, con punteruolo e mazzetta, lungo le linee di frattura. Con gli stessi strumenti, nella distanza fra un cuneo e l'altro veniva praticata una sequenza lineare di fori più piccoli per definire la direzione di rottura. Infine, un colpo violento di mazza sul cuneo mediano provocava lo stacco del blocco.

La cava di Capo Testa continuò ad approvvigionare i cantieri isolani e oltremare anche in età medioevale. Vittorio Angius nel suo "Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna"⁹, attingendo da fonti storiche, riferisce che nel 1162 un certo Cioneto, operaio pisano, per volontà del giudice Costantino de Laconi, estrasse a Capo Testa, da una cava attiva già in età romana, le colonne per la costruzione del Duomo e del Battistero di Pisa¹⁰. Nel 1854, nel trattato "Cenni sulla Costituzione Metallifera della Sardegna", l'ingegner Baldracco fornisce un censimento puntuale dei tanti siti estrattivi allora noti, distribuiti lungo il litorale tra Palau e Santa Teresa Gallura¹¹.

Per parlare di un vero e proprio commercio organizzato del granito dobbiamo però aspettare la seconda metà dell'Ottocento quando la Società "Esportazione Graniti Sardi" con sede a Genova avviò le coltivazioni nella zona di Cala Francese nell'isola di La Maddalena. Dopo un primo periodo, caratterizzato da una modesta attività di scavo e lavorazione per uso locale, l'impresa crebbe rapidamente e operò in maniera intensa per circa cinquant'anni, impiegando cavaatori e scalpellini sardi, toscani, lombardi ed emiliani e imponendo il proprio prodotto sul mercato nazionale ed estero.

La storia estrattiva delle cave di Cala Francese e di Cala Villamarina incrocia quella della comunità e dell'insediamento urbano di La Maddalena: le cave di Cala Francese iniziarono a essere coltivate dal 1860 per contribuire ai lavori di costruzione del nucleo abitativo storico, ma soprattutto all'edificazione del grandioso sistema di fortificazioni militari dell'arcipelago. L'area di estrazione, sulla costa sud-occidentale dell'isola, nella zona a ridosso dello sperone roccioso di Nido D'Aquila¹², si sviluppava per circa 200.000 mq, a una quota massima di 43 m slm.

Nel 1870 la Banca Costruzioni di Genova iniziò a sfruttare a pieno le grandi potenzialità, qualità e valore del granito prodotto a La Maddalena, alimentando sul territorio una fiorente economia: i registri dell'impresa, conservati nella cava, documentano una comunità di lavoratori ben organizzata, caratterizzata dalla presenza di settecento scalpellini e altre figure professionali quali forgiatori, manovali, fuochini, trasportatori di carri a buoi, conducenti del trenino, falegnami, con le rispettive famiglie.

Questa comunità viveva in maniera autonoma dalla città: accanto agli edifici strettamente funzionali all'attività di estrazione, vennero costruiti gli alloggi, i magazzini per gli alimenti e gli abiti e le infrastrutture viarie e navali necessarie al trasporto di uomini e materiali, come la

⁹ ANGIUS V., voce *Gallura*, in CASALIS G., *Dizionario Geografico Storico-Statistico-Commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, G. Maspero librajo, Torino 1833-56.

¹⁰ ANTONA A., *Il complesso nuragico di La Brandali e i monumenti archeologici di Santa Teresa Gallura*, Delfino Editore, Sassari 2005., p. 79.

¹¹ BALDRACCO C., *Cenni sulla costituzione metallifera in Sardegna*, ed. Roux, Torino 1854.

¹² L'area della cava è raggiungibile dal paese percorrendo la panoramica verso ovest e imboccando un sentiero che si dirama a sud verso le cave e a nord verso le numerose spiaggette di Cala Francese e alle rocce dov'è localizzata la cappella della Madonnetta di Pescatori.



Fig. 2b. Cava di Villamarina nell'isola di Santo Stefano, elementi semilavorati della statua di Costanzo Ciano.

ferrovia interna e il molo (fig. 2 a). Per il commercio interno si impiegava il “Ghignone”, una moneta in rame conata a Genova dai proprietari della cava e fatta circolare solo ed esclusivamente all'interno del sito.

Nel 1880, in seguito a un periodo di flessione degli affari, la Banca Genovese cedette l'impresa all'ingegnere maltese Giorgio Bertlin, che avviò la collaborazione con il Genio Militare Marittimo per la fornitura di granito locale destinato all'edificazione delle fortificazioni e delle strutture militari di tutto l'estuario. Successivamente, il primo maggio 1898, tre anni dopo la morte dell'ingegnere Bertlin, l'attività venne presa prima in affitto e poi comprata dalla famiglia e ditta dei Flli Grondona e Mercenaro, diretta da Attilio Grondona, già proprietario delle cave di Acquasanta di Piemonte. Durante questa gestione, la cava divenne una delle più importanti industrie estrattive dell'Isola, con oltre cinquecento dipendenti, contribuendo alla crescita economica e demografica.

Nel 1914, la società aumentò il proprio capitale, rinominando la propria ragione sociale in Società Esportazione Graniti Sardi e Commercio Materiali da Costruzione in Accomandita. Tra le prestigiose commesse giunte dall'estero, è interessante in questa sede richiamare quella per il grandioso monumento realizzato nel 1930 a Ismailia, commissionato dalla compagnia universale del Canale di Suez Parigina per ricordare i caduti della Prima Guerra Mondiale, e quello di Santos in Brasile, dedicato a Don Guzman¹³.

Dal 1929 e nei successivi quindici anni, l'attività di esportazione del granito entrò in crisi a causa del crollo dell'economia nazionale. Durante la Seconda Guerra Mondiale l'attività venne completamente sospesa e gran parte degli edifici della cava vennero utilizzati dal Comando

¹³ Don Guzman è considerato un padre dell'aviazione perché, settanta anni prima dei fratelli mongolfiera, riuscì a far volare una navicella sollevata dall'aria calda.

Militare per ospitare le officine dell'Arsenale. Le attività di estrazione e lavorazione del granito ripresero al termine della guerra e nel 1947 vennero commissionati i grossi piloni per il ponte di Pavia, ultimo impiego importante prima del declino¹⁴.

I lavori di riqualificazione e riuso dell'area della cava, condotti nel 2000 dalla proprietà privata degli eredi Grondona, non hanno fortunatamente modificato la riconoscibilità dell'impianto industriale originario. Le vecchie abitazioni degli scalpellini sono state riconvertite in appartamenti in affitto per il periodo estivo, senza alterare le tipologie abitative mentre all'interno dell'ex capannone è stata allestita una sala museale con proiezioni di immagini storiche, documentazione, macchinari e oggetti correlati alla attività estrattiva. Sono stati conservati anche il molo, il sistema ferroviario e l'hangar con le gru per il carico dei vagoni.

Un cenno merita anche la cava di Villamarina, nella vicina isola di Santo Stefano, aperta alla fine dell'Ottocento dal maddalenino Francesco Susini e acquistata nel 1924 dall'imprenditore genovese Schiappacasse, che dava lavoro a circa ottanta operai. Per un certo periodo queste cave furono tra le più attrezzate d'Italia, con una centrale ad aria compressa e macchine di movimentazione e carico gru su binari. L'ultima mina venne esplosa nel 1959, ma i lavori continuarono fino al 1964. Il sito è però noto per un curioso aneddoto. Nel 1941, il regime fascista, commissionò ai proprietari della cava un'imponente statua del conte Costanzo Ciano, padre di Galeazzo, alta 13 metri, disegnata dall'architetto Dazzi e destinata a segnare l'ingresso del porto di Livorno. La statua non però venne mai ultimata a causa caduta del governo, e ancora oggi quattro pezzi semilavorati di granito - la testa, le braccia e il busto - rimangono abbandonati all'interno della cava, a ricordare la caducità del potere (fig. 2 b).

Paesaggi e architetture del granito

Tra le più remote testimonianze di architettura in granito della Sardegna si annoverano le evidenze archeologiche riconducibili alla fase finale della preistoria, dal Neolitico Medio all'età del Bronzo (dal V alla fine del III millennio a.C.). In questo momento, l'isola era stabilmente abitata da comunità sedentarie che praticavano l'allevamento e la coltivazione di specie funzionali alla sopravvivenza. Le forme costruttive più significative riferibili a tali popolazioni mostrano originali elaborazioni di ipogeismo¹⁵ e di megalitismo¹⁶.

Le più antiche testimonianze di ipogeismo insediativo derivano dall'impiego di grotte¹⁷ e ripari naturali¹⁸ a scopo abitativo. In particolare, gli ammassi granitici del nord Sardegna si caratterizzano per la presenza di "tafoni", cavità - anche di grandi dimensioni - generate da forme di erosione naturale, utilizzate con funzione abitativa e di riparo dalla preistoria ai giorni nostri.

Tuttavia, i primi ipogei artificiali sono le tombe a camera, chiamate in lingua sarda *domus de janas*, ovvero "casa delle fate". Diffuse su tutto il territorio regionale con oltre 3500 esemplari, rappresentano un'importante evidenza del fenomeno dell'ipogeismo nel Mediterra-

¹⁴ Nel 1967 una ventina di scalpellini rimasti a La Maddalena fondarono una cooperativa, rimasta in attività per dieci anni in Gallura nelle cave di Monti Canu, fornendo banchine per Santa Teresa, La Maddalena, Calasetta e Portoscuso.

¹⁵ TANDA G., *L'Ipogeismo in Sardegna: arte, simbologia, religione*, in TANDA G., MELIS M.G., MELIS P. (a cura di), *L'ipogeismo nel Mediterraneo: origini, sviluppo, quadri culturali*, Atti del Congresso internazionale (Sassari-Oristano, 23- 28 maggio 1994), vol. I, pp. 399-425.

¹⁶ CICILLONI R., *Il megalitismo preistorico in Sardegna: aspetti cronologici ed evolutivi*, in DEL VAIS C. (a cura di), *EPI OINO-PA PONTON, Studi sul Mediterraneo antico in ricordo di Giovanni Toreas*, S'Alvure Oristano 2012, pp. 121-134.

¹⁷ Grotta di Coloru-Laerru e Grotta di Filiestru a Mara, Grotta del Papa nell'isola di Tavolara e Grotta del Bue marino a Dorgali.

¹⁸ I ripari sono piccole cavità naturali utilizzate dall'uomo preistorico a scopo abitativo, ma non solo: il Riparo di Su Forru de is Sinzurreddus a Pau è stato luogo di sepoltura durante il Neolitico medio, mentre il Riparo Luzzanas a Ozieri presenta al suo interno eccezionali manifestazioni simboliche che rimandano a un uso culturale durante l'età del Rame.



Fig. 3a. Mamoiada (NU), necropoli di Ivesténe, tomba III.

Fig. 3b. Mamoiada (NU), necropoli di Ivesténe, tomba IV ricavata in un monolite di granodiorite.



Fig. 4. Arzachena (OT), necropoli di Li Muri, circolo megalitico IV e cella funeraria.

neo¹⁹. Si dividono in due principali tipologie, “a pozzetto” e “a dromos”, in relazione all’accesso verticale o mediante corridoio. Superato il primo portello, sono caratterizzate da un’anticella sulla quale si aprono una (monocellulare) o più (pluricellulare) camere, tra loro comunicanti. Gli ambienti più interessanti riproducono, attraverso porzioni di roccia risparmiate dall’escavazione, la struttura della capanna preistorica in legno e sono impreziosite da incisioni, dipinti e petroglifi recanti spirali, protomi taurine, persino decorazioni a scacchiera²⁰. È proprio grazie a questi monumenti che oggi è possibile conoscere in maniera così dettagliata le caratteristiche

¹⁹ Nel 2024 il sito *Art and Architecture in the prehistory of Sardinia. The domus the janas*, è stato candidato nella lista del Patrimonio Mondiale dell’Umanità per i criteri ii, iii, vi.

²⁰ TANDA G. (a cura di), *Le domus de janas decorate con motivi scolpiti*, vol. I, Condaghes, Cagliari 2015.



Fig. 5. Bitti (SS), romanzesu, vista della vasca e del canale di adduzione con il sistema di gradoni (D.R. Fiorino)..

delle unità abitative preistoriche, ormai scomparse²¹. L'escavazione di queste necropoli viene concordemente attribuita dagli archeologi alla cultura di Ozieri (V millennio a.C.), quando il fenomeno ipogeico conobbe uno straordinario sviluppo architettonico, associato a un eccezionale repertorio figurativo, mentre gli ultimi lavori di escavazione e/o ristrutturazione non superano l'orizzonte cronologico della cultura di Monte Claro. La scelta del luogo dove scavare le tombe era legata alla vicinanza ai villaggi - in prossimità di terreni fertili e di una fonte d'acqua naturale - ma anche a ragioni pratiche, quali la duttilità e l'accessibilità del substrato roccioso.

Lo scavo poteva avvenire allargando fenditure naturali o creando cavità artificiali. Dopo la fase di disegno²², si procedeva con l'escavazione graduale delle celle, partendo dall'alto verso il basso. Lo strumentario utilizzato comprendeva picconi, scalpelli, percussori, liscioi e schegge. Lo scalpello, a fronte larga, era usato in senso obliquo rispetto al piano di parete, come testimoniano le scanalature parallele riscontrate in diversi ipogei. Ultimato lo scavo, si procedeva poi con la rifinitura per rimuovere le asperità e livellare le superfici.

Non sono tantissimi gli esemplari di *domus de janas* ricavati nel granito, probabilmente per la difficoltà di escavazione. La più significativa è la necropoli di Istevéne in territorio di Mamoiada (NU), caratterizzata da *tombe a dromos* ricavate nel versante granitico che domina da sud-est la conca di Istevéne e la valle percorsa dal Riu Conca'e Bachis (fig. 3 a). Nello stesso sito è stata rinvenuta una particolare tomba (Tomba IV), con tre ambienti scavati in un monolite isolato di granodiorite (fig. 3 b). Nell'anticella, un'incisione a martellina in stile curvilineo raffigura una protome taurina resa in maniera schematica. Un altro esempio di tomba in masso erratico è la Roccia dell'Elefante a Castelsardo²³, che conserva due sepolture pluricellulari sovrapposte.

Più diffusi sono invece i monumenti megalitici in granito relativi alle quattro fasi del megalitismo sardo²⁴. Per quanto riguarda i circoli megalitici, è utile in questa sede richiamare almeno quelli di Pitrischeddu in comune di Aggius e la necropoli di Li Muri ad Arzachena (Neolitico Medio II) (fig. 4). Si tratta di strutture costituite da uno o due filari di pietre, talvolta fitte, disposte in cerchio con una cista litica centrale, non di rado associati a menhir. Esse erano presumibilmente coperte da un tumulo. Nello stesso sito si osservano anche *allées couvertes* e dolmen a galleria, strutture dolmeniche allungate, con più ortostati verticali a formarne le pareti.

Nei primi secoli del II millennio a.C., le ricerche archeologiche hanno documentato²⁵, soprattutto in Gallura, la presenza di villaggi ubicati sulle emergenze granitiche più elevate, in punti dominanti ampi tratti di territorio, difesi da poderose murature in granito che attestano l'istanza fortificatoria degli insediamenti, ulteriormente confermata dalla presenza di grosse muraglie congiungenti spuntoni rocciosi²⁶.

²¹ La capanna era comunemente di forma circolare, realizzata con un basamento perimetrale in pietra e elevati e coperture in legno e frasche, particolarmente deperibili. Un esempio straordinariamente conservato nelle porzioni basamentali è il villaggio di Serra Linta (Sedilo), attribuito alla fine del V millennio a. C. (Neolitico Medio II/Neolitico Recente).

²² Sono stati rinvenuti siti con disegni preliminari di portelli abbozzati o già rifiniti.

²³ Il masso era storicamente conosciuto con il nome di Sa Pedra Pertunta (pietra forata). Tale nome è riportato da Lovisato nel 1887 e da Taramelli nel 1926 (TARAMELLI A., *Elenco manoscritto compilato tra il 1925 ed il 26 agosto 1926*, Archivio Soprintendenza Archeologica per le province di Sassari e Nuoro); inoltre compare in due documenti relativi a donazioni di terre fatte alla chiesa di Santa Maria di Bonarcado (1147) e al monastero di Nostra Signora di Tergu (1153). Fu Edoardo Benetti che associò, per primo, la morfologia di questa roccia modellata dall'erosione alla forma di un elefante (1914).

²⁴ Il periodo del megalitismo in Sardegna è comunemente ripartito in: protomegalitismo dei circoli funerari (Neolitico Medio II); megalitismo monolitico dei menhir (Neolitico Recente, età del Rame); megalitismo trilitico dei dolmen (Neolitico Recente, età del Rame); età delle "muraglie megalitiche" (età del Rame, cultura di Monte Claro).

²⁵ ANTONA A., *Il complesso nuragico di Lu Brandali e i monumenti archeologici di Santa Teresa Gallura*, Delfino Editore, Sassari 2005.

²⁶ Esempi significativi di muraglie megalitiche in granito sono quelle di Monte Mazzolu (Arzachena); Balbu, Sant'Antonio e Santa Reparata a Luogosanto; Monte Ossoni a Castelsardo.



Figg. 6a.b. Osidda (NU), nuraghe Iscobalzu, esterno e interno della torre (D.R. Fiorino).

È intorno alla metà del II millennio a.C., cioè durante il decorrere dell'età del Bronzo Medio, che viene comunemente fissato l'inizio della civiltà nuragica, ovvero l'epoca di costruzione dei nuraghi, con molteplici esemplari in granito ancora ben conservati anche nel nord Sardegna (fig. 5 a, b). Tra questi, si ricordano in questa sede quelli di Lu Brandali, di La Testa e di Vigna Marina, caratterizzati da interessanti esempi di commistione tra il tipo "a *tholos*" e quello "a corridoio" per la presenza, nello stesso monumento, di ampi vani chiusi a falsa cupola e stretti corridoi a copertura tabulare. Questa compresenza di tecniche costruttive è stata spiegata dagli archeologici come forma di adattamento alla morfologia delle emergenze rocciose sulle quali sono ubicati: soprattutto in Gallura, infatti, è l'ubicazione sui costoni granitici a conferire imponenza e visibilità alle costruzioni dall'aspetto tozzo e massiccio e ad assicurare la capacità di controllo del territorio, potendo così rinunciare alla elevazione della torre a *tholos* centrale che caratterizza i nuraghi nelle altre zone della Sardegna. Anche la tecnica muraria risente della commistione tra le due tipologie: l'uso di conci squadrate, disposti su filari regolari, sussiste accanto a porzioni murarie che impiegano blocchi appena sbozzati, o addirittura utilizzati nella loro forma naturale²⁷.

Nei villaggi, le capanne erano costruite con una muratura a doppio paramento di blocchi di granito appena sbozzati o allo stato naturale (trovanti), disposti su filari irregolari e con l'uso di malta di fango a riempire gli interstizi. La loro altezza originaria doveva essere fra 2,20m e 2,30m. Non è raro, anche nelle capanne, l'integrazione di roccioni emergenti di granito nella struttura. Il tetto conico doveva invece essere retto da una serie di travi disposte a raggiera, cui erano legati altri elementi lignei fissati trasversalmente. Questi davano sostegno a una sorta di incannicciato, costituito da fasci di cannette palustri saldamente legati fra di loro, convergenti verso il centro della struttura e ricoperti da un intonaco in malta d'argilla che ne assicurava la coibentazione. L'isolamento della capanna era inoltre garantito dalla disposizione, in copertura, di altri fasci di vegetali sui quali erano appoggiate una serie di piccole lastre di pietra che ne preservavano la stabilità in caso di vento.

Continua anche in età nuragica l'uso dei tafoni, ma con l'espedito di integrare gli affioramenti granitici e le cavità naturali con muraglie, per ottenere manufatti complessi, altrimenti difficilmente realizzabili con le modeste forze-lavoro dei gruppi sociali locali.

Altra tipologia di manufatto dell'età nuragica di cui si conoscono molti esemplari in granito è quella delle cosiddette "tombe dei giganti", siti funerari connessi al passaggio dall'ideologia ipogeica a quella epigeica. Seppure le caratteristiche della costruzione con pietre di grosse

²⁷ I risultati delle ricerche sulla civiltà nuragica e sulla civiltà delle "torri" della Corsica hanno evidenziato significative analogie che avvalorano l'ipotesi di uno sviluppo sincronico dei due fenomeni culturali almeno nelle loro fasi più antiche. Le affinità si ritrovano sia nei modelli insediativi, sia nell'architettura e interessano in particolare torri e nuraghi a corridoio: la comune dislocazione sulle formazioni granitiche, il peculiare sfruttamento delle loro articolazioni per crearvi piccoli vani o corridoi, la tecnica muraria in prevalenza ciclopica-polygonale, il sistema tabulare delle coperture.



Figg. 7a,b. Palau (OT), tomba dei giganti di Li Mizgani, fronte e sviluppo (D.R. Fiorino).

dimensioni abbiano portato nella tradizione ad attribuire questo tipo di sepoltura a legendarie figure gigantesche, si tratta, in realtà, della tomba maestosa del villaggio o almeno di una parte di esso, che doveva imporsi sul territorio circostante, segnacolo della potenza e importanza dell'insediamento di pertinenza. Immaginandola nella sua completezza, era dotata di una vera e propria facciata, connotante l'area cerimoniale a esedra, su cui si innestava il corpo della tomba di forma allungata, con terminazione ad abside semicircolare (fig. 6 a, b).

Per quanto si può dedurre dalle strutture residue, la natura del materiale lapideo disponibile ha determinato due modalità costruttive. Nella tipologia più nota, la facciata è composta attraverso una sequenza di monumentali lastroni ortostatici infissi a coltello, disposti ai lati di una stele centrale realizzata con un unico lastrone nel quale si apre il portello d'accesso alla camera sepolcrale. Anche il corridoio è a lastre verticali, rifasciato da un paramento esterno, coperto da un tumulo di terra e pietre. La seconda tipologia, propriamente detta "nuragica", presenta paramento murario - verosimilmente lasciato a vista - in blocchi sbazzati di consistenti dimensioni disposti a filari, tecnica adottata sia per la facciata che per il corpo funerario. In

entrambi i tipi, gli ambienti si presentavano pavimentati con lastre piatte o con pietre di piccole dimensioni, disposte in una sorta di acciottolato.

Per la sua complessità costruttiva e ricchezza tipologica, l'uso del granito in età nuragica è ben documentato nel complesso nuragico di Romanzesu (XIV - VII secolo a.C.), in comune di Bitti (NU). Si tratta di un villaggio santuario esteso per oltre sette ettari risalente all'età del Bronzo, ubicato vicino alla sorgente del fiume Tirso, che comprende molte interessanti strutture tra cui: il pozzo sacro collegato da un lungo corridoio a un grande anfiteatro a gradoni; capanne; due templi a mégaron, un tempio rettangolare o Heroon; una grande struttura circolare labirintica a muri concentrici, databile al XIII-IX secolo a.C. In particolare, dell'anfiteatro si conserva la grande vasca, che probabilmente raccoglieva l'acqua del pozzo quando essa superava il livello della scala. La struttura, con un dislivello di 1,60 metri circa, è circondata da sei tribune a gradoni, su cui verosimilmente si raccoglieva la comunità del villaggio per le abluzioni rituali e altri riti politico-religiosi.

Del medioevo di granito rimangono i ruderi della residenza giudicale nota come Palazzo di Re Balbo in comune di Luogosanto²⁸, il castello di Casteldoria a Santa Maria Coghinas, i castelli di Pedres e di Sa Paulazza nell'agro di Olbia e il più integro castello di Burgos in Goceano²⁹, altamente rappresentativo delle decine di fortezze costruite a difesa dei loro domini nell'Isola, dai giudici, dai pisani, dai genovesi, dagli aragonesi, dai Malaspina e dai Doria³⁰.

Nel Palazzo di Re Balbo (seconda metà XIII secolo - seconda metà XIV secolo) il granito grigio è messo in opera nel paramento esterno con filari regolari di conci ben lavorati; il paramento interno, invece, mostra una tessitura disomogenea di elementi irregolari di granito rosa, metamorfiti, vulcaniti, contenuta entro elementi strutturali in conci di granito grigio. Stessa pezzatura in elementi irregolari di granito rosa si rinviene nel castello di Casteldoria, dove gli elementi strutturali sono in questo caso costituiti da conci regolari squadrati e bugnati di filladi. Nel castello di Burgos le tecniche costruttive e i materiali utilizzati sono diversi e pertinenti alle varie fasi cronologiche: pietrame misto e laterizi nelle mura; calcare, granito e mattoni nella torre. L'adattamento dell'uso del granito autoctono alle esigenze costruttive del momento che si evince dallo studio dei fortificazioni medievali, conferma la natura identitaria di questi beni e ne fa una sorta di 'impronta digitale' dei territori nei quali sono stati edificati: nella parte nord-orientale prevalgono le colorazioni tendenti al grigio-rosa, corrispondenti alle varietà cromatiche dei già citati tre bacini estrattivi; le metamorfiti, connesse all'area granitica, integrano le cromie con variazioni dal grigio, al verde, al nero, come evidente nei castelli di Pedres, de La Fava (fig. 7) e nel Palazzo di Re Balbo; le trachi-andesiti di colorazione grigio-verde e le filladi quarzifere di tonalità rosse caratterizzano le fortezze di Casteldoria e di Santa Maria Coghinas.

L'abilità nella lavorazione del granito come elemento da costruzione è oggi pienamente apprezzabile nell'architettura minore dei centri storici dei cosiddetti "paesi del granito". Tra questi, Osidda, un borgo ubicato sull'altopiano granitico compreso tra Bitti e Buddusò, al confine con la provincia di Sassari che, con i suoi 267 abitanti, è il comune più piccolo della provincia di Nuoro. Benché la sua fondazione sia stata ricondotta alla presenza di un'antica

²⁸ MELONI M.G., *Il castello di Longonsardo: una fortezza gallurese tra Arborea e Aragona*, in *Medioevo. Saggi e Rassegne*, 21, ETS, 1996.

²⁹ L'edificazione del maniero risale, secondo alcune fonti, a un periodo compreso tra il 1127 e il 1133, e a commissionarla fu il Giudice di Torres, Gonnario. Verso la fine del 1200, il castello divenne dominio dei genovesi e della famiglia Doria. Soltanto intorno alla metà del XIV secolo fu conquistato dai Giudici d'Arborea; infatti, fu proprio Mariano IV d'Arborea, nel 1353, a ordinare la costruzione dell'abitato di Burgos, ai piedi del maniero.

³⁰ Per gli aspetti più generali dei castelli medievali in Sardegna si vedano GIANNATTASIO C., GRILLO S.M., PINTUS V., PIRISINO M.S., *Castelli medievali in Sardegna. Sistemi architetture tecniche murarie*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2022; SODDU A., *Pietra, cave e cantieri nella Sardegna medievale (XIII-XV secolo)*, in BASSO E., BERNARDI P., PINTO G. (a cura di), *Le pietre delle città medievali. Materiali, nomi, tecniche (Area mediterranea, secc. XIII-XV)*, Atti del Convegno internazionale (Torino/Cherasco, 20-22 ottobre 2017), Centro internazionale di studi sugli insediamenti medievali, Cherasco 2020, pp. 239-256.



Fig. 8. Posada, castello de La Fava (G. Careddu).



Fig. 9. Osidda, scorcio della piazzetta Delogu nel centro storico (D.R. Fiorino).

colonia greca, l'attuale centro abitato è certamente di origine medievale, quando il territorio faceva parte del Giudicato di Torres, nella curatoria del Monteacuto.

Seppure non abbia goduto di particolari clamori storici, il borgo ha dato prova nel corso dei secoli di una straordinaria e atavica capacità di adattamento, sia sul piano della conservazione fisica dei manufatti, che in relazione alla sopravvivenza della resiliente comunità locale. Il nucleo insediativo, già riconosciuto "borgo autentico", ha conservato invariata l'organizzazione urbana e il rapporto tra gli spazi pubblici e il tessuto edilizio. I circa 200 edifici sono in prevalenza basse unità abitative tradizionali in granito grigio, di uno o due livelli (fig. 8).

Si distingue qualche palazzetto signorile, tra cui il Palazzo Delogu, con il caratteristico *mirador*, una altana con arcate che interrompe la copertura divenendo un caratteristico elemento paesaggistico. La salvaguardia dell'identità storica si deve alla lungimirante opera condotta negli anni Novanta, con i progetti *Leader I e II*, che hanno permesso di restaurare e rifunzionalizzare circa 13 fabbricati, alcuni dei quali compongono un albergo diffuso di circa 60 posti letto. Il modulo costruttivo dell'abitazione si basa sull'uso di due principali tecniche murarie faccia vista. La prima, più regolare, utilizza blocchi di dimensioni variabili e catenelle, disposti su filari di altezza costante; la seconda è caratterizzata da corsi sub-orizzontali di blocchi e bozze disposti su filari ad altezza costante, completati da scaglie di rinzeppatura o catenelle.

Le stesse modalità costruttive si ritrovano nelle numerosissime chiese campestri: distribuite come costellazioni intorno ai centri abitati in tutta la Sardegna, nelle aree del granito, queste si contraddistinguono per la semplicità degli apparati decorativi e per il piccolo campanileto a vela, anch'esso in conci di granito, collocato in facciata in mezzeria o sul terminale della tipica copertura a due spioventi.

Un palinsesto straordinariamente conservato di architettura religiosa e civile in granito attraverso i secoli è rappresentato dalla città di Tempio Pausania, anche nota come 'città di pietra'. Citata come 'Villa Templi' in età giudicale, divenne sede vescovile nel 1506 e Municipio nel 1837, su concessione del re Carlo Alberto di Savoia. Ciò che colpisce, attraversando il centro storico della città, tra gli antichi vicoli lastricati di granito, è la difficoltà a identificare immediati codici cronotipologici di riferimento a causa dell'eccezionale omogeneità del materiale utilizzato nei secoli per l'edificazione dei monumenti civili e religiosi, ma anche dell'architettura residenziale, tra cui i tipici palazzetti con le facciate in pietra a vista, i più antichi dei quali edificati dalla nobiltà locale tra Seicento e Settecento. Il motivo va indubbiamente ricondotto alle modalità di approvvigionamento del materiale, costantemente fornito dalle cave storiche nella forma di cantonetti parallelepipedi prodotti a spacco, cubetti e lastrine³¹. Una sintetica rassegna di monumenti tempiesi dimostra le evidenti similitudini nell'uso di questi materiali anche in edifici cronologicamente molto distanti tra loro: tra tutti emergono i grandi complessi religiosi, chiesastici e conventuali, di impianto medioevale, ma ampiamente riconfigurati tra XVI e XIX secolo, tra cui la cattedrale di San Pietro apostolo, consacrata nel 1219, poi ampliata e riconsacrata nel 1839; l'oratorio del Rosario (XIII-XIV sec.) con interessante facciata gotico-aragonesa in granito, la cattedrale di Santa Croce; il seicentesco convento delle Cappuccine; la chiesa di San Francesco, costruita nel 1543 e già annessa al convento dei frati minori osservanti; il convento degli Scolopi della metà del XVII sec. (fig. 9); la chiesa di Sant'Antonio, seicentesca, ma ampliata nel 1788; la chiesa del Purgatorio (1679). L'uso del granito continua però anche nei più recenti edifici pubblici quali il carcere La Rotonda (1845), così denominato per la sua forma improntata alla tipologia carceraria ottocentesca ad impianto centrale; il Palazzo Municipale (1882) dell'arch. F.M. Cabella, realizzato sul luogo dell'antico convento delle monache

³¹ *L'attività estrattiva in Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, Assessorato dell'Industria, 2007; *Guida alle pietre ornamentali della Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna, Assessorato dell'Industria, Progemisa spa, 1999. Un quadro storico dei siti estrattivi si trova in BALDRACCO C., *Cenni sulla costituzione metallifera in Sardegna*, ed. Roux, Torino 1854.



Fig. 10. Tempio Pausania, scorcio del centro storico, con la chiesa di Santa Croce (D.R. Fiorino).

cappuccine; il teatro del Carmine (1928-1929) dell'arch. Aldo Faconti e la stazione ferroviaria, entrambi in stile liberty; la caserma Francesco Fadda (inizio XX sec.), già sede del 152° Reggimento della 'gloriosa' Brigata Sassari; la chiesa di San Giuseppe (1950 - 1998) con annesso comprensorio antitubercolare, opera eclettica in granito dell'ing. Giovanni Antonio Sechi con evidenti riferimenti formali alle opere dell'arch. Muzio; la piazza Faber, dedicata a Fabrizio De Andrè, con un'installazione progettata in collaborazione con l'arch. Renzo Piano.

Un cenno merita anche l'uso del granito nella costruzione delle fortificazioni militari nell'arcipelago di La Maddalena e della costa sarda³². La costruzione delle opere nel contesto granitico ha richiesto importanti operazioni di scavo, che veniva eseguito attraverso brillamenti, ma anche con l'ausilio di macchine e martelli perforatori. Il materiale di scarto prodotto dagli scavi era lavorato per essere reimpiegato come pietrame da costruzione, come indicato nelle voci di capitolato dell'amministrazione militare, la quale prevedeva uno specifico «Premio per la formazione di pietrame da costruzione» connesso alla capacità dei cavatori di ridurre il pietrame «in dimensioni tali da non dover più richiedere alcun altro lavoro per impiegarlo nella muratura». Queste, ben descritte nei capitolati, potevano essere in pietrame cosiddetto «a scapolì» o in cantoni rustici di granito detti «toccotti», disposti a secco, o allettati con malta di cemento o con malta di calce e pozzolana. In particolare, nei documenti di cantiere si precisa che nel «muro in cantoni rustici di granito (...) i toccotti saranno di granito compatto e duro, avranno le dimensioni medie di m. 0.50x0.20x0.20 e di facce di posa piane e parallele da ottenersi, occorrendo, con lavoro di sabbia (...) dovranno essere disposti a perfetto bagno di malta a corsi regolari, senza schegge o scaglie interposte. Ciascun corso di muratura sarà formato con

³² Per una dettagliata descrizione delle tecniche costruttive si rimanda a FIORINO D.R., *Avamposti di frontiera. Guardia del Turco nel Campo Trincerato di La Maddalena*, in *Sinergie. Percorsi interistituzionali per la riqualificazione delle aree militari*, coll. Condivisioni, vol. 1, UNICApress, Cagliari 2021, pp. 239-272.



Fig. 11a. Palau (OT), forte di Capo d'Orso, veduta del corridoio di accesso alle riserve (D.R. Fiorino).



Fig. 11b. Caprera (La Maddalena, OT), batteria di Candeo, veduta degli accessi alle gallerie perfettamente mimetizzati nel costone roccioso di granito (D.R. Fiorino).

pezzi di eguale altezza e le connesure fra un corso e l'altro non dovranno risultare di larghezza maggiore di 1 cm». I toccotti erano utilizzati anche per la costruzione di volte e archi, posti in opera con malta di calce e pozzolana, stesa su giunti non più spessi di 1 cm, senza l'uso di scaglie all'intradosso. Anche davanzali, soglie, gradini e coronamenti di gronda erano in lastre di granito (fig. 10 a).

Uno studio di dettaglio dei singoli forti consente di riconoscere l'esistenza di modelli costruttivi e funzionali, replicati nelle diverse fabbriche. Tuttavia, pur nell'omogeneità del modello costruttivo, il Genio Militare ha saputo adattare al luogo i singoli presidi, facendone opere uniche, soprattutto nei forti di terza generazione, dove la componente mimetica aveva un ruolo determinante per la finalità della difesa «a doppio compito», antinave e contraerea. È il caso della batteria di Candeo a Caprera, dove conformazioni rocciose naturali e opere costruite si fondono in un unico paesaggio senza soluzione di continuità (fig. 10 b).

Nel tempo, lo 'sguardo militare' ha ceduto il passo allo 'sguardo imprenditoriale' dell'industria delle vacanze. Ci si riferisce al grande progetto della Costa Smeralda, iniziato nel 1964 dal principe Karim Aga Khan, e alla successiva edificazione di molteplici complessi turistici lungo la costa da Olbia a Santa Teresa Gallura³³. Le prime esperienze progettuali sono state le più interessanti e rispettose del paesaggio naturale del granito nel quale si collocavano: committenti e architetti hanno preso ispirazione dall'uso tradizionale del granito nel costruito locale, reinterpretando il tema architettonico dello stazzo, del tafone, della fortificazione militare, sempre con il protagonismo della pietra locale.

Autonoma e in parte inedita è però la storia del borgo d'arte di Porto Rotondo, costruito dal 1964 per volere dei veneziani Luigi e Nicolò Donà dalle Rose³⁴. L'idea nacque dallo schizzo su un tovagliolo composto dai due fratelli sul rapido Milano-Venezia, in cui disegnarono il loro sogno di un nuovo borgo in Sardegna, con le case, il molo, la piazza, la chiesa, il teatro e il faro all'imboccatura del porto, una visione trasformata in finta stampa 'antica' dallo scultore Giorgio Zennaro. L'idea fu concretizzata a Cortina, durante una festa nella quale condivisero con gli amici l'idea di creare un luogo d'incontro per artisti e intellettuali che, una volta giunti, riuscissero a rendere il nuovo paese bello, acculturato e fiorento. E così è stato. Con il supporto dell'amico Alessandro Pianon e dei suoi collaboratori, nella primavera dello stesso anno, si pose la prima pietra dell'Hotel Sporting, interrando una pergamena con la data e la firma degli ideatori. Il progetto continuò con il disegno del borgo, che si concentrava sugli spazi pubblici e sui luoghi della vita comune del villaggio, ispirati all'urbanistica e all'architettura veneziana, ma reinterpretati nello spirito della terra sarda e con ampio uso del granito locale. Con un fitto via vai di pittori, scultori, intellettuali hanno preso forma un gran numero di opere d'arte e d'architettura, tutte realizzate con l'uso del granito.

Il cuore di Porto Rotondo è la piazzetta San Marco, progettata da Vittorio Gregotti con lo scultore Andrea Cascella come un catino rotondo nel quale, continuando la tradizione centenaria dei cantonetti sardi, un sistema di blocchetti troncoconici di granito perfettamente lavorati e levigati simulano un armonico effetto a spirale convergente verso un punto, volutamente decentrato, nel quale è collocata una scultura in granito (fig. 11 a). La piazzetta della Vecchia Darsena è invece frutto del lavoro di Giancarlo Sangregorio che scolpisce un piccolo fiordo naturale per realizzarvi un affaccio sul mare con un'ampia gradinata rifinita da cordoli in granito e basalto. A ornare la piazza, elementi architettonici - massi di granito, mezze colonne - disposti in maniera apparentemente casuale a rievocare i dolmen nuragici e i simboli della cultura sarda.

