

STORIE IN MOVIMENTO



STORIE IN MOVIMENTO

DIALOGHI E PERCORSI SULLE VITE DEL PATRIMONIO CULTURALE DIFFUSO

Talk / tavole rotonde / tour

25 novembre – 1° dicembre 2024

Palazzo Cavalcanti, Casa della Cultura / Gallerie d'Italia Napoli / Complesso di San Domenico Maggiore / OBÙ (ex-Convento delle Suore di S. Anna a Capuana nel Borgo Sant'Antonio Abate)

Ideazione e direzione scientifica di Francesca Amirante

A cura di Nicola Ciancio

Progetto promosso e finanziato dal Comune di Napoli

prodotto da Ex-Voto [Radical Public Culture]

Staff:

Claudia Moretti, direttore di produzione

Alberto Bottillo, identità visiva

Raffaele Bonavita, direzione tecnica e editing audio

Loris Barbieri, fonica

Fabrizio Pollio, assistente di produzione

Amedeo Benestante, documentazione fotografica

Serena Schettino, documentazione fotografica

Rossella Grasso, Alessio Barco: documentazione video e montaggio

Simona Da Pozzo, impaginazione grafica della pubblicazione

Si ringraziano:

ANM Azienda Napoletana Mobilità

Gallerie d'Italia - Napoli museo di Intesa San Paolo

Spazio OBÙ – Fondazione Terzoluogo

Pubblicazione edita da Ex-voto [Radical Public Culture]

Via del Formale, 46 - 80134 Napoli - c. f. 97407330154

Co-editore: Comune di Napoli

e-BooK, Napoli 2024

ISBN 9791221064827

Promosso e
finanziato da



Organizzato da



Si ringraziano



AGENZIA
NAPOLETANA
MOBILITÀ S.p.A.



FONDAZIONE
TERZO
LUOGO



INDICE

INTRODUZIONE

- 6 Presentazione**
Gaetano Manfredi
- 7 Storie in movimento**
Francesca Amirante
- 10 Dialoghi e percorsi**
Nicola Ciancio

CONTRIBUTI

- 14 La villa napoletana. Antichità e natura tra Rinascimento e Barocco**
Gabriella Pezone e Giuseppe Pignatelli
- 23 Luigi Vanvitelli, Giuseppe Sanmartino e il Succorpo dell'Annunziata di Napoli: un caso di ‘museografia’ settecentesca da recuperare**
Riccardo Naldi
- 30 Sopravvivenze. Due contesti superstiti della Napoli medievale**
Mariano Saggiomo
- 36 Mega-structures e claustrofobia sociale: l’architettura come medium**
Bianca Felicori
- 42 Il Corpo di Napoli: un dialogo pubblico tra effimero e permanente**
Yasmin Riyahi e Maria Gaia Redavid
- 49 Atlas dei Corpi: hackerare la soglia del Corpo di Napoli**
Simona Da Pozzo
- 57 Ultra Moenia**
Marco Izzolino

- 65 L'Urban art come specchio della società partenopea a ll'epoca della globalizzazione. Tre casi-studio: Graffiti ultrà, cyop&kaf, Inward**
Francesca Basile
- 80 Santa Maria in Cosmedin: un contesto da risarcire**
Stefano De Mieri
- 89 Architettura transnazionale e patrimonio storico:
i casi di Piazza Municipio e di Piazza Garibaldi a Napoli**
Anita Martinelli, Capucine Tournilhac, Sveva Ventre, Bruna Vendemmia.
- 92 Tessere per l'arte pubblica. I mosaici delle stazioni dell'arte di Napoli**
Giovanna Cassese e Maria Corbi
- 102 Le Corbusier a Napoli: una città “riuscita” ?**
Orfina Fatigato
- 115 Di fronte l'antico, andata e ritorno: porcellane napoletane e diffusione
europea dei motivi pompeiani della seconda metà del settecento**
Paola D'Alconzo

APPENDICE

- 124 Conversazioni: abstract e podcast**
Carlo Rescigno, Alexander Valentino e Daniela Allocca,
Bianca de Divitiis e Mario Epifani
- 128 Il programma 2024**



INTRODUZIONE

PRESENTAZIONE

Gaetano Manfredi

Sindaco di Napoli

Il patrimonio culturale diffuso, materiale e immateriale, della città di Napoli rappresenta un bene unico e inestimabile da salvaguardare, valorizzare e raccontare. Per questo l'Amministrazione Comunale ha promosso la rassegna Storie in Movimento, nata per mettere in relazione le ricerche svolte da studiosi di vari ambiti sul patrimonio culturale diffuso della città, con la vita, passata e presente, delle opere, dei luoghi e delle attività, anche con l'ambizione e il proposito di far ripartire tante storie, di rimetterle, appunto, in movimento. Occuparsi infatti di chiese, palazzi, manifatture, opere d'arte, spazi cittadini, presenti in una città, non significa, per un'Amministrazione Comunale, semplicemente preservarli e manutenerli, ma significa, soprattutto, riportarvi la vita e le attività, implica il far nascere nuovi percorsi professionali e nuove occasioni di sperimentazioni per attività culturali e sociali.

Quello che, poi, sta davvero a cuore a questa Amministrazione è che le attività che vengono promosse siano rivolte ai cittadini tutti e la rassegna Storie in Movimento è stata pensata anche per questo: mettere in "comune" quella enorme mole di ricerche che vengono svolte da storici dell'arte e dell'architettura, archeologi, urbanisti, artisti, i cui risultati, spesso, sono noti solo a un pubblico di specialisti. I cittadini devono essere messi sempre più in condizione di conoscere, preservare e, soprattutto, partecipare affinché si maturi quel senso di comunità, si rafforzi il concetto di eredità culturale, così ben formulata dalla Convenzione di Faro, requisito fondamentale affinché la parola identità sia considerata nella sua accezione migliore, più concreta e inclusiva.

STORIE IN MOVIMENTO

Francesca Amirante

Consigliere del Sindaco di Napoli per il Patrimonio culturale diffuso materiale e immateriale.

La prima edizione di Storie In Movimento è nata dalla necessità di mettere in relazione le ricerche che gli studiosi dedicano al patrimonio culturale diffuso, materiale e immateriale, della città di Napoli e i progetti che puntano a rivitalizzare parti di questo patrimonio. Spesso manca questo collegamento che con frequenza esiste, ma che non sempre viene reso esplicito. La città di Napoli con le centinaia di edifici sacri, con i suoi palazzi, edicole, archivi, siti archeologici, stazioni, pavimentazioni, murales e con le molteplici testimonianze di cultura immateriale, dai saperi ai culti, dalle tradizioni artigianali a quelle gastronomiche, può essere considerata una delle grandi capitali del Patrimonio diffuso. Un patrimonio che riemerge nel suo quotidiano, in ogni dove, in ogni strada, piazza, in superficie e negli ambienti ipogei e che si lega in modo continuo alla vita delle persone che lo vivono e lo percorrono spesso in modo inconsapevole, ma che riemerge nei racconti, nei detti, negli usi e anche ... negli abusi. È abbastanza paradossale che i principi espressi nella Convenzione di Faro, che incoraggia a riconoscere che gli oggetti e i luoghi non sono, di per sé, ciò che è importante del patrimonio culturale ma che sono importanti per i significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano, siano in qualche modo insiti nei Napoletani, anche se di questo patrimonio non se ne fa sempre un buon uso, perché non lo si conosce a anzi, per usare un termine ancora più corretto, non lo si riconosce.

E allora questa Rassegna è sembrata all'Amministrazione comunale un atto dovuto, un passaggio obbligato sia per valorizzare le ricerche degli studiosi, sia per favorire questo riconoscimento e spingere gli operatori culturali, quando questo non accade, a rimettere in movimento una storia perché questa possa essere utile alle persone.

Non c'è dubbio che per agevolare questo riconoscimento e renderlo fecondo e attuale, c'è bisogno di una precisa volontà che è quella di mettere in comunicazione mondi a volte molto vitali, ma spesso bloccati in un settore, in una specifica competenza. E chi può essere l'elemento di connessione tra mondi diversi se non il Comune che ha nella sua stessa funzione quella di lavorare per i cittadini? E così storici dell'arte, archeologi, urbanisti, curatori,

archivisti possono trovare uno spazio dove mettere in “comune” le loro ricerche, con una manifestazione che non è rivolta a specialisti della materia, ma ai cittadini. Questo significa, quindi, anche favorire linguaggi che siano adatti alla comunicazione per non esperti, raccontare esperienze, progetti, ricerche con la voglia di una reale condivisione.

La preparazione alla Rassegna è nata da relazioni empatiche, da congiunture di vite e interessi: una call informale rivolta a studiosi delle Università Federico II, Vanvitelli, l’Orientale, Suor Orsola Benincasa e a diversi soggetti individuati, perché interpreti di quella cultura del fare, del mettere le mani in pasta sporcandosele, è stata solo l’inizio di un percorso che ha visto progressivamente nascere un programma che, nei mesi, è diventato fittissimo. Le diverse proposte raccolte hanno consentito di individuare delle sezioni, delle aree tematiche all’interno delle quali studiosi, operatori, rappresentanti del terzo settore, potessero muoversi con agio:

Storie di un patrimonio in movimento che ha inteso far conoscere al grande pubblico ricerche di studiosi su opere, luoghi, monumenti che, anche grazie alla loro scoperta e riscoperta stanno vivendo un nuovo corso

Patrimonio e culture contemporanee che ha voluto far emergere quanto molte delle esperienze più interessanti della produzione di arte contemporanea attinga in chiave rigenerativa a antichi monumenti o manifatture

Napoli e il Mondo che si è concentrata sulla relazione fondamentale tra il nostro patrimonio e quello di altri luoghi e sugli sguardi che viaggiatori e forestieri hanno avuto sulla nostra città; relazione e sguardi che aiutano ad ampliare la narrazione del nostro patrimonio culturale. Dagli studi alla rigenerazione dei luoghi che ha puntato a svelare come processi di rigenerazione urbana, non solo partono dalla conoscenza di quello che c’è stato e quello che è ancora presente, ma diventano essi stessi oggetto di studi e ricerche.

Era chiaramente necessario nella presentazione della Rassegna coinvolgere chi ha il compito di tutelare, conservare, restaurare e valorizzare quel patrimonio diffuso di cui Napoli è ricca. E quindi sono stati chiamati in un dialogo serrato e pieno di spunti, rappresentanti delle Soprintendenze -Archeologica, Belle Arti e paesaggio e Archivi e Biblioteche - esponenti di reti tra Musei, Associazioni e aree archeologiche e responsabili della valorizzazione culturale delle Stazioni dell’Arte.

E poi si è dato spazio alle ricerche spesso già inserite in ampi progetti e proposte. In una città che ha inglobato nelle proprie maglie la grandi ville storiche, diventate democraticamente condomini, ma spesso irriconoscibili nelle loro forme originarie, la ricerca svolta dalla Università Vanvitelli e che diventerà una risorsa accessibile a tutti, diventa un punto da cui partire o ripartire, anche per rendere accessibili o riutilizzabili ambienti che non sono sempre noti; molti sono stati i contributi degli storici dell’arte: sul Succorpo dell’Annunziata, su un’urna altomedievale un tempo conservata nell’antica e importante chiesa di Santa Maria in Cosmedin, oggi devastata dai furti, su una cappella del Duomo sconosciuta a tutti e riscoperta grazia ad un’attenta lettura delle fonti e a indagini degne di Indiana Jones e su una chiesa che si credeva scomparsa e che è oggi diventata una pizzeria. Studi che contribuiscono a ripensare l’uso di alcuni spazi, a sperare di salvare chiese in abbandono, a constatare che, incredibilmente, il patrimonio culturale diffuso a Napoli, non è scomparso, ma va solo

riscoperto. In questa sessione può essere inserita anche la testimonianza di un collettivo che a Salerno gestisce e valorizza, aprendola alla città, la chiesa detta dei Morticelli.

Una sessione ha riguardato i beni archeologici attraverso nuovi sguardi e letture sulla statua del Nilo per poi passare al meraviglioso rito della sepoltura in epoca greca tra simposi e candele. E poi interessantissime letture sulla tradizione della Street Art, sul lettering scelto dalle tifoserie napoletane che attinge ad antiche tradizioni di scrittura, ma anche sul riuso del mosaico nelle Stazioni dell'arte; e poi le manifatture, come quella della porcellana che è entrata in dialogo con la produzione contemporanea e il passaggio dei saperi. E poi sguardi sulla città, da Le Courbusier ai progetti sulle piazze, da quello sul MUDD il nuovo, nascente Museo Diocesano Diffuso, alla relazione tra architettura e musica. Una settimana intensa, partecipata, che per tenere fede al concetto di diffuso ha privilegiato la scelta di più sedi, da quelle istituzionali come Palazzo Cavalcanti e il Convento di San Domenico Maggiore alle Gallerie d'Italia, fino agli spazi di OBU- Fondazione Terzo Luogo, che sono, essi stessi, delle storie in movimento ...in un movimento bellissimo.

Questo Quaderno è parte integrante di questa Rassegna, in quanto ulteriore strumento di condivisione delle tematiche affrontate.

L' Amministrazione Comunale è già pronta per la seconda edizione!

DIALOGHI E PERCORSI

Nicola Ciancio

Curatore della rassegna, progettista culturale,
presidente di Ex-Voto [Radical Public Culture]

Storie in Movimento nasce dall'iniziativa di Francesca Amirante, delegata del Sindaco di Napoli al patrimonio culturale diffuso materiale e immateriale, con l'obiettivo di dare spazio, in forma divulgativa, alle ricerche scientifiche in ambito storico-artistico, archeologico e storico-architettonico incentrate sul patrimonio della città.

Grazie al coinvolgimento di *Ex-Voto [Radical Public Culture]* nella progettazione di questa rassegna, il punto focale si amplia, affiancando agli studi sul patrimonio le vite di questo patrimonio, costantemente in movimento.

Il patrimonio culturale di Napoli è una materia viva, che si rinnova grazie alle storie e alle esperienze che lo abitano e si stratificano nel tempo. Con *Storie in Movimento*, poniamo attenzione agli studi scientifici sul patrimonio e, attraverso il coinvolgimento di artisti contemporanei, progetti di rigenerazione e culture attuali, raccontiamo degli usi e dei percorsi che questo patrimonio intraprende. Percorsi che si stratificano, diventando parte di un racconto complesso e multiforme della città, con l'intento di esplorare il senso stesso del patrimonio culturale.

L'obiettivo è promuovere, attraverso cerchi concentrici che coinvolgano un pubblico sempre più ampio, una maggiore consapevolezza e “affetto” verso questo patrimonio, che ogni giorno attraversiamo e viviamo. Questo con lo scopo di ispirare future ricerche in ambito storico-artistico, nuovi percorsi e possibili usi del e sul patrimonio.

La prima edizione di *Storie in Movimento* si è svolta dal 25 novembre al 1° dicembre 2024 e ha coinvolto 50 relatori su 27 eventi (4 tour, 6 tavole rotonde, 17 ricerche presentate) distribuiti nell'arco di 7 giorni.

Una specificità della rassegna è stata la sua natura itinerante: oltre ai tour, che hanno esplorato luoghi specifici della città come la nuova fermata Chiaia della linea 6 metropolitana dell'arte (a cura di ANM) e le vie d'acqua di Santa Caterina a Formiello (a cura di Cool City), abbiamo raccontato le storie in diverse sedi, tra cui Palazzo Cavalcanti – Casa della Cultura, Gallerie d'Italia, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, e abbiamo concluso la settimana presso il nuovo centro culturale Obù, all'interno dell'ex convento di Sant'Anna a Capuana.

Durante la settimana di rassegna, abbiamo esplorato l'enorme patrimonio delle chiese e i loro usi e progetti, dialogando con Padre Antonio Loffredo, Ludovica La Rocca (BLAM) e Vincenzo Piscitelli, insieme alle ricerche di Stefano De Mieri e Mariano Saggiomo. Abbiamo

affrontato la tradizione della porcellana attraverso le ricerche storiche di Paola D'Alconzo, in dialogo con l'opera dell'artista contemporaneo Diego Cibelli; attraversato Piazza Garibaldi, analizzando le operazioni di archistar con il progetto TUPACH in dialogo con realtà che stanno sviluppando progetti di attivazione della piazza, come Dedalus, Es(tra)moenia e Fondazione Terzo Luogo.

Abbiamo parlato di monumenti e della loro risemantizzazione, come nel caso del “Corpo di Napoli” con le ricerche di Maria Gaia Redavid, Yasmin Riyahi e il lavoro dell’artista Simona Da Pozzo; osservato i muri della città tra arte urbana e nuove iconografie con le ricerche di Marco Izzolino e Francesca Basile; e analizzato l’architettura come sfondo della musica Trap e Rap con Bianca Felicori. Inoltre, ci siamo soffermati sui mosaici delle stazioni dell’arte con Maria Corbi e Giovanna Cassese, sulle ville napoletane con NEA_Via, sui riti dionisiaci e la vita attuale degli ipogei con Carlo Rescigno e Alessandra Calise, e su Napoli e il mondo nell’architettura con Orfina Fatigato, Bianca De Divitiis, Mario Epifani, Roberta Amirante e Ana Navarro Ortega.

Questo quaderno vuole essere una testimonianza di questa prima edizione della rassegna. Contiene la maggior parte degli studi presentati e i link al canale podcast dove sono raccolte le registrazioni delle tavole rotonde (che non potevano essere trascritte) e di alcuni degli studi.

Speriamo che anche questo strumento, così come la stessa rassegna, possano essere utili a promuovere una continua riappropriazione del patrimonio culturale della città, arricchendo il racconto complesso e sperimentando nuovi usi che, rispettosi del passato, possano dare nuova vita al patrimonio, restituendolo alla collettività come bene vivo per la città e i suoi abitanti.

CONTRIBU



LA VILLA NAPOLETANA. ANTICHIÀ E NATURA TRA RINASCIMENTO E BAROCCO.

Gabriella Pezone e Giuseppe Pignatelli

NEA_VIA Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Presentazione del progetto PRIN 2022 PNRR Nea_Via Maria Gabriella Pezone

Premessa

È un vero piacere prendere parte alle *Storie in movimento. Dialoghi e Percorsi sulle Vite del Patrimonio Culturale Diffuso* perché è una bella occasione di condivisione con la cittadinanza dei primi risultati del Progetto di Interesse Nazionale che ho l'onore e l'onore di coordinare come *Principal Investigator*.

Il lavoro di ricercatori e storici può dirsi veramente compiuto quando le *nostre* ricerche accademiche ci lasciano per diventare di tutti, passando agli altri che le leggono, le fanno proprie e le rielaborano per comprendere e approfondire il *loro* patrimonio. La ricerca, in questi casi, si trasforma anche in divulgazione, innescando quei processi di interazione con la società civile – di trasmissione della conoscenza del patrimonio che si traduce in consapevolezza – nucleo fondante della cosiddetta nostra terza missione universitaria.

Vorrei in premessa, dunque, proprio per questo motivo richiamare le “ricadute” concrete del nostro progetto che, essendo stato finanziato con fondi europei, deve rispondere anche agli obiettivi strategici del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza. Inserito all’interno della Missione 4 - Ricerca e Università, il progetto NEA_VIA ha l’ambizione di rispondere al tema strategico “Benessere Umano/Cluster 2” poiché mira a recuperare le radici storiche del paesaggio culturale della città di Napoli e a incidere sul benessere dei cittadini, attraverso processi di conoscenza partecipativa per la riappropriazione dei luoghi, nella creazione di innovativi percorsi turistici anche attraverso l’uso delle nuove tecnologie.

In alcune aree della città di Napoli, oggi caratterizzate da disordine urbano, se non da vero e proprio degrado (la Salute; Capodimonte; San Giovanni-Barra) si vuole incidere sul benessere, attraverso il recupero di storie e memorie “alte” capaci di nobilitare luoghi oggi profondamente degradati. Diversamente, in quartieri caratterizzati ancora dall’incantevole bellezza dei luoghi, ma destinati al godimento di pochi (Posillipo, Pizzofalcone, Chiaia), si proverà, attraverso processi di relazione tra pubblico e privato, a programmare nuovi percorsi turistici inclusivi (da mare o da terra) che, attraverso il racconto delle radici storiche recuperate con l’indagine archivistica, li facciano ri-diventare patrimonio condiviso.



Il tema scientifico della villa, le scelte metodologiche e la comunicazione digitale

Il centro del nostro progetto è lo studio dello sviluppo di questo modello architettonico antico in età moderna a Napoli che, partendo dai capisaldi di età aragonese (le ville di Poggiooreale, la Duchesca, la Conigliera, le ville dei letterati: Pontano, Sannazzaro, Bernardino Martirano) vuole approfondire in modo particolare il suo sviluppo in età vicereale tra Cinque e primo Settecento.

La villa è un edificio, come noto, nato nell'antichità per sorgere in campagna e finalizzato allo svago e al riposo del proprietario, in contrapposizione con tutto ciò che la città rappresentava. Un luogo dell'*otium*, ovvero di tutte quelle attività praticate per “ricreare” lo spirito: esercizio fisico, pratiche intellettuali e, soprattutto, godimento della bellezza naturale e vicinanza alla semplicità della vita agreste tramandato da tante fonti antiche.

Gli studi complessivi sulla ripresa rinascimentale di questo edificio antico (Ackermann 1990; Burns 2012), intatti, nel sintetizzarne i caratteri, hanno richiamato proprio l'importanza delle fonti letterarie, incentrate sul compiacimento della semplicità della vita in campagna come antidoto alla ciceroniana *occupatio urbis ac vitae* e sulla dignità dell'*otium* nei confronti del *negotium* (nelle *Satire* di Orazio, di Giovenale; negli *Epigrammi* di Marziale; nelle *Bucoliche* e *Georgiche* di Virgilio; negli scritti di Cicerone). Fonte di ispirazione nella progettazione delle ville moderne furono le lettere di Plinio il Giovane (*Lettere*, V, 6) con la descrizione del *Laurentinum* (Lazio) e dei *Tusci* (Toscana) e con l'esaltazione dei vantaggi di una vita senza toga, caratterizzata da semplicità, informalità, salubrità nella quale dedicarsi allo sport, alla contemplazione del paesaggio.

Tutte queste fonti si andavano riscoprendo e studiando proprio nel Rinascimento. Vale giusto la pena di ricordare come le lettere pliniane, la cui fortuna fu ininterrotta dalla tarda antichità, ebbero però una forza propulsiva nuova con la riscoperta umanistica, innescando anche la fortuna di un “genere” letterario ecfrastico sulle ville che ha molti esempi nella letteratura cinque e seicentesca, ad esempio in Sannazzaro.

Fin dalla sua rinascita nel Quattrocento, la villa, come luogo di delizie, è stato il luogo del godimento della natura, ma anche di tutte le arti, la letteratura, la musica, il teatro, l'arte dei giardini, le arti visive. Lo studio della villa ha imposto dunque la necessità di un Gruppo di ricerca pluridisciplinare, che vede coinvolti due atenei, il dipartimento di Lettere e Beni culturali dell'Università Vanvitelli e il Suor Orsola Benincasa, con ricercatori che hanno competenze diverse, tutte indispensabili per comprendere a pieno le ville. La storia dell'architettura (M.G. Pezone, G. Pignatelli Spinazzola, A. Convertini, L. Giorgi, S. Landi, L. Uccello), la storia dell'arte moderna (A. Zezza), il rapporto con il modo antico (P. Carfora), non trascurando, laddove possibile, l'attenzione al dato materiale con il restauro dell'architettura (M.T. Como) e soprattutto agli aspetti culturali e letterari con il contributo di un professore di Letteratura italiana (G. Genovese). Non secondari poi gli aspetti di digitalizzazione (R. Presta) su cui mi soffermerò in seguito.

Il tema della villa in Italia ha una storiografia ricca e consolidata. Tuttavia, nel quadro della storiografia generale si è avuta sinora scarsa attenzione al suo sviluppo a Napoli. Le ville napoletane, invece, ebbero un ruolo importante e forse non meno influente di quello svolto dalle ville toscane, romane o venete. Mentre numerosi a Napoli sono i contributi sulle ville aragonesi (in particolare su quella di Poggiooreale, grazie anche al recente ritrovamento di

nuove fonti iconografiche) e sui giardini (A. Giannetti) va detto che manca del tutto un'indagine sistematica complessiva, con affondi archivistici, in età moderna e, soprattutto, sul suo sviluppo tra cinque e primo Settecento, così come è stato condotto in altri contesti italiani. Quali furono i rapporti delle ville napoletane con quelle venete, toscane, romane? Come si inserisce la villa napoletana all'interno del contesto delle ville italiane?

Il progetto intende rispondere a questi interrogativi, cercando di colmare un vuoto storiografico con un'indagine a tappeto su tutti gli episodi, non solo quelli materialmente ancora esistenti, ma soprattutto quelli emergenti dalla lettura delle fonti in diversi ambiti topografici: 1. *Le ville marittime lungo la fascia costiera*: da Posillipo, dove le ville si insediarono sui resti antichi, a Chiaia, a S. Lucia sino a Barra; 2. *Le ville collinari extra moenia di Posillipo, della Salute, di Capodimonte, di Pizzofalcone, del Vomero*.

Napoli ha una configurazione orografica/geografica straordinaria, una baia chiusa circondata da una serie di colli, dominata a oriente dal massiccio Somma-Vesuvio. Un sito caratterizzato da una indiscutibile bellezza naturalistica, particolarmente adatto alla costruzione di questo tipo di edifici dotati di opulenti giardini con viste panoramiche, amplificate dal rapporto visivo con il mare e dalla presenza di resti archeologici, specificità – questa – che svolse sempre, nel tempo, una funzione di catalizzatore nel favorire questi insediamenti. Col passare dei secoli, nell'arco temporale preso in esame, è mutato il rapporto tra la città e i borghi, tra la città e le campagne circostanti, così come è cambiato il tessuto viario, mentre è rimasta immutata la sua splendida configurazione geografica. Per questo motivo, nell'individuazione delle macroaree di riferimento per la ricognizione degli episodi, si è fatto riferimento al dato geografico e non a quello storico o all'attualità, per evitare di riferirsi a fasi che cristallizzino situazioni differenti soprattutto per quel che riguarda il rapporto con la viabilità nella città contemporanea.

Quali le ragioni che hanno sinora scoraggiato un'indagine del genere? La scarsa conoscenza dello sviluppo della villa napoletana è dovuta principalmente alla scomparsa materiale e/o alle notevoli trasformazioni della maggior parte delle architetture, inglobate nel tessuto urbano successivo. Ci sono state cancellazioni/modifiche/alterazioni subite dalle strutture e dal loro contesto per lo sviluppo parossistico della città (soprattutto dal secondo Dopoguerra) che ha reso complesso il riconoscimento materiale delle tracce superstiti. In alcuni casi, le condizioni di degrado in cui versano i contesti urbani che fanno emergere un contrasto stridente tra la bellezza del passato, caratterizzato dal godimento di natura e antichità, e i luoghi attuali maltrattati ed emarginati, anche se interni città storica.

Il fine del nostro progetto è di “RENDERE VISIBILE L’INVISIBILE” attraverso un serio lavoro di ricerca sui casi studio, mettendo insieme fonti di archivio con quelle periegetiche, letterarie e iconografiche. Un lavoro del genere ha un’ulteriore difficoltà nell’inaccessibilità dei luoghi, trattandosi di proprietà private, ma si può avvalere di strumenti nuovi, indisponibili in passato come *Google Earth* che consente un’ispezione panoramica dei luoghi straordinaria.

La complessità della ricerca è da imputarsi non solo all’ampiezza dell’arco cronologico di nascita e sviluppo degli episodi napoletani, ma soprattutto alla ricca stratificazione nel corso dei secoli successivi, sia degli edifici che dei giardini.

Ho di recente pubblicato una monografia sul castello Giusso a Vico Equense che può essere quasi un esempio emblematico dello sviluppo della villa napoletana tra Cinque e Ottocento, con la sovrapposizione di molte “vite” nascoste dietro il manufatto ottocentesco (villa Carafa di San Lucido nel ‘500; villa di Matteo di Capua nel ‘600; villa Rava Schieri tra ‘600 e ‘700; villa di Nicola Amalfi nel primo ‘800). Si tratta di un lavoro nato nell’ambito di una bellissima ricerca promossa dall’amico e collega Andrea Zizza sulla committenza di Matteo di Capua ma che, per la ricchezza delle vite che ho riconnesso di questo manufatto, è diventato poi un libro.

Questa specificità dell’oggetto di indagine ha imposto come primario obiettivo del nostro progetto la riconnessione di “storie” – anche familiari – solo apparentemente sciolte tra loro: le notizie che emergono dalle indagini archivistiche, che gettano nuova luce sulla storia delle ville cinquecentesche e secentesche, vanno rialacciate ai manufatti contemporanei che le hanno occultate e inglobate, individuando resti materiali e siti di queste memorie, che sono disperse nella città contemporanea, ma che aspettano solo di essere individuate. Ecco perché “RENDERE VISIBILE L’INVISIBILE” credo sia un motto efficace a restituire il nostro lavoro, un lavoro difficile che sinora non è stato mai intrapreso in maniera complessiva, poiché sebbene alcune ville di età moderna coi giardini siano state già indagate, spesso si è trattato di un mero lavoro storico senza l’individuazione dei siti con la possibilità che ne deriva di scoprire tracce superstiti.

Per raggiungere l’obiettivo è indispensabile lavorare non solo come storici dell’architettura sui singoli manufatti ma ragionare anche sulla grande scala e rapportarsi, passando alla scala urbana, alla configurazione della città nei singoli periodi cronologici di indagine. Guardare alla viabilità delle singole fasi cronologiche, spostando l’attenzione dalle strade ottocentesche (via Posillipo, l’attuale corso Vittorio Emanuele o la strada di accesso a Capodimonte) che hanno risolto molti problemi di collegamento nella città di Napoli, ma hanno fatto perdere i rapporti originari con le colline, tagliando in due, in alcuni casi, i grandi latifondi originari. Un esempio per tutti, la via Posillipo, che ha creato nuove incantevoli prospettive visuali, ha tagliato del tutto il rapporto originario delle ville costiere con “la montagna”, non consentendoci più di leggere in alcune ville i giardini pensili o la presenza delle grotte ricavate nella falesia che punteggiavano i giardini come legame ancestrale con la natura. Diviene indispensabile dunque ragionare anche sugli antichi percorsi, le gradonate, le calate, le cupe di discesa e risalita ai colli (un esempio per tutti: l’antica via Cacciottoli di ascesa al Vomero) che rappresenta una rete viaria ormai in disuso (e in molti casi in stato di completo abbandono) ma che invece il Comune ha il dovere di tutelare per i valori intrinseci di testimonianza di uno straordinario passato in connessione al sistema delle ville.

La prima cognizione di massima ha fatto emergere oltre 300 episodi dei quali è iniziata un approfondito lavoro di schedatura, attraverso una scheda progettata tenendo conto della complessità del tema di indagine. A monte si sono fatte scelte metodologiche sulla nomenclatura da usare, aspetti non secondari, trasmessi in dialogo stretto con la ricercatrice che si è occupata della traduzione digitale. La scheda è stata articolata – quasi come in un lavoro archeologico – per strati cronologici sovrapposti riguardanti lo stesso manufatto che racchiude più storie/ più committenti/ più lavori architettonici a seconda della fascia cronologica indagata. La scheda ha preso forma digitale in *Airtable* un software molto

versatile che costituirà un *database* consultabile *open access* alla conclusione del progetto, attraverso il sito web che è in avanzato stato di realizzazione (www.neavia.it). L'interrogazione del database costituisce poi *in progress*, per noi storici, uno strumento ulteriore di indagine per poter rispondere efficacemente agli interrogativi scientifici di partenza. Il progetto prevede anche la georeferenziazione del *database*, attraverso l'utilizzazione del software *ArcGIS*, aspetti a carico dell'Unità di ricerca del Suor Orsola Benincasa che ha una grande esperienza nella digitalizzazione dei beni culturali. Dopo aver completato l'inserimento dei dati su *Airtable*, si provvederà all'importazione delle schede su *ArcGis* per legarle ai luoghi fisici attraverso la georeferenziazione, con lo scopo finale di creare itinerari interattivi da *ArcGis Storymaps*. Funzionale al progetto è, infine, la disseminazione dei risultati che ci ha visto già impegnati nell'organizzazione di diversi eventi, come la partecipazione alle *Giornate Europee del Patrimonio* 2024. In attesa della realizzazione del sito web sono stati attivati altri canali di comunicazione con l'esterno nei nostri profili social Facebook e Instagram, gestiti dal assegnista di ricerca reclutata con i fondi del progetto (A. Convertini):

<https://www.facebook.com/profile.php?id=61566373735046>

<https://www.instagram.com/neapolitanvilla?igsh=eTQydG9kb2ZyeTMy>



Un caso studio: la villa di Sangro di Sansevero, poi Carafa di Roccella a Chiaia Giuseppe Pignatelli Spinazzola

Le vicende della villa hanno origine intorno al 1560, esito del processo di rigenerazione e rifunzionalizzazione edilizia seguito alla dismissione di vaste proprietà fondiarie extramoenia avviato dagli ordini religiosi nel borgo di Chiaia sin dai primi decenni del secolo. La fabbrica originaria deve identificarsi in una pertinenza agricola dei Cappuccini di S. Eframo posta tra la strada dell'Ascensione e la sommità della collina, acquisita da Giovanni Francesco di Sangro, futuro I principe di Sansevero, in cambio di un suolo a Fonseca da lui stesso ceduto alla congregazione francescana per la fondazione di un nuovo monastero. La masseria fu verosimilmente trasformata in villa dal pronipote Paolo entro il primo trentennio XVII secolo, assumendo l'aspetto di un severo casino turrito collegato alla via pubblica tramite un lungo viale di accesso, ben visibile nella seicentesca veduta di Alessandro Baratta tra la residenza dei d'Avalos marchesi del Vasto e il nuovo complesso delle carmelitane di S. Teresa. Anche le vedute a volo d'uccello realizzate alla metà del secolo da Didier Barra mostrano il piccolo edificio qualificato da una snella torre merlata, elemento comune a molte residenze private del borgo e indispensabile in un'ottica meramente rappresentativa più che difensiva. Saccheggiata dai rivoltosi durante i moti rivoluzionari nel gennaio del 1648, venti anni più tardi la villa «costituita di più e diversi vani inferiori e superiori, siti e posti nel suburbio della città di Napoli sopra la Montagnola dei Cappuccini, con relativi giardini e terreni ed altra piccola casetta con due bassi» – così come indicato nell'atto di vendita – fu ceduta a Giuseppe Carafa, duca di Bruzzano, per essere poi acquistata nel 1717 da Ippolita Cantelmo Stuart, moglie del principe di Roccella Vincenzo Maria Carafa.

L'altissima cifra pattuita, circa 10mila ducati, era giustificata dalle dimensioni del fondo agricolo collinare ma soprattutto dalla posizione strategica della residenza, centrale ma sufficientemente distante dalla strada pubblica in un borgo che proprio in quegli anni andava confermandosi come luogo residenziale privilegiato dalla nobiltà partenopea. Straordinaria testimonianza dell'aspetto della proprietà agli inizi del Settecento, la veduta di Chiaia di Gaspar van Wittel (oggi in collezione Intesa Sanpaolo - Gallerie d'Italia di Napoli) mostra l'edificio con l'incantevole pergolato aperto sul golfo, gli eleganti giardini laterali e il vasto possedimento rurale retrostante che si spingeva sino alla sommità della collina del Vomero, una rassicurante immagine che di lì a poco sarebbe radicalmente mutata.

Nel 1754 Ippolita commissionerà infatti al regio architetto Luca Vecchione la trasformazione della villa in una più grande residenza e la contemporanea costruzione, lungo la strada pubblica, di una serie di bassi, botteghe e case d'affitto in luogo dei giardini inferiori, un'operazione palesemente speculativa che bene si inquadra in un momento assai vivace per l'attività edilizia privata extramoenia nella capitale. Il progetto del Vecchione avrebbe in particolare portato all'abbattimento dell'antico ingresso e alla scomparsa del viale di accesso, sostituito adesso da una nuova via pubblica (la strada della Roccella) fiancheggiata da due corpi di fabbrica a due livelli suddivisi ciascuno in dieci bassi e botteghe al livello della strada e altrettanti quartini al livello superiore; un'altra strada più stretta (il vico della Roccella) avrebbe permesso di sfruttare anche la preesistente portineria, ugualmente rifunzionalizzata per ricavarne altri bassi e appartamenti d'affitto. Come visibile nella Mappa Topografica di



Giovanni Carafa (1775), i due lunghi corpi di fabbrica si sarebbero innestati direttamente al palazzo, fondendosi con esso per diventare, al livello delle loro coperture, due ariose terrazze protese verso mezzogiorno dalle quali godere del panorama sul golfo e sulla collina di Posillipo.

Il palazzo stesso, preceduto da una serie di rimesse e di locali accessori realizzati in luogo dell'antico cortile, fu rinnovato nella distribuzione degli ambienti interni, sopraelevato di un piano e ampliato verso oriente in modo da centrare sulla nuova facciata e sulla strada della Roccella il portale d'ingresso e, di conseguenza, lo scalone principale, ridisegnato dal regio architetto secondo stilemi adottati in analoghi interventi precedenti e successivi a questa committenza.

Preferita all'avito palazzo nella strada di Nilo, alla fine del Settecento la villa di Chiaia acquisì definitivamente lo status di palazzo di città, domicilio stabile di Vincenzo Maria Carafa Cantelmo Stuart e della moglie Livia Doria del Carretto; un inventario redatto nel 1782 racconta di quasi cinquanta stanze tra sale, gallerie, anticamere, camere, camerini e cappella, tutte riccamente arredate con pregiato mobilio e oltre centotrenta dipinti di straordinaria qualità e valore.

Segnale inequivocabile del progressivo declino sociale ed economico che colpì la famiglia dai primi anni dell'Ottocento, sino alla caduta del Regno l'edificio non subirà però alcuna trasformazione di rilievo; solo dopo l'Unità le vicende del palazzo, delle sue dipendenze e del fondo agricolo retrostante si intrecceranno con quelle di un nuovo rione dalle spiccate valenze alto residenziali immaginato tra la Riviera di Chiaia e il corso Vittorio Emanuele lungo una strada che da Piedigrotta avrebbe raggiunto in rettilineo la chiesa di S. Teresa, diramandosi di qui in due distinti tronconi, uno in direzione del largo di S. Caterina e l'altro verso le rampe Brancaccio.

In realtà, solamente con l'ultimazione del rione Amedeo lungo le attuali via Martucci, piazza Amedeo e via Crispi nel 1874 fu tracciata una prima strada dalla piazza Amedeo sino allo slargo della chiesa di S. Teresa (futura via Vittoria Colonna), decisivo passo verso lo sfruttamento di una vasta area ancora inedificata e in gran parte di proprietà delle famiglie dei Carafa di Roccella, dei d'Avalos del Vasto e dei Giudice di Cellamare.

Nel 1881, l'ingegnere Ettore Moscarella presentò per conto della Società Veneta delle Imprese e Costruzioni un progetto per il prolungamento stradale dalla chiesa di S. Teresa attraverso la via e il vico della Roccella e il largo del Vasto, giungendo fino all'area compresa tra le rampe Brancaccio e la strada degli Alabardieri. L'ampliamento del rione fu tuttavia reso operativo solo nel 1885 grazie alla legge per il Risanamento, che garantiva procedure di esproprio molto vantaggiose: in quest'ottica, nell'agosto di quello stesso anno il principe Giuseppe Giudice Caracciolo di Cellamare cedeva una porzione dei giardini inferiori del proprio palazzo per il tracciamento dell'attuale via Gaetano Filangieri e delle scale d'Andrea, così come due mesi prima le sorelle Carolina e Ortensia d'Avalos avevano alienato i terreni antistanti la loro residenza. Alla fine del 1887, quando la futura via dei Mille aveva raggiunto il largo del Vasto, fu stipulato il contratto tra la Società Immobiliare e i fratelli Gennaro, Luigi, Francesca, Laura e Alberto Carafa Cantelmo Stuart, eredi del principe Vincenzo, che cedevano alcune porzioni dei casamenti d'affitto lungo la strada e il vico Roccella e la quasi totalità del giardino inferiore.

L'apertura della nuova strada portò al taglio e al definitivo isolamento dei due corpi di fabbrica antistanti il palazzo Roccella, risparmiando solo le prime due rimesse ancora oggi riconoscibili ai lati dell'ingresso principale; nell'occasione fu sopraelevato il terzo piano, e la Società Generale si impegnò ad omogeneizzarne i prospetti. Anche ciò che ancora sopravviveva del fondo agricolo retrostante fu espropriato nel 1889 per il tracciamento della via del parco Regina Margherita, sinuosa arteria residenziale che proprio in quegli stessi anni andava aprendosi alle spalle della chiesa di S. Teresa, tra la piazza Amedeo e il corso Vittorio Emanuele.

Alla fine degli anni Trenta del secolo scorso furono demolite anche le ali settecentesche per lasciare spazio agli edifici d'abitazione lungo la nuova via Carducci progettati da Ferdinando Chiaromonte nell'ambito dell'apertura del nuovo rione S. Pasquale; venti anni più tardi scomparirà anche l'ultima traccia del giardino superiore, sacrificato nella realizzazione del grande condominio della Società Edilizia Napoletana.

Ricordo, infine, come nel 1964 l'edificio fu oggetto di uno sciagurato tentativo di abbattimento da parte dell'imprenditore Mario Ottieri, sventato solo dopo una mobilitazione pubblica; privato in ogni caso di gran parte degli stucchi e delle decorazioni interne ed esterne, sarà in seguito acquisito dal Comune di Napoli e sottoposto a un lungo restauro che lo ha restituito alla cittadinanza nelle attuali funzioni del PAN_Palazzo delle Arti Napoli.