Interamente in granito è anche la chiesa di San Lorenzo e la scalinata che la collega alla piazza San Marco, incastonata nel villaggio come nella cultura veneziana. Costruita nel 1967 su progetto di Gianfranco Fini e completata con le opere di Andrea Cascella e Mario Ceroli, la chiesa è stata volutamente posizionata in modo da essere ben visibile dal mare, nella sua facciata lineare in blocchi di granito, composti a formare una *texture* di chiaro design contemporaneo, ma con elementi della tradizione costruttiva gallurese nella linea di gronda. In granito è anche

³³ PIGA G., *Il grande Principe. La vera storia della Costa Smeralda*, Fondazione di Sardegna, Sassari 2019.

³⁴ DONÀ DALLE ROSE L. (a cura di), *Portorotondo. Segni e Sogni*, Fondazione Portorotondo, Gallizzi, Sassari 2007; DONÀ DALLE ROSE R. (a cura di), *Arte Porto Rotondo*, Fondazione Portorotondo, Maggioni, Milano 2019.

la croce megalitica antistante l'ingresso formata da due grosse macine intersecanti tra loro e posata al culmine della scalinata, e l'altare, anch'esso simboleggiante la macina che trasforma il grano in pane.

Nel nuovo borgo non poteva mancare il teatro, ispirato ai modelli greco-romani, ideato da Mario Ceroli e realizzato dagli architetti Fini e Sotgiu nel 1987. Il guscio esterno, caratterizzato da imponenti alorilievi in granito posti a richiamo dei simboli della classicità, immette in uno spazio semicircolare gradonato che abbraccia il palcoscenico, dominato da altissime colonne di granito. Il fondale, composto da un sistema architettonico a due ordini, consente la vista verso il mare, incorniciata da varchi architravati e serliane e alorilievi in granito (fig. 11 b).

Porto Rotondo ancora oggi si impegna ad attrarre artisti internazionali. Una delle ultime opere è quella dell'artista bretone Emmanuel Chapalain che nel 2007 ha realizzato il mosaico di Via del Molo, conosciuto come la "catena alimentare", usando il granito, il basalto, l'arenaria, l'acciaio e la pietra.

Il seppur sintetico quadro dell'evoluzione dell'architettura di granito del nord Sardegna, appena tracciato, dimostra come l'utilizzo quasi esclusivo del materiale locale nella realizzazione dei manufatti abbia connotato, nel "paesaggio naturale del granito" un "paesaggio culturale di granito" tutt'altro che omogeneo, dove la diversità si percepisce in senso diacronico, attraverso i cambiamenti delle forme costruttive e delle modalità dell'arte, e in senso sincronico per le peculiarità dei litotipi utilizzati in relazione alle cave estrattive di provenienza.

Sinergie e progetti strategici per la tutela e la valorizzazione del patrimonio

La rilettura del paesaggio del granito e delle sue componenti insediative attraverso il filtro interpretativo della costante materica che si è cercato di compiere in questo lavoro, lungi dal rimanere un mero esercizio accademico, si pone come un possibile contributo metodologico di approccio al territorio e alle sue emergenze storiche, che assume l'analisi della componente materica come presupposto culturale imprescindibile per affrontare qualsiasi sfida progettuale. Dalla preistoria alla contemporaneità, nel paesaggio del granito dominano le tracce che gli elementi naturali e l'uomo hanno inciso sulla roccia, realizzando vere e proprie opere d'arte. Superando la prospettiva superficiale e inconsapevole di chi "osserva dal di fuori", per intervenire su questo paesaggio è necessario comprendere il profondo legame che nei secoli le comunità locali hanno instaurato con il granito e costruire nuove relazioni di qualità che assicurino il necessario equilibrio tra istanza conservativa e cambiamento, in un territorio a forte pressione speculativa.

Con questo approccio, sono stati condotti alcuni progetti di ricerca³⁵ dedicati all'analisi del patrimonio archeologico, architettonico e urbano, allo studio delle vulnerabilità specifiche e alla costruzione di strategie integrate di conservazione e valorizzazione.

L'analisi dello stato di conservazione dei manufatti oggetto di studio ha confermato la resistenza intrinseca del granito alle aggressioni ambientali. I meccanismi di degrado, soprattutto in ambito archeologico, sono riconducibili a potenziali instabilità generate da problematiche di rischio geologico, idrogeologico e geotecnico. I quadri fessurativi possono confondersi, sovrapporsi e interagire con le discontinuità naturali della struttura rocciosa e devono essere opportunamente distinti da essi: eventi pregressi, come quelli di formazione, implicano la presenza di discontinuità, per esempio di tipo stratigrafico, che possono definirsi "naturali" e generalmente stabili. Queste discontinuità, a loro volta, possono interagire sfavorevolmente con eventi più recenti, di origine naturale o antropica, come quelli determinati dai cambiamenti climatici e dalla pressione turistica, innescando processi anche gravi di cinematismi e crolli.

Per quanto riguarda la conservazione delle superfici, le patologie sono essenzialmente

³⁵ Per un elenco dettagliato si rimanda a quanto citato nella nota 1 del presente contributo.



Fig. 12a. Porto Rotondo (Olbia), piazzetta San Marco, dettaglio della scultura di Mario Ceroli (D.R. Fiorino).



Fig. 12b. Porto Rotondo (Olbia), teatro, dettaglio degli altorilievi di Mario Ceroli.

riconducibili a processi di *weathering*, correlabili a fenomeni di erosione indotti dall'azione del vento e, sulle coste, dall'aerosol marino. Conseguenza dell'erosione è la disaggregazione che aumenta la scabrezza della superficie e, facilitando il deposito terroso, amplifica la bioricettività. I processi più avanzati evolvono con la formazione di scaglie in progressivo distacco fino alla fratturazione. In un tale substrato proliferano facilmente patine biologiche, muschi e licheni, ma anche specie vegetali arbustive o arboree, in grado di innescare la fratturazione dei monoliti e di scardinare gli apparecchi murari, in funzione della dimensione ed estensione degli apparati radicali (fig. 9).

In ambito urbano, l'abbandono di molte abitazioni conseguente allo spopolamento dei piccoli centri dell'interno sta portando a ruderezze avanzate di molte unità abitative, a seguito del crollo del tetto e del disfacimento delle malte di allettamento, con conseguente complessiva instabilità delle murature portanti. Parallelamente, molti interventi di ridestinazione d'uso e ampliamento realizzati soprattutto prima dell'adozione del Piano Paesaggistico Regionale del 2006, hanno alterato con trasformazioni incongrue le unità immobiliari e gli spazi urbani dei piccoli centri storici, introducendo materiali più economici del granito e del legno, come il blocchetto di cemento, il laterizio forato e l'alluminio anodizzato negli infissi, i quali hanno alterato in maniera irreversibile l'autenticità e il valore estetico dei borghi.

Un contributo alla valorizzazione di alcune componenti del paesaggio del granito è stato elaborato attraverso il progetto dal titolo "Borghi Storici e influenze culturali nell'architettura contemporanea d'autore degli insediamenti turistici costieri in Sardegna. I casi studio di Osidda e Porto Rotondo", promosso dal Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura dell'Università di Cagliari (DICAAR) e realizzato con il contributo del Comune di Osidda, del Consorzio di Porto Rotondo e in collaborazione con il Comune di Olbia, il Rotary – Distretto 2080, Commissione cultura e valorizzazione Siti Unesco e la Fondazione Porto Rotondo, firmatari di un apposito accordo di collaborazione siglato a Portorotondo il 6 novembre 2021.

Il progetto, ancora in corso, è stato pensato con l'obiettivo di investigare il rapporto tra le radici culturali dei borghi storici del nord Sardegna e i nuovi insediamenti costieri, con particolare attenzione all'uso costruttivo e decorativo del granito. In questo contesto, sono stati assunti come casi studio pilota il borgo autentico di Osidda e borgo d'arte di Porto Rotondo, anche nell'ottica di fornire un contributo scientifico al riconoscimento culturale dei due contesti territoriali e di promuoverne le relazioni culturali e la valorizzazione integrata. Uno dei prodotti della ricerca è il progetto INCANTO, INclusività per il Centro ANTico di Osidda³⁶, un articolato programma integrato di azioni finalizzate a potenziare l'attrattività residenziale e turistica basato sull'implementazione di infrastrutture a supporto dello studio, della conservazione e della valorizzazione del patrimonio archeologico e architettonico del territorio, e sulla attivazione di azioni immateriali in grado di produrre effetti in termini di crescita occupazionale e contrasto all'esodo demografico. I temi dell'inclusività e della sostenibilità rappresentano il filo conduttore di tutto il progetto, teso a raggiungere alti livelli di vivibilità, accessibilità ampliata, accoglienza e benessere psicofisico. La strategia è orientata alla tutela delle caratteristiche autentiche dell'insediamento storico e alla sua 'godibilità' in termini di fruibilità sia diurna che notturna, opportunità multilivello di svago e ricreazione, strumenti di orientamento fisico e funzionale. Sul piano dell'attrattività e turistica del borgo, il progetto fa perno sulla sinergia con il borgo d'arte di Portorotondo, in attuazione di uno specifico protocollo di collaborazione destinato a rafforzare gli scambi culturali tra il turismo della costa e la cultura dell'interno.

Le azioni del progetto INCANTO sono maturate all'interno di un incubatore di idee

³⁶ Il progetto è stato elaborato nell'ambito del Bando attrattività borghi del Ministero del Turismo, (ex art., c. 607, L. 197/2022) destinato a finanziare progetti di valorizzazione dei comuni con popolazione inferiore a 5.000 abitanti, classificati dall'istituto nazionale di statistica come comuni a vocazione turistica, al fine di incentivare interventi innovativi di accessibilità, mobilità, rigenerazione urbana e sostenibilità ambientale.

quale è stato il laboratorio didattico di alcuni corsi della Laurea Magistrale in Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari³⁷, durante i quali gli studenti hanno immaginato percorsi culturali nel paesaggio del granito - dall'archeologia all'architettura contemporanea - e hanno progettato per Osidda e Porto Rotondo nuovi spazi aperti tra pubblico e privato, con percorsi verdi e itinerari digitali e di luce. In particolare, è stato progettato un circuito culturale che attraversa tutto il territorio tra Osidda e Porto Rotondo, intercettando circa quaranta punti di sosta, tra i quali si alternano siti archeologici, borghi storici, località balneari e architetture naturali. Il marker territoriale comune è il granito, nelle sue varianti cromatiche: grigio scuro del borgo storico e rosa dell'insediamento turistico. Il progetto ha anche messo a fuoco criteri e metodologie attraverso cui orientare le amministrazioni pubbliche e i privati verso pratiche rispettose delle peculiarità del costruito storico, soprattutto per il borgo d'arte di Porto Rotondo che, per mere questioni anagrafiche, non può avvalersi dei tradizionali procedimenti di tutela. Per questo motivo, il progetto ha proposto il ricorso a strumenti urbanistici in grado di contenere, attraverso l'istituzione di un perimetro urbano di massima tutela (zona A), gli immobili riconducibili al 'sogno' dei fratelli Donà, comprendendo naturalmente al suo interno le architetture d'autore sopra richiamate. Le incontrollate sopraelevazioni rese possibili attraverso i piani casa che si sono succeduti negli ultimi anni, unitamente alle deroghe e alle concessioni date alle zone turistiche (zone F) per lo sviluppo economico del turismo costiero, rischiano infatti di snaturare non solo le singole architetture, ma soprattutto le delicate relazioni paesaggistiche tra costruito e mare, fortemente ricercate dai primi costruttori. Inoltre, sia nel borgo storico che nel borgo d'arte, l'uso stesso del granito, nel passaggio dal manufatto artigianale a quello industriale, sta perdendo la qualità formale con la quale è stato impiegato nella costruzione, con forme imitative ignare delle ragioni strutturali e dei significati formali degli elementi cui goffamente si ispirano.

In conclusione, l'esperienza condotta con lo studio del patrimonio storico in granito del nord Sardegna, dimostra la fertilità dei progetti di ricerca. Anche quanto nati intorno a un singolo luogo o a uno specifico problema, nella loro dimensione partecipativa e laboratoriale, sono in grado di offrire momenti di incontro attraverso i quali diffondere la cultura del rispetto del patrimonio e la qualità del progetto.

³⁷ Corso di Tutela del Paesaggio Storico (docenti D.R. Fiorino e V. Pintus), Corso di Caratterizzazione dei materiali storici dell'architettura (docente S.M. Grillo) e Corso di Controllo Ambientale dell'edilizia storica (docenti A. Fratolillo, C. Mastino), Laurea Magistrale in Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2021/2022.

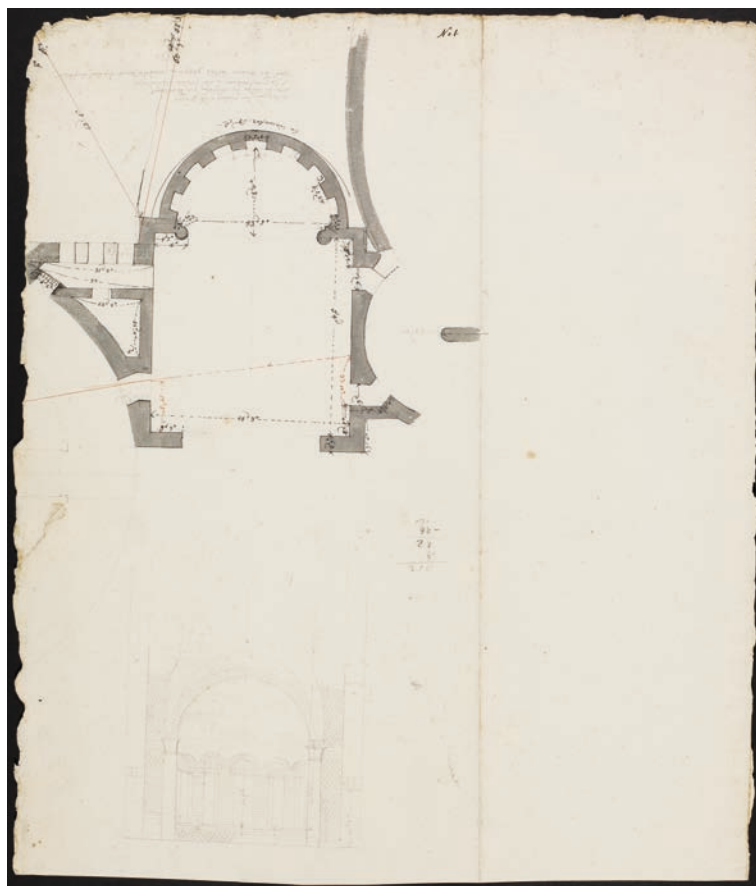


Fig. 1. C. F. Harsdorff, *Villa Adriana, sala dei filosofi*, 1762-1763

TIVOLI E VILLA ADRIANA NELLA PROSPETTIVA DEGLI ARCHITETTI DANESI, TRA SETTECENTO E OTTOCENTO

Fabio Mangone

About: Comprehensive study, conducted years ago by the author, on the educational journey of young Scandinavians in Italy during a later phase (1850-1925) led to some findings that can be taken as premises for these notes: for young Danes, Swedes, and later also Norwegians and Finns, the Italian tour to complete their studies represented a widespread experience, almost to be considered a characteristic element of the collective biography of architects; it developed from the more classic itineraries of the Grand Tour, subject to continuous small modifications and integrations from generation to generation, due to an incessant evolution of interests.

Anche nel caso di Tivoli, ci si può chiedere se la gran messe di disegni, e di riferimenti storiografici relativi ai soggiorni dei *pensionnaires* di villa Medici, soprattutto ottocenteschi, e per contro la mancanza di studi e la penuria di grafici noti relativi a giovani architetti e borsisti di altre nazionalità, debbano far ritenere trattarsi di un ambito di interessi esclusivamente francese, come talora semplicisticamente è stato implicitamente accreditato, ovvero se sia piuttosto la mancanza di adeguati approfondimenti su altre realtà a impedire uno sguardo complessivo sull'esperienza complessivamente europea del tour italiano di formazione degli architetti, come potrebbe apparire più probabile. Vale a dire che la abbondanza di studi¹ e di materiali sui borsisti di villa Medici hanno finito per operare una sorta di visione distorta: sia perché spesso si è ritenuto il viaggio formativo nella Penisola scoperta dell'antico una quasi esclusiva peculiarità dell'École des Beaux-Arts, sia perché, quando pure è stata riscontrata l'incontestabile presenza, nell'Italia monumentale tra sette- e novecento, di giovani architetti provenienti da altre scuole europee, l'approccio francese è stato assunto come paradigma interpretativo generalizzabile. Una serie di lavori su alcune tappe significativamente², o su consistenti gruppi nazionali di architetti viaggiatori³, mostrano una serie di ricorrenze negli itinerari, negli interessi generazionali, alimentate certo da un regime di scambi che si veniva a creare tra i giovani di nazionalità diverse, e al contempo una non meno rilevante serie di peculiarità di approccio, di modalità di analisi, di tappe che caratterizzavano gli allievi delle varie accademie europee.

Uno studio complessivo, condotto anni orsono da chi scrive, sul viaggio formativo dei giovani scandinavi in Italia⁴ in una fase tarda (1850-1925) conduceva ad alcuni esiti che possono essere assunti a premessa di queste note: per i giovani danesi, svedesi, e poi anche norvegesi e finlandesi, il tour italiano a completamento degli studi rappresentò una esperienza diffusa, da potersi quasi considerare elemento caratterizzante della biografia collettiva degli

¹ Cfr. fra gli altri: D. D. EGBERT, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture. Illustrated by Grand Prix de Rome*, a cura di D. VAN ZANTEN, Princeton 1980; *Les Grand Prix de Rome*, fascicolo monografico di "Monumentes Historiques", n. 123, ottobre-novembre 1982; P. PINON, F. X. AMPRIMOZ, *Les Envois de Rome (1778-1968). Architecture et archeologie*, École Française de Rome, Roma 1988. Cfr. anche: G. MONTÈGRE, *La Rome des français au temps des lumières*, École française de Rome, Roma 2011. Si vedano anche: *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, catalogo della mostra, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts-Académie de France a Rome, Macchiaroli, Napoli 1981; *Roma Antiqua. Envois des architectes français (1788-1924). Forum, Colisée, Palatin*, Académie de France a Rome-École française de Rome - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Roma 1985; *Roma Antiqua. "Envois" des architectes français (1786-1901). Grandi edifici pubblici*, a cura di P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORI, F. G. UGINET, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Carte segrete, Roma 1992; *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea, catalogo della mostra*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi 2002; *Maestà di Roma, da Napoleone a all'Unità d'Italia da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo delle mostre, Milano 2003.

² Cfr. fra gli altri: F. MANGONE, *Pompei, ginnasio dell'architettura europea, 1815-1914*, in *Pompei e l'Europa 1748-1943*, a cura di M. OSANNA, M. T. CARACCILO, L. GALLO, catalogo della mostra, Electa, Milano 2015, p. 126; Id., *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Artstudiopaparo, Napoli 2016; Id., *Un enigma di pietra per architetti pellegrini*, in "L'emblema dell'eternità". *Il Tempio di Nettuno a Paestum tra archeologia, architettura e restauro*, a cura di F. MANGONE, V. RUSSO, G. ZUCHTRIEGEL, Edizioni ETS, Pisa 2019, pp. 57-82.

³ Cfr. fra gli altri: F. SALMON, *Buildings on Ruins. The Rediscovery of Rome and English architecture*, Ashgate, Aldershot, 2000; L. TEDESCHI, *Roma, la "madre comune delle belle arti", l'Italia, i pensionnaires russi e l'antico*, in N. NAVONE, L. TEDESCHI (a cura di), *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani nella Russia neoclassica*, Mendrisio - Lugano 2003, pp. 143-173; J. GARCÍA SÁNCHEZ, *Las pensiones de la Real Academia de San Fernando in Italia. Artistas españoles en el debate arqueológico y arquitectónico en torno a la antigüedad de los siglos XVIII y XIX*, in *Arqueología. Coleccionismo, y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, a cura di J. BELTRÁN FORTES, B. CACCIOTTI, B. PALMA VENETUCCI, Universidad de Sevilla, Sevilla 2006, pp. 193-216; Id., *Artistas españoles en Pompeya y Herculano en los siglos XVIII y XIX*, in "Quaderni di studi pompeiani. Miscellanea Pompeiana", I, 2007, pp. 20-23; P. MOLEÓN, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Abada Editores, Madrid 2003, pp. 221-275; M. ROMERO RECIO, *Ecos de un descubrimiento. Viajeros españoles en Pompeya (1758-1936)*, Ediciones Polifemo, Madrid 2012, pp. 45-57 ("Arquitectos ispano en la ciudad muerta"); A. MAGLIO, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009; B. BAUDEZ, *Les pensionnaires russes en Italie et en France au XVIIIe siècle*, in *Voyage d'artistes en Italie du Nord, XVIe-XIXe siècle*, a cura di V. MEYER, M.-L. PUJALTE-FRAYSSE, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010, 143-154.

⁴ F. MANGONE, *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Electa-Napoli, Napoli 2002.

architetti; si sviluppa a partire dagli itinerari più classici del Grand Tour, soggetti a continue piccole modifiche e integrazioni di generazione in generazione, in ragione di una incessante evoluzione degli interessi; non è indenne da influenze della cultura Beaux-Arts anche perché non di rado l'itinerario italiano fu preceduto da un soggiorno presso gli ateliers parigini; tuttavia viene condotto con maggiore spazio per le intuizioni o le curiosità personali, con modalità meno rigide rispetto a quelle imposte dalla Académie ai borsisti francesi, e spesso ha durata più circoscritta, circostanza che talora implica un contatto meno analitico con i monumenti e le antichità della Penisola. Nell'ambito di una ricognizione generale, relativamente sintetica ma comunque basata su un lavoro esteso e approfondito di ricognizione di disegni di viaggio e taccuini, sembrerebbe che paradossalmente, Tivoli e Villa Adriana abbiano acquisito un qualche ruolo di protagonista assoluta solo in una fase tarda, di inizio del XX secolo, quando ormai il ruolo della antiquaria nella formazione architettonica è decisamente tramontato, ma allorché si affacciano nuovi interessi per il paesaggio e sulla possibilità di progettarlo: ne è testimonianza di assoluta rilevanza il viaggio dello svedese Sigurd Lewerentz del 1909, e la potenza evocativa dei suoi appunti visivi sulla residenza di Adriano che non consistono in minuziosi rilievi, o elaborazioni in pianta o sezione degli edifici, bensì in icastiche riprese fotografiche di taglio paesistico⁵.

La presente occasione ha fornito stimolo per riconsiderare la questione dell'interesse per Tivoli e per Villa Adriana da parte degli architetti scandinavi in viaggio di formazione, concentrandosi sui danesi in particolare, per alcuni motivi. In primis, perché è l'Accademia di Belle Arti di Copenhagen, la prima istituzione scandinava a istituire una borsa per il viaggio di formazione; in secondo luogo, perché è proprio a Copenhagen che Tivoli assurge a luogo del mito, allorché nel 1843 vengono così intitolati i grandi giardini di delizia, ancorché non soltanto sulla base dell'evocazione di Villa Adriana degli altri siti archeologici e di villa d'Este, nonché dello straordinario paesaggio naturale, assai suggestivo per la sensibilità romantica, ma anche nell'emulazione di un omonimo parco aperto nel 1771 a Parigi Saint-Lazare.

Nell'ambito del rinnovato dialogo di metà settecento tra antiquaria e architettura, il primo architetto danese a studiare villa Adriana è Caspar Friedrich Harsdorff (1735-99), maestro indiscusso del neoclassicismo danese. Entrato nel 1754, a diciannove anni, all'Accademia di Copenhagen, si afferma dopo tre anni come giovanissimo vincitore della Grande Medaglia d'Oro che contempla una cospicua borsa di studio per un soggiorno di sei anni, di cui i primi tre a Parigi e gli altri a Roma, ma che sarà più lungo a causa di problemi amministrativi. È dal 1757 nella capitale francese dove segue per un anno le lezioni di Jacques-François Blondel, e dove entra in contatto con Jacques Germain Soufflot. Dal 1762 è a Roma, rispetto al cui milieu culturale non resta affatto estraneo. Viene ammesso, con il nome di Nisendro Artiche⁶, all'Accademia degli Arcadi (alla quale è affiliato tra gli altri Luigi Vanvitelli, con il nome di Archimede Fidiaco), e partecipa ai programmi di ricerca del bello nello studio dell'antico, inteso come tesoro di armonia e perfezione⁷. Entra in contatto tanto con la cerchia degli architetti europei all'epoca soggiornanti, quanto e soprattutto con Giovan Battista Piranesi: quando tornerà in Danimarca, la sua raccolta di disegni comprenderà un disegno di quest'ultimo, *Strada di Pompei. Tomba degli istacidi*, oggi nel Museo Statale di Copenhagen⁸. Del resto il maestro Blondel aveva lavorato con Piranesi nella villa imperiale di Tivoli, eseguendo peraltro una preziosa pianta della Accademia⁹. Dunque, l'interesse del danese per Villa Adriana – all'epoca assai complicata da raggiungere e da rilevare dovendosi attraversare fitte sterpaglie incolte, pericolose per la

⁵ L.-M. GARCIA-MANSILLA, *Beyond the wall of Villa Adriana*, in "9H-On Continuity", 1995, pp. 1-10; *Il viaggio in Italia*, in N. FLORA, P. GIARDIELLO, G. POSTIGLIONE, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001, pp.38-45.

⁶ F. WELLBACH, *Architekten C. F. Harsdorff*, Copenhagen 1928, p. 21.

⁷ S. BENDETTI, *L'architettura della Arcadia nel Settecento romano*, Roma 1997.

⁸ *Disegni di Gianbattista Piranesi. Catalogo*, a cura di A. BETTAGNO, NERI POZZA, Vicenza 1978, vol. I, pp. 67-68.

⁹ *Mosaici antichi in Italia, Regione 8: Ravenna*, a cura di F. BERTI, Istituto Poligrafico della Stato, Roma 1976, p. 21.

presenza di serpenti - matura in un ambito franco-romano di interessi: non solo la ricorrente, appassionata frequentazione della villa di Adriana da parte di Piranesi, ma anche i tentativi dei borsisti dell'Accademia di Francia di redigere una mappatura esaustiva. Un primo, rimasto incompiuto, ha impegnato tra il 1754 e il 1756 Marie-Joseph Peyre, Pierre-Louis Moreau-Desproux, e Charles De Wailly. Proprio nell'anno in cui il danese arriva nello Stato Pontificio, nell'autunno 1762, l'architetto francese Jacques Gondoin – già allievo di Blondel del pari di Harsdorff – lavora al completamento del lavoro dei tre colleghi e predecessori, nell'intento di individuare e collocare topograficamente tutti i monumenti, e restituire gli alzati. La sua ambizione è addirittura quella di acquistare i terreni. A questa grandiosa impresa, pure rimasta inattuata ma confluita negli studi di Piranesi, a cui Gondoin dona i propri disegni incompleti, è stato opportunamente collegato il lavoro di Harsdorff¹⁰, consistente in diciotto rilievi analitici, oggi custoditi nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Copenhagen, non firmati ma a lui certamente riferibili¹¹. Sono per lo più disegni planimetrici, esito quasi sicuramente di misurazioni dirette piuttosto che di copie, in scala all'incirca 1/100, relativi a settori significativi del complesso, quali ad esempio la “sala dei filosofi” o la “biblioteca latina”, e spesso corredati di scritte didascaliche in un francese un po' incerto, o in danese. Appaiono il frutto di misurazioni minuziose assai precoci, e per molti aspetti pionieristiche, rispetto agli studi più sintetici sul complesso eseguiti da Piranesi e più in generale dai contemporanei di Harsdorff. Terminato nell'autunno 1763 il soggiorno italiano, senza più confluire in un lavoro più ampio e sistematico, questi disegni restano elementi frammentari rispetto alla conoscenza complessiva del complesso, e tuttavia forniscono spunti utili per il futuro lavoro progettuale nel segno del revival classico. Nel 1769 il giovane architetto, nella capitale danese, espone un progetto originale di Cattedrale, elaborato con piante, alzati e sezioni durante il soggiorno romano: dichiara di aver cercato di farvi confluire buona parte dei suoi studi sull'antichità eseguiti a Roma, e in particolare di aver modellato la pianta sulla base di quelli eseguiti nel “più bel luogo di rovine chiamato villa Adriana”¹².

Con la morte di Piranesi, va improvvisamente scemando l'interesse della sempre rinnovata comunità dei giovani architetti europei soggiornanti o transitori per Roma per la villa di Tivoli. A proposito dei *pensionnaires* francesi è stato notato: “Il vuoto della prima metà del XIX secolo poiché esso corrisponde al trionfo del neoclassicismo più archeologico. (...) La perdita di interesse, in particolare nei lavori accademici, può spiegarsi attraverso due caratteristiche della villa: l'assenza di bei frammenti architettonici (...) e la mancanza di regolarità nell'insieme della composizione”¹³.

Per quanto riguarda il *côté* danese, testimonianze di interesse per Tivoli, ma non per villa Adriana, si ritrovano in alcuni disegni di Gottlieb Bindesbøll (1800-56). Vincitore della Grande Medaglia d'Oro quando è già abbastanza maturo, l'architetto visita l'Italia¹⁴, spingendosi fino in Grecia, tra il 1834 e il 1838. Come mostrano peraltro due notissimi dipinti, a Roma frequenta stabilmente la cerchia di Bertel Thorvaldsen, al cui sguardo di scultore neoclassico non deve sfuggire l'importanza di villa Adriana. In linea generale, gli interessi di Bindesbøll per l'antico sembrano indirizzati ad approfondire temi emersi nell'ultimo decennio, come soprattutto quello per la questione del colore dell'architettura antica¹⁵, come mostrano i tanti disegni di

¹⁰ W. L. MACDONALD, J. A. PINTO, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997, p. 281.

¹¹ H. LUND, *Eine Vermessung des 18. Jahrhunderts der Villa Adriana*, in “Analecta Romana Instituti Danici”, X, 1982, pp. 41-52. Cfr. Biblioteca Reale di Arte, Copenhagen: mappe 8, 9379 a; mappe 8, 9379 b.

¹² *Ivi*, p. 46.

¹³ *Italia antiqua*, cit., p. 90.

¹⁴ P. T. KRISTENSEN, *Gottlieb Bindesbøll. Denmark's first modern architect*, Arkitektens Forlag, Copenhagen 2013, pp. 34-49.

¹⁵ F. MANGONE, *Pompei Hittorff e la policromia dell'antico nel primo Ottocento*, in “ANANKE”, nuova serie, 82, settembre

decorazioni parietali di case pompeiane, fonti di ispirazione decisive per la futura progettazione del Museo personale che a Copenhagen gli commissionerà proprio Thorvaldsen. Non sembra di dover esagerare dunque il ruolo di Tivoli nella sua ricognizione mediterranea dell'antico: tanto più che i disegni superstiti¹⁶, relativi al Tempio di Vesta, su quella carta trasparente per solito usata per la camera lucida, sembrano costituire copie di rilievi altrui, relativi soprattutto a cornici e modanature; in uno di questi fogli si trovano studi di portali rastremati, presenze significative alla luce dello stile del futuro Museo Thorvaldsen.

Più concentrati sul Tempio di Vesta nell'ambito della escursione a Tivoli, a quanto risulta dai disegni di viaggio superstiti¹⁷, sembrano essere gli interessi di Niels Sigfred Nebelong (1806-1871). Anche lui è maturo quando gli si offre l'opportunità di compiere da borsista un soggiorno triennale nell'Europa meridionale tra il 1839 e il 1842. Studia con Henri Labrousse a Parigi prima della rituale escursione in Italia e in Grecia. Quanto all'attenzione su questo monumento, oltre al precedente di Bindesbøll, va considerato che ai templi della acropoli di Tivoli aveva a suo tempo lavorato (1828-29) lo stesso Labrousse all'epoca del suo Grand Prix de Rome¹⁸, e che per di più proprio in questa fase il Tempio di Vesta è interessato da un progetto di isolamento¹⁹.

La villa Adriana non manca nel frattempo però di sollecitare l'attenzione dei pittori paesisti danesi, come mostra il bel dipinto di Fritz Petzholdt (1805-38), riferibile ai primi anni trenta.

Piuttosto significativa, proprio per la sensibilità paesistica che accomuna in una medesima prospettiva di interessi villa Adriana e villa d'Este, appare l'esperienza di Harald Conrad Stilling, vincitore della Grande Medaglia d'Oro nel 1847, quando cioè ha al suo attivo una esperienza professionale di collaboratore di primo piano nella progettazione dei giardini Tivoli a Copenhagen. Arrivato a Roma, non può esimersi dal una escursione nella mitica villa imperiale, che avviene domenica 9 dicembre 1849 e di cui da notizia il suo diario: "Al mattino siamo andati a Villa Adriana, che si trova alla città ai piedi delle montagne. Al di fuori della città, (...) non è così piccola, la strada è prima di tutto un tratto lungo le montagne, dove alcuni grandi palazzi, santuari o ville, disposti come in un semicerchio di terrazze, hanno cancellato le visioni della campagna. A miglia di distanza la lontana Roma, il Monte Gianicolo, il Monte Mario e altri altipiani della città non si vedono affatto, ma la cupola artificiale di San Pietro sporge completamente e in dimensioni non insignificanti rispetto alla linea orizzontale e conferisce un po' di grazia al concetto della sua grandezza. Più a destra è possibile vedere Viterbo, e in breve distanza si trovano a destra due coni isolati di montagne più piccoli, anticipando i Monti Sabini, ciascuno con una piccola città in alto. A sinistra si vedono i Colli Albani con Monti Compatri e Rocca Priore. (...) Belle foreste oleaginose e splendidi ulivi di quaggiù mai visti prima, e quelle strane sagome, curiose, articolate, contorte (...). Su una piccola strada laterale, abbiamo raggiunto alla fine di Villa Adriana (...).

Il parco è di dimensioni considerevoli (...) ma del tutto trascurato, e delude davvero l'arte della silvicoltura e dei prati nel cosiddetto stato naturale libero, oltre ai molti graziosi alberi, cipressi e pini, ecc., ciò che richiama al massimo l'interesse, è la massa infinita di antiche rovine che esistono, e tutte appartengono alla colossale Villa dell'imperatore Adriano, dopo di che il

2017, pp. 67-75.

¹⁶ Biblioteca Reale Danese, Copenhagen, ark 160 16121 a; ark 160 16121 b-d; ark 160 16122.

¹⁷ Biblioteca Reale Danese, Copenhagen, ark 232 17814 a; ark 232 17814 b; ark 232 17814 c; ark 232 17814 d; ark 232 17814 e; ark 232 17814 f; ark 232 17814 g; ark 232 17814 h; ark 232 17814 i.

¹⁸ Sul soggiorno italiano di Labrousse, cfr. M. GAIANI, *Il viaggio in Italia, 1824-1830*, in *Henri Labrousse 1801-1875*, a cura di M. DUBBINI, Electa, Milano 2002, pp. 50-80; B. BERGDOLL, *Labrousse and Italy*, in *Henri Labrousse. Structure brought to the light*, a cura di C. BÉLIER, B. BERGDOLL, M. LE CŒUR, Moma, New York 1987, pp. 54-87. La notizia di studi sul tempio di Vesta è tratta da *Italia antiqua*,

¹⁹ *Italia antiqua*, cit., p. 42.

luogo ha assunto altri nomi (...). Ora appartiene al Principe Braschi. Tra queste vaste rovine, sono già state rinvenute diverse eccellenti statue antiche, ecc., Eppure non esistono ancora scavi, ma si dice che l'anno prossimo si effettuerà uno scavo più ampio e completo, che produrrà una notevole resa. I templi, i teatri, i bagni, la naumachia, l'accademia, il museo, la guardia e i mulini, le volte testimoniano abbastanza di quanto sia stata una struttura singolare.

La leggenda narra che l'imperatore Adriano, dopo essere tornato dai suoi viaggi in Grecia, Egitto, edifici residenziali, ecc. ecc., in questa villa avrebbe voluto rivedere tutto ciò che aveva visto. (...).

Abbiamo trascorso l'intera giornata in questo labirinto di rovine, arbusti, cespugli e scale bellissime. Parecchi luoghi sono visitabili sotto le volte dalle decorazioni ad affresco, e, in particolare, un lungo posto nella cosiddetta guardia principale, reca notevoli resti di bellissimi frammenti di legno. Altrimenti, è l'arte della muratura dei mattoni rossi. È ovviamente lungo il lato sinistro del parco che le rovine si estendono, e il terreno risulta largamente costellato di edifici crollati che hanno sepolto per metà gli edifici ancora in piedi, di cui, tuttavia, molti ancora sporgono considerevolmente in alzato. Spesso sono rovine piuttosto fantastiche con i loro colori caldi di muratura rossa, tra la vegetazione rigogliosa e vigorosa, in parte rivestita con i freschi colori verde chiaro della primavera, in parte con i colori verde scuro dei sempreverdi, componendo bellissimi effetti, presentando innumerevoli parti pittoresche. Avevamo anche preso degli strumenti di disegno e la maggior parte del tempo abbiamo guardato e disegnato.

Avevamo portato una colazione dal nostro albergo, e l'abbiamo goduta sotto una splendida volta a mezza altezza. Una ricca flora di fiori selvatici cresce intorno alle vecchie mura. La "lacca d'oro" è un'essenza molto frequente lì. Tutto sembrava bello, sembrava adorabile. Tuttavia, non è sempre così piacevole come sembra, quando il calore è molto alto e la densa foresta, è l'habitat di serpenti e altri rettili. C'era abbastanza silenzio, e dopo aver consegnato il nostro permesso, portato da Roma, e senza il quale non era possibile entrare, al portiere all'ingresso, abbiamo visto che non c'erano altre persone, tranne una singola compagnia inglese di gentiluomini e signore che andavano in giro con una guida. I miei compagni andarono a casa un po' prima di me, e solo dopo le quattro del pomeriggio tornai a Tivoli anche in una strada un po' più corta (...). Così mangiammo prima a cena, e subito dopo, dopo aver bevuto un caffè in un caffè, andammo a visitare la Ville d'Este, che si trova sul bordo esterno della città con la sua ombra lungo la montagna. Si tratta di un grande magnifico, ma molto fatiscante palazzo, che ora appartiene al Duca di Modena. Tutta la vecchia Sala, con il suo ricco, ma barocco deserto, e le finestre chiuse, la custode che ci guidò in giro lasciò qualcosa per essere l'unico residente del palazzo. Tuttavia, quando tornò di nuovo dopo essere stato in un campo esterno, era diventato quasi buio. Da lunga prospettiva, si vedevano le porte aperte, i nostri passi riecheggiavano nei salotti vuoti. Il vento della sera soffiò attraverso le finestre rotte, e alcune delle grandi figure di gesso in una delle sale sembravano completamente spettrali. Era un bel palazzo per gli spiriti e abbiamo parlato di quanto fosse spaventoso passare una notte qui. Da una porta al piano inferiore si esce su un balcone o una terrazza. Il giardino si trova al di sotto, tra le cime degli alberi si guarda fuori nella vasta campagna, e fino alla parte della città, che da qui assume un aspetto piuttosto pittoresco.

Anche se non molto grande, il giardino qualifica una delle ville più belle d'Italia. Le terrazze con splendide balaustre, si estendono lungo la ripida collina montuosa. V'è abbondanza di splendide fontane ornamentali e tra cui, in particolare uno, la caverna della sibilla o boschetto chiamato, con una cascata d'acqua splendidamente ricca che cade su una scala colossale a mezzo giro dove puoi andare sotto, e quindi stare appena sotto l'acqua che si schianta. Ma la più grande particolarità del giardino è rappresentata da diversi gruppi di possenti cipressi antichi, che dovevano essere i più grandi esemplari che l'Italia possiede di questa specie di legno. Qualche esile pino si staglia. Le possenti siepi di alloro propagano l'ombra in basso, e in una serata come quella che abbiamo visto, il particolare giardino offre alcune delle cose più belle

che si possano pensare.

Innumerevoli sono anche le immagini che si hanno di esso²⁰. Sappiamo che Johan D. Herholdt nell'aprile del 1853 visita Tivoli²¹, ma non abbiamo specifiche notizie su una eventuale escursione nella grandiosa residenza adrianea.

Il ritorno di interesse per Tivoli e per Villa Adriana fra fine ottocento e inizio novecento, da parte degli architetti europei, e quindi anche scandinavi (come ad esempio nel 1909 il finlandese Uno Ullberg o lo svedese Sigurd Lewerentz) e danesi in specie, può - come è stato osservato²² - essere messo in relazione con fattori direttamente al monumento: l'acquisto, nel 1870, di buona parte del sito da parte dello Stato, e la prima campagna di scavi e disboscamenti; la comparsa di fortunate pubblicazioni di affascinante divulgazione scientifica, con ampio spazio dedicato alla villa, da *Promenade archéologiques* (1880, I ed.) di Gaston Boissier a *Wanderings in the Roman Campagna* (1909) di Rodolfo Lanciani. Non bisogna tuttavia trascurare, in questo come in altri casi, il miglioramento della rete infrastrutturale, con la creazione del nuovo tram da e per Roma, inaugurato nel 1879, e la fermata nell'ambito della nuova ferrovia Roma-Pescara, ultimata nel penultimo decennio²³. Non meraviglia dunque che nel carnet di schizzi dell'architetto Martin Borch, che visita villa d'Este e villa Adriana, oltre a una veduta paesaggistica aperta a cogliere il profilo dei celebrati monti, si situa anche uno scorcio della piccola stazione "Villa Adriana" pittorescamente adiacente a rovine del complesso monumentale²⁴.

²⁰ G. GAMRATH, *Ecco Roma: Harald Conrad Stillings romerske rejsedagbog*, Bogvaerket, Nykøbing Sjælland, 2011, pp. 281- 284

²¹ J.D. HERHOLDT, *Johan Daniel Herholdt og hans Værker udgivet af hans Elever ved A. Clemmensen*, Hans J. Holm, Copenhagen, Det Nordiske Forlag, 1898

²² W. L. MACDONALD, J. A. PINTO, *op. cit.*, pp. 347-374

²³ D. COLASANTE, *In treno dal Tirreno all'Adriatico: storia della ferrovia Roma-Sulmona-Pescara*, Gangemi, Roma 2009.

²⁴ Biblioteca Reale Danese, Copenhagen, Reol 70 16556 Thomsen IV.

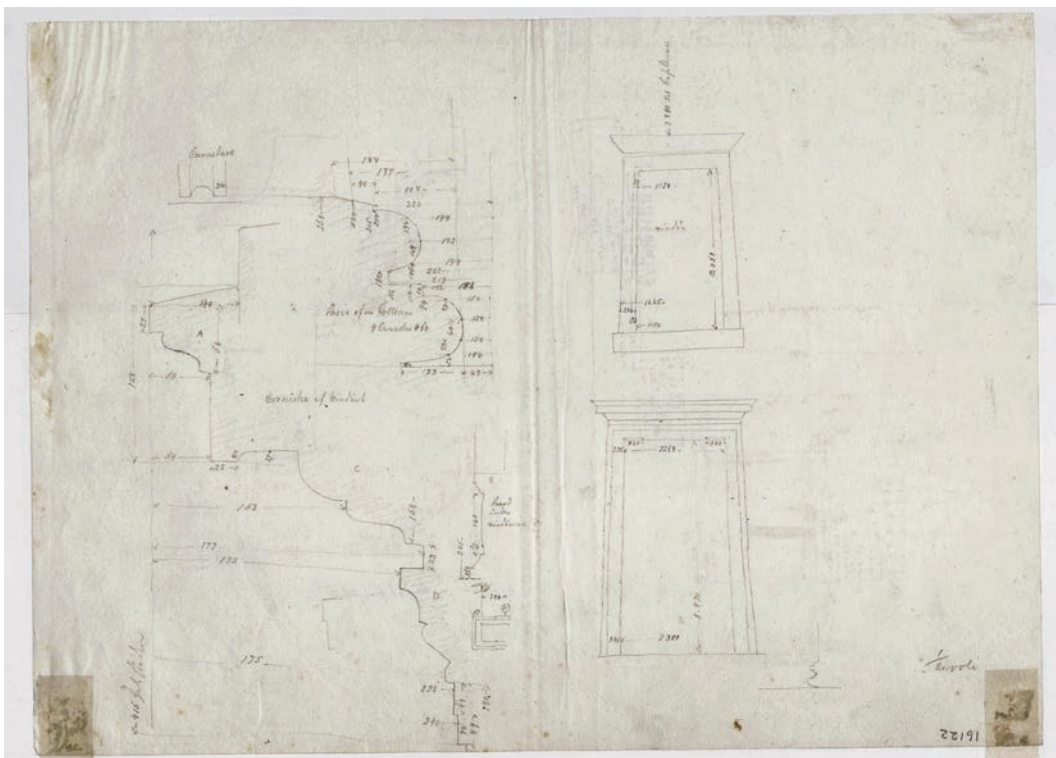


Fig. 2. C.F. Harsdorff, *Villa Adriana, Biblioteca Latina*, 1762-1763.

Fig. 3. Michael Gottlieb Bindschöll, *Studi sul tempio di Vesta*.



Fig. 5. Fritz Petzholdt, *Veduta di Villa Adriana*.
 Fig. 6. Martin Borch, *La stazione di Villa Adriana*.



Fig. 4 Decorazioni pittoriche, rinvenute dopo i lavori di restauro, soprastanti la macchina d'altare della Chiesa di S. Antonio da Padova. Foto a cura degli autori.

LA CHIESA DI S. ANTONIO DA PADOVA A GINOSA. ESPRESSIONE CULTURALE DI UNA TRADIZIONE COMUNITARIA LOCALE

*Antonello Pagliuca, Pier Pasquale Trausi,
Giuseppe D'Angiulli, Domenico L. Giacovelli*

About: Restoration, understood as the combination of all technical and organizational actions aimed at keeping the memory of a building or its parts alive, in the Brandian definition of the term, concerns historical-artistic artifacts, ancient and/or worthy of being preserved for their figurative and documentary qualities, within the broader context of pre-existing structures. Based on this premise, the present contribution aims to illustrate the research conducted that, from the general lines of the methodology of restoration and critical analysis of architectural heritage, between theoretical thought and operational practice, guided the restoration site of the church of St. Anthony of Padua in Ginosa (TA), a small chapel which, according to local historiography, stands in the heart of the historic center of the town, preserving a remarkable, albeit unexpected, artistic heritage that influenced the restoration's content, regulating the degree and intensity of intervention.

Il restauro, inteso come la combinazione di tutte le azioni tecniche ed organizzative finalizzate a mantenere viva la memoria di un edificio o delle sue parti¹, nella definizione brandiana del termine, interessa i manufatti storico-artistici, antichi e/o meritevoli di essere conservati per le loro qualità figurative e documentali, nell'ambito più vasto delle preesistenze². Sulla base di tale premessa, il presente contributo ha lo scopo di illustrare la ricerca condotta che, dalle linee generali della metodologia di restauro e analisi critica del patrimonio architettonico, tra pensiero teorico e prassi operativa, ha guidato il cantiere di restauro della chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa (TA), una piccola cappella che, a memoria della storiografia locale, si erge nel cuore del centro storico della cittadina, conservando un notevole, quanto inaspettato, patrimonio artistico che ha influenzato i contenuti del restauro regolandone il grado e l'intensità di intervento³.

L'ormai consolidata metodologia del "restauro critico-scientifico" rappresenta il *modus operandi* con cui si deve sviluppare una forma progettuale volta alla conservazione della memoria, per la quale è già avvenuto il riconoscimento, con un atto di natura critica, dei valori, fra cui quelli storico-artistici, di cui il bene è portatore. Il progetto architettonico di restauro, pertanto, riconduce all'unità, secondo un ragionamento critico, sia tutti i dati di partenza (storici, architettonici, tecnologici, culturali), sia tutte le istanze e le necessità della nuova utilizzazione del bene stesso. L'elemento ricorrente, che lega queste istanze, deve essere l'ideazione architettonica, che ha una sua "composizione" e "ricomposizione"⁴, ovvero una pratica che, distante dall'architettura del nuovo, impone il sillogismo condizionato in cui l'analisi storico-critica del bene ed il riconoscimento dei suoi valori rappresentano un meccanismo che produce un confronto tra il pre-esistente e il nuovo, tra il "fare" ed il "già fatto".

Sulla scorta di tale premessa generale, di natura squisitamente teorica, ma propedeutica al "saper fare" e alla prassi operativa, la ricerca verso il progetto di restauro condotto per la piccola chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa, si articola in tre fasi: *istruttoria, analitica e progettuale*. Tali fasi, così gerarchicamente definite, convergono nella definizione di quel processo critico di assunzione dei valori, propedeutico alla definizione di una prassi progettuale che tiene conto della molteplicità di istanze desunte nelle fasi pre-progettuali.

La fase *istruttoria* ha avuto inizio con una indagine generale sulla città di Ginosa per approfondire, in seguito e in modo più dettagliato, le vicende architettoniche ed ecclesiastiche della chiesa. Le informazioni, di natura prettamente archivistica e documentale, hanno trovato riscontro in un confronto minuzioso con lo stato di fatto, attraverso sopralluoghi e rilievi sul campo che hanno permesso una ricognizione generale al fine di addivenire ad una ricostruzione dello stato attuale dell'opera, dei suoi usi nel tempo e delle sue modificazioni, mettendo in luce la rilevanza del bene nel suo contesto, ricostruendone gli aspetti sociali, architettonici, religiosi e culturali che hanno intrinsecamente determinato la conformazione del manufatto.

I documenti reperiti, gran parte dei quali inediti, hanno spesso per oggetto non solo il singolo cantiere della chiesa, ma comprendono anche l'intero centro civico della città di Ginosa, la cui storia si intreccia con la volontà di edificazione dell'opera stessa. A tal proposito è stato condotto un faticoso lavoro di organizzazione delle fonti, delle quali era evidente una generale mancanza di organizzazione nella raccolta documentale, in molti casi sconvolta da rimaneggiamenti o perdite di materiale storico, ma anche della dispersione e moltiplicazione delle fonti stesse, da cui provengono i materiali individuati.

La seconda fase è quella dell'*analisi* dell'edificio, che ne ha permesso la lettura architettonica e tipologica nel suo contesto, individuandone i principi progettuali e la sua composizione

¹ UNI 10914-1:2001. *Qualificazione e controllo del progetto edilizio di interventi di nuova costruzione e di interventi sul costruito. Terminologia*.

² BRANDI C., 1963, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Roma.

³ BRANDI C., 1963, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Roma, p. 5.

⁴ PASTOR V., 1988, *Primo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, IUAV, Venezia, p. 48 e segg.

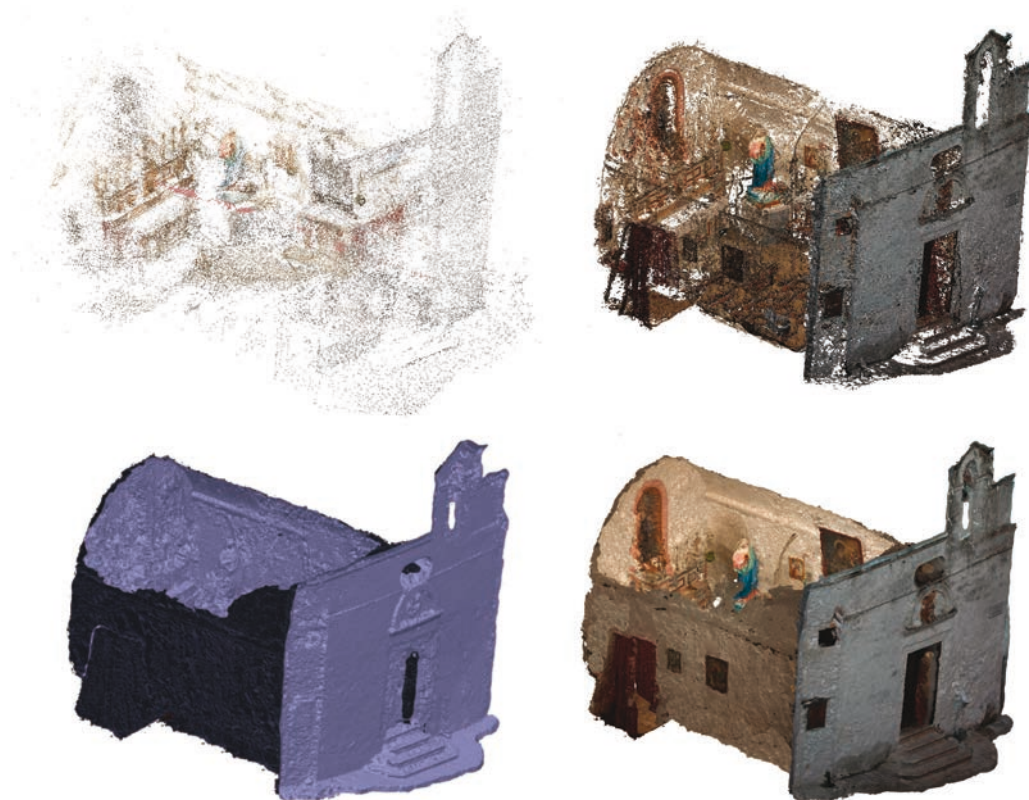


Fig. 1 Elaborazione della fotogrammetria con metodo «Structure-from-Motion» della Chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa. Dalla figura in alto a sinistra: elaborazione della nuvola di punti sparsa, nuvola di punti densa, mesh e mesh con texture. Elaborazione a cura degli autori.

rispetto alle parti urbane e alle regole costruttive del tempo.

Seppur il dibattito sull'uso di tecniche tradizionali o moderne nel campo del restauro è attivo già da molti anni (evidenziando, alle volte, tesi assai contrastanti), in entrambi i casi si è sempre volto lo sguardo al comune obiettivo della conservazione del patrimonio architettonico. In tal senso, il rilievo condotto sul manufatto ha prediletto l'uso di tecniche moderne al fine di non limitarsi alla sola, seppur necessaria, conoscenza della realtà dimensionale della chiesa, ma avviando, allo stesso tempo, un processo di lettura architettonica, dei segni e dei linguaggi degli elementi che la costituiscono, ponendo l'accento sul loro stato conservativo nel tempo⁵. Ciò si è reso possibile attraverso l'integrazione, al tradizionale rilievo, della metodologia «Structure-from-Motion» (basata sull'uso di fotografie ad alta risoluzione, effettuate sia con strumenti a terra, sia mediante l'ausilio di droni aerei per le superfici esterne), che ha consentito la realizzazione di un modello digitale tridimensionale attuale del bene (*ante operam*), evidenziandone le caratteristiche architettoniche, tipologiche e lo stato conservativo (fig. 1). Tale metodologia si basa su una tecnica di calcolo che permette la ricostruzione della forma di oggetti o intere architetture attraverso la collimazione automatica di una serie di punti, partendo da un insieme di foto. Tale calcolo permette l'estrazione dei punti «master» dalle singole foto, sovrapponendo punti simili riconoscibili su più foto e permettendo, così, la ricostruzione delle coordinate spaziali dei punti stessi. Dalla primitiva restituzione di una «nuvola di punti sparsa» si è arrivati al calcolo della «nuvola di punti densa», quindi alla restituzione di

⁵ BOSCARINO S., 1992, *Sul restauro architettonico*, Franco Angeli, Milano, p. 41.

una *mesh* tridimensionale e della *texture* (ricavata dalle originali immagini), che ha permesso la restituzione in tavola di elaborati grafici di altissima precisione, con mappatura dei materiali, del degrado e di dissesti fedeli alla realtà. La realizzazione di un vero e proprio “digital twin”, ovvero “gemello digitale”, ha permesso di poter analizzare in fase progettuale con attenzione tutte le scelte architettoniche di restauro, gestendo in remoto le stesse e le fasi operative di cantierizzazione legate all’esecutività dell’opera di restauro, ma, al contempo, ha permesso anche la digitalizzazione dell’opera nella sua interezza, lasciando traccia di una precisa scansione *ante operam* del bene.

La terza ed ultima fase, definita già *progettuale*, afferisce al progetto di restauro vero e proprio, le cui modalità operative di intervento si riferiscono tanto a “metodi e modi tradizionali” d’intervento, quanto all’uso “moderno” di materiali, tecniche ed elementi costruttivi storici, ma anche approcci tecnologici innovativi, mediante l’integrazione fra tradizione costruttiva ed innovazione.

Gli interventi conservativi previsti, pertanto, hanno seguito una metodologia che considera necessaria l’analisi di ogni aggiunta o trasformazione valutabile nella natura brandiana dell’intervento, quale “regola” o “eccezione”, che comporta la necessità formale e funzionale di conservare l’organismo edilizio, portatore di valori storici, architettonici, artistici, culturali e religiosi.

Gli interventi, pertanto, sono stati guidati dal seguente approccio critico scientifico:

- approccio della “distinguibilità dell’intervento”, al fine di mettere in evidenza la materia originaria da quella oggetto di integrazione in fase di intervento (attraverso materiali o soluzioni tecnologiche);
- approccio del “minimo intervento” ovvero preservare la materia storica originale, valorizzandone la sua qualità storica e documentaria, limitando, pertanto, l’intervento alla sua essenzialità;
- approccio della “reversibilità dell’intervento”, ovvero di integrare, ove necessario, la materia antica e, al contempo, adottare espedienti tecnici che consentano la reversibilità dell’intervento senza intaccare la materia originaria, garantendo sempre la compatibilità chimico-fisica fra materia antica e materia attuale;
- salvaguardia della materia storica e della sua autenticità in tutte le stratificazioni.

L’approccio all’intervento di restauro presuppone, quindi, la consapevolezza che i mezzi dell’intervento antropico possono portare ad irrimediabili fratture nella continuità dell’evoluzione storica del territorio o causare il degrado irreversibile delle risorse ambientali sottoposte ad uno sfruttamento eccessivo o irrazionale. Allo stesso modo, volgendo lo sguardo al passato, nella pratica del restauro, alle volte, si pone avanti tale problema di stratificazione storica di più interventi, di frequente connotati come “superfetazioni”, alludendo ad un atto di trasformazione negativa del bene che, a priori, ne implica l’azione di eliminazione. Anche nel caso del restauro della chiesa di S. Antonio si è evidenziata una stratificazione temporale che ha apportato alcune modifiche all’assetto della chiesa, occultando tutta una serie di evidenze artistiche che costituivano un valore aggiunto e di grande rilievo ed importanza culturale ad una chiesa da anni declassata dalla comunità locale a piccola cappella storica nella piazza.

Nella logica progettuale e teorica di non considerare a priori ogni superfetazione una trasformazione negativa del bene, sono state condotte ampie riflessioni che hanno portato ad una commisurata azione di recupero dell’autenticità artistica della chiesa, pur valutando con attenzione l’insofferenza per l’oggetto architettonico di subire “traumatiche” demolizioni di parti. In tal caso, l’adozione di tecniche moderne nella fase di studio come in quella di intervento - alla luce dei principi già esposti di compatibilità fisico-chimica e meccanica, ma anche di reversibilità e riconoscibilità delle azioni di un restauro mirato nel rispetto del minimo

intervento - ha permesso di poter restituire alla comunità locale e ai turisti visitatori, un luogo della cultura e della tradizione urbana che testimonia la devozione del popolo, ma anche un patrimonio architettonico e artistico conservato da decenni su uno strato di una superficie che ha registrato, nel tempo, la storia della piccola chiesa di S. Antonio.

Collocata sul punto d'ingresso attuale della via che, costeggiando la parte alta dell'abitato rupestre del rione di Porta mena alla insignita chiesa matrice - da cui la via medesima mutua il nome - la cappella dedicata a S. Antonio da Padova oggi apre al visitatore il percorso che lo porterà, attraversando lo scenario di una gravina fortemente antropizzata e purtroppo altrettanto fortemente degradata, a scendere verso il letto del torrente al di sopra del quale, sull'ansa che lo induce a voltare il corso verso il rione della Rivolta, siede la mole (resa massiccia dalle forme architettoniche più tipiche del rinascimento meridionale, che non s'accorse della lezione del gotico del nord) della antica parrocchiale dedicata a S. Martino di Tours, mentre più in alto continua a far bella mostra di sé, caparbiamente isolato, il palazzotto dei signori del luogo - ancor oggi definito fiabescamente come castello! - in preda ad un quanto mai evidente disperato degrado, dal quale intende in parte riscattarlo con un mirato intervento di recupero, oggi in corso, curato dal Segretariato regionale..

Il percorso in origine era concepito evidentemente al contrario, svolgendosi cioè il nastro viario in senso opposto e centrifugo, indirizzandosi verso la zona più pianeggiante, nella quale in epoca moderna la cittadina trovò lo spazio ideale per dare il via all'espansione urbana della fase post rupestre, che sarebbe poi continuata ancora, sparpagliando gli effetti di quel movimento di crescita sulla parte minima di piano disponibile e relegando al rango di borgo antico quella parte dell'abitato che, di fatto, è ormai come un vertice completamente eccentrico rispetto all'attuale centro urbano, custode solo delle vestigia dei poteri che scrissero - alleandosi o contrapponendosi a seconda del momento - la più o meno buia storia di questi luoghi: il numeroso clero di estrazione locale, tutto affaccendato nella febbrile attività di amministrazione del cospicuo patrimonio ecclesiastico, e il feudatario di turno - o meglio i suoi agenti in loco - preso dallo sforzo di suggerire più risorse possibili da un territorio impoveritosi per trasferirle nei propri forzieri, al sicuro, in sedi dove potevano essere impegnate più e meglio rispetto alle sparute occasioni che venivano offerte dal corso degli eventi del periferico, quasi sperduto centro demico di Ginosa.

La cappella in questione, a memoria della storiografia locale, viene eretta e si colloca in quel punto dell'abitato con fini ben precisi, così come il Tuseo - colui che più diffusamente ne ha trattato - espressamente afferma:

«Poiché ogni piazza aveva sempre una chiesa, anche per il diritto di asilo ai fuggiaschi, fu eretta nella piazza la chiesina di Sant'Antonio. Da notare però che non è quella che si vede attualmente, poiché il Cantore Cisternino nella sua cronaca afferma che la chiesa di S. Antonio, nuovamente costruita, si serve con molta devozione. Se dunque nel 1776 era stata nuovamente costruita, vuol dire che la più antica nello stesso luogo fu demolita»⁶.

In realtà l'autore si confonde poiché sembra dimenticare che la così detta *cronaca* del Cantore Cisternino (ammesso che fosse un documento esistente ed autentico) dovrebbe rimontare al 1632 all'incirca e non al 1766, anno a cui si fa risalire una copia manoscritta (peral-

⁶ TUSEO D., *Storia di Ginosa*, pro manuscripto, Taranto (?) 1957, p. 140. Invece GLIONNA G., *Ginosa, terra d'Otranto*, Schena editore, Fasano 19872 (1a ed. Napoli 1854), p. 38 si limita solo a ricordarla di passaggio nell'elenco delle chiese dell'epoca in cui scrive la monografia. Se ne tratta anche in GIACOVELLI D. L., *Ginosa sacra*, Gangemi editore, Roma 2021, pp. 50-51, p. 294. Sposa la erronea tesi dell'edificazione nel secolo XVIII il testo di BOZZA P. - CAPONE M., *La chiesa matrice di Ginosa*, Vito Radio, Putignano 1993, p. 95, che così si esprime: «La cappella di Sant'Antonio di Padova è ubicata nella Piazza Vecchia. Edificata nel settecento, in luogo di una chiesa rupestre omonima abbandonata, questa consiste in un'aula voltata a botte, con un campanile a vela in facciata. Priva di elementi decorativi di rilievo, la cappella presenta, internamente, solo un altare marmoreo con la statua del Santo titolare ed una tela settecentesca di san Francesco di Paola, di scarso livello tecnico ed artistico».

tro dubbia) di tale cronaca o descrizione⁷. Pertanto, se effettivamente l'introvabile documento fosse datato al 1632 - o giù di lì - avrebbe una ragione di senso compiuto l'espressione *nuovamente costruita* in riferimento alla cappella, la cui fabbrica verosimilmente potrebbe riferirsi al principio del secolo XVII, come sembrano confermare anche le emergenze affiorate ad opera del recente restauro⁸.

Quali fossero le fonti a cui il Tuseo faceva riferimento e di quale autorità esse fossero fornite - tali da considerare la necessità di offrire il diritto di asilo come una delle cause che portarono alla decisione dell'edificazione di quel minuscolo oratorio in quel punto - non ci è dato saperlo, ma con ogni evidenza l'apparato iconografico della parete dell'altare maggiore, scoperto all'indomani dell'intervento di restauro, mentre permette di riportare indietro la datazione dell'edificio, offre la possibilità di lasciare aperto lo spiraglio per qualche migliore suggestione che indirettamente una sorta di conferma sembra offrire alla tesi sostenuta dallo storico locale circa la necessità della collocazione di quella cappella in un luogo di pubblico passaggio.

Tralasciando, tuttavia, la controversia ancora non sopita nella storiografia locale a proposito della fonte dubbia e approfondendo l'analisi delle fonti archivistiche più certe, si desume che la cappella è certamente attestata in epoca moderna, ma i relativi riferimenti documentali vanno presi in questi contesti - più che in altri - con la classica *mica salis*, non solo perché non sempre gli estensori delle carte avevano contezza piena dello stato dei luoghi⁹, ma ancor di più perché la fase prettamente rupestre seguita da quella dei sempre più frequenti ampliamenti sub divo ha per forza di cose prodotto un susseguirsi e un rinnovarsi delle intitolazioni dei luoghi di culto spesso fuorviante, come accade quando alle successioni si intrecciano le compresenze.

Infatti, nei primi mesi del 1600, anno in cui si redige l'*Inventarium omnium bonorum Admodum Reverendi Capituli terre Genusii*¹⁰, mentre esiste una cappella dedicata a S. Antonio di Padova nella chiesa matrice, di patronato di Altobello de Maggiore¹¹, la vera e propria chiesa dedicata al santo è ancora quella rupestre, come si legge poco più oltre nello stesso documento:

*Item habet Ecclesia predicta matrix hortum unum arboratum cum nonnullis arboribus granatarum situm in eadem contrata dicta de Sancto Antonio, intus quod hortum est posita Ecclesia predicta*¹².

L'edificazione del luogo di culto dovette, dunque, avvenire qualche tempo dopo la redazione di quel documento, visto che la chiesa inizia ad essere menzionata fra le chiese cittadine già negli atti della visita pastorale del 1666 condotta da Vincenzo Lanfranchi, arcivescovo di Acerenza e di Matera¹³. A quella data, pertanto, la chiesa doveva già essere stata eretta e dotata, risultando di già peraltro assoggettata al diritto di giuspatronato del clero locale. Di essa si

⁷ BOZZA P. (a cura di), *Descrizione antica de Genosa del Cantore D. Cesare Cisternino*, pro manuscripto, Salerno (?) s. d.

⁸ Se invece il documento fosse un falso (prodotto ad arte nella seconda metà del secolo successivo per essere allegato alle carte di una estenuante vertenza tra Università e feudatario finita nei tribunali della capitale) come altra parte nel dibattito storiografico locale sostiene, l'espressione non si spiegherebbe, poiché il documento ritrarrebbe in effetti la situazione del momento in cui fu scritto, e a quella data la chiesa esisteva invece già da almeno un secolo.

⁹ Spesso, infatti, nel caso dei verbali delle visite pastorali condotte dai vescovi postridentini, i loro estensori redigevano in un secondo tempo il testo, prendendo solo fugaci appunti al momento quando ciò era possibile, con le sviste comprensibili all'atto di stendere la bella del documento.

¹⁰ STRADA G. B., *Inventarium omnium bonorum admodum Reverendi Capituli Terre Genusii*, Ginosa 1600, (Taranto, Archivio di Stato, atti dei notai, sch. 28/1) [d'ora in poi *Inventarium*].

¹¹ *Inventarium*, c. 18v.

¹² *Inventarium*, c. 19r.

¹³ In LANFRANCHI V., *Visita pastorale*, Ginosa 1666, (Matera, Archivio Storico Diocesano, serie visite pastorali, busta 3, fasc. 45, c. 5r) la chiesa è descritta con due altari, uno con la statua del santo titolare e l'altro *cum imagine Divi Dominici* [de, certamente dimenticato] *Soriano*, immagine che è ricordata ancora nella visita del 1738 di Mons. Rossi, sebbene l'altare risulti già sospeso e il visitatore disponga di togliere ormai la pietra sacra e ricollocare l'immagine del santo sulla parete della cappella: DE ROSSI G., *Visita pastorale*, Ginosa 1738 (Matera, Archivio Storico Diocesano, serie visite pastorali, busta 12, fasc. 308, c. 5v).

ricorda anche la *facies* architettonica – sostanzialmente immutata – e l'apparto decorativo interno, costituito da due altari, descritti più attentamente con l'intera cappella nella visita condotta dopo sei decenni dall'arcivescovo Giuseppe Positano, il quale così si esprime:

«Visitando la Chiesa di S. Antonio di Padova. La sudetta Chiesa è sita nella contrada della Piazza nuova, attaccata alle case di Pietrantonio Mazarachio, ed è di lamia a volta, col Pavimento a calce; ha la Porta con una finestra di sopra riguardantino occidente, e una campana nel campanile di peso circa libbre cinquanta. Dell'altare di S. Antonio. L'altare sotto il titolo di S. Antonio ha il suppedaneo di legno la menza di Pietra, con in mezzo l'altarino sagro, un gradino di legno colorito; la Cappella è colonnata di legno lavorato colla statua anche di legno ben lavorato, rappresentando la Figura di S. Antonio di Padova, ben lavorato e colorito. Viene governato dal Reverendo Capitolo di detta Terra, dal quale si eligge ogn'anno il Priore, et al presente è Priore il Reverendo D. Giuseppe Mazaracchio, e detta Cappella ha un frutto da circa docati dodeci, ed'ha il peso per mantenere le lampane nella tredicina nella sua festa, e spendere anche da circa carlini trenta per la cera bisognante in detta tredicina, e far cantare Prima, e Seconde Vesperi, e Messa cantata dal Reverendo Capitolo, e la sudetta Chiesa è stata edificata per divozione del Popolo (...). Dell'Altare di S. Domenico. In detta chiesa vi è un altro altare sotto il titolo di S. Domenico che ritrovò spogliato, con solo quadro in Tela dipinto colla figura di detto Santo, e lo ritrovò sospeso, e confermò la sospensione sino a che non si guarnisca decentemente e non si provveda il bisognevole per ornamento dell'altare»¹⁴.

Di tutto questo in qualche modo il recente intervento di restauro ha potuto restituire le tracce evidenti e, per alcuni aspetti, molto di più di quello che ci si attendeva di trovare.

Anzitutto, quanto all'altare di S. Domenico¹⁵, non si può non ricordare che in ogni chiesa francescana o comunque ispirata a quella spiritualità – S. Antonio di Padova fu uno dei primi che provenendo dal clero portoghese si iscrisse alla famiglia francescana – vi è sempre un riferimento all'altra grande famiglia di religiosi - voluta da S. Domenico di Guzmán - come forma di reciproco ossequio anche in riferimento alla tradizione antica che riteneva che la grande amicizia nata fra i due fondatori (casualmente i due si ritrovarono a fare anticamera a Roma per ottenere dal papa la approvazione della propria regola) avesse ridotto a nulla la rivalità dei loro rispettivi ordini portando così alla *concordia ordinum*.

Questo altare, seppure ripetutamente menzionato nelle fonti, sembrava essere stato completamente distrutto e sostituito da una sorta di tardiva alzata realizzata in conci di tufo maldestramente decorati, sul quale poggiava in stato di abbandono una tela che raffigura S. Francesco da Paola, di altra provenienza¹⁶ (fig. 2). La sua rimozione disposta dalla Soprintendenza in ragione della incongruità del manufatto e l'intervento sulle superfici ammalorate delle pareti hanno svelato i segni di una tamponatura, rimossa la quale è venuto fuori lo spazio dove era allocato l'altare in questione. Quest'ultimo è stato effettivamente distrutto, ma providenzialmente la mano iconoclasta dell'epoca si trattenne dal cancellare le decorazioni pittoriche. Sono riapparsi i motivi delle grottesche che attorniavano la tela ormai dispersa, dominati dal clipeo che, sotto l'architrave, sormonta la intera composizione esibendo l'immagine dello Spirito Santo nella classica forma corporea della colomba; accanto sono emersi due dei quattro

¹⁴ POSITANO G., Visita pastorale, Ginosa 1726 (Matera, Archivio Storico Diocesano, serie visite pastorali, busta 9, fasc. 261, 1b, cc. 17r – 18r).

¹⁵ In realtà l'altare doveva essere dedicato al miracolo di Soriano, a voler prestare fede alla fonte del 1666. Il miracolo di Soriano sarebbe avvenuto in Calabria, nel pieno secolo XVI. Si tratta di una visione in cui la Madonna sarebbe apparsa ad un frate accompagnata dalle due patronne dell'ordine domenicano, S. Caterina d'Alessandria e S. Maria Maddalena, rispettivamente la santa patrona degli studiosi e dei filosofi e quella a cui toccò il compito di dare per prima la notizia della avvenuta risurrezione, innescando il movimento dell'annunzio evangelico. Alla fine della visione, il frate si ritrovò con un dipinto fra le mani che rappresentava le vere fattezze del fondatore del suo ordine.

¹⁶ Anch'essa oggi finalmente restituita ad una sua dignità da un recente restauro ad opera della Dott. Maria Gaetana Di Capua e custodita per il momento nei depositi dell'erigendo Museo Diocesano di Castellaneta, in vista del suo inserimento nella collezione stabile di quell'Istituto culturale.

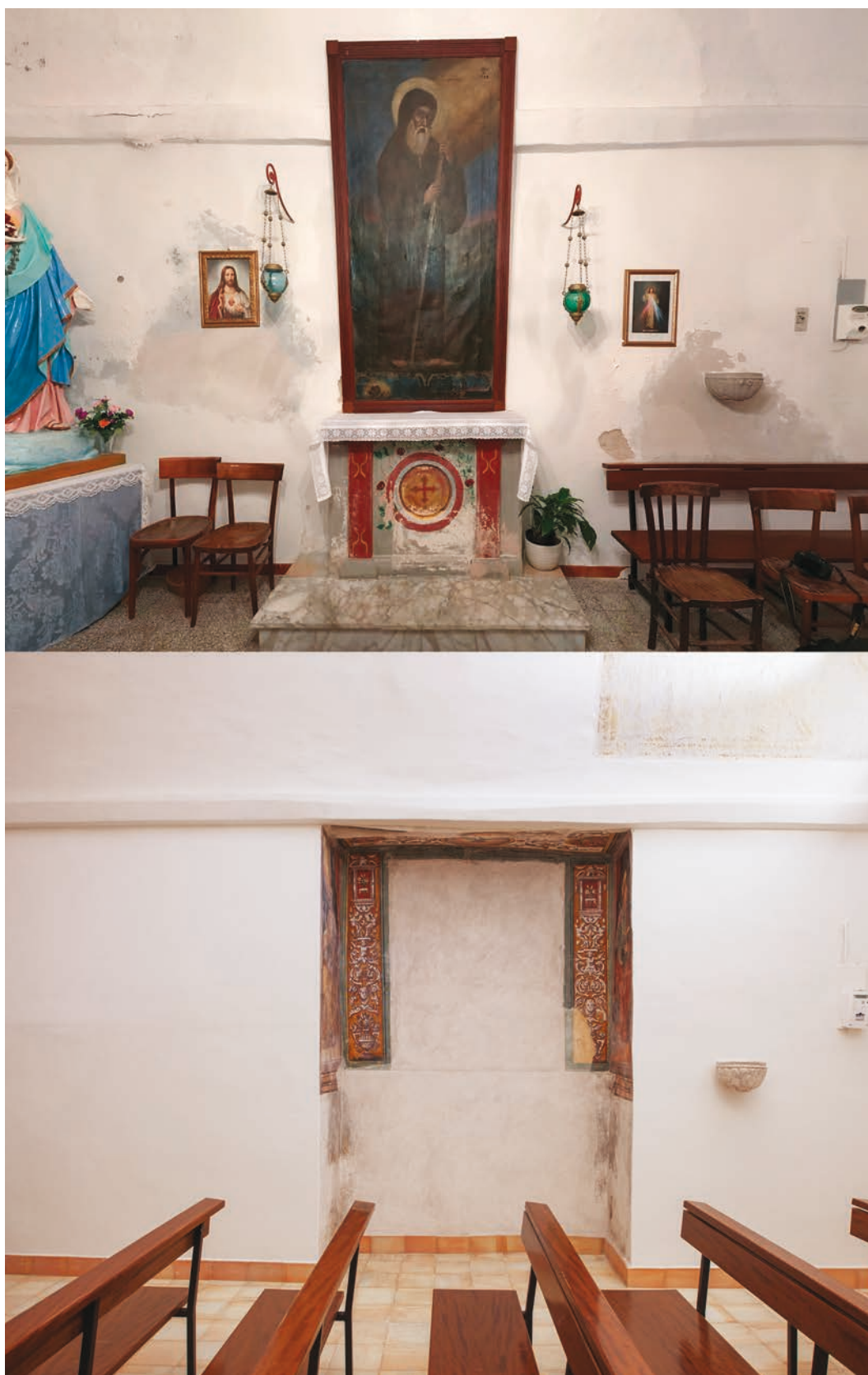


Fig. 2 Confronto ante e post operam dei lavori di restauro. Si noti la tela di S. Francesco da Paola (immagine in alto), l'apertura della nicchia e le decorazioni pittoriche (immagine in basso). Foto a cura degli autori.



Fig. 3 Decorazioni pittoriche della nicchia della Chiesa di S. Antonio da Padova. Foto ed elaborazione a cura degli autori.

evangelisti (S. Marco e S. Luca, mentre degli altri due non v'è traccia) a comporre così il tutto un'evidente celebrazione visiva della spiritualità che anima la famiglia dei domenicani, infusa in essa dal programma del fondatore che volle che i suoi seguaci si chiamassero frati predicatori. In quella cona sono rappresentati gli elementi essenziali della predicazione, ovvero l'oggetto di essa (il vangelo) e lo strumento essenziale ed immancabile perché la predicazione sia efficace (la luce offerta dalla ispirazione divina) (fig. 3).