Immagini:

Fig. 1. Napoli, salita Cacciottoli

Fig. 2. G. van Wittel, *Veduta del borgo di Chiaja*, inizi del XVIII secolo. Napoli, Gallerie d'Italia. Particolare con, al centro, la villa Carafa di Roccella

Fig. 3. Napoli, via Vittoria Colonna e via dei Mille dal palazzo Scarpetta, 1890 ca. Napoli, collezione privata

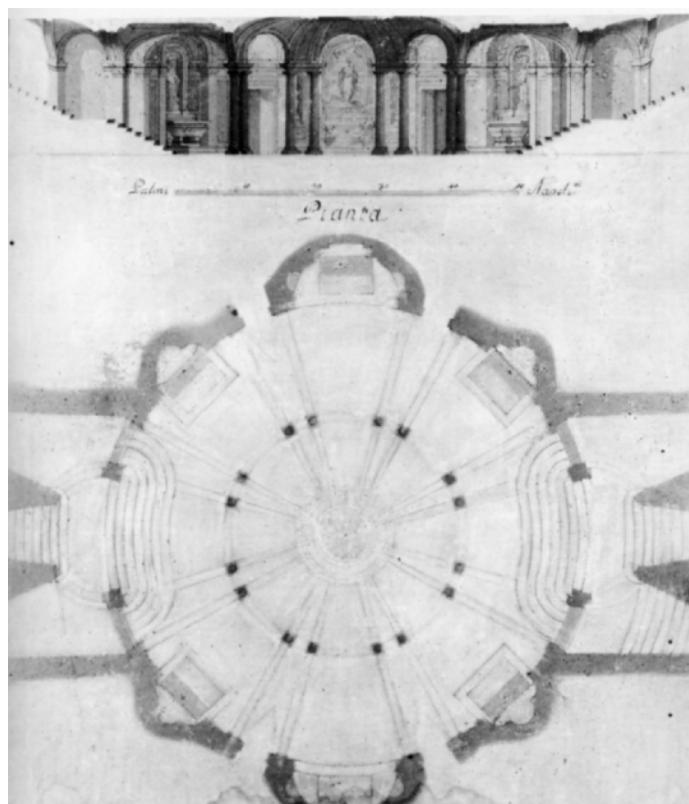
LUIGI VANVITELLI, GIUSEPPE SANMARTINO E IL SUCCORPO DELL'ANNUNZIATA DI NAPOLI: UN CASO DI 'MUSEOGRAFIA' SETTECENTESCA DA RECUPERARE

Riccardo Naldi

Professore di Storia dell'arte moderna Università l'Orientale di Napoli

La realizzazione del Succorpo dell'Annunziata di Napoli rientra in quella vasta e complessa campagna di lavori portata avanti, con il sostegno finanziario di Carlo di Borbone, da Luigi Vanvitelli, incaricato di riedificare la chiesa gravemente distrutta da un incendio nel 1757. La struttura che, fra molte controversie, prevedeva anche la costruzione di una nuova cupola, fulcro dell'ambizioso progetto vanvitelliano, fu inaugurata nel 1781.

Per far sì che, nell'attesa del completamento di questi complessi e presumibilmente lunghi lavori, si potessero celebrare i sacri riti, Vanvitelli realizzò entro il 1764 una rotonda ipogea che rappresenta uno dei più felici esiti dell'architettura napoletana del Settecento. Un organismo centrico, scandito nel giro primario da otto coppie di colonne tuscaniche. I fusti delle colonne sono collegati da un motivo ritmico che alterna architravi e arcate a tutto sesto.





In corrispondenza delle colonne partono delle nervature in stucco, che si uniscono al centro intorno a un festone che circonda l'oculo mediano: una sorta di diaframma entro cui filtra, attraverso una grata di ottone, un tenue raggio di luce che fa da tramite, anche simbolico, con la cupola della chiesa superiore. Il carattere unitario dell'invaso si fonda sull'idea di proiettare le colonne del circolo interiore sul muro perimetrale in forma di paraste che inquadrano le nicchie dove sono collocati gli altari, alternate a passaggi architravati mediante i quali si accede a spazi secondari che si aprono dietro le due absidi maggiori.

Questo gioiello architettonico, in cui Vanvitelli moltiplica e frammenta gli spazi pur riuscendo a garantire una chiave di lettura unitaria in questo caleidoscopico insieme, è momentaneamente inaccessibile. Certo, gli addetti ai lavori se ne ricordano; ma quanti sono i cittadini – non solo napoletani – che ne conoscono l'esistenza? La sua regolare apertura è auspicabile dal momento che oltre per la sua qualità architettonica, il Succorpo dell'Annunziata ha la funzione di custodire, nelle sue cavità spaziali, sculture di prima fascia del passato rinascimentale dell'Annunziata. Non tutto quello che costituiva il ricchissimo arredo scultoreo della chiesa andò perduto nell'incendio del 1757; dei materiali sopravvissuti, alcuni furono selezionati per essere rimontati nel Succorpo; che, dunque, si viene a configurare come una sorta di allestimento museografico settecentesco di opere rinascimentali.

Un caso di ‘fortuna dei primitivi’ promosso da Luigi Vanvitelli, il qual dové già avvertire la necessità di recuperare (come si evince anche dai magnifici disegni) e ridare visibilità e decoro ad alcuni pezzi che dovevano apparirgli particolarmente rilevanti della tradizione della scultura napoletana del Rinascimento (fig.1). Si comincia dalla *Madonna con il Bambino* (1470 circa) di Domenico Gagini, collocata sull'altare principale (fig. 2). Un'opera di rilevanti dimensioni (cm 180), un vertice di uno scultore che è stato fra i protagonisti del secondo Quattrocento, spostandosi dalla nativa Bissone (Canton Ticino) prima a Firenze, poi a Genova, Napoli e infine a Palermo. Se guardiamo la sistemazione data all'opera da Vanvitelli, vediamo che essa è stata rimontata su di un fondale di stucco raffigurante una gloria di angeli. Questo allestimento, che conferisce all'opera una certa spettacolarità e pone in risalto la figura della Vergine (cosa del resto ben comprensibile per un edificio dedicato all'Annunziata), chiama in causa un altro protagonista del Settecento, il grande modellatore e scultore Giuseppe Sanmartino, il quale collaborò con Vanvitelli come responsabile delle decorazioni in stucco non solo del Succorpo, ma anche della chiesa superiore. Le otto figure allegoriche di *Virtù*, eseguite tra il 1774 e il 1781 da Sanmartino e i suoi assistenti per altrettante nicchie collocate nei punti di innesto della navata con il transetto, alla base della cupola, rappresentano uno dei più felici episodi di fusione tra architetto e scultore che è dato di incontrare in questo fervido periodo di committenze legate al mecenatismo della corte reale. In breve, quando noi guardiamo la *Madonna* di Gagini osserviamo un'opera selezionata da Vanvitelli per essere collocata all'interno di un allestimento scenografico realizzato da Giuseppe Sanmartino. All'epoca, con la funzione di immagine destinata al culto; oggi, potremmo dire, come un manufatto che rientra in una progetto di ‘musealizzazione’ del passato rinascimentale della scultura napoletana.



Un caso altrettanto rilevante è rappresentato dalla tavola di marmo che si trova sull'altare principale del Succorpo, giusto di fronte a quello con la *Madonna gaginiana*. Si tratta di una grande scultura ad altorilievo raffigurante il *Battesimo di Cristo* (fig. 3), realizzata tra il 1505 e il 1507 da Andrea Ferrucci da Fiesole, personalità presente a più riprese a Napoli e che, alla fine della sua carriera, sarebbe stato insignito (1512) della carica di capomastro dell'Opera di Santa Maria del Fiore a Firenze e avrebbe collaborato con Michelangelo, nel 1524, ai lavori della Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Sulla base di ritrovamenti documentari, è stato possibile chiarire che la tavola del *Battesimo* è la tavola centrale superstite di una pala d'altare commissionata per la chiesa superiore dalla nobildonna Maria Brancaccio, da eseguirsi a modello di quelle scolpite da Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto. L'opera era originariamente montata in un telaio architettonico ad arco di trionfo che prevedeva, entro oculi laterali in alto, due raffigurazioni di apostoli, in basso, entro nicchie, la statua di *Santa Maria Maddalena* e di *Santa Caterina d'Alessandria*; nella predella, infine, vi erano i setti gaudii della Vergine. Il rimontaggio di Vanvitelli ha previsto la collocazione della tavola entro una cornice di stucco, decorata da una testa di angelo da cui pendono due festoni. L'idea è quella di creare una stretta connessione tra antico e presente, di trapiantare il reperto all'interno dell'organismo vivo del Succorpo. L'opera ci riporta al clima artistico della Firenze di fine Quattrocento in cui fra i protagonisti vi erano Verrocchio e il suo allievo Leonardo. Ferrucci respira in questo clima e lo ricrea a Napoli agli inizi del Cinquecento. Il maestro fiesolano, come già notava Vasari, si segnala per le sue qualità tecniche e per la capacità di selezionare blocchi di marmo di Carrara di prima qualità. Si diceva del coinvolgimento nell'impresa del Succorpo di Sanmartino. Questi ebbe il compito non solo di allestire apparati decorativi, ma anche di eseguire statue a dimensioni naturali, da porsi sugli altari. Spetta a lui un potente *San Lazzaro* (fig.4), nel quale la monumentalità si associa alla capacità di dare moto alla figura, con accenti naturalistici che spiccano, in particolare, nella raffigurazione del cane. Il materiale impiegato dall'artista è la terracotta, che egli lavorò fin dagli inizi della sua carriera, rivelandosi da subito uno dei principali maestri del Settecento in questa pratica. Anche in questo caso, lo stato di conservazione è assai sofferente: quasi uno sfregio a chi ha scolpito il marmo lucente del *Cristo velato*. L'intervento conservativo sarebbe quanto mai auspicabile, anche per verificare se la terracotta non fosse in origine destinata a essere dipinta di bianco, per dare l'effetto del marmo. Giuseppe Sigismondo, nel descrivere il Succorpo nel 1788, parla di «bellissime statue tonde e bassirilievi di marmo di ottimi autori». L'uso della terracotta, poi dipinta a imitazione di materiali nobili come il bronzo e il marmo, non era pratica sconosciuta nei cantieri vanvitelliani; ed è probabile che Sanmartino, la cui cultura figurativa spaziava fino al Rinascimento, si sia ricordato del colossale *Giosuè*, il gigante modellato in argilla da Donatello, dipinto di bianco per essere collocato su uno degli sproni della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, ma poi andato irrimediabilmente distrutto.

Il ciclo scultoreo del Succorpo è alquanto articolato e comprende statue tardoquattrocentesche (*San Giovanni Battista*; *Sant'Andrea*, dell'ambito di Tommaso Malvito) e cinquecentesche (*San Girolamo*; *San Giovanni Evangelista*, dell'ambito di Annibale Caccavello), collocate entro nicchie ai lati dei due altari principali; altre tre statue in

terracotta per gli altari minori (*San Michele Arcangelo; Santa Lucia; Sant'Antonio Abate*), eseguite nel 1763 da Francesco Pagano, fedele collaboratore di Sanmartino che, molto probabilmente, fornì i modelli. Tutte opere che, come le altre, necessitano quanto prima di interventi conservativi capaci di restituire all'insieme l'armonico effetto estetico previsto da Vanvitelli.

Immagini:

Fig 1. Luigi Vanvitelli, Pianta e sezione del Succorpo dell'Annunziata con la collocazione delle statue. Napoli, Archivio della Real Casa Santa dell'Annunziata.

Fig 2. Domenico Gagini, *Madonna con il Bambino*. Rimontata nel 1764 in una gloria di angeli in stucco eseguita da Giuseppe Sanmartino. Napoli, chiesa della Santissima Annunziata, Succorpo.

Fig 3. Andrea Ferrucci, *Battesimo di Cristo*. Rimontato nel 1764 in un ornamento in stucco eseguito da Giuseppe Sanmartino. Napoli, chiesa della Santissima Annunziata, Succorpo.

Fig 4. Giuseppe Sanmartino, *San Lazzaro*. Napoli, chiesa della Santissima Annunziata, Succorpo.



SOPRAVVIVENZE. DUE CONTESTI SUPERSTITI DELLA NAPOLI MEDIEVALE

Mariano Saggiomo

Ricercatore post-doc presso il Dipartimento Michalsky della Biblioteca Hertziana - Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, Roma

Chi studia Napoli, o anche chi più semplicemente è abituato a percorrere le strade del centro storico, sa bene di potersi trovare dinanzi a scenari insoliti. La città è in continua trasformazione, e le mutazioni, spesso repentine, non risparmiano nemmeno gli spazi storici monumentali, coinvolti nell'atavica e continua fame di spazio tipica del contesto partenopeo, senza che – purtroppo – gli organi preposti alla salvaguardia del patrimonio sappiano intervenire. Prova tangibile di ciò è offerta da due spazi di età medievale da poco riemersi dalle pieghe della storia.

Il primo sorge pressappoco alla metà del decumano maggiore della città romana, Via dei Tribunali, e precisamente in Via San Paolo. Si tratta di una chiesa dedicata a San Pietro e fondata probabilmente entro la metà del XIV secolo dalla famiglia Orimina, casata nota agli studi di Storia dell'arte soprattutto per aver dato i natali al famoso miniatore Cristoforo, autore intorno al 1340 della Bibbia angioina, oggi custodita a Lovanio, in Belgio. Giunti da *Ariminum* (Rimini), come lascia credere il cognome, gli Orimina sono documentati a Napoli almeno dagli anni settanta del Duecento; si stabilirono prima nel quartiere di Forcella e poi in quello di Montagna, che era anche uno dei cinque seggi in cui era divisa la città tra Medioevo ed Età moderna. La questione dei seggi, detti anche sedili, è cruciale per intendere la storia della chiesa degli Orimina e più in generale la storia locale. Ne parla in modo approfondito un libro abbastanza recente di Fulvio Lenzo (2014): il termine indica sia un'area topografica e amministrativa, quindi una sorta di quartiere in senso moderno; sia un edificio in cui ci si riuniva per discutere del governo della città, cosa che in Età vicereale significava indirettamente influire su tutto il sud della Penisola. A incontrarsi erano naturalmente solo gli esponenti dell'aristocrazia residente in quel seggio, e far parte di quella selezionata *élite* divenne col tempo sempre più difficile, tanto da dover dimostrare di possedere i cosiddetti quattro quarti di nobiltà (i genitori materni e paterni dovevano essere nobili) e di risiedere stabilmente nel quartiere di riferimento. Per questa ragione, costruire palazzi monumentali e chiese private, dove la trasmissione della memoria avveniva per mezzo delle tombe e delle epigrafi (fondamentali a questo proposito gli studi di Tanja Michalsky), divenne molto diffuso. La chiesa degli Orimina sorse quindi in uno snodo centrale del tessuto urbano, e per diversi secoli ebbe di fianco proprio il Seggio di Montagna, che oggi è diventato una trattoria [Fig. 1].

In realtà, il Seggio fu costruito in un secondo momento, ma quel che conta è che chi lo edificò scelse l'area ad angolo tra Via dei Tribunali e Via San Paolo in quanto offriva ottime garanzie in termini di visibilità. Ad un livello per così dire più superficiale, le vicende del luogo di culto si possono seguire tramite la lettura delle antiche guide locali, tradizione letteraria che dalla metà del Cinquecento circa fino a tutto l'Ottocento vanta a Napoli decine e decine di testi, ciascuno dei quali racconta la città da un'angolazione specifica. Nel caso in esame, a fornire le notizie più dettagliate è la Napoli sacra di Cesare Engenio Caracciolo del 1623, che ne parla in questi termini:

«È ANTICHISSIMA CAPPELLA, LA QUAL FU EDIFICATA DALLA FAMIGLIA ORIMINA, SPENTA NEL SEGGIO DI MONTAGNA [CIOÈ ORMAI ESTINTA IN QUEL QUARTIERE AI TEMPI DI ENGENIO] E DEDICATA ALL'APOSTOLO SAN PIETRO; OGGI RITIENE IL NOME DI SANTA MARIA PORTA CÆLI CON L'OCCASIONE DELLA DIVOTISSIMA ET ANTICHISSIMA IMAGINE DI NOSTRA SIGNORA DIPINTA NEL MURO, LA QUAL A' NOSTRI TEMPI FU RITROVATA FRA L'ANTICO MURO DEL DETTO SEGGIO E QUEL DI QUESTA CAPPELLA, RINOVANDOSI IL SEGGIO PREDETTO; E DALL'HORA IN POI IL SIGNOR IDDIO, A SUA INTERCESSIONE, HA FATTO E FA MOLTI MIRACOLI E GRATIE; ONDE, PER TAL CAGIONE, VIEN MOLTO FREQUENTATA DA' NAPOLITANI, E PER QUESTO È NEL NUMERO DELLE MIRACOLOSE DI NAPOLI. OGGI SI CREDE CHE SIA IUSPADRONATO DEL CONTE D'UGENTO, L'ABBATE VI TIENE DUE PRETI E CHIERICO CHE CONTINUAMENTE VI CELEBRANO, E QUIVI IN UNO SEPOLCRO SI LEGGE: "FERDINANDO PANDONO UXENTINORŪ COMITI / NON MINUS AULICO / QUÀM MILITARI USU REGIBUS CARO / ACRIS INGENII VIRO / ET PROBĘ AGENDIS REBUS SOLLERTIĘ / JOAN.VINCENTIUS FILIUS / MAGNI MERITI MUNUS EXIGUUM / VIX ANN. LXXII. / SEMPER VIRIDI, & FELICI SENECTU».»

Gli elementi di interesse che derivano da tale testimonianza non sono pochi. Il dato più rilevante ai fini della storia è senz'altro il ritrovamento miracoloso: nello spazio tra la cappella e il seggio era stata rinvenuta un'immagine miracolosa della Vergine, che aveva determinato un cambio di denominazione per la chiesa e l'aveva resa un punto di riferimento per i fedeli. Qualche notizia più precisa è data dalla consultazione di inediti documenti d'archivio. Grazie ad essi, infatti, veniamo a sapere che il dipinto prodigioso era stato trovato nei pressi della porta principale della chiesa, porta che non si trovava su Via San Paolo, come si sarebbe portati a pensare osservando quanto resta attualmente della chiesa, bensì in un breve vicolo cieco che separava il Seggio dal luogo di culto. Sul fondo di questa stradina si trovava ad un certo punto la bottega di un fruttivendolo: oggi come allora ogni spazio diveniva utile alla città! Ma la facciata principale avrebbe presto subito problemi statici tali che avrebbero infine determinato la chiusura del vico, trasformando in principale la facciata su Via San Paolo.



Un altro dato da prendere in considerazione è la tomba di Ferdinando Pandone. Gli storici dell'arte la conoscono bene, purtroppo non per averla vista di persona, dal momento che è andata perduta, ma perché la guida di Carlo Celano (1692), opera in cui la visita alla città è divisa per la prima volta in più ‘giornate’, la attribuisce allo scultore Girolamo Santacroce. Recenti ricerche d’archivio, condotte da chi scrive e di prossima pubblicazione, chiariscono tuttavia l'impossibilità della cosa: come già si sapeva, Santacroce morì intorno al 1537, mentre Ferdinando – e questo è il dato nuovo – avrebbe dettato il proprio testamento circa una ventina di anni più tardi. Ciò non toglie che l'indicazione di Celano è prova dell'ottima fattura del sepolcro, tant’è che altri autori dopo di lui lo ritengono degno di speciale menzione.

Fondata quindi dagli Orimina e giunta attraverso vari passaggi di proprietà ai Pandone, la chiesa fu in seguito amministrata da una corporazione professionale per essere più tardi abbandonata. Nel suo importante volume del 1971 intitolato *Il Centro antico di Napoli*, Roberto Pane ne denunciava il profondo stato di abbandono:

**«LA PICCOLA CHIESA, COPERTA DA DUE BELLE CROCIERE A NERVATURE ANGIOINE,
È STATA SUDDIVISA IN DUE PIANI PER RICAVARNE DUE BOTTEGHE A PIANOTERRA
ED UNA SALETTA SUPERIORE, SOTTO LE CROCIERE CON UNA SCALA A CHIOCCIOLA.
IL PORTALE MARMOREO [...] È STATO DISTRUTTO PER SISTEMARE IL PIÙ AMPIO
INGRESSO DI UNA BOTTEGA; SIMILMENTE È SCOMPARSA UNA DELLE DUE
FINESTRETTI OGIVALI. IGNORIAMO QUALE SIA STA LA FINE DEL “BEL SEPOLCRO
DI FERDINANDO PANDONE, CON UNA STATUA DEL SANTACROCE” DI CUI DÀ
NOTIZIA IL CELANO».**

Da allora in avanti lo spazio è stato usato come deposito di una farmacia sita nello stesso vico, e chi scrive ha cercato per anni di accedervi senza risultati [Fig. 2]. Ma, come detto all'inizio di questo scritto, chi studia Napoli sa bene di potersi trovare dinanzi a scenari insoliti: da non molti mesi la chiesa ha riaperto in vesti di pizzeria, con la magra consolazione di poter rivedere le belle volte citate da Pane e addirittura lo stemma della famiglia Orimina in una delle chiavi di volta, per non parlare delle tracce di decorazione pittorica geometrica nei costoloni, che ancora molto possono rivelare della storia di questo splendido spazio pluricentenario.