Non meno spirituale sembra essere il tema affrontato nella realizzazione dei dipinti che ornano la facciata su cui è addossato l'altare principale. Anche su queste superfici sono intervenute mani quasi rabbiose che hanno aperto uno spazio più ampio per ospitare la bella scultura lignea del santo, oggi custodita per ragioni di sicurezza nella chiesa parrocchiale più prossima. Con buone probabilità, ancorché si tratti di un pezzo certamente datato, quella scultura può aver preso il posto di una originaria tela o di una scultura più antica, forse di più contenute dimensioni. La generale impostazione dell'architettura scenica rappresentata è condita con i tipici elementi delle decorazioni teatrali: i mascheroni, le lesene ornate, le ridondanti volute, le anfore portafiori sembrano invitare lo spettatore ad attendere che l'aprirsi del sipario lasci intravedere la nicchia centrale, sormontata da un timpano che ospita il lacerto di una immagine che poteva essere quella di un Padreterno, attorniato dai serafini. Certamente nel rettangolo sottostante, al di sotto della trabeazione ornata oggi interrotta dallo squarcio prodotto dalla nicchia, c'era la (primitiva?) immagine del titolare, accompagnata da due santi molto lontani cronologicamente dal frate di Padova: S. Giorgio e S. Martino, peraltro titolare della antica ed unica parrocchiale della cittadina (fig. 4).

L'attuale altare di marmo, che è un evidente rifacimento novecentesco, ha in parte coperto la preesistenza e ha forse costretto ad innalzare l'ingombro della nicchia, mentre ha rubato parte della rappresentazione dei due santi in basso. Cionondimeno le due figure sono riconoscibilissime in ragione della classicità della iconografia a cui il frescante ha fatto ricorso.



Fig. 4 Decorazioni pittoriche, rinvenute dopo i lavori di restauro, soprastanti la macchina d'altare della Chiesa di S. Antonio da Padova. Foto a cura degli autori.

Armature, piumaggi colorati, speroni, finimenti, gualdrappe che sventolano, elmi luccicanti sono elementi di contorno rispetto ai due caratteri agiografici ed iconografici per eccellenza che permettono di individuare senza incertezze i due protagonisti della scena: S. Giorgio è raffigurato vestito da cavaliere mentre con la sua lancia uccide il drago e S. Martino veste i panni del militare - non è ancora vescovo, ma catecumeno - e nel pieno dell'inverno nevoso alle porte di Amiens, così come ci ricorda il suo biografo Gregorio di Tours, fa dono della metà del suo mantello ad un mendicante seminudo, che successivamente scoprirà essere Cristo stesso.

Perché mai, dunque, raffigurare in questa cappella – dedicata a S. Antonio da Padova - due santi cavalieri e militari? Forse il fine di queste raffigurazioni era offrire un senso più spirituale al diritto di asilo ricordato dalla fonte locale, collocando in questo luogo le immagini di quei due santi a rassicurare i fuggiaschi del fatto che esiste una giustizia più alta di quella umana, che è quella che è posta nelle mani di Dio, a servizio della quale S. Giorgio e S. Martino seppero mettersi.

Nell'ottica del “restauro critico-scientifico”, specificato nei paragrafi precedenti, e in prosecuzione alle fasi definite istruttoria e analitica, si è arrivati all'operatività del restauro consci del fatto che il manufatto poteva restituire elementi e testimonianze occultate da stratificazioni storiche che ne hanno modificato la *facies* interna.

Una descrizione dello stato di fatto dei luoghi *ante operam* appare necessaria per porre in diretto confronto lo stato di fatto dei luoghi con le descrizioni storiche tratte dalle visite pastorali di cui sopra, e grazie alle quali si sono individuati alcuni ‘segni’ celati nella fabbrica.

La chiesa di S. Antonio da Padova, costruita secondo la tipica tradizione costruttiva locale in conci di calcaretine locale (il ‘tufo’) regolarmente tessuta, si presenta semplice nelle sue forme: le due facciate libere che si mostrano lungo la piazza e il sagrato sono intonacate e di colore bianco, decorate in sommità da una modanatura; la piccola facciata principale, posta ad ovest nella piazza omonima, è scandita da quattro gradini che permettono l'arrivo alla porta d'ingresso, incorniciata da due lesene che “sorreggono” una lunetta al cui interno è presente

un recente bassorilievo di conglomerato cementizio raffigurante un mezzo busto di S. Antonio con il Bambino; su di essa una piccola apertura di forma quasi ellittica rappresenta l'unico accesso di luce naturale nella cappella, oltre alla porta; sulla sommità, a destra dell'ingresso, la vela campanaria conferisce uno slancio verticale alla struttura.

L'impianto della *chiesupola* è a pianta rettangolare con il suo lato lungo, verso occidente, che misura circa 6,70m e 4,70m nel lato minore. Così come nella descrizione del vescovo Positano, essa ha uno sviluppo a navata unica caratterizzata da una volta 'elementare' a botte (lamia a volta) alta circa 4,70m in chiave e segnata, all'imposta, da due cornici che corrono lungo le due pareti laterali. La pavimentazione era costituita da mattonelle di graniglia di colorazione grigiastra, le pareti intonacate e tinteggiate a calce bianca; di queste, quella di fondo accoglie l'altare maggiore, decorato in marmo, posto tra due piccole nicchie. Dal lato dell'altare, tramite una apertura sulla parete sinistra, si entra in un locale secondario di esigue dimensioni con funzione di sagrestia e deposito, voltato anch'esso a botte (seppur trasversalmente rispetto alla volta principale) e con pavimentazione in mattoni di cotto locale. Sulla parete a sud, un piccolo altare in conci di tufo decorato con semplici lesene e posto su di un'alzata rivestita di marmi ospitava una tela di S. Francesco di Paola.

La superficie esterna mostrava evidenti segni di degrado con presenza di depositi superficiali e patina biologica, con depositi incoerenti di varia natura e patine scure causate dall'azione di microorganismi biodeteriogeni; l'umidità di risalita e la porosità del materiale hanno fatto sì che parti delle due facciate, soprattutto quella basamentale, presentassero esfoliazione della finitura superficiale e distacco di porzioni di intonaco (sia all'interno che all'esterno della fabbrica).

L'ormai vetusto sistema di smaltimento delle acque meteoriche, dovuto anche alla membrana bituminosa posata direttamente sull'estradosso della volta, ha contribuito al degrado interno ed esterno andando a compromettere finiture e modanature.

Seguendo l'approccio critico-scientifico già descritto e operando in un contesto storico, fortemente caratterizzato da testimonianze artistiche e architettoniche, tramite il confronto pedissequo tra fonti e lo stato di fatto attuale dei luoghi, si sono stabiliti interventi che giustapponevano tecniche tradizionali e moderne mirando all'obiettivo della conservazione del patrimonio e al recupero di un pezzo del patrimonio culturale della comunità ginosina (fig. 5).

Nell'ottica della conservazione della *facies* storica della fabbrica con la conseguente decisione del preservare anche gli aspetti materici ed estetici, si è, quindi, prevista la rimozione dell'intonaco cementizio e delle vecchie tinteggiature non traspiranti, risalenti ad azioni di incongrue ristrutturazione precedenti (che hanno previsto anche l'inserimento di una catena trasversale lungo la facciata interna della chiesa), e alla riproposizione di intonaco macroporoso con l'intento di alleviare il carico di umidità cui è soggetta la muratura (sulle porzioni di muratura non affrescate). La rimozione dell'intonaco e della vecchia tinteggiatura è stata seguita dalla revisione del paramento murario sottostante, comprendente il magistero di scuci-cuci per i blocchi tufacei che presentavano alveolizzazione o condizioni di grave disgregazione e erosione, seguendo le tecniche locali di intervento. Si è proceduto, quindi, al consolidamento e al restauro delle modanature e della lunetta raffigurante il santo titolare della chiesetta.

L'intervento sulla copertura ha previsto il rifacimento del sistema di smaltimento e regimentazione delle acque meteoriche, con l'introduzione di camminamenti con pavimento in cotto per la normale manutenzione; la rimozione del manto impermeabile esistente e la pulitura del supporto sottostante hanno portato alla posa in opera di un nuovo manto di copertura costituito da coppi curvi a doppio strato.

L'intervento più corposo e che ha rivelato i segni di una stratificazione secolare ha interessato l'aula interna. Partendo dal pavimento, e prendendo a riferimento quello in cotto antico presente nella sagrestia, si è decisa la sostituzione del granigliato di cemento (realizzato sul finire del Novecento) con un pavimento in cotto della stessa tipologia e forma di quella



Fig. 5 Confronto ante e post operam dei lavori di restauro sulle superfici esterne della Chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa. Foto a cura degli autori.

già esistente, al fine di uniformare la lettura storica nel rispetto della tradizione locale (fig. 6).

In accordo con la Soprintendenza per i Beni Culturali si è decisa la rimozione dell'altare posto sulla parete destra, considerando la sua incongruità già descritta nel paragrafo precedente, per destinare la tela che lo sormontava alla collezione del museo diocesano. La sua rimozione e i successivi lavori di consolidamento sulla stessa parete hanno svelato la presenza di una tamponatura che nascondeva la nicchia che doveva ospitare l'antico altare dedicato a S. Domenico, confermando, d'altro canto, quanto descritto nelle fonti prese ad esame nel corso delle indagini storico-archivistiche, prima dell'intervento. Le parti interne di questa



Fig. 6 Confronto ante e post operam dei lavori di restauro sulle superfici interne della Chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa. Foto a cura degli autori.

Fig. 7 Confronto ante e post operam dei lavori di restauro sulle superfici interne della Chiesa di S. Antonio da Padova in Ginosa. Foto a cura degli autori.

nicchia appaiono decorate e per ripristinare la loro antica qualità pittorica è stato necessario un faticoso intervento di restauro e consolidamento dell'apparato pittorico. Tale nicchia era stata, probabilmente, ricavata all'interno della muratura già presente nella chiesa, utilizzando come "piattabanda" della parte intradosso il piano di imposta della volta a botte principale (scandito dal cornicione); una possibile lettura della chiusura della nicchia, e di conseguenza dell'eliminazione dell'altare originario, si può rimandare al cedimento che la parte sommitale ha subito nella parte centrale, causato dall'inadeguatezza dell'elemento orizzontale incapace di scaricare il peso sull'estremità. Alla sua riapertura è stato necessario intervenire al problema del cedimento con una soluzione efficace e che allo stesso tempo permettesse la reversibilità dell'intervento. Si è optato, pertanto, per l'inserimento di un profilo in acciaio orizzontale che fungesse da architrave e che consentisse di intervenire in maniera chirurgica senza intaccare l'apparato decorativo (fig. 7).

Le operazioni di restauro sono continuate sulla parete dell'altare maggiore che ha svelato, sotto svariati strati di pitture a calce, gli affreschi raffiguranti i due santi a cavallo e l'apparato scenico decorativo, in parte sottratti dall'apertura della nicchia centrale contenente il simulacro ligneo di S. Antonio e dal rifacimento dell'altare. I dipinti murali, restaurati, sono oggi visibili e restituiscono un'immagine diversa, più aulica della umile cappella conosciuta prima dell'intervento di restauro. Tra gli elementi decorativi che sono venuti alla luce si sono individuati, grazie ad un sondaggio operato sull'intradosso della volta, decorazioni geometriche che dovrebbero ripetersi per la sua intera estensione (in parte recuperati nel faticoso lavoro di restauro artistico, non facile giacché coperti da più strati di malte cementizie e scialbature incongrue).

L'intervento è proseguito con il ripristino degli intonaci a base di calce e la successiva tinteggiatura dell'aula con la stessa tonalità cromatica di quella esistente.

L'introduzione di un nuovo sistema di illuminazione, diffusa e direzionale, posta sulla controfacciata permette una migliore lettura spaziale e dell'apparato decorativo ponendo l'os-

servatore in un'empatia diretta con il luogo di culto.

Il progetto di restauro della chiesa di S. Antonio da Padova a Ginosa ha permesso di poter validare, su più livelli, quel principio secondo cui il restauro e il recupero del patrimonio architettonico esistente non può che appartenere al mondo del progetto di architettura, con approcci e modalità particolari e distinti per ogni opera, e dal forte carattere multidisciplinare; a legare decisione e azione è, pertanto, la natura del restauro stesso, volto alla conservazione e alla tutela del patrimonio architettonico, culturale ed artistico in esso celato. Grazie proprio all'approccio interdisciplinare è stato possibile coinvolgere più figure professionali, fruitori e attori del processo progettuale ed esecutivo che, a diverso titolo, hanno contribuito alla buona riuscita dell'opera restituendo alla comunità ginosina un'ulteriore testimonianza della storia cittadina e devozionale della popolazione per il santo francescano.

Tale operazione di restauro ha permesso anche di poter validare (dalla prassi teorica all'attività operativa sul campo) la metodologia proposta e in particolare l'importanza di una corretta ed approfondita indagine storico-archivistica che, grazie anche al supporto di un attento rilievo sul campo (sfruttando le più moderne tecnologie, come il metodo "Structure for motion"), ha permesso di poter verificare l'esistenza di un apparato pittorico celato dietro più strati di intonaco cementizio, stratificatisi nel corso degli interventi che la fabbrica ha subito nel tempo. Allo stesso modo, tale metodologia di indagine ha garantito la possibilità di effettuare un intervento di restauro mirato e chirurgico, evitando operazioni di rimozione profonda dello strato di intonaco che avrebbe, sicuramente, causato gravi perdite di materia pittorica, compromettendo irrimediabilmente la storia e l'arte della piccola chiesa. L'attenzione alla ricerca delle fonti, al confronto e alla lettura critica dell'esistente ha posto in essere un intervento capace di restituire parte dell'originario splendore del bene, valorizzandone la sua espressività in relazione al trascorrere del tempo e alla sua salvaguardia.

L'inaspettato patrimonio artistico riemerso riflette, così, non solo i significati simbolici e religiosi insiti nel sito, ma sottolinea anche un grande potenziale espressivo proprio degli aspetti culturali, artistici e religiosi appartenenti alla tradizione locale.

Authors contribution

Conceptualization AP; methodology AP, PPT; historical resources DG, GDA; technical resources AP, PPT, GDA; writing and editing DG, PPT; review and supervision AP. All authors have read and agreed to the published version of the manuscript.



Fig. 3. Luigi Vanvitelli, Disegno per la facciata principale della Reggia di Caserta. Ingrandimento del timpano con la cupola e la statua equestre di Carlo di Borbone (VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli 1756).

SUGGERIMENTI DALL'ANTICO PER LA “FACCIATA PRINCIPALE” DELLA REGGIA DI CASERTA

Veronica Pennini

About: Luigi Vanvitelli, for the ‘main facade’ of the Royal Palace of Caserta, was inspired by classical models. As evidenced by his drawings published in 1756 by the Royal Printing House in the volume ‘Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta,’ he designed a building in the composite order.

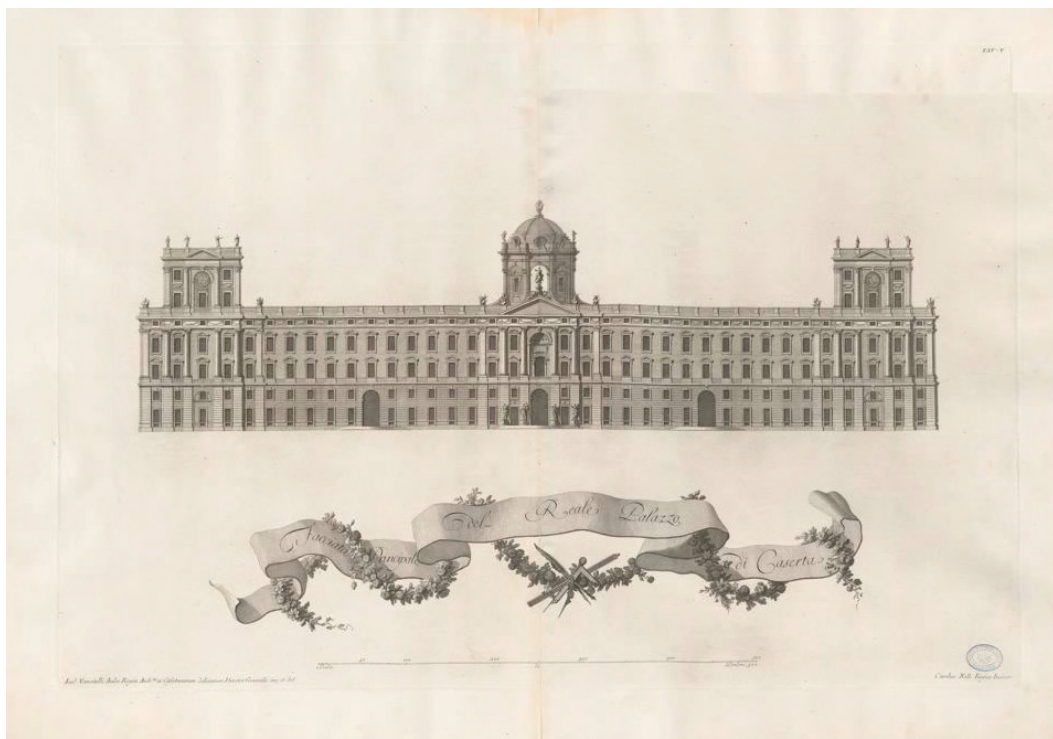


Fig. 1. Luigi Vanvitelli, Disegno per la facciata principale della Reggia di Caserta (VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli 1756).

Luigi Vanvitelli, per la “facciata principale” della Reggia di Caserta, si lascia ispirare dai modelli classici (fig. 1)¹. Come si evince dai suoi disegni pubblicati nel 1756 dalla Stamperia Reale nel volume “*Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*”², egli progetta un edificio in ordine composito. Il primo livello, in bugnato, fa da basamento alle colonne scanalate addossate, che si ergono lungo il livello superiore e sorreggono un frontone con il cornicione e una balaustra adornata da sinuose figure femminili e trofei d’armi. Tra le finestre dell’ultimo piano si riconoscono festoni ornamentali, mentre quelle del secondo livello sono sormontate da timpani triangolari alternati a timpani curvilinei.

La continuità della struttura architettonica è interrotta da due avancorpi laterali e uno

¹ In questa sede ci si limita a ricordare: CIOFFI R., *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia* in *La cultura dell’antico a Napoli nel secolo dei lumi*, Atti del convegno internazionale, 14-16 novembre 2018, CAPALDI C., OSANNA M. (a cura di), Roma 2020, p. 459-466; PENNINI V., *Alcune novità sulle sculture antiche introdotte nella Reggia di Caserta e sui marmi antichi reimpiegati nel complesso vanvitelliano*, in «Rivista di Terra di Lavoro», XIII, 2, ottobre 2018, pp. 61-103; CIOFFI R., *Vanvitelli e l’Antico* in A. GAMBARDELLA (a cura di), *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Caserta 2005, pp. 37-47.

² VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli 1756. Il progetto di Luigi Vanvitelli riscontrò immediatamente un grande successo, tanto che fu disposto di procedere alla pubblicazione di un volume che raccogliesse i suoi disegni. Del resto erano questi gli anni in cui si pubblicavano le grandi opere a stampa. A Napoli, nel 1750 veniva istituita la Stamperia Reale con l’obiettivo principale di riprodurre le opere di antichità rinvenute negli scavi di Ercolano e Pompei, raccolte nel volume *Le antichità di Ercolano Esposte*, Regia Stamperia, Napoli 1757. Giunsero per questo scopo nella capitale del Regno i migliori disegnatori e incisori tra i quali Rocco Pozzi, Camillo Paderni, Francesco La Vega, Nicola Vanni, Nicola Billi, Carlo Orazi, Giuseppe Aloja. Ad incidere su rame i disegni di Luigi Vanvitelli per il Nuovo Palazzo Reale di Caserta fu Rocco Pozzi, con Nicola Orazi e Carlo Nolli. L’architetto seguì personalmente i processi della pubblicazione, chiedendo più volte consigli per una perfetta esecuzione dell’opera approvando o al contrario disapprovando il lavoro degli incisori. Per un approfondimento si veda *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, SAMPAOLO V. (a cura di), Milano 2016. Sull’attività della Stamperia Reale cfr. MANSI M.G., *La Stamperia Reale di Napoli*, in *Immagini per il Grand Tour. L’attività della Stamperia Reale Borbonica*, M.R. NAPPI (a cura di), Napoli 2015, p. 42 con la bibliografia precedente.



Fig. 2. Luigi Vanvitelli, Disegno per la facciata principale della Reggia di Caserta. Ingrandimento delle statue progettate ai lati del portale d'ingresso, da sx: La Magnificenza, La Giustizia, La Clemenza, La Pace (VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli 1756).

centrale.

Sugli avancorpi laterali, nel progetto originario, erano previsti altri due piani con doppio livello di finestre, un timpano sorretto da colonne addossate, e un orologio. L'avancorpo centrale invece, è concepito da Vanvitelli come un monumentale arco trionfale, con un ampio portale per l'ingresso delle carrozze, un loggiato racchiuso dalle colonne, una grande nicchia e un alto frontone a timpano. A coronamento una cupola, sempre ornata di figure femminili panneggiate e panoplie, una delle quali si identifica sulla sommità al posto della consueta lanterna utilizzata per far penetrare la luce.

Ai lati del portale, l'architetto aveva ideato quattro statue colossali rappresentanti le Virtù del Principe: la Magnificenza, la Giustizia, la Clemenza e la Pace (Fig. 2)³. Furono commissionate allo scultore Tommaso Solari ma, come tutto l'apparato decorativo della facciata del palazzo, mai realizzate⁴. Tuttavia, dall'ingrandimento dei disegni vanvitelliani e dalla descrizione che di esse fa l'architetto nella "Dichiarazione dei disegni", si desume chiaramente la loro iconografia. La Magnificenza, avvolta da un manto sfarzoso, si presenta con una corona sul capo, una cornucopia nella mano destra e la pianta dell'edificio in quella sinistra. La Giustizia, col volto sereno e gli occhi rivolti verso il cielo, regina delle Virtù, porta una corona sul capo e una toga talare, il braccio destro sul fascio consolare di verghe e tra le mani una corona militare e una bilancia. La Clemenza, virtù propria dei sovrani, con la corona reale sul capo, è atteggiata nell'atto di infoderare una spada e con gli occhi bassi, impietosita dalla miserabile condizione dei colpevoli. Infine, la Pace, con le sembianze di una contadina, porta una corona di ulivo, un fascio di spighe nella mano destra e un timone in quella sinistra, simbolo dell'arte

³ VANVITELLI L., *Dichiarazione*, cit., tavola V, p. XIII.

⁴ Le spese necessarie da affrontare erano davvero troppo onerose e a complicare le cose subentrarono la Guerra dei Sette anni, che colpì la stabilità di tutti i paesi europei, e la partenza di Carlo di Borbone per prendere il trono di Spagna. L'incertezza della politica estera, insieme alla precaria situazione interna dovuta alla giovane età di Ferdinando, erede al trono di Carlo, determinò un rallentamento prima, e un arresto poi dei lavori.



Fig. 3. Luigi Vanvitelli, *Disegno per la facciata principale della Reggia di Caserta. Ingrandimento del timpano con la cupola e la statua equestre di Carlo di Borbone* (VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Regia Stamperia, Napoli 1756).

della navigazione.

Il registro iconografico adottato da Vanvitelli per la progettazione di queste quattro statue colossali è tratto dal ricco repertorio di immagini dell'Iconologia di Cesare Ripa⁵. L'opera, edita per la prima volta a Roma nel 1593, dopo esser stata ampliata dall'autore nel 1603, è stata pubblicata in numerose ristampe e traduzioni fino al XIX secolo, ispirando generazioni di po-

⁵ C. RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane. In Roma. Per gli Heredi di Gio. Gigliotti 1593.

eti e artisti di tutta Europa⁶. La sua fortuna, che si inserisce in un'ampia produzione letteraria tipica del Cinquecento, si deve alla semplicità con cui l'autore presenta le allegorie, in ordine alfabetico, descrivendone le particolarità iconografiche e richiamandone il legame con i testi classici e contemporanei, e con le medaglie antiche tramandate dalla tradizione collezionistica⁷.

L'utile repertorio di immagini offerto da Ripa era certamente conosciuto da Vanvitelli che ripropone i medesimi elementi grafici e compositivi, colti nel loro valore simbolico. In armonia con il sentire del tempo, per il quale «le porte de' gran Palagi debbono fregiarsi di quei caratteri, che diano a chi vi entra qualche nozione del Personaggio, che vi soggiorna»⁸, con queste quattro grandi statue allegoriche egli esalta la figura di Carlo di Borbone, abitante del palazzo e suo committente. Con lo stesso scopo, gli riserva una grande statua equestre impostata su un alto piedistallo, anch'essa mai realizzata (Fig. 3).

La soluzione di inserire nel programma decorativo della facciata del palazzo la statua del sovrano a cavallo manifesta la piena conoscenza di Vanvitelli della tradizione classica che vedeva le statue equestri ergersi sull'alto dei monumenti, e in particolare sugli archi trionfali o onorari, destinate a fissare per sempre il ricordo di personaggi illustri della Repubblica e successivamente della Roma imperiale⁹. Questi monumenti, pur essendo pervenuti il più delle volte privi dell'arredo scultoreo, erano conosciuti nella loro integrità originaria grazie alle fonti letterarie, epigrafiche e numismatiche che circolavano. Gli artisti attivi tra il Sei e il Settecento, e anche Vanvitelli, conoscevano, e il più delle volte possedevano nelle biblioteche personali, i testi di Vitruvio, Palladio, di Bandini, Pietro Santi Bartoli, Borromini, Guarini, Serlio, Vignola, Piranesi, in cui vengono riprodotte le vedute e le opere dell'antichità con le quali evidentemente si confrontano¹⁰.

A Caserta, il re che avanza, con passo di parata, verso chi guarda, stando in sella ad un cavallo, presenta il braccio e la mano tesi in avanti, nel gesto proprio dell'oratore che parla a una folla riunita¹¹. Il tipo statuaria di riferimento è il Marco Aurelio a cavallo, esempio di monumento equestre di età classica pervenutoci integro. Eretto verosimilmente nel 176 d.C., anno del trionfo dell'imperatore sulle popolazioni germaniche, o nel 180 d.C., in occasione della sua morte, dopo svariate collocazioni in Roma, nel 1538 fu trasferito sul colle Capitolino per volere di papa Paolo III Farnese e sistemato da Michelangelo nella Piazza del Campidoglio, per poi essere spostato nel museo e sostituito da una copia¹². Esso celebra la virtù e la qualità di pacator del personaggio, diversamente dall'altro tipo iconografico che segue lo stile del modello di Alessandro Magno, e in particolare del bronzo di Lisippo da Ercolano, e riproposto nella statua equestre di Domiziano-Nerva rinvenuta negli Augustali di Miseno, in cui il cavallo è in posizione rampante per rievocare l'ideale del condottiero vittorioso¹³.

Al di là della indiscutibile rispondenza del disegno vanvitelliano al modello antico di riferimento, l'ipotesi che Vanvitelli si sia ispirato proprio alla statua bronzea dorata del Marco

⁶ L'ultima traduzione, in lingua messicana, risale al 1866.

⁷ E.H. GOMBRICH, *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 11, 1948, pp. 163-192.

⁸ VANVITELLI L., *Dichiarazione*, cit., p. XIV.

⁹ Le prime statue equestri su archi trionfali, riconoscibili sulle monete, risalgono al periodo augusteo grazie alla particolare produttività di Augusto, mecenate dell'edilizia pubblica e propagandistica, modello in questo per tutti i suoi successori. Dai disegni pervenutici si comprende che, in questi casi, la struttura architettonica costituiva un semplice strumento funzionale al messaggio politico e propagandistico che veniva affidato ai rilievi, alle epigrafi e alle sculture di marmo o bronzo - e in particolare proprio a quelle equestri - che ne costituivano l'apparato decorativo.

¹⁰ CIOFFI R., *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia*, cit., p. 462.

¹¹ VANVITELLI L., *Dichiarazione*, cit.

¹² *Il Marco Aurelio in Campidoglio*, PARISI PRESCICCE C., MURA SOMMELLA A. (a cura di), Cinisello Balsamo 1990.

¹³ Sull'argomento, in questa sede, ci si limita a ricordare SCHOLLMAYER P., *La scultura romana*, Roma 2007, pp. 49-50 con bibliografia e in dettaglio, sulle due tipologie iconografiche: CALCANI G., voce *Monumento equestre*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1995 con bibliografia.

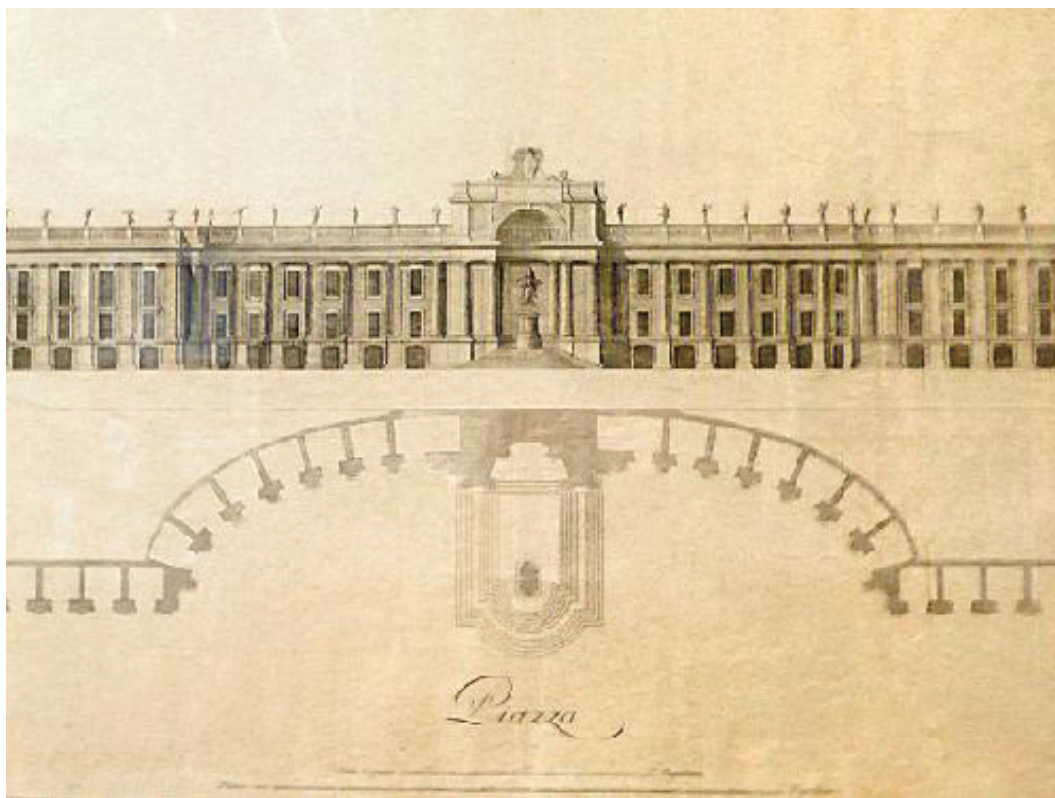


Fig. 4. Luigi Vanvitelli, *Disegno per la sistemazione del Largo dello Spirito Santo, oggi Piazza Dante, Napoli* (Vanvitelli L., *Prospetto e pianta del Foro Carolino allo Spirito Santo, Regia Stamperia 1760*).

Aurelio è avvalorata dai documenti¹⁴. In una lettera del 1757, Vanvitelli prega il fratello Urbano, che intanto era a Roma, di fargli prendere le misure della “statua del Campidoglio” con lo scopo, come chiarirà egli stesso, di far fare per Carlo di Borbone un monumento ugualmente degno. Precisa poi che, mentre per il piedistallo si aspetta una riproduzione grafica, per il cavallo e l'imperatore si accontenterà anche solo di ricevere le misure per iscritto dal momento che sospetta non sarà facile trovare qualcuno in grado di farne il disegno¹⁵.

Si legge: «(...) Vorrei che con diligenza mi faceste prendere le misure in disegno del Piedistallo del Campidoglio, ed ancora l'altezza del cavallo, cioè dalla groppa, dalla testa e dalla testa dell'Imperatore. Queste del cavallo basterà mandarle in scritto, perché forse non vi sarà chi lo sappia disegnare (...)», e continua con altre richieste. Poi aggiunge: «(...) prima d'ogn'altro vorrei la misura del Piedistallo e cavallo di Campidoglio»¹⁶.

A quel tempo (1757) Vanvitelli stava lavorando al riordino del Largo dello Spirito Santo

¹⁴ CIOFFI R., *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco*, cit., p. 462. Sulle opere di antichità, fonte di ispirazione per il Vanvitelli, si veda anche MISSO R., *Le sculture di Angelo Maria Brunelli tra Caserta e Carditello. Il contributo dei dati d'archivio*, in «Monère», anno IV, n. 4, 2020, p. 109 e PENNINI V., *Alcune novità sulle sculture antiche*, cit., pp. 61-63.

¹⁵ Se, secondo Vanvitelli, riprodurre in disegno il Marco Aurelio a cavallo non sarà impresa facile, la ricerca di uno scultore capace di confrontarsi con il modello antico per realizzare il monumento equestre a Carlo sarà ancora più ardua. La scelta, con non poche perplessità, cadde su Tommaso Solari che, per la piazza napoletana, riuscì a fare un buon cavallo, ma certamente non paragonabile a quello antico. Il suo modello fu valutato da un'apposita commissione composta da Corrado Giaquinto, Giuseppe Bonito, Francesco De Mura e da Giuseppe Sanmartino. Si veda BISOGNO S., *Il Foro Carolino e la statua equestre di Carlo di Borbone*, in «Napoli nobilissima», s. 6, 2010, vol. 57, pp. 145-188, con bibliografia.

¹⁶ STRAZZULLO F., *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta*, 1976, vol. 2, lettera n. 480 del 30 lug. 1757, pp. 90-92.



Fig. 5. Lorenzo Vaccaro, *Riduzione del monumento equestre a Filippo V*, Londra Benjamin Proust Fine Art Limited, (LATTUADA R., *Filippo V a Napoli in Il mestiere delle armi e della diplomazia*, DE MARTINI V. (a cura di), Napoli 2013, p. 114).

Fig. 6. François Girardon, *Riduzione del monumento equestre di Luigi XIV*, Parigi, Louvre, (LATTUADA R., *Filippo V a Napoli in Il mestiere delle armi e della diplomazia*, DE MARTINI V. (a cura di), Napoli 2013, p. 120).

a Napoli, anche detto “del Mercatello”, oggi Piazza Dante; evidentemente le misure erano necessarie per l'altro monumento equestre di Carlo di Borbone, ideato per il centro della piazza napoletana (fig. 4)¹⁷. Ma certamente lo studio del modello antico sarebbe tornato utile all'architetto anche per far realizzare la statua di Caserta.

L'ispirazione al Marco Aurelio per la statua del Largo dello Spirito Santo, realizzata soltanto in calco, andato distrutto durante i moti del 1799, prima che potesse essere tradotta in bronzo¹⁸, e quella della facciata della Reggia di Caserta, solo disegnata e mai realizzata neppure come modello, pone Vanvitelli in continuità con gli artisti del passato. Egli eleva il monarca a nuovo imperatore giusto e virtuoso, che si presenta al suo popolo in una virtuosa calma, inserendosi nella tradizione iconografica dei monumenti equestri della dinastia borbonica accomunati dal modello classico di riferimento e da una sventurata sorte.

Per celebrare Filippo V di Borbone, padre di Carlo III, infatti, Lorenzo Vaccaro aveva realizzato un monumento equestre che ripropone chiaramente lo schema iconografico del Marco Aurelio¹⁹. Collocato al centro di Piazza del Gesù a Napoli, fu distrutto nel 1707 all'arri-

¹⁷ VANVITELLI L., *Prospetto e pianta del Foro Carolino allo Spirito Santo*, Regia Stamperia 1760.

¹⁸ Seppure lontano dal modello, il risultato non dispiacque al Vanvitelli che dichiara: «(...) Il Cavallo, che modella il Solari, non è riuscito male, anzi è bello, però non è quel di Campidoglio (...)», STRAZZULLO F., *Le lettere*, cit., vol. 3, lettera n. 1161 del 27 nov. 1764, pp. 165-168. Diversamente, senza alcuno scrupolo, aveva giudicato ‘cose cattive’, ‘puerili’ addirittura, le soluzioni proposte dai concorrenti del primordiale concorso, accantonato più volte; artisti come Giuseppe Canart, incaricato dei restauri dei pezzi che si trovavano negli scavi di Pompei e Ercolano, Giuseppe Sanmartino, autore del celeberrimo Cristo Velato, Pietro Bracci, Francesco Queirolo, Francesco Celebrano. STRAZZULLO F., *Le lettere*, cit., vol. 2, lettera n. 480 del 30 lug. 1757, pp. 90-92. Si veda: BISOGNO S., cit., pp. 145-188.

¹⁹ Il legame tra il Filippo V di Vaccaro e il suo modello è stato già proposto in PROUST B., *European Sculpture. June 2013*, Londra 2013, pp. 38-45. Per un approfondimento si veda LATTUADA R., *Filippo V a Napoli in Il mestiere delle armi e della diplomazia*, DE MARTINI V. (a cura di), Napoli 2013, pp. 114-125, con bibliografia.

vo delle truppe imperiali austriache, e ad oggi si conosce grazie a una sua riduzione conservata al Prado (fig. 5). Sempre al Marco Aurelio si ispirava poi la statua equestre di Luigi XIV, progettata a partire dal 1685 e messa in opera da François Girardon nel 1699 per la piazza parigina Place Louis-le-Grand, poi chiamata Place Vendôme. Anch'essa andata distrutta, nel 1793, si conosce grazie ad una sua riproduzione firmata, conservata al Louvre (fig. 6)²⁰.

Vanvitelli doveva essere entrato certamente in contatto con il modello in piccolo del Luigi XIV che senza dubbio circolava, replicato in vari esemplari, nella cerchia degli artisti del Sei e Settecento, tanto fu il clamore che suscitò per le sue inedite soluzioni. Del resto questa stessa circostanza deve essersi verificata con Vaccaro, che per il 'suo' Filippo V guarda chiaramente all'opera di Girardon²¹.

Le soluzioni proposte da Vanvitelli dunque, per la facciata della Reggia di Caserta, per l'intero apparato decorativo e in dettaglio per il monumento equestre di Carlo di Borbone, sono indice di una tradizione culturale europea in cui il moderno dialoga con l'antico. L'artista si misura direttamente con le soluzioni classiche prendendo a modello le opere del passato e concependo l'apparato scultoreo in maniera allegorica e funzionale: la statua equestre sulla sommità del timpano in facciata, "non senza imitazione degli Antichi" viene ideata come somma dedica al re, "come Autore, e Fondatore del Palazzo, e come Glorioso per le insigni sue, e Civili, e Militari imprese, simboleggiate dalle Fame, e da' Trofei, che la Statua medesima fiancheggiano"²². Egli riesce a cogliere la lezione più moderna che dall'antico potesse giungere ad un artista del suo tempo, attivo per gran parte del Settecento, che aveva studiato a lungo le antichità con la meticolosità tecnica appresa proprio dalla pratica del disegno²³.

²⁰ MILOVANOVIC N., *Louis XIV: L'homme et le roi*, MILANOVIC N., MARAL A. (a cura di), Paris 2009.

²¹ LATTUADA R., *Filippo V a Napoli*, cit., p. 118.

²² VANVITELLI L., *Dichiarazione*, cit., p. XIV.

²³ Vanvitelli si confronta con i modelli classici già sedicenne quando, in occasione della prova grafica presso l'Accademia di San Luca studia e copia l'Urania dei Musei Capitolini (inv. MC 806/S), dimostrando tutta la sua abilità di disegnatore capace di cogliere il potere espressivo della statuaria classica. Sull'argomento si rimanda a LATTUADA R., *Luigi Vanvitelli, copia della cosiddetta Urania dei Musei Capitolini*, in *I premiati dell'Accademia: 1682-1754*, Roma 1989, pp. 122-125.



L. Marchese, *Pianta Topografica dei territori di S. Gio. a Teduccio. Appendice del Quartiere Mercato, 1813. Società Napoletana di Storia Patria. Particolare con il Fortino di Villena.*

RILEGGERE VIGLIENA. LE PREMESSE, I MODELLI, L'ARCHITETTURA

Giuseppe Pignatelli Spinazzola, Luigi Maglio¹

About: As part of a research project by the Castles Italian Institute - Campania about the Neapolitan coastal defense between the 17th and 18th centuries, this paper analyzes the premises for the construction of the so called Vigliena fort to the east of the city's urban fabric in the early eighteenth century, then proposing a critical rereading of the European models that inspired the design and the subsequent structural adaptations of one of most modern fortified architecture in the kingdom of Naples.

¹ Vengono presentati in questa sede i primi esiti di una ricerca sulle difese costiere napoletane tra XVII e XIX secolo, da tempo condotta dall'Istituto Italiano dei Castelli - sezione Campania. Il primo paragrafo è interamente ascrivibile a Giuseppe Pignatelli Spinazzola, il secondo a Luigi Maglio.

1. Le premesse: da Posillipo, Castel dell'Ovo e la Maddalena al forte del Vigliena

«Da' Porti di Provenza verso la fine d'Agosto sciolsero quaranta Vascelli da guerra (...) che costeggiando la spiaggia Romana gionsero à vista di Napoli dopo la metà di Settembre (...). Mà i Napolitani presero l'armi e si disposero à risolutamente difendersi. Il Viceré Duca di Medina, insieme col Viceré di Sicilia D. Francesco di Melo (...), cavalcarono per le più frequenti contrade. La Nobiltà sì numerosa, e sì florida, qual è quella di Napoli, tutta in opera, e in moto, sempre, o al fianco de' due Signori Viceré, ò alle batterie, che sul mare nuovamente s'eressero, assisté con vigilanza indefessa (...). Fù ordinato subito à Borgia Valenziano (...) d'apparecchiarle, & armarle quanto prima per la difesa di quelle Coste, e di quei Porti. A D. Tiberio Caraffa Maestro di Campo Generale della Città, d'armarsi con quel Popolo, & al Principe di Satriano di Cafà Ravaschiero Maestro di Campo Generale della Milizia di tutto il Regno, d'armarla, e portarsi alla difesa della Città. Onde tale fù la diligenza d'esso Principe, che in manco di due giorni si trovarono più di venticinquemila huomini armati nella Città di Napoli, e si fecero diverse batterie sopra il mare in varie parti, sopra il porto della Città, & in Posillipo Promontorio dal mare poco discosto»². Con queste parole il Filamondo ricordava l'incursione della flotta francese al largo della città di Napoli nell'estate del 1640, episodio tanto inaspettato quanto decisivo nella presa di coscienza, da parte delle autorità vicereali, dell'inadeguatezza delle difese della città dopo decenni di colpevole immobilismo. Mi sembra opportuno sottolineare come la scelta del nemico di schierarsi a poca distanza dal Castel dell'Ovo e della spiaggia di Chiaia non fu certo casuale, poiché proprio la fascia costiera occidentale era allora sguarnita di difese, e con il controllo di Posillipo e della grotta di Pozzuoli i Francesi avrebbero facilmente troncato i rifornimenti spagnoli dall'area flegrea, risalendo poi le rampe di S. Antonio per raggiungere il forte di S. Elmo e assoggettare il sottostante tessuto urbano³.

L'indebolimento della Spagna sullo scacchiere politico internazionale aveva d'altra parte accelerato in quegli stessi anni l'isolamento del Regno di Napoli, mettendo in luce tutti i limiti di una capitale indifendibile per l'abnorme sviluppo *intra* ed *extramoenia* e per la crescente ostilità degli abitanti. Giudicata ben più plausibile di un attacco esterno, una rivolta della popolazione avrebbe infatti costretto gli Spagnoli a fare affidamento in mura da tempo inutili e in castelli obsoleti, sguarniti di uomini e di artiglierie. Proprio la tenuta dei forti cittadini sarebbe stata determinante nel fallimento della rivolta antigovernativa del 1647-'48, convincendo le autorità della necessità di promuoverne una serie di sia pur modesti adeguamenti; anche il disegno della cittadella collinare tra S. Elmo e Chiaia, che pure aveva condizionato la crescita stessa della città dalla seconda metà del secolo precedente⁴, dovette inesorabilmente tramontare dopo la rivolta, facendo adesso orientare gli ingegneri militari verso l'individuazione di 'punti forti' disposti attorno alla capitale dai quali intervenire in caso di sommossa.

Estremamente interessante è, in quest'ottica, la relazione stesa nel 1649 dal Maestro di Campo Dionisio di Guzman sull'opportunità di potenziare le fortificazioni di una città «tanto grande ed estesa» attraverso l'adeguamento dei castelli, soprattutto quello del Carmine per «tenere a freni» la popolazione e salvaguardare, allo stesso tempo, le prime miglia di costa vesu-

² FILAMONDO R.M., *Il genio bellicoso di Napoli...*, Parrino e Muzi, Napoli 1694, p. 273.

³ Cfr. PIGNATELLI G., *Il controllo della grotta di Pozzuoli e la difesa della spiaggia di Chiaia tra Sei e Settecento*, in *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, in AMIRANTE G., PEZONE M.G. (a cura di), Grimaldi, Napoli 2015, pp. 91-95.

⁴ Su questo tema rimando almeno a PESSOLANO M.R., *Napoli nel Cinquecento: le fortificazioni 'alla moderna' e la città degli Spagnoli*, in «Restauro», 146, 1998, pp. 96-109; EAD., *Napoli vicereale. Strategie difensive, castelli, struttura urbana*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 2002, pp. 1886-1890; AMIRANTE G., *Napoli nel Cinquecento. La città degli Spagnoli, la città dei Napoletani*, in *Tra Napoli e Spagna*, cit., pp. 9-38; PIGNATELLI G., *'Una novella e grande colonia'. Pareri e progetti per una cittadella fortificata nella Napoli di fine Cinquecento*, in BUSINO N., PROIETTI D. (a cura di), *Città di fondazione e (ri)fondazioni di città fra antichità, medioevo ed età moderna*, Aracne, Roma 2023, pp. 215-236.



Fig. 1. F. de Grunenbergh, *Planta ignografica de la parte de la Marina de la Ciudad de Nápoles...*, 1691. Archivo General de Simancas

viana. Circa le difese occidentali, la rifunzionalizzazione del palazzo del marchese di Trevico a Pizzofalcone in una capiente caserma avrebbe rimediato alla mancata realizzazione della cittadella⁵, primo passo verso la graduale militarizzazione di Chiaia in un momento molto delicato per l'intensificarsi delle incursioni nemiche nelle acque del golfo. Nell'estate del 1680, in particolare, la flotta francese si schierò nuovamente «in fila vicino Castello dell'Ovo», costringendo il viceré marchese di Los Velez a trasferire frettolosamente «li cannoni alla punta del Molo e al bastione di Santa Lucia, e ha fatto rivoltare verso quella parte li cannoni delle castella»⁶ con l'obiettivo di migliorare il potenziale offensivo dell'antica fortezza, allora l'unica in grado di offrire una qualche risposta al fuoco nemico.

Proprio in quest'ottica si colloca la proposta presentata nel 1684 da Francesco Antonio Picchiatti per una più capiente polveriera da ricavare all'interno del castello, rielaborata da Luca Antonio Natale nel 1688 unitamente al disegno per la realizzazione, all'estremità dell'isolotto tufaceo, di una bassa spianata dove collocare diversi pezzi d'artiglieria.

Rimaneggiando una serie di progetti precedenti, *in primis* quello per un *Fuerte Real* immaginato agli inizi del secolo⁷, Natale suggerì di unire fra loro alcuni scogli in modo da ricavare un'ampia piattaforma alta appena 14 palmi, isolata dal resto del castello e integrata da un corpo di guardia che avrebbe funto anche da magazzino per l'artiglieria⁸. I lavori iniziarono alla fine dell'anno seguente secondo il disegno esito delle migliorie apportate, forse, su indicazione del colonnello Fernando de Grunenbergh, da tempo al servizio della Corona nel potenziamento delle piazzeforti del regno⁹. Proprio per la capitale egli aveva infatti suggerito di realizzare un'articolata rete di forti dal capo di Posillipo sino alla Maddalena, da aggiungere alle postazioni costiere già esistenti. Così come indicato nella *Planta ignografica de la parte de la Marina de la Ciudad de Nápoles* (fig. 1), da lui firmata nell'ottobre del 1691¹⁰, a quella data il nuovo fortino

⁵ La relazione è riportata in MAURO A., *Le fortificazioni nel Regno di Napoli*, Giannini, Napoli 1998, pp. 191-194. Cfr. PESSOLANO M.R., *Napoli vicereale*, cit., p. 1895. Sul presidio cfr. il recente COMO M.T., *Uno strano recupero per un'identità incompresa. Il caso del Presidio militare di Pizzofalcone*, in AMORE R., PASCARIELLO M.I., VEROPALUMBO A. (a cura di), *Città e Guerre. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana. II. Tracce e patrimoni*, FedOA, Napoli 2023, pp. 915-924.

⁶ CONFUORTO D., *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, SNSP, Napoli 1930, p. 45.

⁷ Cfr. COLLETTA T., *Piazzeforti di Napoli e di Sicilia. Le «carte Montemar» e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, ESI, Napoli 1981, pp. 33 e 50.

⁸ Il progetto (Napoli, Archivio di Stato), è pubblicato in ABETTI L., *Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il 'fortino' di Castel dell'Ovo*, in «Napoli Nobilissima», VII, I, 2015, pp. 58-69. Sul fortino anche G. PIGNATELLI, *Il Ramaglietto del Castel dell'Ovo e la difesa costiera di Napoli*, in Istituto Italiano dei Castelli (a cura di), *II Ciclo di Conferenze 'Conversazioni Castellane'*, 29 giugno 2021.

⁹ Sulla figura di Fernando de Grunenbergh, rimando *in primis* a COLLETTA T., *Piazzeforti*, cit., pp. 32 e 45.

¹⁰ *Planta ignografica de la parte de la Marina de la Ciudad de Nápoles, con la declaracion de los puertos a donde se puede y se deve*

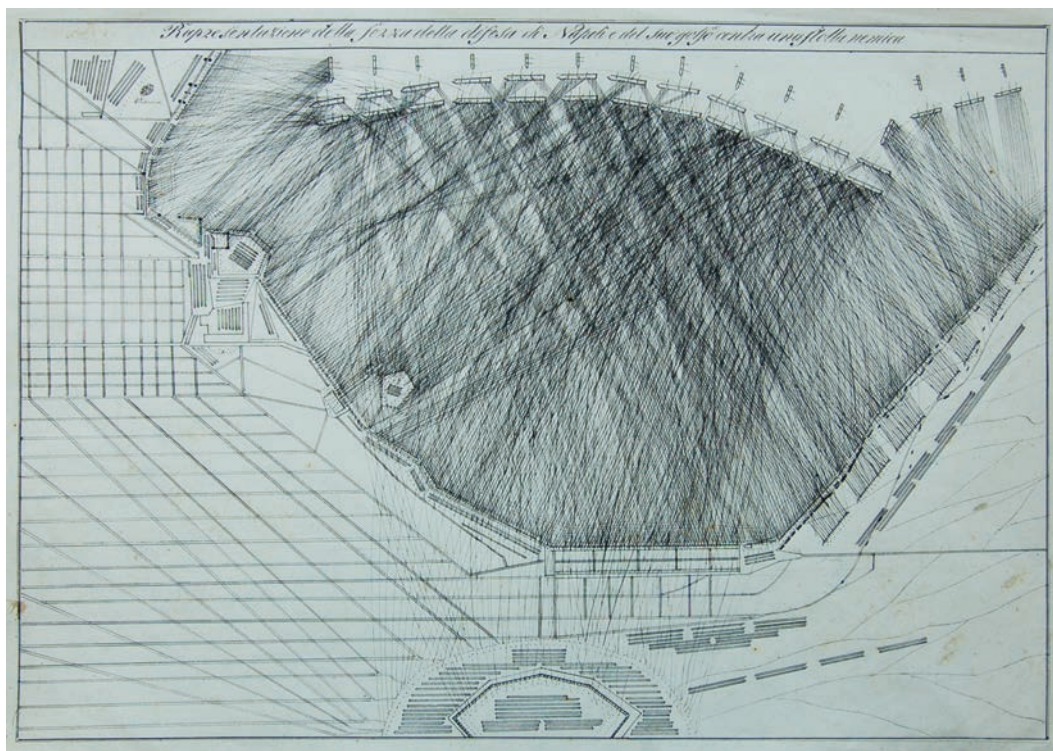


Fig. 2. Rappresentazione della forza delle difese di Napoli e del suo golfo contro una flotta nemica, 1820 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale.

era quasi ultimato e collegato al castello a differenza di quanto suggerito da Natale; l'ingegnere fiammingo era infatti convinto della posizione altamente strategica di Castel dell'Ovo «per essere situato nel punto più vantaggioso di tutta la Città, e diametralmente al centro tra il Ponte della Maddalena e il Capo di Posillipo dove lo stesso converrà costruire un altro fortino (...) ed un altro delle stesse capacità sulle rive del mare, tra i tre Torrioni chiamati dei Mulini a vento e il Ponte della Maddalena»¹¹, ulteriormente integrati dalle batterie della torre di San Vincenzo, del Molo e del Carmine – tutte indicate nella pianta – e da quelle di Piedigrotta e di S. Leonardo a Chiaia e del Chiatamone e di S. Lucia. Un sistema difensivo costiero finalmente organico, dunque, immaginato su diversi livelli, *in primis* i castelli, poi i tre nuovi fortini e infine le batterie opportunamente aggiornate per coprire con il tiro dei loro cannoni tutta la costa della città¹² (fig. 2).

Nonostante le premesse, ancora nella primavera del 1692 poco era stato avviato se per il timore di un nuovo sbarco nemico «da molti si pensò d'abbandonare la città»¹³, costringendo le autorità a «sguarnire il Castello di Sant'Elmo di quattro grosse colobrine, e condurle nella Darsena, com'altresì s'è fatto venir un'altra dal castello di Capoa (...) per servirsene, in caso di

colocar la artilleria en caso de invasión de enemigos y del fortin que nuevamente se está fabricando on la mar adelante del Castillo del Ovo, capace de 60 Piezos de Artilleria (...) y los dos que se han de construir el uno a la punta de Posilipo, y el otro pasado al puente de la Madalena, 12 settembre 1691 (AGS, M.P. yD, III, 16), pubblicato per la prima volta in COLLETTA T., *Piazzeforti*, cit., p. 45.

¹¹ La relazione allegata alla pianta (AGS, S.P., fs. 59) è in MAURO A., *Le fortificazioni*, cit., pp. 202-203.

¹² Le batterie sono indicate nella *Pianta della parte del mare della città di Napoli* (Napoli, Archivio di Stato, Fondo Montemar), in COLLETTA T., *Piazzeforti*, cit., pp. 43 e 50. Molto interessante, sebbene di oltre un secolo più tarda, è la *Rappresentazione della forza delle difese di Napoli e del suo golfo contro una flotta nemica* (Napoli, Biblioteca Nazionale, Bibl. Prov.), suggestiva schematizzazione dei possibili tiri da e verso le batterie costiere della città.

¹³ BULIFON A., *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706*, SNSP, Napoli 1932, p. 287.

bisogno, contra l'armata francese, se forse venisse nelle nostre marine, del che se ne teme, e ci fa stare con grand'apprensione»¹⁴.

In effetti, se la realizzazione del «Fortin, que se propone a la Punta de Posilipo» fu in realtà frutto della semplice rifunzionalizzazione di una preesistente postazione¹⁵, il progetto per il forte alla Maddalena non avrebbe mai trovato un'effettiva concretizzazione, verosimilmente per gli alti costi necessari alla costruzione di una struttura ritenuta già obsoleta dalle autorità vicereali: immaginato in un'area particolarmente trafficata e da sempre subordinata a funzioni difensive per la presenza, poco distante, del ponte – accesso obbligato alla città – e della Cavallerizza Reale da poco rinnovata¹⁶, il forte era stato infatti concepito dal de Grunenbergh come una massiccia struttura bastionata quadrangolare, isolata dal contesto e cinta da un fossato con cortina esterna terrapienata, secondo canoni cinque-seicenteschi già proposti anni addietro dal fratello Carlo per le piazzeforti di Reggio Calabria e di Messina ma ben poco adatti all'esclusiva difesa costiera¹⁷. Non a caso, dopo un decennio di incertezze la questione fu ripresa nella primavera del 1702 su iniziativa del nuovo viceré Giovanni Emanuele Fernandez Pacheco, marchese di Vigliena, che dopo la sua pur brevissima esperienza nell'adeguamento delle difese siciliane con il contributo dello stesso de Grunenbergh, avrebbe adesso dedicato a Napoli tutta la sua esperienza¹⁸.

Già a pochi giorni dal suo arrivo in città fu infatti stabilito di realizzare una serie di moderni forti costieri tra San Giovanni a Teduccio e Castellammare¹⁹, anche se i lavori ebbero verosimilmente inizio solo agli inizi dell'anno successivo se nell'aprile del 1703 si avvisava la popolazione che «si sono già incominciate a farsi le fortificazioni ordinate dalla vigilanza di questo Eccellentissimo Signor Viceré, fuori dal ponte della Maddalena, e vi seguirà il lavoro con ogni sollecitudine per provvedersi convenientemente a quelle cose, che mai potessero avvenire»²⁰. A dimostrazione del timore per un attacco ritenuto ormai inevitabile e imminente, anche se ancora immaginato dal mare²¹, il mese seguente veniva comunicato che «S.E. non è mai stanca di provvedere con tutta l'attenzione più sollecita alle cose di questo Regno, non meno nell'arte della pace, che della guerra, e continua a dar tutti gli ordini convenevoli, perché in queste parti non vi sia che temere degl'insulti de' nemici. Si riparano perciò, e si accrescono di nuove fortificazioni tutte le Città marittime e tutte le Torri, che guardano i lidi del Regno; e si sta lavorando in questa costiera infin' a Castellammare, che pareva troppo aperta, e per conseguente esposta a qualche invasione, a farvi in varj luoghi cinque forti di molto rilievo,

¹⁴ CONFUORTO D., *Giornali*, cit., II, p. 7.

¹⁵ Cfr. AMIRANTE G., *La dorsale difensiva napoletana e le fortificazioni alla 'sinistra' e alla 'dritta' del golfo*, in AMIRANTE G., PESSOLANO M.R. (a cura di), *Territorio, fortificazioni, città. Difese del regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, ESI, Napoli 2008, p. 64.

¹⁶ Cfr. PIGNATELLI G., *Il Quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena e la rifunzionalizzazione dell'asse costiero napoletano*, in BUCCARO A., CASTAGNARO A., MAGLIO A., MANGONE F. (a cura di), *Luigi Vanvitelli. Il linguaggio e la tecnica*, FedOA, Napoli 2024, pp. 176-183.

¹⁷ Cfr. COLLETTA T., *Piazzeforti*, cit., p. 34; RUSSO F., *Vigliena, autopsia di un fortino*, in *Studi storico militari 1999*, SME, Roma 2000, pp. 24-25. Per Reggio cfr. BOVA S., *Il volto mutevole della difesa. Il sistema fortificato di Reggio nel Quattrocento, dalla frammentazione localistica al riassetto istituzionale*, in «CESURA. Rivista», 2024, 3, 1, 2024, pp. 3-42; per Messina, GIUFFRÈ M., *Castelli e luoghi forti di Sicilia: XII-XVII secolo*, Cavallotto, Palermo 1981, pp. 53 sgg.

¹⁸ Cfr. PIGNATELLI G., *Fortezze alla prova del fuoco. Vecchie e nuove difese nel regno di Napoli dal Memoriale storico di Giovanni Battista Pujadies (1708)*, in CAPANO F., MAGLIO E., VIGONE M. (a cura di), *Città e Guerre. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana. I. Fonti e testimonianze*, FedOA, Napoli 2023, pp. 120-129.

¹⁹ Sul programma del Vigliena rimando almeno ad ABATINO G., *Il forte di Vigliena*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 150-154; 168-171; DEL RIO D., ESPOSITO S., *Vigliena*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 1986; RUSSO F., *Trenta secoli di fortificazioni in Campania*, Istituto Italiano dei Castelli, Piedimonte Matese 1999, pp. 260-276; Id., *Vigliena*, cit. 2000, pp. 5-86; PIGNATELLI G., *Cinque forti di molto rilievo. La difesa costiera tra Napoli e Castellammare agli inizi del '700*, in Istituto Italiano dei Castelli (a cura di), *I Ciclo di Conferenze 'Conversazioni Castellane'*, 2 luglio 2020.

²⁰ *Avvisi* [alla Città di Napoli], 17, 24 aprile 1703.

²¹ PIGNATELLI G., *Fortezze*, cit., pp. 120-121.



Fig. 3. Carte du Golfe de Naples, 1706. Brno, Moravian Library.

de' quali il primo si fa a S. Giovanni a Teduccio, il secondo al Granatello, il terzo alla Torre di Resina, l'altro nello scoglio di Jovigliano, e l'ultimo a Castellammare; per i quali sarà ben guardata la spiaggia per tutte le 20 miglia che sono di suo giro»²². La prima, ed evidentemente principale delle nuove strutture difensive fu completata nella primavera del 1705, quando «si mandò un piccolo presidio al forte di S. Giovanni a Teduccio, che si è ultimamente finito, e viene appellato forte di Vigliena»²³. Già ben riconoscibile (e indicato, tra l'altro, come *fait*) nella coeva *Carte du Golfe de Naples* (fig. 3) insieme alle quattro batterie *de Granatelle*, *de l'Annonciade*, *de la Tour de Reveillane* e *des Minimes pres Castellammare*, e alle altre postazioni minori disposte lungo la costa dalla foce di Patria sino alla punta della Campanella e all'isola di Capri²⁴, il forte di Vigliena avrebbe immediatamente assunto un ruolo di primissimo piano nel sistema difensivo 'alla sinistra del golfo' così come ben rappresentato nella *Pianta della città di Napoli dal ponte della Maddalena sino a Posillipo* (fig. 4), ideale aggiornamento del rilievo del de Grunenbergh nella puntuale rappresentazione, quasi un trentennio più tardi, delle vecchie e nuove fortificazioni costiere attorno alla capitale²⁵.

2. Il forte di Vigliena: i modelli, l'architettura e gli adeguamenti sette e ottocenteschi

²² *Avvisi* [alla Città di Napoli], 18, 1° maggio 1703. Nel novembre successivo «al ponte della Maddalena si è cominciato a fare un fortino, e un altro alla Torre del Greco, dove vi faticano di continuo più di duecento uomini e donne», in DE BLASIS G. (a cura di), *Diario Napolitano dal 1700 al 1709*, in «ASP.N», X, 1885, p. 249.

²³ *Avvisi* [alla Città di Napoli], 15, 14 aprile 1705.

²⁴ La mappa (Moravian Library, *Moll's map collection*) è copia dell'omonimo foglio conservato a Madrid (Biblioteca Nacional de España, Mss/77, f. 7), parte dell'album *Royaume de Naples*. Cfr. AMIRANTE G., *La dorsale*, cit., p. 69 e tav. 11; POLLONE S., ROMANO L., *Tra memoria e oblio. Tutela e restauri del forte di Vigliena*, in BEVILACQUA M.G., ULIVIERI D. (a cura di), *Defensive architecture of the Mediterranean*, XIV, PUP, Pisa 2023, p. 775.

²⁵ *Pianta della città di Napoli dal ponte della Maddalena sino a Posillipo*, 1718 (Torino, Biblioteca Reale). Cfr. AMIRANTE G., *La dorsale*, cit., tav. 51; FIADINO A. (a cura di), *Mémoires sur le Royaume de Naples. Una relazione sul Regno di Napoli del diplomatico Labiche per Vittorio Amedeo II di Savoia (1718-1720)*, Carsa, Pescara 2014.



Fig. 4. Pianta della città di Napoli dal ponte della Maddalena sino a Posillipo, 1718. Torino, Biblioteca Reale.

Sul forte napoletano di Vigliena molto è stato scritto, dal pioneristico saggio di Giuseppe Abatino (1899), sino ai più recenti volumi di Diego Del Rio e Salvio Esposito (1986) e alla minuziosa analisi di Flavio Russo (1999-2000)²⁶. Proprio quest'ultima acquista particolare rilevanza perché di poco successiva ai lavori di sterro del manufatto che hanno consentito una lettura più attenta e un'accurata comprensione dell'architettura della fabbrica settecentesca.

Va premesso che il tema della difesa costiera ha avuto notevole rilevanza in età moderna, impegnando i progettisti nella ricerca di soluzioni adeguate a fronteggiare gli sbarchi e il bombardamento navale. La progettazione di batterie dotate di un consistente parco di artiglierie per il tiro a pelo d'acqua contro i vascelli da guerra è, non a caso, uno dei temi affrontati dal Vauban in Francia lungo le coste della Nuova Aquitania²⁷, così come sulle coste della Gran Bretagna già nel XVI secolo con la linea di forti voluti da Enrico VIII²⁸. Riguardo le soluzioni adottate oltralpe a cavallo tra XVII e XVIII secolo – in contemporanea con l'attività italiana dei fratelli de Gruenbergh – appare utile menzionare i casi di fort Louvois (o Le Chapus) (fig. 5) di fronte alla cittadella di Château-d'Oléron in Nuova Aquitania²⁹, opera di Vauban (1694) costituita da una piccola fortificazione di forma ellittica, e quello di fort Lupin (fig. 6), sempre di Vauban (1689), che con la sua configurazione semicircolare³⁰ riecheggia la singolare batteria napoletana al ponte della Maddalena realizzata intorno al 1750 e ancora visibile nella Mappa del duca di Noja, rimasta probabilmente incompiuta nelle opere in muratura e poi soppiantata dalla fabbrica dei Granili (fig. 7). Alla forma ellittica o semicircolare delle batterie costiere, dovuta dall'esigenza di ampliare i settori di tiro contro le navi nemiche, si affianca in una fase immediatamente successiva quella caratterizzata da un fronte d'attacco con linea spezzata, in modo da definire una forma pentagonale con angolo ottuso nel vertice come nel caso del forte di Vigliena. Per tale soluzione, quest'ultima rappresenta la fortificazione più innovativa e tecnicamente avanzata rispetto agli altri forti realizzati tra Napoli e Castellammare nell'ambito del piano di difesa del litorale avviato agli inizi del Settecento. Appare interessante evidenziare alcune similitudini con quanto adottato nel 1717 nel Landguard Fort ad Harwich, in Inghilterra (fig. 8), che presenta sorprendenti analogie con Vigliena non solo per il lato rivolto verso il mare, ma anche per il fronte di terra caratterizzato da due semibastioni che proteggono l'ingresso³¹.

Secondo l'Abatino, il forte di Vigliena è un «esatto esempio di fortilizio del secolo XVIII (...), una batteria chiusa, costruita allo scopo di difendere la costa; aveva perciò molto basse le mura, riuscendo per tale particolarità a nascondersi sufficientemente al bersaglio nemico dalla

²⁶ ABATINO G., *Il forte*, cit., 1899; DEL RIO D., ESPOSITO S., *Vigliena*, cit.; RUSSO F., *Trenta secoli*, cit.; ID., *Vigliena*, cit.

²⁷ Cfr. DESQUESNES R., FAILLE R., FAUCHERRE N., PROST P., *Les fortifications du littoral: la Charente-Maritime*, Patrimoines et médias, Chauray 1993.

²⁸ Cfr. HOGG J., *Storia delle fortificazioni*, De Agostini, Novara 1982, pp. 108 sgg.

²⁹ Cfr. DESQUESNES R., FAILLE R., FAUCHERRE N., PROST P., *Les fortifications*, cit., pp. 273 sgg.

³⁰ Ivi, pp. 145 sgg.

³¹ Cfr. KENT P., *Fortifications of East Anglia*, Dalton, Lavenham 1988, p. 109.

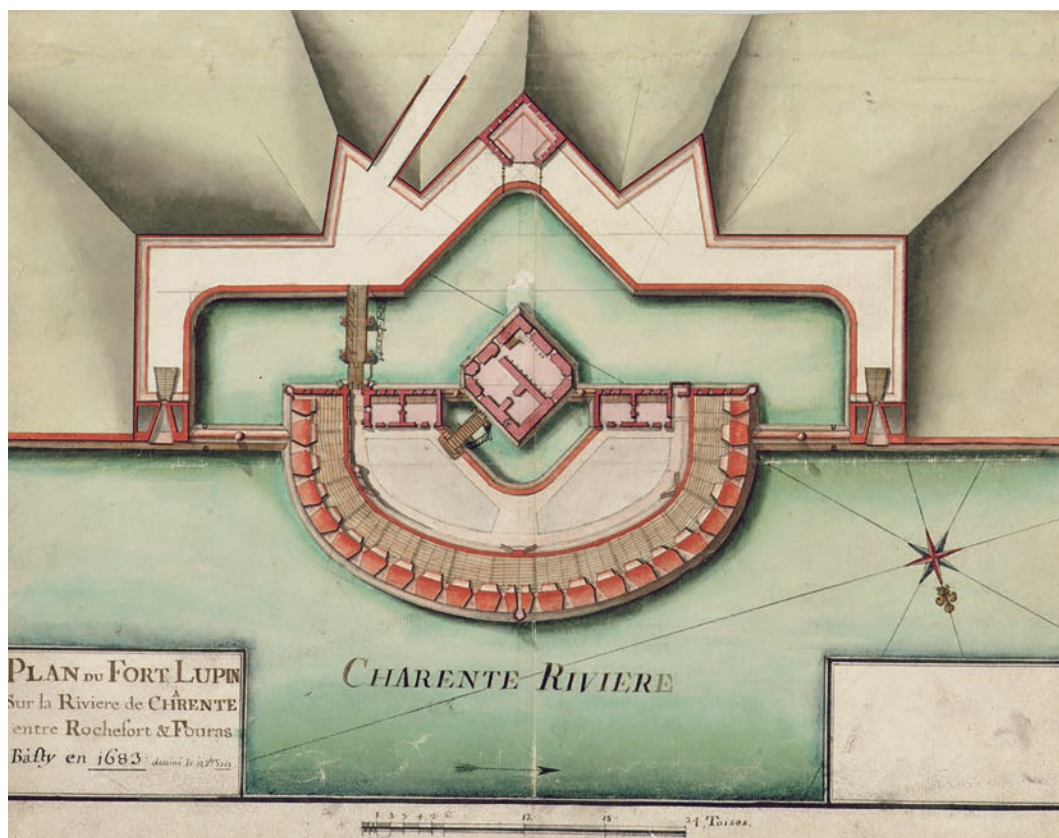
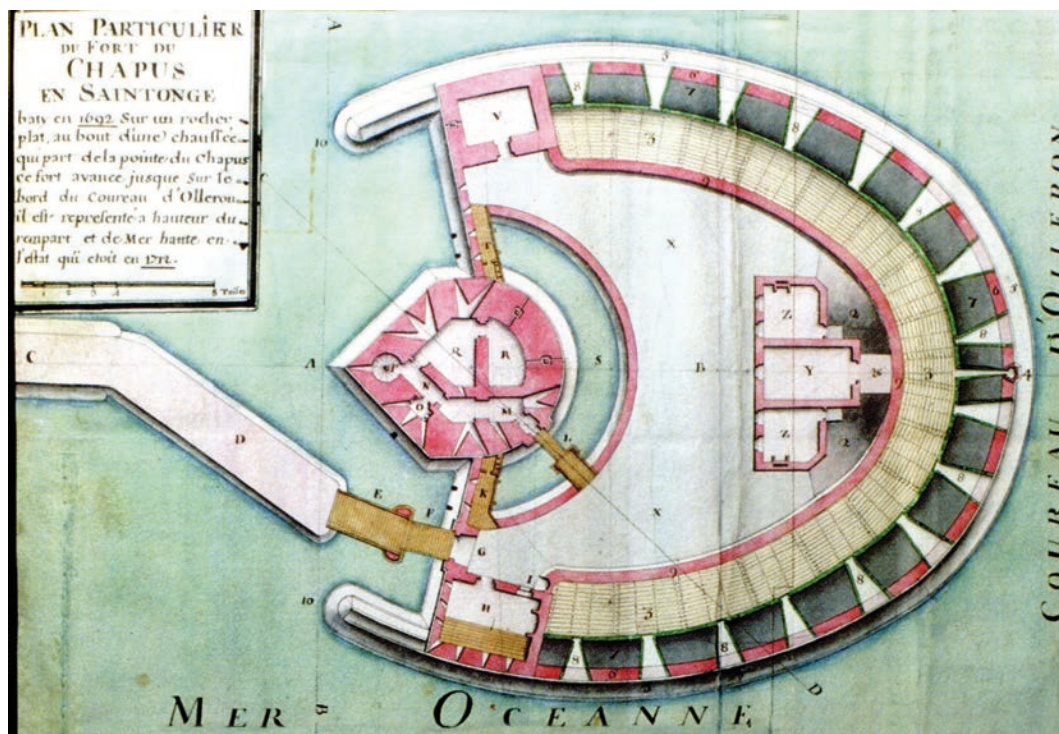


Fig. 5. Plan particulier du fort du Chapus en Saintonge, 1712. Le Palais, Bibliothèque du Génie.

Fig. 6. Plan du Fort Lupin Sur la Riviere de Charente, 1710 ca. Service Historique de la Défense.

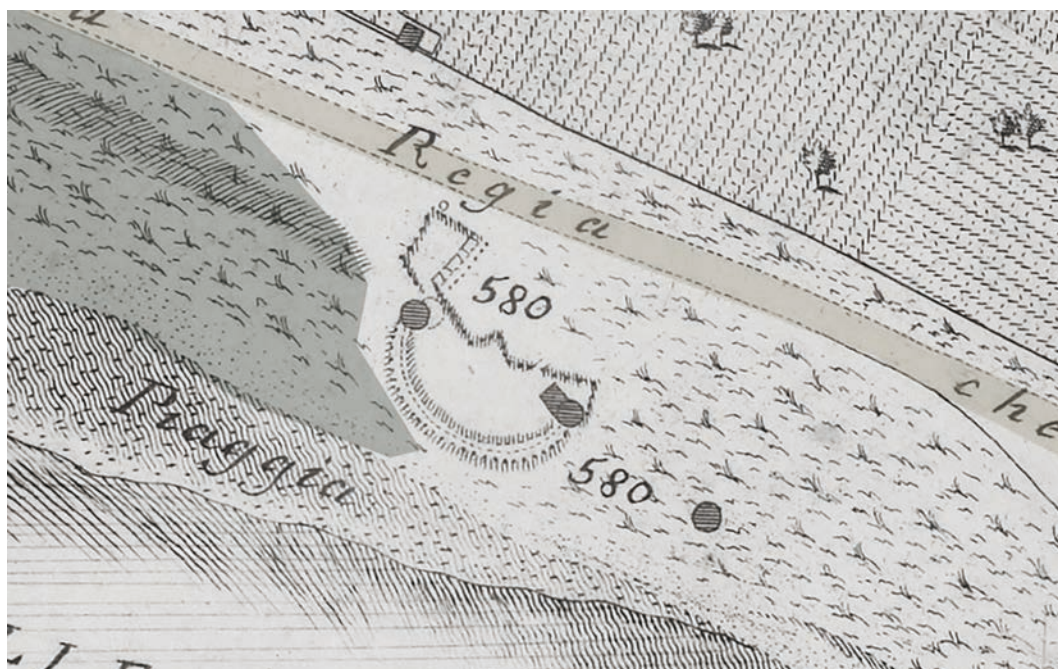


Fig. 7. G. Carafa, *Mappa Topografica della Città di Napoli e de' suoi Contorni*, 1775. Particolare con la batteria al Ponte della Maddalena, indicata come Scuola pratica d'Artiglieria.

parte del mare. Le mura infatti non misuravano sino al cordone, più di m. 6 nella maggiore elevazione, che riscontrasi verso terra, mentre non andavano oltre i m. 4,90 dalla parte del mare. Circuiva esternamente il fortino un fossato continuo, largo m. 9 in tutto il giro, ed alto sino a raggiungere quasi il livello del cordone che è a dire da m. 6 a m. 4,90, conforme all'elevazione delle mura»³², indicando col termine 'cordone' il redondone avente un tempo funzione di cornice paraschegge delimitante la parte scarpata delle mura da quella superiore verticale – nel caso di Vigliena pressoché inesistente – e che nella fortificazione moderna corrispondeva al ciglio del fossato determinando il defilamento del forte al tiro delle navi da guerra. Ancora secondo Abatino, «dalla parte di terra, si elevava in modeste proporzioni un rivellino di forma triangolare con scarpata, cordone, parapetto a fuciliera e garitta di guardia, unito al forte per mezzo di un ponte (...), e si accedeva alla porta del fortino, disposto nel centro del fronte di fuoco rivolto verso terra, e che restava così protetta da tutto questo insieme di opera avanzata (fig. 9). Tale fronte era bastionato e misurava in tutta la sua lunghezza, da bastione, m. 29,80, compresa la parte centrale, per la quale detto fronte veniva diviso in due parti di m. 13,50 ciascuna. Dall'uno e dall'altro lato del fronte ergevasi i due bastioni che rilevavano dal fronte stesso per m. 5,85, presentando verso terra un fronte proprio di m. 14,70. Quasi normalmente ad essi si sviluppavano altri due lati del fortilizio lunghi m. 20,55, i quali terminavano in due altri bastioni o caponiere di forma pentagonale, misuranti nei lati piccoli, direttamente attaccati al forte m. 3,10, e m. 6,70 negli altri due sporgenti ad angolo acuto nel fossato. Da queste due caponiere si sviluppavano ad angolo acuto, rivolti verso il mare, gli ultimi due lati del perimetro del fortilizio, di cui ciascuno misurava m. 35,90. Ciascun lato, come ciascun bastione si elevava dal fossato con muratura fatta a scarpata, alta, come abbiamo detto, da m. 4,95 a m. 6,00, coronata in giro da un cordone, sul quale elevasi il parapetto con superiore cornice di coronamento, in pietrarsa, alto quasi m. 2. L'azione principale del fortino si esplicava specialmente verso il mare, onde vantaggiosa disposizione era quella dei due ultimi lati del pentagono che, per la loro

³² ABATINO G., *Il forte*, cit., p. 151.