Il secondo studio di cui si intende discutere, recentemente pubblicato da chi scrive nel prestigioso «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» (ottobre 2024), è, se possibile, ancora più incredibile del primo. Per osservarlo da vicino bisogna avanzare su Via dei Tribunali fino a raggiungere la strada che conduce alla chiesa maggiore e che porta perciò il nome di Via Duomo. Una volta entrati nel Duomo, bisogna percorrere tutta la navata e fermarsi nella testata destra del transetto, di fronte a quell'incredibile monumento che è la cappella della nobile casata dei Capece Minutolo.

Non si esagera dichiarando che si tratta di uno degli spazi sacri più interessanti del Trecento peninsulare, e per mille ragioni: le intenzioni autocelebrazio- nate dei fondatori, il rapporto della cappella con il Duomo, l'architettura stessa della cappella, le sue incredibili pitture, e naturalmente le sepolture dell'arcivescovo napoletano Filippo Minutolo (†1301), del capo della diocesi di Salerno Orso Minutolo (†1333), attribuita ormai con sicurezza da Francesco Aceto a Tino di Camaino (1280-1337), e infine quella di Ernico Minutolo, deceduto all'inizio del XIV secolo.

La cappella fu costruita contestualmente al cantiere del Duomo angioino, cioè tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, e fu ampliata esattamente un secolo più tardi, quando Enrico Minutolo volle ricavare spazio sufficiente per collocarvi il proprio monumento funebre, ancora adesso contro la parete di fondo del sacello. Quanto detto finora è cosa ben nota agli specialisti e anche ai non addetti ai lavori. Altrettanto risaputo è che in questa cappella fu ambientata addirittura una novella del Decameron di Giovanni Boccaccio. È la storia di Andreuccio da Perugia, sprovvisto mercante umbro che dopo essere giunto a Napoli fu coinvolto in diverse vicende losche. Per riscattarsi dal furto di 500 fiorini, decise di partecipare al trasfugamento della tomba di Filippo Minutolo, sepolto appunto in Cappella: dopo una sequela di peripezie riuscirà a tornare in patria con il prezioso anello dell'arcivescovo.

Tra i tanti che si sono interessati alla novella di Boccaccio è da segnalare, ai fini del nostro discorso, il celebre articolo di Benedetto Croce apparso nel 1911 sulle pagine della rivista «Napoli Nobilissima». Il saggio confluì presto nelle fortunatissime *Storie e leggende napoletane*, ed è perciò molto diffuso. Ciononostante, non è stata data la giusta importanza ad alcuni documenti che Croce pubblica in una nota, documenti di primissima mano, che l'autore recuperava direttamente dall'archivio della famiglia Capece Minutolo, oggi disperso. In particolare:

«DA UN ISTRUMENTO DEL 10 MAGGIO 1404 RISULTA CHE A QUEL TEMPO ERA GIÀ TERMINATA L'IDEA E PERFETTAMENTE FABBRICATA LA TRIBUNA. E SOTTO LA TRIBUNA IL CARDINALE ERRICO MINUTOLO EDIFICÒ UNA CAPPELLETTA DELL'ANNUNZIATA CON PORTA SEPARATA, CHE ANCORA ESISTE E VI SI ACCEDE DALLA CASA ATTIGUA: SUL RESTO DEL SUOLO ACQUISTATO SORSE IL PALAZZO ARCIVESCOVILE».

Il testo parla chiaro: mentre Enrico aveva ampliato la tribuna della cappella trecentesca per collocarvi la propria tomba, sotto a quella aveva fatto costruire una piccola cappella dedicata alla Vergine Annunciata, che Croce dichiarava di conoscere. Ora, anche solo pensare di rintracciare questo luogo era cosa ardua, non tanto perché già accedere alla Cappella Minuto, che è sempre chiusa al pubblico, è cosa complicata, ma perché lo spazio di cui si parla nel documento doveva trovarsi alle spalle della cripta della cappella superiore, luogo ancora più irraggiungibile [Fig. 3]. Tuttavia, dopo mesi e mesi di tentativi, e grazie alla convergenza di

numerosi fattori (l'aiuto dell'attuale proprietario della cappella, Ernesto Capece Minutolo; una campagna fotografica eseguita dallo Studio fotografico di Marco e Luciano Pedicini e finanziata dal Dipartimento Michalsky della Bibliotheca Hertziana di Roma) è stato possibile fotografarla attraverso una feritoia della cripta. Si tratta di un piccolo vano a pianta rettangolare, che sulla sinistra ha un altare in pietra e un affresco almeno Cinquecentesco con l'Annunciazione della Vergine, e sulla destra ha una porta murata. Spiegare le ragioni di questa chiusura supera lo spazio a disposizione per questo scritto; basti dire che essa risale con molta probabilità a dopo il terremoto del 1980. Già da tempo, però, la lettura e la percorribilità di questi luoghi erano stati compromessi dall'incuria e dall'abusivismo edilizio, prima con la costruzione di un corpo di fabbrica ad uso abitativo e poi – non si sa bene quando – con la trasformazione di questo stesso in uno degli innumerevoli Bed and Breakfast che affogano la città. Per ora la cappella riscoperta grazie alle carte di Benedetto Croce rimane murata e quindi inaccessibile, ma la sua riapertura è un obbiettivo percorribile se le parti coinvolte sapranno far fronte comune e riconquistare alla città un luogo che le appartiene di diritto.

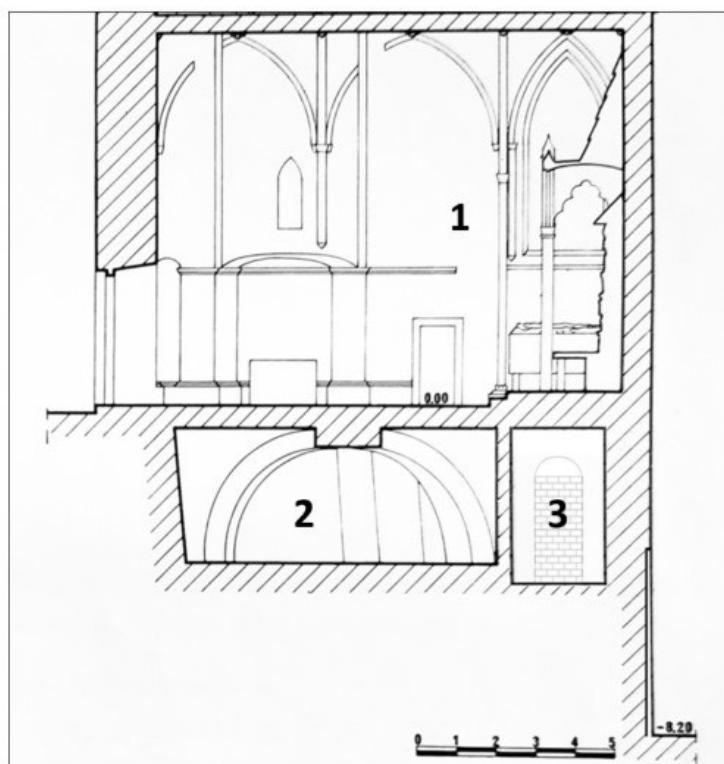


Fig. 1. Via San Paolo: in giallo l'antico Seggio di Montagna, oggi trasformato in trattoria.

Fig. 2. Facciata dell'ex chiesa di San Pietro degli Orimina (settembre 2023)

Fig. 3. Sezione della Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli (foto da R. Di Stefano, F. Strazzullo, *Restauri e scoperte nella Cattedrale di Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. 3, 10 (1971), p. 21 fig. 29; elaborazione grafica Massimo De Carlo). 1: Cappella Minutolo; 2: Cripta; 3: Cappella dell'Annunziata.

MEGA-STRUCTURES E CLAUSTROFOBIA SOCIALE: L'ARCHITETTURA COME MEDIUM

Bianca Felicori

Ricercatrice presso UCLouvain (FNRS), Autrice e Curatrice

Ci possiamo chiedere – ed è legittimo farlo – perché oggi si senta il bisogno di tracciare nuove connessioni tra l’architettura e le altre discipline: dall’arte alla filosofia, dalla moda alla musica.

In un momento storico caratterizzato da una costante sensazione di incertezza, stiamo gradualmente entrando (o ci siamo già entrati da tempo) in una fase di riorganizzazione del design e dell’architettura. L’architetto è costantemente alla ricerca di nuovi linguaggi che fanno ricorso a tutti i media e tools possibili: dal video allo smartphone, dai social network alle piattaforme streaming. In sostanza, come molti altri professionisti, sta sperimentando nuove forme di dialogo architettonico. Allo stesso tempo anche nel mondo della musica è in atto un processo di trasformazione radicale. Si pensi al rap e al fenomeno trap, esploso negli anni recenti in Italia. Nati da una matrice culturale americana come fenomeni *underground* e *subculture* visceralmente legati a contesti marginali, oggi sono diventati parte di un linguaggio universale. Tutti ascoltano questi generi (e sottogeneri), dal dodicenne su TikTok al professionista di qualsiasi età. Il rap e la sua derivazione trap hanno gradualmente annullato ogni barriera, generazionale e di classe, e i loro artisti hanno fatto di questa scalata sociale ed economica il simbolo della loro rivincita culturale.

A volte, però, esiste ancora un’emarginazione sociale che è profondamente connessa a una marginalità urbanistica. Spesso, infatti, i ragazzi che iniziano la loro carriera nel mondo della musica trap e rap provengono da contesti periferici e provinciali che diventano parte integrante della loro narrazione: il quartiere, gli amici, la sofferenza e il disagio, le criticità familiari e i problemi con la legge. Questa condizione sociale viene esplicitata nei loro video musicali dove l’architettura che fa da background è quasi sempre il contesto popolare in cui sono cresciuti. In questi video (t)rap si riscopre il potere dell’architettura e dell’urbanistica moderna, nazionale ed internazionale, che diventano un potente mezzo per raccontare le radici culturali di questi artisti. Citando Gabriele Leo e Grazia Mappa (Leo, Mappa 2022) :

“MENTRE GRAN PARTE DEGLI ARCHITETTI ERA INTENTA A PORTARE AVANTI UNA CROCIATA QUASI ACRITICA CONTRO L’ARCHITETTURA MODERNISTA, UN SOTTOSTRATO CULTURALE UNDERGROUND AVEVA DECISO DI INTERAGIRE ATTIVAMENTE CON QUESTI LUOGHI TRASFORMANDOLI IN MEDIUM UNIVERSALE, LINGUAGGIO”.

I luoghi di riferimento che vengono raccontati nei loro testi sono quasi sempre progetti architettonici realizzati nel Secondo Novecento quando vengono avviati i piani di sanificazione, riqualificazione e ricostruzione dei territori e della città. Non è un destino felice quello delle grandi città negli anni della ricostruzione postbellica, quando gli architetti più influenti del Novecento si dedicano alla progettazione di nuovi spazi per l'abitare per gli sfollati appartenenti alle classi sociali meno abbienti. È questo il caso di città come Genova, Milano, Bologna, Roma, Napoli, Trieste che, a partire dagli anni Cinquanta, diventano oggetto di operazioni di riqualificazione urbana e di progettazione di nuovi complessi popolari. Sono gli anni in cui Amintore Fanfani, allora ministro del lavoro, idea INA-Casa, il piano di intervento dello Stato italiano per la costruzione e progettazione di edilizia residenziale pubblica su tutto il territorio nazionale. L'Italia, ferita e devastata dalla guerra, si ritrova a fare i conti con milioni di sfollati, la cui casa è stata ridotta in brandelli dai bombardamenti. I migliori architetti italiani vengono coinvolti nei progetti, oltre che a una moltitudine di professionisti (urbanisti, ingegneri, geometri) che partecipano alla realizzazione di complessi popolari.

Sebbene i progetti differiscano per impostazione urbana e per i diversi interessi dei progettisti, sono molti i punti e i denominatori in comune che si possono trovare nell'architettura popolare del Secondo Novecento. Primo tra tutti, quello di ricreare un'idea di "micro-città", un sottoinsieme a sé stante, dotato di tutti i servizi necessari per l'abitare: dai campi da gioco alle attività commerciali. Questo aspetto, che avrebbe dovuto soltanto agevolare la vita quotidiana di chi abita all'interno di queste strutture, non ha fatto altro che innescare processi di ghettizzazione, trasformando un'isola urbana felice in una bomba sociale pronta ad implodere in se stessa, generando un'inevitabile procreazione di fenomeni di micro e macro criminalità.





È questo il caso, per esempio, del Complesso di Piazza Grande di Aldo Loris Rossi a Napoli. Sono gli Anni Sessanta quando il giovane Rossi, tra i più grandi rappresentanti dell’architettura organica italiana, con Donatella Mazzoleni, Annalisa Pignalosa e Luigi Rivieccio realizza questo complesso residenziale per ospitare un’intera comunità autonoma nella zona Arenaccia, a Napoli. Un progetto di una complessità incredibile che è diventato la scenografia del primo video di Liberato per il brano “9 MAGGIO” (2017). La struttura ospita 219 alloggi, servizi commerciali, scuole, palestre, garage e parcheggi privati. Il cuore del complesso, ad impianto circolare, sono i campi sportivi, presenti anche nel video musicale. Questa grande piazza centrale, che dà il nome al complesso, è circondata da un edificio a sviluppo circolare che racchiude lo spazio in una sorta di corte. Su questo luogo insistono i percorsi di distribuzione interna studiati da Aldo Loris Rossi e dai suoi colleghi, un sistema fatto di strade, rampe e scale, in cui vengono distinte le parti carrabili da quelle pedonali. Il complesso è composto inoltre da dodici torri di condotti che contengono le parti distribuenti verticali (scale, ascensori e montacarichi), sei di queste servono altrettante torri residenziali alte 36 metri, che diventano dei veri e propri “landmark” per la città di Napoli, cinque delle quali a pianta circolare ed una a pianta rettangolare. Diventare un segno di riconoscimento nel territorio è un’altra caratteristica cruciale di queste architetture. Molto spesso gli architetti, per rispondere ad una domanda abitativa elevata, hanno progettato mega-strutture in cui sono state condensate le unità abitative, che sono caratterizzate dalla loro monumentalità in altezza e dalla loro prepotente massa. Molti di questi casi infatti vengono discussi oggi per la loro “riconoscibilità” urbana e per il loro legame indissolubile con l’orografia territoriale. Si pensi, per esempio, al complesso residenziale di Pegli 3, meglio noto come le “Lavatrici”, dove Tedua, artista genovese, ha girato molti dei suoi video tra cui quello di “Fashion Week” (2018). Questo complesso, che domina la città, viene considerato come elemento di disturbo, troppo impattante sul paesaggio e ha portato gli abitanti di Genova, quelli che avrebbero dovuto giovare di tali architetture, a riconoscerlo come un elemento invasivo. Realizzato negli anni Ottanta, Degli 3 è composto da quattro edifici con oltre trecentosettanta appartamenti e prende il soprannome dalle lastre di cemento col cerchio frangisole vuoto al centro che ne caratterizzano le facciate. Progettato da Aldo Luigi Rizzo con Angelo Sibilla e Aldo Pino, il linguaggio architettonico delle “Lavatrici” sembra essere stato ripreso dalla scuola metabolista giapponese, in particolare dalle forme architettoniche della famosa Nakagin Capsule Tower di Kishō Kurokawa a Tokyo, demolita di recente.

Oggi alle “Lavatrici” la sofferenza e il senso di imbarazzo di chi le abita sono ancora presenti. Concentrati sul virtuosismo espressivo e sul disegno volumetrico, gli architetti hanno perso di vista l’obbiettivo, ovvero i loro abitanti, disegnando complessi impattanti sul paesaggio e con enormi difetti urbanistici. *“Ci hanno dimenticato, scrivetelo questo”*, mi dice una signora che vive in una cellula abitativa delle Lavatrici di Genova. Si appoggia sul parapetto di una scala di cemento, accompagnata dai suoi due vecchi cani e dalla compagna, e mi elenca una serie di malfunzionamenti logistici e sociali del complesso per testimoniare quanto ancora dobbiamo recuperare dagli errori del passato.

I negozi hanno chiuso per i costanti furti subiti, continuano episodi di spaccio e criminalità, i servizi di trasporto non funzionano e non hai modo di rientrare dalla città oltre le 22. Arriviamo lungo la strada interna del complesso e incontriamo Anna Maria, che da cinquant'anni abita alle Lavatrici. Soffre e si lamenta, nel caldo di un pomeriggio di luglio, riparata dal ponte che collega due dei volumi del complesso abitativo. "Questo ponte cade a pezzi, guarda", dice Anna Maria mentre mi indica l'armatura del cemento a vista per via dei cedimenti, visibilmente arrugginita. Alla "bruttezza" delle Lavatrici i suoi abitanti si sono abituati, anche se molti di loro, per anni, non sono mai riusciti ad accettarla. Caterina, Teresa e Maria si sono trasferite qui per prime, e ora che i figli se ne sono andati altrove e i mariti non ci sono più, si ritrovano nelle panchine del parco per farsi compagnia. Caterina mi racconta di aver pianto quando le è stata assegnata la casa dentro le Lavatrici, perché non riusciva a capacitarsi di vivere in un posto come quello.

"OGGI È CASA MIA, E NON LA CAMBIERI PER NIENTE AL MONDO, MA ALL'INIZIO È STATA DURA. QUANDO C'ERANO I NEGOZI, ERA GIÀ PIÙ ACCETTABILE, SEMBRAVA ALMENO DI VIVERE IN UN POSTO CIVILE. C'ERA IL TABACCHI, ADDIRITTURA IL SUPERMERCATO, MA NON SONO RIUSCITI A TENERE APERTO. AD OGGI PER FARE LA SPESA DOBBIAMO SCENDERE IN CITTÀ".

O si pensi, per esempio, al quartiere Rozzol Melara, dove è stato girato il video di "Fuck Tomorrow", di Rkom e Night Skinny (2016). Il complesso si trova a pochi chilometri di distanza da Trieste ed è stato progettato da un gruppo formato da circa trenta professionisti coordinati da Carlo Celli, Luciano Celli e Dario Tognon. A proporre al producer Night Skinny di girare il video in questo luogo è stato proprio il direttore della fotografia, Antonio Ragni, laureato in urbanistica, con il supporto del regista Edoardo Bolli. Realizzato tra il 1968 e il 1982, il complesso residenziale viene pensato come organismo autonomo, una sorta di micro-città in cui si ritrovano numerosi punti di confluenza con la ricerca progettuale dell'*Unité d'Habitation* del maestro dell'architettura moderna Le Corbusier. Il quartiere ospita 2500 abitanti ed è composto da due corpi di fabbrica a L, dai sette ai quindici piani; gli architetti studiano una serie di percorsi coperti interni che formano al centro una grande crociera, e un percorso carrabile che taglia il quartiere da nord a sud. Dotato di tutti i servizi necessari (dall'ufficio postale agli spazi commerciali), Rozzol Melara ha anche una grande arena all'aperto che funge da polo d'attrazione e luogo d'aggregazione per i suoi abitanti. Eppure, ancora oggi, il senso di claustrofobia e di isolamento è tale a Rozzol Melara che gli abitanti stessi vivono una sorta di alienazione all'interno del complesso, tanto da portare a passeggiare i cani sui tetti del complesso, come se fosse una cosa normale.

Il problema sta proprio nel fallimento della progettazione di queste tipologie di architettura popolare, le cui criticità ritornano ancora come costanti nel presente. Le condizioni di isolamento, che hanno poi avviato processi di ghettizzazione delle comunità abitative, nascono dal nuovo modello di sviluppo urbano ideato proprio negli anni della ricostruzione dai grandi architetti. Gli architetti e gli urbanisti si sono dimenticati di ascoltare le voci degli

artisti della musica (t)rap, che vivono e raccontano contesti da loro stessi disegnati, che spesso si sono rivelati progetti fallimentari e che hanno avviato un processo di “ghettizzazione” delle periferie. Inoltre, c’è sempre stata una tendenza a ridurre questi generi e sottogeneri a un puro fenomeno musicale superficiale, dedicato alle fasce d’età più giovani, come se loro non rappresentassero il futuro del nostro Paese. Esiste ancora oggi un’emarginazione sociale che è profondamente connessa a una marginalità urbanistica. Dobbiamo oggi rimediare, in qualche modo, alle lacune causate dalla mancanza di ascolto di chi abita questi luoghi. E vogliamo legittimare e dare spazio a una nuova forma di dialogo in cui l’architettura e l’urbanistica si confrontano non solo con gli artisti ma anche con il loro pubblico.



Immagini:

fig. 1. Liberato, NOVE MAGGIO, 2017 . Regia: Francesco Lettieri. Progetto: Aldo Loris Rossi, Complesso residenziale di Piazza Grande, Napoli, 1979-89

Crediti immagini: Screenshot dal video di *NOVE MAGGIO*, 2017, Francesco Lettieri.

Fig. 2. Foto delle Lavatrici di Andrea Venturini

Fig 3. Rkomi x TNS aka The Night Skinny, *Fuck Tomorrow*, 2016. Regia: Edoardo Bolli e Antonio Ragni. Progetto: Carlo Celli, Luciano Celli, Dario Tognon, Complesso residenziale ATER Rozzol Melara, Trieste, 1968-82

Crediti immagini: Screenshot dal video di *Fuck Tomorrow*, 2016, Antonio Ragni.

IL CORPO DI NAPOLI: UN DIALOGO PUBBLICO TRA EFFIMERO E PERMANENTE

Maria Gaia Redavid e Yasmin Riyahi

Maria Gaia Redavid, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma.

Yasmin Riyahi, Assegnista di Ricerca presso l’Università per Stranieri di Siena

La rassegna *Storie in Movimento* ci ha permesso di tornare su ricerche condotte nei mesi passati, ripercorrendo il doppio filo multidisciplinare che ha unito storia dell’arte e pratica artistica, antichità e contemporaneo. L’occasione ci ha permesso di dimostrare che la storia non è un monolite dato una volta per tutte, ma una polimorfica intersezione di racconti, idee, ricordi, suggestioni, identità. Lo spazio pubblico restituisce questa dimensione conflittuale e stratificata, e l’arte relazionale riattiva tali tensioni per non consegnare all’oblio la nostra coscienza collettiva.

La storia del monumento¹

La storia della scultura dio Nilo si dipana in un dialogo costante con Napoli ed i suoi abitanti, presentandosi come un vero e proprio palinsesto di esperienze compositive, umane e sociali che la legano indissolubilmente alla storia della città che la custodisce.²

Proprio questo termine palinsesto, che deriva dal greco παλίμψητος «raschiato di nuovo» (composto dall’avverbio πάλιν «di nuovo» ed il verbo ψάω «raschiare/riscrivere»), esplica i cambiamenti di significato e addirittura iconografici che hanno interessato questo straordinario monumento; ripercorrerli significa compiere un viaggio nella storia, nell’immaginario collettivo e nella cultura identitaria di questa città.

Il nostro monumento al dio Nilo è un esemplare di età alessandrina, con una consueta composizione iconografica che individua la divinità fluviale come un vecchio barbuto sdraiato con una Sfinge, un coccodrillo, una cornucopia e numerosi eroti.

¹ Il seguente contributo costituisce un estratto delle ricerche che ho condotto in occasione del Convegno “La città degli storici dell’arte”, Napoli, 29-30 maggio 2024.

² La definizione “palinsesto di esperienze compositive” è stata utilizzata per la prima volta in CLEMENTE, M; DE CARO S., SPINOSA N., (1993), *Lo sguardo del Nilo: storia e recupero del "corpo di Napoli"*, Napoli, Colonnese, p. 23.

Si trova nell'area che la tradizione antiquaria denominava Regio Nilensis, compresa fra il decumano mediano (via Tribunali) e inferiore (via S. Biagio dei Librai), Vico San Domenico e S. Gregorio Armeno e abitata da una fitta comunità di mercanti alessandrini, attestati già da Svetonio (I sec. d.C.).

Dopo un lungo periodo di assenza la scultura ricompare nella *Chronica di Parthenope*, redatta verso la metà del XIV secolo, dove la si descrive come « imagine de una donna bellissima che nutriva cinque fantolini soi figlioli »³ equivocandone la sua iconografia nel paradigma della città stessa: *Lo Cuorpo de Napoli* e passando da emblema patrio della comunità alessandrina a simbolo di quella partenopea.

Per tutto il XVI secolo le iconografie errate si alternarono a quelle corrette e fino al 1629, anno della pubblicazione della pianta *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio* di Alessandro Baratta, dove la scultura compare in un piccolissimo dettaglio provvista di testa, non abbiamo immagini o rappresentazioni che ne possano chiarire l'aspetto. A partire dal 1657, l'opera fu interessata da un restauro curato e voluto dagli Eletti del Nilo, come è possibile evincere dall'iscrizione sul basamento.⁴

La prima immagine del monumento riemerge nell'edizione del 1792 delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano, curata dall'editore Alessandro Palermo, accanto ad una serie di versi che comparavano la fertilità del Nilo al buon governo del Re Ferdinando. La stampa ritrae, a mio parere, il monumento con i rifacimenti dello scultore Angelo Viva che si occupò di un nuovo restauro sull'opera già alla fine del XVIII secolo.⁵

Nel 1820 i moti carbonari fanno parlare nuovamente le sculture antiche, come già era accaduto nel caso del Gigante di Palazzo che aveva vestito gli abiti rivoluzionari: berretto frigio, banda tricolore e bandiera. In un opuscolo intitolato *La capa di Napoli e lo Gialande di palazzo. Dialoco Pupulare su lo prossimo Parlamento*, il Gigante di fronte allo scetticismo della scultura del Nilo, enumera i vantaggi che ne deriveranno da quella nuova assemblea legislativa. La conversazione, rimasta anonima, fa parte di una serie di scritti dove spesso luoghi e monumenti della città prendono parola in prima persona enumerando ad esempio i vantaggi che la costituzione può apportare, come in una serie di *Chiacchierate de lo Cuorpo de Napole e lo Sebeto*, mentre in un altro dialogo *Contenovazione a la parlata de lo Cuorpo de Napoli e lo Sebeto*, la chiacchierata si svolge tra la fontana della Cocovaja del Porto e il Corpo di Napoli, immaginati come sposi che si incontrano dopo una lunga separazione per scoprirsì ancora ambedue carbonari. Incontriamo nuovamente questi dialoghi negli anni Sessanta dell'Ottocento, con i giornali satirici *La Capa di Napoli e lo Sebeto* (15 settembre 1860) e infine *Lo Cuorpo de Napoli e lo Sebeto*. Il primo numero de *Lo Cuorpo de Napoli e lo Sebeto*, anzi la prima "chiacchierata", risale al 9 luglio 1860. Si tratta della prima testata redatta esclusivamente in dialetto napoletano con l'intento di un'ampia divulgazione delle

³ VILLANI, G. (1526), Cronaca di Partenope ; Tractato dei bagni dei Pozzuoli Tripergole ed Agnano, Napoli, Francesco del Tuppo, p.5.

⁴ Cfr. CLEMENTE, M; DE CARO S., SPINOSA N., (1993), Lo sguardo del Nilo: storia e recupero del "corpo di Napoli", Napoli, Colonnese

⁵ GRECO, G. (2018), Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59, Napoli, Rogiosi Editore, p. 68, fig. 37.

idee nazionali ed unitarie, configurandosi come strumento di propaganda moderata e raggiungendo una tiratura elevatissima.⁶

Durante il secondo dopoguerra, due dei tre putti che circondavano in basso la divinità nonché la testa della sfinge furono staccati e trafugati.

Nel 1992 venne fondato, per volere del Museo Cappella Sansevero, il “Comitato per il restauro della statua del Corpo di Napoli” che ebbe come presidente Carmine Masucci. L'intento principale del Comitato fu il restauro della statua del Nilo, sotto la sorveglianza delle Soprintendenze competenti, rifiutando grandi sponsor ma rivolgendosi alla gente del luogo. La statua si presentava in condizioni conservative disastrose e risultava visibile solo parzialmente a causa dell'edicola che si era posizionata innanzi al suo basamento. La piazzetta, invece, era adibita a parcheggio. Si associarono al Comitato oltre trecento tra privati cittadini e associazioni, il grande successo dell'iniziativa fu ottenuto anche grazie alla campagna *Una goccia per il Nilo* che promosse l'acquisto di cartoline del costo di 1.000 o 5.000 lire, in vendita presso vari esercizi commerciali del centro antico. Oltre cinquemila persone contribuirono al recupero della scultura.

Il 14 novembre 1993, fu presentata al pubblico la statua restaurata, in una piazza finalmente sgomberata dalle auto in sosta e interdetta al traffico. L'edicola che un tempo era davanti al basamento fu spostata in un'area vicina, all'angolo di via Paladino. Il Comitato si sciolse alla sua naturale scadenza, prevista per il 31 dicembre 1993 e il fondo residuo venne destinato al Comitato Spaccanapoli.



⁶ ADAMO MUSCETTOLA, S. (1984), Napoli e l'immaginario antico tra '600 e '800 in Prospettiva, Firenze, Edizioni Centro Di, pp. 2-10.

Durante il restauro del 1993 furono ritrovati bigliettini, denti ed ex-voto tra le pieghe dell'abito del dio Nilo, sintomo di un rapporto mai estinto fra la gente e la scultura che con il tempo aveva dato vita a tante leggende, come quella che narrava che la testa originaria puntasse con lo sguardo verso il nascondiglio di un meraviglioso tesoro.

La testa della sfinge fu ritrovata nel 2013 in Austria, dopo sessant'anni dal furto, dal Nucleo Tutela Patrimonio Artistico dei Carabinieri grazie all'indispensabile aiuto del Comitato per il Restauro della statua del Corpo di Napoli.

Il 25 settembre 2013, venti anni dopo *Una goccia per il Nilo*, fu ricostituito il Comitato per il restauro della statua del Corpo di Napoli, promosso ancora una volta dal Museo Cappella Sansevero. Il Comitato, decise di lanciare la nuova campagna intitolata *Mettiamo la testa a posto*, per ricollocare la testa della sfinge nel luogo di pertinenza.

Ancora una volta, l'idea fu quella di una partecipazione dal basso del maggior numero possibile di persone: con 2 o 5 euro, fu infatti possibile acquistare una cartolina recante la riproduzione di un disegno dell'artista Lello Esposito e contribuire così al riposizionamento del capo della sfinge.

Il restauro, durò per quasi tutto il 2014 e si concluse il 15 novembre dello stesso anno: la statua fu presentata alla città con una solenne inaugurazione.

Ancora una volta il restauro era avvenuto tramite una forma di azionariato popolare, testimoniando il valore che gli abitanti di Napoli tributavano a quel monumento.

È proprio il riconoscimento della comunità nutrita nei confronti della scultura, dagli alessandrini che la realizzarono fino ai nostri giorni, come testimoniato dalla presenza di bigliettini ed ex-voto ritrovati in essa, che ha fatto sì che questa opera non si manifesti muta a coloro che abitano o percorrono il centro antico di Napoli, ma continui a comunicare con essi.

Atlas dei Corpi: appunti e domande aperte intorno a un progetto context specific

Il costante mutamento della percezione della statua è incoraggiato ora dal lavoro di Simona Da Pozzo, *Atlas dei Corpi*, un processo artistico *in progress* realizzato a partire dal 2019 in diversi accadimenti, con il sostegno dell'associazione Ex-Voto – Association for Radical Public Culture, promosso dalla Società Napoletana di Storia Patria, l'Arsenale di Napoli, e sotto il matronato del Museo Donnaregina. Se la monumentalità pubblica è oggetto di numerose indagini e critiche nel presente, complice soprattutto l'ondata di contestazioni che ha travolto i soggetti rappresentati e celebrati nello spazio urbano, *Atlas dei Corpi* propone un'alternativa possibile di relazione con la statuaria, instaurando un legame affettivo che si traduce in un processo collettivo di cura del patrimonio culturale, preservandone la memoria e arricchendola di nuovi e più attuali significati, senza che tra le varie interpretazioni si instauri una gerarchia di valori.

La pratica è scandita in più fasi: da un'osservazione attenta dell'opera, in ogni suo dettaglio, si passa a un'indagine interdisciplinare che vuole ricostruire la storia del monumento, le interpretazioni iconografiche, le vicende di restauro, la relazione con la città, avvalendosi della collaborazione sia di studiosi e studiose, sia di cittadini e cittadine, attingendo da un bacino variegato di fonti che vanno dai sogni personali alle carte d'archivio. Si innesca così

TENZIONE
PIEGGIO ALLARMATO
SISTEMA ANTINTRUSIONE
COLLEGATO CON
LE FORZE DELL'ORDINE
www.gizalarm.it

MUSEUM
cafe

VILLENTINUS BARBARA
OB ALEXANDER OLEM. DE TADAM
INTER POMO HABITA VIBUS
VELUTUM TRIO NUMINI POSITAM
DEINKE TEMPORUM INTRIA
CORPUS TATI CAPITECUE TRUNCATAM
ALIOLES. IDEM ANNI MDCLXVII
NE TERRAE HUIC REGIONE
GULIELMO NOME FECIT
SINONIS JACINET
RESTITUTUS DAM CONLOCANDAMQUE
AENIUS. PRO ANNI MDCCXXIV
FLAVIO NOVOQUE EPICRAMPANTE
RINC. DENTICE PRAEF.
INDUS SANZELICUS
LAUS CATACCIOLEVS
TEPS DE CAEDENAS
INDUX CARNATA
VENTUS
TITANUS ZENITHUS ALTA



una metodologia nuova di approcciare al monumento, in aperto contrasto con le logiche di turistificazione che svuotano i centri urbani, escludendo dagli itinerari le “opere minori”. Durante la conversazione in atto per *Storie in Movimento*, Da Pozzo ha non a caso riconosciuto di operare principalmente in orari mattinieri, quando ad attraversare le vie di Napoli sono poche persone, perlopiù chi si sta recando a lavoro e pochi altri, cercando con essi e con esse una nuova complicità.

Nel corso della conversazione ci siamo concentrate sull'apparente paradosso di *Atlas dei Corpi*, dove l'oggetto del lavoro è il Corpo di Napoli, opera permanente, in solido marmo, perdurata nei secoli, mentre Simona Da Pozzo interviene con attività effimere, spesso lasciando poca traccia del proprio operato e di quello di chi collabora con lei. Nelle indagini sull'arte ambientale negli anni Duemila, i due termini potevano sembrare antitetici, costituendo due metodologie distinte e separate di intervenire nello spazio pubblico. Alla luce di lavori come questo, però, sembra evidente che effimero e permanente coesistano, e anzi costituiscano nel loro confronto l'essenza della ricerca.

È possibile dunque considerare *Atlas dei Corpi* come un lavoro basato sul bilanciamento di poli opposti, che costantemente si rovesciano nel loro contrario: storia e attualità, temporalità persistente del monumento e azione effimera presente, spazio pubblico ed esperienza privata, fruizione personale e immaginario collettivo, luoghi reali e immaginari, ricerca e pratica, corpo inerte dell'opera e corpi vivi che interagiscono con lo spazio. Attraverso queste tensioni attive si rinegozia costantemente il significato del monumento, perno di una nuova coscienza del luogo e di chi lo abita. Il dispositivo artistico contemporaneo invera così un processo territorializzante che parte dall'artista e si ramifica nella comunità locale, che raccoglie l'invito di Da Pozzo e considera spazi urbani altrimenti trascurati, riscoprendoli da una nuova prospettiva.

Di un processo così vasto ed eterogeneo, come si custodisce memoria? Come si compone un archivio di azioni, foto, disegni, sogni, studi che sappia restituire la complessità del progetto? Questo un ulteriore interrogativo aperto. I casi di pubblicazioni e di mostre relative ad *Atlas dei Corpi*, che da un lato tengono traccia delle attività, compongono intrinsecamente un ulteriore elemento della ricerca. Si pensi alla mostra organizzata al MANN nel 2023, dove alcuni brani della ricerca di Da Pozzo sono diventati occasione di ripensamento della collezione permanente, suggerendo nuove interpretazioni e delle opere esposte e della statua del Nilo, in un nuovo dialogo tra poli opposti tra spazio interno del museo e spazio esterno della città. L'archivio diventa dunque anch'esso plasmabile e stratificato, contenitore di memorie ma anche elemento attivo, che interagisce con chi lo interpella e indica costantemente nuove traiettorie.

Bibliografia:

- ADAMO MUSCETTOLA, S. (1984), *Napoli e l'immaginario antico tra '600 e '800*, in Prospettiva, Firenze, Edizioni Centro Di, pp. 2-10.
- CATELLO, E. (1992), *Il Corpo di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, Napoli, Arte Tipografica Napoli, pp. 31-32.
- CLEMENTE, M; DE CARO S., SPINOSA N., (1993), *Lo sguardo del Nilo: storia e recupero del "corpo di Napoli"*, Napoli, Colonnese.
- GRECO, G. (2018), *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59, Napoli, Rogiosi Editore.
- VILLANI, G. (1526), *Cronaca di Partenope ; Tractato dei bagni dei Pozzuoli Tripergole ed Agnano*, Napoli, Francesco del Tuppo.

Immagini:

Fig.1. Statua del dio Nilo (particolare), 2007 (Raffaele Esposito | Wikimedia Commons)

Fig.2. “Raccogliere l’acqua quando piove”, azione sul Corpo di Napoli, Simona Da Pozzo 2023; foto di Amedeo Benestante.

ATLAS DEI CORPI: HACKERARE LA SOGLIA DEL CORPO DI NAPOLI

Simona Da Pozzo

Artista pluridisciplinare con una pratica relazionale

Atlas dei Corpi è un processo artistico che, partendo dal monumento Corpo di Napoli, sperimenta forme di interazione tra arte pubblica, patrimonio culturale e critica strutturale. Attraverso una serie di opere performative, il progetto indaga la complessità transiente del rapporto tra corpo umano e monumento nel contesto urbano, esplorando come queste interazioni artistiche possano generare nuove narrative e progettualità culturali che uniscono l'accessibilità del patrimonio culturale alla critica attivista.

Questo processo artistico ha avuto inizio nel 2019 e poggia teoricamente sull'analisi della mappatura *Hacking Monuments*, consultabile sul blog hackingmonuments.tumblr.com., di cui andremo di seguito a delineare alcuni tratti rilevanti per inquadrare il dibattito internazionale in cui Atlas dei Corpi si inserisce. In seguito, si esporranno le dinamiche attivate sul/con il Corpo di Napoli a partire dall'analisi di alcune opere specifiche.

I monumenti statuari, tradizionalmente percepiti come oggetti dotati di aura, simboli intoccabili di memoria e potere, sono da lunga data oggetto di usi dissidenti. Per condividere alcuni esempi, basti ricordare che questi sono stati epicentro delle insurrezioni parigine⁷ del XVIII sec e che i moti Milanesi del XIX sec. hanno visto la statua *Om de Preja*⁸ come fulcro del primo sciopero dei tabaccai. Questa statua fa parte dell'estesa categoria delle statue parlanti: statue-bacheche che incarnano la voce del popolo attraverso "post-it" di protesta, come il famoso Pasquino romano o il Gigante di Palazzo napoletano. Un parlare delle statue che all'epoca viene rimediato in pubblicazioni di carattere politico quali le conversazioni fittizie tra il Corpo di Napoli e il Sebeto, raccolte in *Chiacchiarate de lo Cuorpo de Napole e lo Sebeto*, e le serie di caricature, vignette e testi, raccolte nel periodico satirico *L'Uomo di pietra*, fondato a Milano nel 1856 da Cletto Arrighi.

Con coordinate culturali diverse, i movimenti sociali recenti, come le proteste di Black Lives Matter, hanno portato nuovamente alla ribalta la problematicità di alcune icone statuarie, lette come simboli e matrici di ideologie dominanti e violente⁹, facendole diventare oggetto di una crescente letteratura (Gaglianò 2016; Mbembe, 2019; Rinaldo Meschini, 2023).

⁷ "Giù i monumenti", Lisa Parola, Einaudi 2022.

⁸ L'Uomo di Pietra (Scior Carera) Altorilievo in marmo, III secolo, di figura maschile vestita in *toga* panneggiata, mancante delle braccia, e con la gamba destra leggermente avanzata. Nel XIX secolo la statua divenne un Pasquino milanese. Secondo la tradizione, alla statua sarebbe stato affisso il manifesto per lo "sciopero del fumo" del gennaio 1848 che portò alle Cinque giornate di Milano.

⁹ Foucault, M. (2014). Poteri e strategie (P. Dalla Vigna, Ed.). Mimesis.

A partire dagli anni ‘60 del XX sec., i monumenti sono inoltre interessati anche da interventi artistici: pensiamo all’intervento “*Wrapped Monument to Leonardo da Vinci*” del 1970. In occasione del decimo anniversario del Nouveau Réalisme, Jeanne-Claude e Christo celebrano l’evento imballando con un tessuto chiaro in polipropilene e una corda rossa la statua equestre di Re Vittorio Emanuele II.

Un particolare tipo di intervento però non solo re-interpreta l’estetica del monumento, ma anche il suo rapporto con i cittadini. Ne è un esempio il progetto “*Honeymoon*” realizzato da Antoni Miralda. Realizzato tra il 1986 e il 1992 in oltre venti città del mondo, consisteva in una serie di azioni ceremoniali che celebravano il matrimonio immaginario e simbolico tra due monumenti emblematici sulle due sponde dell’Atlantico, la Statua della Libertà di New York e il monumento a Cristoforo Colombo nel porto di Barcellona.