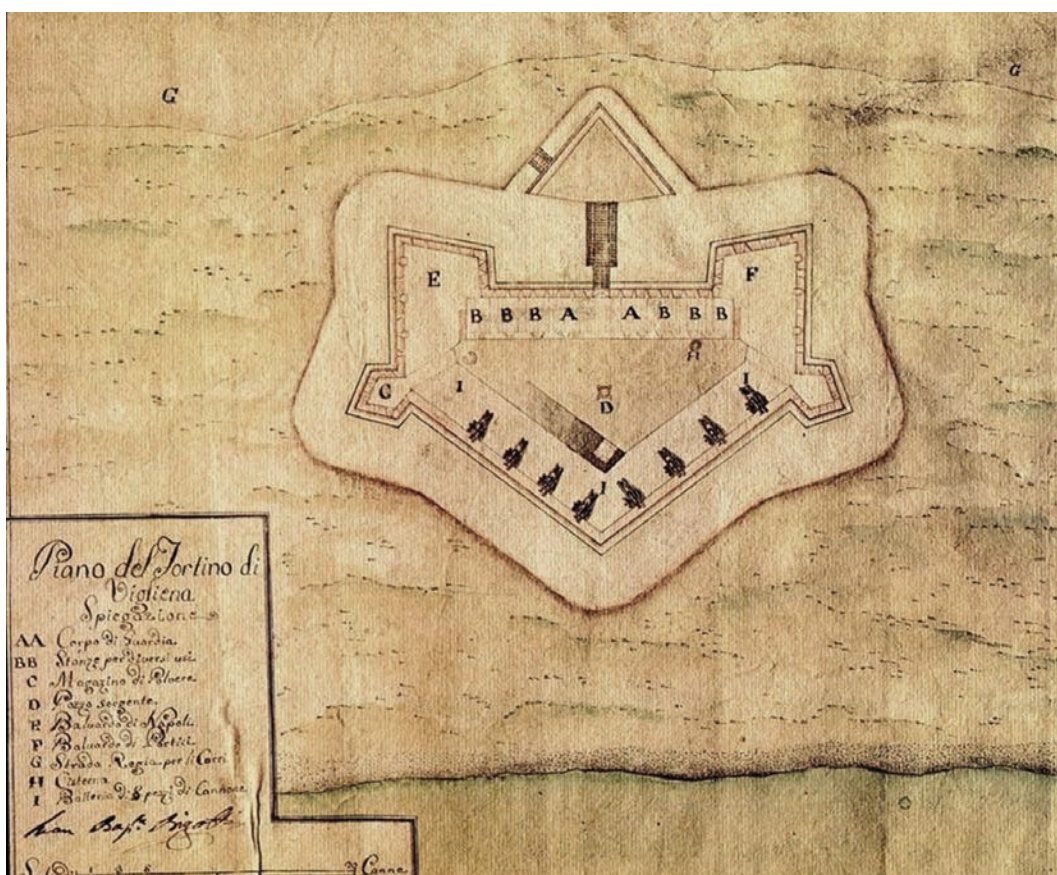
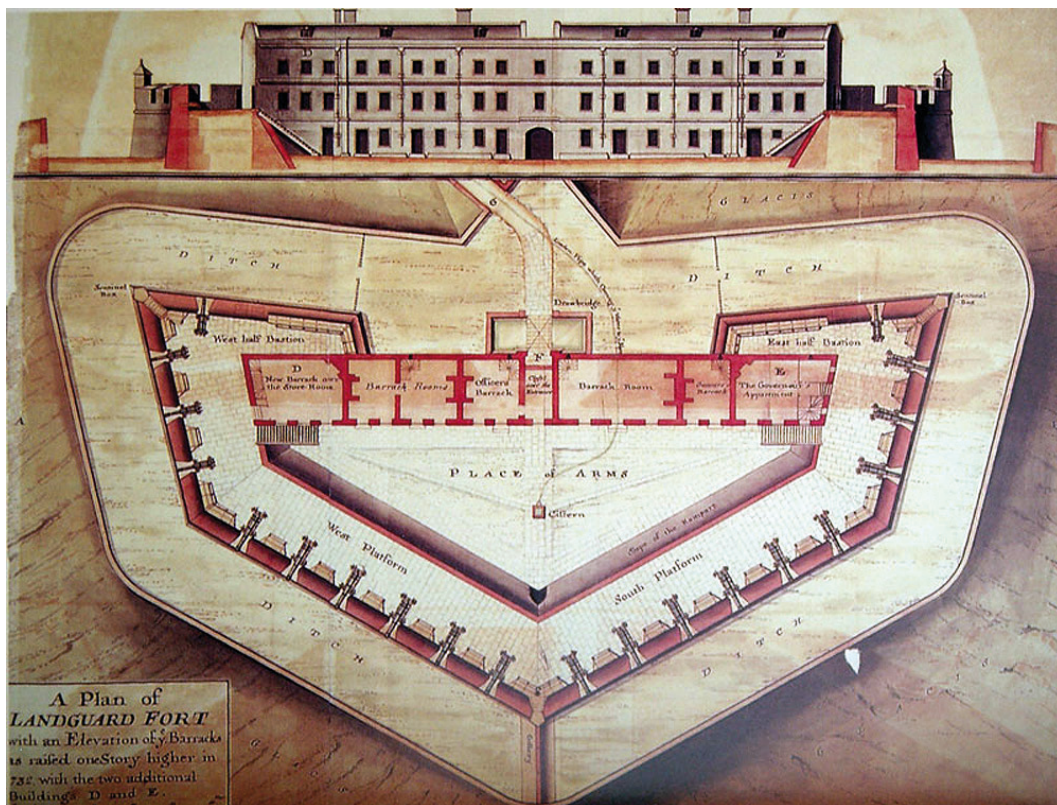


Fig. 8. A Plan of Landguard Fort, 1717

Fig. 9. G.B. Bigotti, Piano del Fortino di Vigliena, 1745 ca. Napoli, Archivio di Stato.

obliquità, offrivano un fronte di fuoco meno esposto ai tiri di infilata provenienti da quella parte. E come la difesa, egualmente era vantaggiosa l'offesa, perché su questi due lati protetti da robusti parapetti funzionavano sette bocche da fuoco di grosso calibro (cannoni), di alcuno dei quali rimane ancora traccia del piano su cui lo si faceva girare di posizione»³³. A tale riguardo è facile desumere che questi fossero del tipo aggiornato come quelli adottati al Ramaglietto del Castel dell'Ovo, a Sant'Elmo e al forte del Carmine, con sottoaffusti da circolare tipo Gribeauval in grado di consentire un ampio e rapido brandeggio orizzontale delle artiglierie, e che potevano così tenere bene inquadrato il bersaglio sul mare. Non doveva quindi trattarsi delle artiglierie di cui venne dotato originariamente il forte, ma di pezzi risalenti almeno agli ultimi anni del XVIII secolo. A tale proposito, Flavio Russo parla dell'adeguamento delle difese costiere della capitale già con Carlo di Borbone a seguito dell'arrivo nel 1742 di una squadra navale britannica, con l'adozione per le batterie costiere di cannoni da 24 libbre facenti capo al sistema Valliere, e che si contraddistingueva per la razionalizzazione dei calibri da 4, 8, 12, 16 e 24 libbre³⁴. La vera innovazione dovette tuttavia avvenire alla fine del Settecento con l'introduzione del sistema Gribeauval con affusti 'a cassa' con quattro ruote (fig. 10) e sottoaffusto costituito da due guide inclinate e montanti che permettevano lo smorzamento del rinculo e un più celere brandeggio. Per la pressione esercitata sul terreno dai ruotini, l'arco di rotazione fu realizzato a Vigliena con piste in basalto, perfettamente individuabili nei rilievi ottocenteschi e nelle poche strutture superstiti³⁵. Riprendendo la descrizione dell'Abatino, il terrapieno si elevava sino al piano di ronda oltrepassando di poco il cordone della scarpata e il sovrastante parapetto di difesa, molto robusto e fornito di feritoie destinate alla fucileria e ad altre bocche da fuoco. All'interno del cortile, lungo il fronte di terra vi era una fila di casematte che si elevavano fino all'altezza del cordone della scarpata, mentre lungo gli altri due lati vi erano locali di diverso uso, oltre alla cisterna, un pozzo e un fornello a riverbero. Il fortino era privo di sotterranei ad eccezione delle due caponiere laterali, destinate a deposito di polvere e di artiglierie. Tutte le operazioni belliche si svolgevano dunque sul piano di ronda, raggiungibile da due scalette laterali: il cannoneggiamento verso il mare avveniva grazie a sette bocche da fuoco di grosso calibro disposte lungo il parapetto dei due lati obliqui del pentagono, equidistanti a due e due dalla cannoniera centrale posta nel vertice, mentre la difesa verso terra era garantita da due cannoniere sul fronte bastionato principale. Ulteriori fuciliere erano infine disposte lungo le cortine che riunivano i baluardi degli altri due lati, grazie alle quali si otteneva il fiancheggiamento radente a mezzo di fuochi incrociati³⁶. Circa l'efficacia delle artiglierie, secondo quanto riportato dal generale Brialmont³⁷ una batteria costiera dotata anche di soli 4 cannoni da 16 o 24 libbre, ben posizionata e ben servita come Vigliena, poteva avere ragione di un vascello da 120 cannoni perché con il tiro radente da una postazione stabile si poteva percuotere lo scafo nemico in maniera devastante, a prescindere dalla sua distanza³⁸.

La difesa costiera si perfeziona d'altra parte proprio tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo con la tecnica di tiro 'a rimbalzo' o 'piattellante' che assicurava l'impatto dei proiettili nello scafo dei vascelli: soprattutto con l'utilizzo del tiro di palle roventi – delle quali il forte di Vigliena era dotato grazie al forno a riverbero – l'efficacia delle batterie costiere fu ulteriormente esaltata in quanto la penetrazione di proiettili incandescenti all'interno di una nave era in grado di provocare gravi incendi o esplosioni. Altro aspetto estremamente interessante è la funzione difensiva esercitata con tiri radenti dai fianchi dei bastioncini laterali di cui venne dotato il forte, e che assicuravano la copertura dei tratti di fortificazione verso terra

³³ *Ibidem*.

³⁴ RUSSO F., *Vigliena*, cit., pp. 64-65.

³⁵ *Ivi*, p. 71.

³⁶ ABATINO G., *Il forte*, cit., p. 152.

³⁷ BRIALMONT A.H., *La défense des côtes et les têtes de pont permanentes*, Guvot, Bruxelles, 1896.

³⁸ Cfr. RUSSO F., *Vigliena*, cit., p. 71.

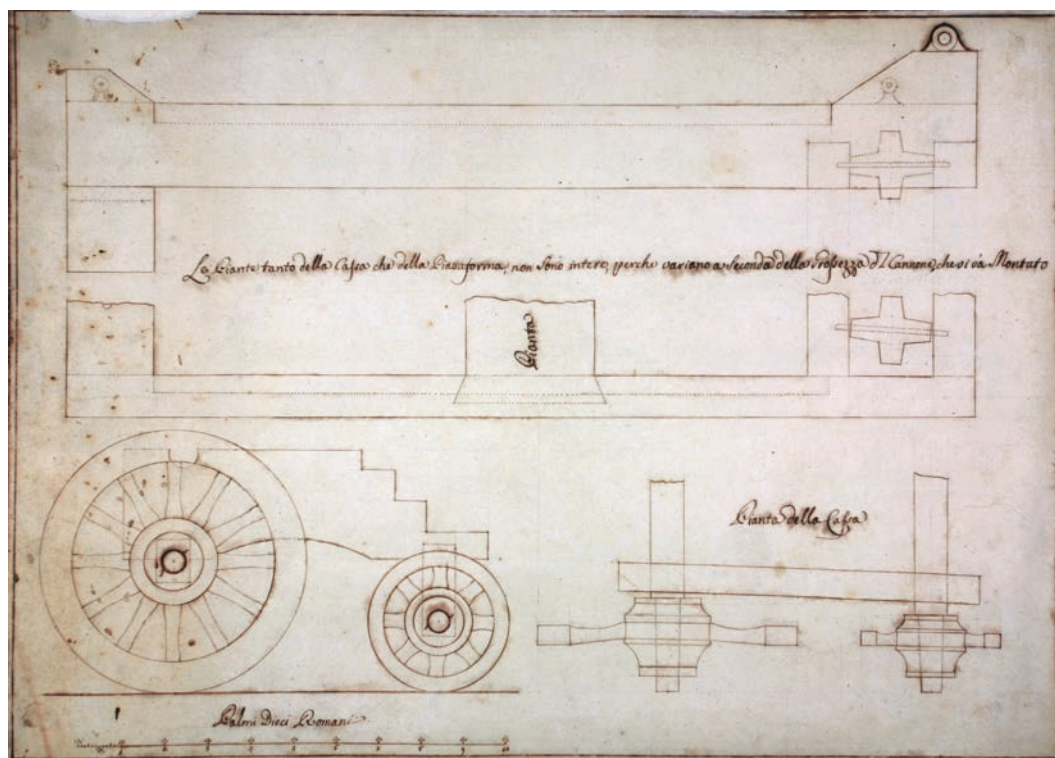


Fig. 10. Pianta della cassa e della piattaforma d'un cannone, 1830 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale.

e verso il mare, definiti impropriamente dall'Abatino 'caponiere' – in realtà basse strutture erette a protezione esclusiva del fossato – così come imprecisa è la definizione di 'bastione' dei due elementi laterali che proteggono l'ingresso sul fronte di terra, in realtà semibastioni. I due piccoli corpi pentagonali sarebbero stati provvisti nella parte basamentale di postazioni per artiglierie di piccolo calibro per la difesa radente, come deducibile dalle preziose immagini del forte durante la liberazione del fossato nel 1999, che mostrano doppie aperture nei fianchi³⁹. Tutto ciò diversamente da quanto sostenuto da altri autori, secondo i quali tali ambienti erano troppo angusti per poter ospitare artiglierie⁴⁰. Non è chiaro poi perché Abatino nella sua pur minuziosa descrizione del forte – ispezionato anche all'interno – si limiti a descriverli frettolosamente come depositi, omettendo questa importante funzione. Va aggiunto che aperture del genere tendevano a indebolire la compagine muraria al tiro delle artiglierie nemiche, ed è questa una delle ragioni perché, già intorno alla metà del XVI secolo, questi dispositivi vengono progressivamente eliminati. Mi preme invece sottolineare la corretta interpretazione del Russo degli ambienti sottostanti il cammino di ronda, o spalto, dove erano posizionati i cannoni, considerati, fino agli scavi del 1999, casematte addossate al tratto di fortificazione rivolta verso il mare: in realtà i muri paralleli allo spigolo a mare sono ciechi, e presentano un vistoso abbattimento verso il mare, e anche le arcate lette dall'Abatino come locali di servizio sono viceversa un rincalzo in aderenza al muro retrostante, anch'esso cieco e con identica pendenza. Tra i muri interni e quelli perimetrali del fronte verso il mare non doveva dunque esserci alcuna casamatta, ma semplicemente un terrapieno necessario a sostenere adeguatamente il peso delle artiglierie e le sollecitazioni nel momento del loro scoppio.

Questa spiega il motivo per il quale nei rilievi sette e ottocenteschi siano rappresentati dettagliatamente gli ambienti lungo il muro di terra, trascurando invece le presunte casematte

³⁹ Ivi, p. 52.

⁴⁰ Cfr. DEL RIO D., ESPOSITO S., *Vigliena*, cit., p. 117.

lungo le mura verso il mare, poste alla stessa quota⁴¹. Del resto, anche i semi bastioni presenti sul fronte di terra erano terrapienati in ossequio ai dettami delle tecniche di fortificazione che progressivamente, a partire dalla metà del XVI secolo, vedono la scomparsa di ambienti all'interno dei baluardi e delle cortine a vantaggio del riempimento con terreno di riporto per offrire la massima resistenza ai proiettili delle artiglierie. Per quanto concerne il rivellino che proteggeva il forte verso l'entroterra, realizzato intorno agli anni Quaranta del Settecento⁴², va specificato che era prassi proteggere gli ingressi delle fortificazioni con questo dispositivo di difesa avanzata di forma triangolare e sottoposto al corpo difensivo principale retrostante per ovvie ragioni di copertura – così come previsto, ad esempio, anche nel coevo e limitrofo Granatello – e del quale furono entrambi forniti solo quando fu ritenuto possibile un attacco terrestre. A proposito del Granatello, è interessante confrontare alcune delle sue caratteristiche con quelle del Vigliena: a Portici l'articolazione del fronte di terra appare infatti più estesa, con tre baluardi anziché due, di cui quello centrale corrisponde a un bastione compiuto con le sue facce e i suoi fianchi, mentre il fronte verso il mare è caratterizzato da una spezzata su uno dei due lati per seguire l'andamento della linea di costa, diversamente da quanto avviene per il Vigliena che è leggermente arretrato rispetto ad essa. Per questo motivo non fu necessario realizzare, al Granatello, alcun dispositivo per la difesa di fiancheggiamento sul tratto verso il mare, ritenuto inutile. Circa il riutilizzo – al Granatello e a Rovigliano – di preesistenti torri vicereali, questo fu possibile perché le strutture cinquecentesche, per quanto in contraddizione con la necessità di mimetizzare le batterie, furono ritenute utili all'organizzazione complessiva delle fortificazioni; del resto, la presenza di elementi sopraelevati nelle batterie costiere di fine XVII secolo era ancora diffusa, come nel caso dei già citati casi francesi di fort Louvois e di fort Lupin, o di Camaret Sur Mer in Bretagna, uno dei capolavori del Vauban⁴³.

In conclusione, se confrontato con quello degli altri forti realizzati agli inizi del Settecento tra Napoli e Castellammare, l'impianto di Vigliena sembra essere indubbiamente il più avanzato, una sorta di modello nell'utilizzo dei due semibastioni a protezione del fronte di terra, soluzione adottata poco dopo anche nella batteria di Calastro e soprattutto nel forte di Capo Oncino (di molti decenni successivo)⁴⁴, dove addirittura vengono replicati, in modo aggiornato, persino i bastioni intermedi per il tiro difensivo di fiancheggiamento.

Oltre al fortissimo valore simbolico⁴⁵, l'importanza di una fase fondamentale dell'evoluzione dell'architettura militare motiva ampiamente un opportuno recupero del forte del Vigliena, immaginando in prospettiva un itinerario di valorizzazione delle difese costiere dell'antica capitale del Regno comprendente anche la batteria del Ramaglietto del castello dell'Ovo e lo scoglio di Rovigliano a Castellammare. Tuttavia, nonostante gli sforzi e i progressi compiuti in questi ultimi anni nei riguardi della conoscenza e del recupero della memoria storica, non si è forse ancora pronti per intraprendere un'operazione del genere, per quanto l'attuale generazione sia probabilmente l'ultima ad avere la possibilità di salvare questo importante patrimonio storico-architettonico prima che scompaia definitivamente, fagocitato dalle nuove funzioni dell'area di San Giovanni a Teduccio e, soprattutto, dall'indifferenza delle istituzioni pubbliche.

⁴¹ Cfr. RUSSO F., *Trenta secoli*, cit., p. 274.

⁴² Cfr. PIGNATELLI G., *Fortezze*, cit., 2023, p. 178.

⁴³ Cfr. TRUTTMANN P., *Les derniers châteaux-forts. Les prolongements de la fortification médiévale en France. 1634-1914*, Klopp, Thionville 1993, p. 79.

⁴⁴ Cfr. AMIRANTE G., *La dorsale*, cit., tav. 93.

⁴⁵ Nella vasta bibliografia su questo tema, oltre ai testi già citati rimando almeno ad ASCRIZZI G., ESPOSITO L., *Il forte di Vigliena. Ricostruzione plastica e storica*, Fiorentino, Napoli 1980; POMETTI F., *Vigliena. Contributo storico alla rivoluzione del 1799*, Edizioni dell'Anticaglia, Napoli 1999.



Fig. 1. Rione Terra (Pozzuoli), Criptoportico destinato a deposito di marmi.

I DEPOSITI ARCHEOLOGICI DEL RIONE TERRA E LA STORIA DI UN RIUSO RECENTE

Lucia Manuela Proietti, Maria Luisa Tardugno

About: Thirty years of archaeological investigations at the Rione Terra of Pozzuoli have contributed to the cultural heritage the first layout of the Roman colony of Puteoli, whose remains, open to the public, are progressively expanded with the advancement of excavation and restoration work. The quantity and quality of recently discovered or already known monuments tell the story of over five centuries of the colony's life, visible in all its phases, from the foundation to the centuries of maximum splendor, to the disintegration of the urban fabric.

Trent'anni di indagini archeologiche al Rione Terra di Pozzuoli hanno consegnato al patrimonio culturale il primo impianto della colonia romana di *Puteoli*, le cui vestigia, aperte al pubblico, vengono progressivamente ampliate con l'avanzare dei lavori di scavo e di restauro. La quantità e la qualità dei monumenti di recente scoperta o già noti raccontano gli oltre cinque secoli di vita della colonia, percepibile in tutte le sue fasi, dalla fondazione ai secoli di massimo splendore, alla disgregazione del tessuto urbano. L'impianto antico è indissolubilmente intrecciato al borgo edificato dopo l'eruzione del Montenuovo nel 1538 al quale ha fatto da fondamenta. Con il rinvenimento delle strutture, intercettate sotto i fabbricati e sotto le colmate di detriti del XVI e XVII secolo, sono stati raccolti e selezionati un'enorme quantità di reperti archeologici, in particolare di frammenti ceramici e di marmi, che contavano nel 2020, anno di realizzazione dei depositi, oltre 13.000 cassette e circa 1500 marmi. Va anche aggiunto che in alcune aree del promontorio sono stati rinvenuti dei veri e propri depositi di materiali lapidei, marmi e piperni accatastati dagli addetti del Genio Civile che si occuparono dell'abbattimento dei fabbricati pericolanti negli anni '80 dello scorso secolo. I materiali attualmente conservati nei depositi, provenienti dagli scavi del Rione Terra, ci raccontano il tessuto sociale della rocca, si associano alle strutture e ai monumenti del promontorio e sono vincolanti alla ricostruzione della lunga vita della città, con i suoi secoli di splendori e quelli di miseria. Il Rione Terra è stato abitato senza soluzione di continuità dalla fondazione della colonia romana nel 194 a.C. al 3 marzo 1970 quando per ragioni di pubblica sicurezza legate al bradisismo ne fu imposta l'evacuazione¹. Fino a quella data gli abitanti del posto hanno risieduto all'interno dei palazzi nobiliari fatti edificare dal Viceré spagnolo Don Pedro de Toledo, che promosse la rinascita di Pozzuoli rimasta spopolata dopo la distruzione dell'abitato per i violenti terremoti generati dall'eruzione del Monte Nuovo nel 1538.

Poveri sono i materiali caduti nella rete fognaria, rinnovata a ridosso dell'evacuazione del 1970, o quelli recuperati nei rialzamenti dei pavimenti in graniglia degli anni '50: biglie di vetro, bigiotteria e giocattoli di plastica, pipette di terracotta, pitale smaltate, modesti servizi da tavola, posate, bottigliette di brillantina o di sciroppo e moltissimi pettini per pidocchi, povere testimonianze della precaria situazione del borgo, abitato nel '900 da pescatori, contrabbandieri, manovali, venditori ambulanti, disoccupati². A questa realtà fanno da controaltare i rinvenimenti di medagliette votive e di calamai di vetro dei seminaristi che vivevano nel Vescovado. Andando a ritroso nel tempo, un consistente nucleo di materiali, conservato nei depositi, è rappresentato dai frammenti ceramici e dai marmi provenienti dalle colmate create nei decenni della ricostruzione del borgo dopo il terremoto del 1538³. Si apprende dalle cronache dell'epoca che una serie di forti terremoti accompagnò la crisi bradisismica della prima metà

¹ GASPARINI P., *Il bradisismo del 1970*, in «Ambiente rischio comunicazione. Quadrimestrale di analisi e monitoraggio ambientale», n. 5, 2013, pp. 31-355; ERTO M., *2 marzo 1970: lo sgombero del Rione Terra di Pozzuoli tra cronaca, polemiche e sospetti*, in ERTO M., (a cura di), *Pozzuoli 1970-2020. A cinquant'anni dallo sgombero del Rione Terra*, Nocera Superiore 2020, pp.31-72; PUNTILLO E., *I giorni dello sgombero. Una testimonianza* in ERTO M., (a cura di) *Pozzuoli 1970-2020. A cinquant'anni dallo sgombero del Rione Terra*, Nocera Superiore 2020, pp. 73-84; SCANDONE R., GIACOMELLI L., *La crisi bradisismica del 1970-72: l'inizio della ricerca scientifica ai Campi Flegrei*, in ERTO M., (a cura di), *Pozzuoli 1970-2020. A cinquant'anni dallo sgombero del Rione Terra*, Nocera Superiore 2020, pp. 85-100.

² GIALANELLA C., IMMARCO R., PROIETTI L.M., TARDUGNO M.L., *Puteoli. Il percorso archeologico del Rione Terra. Guida alla visita*, Napoli 2022, pp.67-69; Materiali moderni provenienti dagli scavi archeologici eseguiti nelle aree prossime al Tempio cd. di Augusto-Cattedrale di San Procolo sono esposti nel Museo dell'Opera al Rione Terra.

³ Per i contesti di età medievale e per quelli relativi alle colmate di XVI-XVII secolo: SOGLIANI F., *L'instrumentum domesticum di età medievale e rinascimentale*, in GIALANELLA C., (a cura di), *Nova Antiqua Phlaegrea*, Napoli 2000, pp.42-45; SOGLIANI F., *La ceramica e i vetri medievali dagli scavi del Rione terra di Pozzuoli: aspetti e problemi di circolazione e di produzione nella Campania costiera tra XII e XIV secolo*, in «Archeologia Medievale», vol. 27 (2000), pp.391-406; SOGLIANI F., *Pozzuoli: gli scavi del Rione Terra. Produzione e circolazione della ceramica post-medievale*, in *Da Puteoli a Pozzuoli. Scavi e ricerche sulla rocca del Rione Terra*, Atti della Giornata di studio, Roma 2001, L. Crimaco, C. Gialanella, F. Zevi (a cura di), Napoli 2003, pp. 97-107.

del 1500 culminata nel 1538 con l'eruzione del Monte Nuovo⁴. Il terremoto rase al suolo l'abitato, fatto ricostruire per volontà del viceré spagnolo Don Pedro de Toledo (1532-1553) per la sua posizione strategica al centro del golfo. Nel 1520 era stata infatti respinta un'incursione di pirati risparmiando la città dal saccheggio⁵. Don Pedro promosse la rinascita di Pozzuoli facendovi tornare gli abitanti rifugiatisi a Napoli per scampare ai terremoti e costruendo per sé una residenza estiva nelle vicinanze del porto, Palazzo Toledo, oggi sede della biblioteca comunale⁶. Sul promontorio la ricostruzione si impose sul tessuto urbano antico senza alcuna volontà di conservazione né delle strutture né dei reperti mobili: statue e apparati decorativi di marmo di altissimo pregio vennero riversati nelle colmate o riutilizzati nelle murature non a facciavista ma nel nucleo interno del muro dove non erano visibili. Dagli scavi delle colmate va ricordato il sensazionale ritrovamento delle statue ideali e delle sculture iconiche, ora esposte al Museo Archeologico dei Campi Flegrei nel Castello di Baia⁷. Statue ideali, anche in ottimo stato di conservazione, ritratti e sculture iconiche in condizioni più lacunose, che testimoniano articolati complessi decorativi allestiti negli edifici pubblici edificati nella prima età imperiale nelle vicinanze del Foro e che confermano quanto stretto fosse il legame tra la *colonia Iulia Augusta Puteoli* e Roma. Nella congerie di marmi recuperati è stato individuato un ciclo di statue ideali a tema mitologico costituito da repliche di capolavori della scultura greca del V secolo a.C. Una Persefone, copia in marmo di un perduto originale bronzeo di età severa (470-460 a.C.) del quale si aveva solo qualche riferimento attraverso rielaborazioni di età romana. Tra le statue ideali era presente anche una replica dell'Athena Lemnia, una scultura bronzea che Fidia realizzò intorno alla metà del V secolo a.C. e riprodotta in marmo in età augustea, una statua di Afrodite, testimonianza di un altro capolavoro di scuola attica della seconda metà del V secolo. Scaricati tra le macerie anche un folto numero di statue a carattere dinastico-celebrativo, costituito da più nuclei e dedicato alla dinastia dell'imperatore Augusto, i ritratti degli eminenti cittadini della colonia sotto il cui patrocinio dovette svolgersi il rinnovamento edilizio-architettonico del Rione Terra nella prima età imperiale e forse anche l'allestimento statuario degli edifici pubblici da loro costruiti⁸. Colpiscono ancora oggi le circostanze del ritrovamento di statue integre, dei ritratti della famiglia imperiale sopra ricordati e di pregiati elementi di arredo architettonico tra le macerie edilizie delle colmate, manifestazione della totale incuria per tali manufatti, insolita nella temperie culturale del XVI e XVII secolo che promuoveva lo studio e la conservazione dell'antico.

Le macerie prodotte dal terremoto del 1538 non furono trasportate fuori dal rione ma riversate all'interno degli ambienti romani che non furono convertiti in cisterne o cantine ad uso dei palazzi. La città vicereale e barocca si alzò di fatto di un piano rispetto a quella romana che divenne così ipogea. Potenti scarichi di detriti furono utilizzati per regolarizzare le terrazze

⁴ Sulla descrizione dell'eruzione dalle cronache del tempo: SCANDONE R., GIACOMELLI L., *Cronache di un'eruzione: la nascita del Montenuovo nel 1538*, in «Ambiente rischio comunicazione. Quadrimestrale di analisi e monitoraggio ambientale», n. 5, 2013, pp. 25-30.

⁵ D'AMBROSIO A., *La formazione del Monte Nuovo secondo il racconto di Francesco Marchesino*, in *Aspetti ed itinerari naturalistici dei Campi Flegrei*, Napoli 1985, pp.90-126.

⁶ GIALANELLA C., Vicende urbanistiche del Rione Terra, in «Bollettino d'Arte» del Ministero per i Beni e le Attività Culturali N.118-ottobre-dicembre 2001, pp.1-4

⁷ VALERI C., *Il complesso scultoreo del Rione terra. Note preliminari*, in «Bollettino d'Arte» del Ministero per i Beni e le Attività culturali n.118 ottobre-dicembre 2001, pp. 5-46; VALERI C., *Il complesso scultoreo del Rione terra di Pozzuoli*, in *Da Puteoli a Pozzuoli. Scavi e ricerche sulla rocca del Rione Terra*, Atti della Giornata di studio, Roma 2001, L. Crimaco, C. Gialanella, F. Zevi (a cura di), Napoli 2003, pp. 51-68; VALERI C., *Marmora Pblegraea*, Roma, 2005; EVI F., DEMMA F., NUZZO E., RESCIGNO C., VALERI C., (a cura di), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. 2. Catalogo Generale, Pozzuoli*, Napoli, 2008.

⁸ Sui monumenti pubblici, sul Foro e sugli apparati decorativi: CAVALIERI MANASSE G., GIALANELLA C., *Il Foro di Puteoli sul Rione Terra: nuove osservazioni*, in «RIA», 71, 2016, pp. 23-49; CAVALIERI MANASSE G., GIALANELLA C., *Ancora intorno al Foro di Puteoli sul Rione Terra*, in CAPALDI C., (a cura di), *Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo Augusto 14-2014 D.C.*, Napoli 2020, pp. 259-280, e bibliografia di riferimento.

e impiantarvi sopra i nuovi edifici. Gli ambienti romani furono colmati di macerie fino all'intradosso delle volte trasformandosi in una solida platea per i muri di fondazione dei palazzi del borgo. Nella cancellazione dell'impianto a scacchiera di età romana, il borgo seicentesco fu però condizionato dalla viabilità precedente, dalla quale si è discostato di pochi metri in alcune parti del tracciato.

Rispetto alle evidenze cinque-seicentesche sono numericamente poche quelle di età medievale, attestate solo nelle zone dove sono state risparmiate dalla ricostruzione vicereale. Numerose sono invece le testimonianze di età antica⁹. Gli scavi archeologici, finalizzati al consolidamento del piano fondale degli edifici seicenteschi, hanno proceduto con l'asportazione degli strati dalle quote pavimentali moderne al banco di tufo. In questa operazione, che ha previsto la rimozione di numerosi metri di interro, si è scoperto che sotto le fondazioni dei fabbricati, che invadono le strade e gli ambienti a piano terra delle *insulae* romane, vi è un articolato piano ipogeo composto da complessi archeologici, da singoli ambienti e dalla rete idrica e fognaria. Va ricordato che il promontorio del Rione Terra con la fondazione della colonia romana nel 194 a. C. è stato modellato con il terrazzamento dei versanti ed il livellamento della sommità per sfruttare al meglio la superficie edificabile. L'impianto a terrazze fu attraversato da un reticolo di strade organizzato per cardini e decumani, come le colonie di diritto latino e romano fondate nelle aree pianeggianti. I dislivelli tra una terrazza e l'altra furono colmati mediante la creazione di rampe e gradinate di raccordo, continuando a mantenere l'impostazione ortogonale. Al fine di ampliare la superficie di ogni terrazza, ed in particolare quella più alta, destinata ad accogliere gli edifici pubblici a carattere sia sacro che civile, vennero costruiti, lungo le strade, porticati e avancorpi, che ampliavano di svariati metri l'esigua superficie edificabile delle terrazze. Fin dal II sec. a.C., alla necessità di aree edificabili alternative a quelle esigue del promontorio si fece fronte con la realizzazione di interi complessi nel sottosuolo. Ipogei sono anche i sottoservizi, composti da una fitta rete pozzi e cunicoli scavati nel banco di tufo in ogni direzione e a tutte le profondità. Sono stati gli scavi dei pozzi, collegati ai cunicoli, a restituirci un'enorme quantità di vasellame e di oggetti della vita quotidiana, testimonianza preziosa delle abitudini alimentari e del tenore di vita di chi abitava al Rione terra in età romana¹⁰. I frammenti fittili insieme ai marmi antichi scaricati nelle colmate seicentesche e alle strutture di pregio portate alla luce hanno dato e stanno dando numerosi dati sulla *Puteoli* romana e sul ruolo di scalo internazionale che rivestì per oltre quattro secoli¹¹.

⁹ Una sintesi sulla storia degli scavi del Rione Terra e sulla topografia della colonia di *Puteoli*: GIALANELLA C., IMMARCO R., PROIETTI L.M., TARDUGNO M.L., *Puteoli. Il percorso archeologico del Rione Terra. Guida alla visita*, Napoli 2022, e bibliografia di riferimento.

¹⁰ Nel 2015 è stata inaugurata all'interno del percorso archeologico una mostra multimediale sulle abitudini alimentari e sulla vita quotidiana della colonia: IMMARCO R. M., PROIETTI L.M., *Itinerario Iconografico*, brochure mostra Tra terra e mare, all'origine del gusto, Napoli 2015. Il 15 giugno del 2002 è stato inaugurato il primo tratto del percorso archeologico e con esso la mostra temporanea di corredi da due *tabernae* scavate lungo il cardine di via San Procolo e il decumano massimo del 194 a.C.: AA.VV., *Rione Terra. Percorso archeologico*, Napoli 2002; Una selezione degli stessi materiali era stata già proposta nella mostra di cantiere del 1995: AA.VV., *Gli scavi archeologici al Rione Terra di Pozzuoli: pagine di storia*, (1995, brochure mostra). Nel 2000, Negli spazi dell'Ostrichina e della Casina Vanvitelliana del Fusaro è stata inaugurata la mostra *Nova Antiqua Phlegraea* (catalogo a cura di C. Gialanella), comprensiva anche degli apparati marmorei di pregio (statue, ritratti, elementi architettonici, iscrizioni) e di una selezione dei reperti ceramici dagli scavi del Rione Terra.

¹¹ Sui materiali di età romana: CRIMACO L., DI GIOVANNI V., GARCEA F., PROIETTI L. M., SGERZI B. M., *L'impianto fognario sottoposto al settore ovest del decumano di via Duomo*, in CRIMACO L., GIALANELLA C., ZEVI F., (a cura di), *Da Puteoli a Pozzuoli. Scavi e ricerche sulla rocca del Rione Terra*, Napoli 2003, pp.79-92; GARCEA F., PROIETTI L. M., *Il settore nord-orientale del Rione Terra: la taberna f*, in *Da Puteoli a Pozzuoli. Scavi e ricerche sulla rocca del Rione Terra*, Atti della Giornata di studio, Roma, 2001, CRIMACO L., GIALANELLA C., ZEVI F., (a cura di), Napoli, 2003, pp. 69-77; ORLANDO P., *Ceramiche comuni dal Rione Terra (Pozzuoli, Naples)*, in «ReiCretActa» 43, 2014, pp.451-460; De Filippo 2014, pp.335-343; ESPOSITO R., *Contesti tardo repubblicani di Puteoli e del territorio. Contributo allo studio della colonia scipionica*. Dottorato di ricerca in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche. Napoli 2017; GIALANELLA C., GARCEA F., PROIETTI

Insieme ai prodotti del fertile entroterra campano, la colonia accolse nel suo golfo quanto era necessario e superfluo alla vita di Roma, della quale era il porto: il grano dall'Egitto, dall'Africa e dalla Sicilia, migliaia di tonnellate necessarie a soddisfare la plebe di Roma ma anche i ceti elevati. Nella bella stagione dovevano arrivare ed essere scaricate più di mille navi di medie dimensioni solo per il traffico granario, alle quali si aggiungevano le navi più piccole per la risalita del Tevere. Dall'Africa venivano importati anche legni pregiati, come quello di Tuia, gli schiavetti alessandrini, le belve e gli animali esotici per i giochi gladiatori e gli spettacoli negli anfiteatri, persecuzioni incluse. Un tipo di merce particolarmente richiesta dall'aristocrazia romana erano le spezie provenienti dall'Oriente, che attraverso i traffici con l'India, giungevano a *Puteoli* insieme all'incenso e alle perle. E ancora: l'olio e il vino dalla Grecia, il miele e l'argento dalla Spagna; lane, tappeti e sete dall'Asia. Il *garum*, il condimento più utilizzato, confezionato in speciali anfore, era largamente commercializzato nel Mediterraneo dalla Siria, dall'Arabia e dalla Spagna. Apprezzate erano le rose e le prugne di Damasco e quelle di Siria, le porpore di Tiro. La costa tra il Rione Terra e il Lago Lucrino, la *Ripa Puteolana*, brulicava di stranieri, di mercanti, di schiavi e di facchini, impegnati nelle attività di commercio, di scarico delle innumerevoli merci stoccate nei depositi e nei magazzini che si alternavano ai moli. In molti ambienti antichi del Rione Terra adibiti a magazzini sono state stoccate le merci necessarie a coloro che abitavano nelle *insulae* della colonia. Addetti allo spostamento delle merci ed in particolare dei sacchi di grano dalle navi ai magazzini erano i *saccarii*, i facchini, numerosissimi a *Puteoli* tanto da diventare una figura simbolo dei traffici commerciali della colonia ed essere rappresentati, come souvenir, in piccole figure di terracotta. Due di queste statuette, buttate in un pozzo e rinvenute negli scavi del 1993, aggiungono, come gli altri materiali conservati nei depositi, un altro piccolo tassello alla ricostruzione della vita della città¹².