Questo progetto complesso, benché esteso e partecipativo, esalta la narrazione dominante legata al concetto coloniale della “scoperta” delle Americhe: le statue, situate sulla stessa latitudine e di età simile, vengono accoppiate in matrimonio per celebrare i cinquecento anni di *scambi* tra il continente Europeo e quello Americano.

Con “*Réplica*”, nel 2014 Daniela Ortiz interviene sullo stesso Cristoforo Colombo, già oggetto del processo artistico di Antoni Miralda. In questo caso però l’artista peruviana sfida la narrazione dominante attraverso un approccio critico minimale e relazionale:

***“RIPRODUCENDO LA POSIZIONE DELL'INDIGENO CHE APPARE IN GINOCCHIO
DAVANTI AL SACERDOTE SPAGNOLO BERNARDO DE BOYL AI PIEDI DEL
MONUMENTO A CRISTOFORO COLOMBO DELLA CITTÀ DI BARCELLONA, MI
INGINOCCHIO DAVANTI AL POPOLO SPAGNOLO CHE SI È RIUNITO PER CELEBRARE
LA GIORNATA NAZIONALE SPAGNOLA IL 12 OTTOBRE.”***

Daniela Ortiz, 2014¹⁰

È infatti solo di recente che gli interventi artistici sui monumenti hanno acquisito un approccio decoloniale e con la mappatura *Hacking Monuments* si individua nelle opere di alcuni artisti operanti in particolare in Europa dal 2008 ad oggi¹¹, una pratica specifica interessata alla risemantizzazione di monumenti antropomorfi attraverso un approccio performativo; una pratica tesa a sollecitare un dibattito o a radicarsi nelle comunità di intervento, fautrice di visioni che sovvertono valori e gerarchie.

La mappatura si focalizza sulla pratica di quegli artisti e artiste che creano dispositivi di interazione tra i corpi: quello minerale del monumento, quello organico dei performer, quello della traduzione digitale dell’evento.

¹⁰ <https://www.daniela-ortiz.com/en/replica>

¹¹ Tra questi artisti si annoverano in particolare Daniela Ortiz (Perù 1986), Kiluanji Kia Henda (Angola 1979), Marcio Carvalho (Portogallo 1981), Sophie Ernst (Germania 1972), Christian Jankowski (Germania 1968), Igor Grubic (Croatia 1969).

Il concetto di *hack* e *hackeraggio*¹² –tradizionalmente associato all’informatica– è qui utilizzato in senso figurato per descrivere l’azione critica e trasformativa dell’artista che interviene sul monumento, alterandone il significato e la funzione predefiniti. In particolare ci si focalizza sugli artisti che utilizzano la visibilità, la forma, i personaggi rappresentati e le storie dei monumenti per innestare nuovi significati e forme ma anche per stimolare discussioni critiche, far emergere questioni marginalizzate, creare comunità. Questo processo viene letto come un *hackeraggio organico* del “corpo-hardware” del monumento, un processo estetico e relazionale site-specific che attiva uno straniamento.

Il corpo umano interagisce con il “corpo” antropomorfo del monumento, trasformandolo e mettendolo in dialogo con le questioni sociali e politiche del presente. Il concetto di *somateca* - definito da Paul B. Preciado¹³ come l’insieme di pratiche, esperienze e regimi biopolitici che plasmano e regolano il corpo umano- può in questo contesto creare un forte parallelismo critico con i monumenti interessati da questi interventi artistici: il corpo come “archivio vivente” è l’elemento organico che destabilizza le rappresentazioni codificate nei monumenti antropomorfi. Allo stesso tempo, la natura effimera di questi interventi genera corpi digitali che permangono come tracce dell’azione. Gli hack trattano dunque i monumenti come feticci intorno cui si attivano sia processi di destrutturazione delle narrative coloniali, sia processi di attivazione di visioni, fiducia e cura: cercano di riconnettere le comunità a prospettive ecologiche non antropocentriche, attraverso pratiche di riparazione anticoloniali da carattere rituale e liturgico. Ne è un esempio “Segundo Regicidio-Black Square”: Kiluanji Kia Henda¹⁴ con un cestello mobile, posa un grande cubo nero sulla testa della statua oscurando il volto di Re Carlo I (Palacio da Ajuda, Lisbona, 2018), mentre ha luogo un rito di purificazione e riparazione: un gruppo di donne angolane intona canti e ritmi camminando in cerchio intorno alla base della statua.

La ricerca Atlas dei Corpi incorpora e sorpassa la dimensione conflittuale per abitare la soglia del monumento Corpo di Napoli in modo continuativo e affettivo. Il monumento (II sec d.C) fu eretto dalla comunità Nilotica a rappresentare il Dio *Nilo-Osiride-Serapide-Hapi* ed è oggi vissuta come icona d’inclusività. Il Corpo di Napoli fa parte di un genere di statue, quelle fluviali, particolarmente diffuse sul territorio europeo, ma è caratterizzato da forme e da storie singolari che fondono generi, specie e regni rimanendo in tensione tra aura e prossimità, tra passato e futuro.

Il progetto mira creare un apparato immaginifico -plurale, cangiante e stratificato- che possa essere rievocato oralmente, digitalmente e materialmente. Questo apparato consiste di una serie di opere che mettono in luce sia i diversi aspetti propri al monumento, sia le diverse tipologie di corpo che solitamente non trovano rappresentanza o rappresentazione nello spazio pubblico: corpi di infanti, di donna, non conformi per età, consistenza, abilità, razza, genere, specie o regno.

¹² Braidotti, R. (2019). Materialismo radicale: Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze. Meltemi.

¹³ Preciado, P. B. (2021). Sono un mostro che vi parla. Fandango Libri.

¹⁴ Azione performativa realizzata nell’ambito di “Demystologize that History and Put it to Rest” a cura di Marcio Carvalho.



Il processo artistico procede metodologicamente attraverso diverse fasi, che si succedono, sovrappongono, fondono e ripetono. L'osservazione partecipante dello spazio in cui insiste il monumento, facendo di esso un atelier a cielo aperto, è la pratica fondante del lavoro e si attua attraverso oggetti, come lo *Specchio Odontoiatrico Gigante*, ed attraverso conversazioni e interviste. L'indagine storica e iconografica, progressivamente approfondisce, presso musei, biblioteche, archivi grafici e fotografici, alcuni aspetti del monumento Corpo di Napoli: i cubiti, il corpo del Nilo, il coccodrillo, la sfinge, la cornucopia, ma anche la vita che vi germoglia o circola intorno. I disegni sono uno spazio ibrido tra passato, sogno e prefigurazione di azioni future, immagini sincretiche che fanno emergere aspetti liminali del reperto; immagini che si risolvono formalmente in installazioni temporanee o in azioni relazionali nello spazio pubblico. Gli interventi sul monumento attivano, o sono attivati da, collaborazioni che coinvolgono istituzioni cittadine ed educative, associazioni, gruppi informali nonché singoli curatori, artigiani, commercianti e passanti. Le collaborazioni sono cruciali poiché rendono possibile la pluralità dell'apparato immaginifico.

Nell'ambito della mostra *It's raining Gods (& Goddesses)* è stata attuata una connessione inedita tra il patrimonio nello spazio pubblico e la collezione del Museo. Le opere presentate erano *reperto-specific*: ovvero nate in assonanza con segni e significati dei reperti della collezione pompeiana del Tempio di Iside. I reperti hanno gemmato in opere contemporanee temporanee che ne attualizzavano funzioni sacre e poetiche.

Prenderò in esame questo episodio specifico e un'altra opera in corso per illustrare la convergenza tra ricerca artistica, storica e critica nel progetto con Atlas dei Corpi e le implicazioni queer della dimensione sacrale del Corpo di Napoli.

La composizione statuaria è una rappresentazione antropomorfa del Nilo inteso come sintesi delle divinità *Nilo-Serapide-Osiride-Hapi*: divinità egizia di ogni umidità che è e *trasuda l'acqua* stessa del fiume. Atlas dei Corpi ha toccato questo aspetto specifico¹⁵ nel 2023 attraverso una serie di opere ma in particolare con l'azione e l'installazione “*Raccogliere l'acqua del Nilo quando piove*” nata in occasione della mostra al MANN, prodotta e curata da Ex-voto con il supporto dei ricercatori del museo e in particolare di Rita Di Maria.

“LE OPERE ACCOSTANO LA STATUA DEL NILO AI CULTI MISTERICI DEDICATI A ISIDE E OSIRIDE. IL MONUMENTO È ESPOSTO ALLE INTEMPERIE E PROPRIO LA PIOGGIA ASSUME UN VALORE EMBLEMATICO PER L’INSTALLAZIONE RACCOGLIERE L’ACQUA DEL NILO QUANDO PIOVE, AL MANN NELLA SALA LXXXIV, DEDICATA AI RINVENIMENTI DAL SACRARIUM DEL TEMPIO DI ISIDE DI POMPEI. L’ARTISTA HA RACCOLTO PER UN ANNO L’ACQUA PIOVANA CHE RUSCELLAVA SULLA SUPERFICIE DELLA STATUA UTILIZZANDO UN LUNGO TUBO DI METACRILATO, CON L’EFFETTO DI RICREARE, SIMBOLICAMENTE, L’ACQUA SACRA DEL NILO.

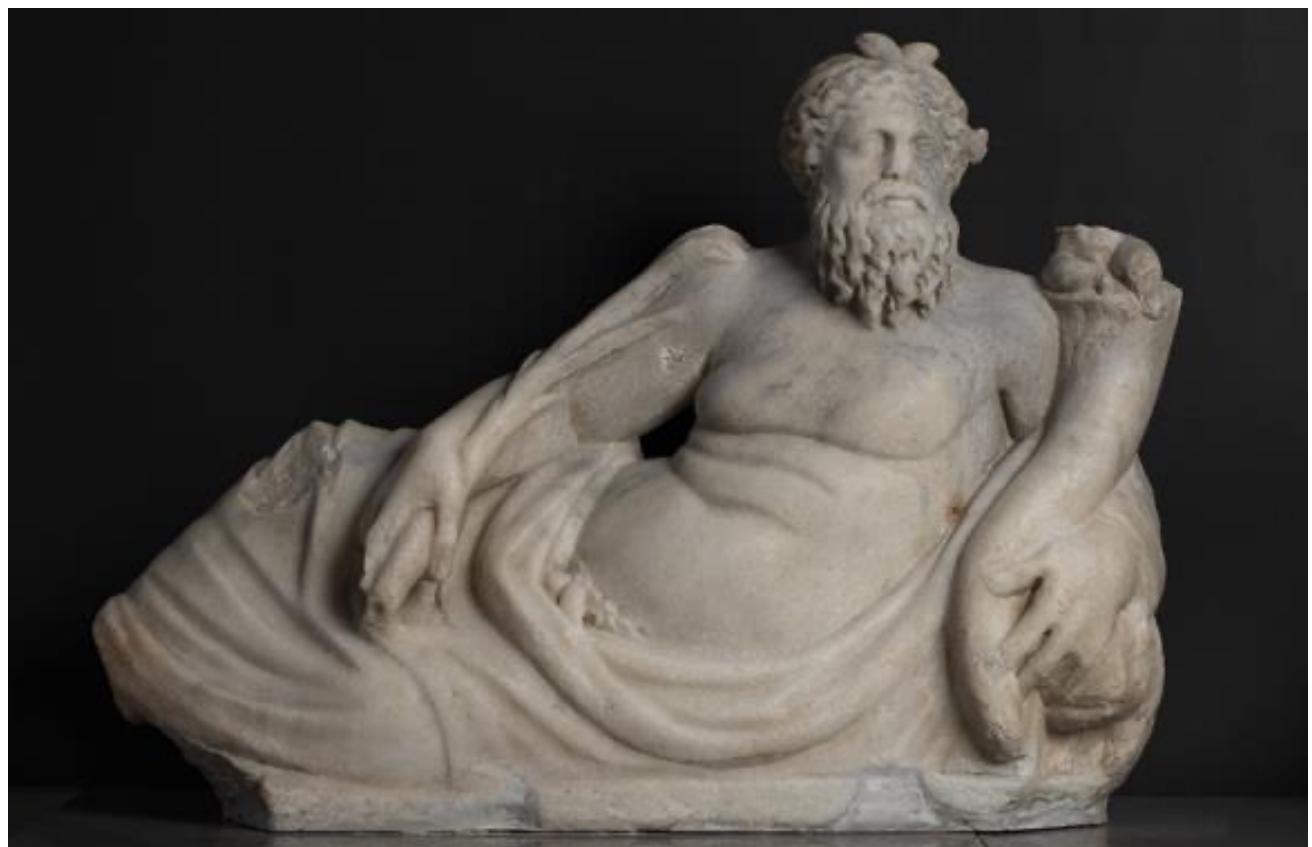
¹⁵“The water of the Nile: tangible efflux of the god Osiris” di Maria Diletta Pubblico in “It’s Raining Gods(& Goddesses) AAVV, a cura di Simona Da Pozzo, Collana Atlas dei Corpi, ed Ex-Voto Radical Public Culture 2023.

QUELLA STESSA ACQUA, NEL CORSO DELL'INAUGURAZIONE, È STATA VERSATA IN UN RECIPIENTE DI VETRO, FATTO REALIZZARE A MURANO DALL'ARTISTA, CHE SI ISPIRA NELLA FORMA ALLA CISTA MYSTICA IN BRONZO PROVENIENTE DAL TEMPIO DI ISIDE A POMPEI (ESPOSTA NELLA STESSA SALA) E A QUELLA DIPINTA NEL CELEBRE AFFresco SUL QUALE È RAFFIGURATO IL NAVIGIUM ISIDIS, OVVERO IL VIAGGIO CONDOTTO DALLA DEA SUL NILO PER RECUPERARE IL CORPO SMEMBRATO DI OSIRIDE, FATTO A PEZZI DAL FRATELLO SETH.

SULLA SUPERFICIE DEL VASO È SIGNIFICATIVAMENTE RIPRODOTTO A RILIEVO UN DISEGNO DELL'ARTISTA, ESPOSTO ANCHE IN MOSTRA INSIEME AD ALTRI LAVORI DI GRAFICA PREPARATORI, NEL QUALE SI VEDE LA STATUA DEL NILO CON LA FIGURA INCAPPUCCIATA DELLA STESSA DA POZZO, NELL'ATTO DI RACCOGLIERE L'ACQUA PIOVANA."

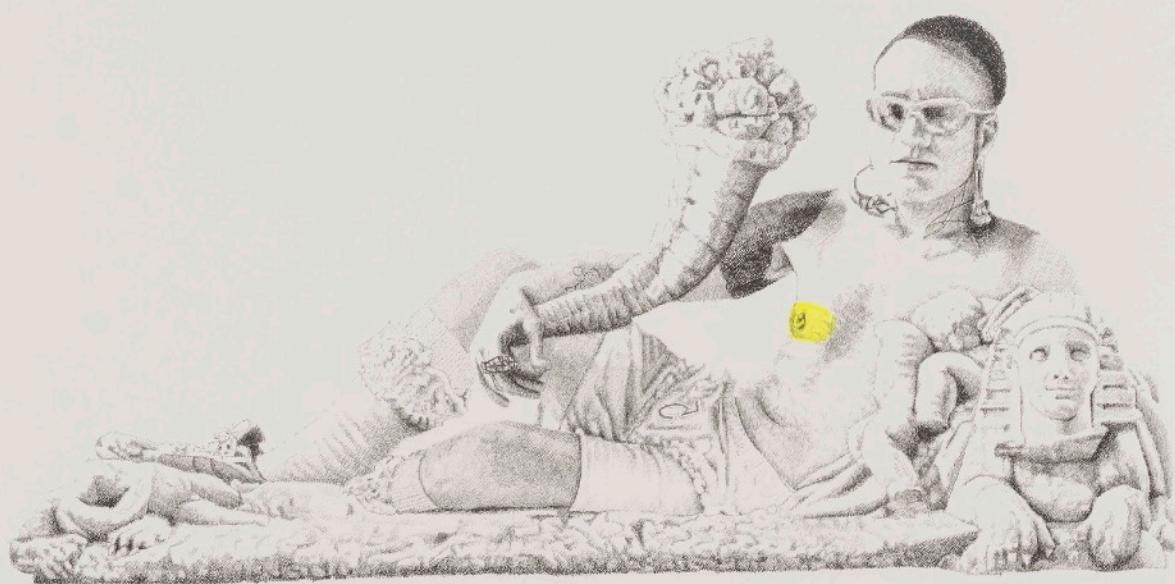
<https://mann-napoli.it/raining-gods/>¹⁶

L'installazione crea un ponte tra la collezione al MANN e il Corpo di Napoli amplificando la natura sacra del nostro monumento: segno di un altrove con cui gli alessandrini identificavano la patria e, soprattutto, statua votiva Isiaca, religione diffusa nella penisola italica durante l'età imperiale con santuari disseminati fin oltre all'attuale Verona¹⁷.



¹⁶ Testo di presentazione della mostra Simona Da Pozzo - It's Raining Gods (& Goddesses), 11 ottobre 2023 – 11 marzo 2024 sul sito del MANN <https://mann-napoli.it/raining-gods/>

¹⁷ Valentino Gasparini, "Santuari isiaci in Italia: criteri e contesti di diffusione", in C. Bonnet, S. Ribichini, D. Steuernagel (eds.), Religioni in contatto nel Mediterraneo antico (...) (Loveno di Menaggio, 26-28 maggio 2006), in «Mediterranea», IV, 2007, pp. 65-87. Carta di distribuzione dei santuari (Iseum e Serapeum) la cui esistenza è possibile, probabile o sicura.



A Napoli ad esempio, Summonte riferisce inoltre che : “appresso il luogo detto Platamone, o Platemonie, vi era l’antro sacrato a Serapide” e che “fuore della Città questo tempio, o Antro era a Serapide da’ Napoletani dedicato.”¹⁸

Alcuni attributi, come coccodrillo e putti-cubito, e dettagli peculiari chiariscono come questo *Nilo-Serapide-Osiride-Hapi* napoletano mantenga nelle sue forme il segno specifico dell’esondazione del Nilo la cui divinità di riferimento era Hapi (fig.1), raffigurato nell’iconografia egizia con seno e ventre prominenti, la pelle blu o verde. Il ventre del Corpo di Napoli è particolarmente prominente, tanto da distinguerlo nettamente dalla tradizione muscolare delle rappresentazioni fluviali in Europa. D’altra parte, le descrizioni più antiche a noi pervenute, hanno alimentato la lettura del monumento come corpo allattante e potrebbero permetterci d’ipotizzare che effettivamente la statua avesse prima del restauro un seno prominente come quello di Hapi: “*imagine de una donna bellissimache nutriva cinque fantolini soi figlioli*” (Chronica de Parthenope, Anonimo XIV secolo)

Il *Nilo-Serapide-Osiride-Hapi* con ventre prominente e seno pronunciato lo ritroviamo in una statua coeva appartenente alla collezione del Museo Greco Romano d’Alessandria d’Egitto (fig.2) , proprio in quella città da cui proveniva la comunità donatrice del Corpo di Napoli, comunità che aveva quindi familiarità con il Nilo inteso come il non-binario Hapi. La non binarietà di Hapi ha segnato e abitato il Corpo di Napoli dunque sia in quella fase che va dal suo ritrovamento medioevale fino al suo restauro come Nilo, sia nel gesto scultoreo all’origine della sua realizzazione.

Anche in questo caso, i sogni notturni e la ricerca iconografica si fondono in disegni: è un sogno ad aver attivato la preziosa collaborazione con la curatrice e attivista queer Lorenzo Xiques, sognata e ritratta come un Hapi contemporaneo (fig.3). La realizzazione di questo ritratto è stato l’innesto di conversazioni e nuove piste di lavoro. Gli studi e le osservazioni che ne sono seguite hanno guidato l’attenzione su di un segno scavato nel monumento: un capezzolo mancante, quasi fosse il moroso fatto dal piccolo cubito, che ancora oggi si poggia sul dorso della sfinge e guarda il volto di *Nilo-Serapide-Osiride-Hapi*.

Queste connessioni e suggestioni hanno portato alla realizzazione di un gioiello-protesi per il seno del Nilo, un’opera inedita che verrà presentata nello spazio pubblico nel 2025, per uno svelamento queer del Corpo di Napoli.

immagini:

Fig.1. Rilievo dal tempio di Seti I ad Abydos raffigurante Hapi,

Fig.2. Statua del Nilo I sec d.c., Museo Greco Romano di Alessandria, Egitto. Immagine di pubblico dominio del sito del Museo.

Fig. 3. “Xiquinile, the pleasure of holding their breasts”, disegno penna gel nero su carta cotone 300 gr 76 x 57 cm, Simona Da Pozzo, Napoli 2023

¹⁸ Historia della Città e Regno di Napoli di Gio Antonio Summonte, Tomo Primo, Napoli MDCCXLVIII, Libro primo, pg 118 e 119.

ULTRA MOENIA. ESPRESSIVITÀ URBANA A NAPOLI, TRA ARTE E COMUNICAZIONE.