I reperti rinvenuti nei primi venti anni di scavi sono stati collocati in forma provvisoria all'interno degli edifici e degli spazi non ancora sottoposti agli interventi strutturali di recupero, spazi che nel tempo si sono esauriti imponendo la scelta di una collocazione definitiva.

I primi depositi permanenti sono stati realizzati nel 2014 in tre criptoportici posizionati alla base del promontorio accessibili da piazza 2 marzo 1970¹³ destinati a raccogliere i marmi di particolare pregio e i reperti mobili provenienti dalle campagne di scavo del 2010-2014.

M.L.T.

L'allestimento dei serbatoi di via Vecchia delle Vigne

La mancanza di grandi spazi da destinare a depositi di materiali archeologici al Rione Terra ha fatto ricadere la scelta dei depositi permanenti su due di quindici serbatoi realizzati alla fine degli anni Trenta del '900 nella fascia sub urbana a Nord e a Nord-Ovest di Pozzuoli, tra via Campana, via Celle e via Vecchia delle Vigne. I serbatoi, costruiti come riserva strategica di Kerosene o benzina avio, erano collegati al porto da una complessa rete di canalizzazioni allacciate al molo Caligoliano e al pontile Ansaldo. La loro costruzione fu commissionata dalla Regia Marina Militare e dalla Regia Aeronautica a Pier Luigi Nervi, che si dedicò in quegli anni alla progettazione di cisterne interrate per idrocarburi anche in altri centri portuali strategici come Palermo¹⁴.

L.M., SORICELLI G., GRIFA C., *Contesti di età augustea dal Rione Terra di Pozzuoli*, in «ReiCretActa» 19, 2018, pp. 77-92; TARDUGNO M.L., (a cura di), *Un pozzo di sollevamento dalla terrazza superiore: i materiali* (c. s.).

¹² Sui *saccarii* del Rione terra, PROIETTI L. M., *Il contesto di rinvenimento dei saccarii fittili provenienti dal Rione Terra a Pozzuoli*, in MARTELLI E., *Sulle spalle dei facchini: le statuette dei saccarii e il trasporto di derrate nei porti romani*, BAR 2011, pp. 93-96.

¹³ La piazza è stata intitolata alla data dell'evacuazione coatta della rocca nel 1970.

¹⁴ Sui serbatoi di Pozzuoli: RIBEIRA F., COPPOLA C., *Recupero e valorizzazione dei serbatoi interrati di Pier Luigi Nervi*,

Il progetto, innovativo e ingegnoso per le soluzioni tecniche e strutturali, è un'interessante espressione dell'ingegneria italiana della prima metà del '900, recuperata e valorizzata dal cambio di destinazione d'uso da serbatoi di carburante in depositi archeologici. Le due strutture cilindriche, alte 7,30 metri e del diametro di 21,70 metri sono in calcestruzzo armato foderato internamente da una lamina in ghisa. La copertura era sorretta in origine da pilastri in carpenteria metallica, l'accesso garantito da quattro discenderie ricavate nella copertura e da un passo d'uomo aperto nel perimetro, ad un metro dal fondo. I due serbatoi, bonificati e messi in sicurezza, sono oggi accessibili dal Parco Urbano Attrezzato, inaugurato dal Comune di Pozzuoli nel 2014.

Il progetto di recupero del Consorzio Rione Terra ha previsto per entrambi, l'impermeabilizzazione, la tinteggiatura, la posa in opera del pavimento industriale, l'apertura delle porte, la realizzazione dell'impianto elettrico, dell'impianto di allarme e l'aggiunta di canali di ventilazione per garantire il ricambio d'aria. La ripartizione interna è stata realizzata in carpenteria metallica per contenere i reperti marmorei e le cassette di reperti mobili.

Alla bonifica dei due manufatti è seguito il progetto di cambio di destinazione d'uso in deposito archeologico consistente in un sistema di scaffalature metalliche posizionate all'interno del volume cilindrico. Queste, testate a sorreggere il numero e il peso delle casse sono svincolate dai serbatoi dei quali rispettano l'integrità lasciando libero da ingombri il perimetro interno. La scaffalatura metallica si sviluppa in altezza su due livelli ed è ancorata a terra da pilastri e controventature. Ogni livello contiene due piani sovrapposti per un totale di 4 piani, accessibili da rampe che sbarcano al primo e al secondo livello. Ogni livello è attraversato da un corridoio centrale ortogonale ad 11 corridoi paralleli identificati con le lettere dell'alfabeto (A-M). Le scaffalature, separate dai corridoi, sono state distinte in posizioni numerate progressivamente. Per facilitare il reperimento delle casse la numerazione è stata disposta come le strade, con i numeri pari su un lato e dispari sull'altro. Ogni posizione contiene da tre a sei casse con posizioni eccezionali di 12. Ogni piano completo può contenere fino a 1950 casse. Il piano terra, scandito dai pilastri e dalle controventature è stato destinato esclusivamente allo stoccaggio dei reperti marmorei, collocati su pedane per facilitarne la movimentazione con il transpallet.

Il criterio privilegiato per la collocazione delle casse è stato quello per "insula" ovvero per fabbricati di provenienza¹⁵ considerando che molti degli isolati seicenteschi insistono entro il perimetro degli isolati e dei complessi antichi.

Completato il lavoro di collocazione delle casse è stata elaborata per entrambi i serbatoi, distinti in serbatoio A e B, la planimetria di ogni piano con l'indicazione del serbatoio (A o B), del corridoio (A-M), delle postazioni occupate e di quelle ancora libere secondo i numeri progressivi delle posizioni delle casse (2-40; 1-39) oltre al numero della casse. La planimetria impostata al momento dell'allestimento dei serbatoi viene via via aggiornata in occasione di nuove collocazioni.

Il piano terra dei due serbatoi destinato allo stoccaggio delle pedane di marmi è stato organizzato per insula come per le casse di reperti mobili. Nel serbatoio B contestualmente a questo criterio ne sono stati adottati anche altri che hanno privilegiato l'edificio antico di appartenenza, la tipologia, l'unità stratigrafica per gli scarichi e i depositi di marmi. Un attento spoglio dell'intero patrimonio marmoreo ha portato al riconoscimento di alcuni nuclei attribuibili a edifici pubblici, a carattere sia sacro che civile, edificati sulla terrazza più alta del promontorio ma provenienti da scavi e isolati diversi come nel caso del porticato che circondava il Foro, ubicato a sud del tempio cd. di Augusto e i cui resti sono stati reperiti nello scavo delle fondazioni di numerosi isolati.

Salerno 2014.

¹⁵ I fabbricati del Rione Terra sono stati denominati negli anni '90 "Insule" e sono stati numerati progressivamente. Palazzo Migliaresi, ad esempio, è identificato nelle lavorazioni di cantiere con "Insula 3".

Le operazioni di allestimento dei serbatoi di via Vecchia delle Vigne sono state associate alla preparazione delle casse sistemate nei depositi temporanei di cantiere. La prima operazione ha imposto la sostituzione delle casse ammalorate e la relativa siglatura. Nella fase successiva le casse, accorpate per unità stratigrafica o isolato di provenienza, sono state disposte su pedane di legno a loro volta numerate progressivamente e distinte per area di provenienza. Per ogni pedana è stata compilata sul campo una libretta con tutte le specifiche riportate (anno di scavo, insula/via, unità stratigrafica, specifiche) successivamente informatizzata. Nell'operazione finale la pedana, coperta e siglata è stata trasportata nell'area di stoccaggio di cantiere pronta per il trasporto ai serbatoi di via Vecchia delle Vigne. Su ogni pedana sono state collocate da 16 a 24 casse per un totale di 660 pedane al 31 gennaio 2020, data di allestimento dei serbatoi. Dal 2020 a tutt'oggi sono stati eseguiti altri due trasporti di pedane organizzati secondo lo stesso criterio.

Diversa preparazione hanno richiesto i marmi, dislocati sia nei depositi temporanei di cantiere che in una vasta area del settore Sud-Orientale del promontorio allestita nel 2008 con una struttura tubo-giunto di 4 piani e copertura in lamiera, finalizzata a raccogliere distinti nuclei marmorei tra cui quelli provenienti dagli scavi eseguiti dal 2008 al 2018, i marmi rinvenuti dal De Felice dopo l'incendio della Cattedrale di San Procolo, i marmi sporadici trovati accatastati negli spazi intorno al Tempio cd. di Augusto e nel Giardino San Liborio ai quali si sono aggiunti quelli di età barocca della Cattedrale non ricollocati in fase di restauro.

Su indicazione della Soprintendenza le scaglie di marmo e i marmi informi sono stati stoccati previa fotografia e registrazione per quelli recanti indicazione dell'unità stratigrafica, all'interno di una cisterna (C1) ubicata al livello ipogeo del fabbricato 16 mentre le lastre pavimentali e parietali insieme a tutti gli elementi architettonici lisci sono stati stoccati manualmente in un'altra cisterna (C2) anch'essa ubicata a quota ipogea dello stesso fabbricato. La cisterna destinata alle scaglie di marmo, completa, contiene 31,25 metri cubi di marmo mentre quella contenente gli elementi lisci ne contiene 16. Di questi, 270 elementi recanti l'indicazione dell'unità stratigrafica sono stati registrati e fotografati. L'attività di stoccaggio della seconda cisterna è aggiornata al 30 settembre 2019.

Tutti i marmi sono stati numerati progressivamente, quelli inferiori a 50 chilogrammi sono stati movimentati a mano, gli altri con l'ausilio di fasce e della gru e collocati su pedane per essere trasportati dal bob cat all'autocarro con gru per l'ultimo passaggio dal Rione Terra ai serbatoi.

Analogamente alle librette di cantiere compilate per le pedane di casse anche per i marmi è stata elaborata una libretta con la registrazione del numero progressivo, il numero di unità stratigrafica, lo schizzo del pezzo, le misure, il peso. Alla libretta ha fatto seguito la scheda informatizzata di ogni marmo alla quale sono state aggiunte alcune voci delle schede RA (collocazione attuale, provenienza, definizione, descrizione, misure e peso, materiale, stato di conservazione) oltre all'associazione delle immagini, da 1 a 4 per evidenziarne lavorazione, incassi, fori e fratture.

Dall'informatizzazione delle librette delle casse e dei marmi sono derivati due elaborati, le schede dei marmi e il database con le indicazioni necessarie a reperire i materiali da studiare o da esporre. Nel data base, organizzato per unità stratigrafica, sono indicati il numero delle casse, il tipo di materiale contenuto (ceramica, reperti osteologici, malacologici, intonaci, marmi, etc.), il serbatoio di riferimento, il piano, il corridoio e la posizione. Per rendere logico e agevole il prelievo e la ricollocazione delle casse è stata apposta su ognuna di esse un'etichetta con una sigla che ne ripete le stesse informazioni.

L.M.P.



Figg. 2-3. Rione Terra (Pozzuoli), Deposito marmi.



Fig. 4. Rione Terra (Pozzuoli), Deposito Reperti Archeologici, marmi.



Figg. 5-6. Rione Terra (Pozzuoli), Deposito Reperti Archeologici, visione di corsie.



Fig. 7. Rione Terra (Pozzuoli), Deposito Reperti Archeologici, sistemazione delle cassette.

Fig. 8. Statua di Afrodite.

Fig. 9. Statua di Kore-Persefone.

Fig. 10. Testa di Atena lemnia.



Figg. 11 -12. Smantellamento del deposito dei marmi, foto di cantiere.



Fig. 4. *Académie des Savoir-Faire, La Pierre*, direttrice Lina Ghotmeh. Installazione, Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2024. Foto di G. Fallacara

LA SOSTENIBILE LEGGEREZZA DELLA PIETRA. OSSERVANDO MATERA: DALL'ARCHITETTURA RUPESTRE ALLA PROGETTAZIONE BIOFILA

Chiara Rizzi

About: This contribution reflects on a broader field of investigation, developed through the activities of the Nature City LAB at the University of Basilicata, with particular reference to the research on biophilic design conducted by the author and the team she coordinates. Specifically, a trajectory is outlined below that explores the relationship between the urban ecosystem, architecture, and stone. Taking the Sassi of Matera as a privileged observation point, this exploration is oriented towards defining a perspective situated in a field of research-action defined by a double binomial: rock habitat / sustainability, biophilic design / regeneration.

Il presente contributo restituisce una riflessione che si colloca in un ambito d'indagine più ampio, sviluppato attraverso le attività del Nature City LAB dell'Università della Basilicata e con particolare riferimento alle ricerche sulla progettazione biofila condotte dall'autrice e dal gruppo di lavoro che coordina. Nello specifico, viene di seguito delineata una traiettoria che esplora il rapporto tra ecosistema urbano, architettura e pietra. Assumendo i Sassi di Matera come punto d'osservazione privilegiato, tale esplorazione è orientata alla definizione di una prospettiva che si colloca in un campo di ricerca-azione definito da un doppio binomio: habitat rupestre/sostenibilità, progettazione biofila/rigenerazione.

Il toponimo con cui viene identificata la città storica di Matera, i Sassi, custodisce il senso profondo di questo luogo. La materia geologica, la calcarenite, in questo contesto si fa sistema abitativo grazie a una millenaria capacità dell'uomo di stipulare quello che Michel Serres definisce contratto naturale di simbiosi o reciprocità.¹ La presenza umana è qui documentata a partire dal Paleolitico inferiore-medio, ma è dal Neolitico «che l'area materana sarà interessata dai primi insediamenti umani stabili, organizzati sotto forma di villaggi dotati di mura e trincee di difesa, strutture abitative (capanne), fosse per derrate, forni, cisterne, ricavate scavando la tenera calcarenite (...)»²

Sin dalla fine del VI millennio a.C., dunque, il territorio materano è abitato da comunità di uomini che prima in villaggi sparsi e successivamente in strutture urbane più complesse diedero vita a quella che è stata definita civiltà rupestre.³ A partire dall'alto Medioevo le condizioni storiche, morfologiche e geografiche definirono i presupposti per la nascita e lo sviluppo della città di Matera. Nei secoli successivi il pendio sul versante ovest della Gravina di Matera, uno dei canyon che incidono l'altopiano carsico delle Murge, fu trasformato in un ecosistema urbano perfettamente in simbiosi con l'ambiente naturale. La calcarenite, roccia sedimentaria facilmente lavorabile, viene scavata. Dallo scavo si ricavano ambienti per lo stoccaggio e la conservazione delle risorse primarie, prima ancora che per essere abitati. «Gli alvei dei Sassi sono, all'origine, un imponente sistema di raccolta di acqua a scopo irriguo. Le cisterne, infatti, in numero di gran lunga superiore alle grotte abitate e alle necessità di acqua da bere, testimoniano dell'organizzazione a giardini agricoli dei terrazzi intagliati nella pietra»⁴.

Con l'aumentare della popolazione molte cavità vengono trasformate in abitazioni e la condizione dell'abitare in grotta si ibrida con una più ampia gamma di soluzioni suggerite dal contesto morfologico e dalle sue risorse.

Successivamente, il materiale sottratto al pendio naturale viene utilizzato per costruire in elevato e per modellare il paesaggio urbano attraverso dispositivi di raccordo e contenimento quali terrazzamenti, muri a secco, scalinate e strade. Tagliato in blocchi, il materiale di scavo, nel linguaggio comune chiamato tufo, diventa la materia costitutiva dell'architettura e del tessuto urbano determinandone tipi e morfologie. Il tipo base, il lamione, un unico ambiente voltato a botte che si configura come un prolungamento esterno della grotta originaria, segue regole costruttive e definisce geometrie spaziali proprie del materiale di cui è composto. Nel tempo, articolandosi in aggregazioni spaziali più complesse, le palazziate, il lamione sarà la cellula primaria dell'ossatura urbana definitiva di quelli che oggi conosciamo come i due rioni urbani dei Sassi.

L'ordito rupestre e la sovrastante struttura urbana costruita, comprese le altre parti della città storica, la Civita e il Piano, incarnano un complesso e millenario rapporto tra ecosistema urbano, risorse naturali e geologia. (fig.1)

Città di pietra è, dunque, Matera. Nella pietra risiede la sua essenza, ad essa sono legate

¹ SERRES M., *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019 (1ª ed. Bourin Julliard, Paris 1990)

² ROTA L., *Matera. Storia di una città*, Edizioni Giannattelli, Matera 2019 (1ª ed. Matera 2011)

³ FONSECA C.D., DEMETRIO R., GUADAGNO G., *Le città nella storia d'Italia: Matera*, Editori Laterza, Bari 1999 Per la definizione di civiltà rupestre si veda l'introduzione al volume.

⁴ LAUREANO P., *Giardini di pietra. I Sassi di Matera e la civiltà mediterranea*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p.110



Fig. 1 Matera e la Gravina. Foto di L. Esposito

le alterne vicende di una città che è al contempo esempio straordinario e paradigma di una pratica dell'abitare che la proietta in un più ampio contesto geografico e culturale, il Mediterraneo. Le forme insediative dei Sassi, infatti, non solo possono essere iscritte in quello che è stato definito come comprensorio rupestre del Mezzogiorno d'Italia⁵, ma trovano una corrispondenza negli insediamenti diffusi in molte aree del bacino del Mediterraneo, dal Nordafrica, alla Cappadocia, fino al Medio Oriente.

I Sassi e il prospiciente Altipiano Murgico di Matera - come messo in luce dall'UNESCO nelle motivazioni che hanno portato all'iscrizione del sito nella World Heritage List - costituiscono un notevole esempio di insediamento rupestre perfettamente adattato al contesto geomorfologico e all'ecosistema attraverso una continuità di oltre due millenni.⁶

Tale continuità costituisce per Matera una condizione di eccezionalità che la rende al contempo un esempio unico e un palinsesto di estremo interesse per studiare la civiltà rupestre in una cornice di sostenibilità.

Definito per la prima volta nel corso della prima conferenza ONU sull'ambiente (Stoccolma, 1972), il concetto di sostenibilità è stato assunto come paradigma di sviluppo universalmente riconosciuto solo quindici anni più tardi con la pubblicazione del Rapporto della Commissione Mondiale sull'Ambiente e lo Sviluppo (WCED), *Our Common Future*, anche conosciuto come rapporto Brundtland.

Il perdurare di una condizione di sostanziale equilibrio tra l'ecosistema urbano e quello naturale per oltre due millenni rende i Sassi di Matera un punto d'osservazione privilegiato per definire una prospettiva di ricerca sull'habitat rupestre come risultato di un processo di coevo-

⁵ FONSECA C.D., *Due regioni una civiltà. La vita in grotta tra Puglia e Basilicata*, Congedo editore, Galatina 2019

⁶ Cfr. Iscrizione criterio iii iscrizione Sassi e Parco delle chiese rupestri di Matera nella World Heritage List, 1993



Fig. 2. Discesa alla Gravina, Parco della Murgia Materana, località Masseria Passarelli. Foto di L. Esposito

luzione tra uomo e ambiente. Si tratta di comprendere il rapporto tra gli esseri umani e le altre componenti di questo ecosistema e di verificare la possibilità di recuperarli e reinterpretarli come driver di rigenerazione.

Il rapporto con la terra, prima di tutto. Nel paesaggio materano questo rapporto si traduce con la possibilità di abitare la roccia. Qui il sistema insediativo corrisponde esattamente al contesto geomorfologico della sua gravina. La successione di grotte naturali, ambienti scavati e manufatti costruiti è definita in maniera inequivocabile dalle possibilità offerte dalle stratificazioni geologiche. Sul versante orientale della Gravina le grotte naturali presenti nello strato di calcare sono utilizzate come luoghi sacri connessi ai villaggi di capanne sin dal Paleolitico, ma è nell'Età dei metalli che la colonizzazione degli strati di calcarenite dà avvio a un incessante processo di scavo, soprattutto sul versante opposto. Ed è proprio sul versante occidentale del canyon che separa la città di Matera dal Parco della Murgia Materana⁷ che sorgono i Sassi, perfettamente modellati sulla morfologia dello strato di roccia più facilmente lavorabile. «Due fenditure o lame chiamate grabigioni (piccole gravine) lo attraversano per immettersi nella Gravina di Matera e creano due alvei separati da una lingua calcarea più elevata. Intorno a essi si sono formati i due comparti urbani del Sasso Caveoso e del Sasso Barisano, che si affacciano, come i palchi di un immenso teatro, sul corso di questi due torrentelli, lastricati ai primi del Novecento e oggi riconoscibili nelle due attuali rotabili di attraversamento dei Sassi».⁸ (fig.2)

Pietra e acqua, sono quindi i due elementi intorno a cui ruotano le vicende insediative dei Sassi e lo scavo rappresenta la prima forma di appropriazione e di creazione di un habitat adatto ad accogliere le attività umane. Le grotte artificiali non solo forniscono riparo ma, trasformate in cisterne, garantiscono un costante approvvigionamento idrico, condizione primaria per ogni insediamento urbano. Nel tessuto urbano dei Sassi la frequente ibridazione degli ipogei abitati con le cisterne è un'importante testimonianza tanto dell'interdipendenza quanto

⁷ Il Parco Regionale Archeologico Storico Naturale delle Chiese Rupestri del Materano, conosciuto anche come Parco della Murgia Materana, fu istituito con Legge Regionale n.11 del 3 aprile del 1990 con l'obiettivo di tutelare il comprensorio della Murgia Materana, un ambiente particolarmente suggestivo solcato dalle gravine di Matera, di Picciano e del fiume Bradano. Dal 1993 il comprensorio del Parco è inserito nella lista del Patrimonio Mondiale UNESCO insieme ai Sassi di Matera.

⁸ LAUREANO P., *op.cit.*, p.110

del complesso equilibrio tra i due sistemi. Successivamente, l'acquisizione di nuove conoscenze tecnico-costruttive ha determinato l'integrazione dell'architettura in negativo, ottenuta per sottrazione, con quella fuori-terra generata dall'utilizzo del materiale estratto. «L'idea di casa, nei Sassi, si articola in mille accezioni ma tutte queste rinviano a pochi prototipi ideali, cifre del colloquio tra l'uomo che costruisce il ricovero e la roccia scoscesa».⁹ Che si tratti di una casa-grotta, di un unico lamione o di una sua aggregazione, è possibile riconoscere strategie bio-climatiche simili perché strettamente connesse alla natura e alla morfologia dei luoghi cui questi appartengono. Sia essa sottrattiva o additiva, l'architettura è il risultato di un patto di simbiosi – facendo riferimento alla già citata definizione di Michel Serres - che si rinnova nel corso dei secoli, dei millenni. La reciprocità tra città e natura si esprime attraverso manufatti architettonici e dispositivi urbani che nel tempo hanno definito un ecosistema rivelatosi resiliente fino a quando è stato in grado di utilizzare le risorse primarie (suolo, acqua, sole) in maniera circolare, quindi sostenibile.

I Sassi di Matera, nel loro essere intrinsecamente legati alla materia di cui sono costituiti, proiettati in una dimensione rigenerativa definiscono un assunto di base per l'individuazione di un campo di ricerca che si colloca sulla frontiera tra la progettazione dell'architettura, della città e del paesaggio, la biologia e la psicologia ambientale, la progettazione biofila. Su questa frontiera è possibile sviluppare una riflessione che riguarda in maniera specifica uno dei materiali naturali più longevi della storia degli insediamenti umani: la pietra. Si tratta di una riflessione che si articola intorno a una questione preliminare e che si avvale di alcune sperimentazioni per dimostrare non solo che la pietra può essere ancora considerata un materiale sostenibile ma anche che attraverso l'innovazione di processo e di prodotto questo può esprimere tutto il suo potenziale rigenerativo.

Prima di passare all'argomentazione di tale ragionamento sarà però utile chiarire, anche se in maniera sintetica e certamente non esaustiva, cosa s'intende per progettazione biofila e quale sia la sua relazione con la progettazione rigenerativa.

Derivato dal greco *bios* (vita) e *philos* (amore), il concetto di biofilia si riferisce all'innata affinità che gli esseri umani hanno con la natura. Fu introdotto dal filosofo e psicoanalista Erich Fromm nel 1964 per indicare un orientamento psicologico positivo dell'essere umano ad interagire e collaborare con altre forme di vita¹⁰.

Vent'anni più tardi il biologo statunitense O. Wilson introdusse la biofilia per «descrivere i tratti dell'adattamento evolutivo che ci permettono di sviluppare un legame psichico con il mondo vivente e la Natura. Wilson assunse una prospettiva filogenetica, volta a comprendere quali siano le condizioni affinché la biofilia si mantenga come adattamento efficace nel tempo».¹¹ A partire da tale prospettiva lo stesso Wilson, in collaborazione con S. Kellert, sulla base di un'ipotesi coevoluzionistica genetico-culturale della biofilia, definì i presupposti teorici per lo sviluppo di un approccio progettuale basato su tale ipotesi.¹²

Nel 2008 Kellert propose un framework concettuale per la progettazione biofila basato su due differenti condizioni (o dimensioni) declinate rispetto a sei elementi e settanta attributi. La prima dimensione, che Kellert definisce organica o naturalistica, è quella in cui l'ambiente antropico riflette in maniera diretta, indiretta o simbolica l'affinità intrinseca con la natura. La dimensione «place-based or vernacular», definita attraverso architetture e paesaggi in connessione con la cultura e l'ecologia di una località o area geografica, rappresenta la seconda

⁹ CAROCCI C., *Le case sulla gravina*, in GIUFFRÈ A., CAROCCI C., *Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera*, Edizioni La Bauta, Matera 1997 p. 29

¹⁰ FROMM E., *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*, Harper & Row, New York 1964

¹¹ BARBIERO G., BERTO R., *Introduzione alla biofilia. La relazione con la Natura tra genetica e psicologia*, Carocci editore, Roma, 2024 p.23

¹² KELLERT S.R., WILSON E.O., *The Biophilia Hypothesis*, Island Press, Washington DC-Covelo 1993

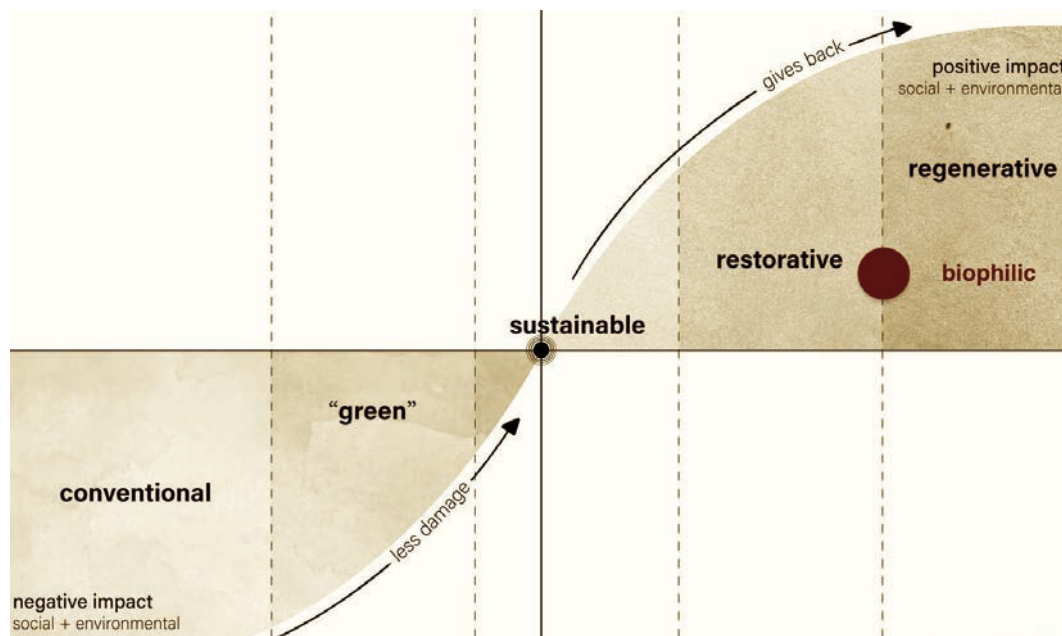


Fig. 3. Diagramma concettuale: dalla progettazione convenzionale a quella rigenerativa. Adattato da <https://www.sphasostenibile.com/our-blog/regenerative-design>

dimensione.¹³

Tale elaborazione teorica rappresenta il riferimento fondamentale per tutti i successivi sviluppi del biophilic design. In questo senso un contributo importante è rappresentato dai 14 pattern elaborati da Terrapin Bright Green,¹⁴ ai quali poi è stato aggiunto un ulteriore pattern, la meraviglia.

«I 14 pattern, applicabili alla progettazione di ambienti interni ed esterni, sono il frutto di prassi e ricerche multidisciplinari, compresi gli apporti derivati dallo studio della rigeneratività ambientale. Terrapin Bright Green organizza i 14 pattern che regolano le relazioni tra biologia dell'essere umano, natura e ambiente costruito in 3 categorie: natura nello spazio (7 pattern); surrogati naturali (3 pattern); natura dello spazio (4 pattern)».¹⁵

Uno dei principali meriti di questa ricerca è l'aver messo in relazione la progettazione biofila con le potenzialità rigenerative¹⁶ degli ecosistemi antropici. In questo senso, i pattern si configurano come strumenti utili a collocare la progettazione biofila nella più ampia sfera della progettazione rigenerativa. (fig.3)

Si tratta di una prospettiva che supera il paradigma della sostenibilità. Di fronte all'estremo depauperamento delle risorse naturali e alle sfide dell'adattamento ai cambiamenti climatici, il principio della minimizzazione degli impatti si rivela, infatti, insufficiente. Da qui la necessità di una progettazione in cui la sostenibilità sia assunta come dato di partenza e non

¹³ Per un maggiore approfondimento su elementi e attributi che costituiscono il framework teorizzato da Kellert si veda: KELLERT S.R., *Dimension, Elements and Attribute of Biophilic Design*, In KELLERT S.F., HEERWAGEN J. H., & MADOR M. L., (Eds.), *Biophilic Design*. Hoboken, NJ: Wiley, 2008 pp.3-19

¹⁴ TERRAPIN BRIGHT GREEN LCC, *14 Pattern of Biophilic Design [14 Pattern della Progettazione Biofilica]*, traduzione italiana di TROMBIN R., BATTISTI C., DAMIAN O., New York: Terrapin Bright Green LLC 2014
TERRAPIN BRIGHT GREEN LCC, *Biophilic design patterns, Emerging Nature-Based Parameters for Health and Well-Being in the Built Environment in International Journal of Architectural Research*, Archnet-IJAR, Volume 8 - Issue 2 - July 2014 - (62-76) - Regular Section 2020

¹⁵ PAZZAGLIA F., TIZI L., *Che cos'è il restorative design*, Carocci editore, Roma 2022 p.31

¹⁶ KAPLAN S., *The restorative benefits of nature: toward an integrative framework*, in *Journal of Environmental psychology*, 15,3, 1995, pp.169-82 - approfondimento sulla rigeneratività ambientale.

come obiettivo finale. La progettazione rigenerativa è un processo – come messo in evidenza da Josef Hargrave¹⁷ - di ripristino della natura in modo che gli esseri umani e i sistemi naturali possano coesistere e coevolvere in armonia. È il nostro percorso verso un futuro net-positive e un cambiamento a lungo termine nel modo in cui gli esseri umani interagiscono con l'ambiente naturale.

In riferimento all'habitat rupestre e più nello specifico per quanto emerso dal breve excursus sul contesto materano, è possibile partire da un assunto per sviluppare una breve riflessione sulla possibilità di utilizzare la pietra nella progettazione rigenerativa.

La relazione tra pietra ed ecosistema urbano costituisce il fondamento biofilo dei Sassi di Matera. La dimensione place-based teorizzata da Kellert rappresenta il contesto fisico e culturale che ne ha definito le architetture e il paesaggio. In essi i 15 pattern della progettazione biofila si declinano nelle tipologie architettoniche precedentemente descritte; nella morfologia urbana, esito di un continuo processo adattivo di dinamiche spaziali e sociali alla geomorfologia del contesto; nei dispositivi per la gestione delle risorse naturali, l'acqua prima di tutto.

Ma la storia più recente della città di Matera, nel suo evolversi in una direzione divergente da quel patto di reciprocità che era alla base di quello che abbiamo appena definito come il suo fondamento biofilo, ci pone davanti a un interrogativo imprescindibile. La pietra può essere considerata ancora un materiale sostenibile?

La sostenibilità, come detto in precedenza, costituisce il punto zero di un processo net-positive che vede nella progettazione rigenerativa la sua massima espressione. Per tale ragione questa riflessione non può che partire dal coinvolgere nella questione tanto il mondo della produzione quanto quello della ricerca. Nel primo caso, la Rete Pietra Naturale Autentica¹⁸ ha sottoscritto un manifesto - Naturalmente sostenibile - che da un lato restituisce lo stato dell'arte del settore e dall'altro delinea un programma di impegni per le aziende «verso la responsabilità di impresa in una nuova economia delle relazioni».¹⁹

Sul fronte della ricerca numerose sono le esperienze che pongono al centro della sperimentazione progettuale la pietra come materiale in grado di confrontarsi con un approccio innovativo ed ecologico. Tra queste una delle più interessanti è sicuramente quella sviluppata durante la sesta edizione dell'Académie des Savoir-Faire promossa dalla Fondation d'Entreprise Hermès, diretta dall'architetta franco-libanese Lina Ghotmeh e dedicata proprio alla pietra. Concepita come un crocevia di pratiche e saperi, l'Accademia si propone di esplorare percorsi innovativi utilizzando un approccio che promuove l'intelligenza collettiva. Per la prima volta, e in occasione di quest'ultima edizione dedicata alla pietra, l'Accademia è stata aperta anche agli architetti, invitati a partecipare al programma con artigiani, ingegneri e designer. Dopo un semestre di incontri mensili volti ad approfondire i principali fondamenti dell'arte del costruire investigando la dimensione storica, simbolica, estetica, fisica ma anche economica e sociale della pietra, nell'architettura così come nello sviluppo urbano, senza dimenticare le sue applicazioni nell'interior design, il gruppo dei partecipanti si è misurato con la progettazione e la realizzazione di un'opera collettiva. Quest'ultima, realizzata al Domaine de Chaumont-sur-Loire, nel cuore del giardino permanente creato dal paesaggista Bas Smets nel 2023, la Foresta del Futuro, è concepita come un micro-habitat in cui trovano riparo e rifugio gli elementi e le forme di vita che caratterizzano il paesaggio della Loira. Dalla scultura alla stereotomia, dall'incisione all'intarsio, tutte le competenze si sono confrontate a partire dall'utilizzo di un unico materiale: i blocchi di tufo tipici della Regione. (fig.4)

¹⁷ Josef Hargrave è direttore e Global Foresight Leader presso ARUP, società internazionale di progettazione. Si veda: <https://www.arup.com/insights/rebalancing-and-restoring-our-relationship-with-nature/>

¹⁸ La Rete Pietra Naturale Autentica (PNA) è formata dalle aziende più rappresentative nell'ambito della filiera tecno-marmifera nazionale. Il manifesto è stato elaborato in collaborazione con Italia circolare e sottoscritto dalle aziende aderenti alla rete.

¹⁹ Punto 10 del manifesto, scaricabile al link <https://www.naturalstoneisbetter.com/it/manifesto/>



Fig. 4. *Académie des Savoir-Faire, La Pierre*, direttrice Lina Ghotmeh. Installazione, Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2024.
Foto di G. Fallacara

Nello stesso solco si colloca il programma Marmomac meets Academies²⁰, e che si pone come snodo tra il mondo dell'accademia, nella sua doppia dimensione di formazione e ricerca, e della produzione. Il progetto prevede la partecipazione di diverse scuole di architettura italiane e straniere che, attraverso la realizzazione di prototipi, sperimentano soluzioni innovative in pietra.

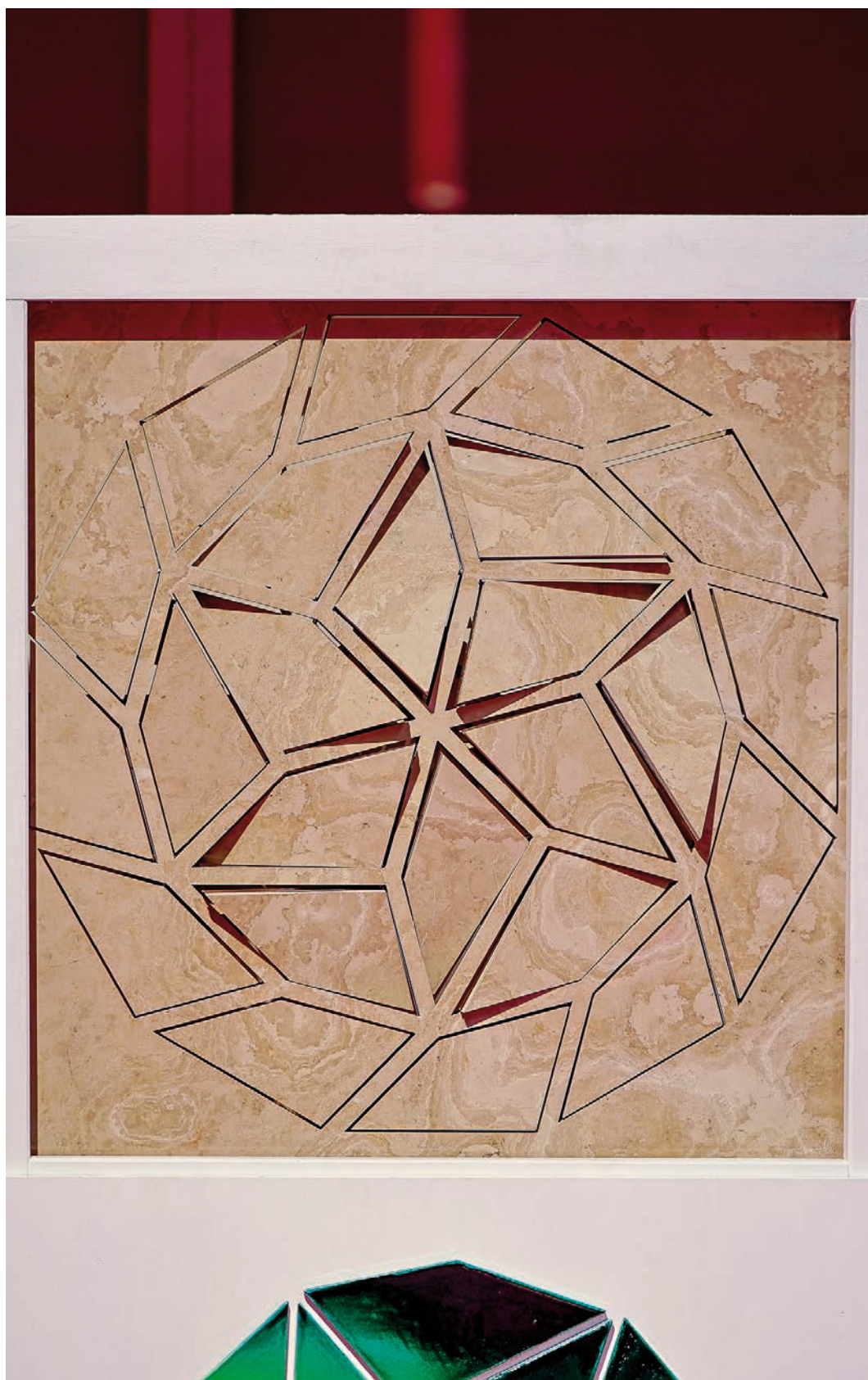
In architettura non esistono materiali antichi o moderni: è il modo con cui essi vengono utilizzati a renderli corrispondenti al loro tempo. Questa la premessa teorica che ha guidato l'edizione del 2023.

Stampata, sottile, ricomposta, ottimizzata, la pietra dimostra di essere un materiale estremamente versatile e adattivo. Una frontiera su cui l'utilizzo innovativo della pietra sembra potersi esprimere con efficacia in termini biofilari è quella della sperimentazione su facciata e involucro, elementi di notevole interesse nel loro essere interfaccia tra interno ed esterno, tra scala architettonica e urbana. Tre dei prototipi accolti sotto la grande "volta sospesa" del The Plus Theatre del Marmomac 2023 ne sono un'ottima dimostrazione.

I petali semoventi intagliati nella lastra di pietra di Apricena fanno di Kinetic Stone Wall un dispositivo che permette alla natura di penetrare nello spazio abitato attraverso la modulazione di luce e aria garantendo così una connessione con questi elementi caratterizzata da diversità, movimento e interazioni multisensoriali. (fig.5)

Una funzione analoga svolgono le sottili lastre di marmo all'interno dei moduli se-

²⁰ Marmomac è la più importante fiera mondiale dedicata alla filiera della produzione litica. È ospitata annualmente da Verona Fiere. Dal 2023 il programma Marmomac meets Academies è curato dal prof. Fallacara del Politecnico di Bari che da decenni dedica la sua attività di studi e ricerche, anche sperimentali, alla stereotomia della pietra. Tra le sue esperienze più recenti vi è la partecipazione all'Académie des Savoir-Faire 2023, di cui si è trattato in precedenza.

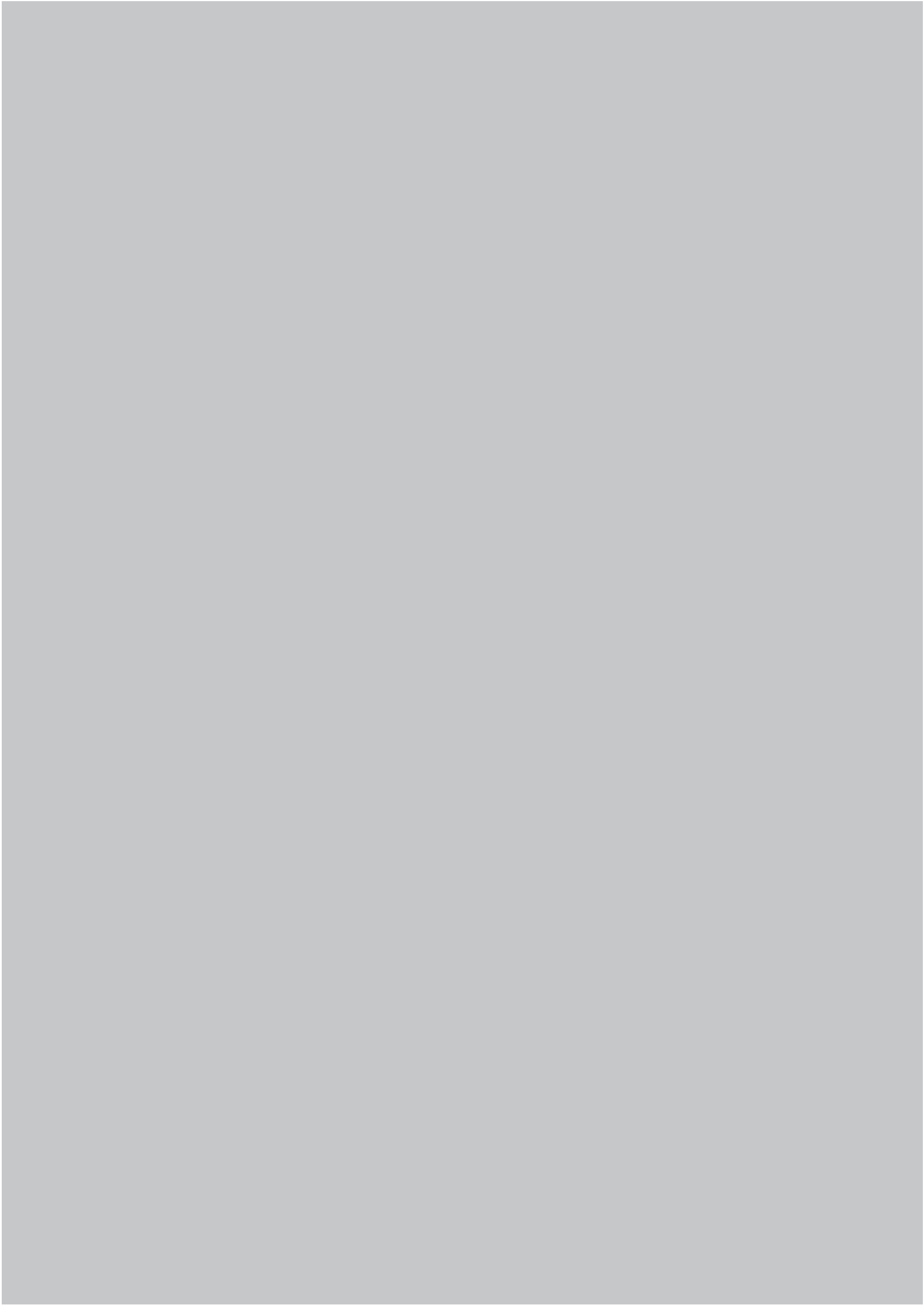


*Fig. 5. Giuseppe Fallacara, Micaela Colella, Kinetic Stone Wall, prototipo per The Plus Theatre, Marmomac 2023, Verona.
Foto di Gaz Blanco*

mi-portanti che compongono il rivestimento per facciata in pietra di Minervino Murge del prototipo *Arx Eterea petrae*. Infine, *Overthree*, la parete divisoria composta da tre lastre forate e identiche ma ruotate l'una rispetto all'altra di 90 e 180 gradi, trasferisce all'ambiente costruito le atmosfere dei paesaggi d'acqua a cui s'ispira.

In tutti e tre i casi l'innovazione e le soluzioni progettuali adottate definiscono una serie di pattern che, sommati a quelli propri del materiale utilizzato, configurano questi prototipi come dispositivi particolarmente adatti a essere integrati in una progettazione biofila transcalare, dall'oggetto fino al paesaggio urbano.

RECENSIONI E COMUNICAZIONI



Memorie Scomposte. Il piccolo traffico della vita che conta.

Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli – Palazzo Reale di Napoli

28 settembre- 3 ottobre 2024

About: The exhibition Memorie Scomposte organized by the Soprintendenza ABAP of Naples during the European Heritage Days 2024, offered a visual journey guided by the works of Riva GLDF. Following the theme "Heritage in motion," Riva's works reinterpreted the famous iconographies embedded in the collective memory, creating a dialogue between the ancient and the contemporary. Spiritual themes and sacred iconographies, such as those of Masaccio and Antonello da Messina, coexisted with a contemporary spirituality influenced by pop culture and media. The exhibition was enriched by a short film directed by Gabriele Lazzaro, inspired by Riva's work The Paradox of Blue. The film alternates images of a stormy sea with poetic verses and the process behind Riva's artwork, creating a poignant reflection on the themes of hope, loss, and the evocative power of objects that survive the end of life.

La mostra *Memorie Scomposte* ospitata negli spazi espositivi della Soprintendenza ABAP per l'area metropolitana di Napoli in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio 2024 si è configurata come un affascinante viaggio visivo e concettuale stimolato e guidato dalle opere dell'artista Riva GLDF. Coerentemente al tema annuale scelto dal Ministero della Cultura per le GEP 2024, *Patrimonio in cammino*, ovvero un invito a riflettere sul patrimonio culturale come l'esito di un lungo processo di scambi, interazioni e contaminazioni dipanatosi lungo la linea del tempo, le opere di Riva, proponendo e rielaborando iconografie sedimentate nella memoria collettiva, hanno perfettamente interpretato questo concetto di costante evoluzione, di processo in fieri, in cui il dialogo tra antico e contemporaneo genera nuove prospettive e nuove narrazioni.

Un viaggio condotto su sentieri talvolta non immediatamente decifrabili ma che si avvertono come familiari, come se ogni forma e ogni frammento evocasse un ricordo latente, un'eco lontana di immagini interiori, un'impressione già vissuta. Un percorso che si svela lentamente che invita lo spettatore a ricostruire, a trovare il filo tra le suggestioni e le visioni che emergono e dove la riconoscibilità cede il passo all'evocazione. La ricerca artistica di Riva si radica profondamente nella memoria visiva attingendo a un repertorio di immagini note. Alcune di esse affondano le radici nel mondo dell'arte, richiamando una sfera spirituale che si manifesta attraverso l'arte sacra, evocando una spiritualità profonda tramite il riferimento a opere di maestri come Masaccio e Antonello da Messina, figure cardine del primo Rinascimento. In altri momenti, l'attenzione si sposta verso una diversa dimensione spirituale, una spiritualità contemporanea che si nutre delle iconografie e dei linguaggi della cultura popolare, influenzata dalla società dei media, dall'adorazione delle celebrità, dall'estetica dei brand commerciali e dalle tendenze culturali di massa. Questa forma di spiritualità si mescola con i simboli della cultura pop per creare nuove mitologie e modelli che rispecchiano i valori del presente, come il culto della personalità, del successo e dell'immagine. In entrambi i casi non si tratta di una rappresentazione mimetica della realtà, ma di una ricostruzione emotiva e sensoriale veicolata dall'impiego di modellini di vetture, di cui l'artista è un appassionato collezionista, nonché convinto sostenitore dell'intrinseca efficacia comunicativa di tali manufatti, considerati strumenti per entrare in connessione con l'osservatore facendo leva sul ricordo ludico che lega ciascun essere umano a siffatti modelli.

Attraverso la poetica della frammentazione, mediata dall'impiego di modellini, Riva propone all'osservatore alcuni dei grandi capolavori della storia dell'arte, reinterpretandoli con sensibilità contemporanea. È il caso del grande QRcode della *Crocifissione 2.0* e della *Cacciata dal Paradiso*, opere che richiamano esplicitamente le composizioni di Masaccio quali la *Crocifissione* conservata al Museo di Capodimonte di Napoli, ideata quale cimasa del polittico realizzato per la chiesa di Santa Maria del Carmine a Pisa, e la *Cacciata di Adamo ed Eva*, celebre brano degli

affreschi realizzati nella Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze. In questo dialogo tra passato e presente si inserisce anche la *Madonna Annunciata*, un omaggio evidente all'*Annunciata* di Antonello da Messina, oggi conservata presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

A queste rivisitazioni iconiche di soggetto sacro, proposte si affiancano opere come *In Memoria di Me*, in cui l'immagine di un feto umano all'interno della camera gestazionale è alimentato da un cordone ombelicale che si dipana simbolicamente dal calice eucaristico, chiaro riferimento alla comunione e al sacrificio divino. I temi del peccato e della caduta si manifestano come difficoltà e ostacoli in cui ci si imbatte lungo il percorso della vita, simili a pietre d'inciampo che rallentano e mettono alla prova l'animo umano. Questi si intrecciano con il concetto di sacrificio, prima divino, poi umano, che diventa il presupposto essenziale per la rinascita e per un nuovo inizio, simboleggiato dall'annuncio e dalla vita che cresce, alimentata dal calice eucaristico e dal sangue di Cristo. Riva sviluppa un doppio binario di significati, che attualizza e rinnova il messaggio biblico ed evangelico, proiettandolo in una dimensione contemporanea in cui la spiritualità si riflette nella complessità dell'esperienza umana. I feti evocano il potenziale della vita in divenire, mentre la scelta di concentrarsi sugli organi vitali come il cuore, il cervello e il fegato rappresenta la complessità dell'esistenza umana. Il cuore, sede dei sentimenti e delle emozioni, si contrappone al cervello, simbolo della razionalità e del pensiero. Il fegato, invece, richiama le difficoltà e i pesi della vita, tradizionalmente associato alla bile, nonché al coraggio di affrontare le avversità.

Allo stesso modo, il dialogo tra sacro e profano si estende a opere come *Abbiamo adorato Marilyn*, dove la figura di Marilyn Monroe diventa una nuova icona, venerata come si fa con le immagini sacre. In quest'opera l'adorazione si sposta dalla dimensione del divino a quella dell'effimero, rivelando la tensione tra la sacralità dell'immagine e la sua mercificazione nella cultura di massa. Marilyn, resa immortale da Andy Warhol come simbolo dell'arte contemporanea, incarna la bellezza e la fama, ma la ripetizione incessante della sua immagine ha finito per consumare la sua essenza, trasformandola in un simbolo svuotato della propria individualità. Riva, con le sue macchinine che ne compongono un ritratto frammentario, evoca non solo l'adorazione per Marilyn, ma anche la fragilità della sua immagine nella memoria collettiva. Il viso di Marilyn, ridotto a una traccia evanescente, diventa l'emblema di come le icone pop siano ricordate: non più come persone, ma come simboli decontestualizzati e facilmente riconoscibili. In questo modo, l'opera riflette su come la cultura contemporanea consumi le sue figure più celebri, riducendole a segni semplici e ripetibili, che proprio nella loro semplicità riescono a mantenere un potere evocativo, simile a quello delle immagini sacre.

Uno degli aspetti più suggestivi della mostra è stato l'incontro tra arte visiva e linguaggio cinematografico, rappresentato dal cortometraggio diretto dal regista Gabriele Lazzaro e prodotto dalla Sarabi Production di Didi Leoni. Il film si lega strettamente all'opera *The Paradox of Blue*, una delle creazioni più intense di Riva e ne segue il processo di realizzazione, tracciando un parallelo visivo e concettuale tra il lavoro dell'artista e le immagini evocative del mare. Il cortometraggio esplora il tema del viaggio intrecciando il racconto poetico ed emotivo di coloro che affrontano un cammino carico di speranze, con la consapevolezza del rischio e della possibilità che queste speranze si infrangano di fronte alla vastità del mare. Le immagini del film che riprendono le onde incessanti e l'infinito orizzonte diventano il contrappunto visivo alla creazione di Riva, trasformando la realizzazione dell'opera in un racconto per immagini dove l'arte visiva e la narrazione cinematografica si fondono in un'unica esperienza sensoriale e riflessiva. Il cortometraggio ha ottenuto una menzione speciale al festival dei Tulipani di Seta Nera di Rai Cinema 2024, premio che ne ha sottolineato il valore sociale e la capacità di affrontare con sensibilità e profondità un tema di grande attualità. *The Paradox of Blue* affronta il concetto di memoria attraverso gli oggetti inanimati che sopravvivono alle onde tempestose del mare e divengono testimoni silenziosi di un viaggio affrontato senza la certezza di un approdo sicuro.

In questi frammenti, l'eco della vita perduta si cristallizza, come se racchiudessero la memoria stessa dei loro proprietari. È un'ulteriore scomposizione della memoria, che non riguarda solo il ricordo personale, ma anche l'impatto universale di tragedie collettive, dove il mare diventa un contenitore di storie e di vite spezzate.

MARIANNA MEROLLE

Il Restauro della Chiesa di Santa Maria Jacobi: Preservazione e Innovazione

About: The restoration of the Church of Santa Maria Jacobi is an emblematic case that raises important reflections on the role of restoration in the contemporary context. The church, part of the monastic complex of Santa Chiara in Nola, represents a synthesis of architectural, artistic, and historical stratifications that have overlapped over the centuries. This stratification makes the restoration not only a technical issue but a cultural operation aimed at preserving and enhancing the multiple identities that this building encapsulates.

Il restauro della Chiesa di Santa Maria Jacobi è un caso emblematico che solleva importanti riflessioni sul ruolo del restauro nel contesto contemporaneo. La chiesa, parte del complesso monastico di Santa Chiara a Nola, rappresenta una sintesi di stratificazioni architettoniche, artistiche e storiche che si sono sovrapposte nel corso dei secoli. Tale stratificazione rende il restauro non solo una questione tecnica, ma un'operazione culturale volta a preservare e valorizzare le molteplici identità che questo edificio racchiude.

Fin dalle sue origini, la Chiesa di Santa Maria Jacobi ha rappresentato un punto di riferimento spirituale e artistico per la comunità nolana. Il culto di Santa Maria Jacobi, introdotto dai nobili francesi al seguito di Guido di Monfort nel XIII secolo, ha contribuito a plasmare l'identità religiosa della città. Questo culto, legato alla devozione mariana e al francescanesimo spirituale, ha avuto un impatto duraturo sull'architettura e l'arte della chiesa. L'influenza angioina, particolarmente evidente nel patrocinio dei nobili locali, ha dato vita a un contesto di interazione tra sacro e profano, tra elementi religiosi e laici.

Il primo nucleo architettonico della chiesa, costituito da un'aula quadrangolare absidata, fu successivamente ampliato nel corso del XIV secolo per volere di Roberto Orsini e della moglie Sveva del Balzo. Questo ampliamento segnò una fase cruciale nella storia del complesso monastico, portando alla fondazione del monastero delle Clarisse, il cui sostegno da parte della famiglia Orsini e della corona angioina sottolinea il forte legame tra potere religioso e secolare. Il restauro del conte Nicola Orsini, autorizzato da Papa Clemente VI, conferì alla chiesa il suo carattere gotico, che ancora oggi rappresenta uno degli elementi più apprezzati dell'edificio.

Gli affreschi scoperti durante i lavori di restauro contemporaneo offrono una testimonianza unica del patrimonio iconografico medievale, caratterizzato da una rara fusione tra elementi religiosi e laici. Le scene di caccia e la rappresentazione della leggenda di Aristotele e Fillide sono esempi di una cultura cortese che, pur inserita in un contesto monastico, riflette l'influenza della vita aristocratica medievale. Questo tipo di rappresentazione profana, seppur insolita per una chiesa, sottolinea l'importanza del contesto sociale dell'epoca e offre agli studiosi una finestra sulla cultura materiale e artistica del tempo.

Il restauro della Chiesa di Santa Maria Jacobi, supervisionato dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Napoli, non si è limitato alla conservazione degli affreschi, ma ha incluso un'importante opera di recupero delle strutture architettoniche. La riscoperta dell'antico ingresso medievale su via Cortefellana, murato nel XIX secolo, rappresenta uno degli interventi più significativi, insieme al ripristino delle modanature in tufo piperino, tipiche dell'edilizia campana. Questo intervento ha permesso di recuperare non solo l'aspetto originario della chiesa, ma anche di restituirla alla comunità come luogo di culto e centro di interesse storico.

Nel dibattito contemporaneo sul restauro, uno dei principali temi è quello del rapporto tra



Chiesa Santa Maria Jacobi, foto di cantiere durante i lavori di restauro.



Chiesa Santa Maria Jacobi, dettaglio bucatura.

conservazione e innovazione. Restaurare un edificio come la Chiesa di Santa Maria Jacobi significa, infatti, affrontare il delicato equilibrio tra il rispetto per le tecniche costruttive e artistiche originali e l'utilizzo di tecnologie moderne per garantirne la stabilità e la fruibilità. Il restauro contemporaneo non è solo una pratica conservativa, ma un atto di interpretazione storica e culturale. L'edificio non è visto come un oggetto statico, bensì come un organismo vivo, in continua evoluzione, che deve dialogare con le esigenze del presente.

Uno degli aspetti più interessanti del restauro contemporaneo è la capacità di far emergere le stratificazioni storiche che caratterizzano edifici come Santa Maria Jacobi. Ogni fase della storia dell'edificio lascia tracce che, grazie al restauro, possono essere valorizzate e restituite alla collettività. In questo senso, il restauro si configura come un'opera di narrazione, che permette di raccontare la storia del luogo attraverso i suoi segni tangibili: dagli affreschi medievali alle decorazioni gotiche, e fino agli interventi di consolidamento novecenteschi.

Un altro aspetto cruciale del restauro contemporaneo riguarda la sostenibilità e la fruizione pubblica del patrimonio. La Chiesa di Santa Maria Jacobi potrà tornare a essere un luogo accessibile grazie a un'opera di restauro che ha tenuto conto delle necessità moderne senza compromettere l'integrità storica dell'edificio.

Il restauro contemporaneo, come dimostra il caso di Santa Maria Jacobi, va ben oltre la semplice operazione tecnica. Si tratta di un atto culturale che coinvolge diverse discipline e competenze, e che richiede una profonda sensibilità nei confronti della storia e della comunità. Il restauro, in questo senso, è un'opera collettiva, che non si limita a preservare il passato, ma che mira a rendere il patrimonio culturale un bene vivo, parte integrante del tessuto sociale contemporaneo.

La riapertura della chiesa offrirà alla comunità nolana non solo uno spazio di culto, ma anche un luogo di incontro culturale, dove la storia, l'arte e l'architettura dialogano con il

presente. La chiesa potrà diventare un centro di attività culturali e turistiche, contribuendo alla riappropriazione di un'identità collettiva e alla promozione del patrimonio culturale locale.

Infine, è importante sottolineare come il restauro di edifici come Santa Maria Jacobi non riguardi solo la conservazione materiale, ma anche la tutela di un patrimonio immateriale fatto di memorie, tradizioni e valori. Ogni intervento di restauro è un'occasione per riflettere sul nostro rapporto con il passato e sul ruolo che il patrimonio culturale svolge nella costruzione dell'identità contemporanea. In un'epoca in cui la velocità dei cambiamenti tecnologici e sociali rischia di farci perdere il contatto con le nostre radici, il restauro ci invita a guardare al passato non come a qualcosa di distante e irrilevante, ma come a una fonte di ispirazione e di riflessione per il futuro.

FILOMENA RUSSO DEL PRETE

La Città, il Mare e il Porto nella Storia e nella Contemporaneità: Un Dialogo Continuo tra Sviluppo e Conservazione nel Golfo di Napoli

About: The relationship between a city and its port is an ancient story, made of commercial exchanges, cultural interactions, and environmental symbiosis. The Gulf of Naples represents one of the most iconic examples of this interconnection, which has developed over millennia of history and today faces new challenges and opportunities.

La relazione tra una città e il suo porto è una storia antica, fatta di scambi commerciali, interazioni culturali e simbiosi ambientale. Il Golfo di Napoli rappresenta uno degli esempi più iconici di questa interconnessione, che si sviluppa lungo millenni di storia e si confronta oggi con nuove sfide e opportunità. La Naples Shipping Week 2024 si pone come un'occasione unica per discutere questa relazione, guardando sia al passato che al futuro, con l'obiettivo di trovare un equilibrio tra sviluppo economico, tutela del paesaggio e salvaguardia del patrimonio culturale.

Il Golfo di Napoli, con i suoi porti di Napoli, Pozzuoli, Castellammare di Stabia, Torre Annunziata e le isole di Capri, Ischia e Procida, ha rivestito per secoli un ruolo centrale nel Mediterraneo. Non solo per il suo valore economico come snodo commerciale, ma anche per la sua funzione di crocevia di culture, idee e innovazioni.

Già in epoca greca, i porti del Golfo erano al centro di una rete commerciale che collegava la Magna Grecia alle altre regioni mediterranee. L'influenza ellenica, visibile ancora oggi nei resti archeologici di città come Cuma e Paestum, testimoniava una connessione profonda tra il mare e lo sviluppo urbano. Durante l'Impero Romano, il porto di Pozzuoli divenne una delle infrastrutture portuali più importanti dell'intero Impero, usato per il commercio di beni essenziali come grano, vino e olio. Il flusso di merci che transitava per questo porto era vitale non solo per Napoli ma anche per Roma e altre città dell'entroterra.

Oltre a Pozzuoli, il porto di Castellammare di Stabia è un esempio significativo di come la cantieristica navale abbia modellato l'identità di una comunità locale. Con una tradizione di costruzione navale che risale all'antichità, Castellammare è stata per secoli il cuore della produzione e della manutenzione delle flotte militari e mercantili, non solo per il Regno di Napoli, ma per l'intera Italia. Questi due porti, insieme a quelli minori di Torre Annunziata e le isole del Golfo, hanno permesso una fitta rete di scambi economici, ma anche culturali, tra la Campania e il resto del Mediterraneo.

Il legame tra porto e città ha avuto una profonda influenza sulla conformazione urbanistica delle città costiere del Golfo di Napoli. Nel corso dei secoli, lo sviluppo urbano si è modellato intorno all'attività portuale. Le città non si sono sviluppate lontano dal mare, ma al contrario, il mare ha sempre rappresentato un fattore determinante per l'espansione delle infrastrutture cittadine.

Napoli stessa, con il suo antico porto che si affaccia sul Mediterraneo, ha vissuto una simbiosi con il mare sin dai tempi più antichi. Il porto non era solo un luogo di scambio economico, ma anche un punto di incontro tra civiltà e culture. I palazzi storici, le chiese e i monumenti che adornano il lungomare di Napoli sono testimoni del ruolo cruciale che il porto ha avuto nello sviluppo culturale e sociale della città. La pesca, il commercio marittimo, e in tempi più recenti, il turismo, hanno trasformato la vita delle comunità locali, con il mare che rappresenta una risorsa tanto economica quanto identitaria.

Questa interazione tra terra e mare è ancora visibile nei tessuti urbani delle altre città del Golfo, dove le tracce storiche di questa simbiosi sono stratificate nell'architettura, nei siti archeologici e nelle tradizioni locali. Procida, con il suo pittoresco porto, o Ischia, rinomata per le sue terme e il turismo, sono esempi moderni di come l'identità di queste isole sia indissolubilmente legata



La Città e il Golfo di Napoli

al loro rapporto con il mare.

Tuttavia, la storia millenaria di questi porti si confronta oggi con una nuova realtà: la pressione urbanistica, l'espansione delle infrastrutture e le sfide ambientali legate ai cambiamenti climatici. Il Golfo di Napoli è uno dei tratti costieri più iconici al mondo, ma anche uno dei più fragili. Il suo paesaggio naturale, composto da coste frastagliate, baie pittoresche e isole vulcaniche, si combina con un patrimonio culturale di inestimabile valore, che comprende monumenti storici, siti archeologici e tradizioni secolari.

In un contesto del genere, la protezione del paesaggio e del patrimonio culturale diventa una sfida cruciale. L'espansione delle attività portuali e il crescente traffico marittimo pongono questioni importanti in termini di impatto ambientale e sostenibilità. I porti del Golfo non solo devono continuare a svolgere il loro ruolo economico, ma devono farlo in un equilibrio delicato tra sviluppo e tutela dell'ambiente e del patrimonio.

Nel panorama internazionale, molte città portuali europee hanno già affrontato sfide simili e offrono esempi di successo che possono essere fonte d'ispirazione per Napoli e i suoi porti. Amburgo, ad esempio, ha intrapreso una profonda riqualificazione della sua area portuale, trasformando il vecchio porto industriale in un distretto multifunzionale che unisce attività economiche, residenziali e culturali, preservando allo stesso tempo il patrimonio architettonico della città.

Barcellona, con il suo famoso progetto di riqualificazione del waterfront, ha saputo creare uno spazio accessibile al pubblico, integrando le funzioni portuali con la vita urbana. Questi progetti dimostrano che è possibile conciliare la crescita economica con la tutela del paesaggio e del patrimonio, offrendo spazi che arricchiscono la vita delle comunità locali e attraggono turismo di qualità.

Uno dei pilastri per garantire uno sviluppo sostenibile dei porti è rappresentato dall'adozione di tecnologie verdi. L'innovazione tecnologica offre oggi soluzioni concrete per ridurre

l'impatto ambientale delle infrastrutture portuali, minimizzando le emissioni, ottimizzando il consumo energetico e migliorando la gestione dei rifiuti.

L'uso di energie rinnovabili, come l'energia solare o eolica, per alimentare le strutture portuali, l'impiego di carburanti alternativi per le navi e la gestione efficiente delle acque reflue rappresentano solo alcuni degli strumenti a disposizione. I porti del futuro, inclusi quelli del Golfo di Napoli, devono puntare a diventare "green ports", integrando le tecnologie sostenibili nelle loro operazioni quotidiane. Questo approccio non solo favorisce l'ambiente, ma migliora anche l'attrattiva turistica e la qualità della vita per le comunità locali.

Per affrontare con successo le sfide contemporanee, è fondamentale adottare una pianificazione territoriale integrata che veda i porti come parte integrante del tessuto urbano e del paesaggio naturale. Questo richiede un approccio collaborativo che coinvolga autorità portuali, amministrazioni locali, istituzioni culturali e comunità locali.

Una pianificazione di questo tipo deve tenere conto delle esigenze di tutti gli attori coinvolti, promuovendo sinergie tra economia, cultura e ambiente. Il Golfo di Napoli può diventare un modello di sviluppo sostenibile, dove l'espansione delle attività portuali è bilanciata dalla tutela del paesaggio e dalla valorizzazione del patrimonio culturale.

In conclusione, il Golfo di Napoli ha davanti a sé una sfida straordinaria ma anche un'opportunità senza precedenti. La storia ci insegna che è possibile combinare progresso e conservazione, crescita economica e tutela del paesaggio. I porti del Golfo di Napoli, con il loro ricco passato, possono diventare protagonisti di una nuova fase di sviluppo sostenibile, dove città, mare e porto continuano a dialogare in armonia.

Mariano Nuzzo

PREMI, CONCORSI E BORSE DI STUDIO

BUILDNER UNBUILT AWARD 2025. RIFLETTORI PUNTATI SUI MIGLIORI PROGETTI RIMASTI SU CARTA

È tempo di tirare fuori dai nostri hard disk i progetti mai realizzati.

Il Buildner Unbuilt Award nasce proprio con lo scopo di portare allo scoperto tutti quei disegni - frutto di ore di lavoro - che non hanno mai avuto occasione di prendere concretamente forma, a volte per mancanza di fondi o anche per la loro difficoltà tecnica di realizzazione.

Non progetti perfetti, dunque, ma quei risultati frutto dell'ingegno di ciascuno di noi.

I progetti, suddivisi nelle categorie di piccole, medie e grandi dimensioni, saranno valutati da una giuria internazionale, con l'obiettivo di riconoscere il valore profondo del processo creativo e dare spazio a idee e visioni che, anche se rimaste su carta, possono stimolare la riflessione e contribuire, con le loro caratteristiche, al disegno di progetti futuri.

Registrazione e costi

- Early Bird Registration | fino al 6 marzo 2025
professionisti: 120 euro | studenti: 90 euro
- Advance Registration (7 marzo - 11 settembre 2025)
professionisti: 140 euro | studenti: 110 euro
- Last Minute Registration (12 settembre - 30 ottobre 2025)
professionisti: 160 euro | studenti: 120 euro

Criteri di valutazione

- Vincitore categoria "small scale": 20.000 euro
- Vincitore categoria "medium scale": 20.000 euro
- Vincitore categoria "large scale": 20.000 euro
- 5 menzioni d'onore "small scale": 1.000 euro ciascuna
- 5 menzioni d'onore "medium scale": 1.000 euro ciascuna
- 5 menzioni d'onore "large scale": 1.000 euro ciascuna
- Premio studenti: "small scale": 5.000 euro
- Premio studenti: "medium scale": 5.000 euro
- Premio studenti: "large scale": 5.000 euro

KAIRA LOORO COMPETITION 2025. UNA SCUOLA MATERNA IN UN'AREA RURALE DEL SENEGAL

È partita la sfida progettuale di Balouo Salo lanciata ogni anno per coinvolgere giovani professionisti e studenti a mettersi in gioco nella ideazione di modelli sostenibili e innovativi per i villaggi rurali dell'Africa. La scuola cercata dovrà essere orientata allo sviluppo globale del bambino.

Trovare un modello architettonico di scuola materna che non solo protegga e promuova i diritti di ogni bambino, ma che favorisca anche lo sviluppo delle sue abilità e stimoli la curiosità verso il mondo.

È questa la nuova sfida promossa dall'organizzazione umanitaria Balouo Salo, che ogni anno - attraverso il concorso Kaira Looro Competition - invita architetti, studenti e designer under 35 a mettersi in gioco per sviluppare prototipi sostenibili e innovativi per i contesti meno fortunati del mondo.

Il territorio di riferimento del concorso 2025 è l'area rurale a sud del Senegal e l'obiettivo è, appunto, sviluppare un'architettura di scuola materna che promuova lo sviluppo globale dei bambini, offrendo un ambiente sicuro, stimolante e inclusivo.

L'architettura dovrà favorire il diritto all'educazione e al benessere, creando le condizioni psico-fisiche ideali per lo sviluppo delle potenzialità di ogni bambino, ovvero uno spazio che vada oltre la semplice funzione educativa, integrando momenti di gioco, socializzazione e scoperta, e che possa servire come punto di riferimento per l'intera comunità.

Si cerca un'architettura che ispiri fiducia e serenità nei bambini, nelle famiglie e nella comunità, un ambiente accogliente, unico e simbolico, in cui ogni bambino possa sentirsi valorizzato e accompagnato nella crescita.

Programma di concorso

L'architettura dovrà includere le seguenti aree o ambienti, che possono essere sviluppati in uno o più blocchi architettonici a discrezione del concorrente:

- Aule: 5 aule, ciascuna capace di ospitare circa 20 bambini
- Uffici: spazi per l'amministrazione, riunioni e colloqui con le famiglie
- Area ludico-educativa: spazio versatile per gioco, laboratori creativi e attività motorie
- Infermeria: ambiente dedicato alla gestione di infortuni e malesseri
- Area pasti: spazio per la somministrazione dei pasti
- Deposito: spazio per conservare materiali didattici, giocattoli e attrezzature
- Servizi igienici: servizi igienici per bambini e personale scolastico.

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).

Iscrizione e costi

- Early registration (12 gennaio - 28 febbraio 2025) | 60 euro/team
- Normal registration (1 marzo - 10 aprile 2025) | 90 euro/team

- Late registration (11 aprile - 19 maggio 2025) | 120 euro/team

Elaborati richiesti e criteri di valutazione

- 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
- Amanda Levet | Amanda Levet Architects - United Kingdom
- Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramón Vilalta Urko | RCR Arquitectes - Spain / Olot
- Sir David Adjaye OM OBE | David Adjaye Associates - USA / UK / Ghana
- Manuel Aires Mateus | Aires Mateus Architects - Portugal
- Giancarlo Mazzanti | El Equipo Mazzanti - Colombia
- Mario Cucinella | Mario Cucinella Architects - Italy
- Raul Pantaleo | TAM Associati - Italy
- Emmanuelle Moureaux | Emmanuelle Moureaux INC. - Japan
- Saad El Kabbaj, Driss Kettani, Mohamed Amine Siana Maroc

Premi

- 1° premio: 5.000 euro + costruzione + internship presso lo studio di KKAA - Kengo Kuma in Giappone
- 2° premio: 2.000 euro + internship presso EMBT (Spagna) o ALA (UK) o SBGA (Italia)
- 3° premio: 1.000 euro + internship presso EMBT (Spagna) o ALA (UK) o SBGA (Italia)
- 2 menzioni d'onore: 100 euro ciascuna
- 10 menzioni speciali
- 35 finalisti

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.

PALAZZO BRACCI PAGANI A FANO È DA TRASFORMARE IN UNO SPAZIO CULTURALE CHE FAVORISCA LA SOCIALITÀ TRA I GIOVANI

Concorso di idee

La Fondazione Cassa di Risparmio di Fano ha bandito un concorso di idee per acquisire proposte di valorizzazione degli spazi e dei locali di Palazzo Bracci Pagani, da destinare alle attività giovanili.

L'area oggetto di concorso è posta al piano terra dello storico palazzo, ubicato in Corso Matteotti.

Le attività dovranno avere carattere culturale, educativo, ricreativo, scientifico e sociale, che possano favorire l'aggregazione e la socialità tra le nuove generazioni e, attraverso la conoscenza della Fondazione e della sua attività, far crescere il nostro territorio.

I progetti dovranno essere presentati sia sotto forma di relazione descrittiva, con proposte e idee orientate al coinvolgimento di un gran numero di utenti, che mediante planimetrie e rendering, finalizzate a una migliore comprensione della configurazione dello spazio immaginato.

Chi può partecipare

Il concorso è aperto a soggetti privati e pubblici con e senza fine di lucro, cittadini, professionisti, studenti, imprese, associazioni, scuole, università, enti, ecc.

Elaborati richiesti e scadenza

- schema di domanda di partecipazione compilato e sottoscritto, scaricabile dal sito fondazionecarifano.it
- relazione descrittiva che illustri il progetto di destinazione dei locali, i suoi principi e i suoi scopi, anche attraverso planimetrie e rendering degli spazi, completi di attrezzature ed arredi.

I materiali dovranno essere inviati entro il 14 febbraio 2025 all'indirizzo PEC info@pec.fondazionecarifano.it o consegnati a mano o via posta presso gli uffici della Fondazione in via Montevicchio n. 114 61032 - Fano (PU).

Criteri di valutazione

- Coerenza del progetto con le finalità del | fino a 20 punti
- Fattibilità e sostenibilità economica della realizzazione del progetto proposto | fino a 30 punti
- Innovatività della proposta | fino a 20 punti

Premio

Il progetto vincitore riceverà un premio in denaro del valore massimo di 5.000 euro.

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 segnatrice.

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 segnatrice. La segnatrice, 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, *Camerale III, Roma: chiese e monasteri*, b. 1899, fasc. 28, cc. 2r-12v).

VI. Didascalie

Le didascalie riportano tutte le indicazioni relative alle immagini dell'articolo.

Es.:

Fig. 1. Eraclea Minoa, teatro greco, situazione odierna (foto dell'A., maggio 2011).

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)

Dicembre 2024