Marco Izzolino

Storico dell'Arte e Curatore Indipendente, L'Arsenale di Napoli

Che cos'è Ultra Moenia

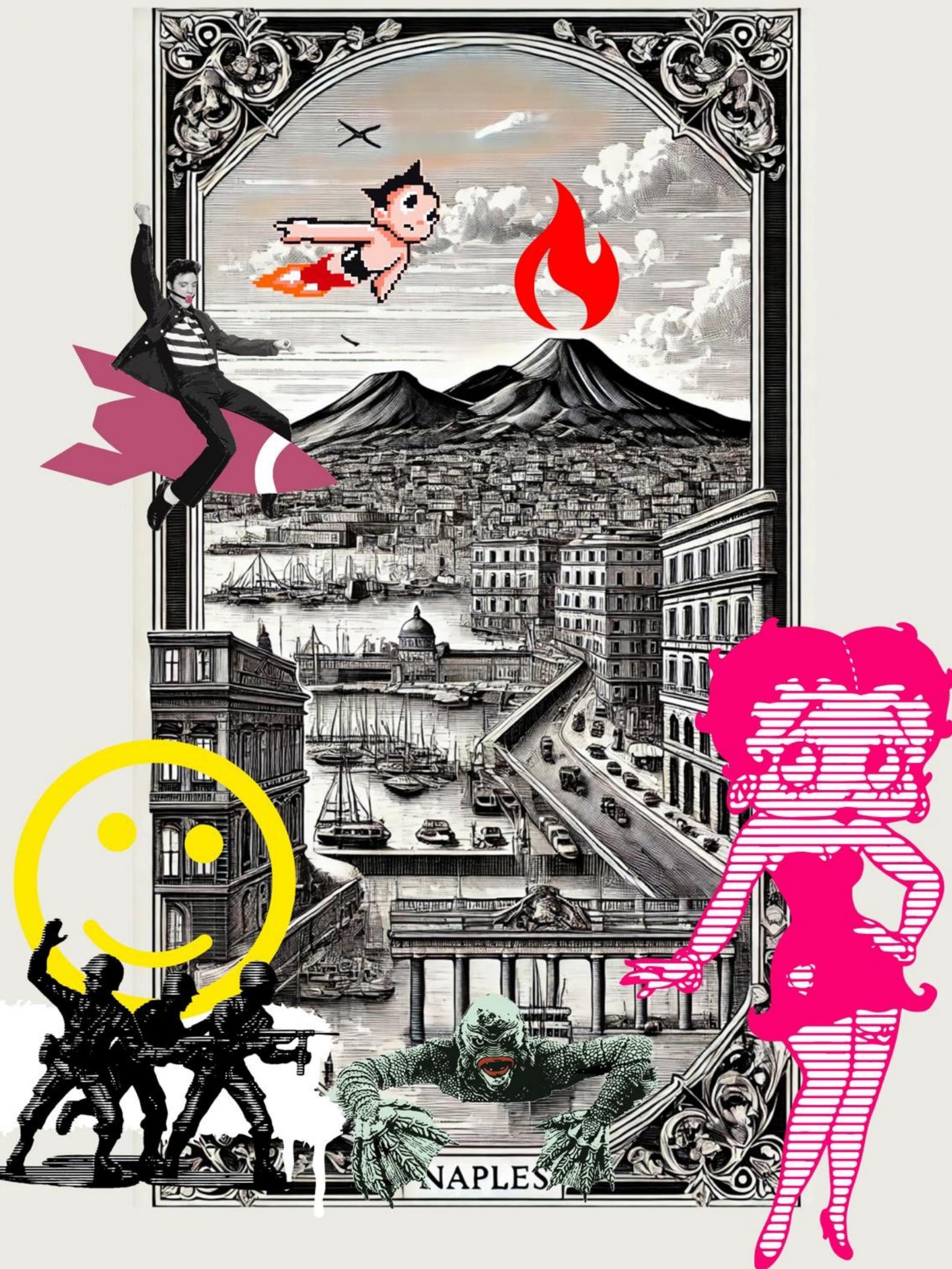
Ultra Moenia è un'iniziativa culturale sperimentale che mira a svelare il legame profondo tra l'arte urbana contemporanea e la storia della città di Napoli. Il progetto, nato dalla collaborazione tra il Teatro Bellini e L'Arsenale di Napoli, offre uno spazio privilegiato per scoprire il lavoro di alcuni tra gli street artist più attivi in città. Attraverso lo spazio per una mostra/installazione personale dentro una delle vetrine nella facciata del teatro, una parete collettiva condivisa al suo interno e interventi pubblicati sul magazine *the Belliner*, *Ultra Moenia* celebra la creatività e l'originalità dell'arte urbana attuale, trasformando alcuni dei "muri" del teatro in un ponte tra il passato e il futuro.

Ultra Moenia rappresenta una rivoluzione nel modo di concepire l'arte urbana. Superando i confini tradizionali tra lo spazio pubblico e quello privato, il progetto invita il pubblico a scoprire le opere degli street artist napoletani in un contesto inusuale: il teatro. Unendo tradizione e contemporaneità, *Ultra Moenia* offre un'esperienza unica e coinvolgente, che invita a riflettere sul ruolo dell'arte urbana nel contesto del territorio e della società napoletani.

Il titolo *Ultra Moenia* evoca l'idea di una comunicazione che va oltre i confini tradizionali, superando le mura della città per conquistare lo spazio pubblico. Un omaggio alla storia di Napoli, dove l'espressività urbana ha sempre avuto un ruolo fondamentale nella definizione dell'identità collettiva.

Con questo progetto, l'arte presente nelle strade cittadine, sulle pareti dei palazzi (*extra moenia*), entra nelle mura del teatro (*intra moenia*) dove il pubblico ha modo di conoscere più da vicino e più nel dettaglio alcuni degli artisti, incontrati casualmente e superficialmente nelle strade cittadine, che si esprimono nelle varie tecniche e con i vari linguaggi dell'arte urbana.

Nella sperimentazione appena inaugurata, gli artisti si stanno alternando e si alterneranno nel corso della stagione teatrale; la vetrina sarà il punto di raccordo tra il dentro (*intra*) e il fuori (*extra*); trasformando, così, i muri del teatro, non in superfici divisorie, ma in spazi in cui andare oltre la parete (*ultra moenia*), oltre la realtà, attraverso l'immaginazione e la creatività.



Un ponte tra passato e presente

Nella storia dell’umanità i muri hanno delimitato lo spazio interno – quello della dimora – separandola da quello esterno – lo spazio della vita attiva; ma i muri sono stati anche le prime superfici di racconto, sulle quali ciò che avveniva all’esterno poteva essere riportato all’interno sotto forma di rappresentazione simbolica, accompagnando la narrazione verbale. Dalle prime incisioni rupestri, che raccontavano storie di caccia e di vita quotidiana, fino ai murales che oggi adornano le città di tutto il mondo, il muro è stato un supporto privilegiato per l’espressione artistica e la comunicazione. È stato un luogo dove l’uomo ha lasciato traccia del proprio passaggio, un diario visivo che ci permette di leggere il passato e comprendere il presente.

In una città come Napoli, dove la storia si è sedimentata in verticale, pietra su pietra, strato su strato, i muri hanno rappresentato per secoli una sorta di diario pubblico; le pareti cittadine erano l’unico mezzo accessibile a tutti per comunicare, informare e sedimentare la memoria collettiva. Dai proclami reali ai manifesti rivoluzionari, dai graffiti dei passanti ai dipinti dei maestri, i muri sono stati testimoni muti ma eloquenti delle vicende della città, riflettendo le sue gioie, i suoi dolori e le sue aspirazioni più profonde.

Dalle antiche iscrizioni greche ai graffiti dei giorni nostri, passando per gli affreschi religiosi e i manifesti politici, i muri napoletani hanno ospitato un’ampia gamma di espressioni artistiche e comunicative. Ciascuna di queste ha lasciato un segno indelebile sulla città, contribuendo a creare un paesaggio urbano ricco di significati e di suggestioni. I muri sono stati così un elemento dinamico del paesaggio urbano, in continua evoluzione, che ha riflesso i cambiamenti della società e le aspirazioni degli abitanti.

In una città, dove la comunicazione *attraverso* i muri è una pratica antica quanto la città stessa, il writing prima, la street art, poi, ed il muralismo in generale, hanno trovato un terreno fertile per attecchire e svilupparsi. Le scritte, i graffiti e i murales contemporanei si sono innestati su una tradizione millenaria, arricchendola di nuovi linguaggi e significati. In questo senso, la street art napoletana non è solo un fenomeno contemporaneo, ma la continuazione di una pratica che ha radici profonde nella storia e nella cultura della città.

Ogni forma di espressione urbana, ha così trovato nel contesto partenopeo un terreno fertile anche grazie alla forte coesione sociale e alla spiccata creatività dei suoi abitanti. Dove i rapporti interpersonali tra le strade – ed anche tra le case, i portoni dei bassi, le finestre, ecc. – sono ancora elemento vivo e fondamentale, i muri sono diventati un luogo di incontro, di scambio e di confronto, un vero e proprio “salotto a cielo aperto” dove esprimere le proprie idee e condividere le proprie esperienze.

Alcuni esempi celebri

Gli scavi archeologici di Pompei hanno rivelato una realtà sorprendente: le antiche città del golfo, sia prima che dopo l’età romana, avevano strade piene di scritte, graffiti e immagini sui muri. Queste testimonianze ci offrono uno spaccato autentico della vita quotidiana degli antichi: un mondo vibrante di voci e di storie, raccontate per le strade. Questa pratica, così diffusa nell’antichità, non è scomparsa con il passare dei secoli. Anzi, è possibile tracciare una linea diretta che collega le iscrizioni pompeiane alle tante scritte, ai messaggi e ai “graffiti” che oggi riempiono i muri del centro storico di Napoli. Soprattutto dopo i bombardamenti del

1943, quando le classi popolari si sono “appropriate” del centro storico – per l’abbandono dei palazzi in rovina da parte delle classi ricche che ne detenevano la proprietà – questa tradizione si è intensificata, diventando un modo per affermare la propria identità e per comunicare in un contesto sociale spesso caratterizzato da una scarsa scolarizzazione e da una forte coesione familiare. Le mura napoletane, come quelle pompeiane, sono diventate delle vere e proprie “bacheche pubbliche”, dove esprimere opinioni, fare annunci, lasciare messaggi d’amore o di sfida, ecc.

Vi è un filo rosso tra le parole dipinte o incise sui muri di Pompei e quelle che oggi leggiamo sui muri di Napoli; un ponte che collega il passato al presente;; e che mostra la continuità della vita e delle sue infinite sfaccettature. Le scritte sui muri, in entrambi i casi, sono il riflesso di una dinamica sociale profonda, un modo per appartenere a una comunità, per lasciare un segno, per comunicare con gli altri. È come se le mura di Pompei e quelle di Napoli fossero le pagine di un unico grande libro, dove si intrecciano le voci di generazioni diverse, unite da un bisogno ancestrale di esprimersi e di connettersi.

La continuità nell’uso dei muri come strumento di comunicazione, dal mondo pre romano alla città contemporanea, diventa tanto più plausibile se si considera ciò che le strade di Napoli ancora rivelano di diverse epoche storiche: un vero e proprio museo a cielo aperto, dove affreschi, proclami incisi su marmo, enigmatiche iscrizioni e la miriade di edicole votive offrono una testimonianza tangibile dell’importanza che la comunicazione murale ha rivestito nella vita dei napoletani nel corso dei secoli.

Tra gli esempi celebri che si possono fare ce ne sono alcuni di grande importanza storica.

Nel 1656 la città fu colpita dalla così detta “Morte Nera”, la terribile epidemia di peste che ridusse la popolazione della città da 450 mila a 200 mila abitanti. Per invocare la protezione divina, e invogliare i cittadini alla preghiera il pittore Mattia Preti fu incaricato di affrescare una serie di ex voto sulle porte della città. L’unico affresco sopravvissuto oggi è quello che si trova sopra Porta San Gennaro, un’opera di grande intensità emotiva che rappresenta un grido di dolore e di speranza rivolto al cielo.

Il ritrovamento delle iscrizioni in marmo che celebravano i vincitori dei *Sebastà* – i giochi isolimpici fondati da Augusto a Napoli nel 2 d.C. – nel tempio della Fortuna Olimpica, durante gli scavi per la metro Duomo, getta una luce sorprendente sulla continuità della passione sportiva a Napoli. Le antiche iscrizioni, che omaggiavano gli atleti come veri e propri eroi, risuonano in modo inatteso con le immagini, le scritte e le decorazioni moderni che celebrano le gesta di Maradona e degli altri campioni del calcio Napoli. Questa continuità millenaria dimostra come lo sport, e il culto degli atleti, siano da sempre parte integrante dell’identità della città partenopea.

Ma c’è anche un celebre esempio che ci dimostra come anche le mura napoletane, lungi dall’essere statiche barriere, sono state spesso modellate dalle esigenze della vita quotidiana dei cittadini. Port’Alba non è una porta originaria di Napoli; i cittadini, per raggiungere più velocemente il Mercatello, il secondo mercato della città – extra moenia, nell’aria dove sorge oggi Piazza Dante – avevano creato un passaggio abusivo nelle mura, lì dove oggi sorge la porta. Di fronte a questa necessità popolare, le autorità decisero di regolarizzare la situazione, aprendo una porta ufficiale. Questo episodio ci dimostra come anche

l'architettura, a Napoli, si sia plasmata alle esigenze della vita quotidiana, riflesso delle abitudini e dei desideri dei suoi abitanti.

Arte urbana e Teatro

Napoli, città del teatro dove la vita stessa si svolge come su un palcoscenico, offre il terreno fertile ideale per un'arte urbana che invade lo spazio teatrale. Come diceva Eduardo De Filippo, "a Napoli, la commedia è la vita e la vita è una commedia". In questa città, dove ogni gesto, ogni parola, ogni incontro è una rappresentazione, l'arte urbana diventa un'ulteriore estensione di questa dimensione performativa, un modo per scrivere un nuovo capitolo nella lunga storia del teatro napoletano. Le strade, i vicoli, i palazzi diventano il palcoscenico dove gli abitanti recitano le loro parti, e l'arte urbana, un copione aperto, invita gli spettatori a partecipare attivamente, a scrivere nuove scene e a creare nuove storie. Napoli, con la sua energia vitale e la sua passione, è un teatro a cielo aperto dove la finzione e la realtà si fondono in un'unica grande rappresentazione. L'arte urbana, in questo contesto, è un sipario che si alza su un nuovo atto, un'opportunità per riscrivere la sceneggiatura e per immaginare un futuro migliore.

Il teatro, da sempre luogo di sperimentazione e di confronto, diventa il palcoscenico ideale per riflettere sul ruolo dell'arte urbana nella società contemporanea. *Ultra Moenia* vuole riportare l'attenzione sulla capacità dell'"arte di strada" di creare un dialogo tra artisti e cittadini, di stimolare il dibattito e di promuovere il senso di appartenenza. In un momento in cui le istituzioni pubbliche e private cittadine stanno investendo molte risorse nella realizzazione di murales, nel tentativo (ahinoi) di abbellire le strade, utilizzando un linguaggio solo figurativo e semplificato, è fondamentale ribadire che la vera ricchezza dell'arte urbana risiede nella capacità di dare voce alle istanze dei cittadini, di trasformare gli spazi urbani in luoghi di incontro e di scambio, e di creare un legame tra passato e presente. Il teatro, con la sua forza evocativa, diventa il luogo ideale per far emergere la dimensione relazionale dell'arte urbana, coinvolgendo varie generazioni di cittadini in un percorso di consapevolezza, riguardo ai messaggi ed alle immagini che "emergono" *dalle*, e *nelle*, strade.

La vetrina come "varco"

La vetrina del Teatro Bellini, animata dal progetto *Ultra Moenia*, intende essere un vero e proprio portale, un "passaggio che collega mondi diversi e invita lo spettatore a un viaggio attraverso il tempo e lo spazio. Questa scelta non è casuale, ma si inserisce in una lunga tradizione artistica e culturale che ha da sempre caratterizzato la città di Napoli.

L'artista francese Ernest Pignon-Ernest, pioniere della street art a Napoli negli anni Ottanta, ha inaugurato un nuovo modo di concepire l'opera d'arte urbana. Le sue figure, dipinte su carta applicata con colla sull'intonaco dei palazzi, erano personaggi misteriosi che emergevano dagli angoli delle strade attraverso porte, finestre, sottoscala, ecc. nell'ombra. A volte le sue carte erano applicate su finestre o porte reali murate nel corso del tempo (ricordiamo che l'architettura di Napoli è stratificata), creando al loro interno nuovamente dei varchi lì dove non c'erano più, dei passaggi non verso dei luoghi reali, ma verso dei luoghi della pura fantasia, "oltre i muri". Questi passaggi immaginari rappresentavano un tentativo di "bucare" la realtà, di aprire delle brecce nella quotidianità per far affiorare storie e

memorie, invitando lo spettatore a oltrepassare la superficie e a entrare in un mondo parallelo.

In realtà i suoi personaggi, ritratti in forte contrasto di luci, si ispiravano alla pittura caravaggesca, e nascevano dalle sue riflessioni sul forte legame tra questa antica corrente pittorica e l'atmosfera di Napoli. Il caravaggismo era infatti la forma di pittura più adatta ad interpretare i contrasti di luce e simbolici della città, sempre racchiusa, sin dalla sua fondazione, tra due mondi, tra "due Napoli": la città sotterranea e la città di sopra; la città interiore e quella esteriore; la città delle ombre e quella della luce; la città dei morti e quella dei vivi (in relazione col cielo). Le opere di street art di Ernest Pignon-Ernest ricreavano sempre un passaggio tra i due mondi, esattamente come per secoli, dal punto di vista strettamente simbolico hanno fatto le miriadi di edicole votive presenti tra le strade.

Queste piccole costruzioni, disseminate nel tessuto urbano, rappresentano dei veri e propri varchi tra il mondo terreno e quello divino, tra la vita quotidiana e la spiritualità. Anche la già citata Porta San Gennaro aveva in un certo senso la stessa funzione, perché collegava non solo l'interno della città col l'esterno, ma anche la città terrena col mondo ultraterreno, attraverso la sua sovrastante rappresentazione simbolica di Mattia Preti, che creava un ponte tra il finito e l'infinito.

Ernest Pignon-Ernest è stato il primo a creare un legame visivo tra l'arte urbana e la tradizione storica della "espressività murale" dei partenopei, che molti street art dopo di lui hanno ripreso: napoletani, come il famoso duo Cyop & Kaf (provenienti dalla storica krew napoletana KTM) o stranieri come ad esempio Blek the Rat. La vetrina del Bellini si ispira in sostanza a questa tradizione dei "varchi" tra le "due" città, tra il dentro e il fuori di essa.

Se Napoli è dunque una città stratificata, ricca di contrasti e di tensioni, sospesa sempre tra due opposti, la vetrina del teatro, come "varco" nella città teatro, diventa il luogo privilegiato dove si incontrano e si confrontano queste diverse dimensioni.

Le prime due esperienze di Ultra Moenia

Al momento della stesura di questo testo, è stato inaugurato il primo capitolo di *Ultra Moenia, L'abbandono*, realizzato dall'urban artist Samuel. La prossima settimana sarà la volta del secondo capitolo, *OVER*, di Biodpi.

L'abbandono di Samuel deriva dal suo progetto *Materassi Tristi*. Camminando sempre con una bomboletta rossa nello zaino, ogni volta che si trova di fronte un materasso abbandonato per le strade, «mosso da un po' di tristezza» –come ama dire lui – non resiste alla voglia di intervenire con lo spray su quel «corpo inerme». Dipingendo una semplice faccia triste sul materasso prova a renderlo in grado di rispecchiare esattamente l'emozione che immagina l'oggetto possa provare. Il messaggio intende essere semplice e chiaro: viviamo anni inseparabili con il nostro materasso, condividiamo con "lui" tutti i nostri sentimenti; ci "sente" ridere, ci "sente" piangere, accoglie le nostre notti d'amore e di sofferenza... e poi, lo abbandoniamo. Samuel ha collezionato circa 400 fotografie di materassi abbandonati a Napoli, a Salonicco, a Londra e ad Amsterdam. Ed ogni volta che ne vede uno si chiede: «Com'è possibile che venga gettato lì per strada? Come si fa a dimenticarsene così facilmente? È forse una metafora di ciò che facciamo anche con le persone?» Quante amicizie,



ULTRA NICEZA #1 L'ABBANDONO
SAMUEL(MOJO)

quanti amori abbiamo “gettato via”, dimenticandocene così facilmente; un abbandono deciso, che non lasciava spazio alla possibilità di rincontrarsi ancora.

Il progetto *OVER* di Biodpi offre una riflessione critica sul fenomeno dell'*over tourism* a Napoli. Le due sue opere su carta presentate, caratterizzate da un duplice livello di lettura, invitano lo spettatore a riflettere sul rapporto tra l’immagine reale della città e quella mediatica, spesso distorta e stereotipata. Sul fondo, stampe in bianco e nero, generate da un’intelligenza artificiale alimentata dall’iconografia di massa, riproducono immaginarie incisioni di vedute di Napoli. Su di esse sono presenti evidenti errori commessi dall’algoritmo, come l’orientamento errato del Vesuvio, che evidenziano come la rappresentazione digitale della città sia spesso influenzata da cliché e stereotipi, incapaci di coglierne la complessità e l’unicità. Su queste immagini a stampa Biodpi sovrappone manualmente a spray icone iper colorate della cultura pop. Tali aggiunte creano un cortocircuito visivo tra l’immagine tradizionale della città e la sua rappresentazione contemporanea, mediata dai social network e dalla cultura di massa. Le icone pop, se da un lato sembrano aggiornare l’immagine della città, dall’altro ne alterano i caratteri originali, contribuendo a un processo di omologazione e banalizzazione. Attraverso queste opere, biodpi denuncia il fenomeno dell’*over tourism*, che trasforma luoghi unici in destinazioni turistiche gentrificate e standardizzate, incapaci di offrire esperienze autentiche. L’artista invita lo spettatore a riflettere sul ruolo delle immagini e dei media nella costruzione dell’identità di una città e sulla necessità di preservare l’autenticità e la diversità dei luoghi.

Didascalie:

Fig.1. “Over” di Biodpi

Fig.2. “L’abbandono” di Samuel

L'URBAN ART COME SPECCHIO DELLA SOCIETÀ PARTENOPEA ALL'EPOCA DELLA GLOBALIZZAZIONE. TRE CASI-STUDIO: GRAFFITI ULTRÀ, CYOP&KAF, INWARD

Francesca Basile

Storica dell'Arte

Abstract

L'*Urban art* è un fenomeno di massa strettamente correlato agli smottamenti sociali, politici, economici e di costume delle culture di riferimento in quanto essa s'inscrive nello spazio pubblico e semi-pubblico delle metropoli, entrando a fare parte della vita quotidiana (Bengtsen 2021). A Napoli, questo fenomeno è documentato a partire dai primi anni Ottanta. I muri del centro e delle periferie sono ricoperti da centinaia di serigrafie, graffiti e *murales* – istituzionali e non – che restituiscono numerose rappresentazioni di fatti di cronaca, di simbologie attinte dalla tradizione, di miti antichi e attuali. L'intreccio di Storia dell'arte, Antropologia e Semiotica permette di comparare tre diversi casi-studio, in modo da delineare l'eterogeneità dell'*Urban art* e i diversi immaginari sulla Napoli contemporanea che ne risultano. Il primo caso di studio documenta i graffiti, disseminati in tutti i quartieri della città, dei principali gruppi Ultras partenopei, i quali hanno rappresentato il catalizzatore della rabbia e dell'aggregazione sociale, senza distinzioni né categorie. Il secondo caso analizza *Quore Spinato* di cyop&kaf, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, tra il 2004 e il 2020, sui bassi e sulle pietre dei Quartieri Spagnoli, con rulli, pennelli e bombolette. Dall'esame dei loro *pezzi* si osservano rilevanti metamorfosi stilistiche, favorite dalla fertile *humus* culturale del contesto e anche dalle relazioni stabilite con le persone del posto. cyop&kaf sono tra i più importanti esponenti della ktm, la *crew* che dagli inizi degli anni Novanta riunisce, ai margini della ex base Nato di Bagnoli, i pionieri della sottocultura hip hop su scala nazionale e internazionale. Infine, si comparano alcune opere istituzionali, che sono progettate dal 2015 a oggi sulla scia delle tendenze artistiche introdotte da Jorit Agoch, membro della terza generazione della ktm. Lo *street writer* napoletano si inserisce nel passaggio dal preponderante antagonismo della *crew* partenopea alla fase di addomesticamento del *writing*, rinvenibile nella sempre più massiccia partecipazione a progetti di *Urban art* di riqualificazione, che si diffondono in tutti i quartieri, su iniziativa della giunta comunale e della Fondazione Inward - Osservatorio sulla creatività urbana. Da questa data in avanti, proliferano ritratti iperrealisti di numerosi altri autori, in medio e grande formato, su committenza istituzionale e su richiesta di cittadini autonomi; indizio del fatto che Jorit ha fornito un modello estetico al proletariato urbano.

In apertura

In queste pagine si comparano tre differenti declinazioni del vasto fenomeno dell'*Urban art* a Napoli. Tale definizione include le tecniche della cosiddetta *Street art – stencil, sticker, muralismo* – e anche il *graffiti-writing*, che in questa sede viene correlato al tifo organizzato e alla sua eterna lotta per l'egemonia territoriale. Un precedente rinomato, a tal proposito, è il dipinto murale che raffigura i violenti scontri avvenuti tra Pompeiani e Nocerini nel 59 d.C., durante gli spettacoli gladiatori. Una rissa probabilmente causata dal malcontento dei Pompeiani per la deduzione della colonia di Nocera da parte di Nerone. Il coordinatore dei giochi, Livineio Regolo, intendeva fomentare le masse e portare la questione a Roma, ma ottenne solo la squalifica dell'anfiteatro per dieci anni (poi ridotti a due) e l'esilio di coloro che avevano capeggiato i disordini¹⁹.

Nelle strade della Napoli contemporanea dilagano scritte, *tag* e *murales*, realizzati in autonomia oppure nell'ambito di progetti implementati dalle istituzioni. Roland Barthes scrive:

"IL MURO [...] ATTIRA LA SCRITTURA: NON UN MURO, IN CITTÀ, [È] ESENTE DA GRAFFITI, [PERCHÉ] IN UN CERTO MODO È IL SUPPORTO STESSO CHE SPRIGIONA UN'ENERGIA DI SCRITTURA"²⁰.

L'*Urban art*, infatti, si inscrive nello spazio pubblico e semi-pubblico della città, è parte integrante della quotidianità dei residenti e di frettolosi passanti, è uno specchio, deformato e deformante delle culture di riferimento. Attraverso le discipline della Semiotica, della Fenomenologia dell'arte e dell'Antropologia si analizzeranno le strategie iconografiche e performative dei Fedayn, il gruppo ultrà più longevo della Curva B dello stadio Diego Armando Maradona di Napoli, i *Trickster* affrescati da cyop&kaf sui muri scrostati dei Quartieri Spagnoli e i volti colossali che spuntano ossessivamente sulle facciate cieche di edifici pubblici e privati, dal 2015 in avanti. Si vedrà in che misura i *murales* dei tifosi organizzati, in Italia definiti ultras²¹, riflettano le tensioni sociali dell'attualità e quanto la scelta di tempi di gestazione brevi e del formato gigante delle opere favorisca differenti tipologie di strumentalizzazione, dall'alto e dal basso, delle iconografie più popolari, nell'attuale epoca del turismo globale.

Poetiche del tifo organizzato

Lo spazio sacro della curva

In Italia, nel corso degli anni Settanta, la frattura tra il partito comunista e i giovani di sinistra, con il fallimento degli obiettivi rivoluzionari e con l'assenza di soluzioni politiche per trasformare la società, portano alla chiusura di una stagione di proteste. Il riformismo della sinistra istituzionale e la radicalizzazione delle organizzazioni, che si rifugiano nella lotta

¹⁹ Cfr. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Ultras/Z_Buongiovanni1.html

²⁰ Barthes 1973, p. 66.

²¹ Louis 2019, p. 7.

armata, provocano il declino dell'impegno politico delle nuove generazioni²². Diventa più realistico, di conseguenza, liberare spazi e autogestirli. La curva dello stadio di calcio è una di queste zone franche: la dimensione acquisita dal movimento²³ ultras alla fine degli anni Settanta spinge le tifoserie a imporre le proprie regole in quel settore. La distribuzione del pubblico negli stadi offre uno specchio abbastanza fedele delle differenze sociali che classificano i cittadini. Il prezzo del biglietto della partita allo stadio determina lo schema di una società classista:

"GROSSOLANAMENTE SI DIVIDONO LO STADIO TRE TIPI DI SETTORI E DUNQUE DI CATEGORIE DI SPETTATORI: NELLA TRIBUNA CENTRALE RITROVIAMO GLI IMPRENDITORI, I POLITICI, I NOTABILI, LA CLASSE SUPERIORE DELLA BORGHEZIA, NELLE GRADINATE CI SONO I RAPPRESENTANTI DELLA PICCOLA BORGHEZIA, I COMMERCianti, I COLLETTI BIANCHI E IN CURVA RITROVIAMO GLI IMPIEGATI, IL PROLETARIATO E LE BANDE DI GIOVANI"²⁴

In particolare, la curva diviene presto uno “spazio sacro”²⁵, una roccaforte delimitata dagli striscioni delle diverse fazioni per scongiurare le intrusioni di tifosi nemici e le profanazioni delle forze dell'ordine, nell'ottica di dispositivi relazionali percepiti e vissuti sulla base dello schema amico/nemico²⁶. Nel decennio 1980-1989, le curve si trasformano definitivamente in santuari ultrà tramite l'imposizione di codici di condotta militari. Bandiere, striscioni e standardi, infatti, sono i veicoli simbolici del concetto di appartenenza; sottrarre la “pezza”²⁷ o lo striscione alla tifoseria avversaria equivale alla conquista della battaglia più significativa poiché è una vittoria visibile all'istante. In tal senso, gli ultras estromettono progressivamente gli striscioni ufficiali dei club dalle curve per fare spazio ai propri striscioni, che diventano sempre più imponenti, allo scopo di marcare il territorio, soprattutto durante le partite casalinghe. I graffiti attivano ulteriormente la presa del controllo della curva e della metropoli. Centinaia di affreschi ispirati al muralismo messicano o alle rappresentazioni propagandistiche irlandesi proliferano per un'affermazione creativa del potere²⁸. Anche il tifo performativo è pianificato in modo razionale, all'inizio delle partite vengono eseguite puntuali coreografie grazie a un rigoroso spirito di organizzazione:

²² Ivi, p. 57.

²³ Come specifica Louis, il termine “movimento” indica l’insieme dei gruppi di *supporter* ultras in quanto il fenomeno ha le caratteristiche di un movimento, ma senza obiettivi di trasformazione della società.

²⁴ Louis 2019, p. 59.

²⁵ Ivi, p. 57.

²⁶ Ringrazio Francesco Festa, ultrà e studioso del fenomeno, per le preziose informazioni sui gruppi ultras partenopei.

²⁷ In gergo ultrà la “pezza” è lo standardo in tessuto leggero.

²⁸ Cfr. Louis 2019, p. 58.

"LE PRIME FILE SONO RISERVATE ALLE PERSONE PIÙ IMPORTANTI. L'AMMISSIONE IN QUELLA POSIZIONE È CONTROLLATA, SOLO I PIÙ FEDELI VI POSSONO ACCEDERE. APPENA DOPO LE PRIMISSIME FILE SI SIEDONO GLI AFFILIATI CHE DESIDERANO AVERE PIÙ RESPONSABILITÀ, SONO IN GENERE GLI INDIVIDUI PIÙ GIOVANI. DIETRO DI LORO PRENDONO POSTO I MEMBRI MENO ATTIVI E I SIMPATIZZANTI DEL GRUPPO. IN UNA POSIZIONE UN PO' PIÙ RITIRATA TROVIAMO LA VECCHIA GUARDIA DI CUI FANNO PARTE I VETERANI, LA PRIMA GENERAZIONE DI ULTRAS CHE DISPONGONO A VOLTE DEL LORO STENDARDO. SERVONO DA PUNTO DI RIFERIMENTO AI PIÙ GIOVANI E TRASMETTONO LA MEMORIA ORALE DELLA CURVA. INFINE, IN UNA POSIZIONE PERIFERICA SI COLLOCA LA FOLLA DEI TIFOSI DEGLI SPETTATORI GENERICI CHE ASSISTE ALL'INCONTRO DALLA CURVA"²⁹

Riguardo allo stadio Diego Armando Maradona, sono due le specificità rilevanti rispetto al resto del Paese. La prima è costituita dall'assenza di requisiti per l'accesso ai gruppi degli albori. Se in altri stadi occorrevano particolari qualità (colore politico, sottocultura di provenienza, estrazione sociale), a Napoli bastava risiedere in un determinato quartiere³⁰. Nel corso degli anni Ottanta, nonostante gli ottimi risultati calcistici, la nuova componente ultrà riflette le frustrazioni legate alle problematiche sociali che coinvolgono la città (terremoto, disoccupazione, smantellamento dei distretti industriali, guerre di camorra)³¹. Il sentimento di frustrazione peggiora con la retrocessione nelle serie inferiori e con le diffuse disposte dalla legge D.A.SPO. su scala europea. L'odio nei confronti della stampa e della polizia si espande e abbondano i gruppi di "cani sciolti". La seconda caratteristica è determinata da una peculiarità della città stessa:

"NAPOLI È UNA METROPOLI CHE SPESSO RECEPISCE LE TENDENZE PROVENIENTI DALL'ESTERNO CON UN CONSIDEREVOLE RITARDO, AGGIUNGENDO ALLE MODE NAZIONALI O STRANIERE ELEMENTI IDENTITARI, PLASMANDOLE SULLE CARATTERISTICHE DEL CONTESTO CITTADINO"³².

Le immagini del Vesuvio e di Maradona diventano, non a caso, ridondanti. Anche la lingua napoletana, infatti, viene rielaborata in striscioni di stampo dadaista (ad esempio, in occasione della partita contro il Bayern, nel 2011, viene esposto il dissacrante neologismo "*KITAMMUORTEN*"³³, il calco di un'imprecazione napoletana rimodellata in tedesco). Infatti, negli stravolgimenti linguistici sperimentati dalle Avanguardie dadaiste "parole banalissime in uso nella comunicazione quotidiana rivelano una carica semantica inaspettata solo per il fatto di essere presentate in maniera insolita o per aver subito qualche modifica [...]

²⁹ Louis 2019, p. 60.

³⁰ Cfr. Zamarra 2016, p. 420.

³¹ Cfr. ivi, p. 421.

³² Zamarra 2016, p. 420.

³³ I dati presentati in questo studio sono tratti dalle pagine social dei gruppi ultras e dai notiziari sportivi.

ed essere dunque diventate vittime di un lapsus come quelli che si possono verificare continuamente nel linguaggio quotidiano”³⁴.

Numerosissime, inoltre, sono le provocazioni goliardiche, ad esempio, lo striscione indirizzato dal gruppo partenopeo Nucleo ai tifosi del Milan, negli anni Novanta: “MILANISTA PICRO CERCA MOGLIE INCINTA”. I prelievi di stampo dadaista dalla cultura di massa coinvolgono anche le immagini: il logo scelto dal gruppo Ultras della Curva B, la testa di un uomo pelato, è il personaggio di un videogioco uscito in Inghilterra nei primi anni del Duemila e successivamente ritirato dal mercato per istigazione alla violenza. E ancora, asportata dalla sottocultura dei Mods britannici, compare costantemente la figura di un bersaglio – stilizzato e tinteggiato con i colori della squadra – in curva e sui muri della metropoli. Anche i ritratti realizzati con la tecnica dello *stencil* sulle bandiere, sventolate senza sosta, raffigurano, oltre al divino Maradona, i miti della memoria collettiva come i tifosi uccisi al di fuori degli stadi (si veda l’assassinio di Ciro Esposito a Roma) ed eroi della cultura di massa come Bud Spencer. Gli *stencil* dei nomi delle fazioni e il relativo logo, inoltre, risultano particolarmente funzionali in quanto economici e pratici per marcare rapidamente le strade della città, anche al di là dei confini del quartiere di appartenenza. La scelta del font di queste sigle appare inconsapevole³⁵, le grafiche sono scelte ad istinto così come spontaneamente sono stati inventati i nomi delle fazioni degli anni Novanta (“Skizzati”, “Banda Alcolica”, “Teste Matte” ecc.). Si tratta di una tipologia di *lettering* diffusa a livello nazionale e non correlata a specifici orientamenti politici. I tagli spigolosi oppure lanceolati del *lettering* sono comuni a diversi gruppi ultrà, italiani e internazionali. È un carattere di impostazione geometrica, in cui la morfologia della lettera viene modificata da forme modulari, che evoca la grafica destrorsa sebbene le curve effettivamente politicizzate in Italia siano sempre più rare. In anni recenti, i font sembrano ispirarsi all’estetica del *graffiti-writing* in particolare il *bubble style*; la componente stilistica di stampo squadrista degli albori risulta, per così dire, ammorbidente. Le tinte principali naturalmente sono il blu, l’azzurro e il bianco – i colori della squadra del Napoli – mentre il tricolore sparisce quasi del tutto e riappare capovolto in Curva B, in occasione del terzo scudetto, corredato dell’esplicita iscrizione: “CAMPIONI IN ITALIA – BOTTINO DI GUERRA”; oppure viene sventolato bordato di nero dalle fazioni che simpatizzano per la destra neofascista. Anche i cori possono essere inseriti nella sfera delle pratiche di stampo dadaista: in particolare, si prelevano i canti delle tifoserie avversarie per la dissacrazione (ad esempio, i partenopei riutilizzano il coro “Vesuvio erutta” delle curve romaniste) oppure, in seguito al D.A.SPO.³⁶(1989), si condividono, su scala nazionale, i cori indirizzati contro le forze dell’ordine.

³⁴ Alinovi 1980, p. 142.

³⁵ Il font definito “Ultras Liberi” deriva dal *lettering* francese di stampo destrorso tuttavia presenta consonanze con il *lettering* generalmente utilizzato dalla sinistra. Non si tratta, infatti, di un carattere che nasce da una precisa consapevolezza tecnica. In particolare, nel corso di un congresso di Ordre Nouveau (1969 – 1973) compare l’antesignano del font “Ultras Liberi” nel lavoro dell’illustratore ufficiale del movimento, Jack Marchal. Questi dichiarò di essersi ispirato a un manifesto del 1968 di Occident, il movimento da cui in seguito sarebbe nato lo stesso Ordre Nouveau, firmato dall’illustratore Frédéric Brigaud, nel quale il *lettering* neo-floreali di stampo paradossalmente psichedelico - tipico del font della sinistra degli anni Sessanta - viene in qualche misura squadrato. Marchal introduce una versione ordinata e riproducibile dello stesso carattere; un font poi catalogato e ribattezzato “Ratanegra”. Successivamente, l’elemento geometrico in “Ultras Liberi” prende il sopravvento. Intatta è, dunque, soprattutto la matrice amatoriale. Per approfondimenti, cfr.: <https://www.vice.com/it/article/storia-font-ultras-liberi-593/#:~:text=Si%20chiama%20Ultras%20Liberi%2C%20cartelli%2C%20manifesti%20e%20cos%C3%AC%20via>

³⁶ Acronimo di “Divieto di accedere alle manifestazioni sportive”.



Fedayn E.A.M.³⁷

La fazione partenopea dei Fedayn (dall'arabo *fedayin*, “guerrigliero”³⁸) è emblematica delle trasformazioni avvenute nel mondo ultras della città, essendo il gruppo più longevo della Curva B, fondato nel 1979. La prima generazione ha un connotato politico, parzialmente mantenuto anche nella contemporaneità. Il coro storico del gruppo cita il fondatore delle Brigate Rosse Renato Curcio. Il coro coniuga il ritornello dedicato a Giuseppe Garibaldi (per quanto concerne melodia e alcune parole) con Curcio il quale assomiglierebbe al primo capo del gruppo:

“RENATO CURCIO FU FERITO, FU FERITO AD UNA GAMBA, RENATO CURCIO CHE COMANDA, CHE COMANDA I FEDAYN, FE-FE FEDAYN, FE-FE FEDAYN!”³⁹.

³⁷ Dalla mappatura della Digos di Napoli si legge: “FEDAYN: Gruppo composto da 100-120 persone circa, che si posizionano nel settore Curva B anello superiore, in prossimità della Tribuna Laterale Sett. B. In trasferta, nelle sfide internazionali, il gruppo aggrega circa 70 persone, che sono solite ritrovarsi nella zona di Piazza Ottocalli. Gli aderenti provengono da varie zone di Napoli, in particolare da Calata S. Marco, Piazza G.B. Vico, Vomero e dalla citata Piazza Ottocalli. I Fedayn, coerentemente con il loro “purismo” ultras (accanto al nome del gruppo si rileva sempre l’acronimo “E.A.M. 79” – estranei alla massa) non disdegnano l’attuazione di azioni violente, soprattutto nei confronti delle tifoserie rivali”. Per approfondimenti cfr. <https://www.anterima24.it/napoli/digos-mappa-tifo-organizzato-maradona/>

³⁸ Dalla Treccani, “*Fedayin*: termine con il quale venivano designati, fra l’11° e il 13° sec., i membri della setta musulmana degli Assassini. Nel 20° sec. il termine è stato adoperato, nel mondo arabo e in Iran, per indicare i membri di movimenti politici, rivoluzionari o guerriglieri. In particolare, a partire dagli anni 1950, sono stati così denominati i combattenti della Resistenza palestinese”.

³⁹ Oggi il nome di Curcio è sostituito dal termine “un guerriero”.

La prima generazione esponeva anche la bandiera giamaicana, esprimendo la trasversalità tra etnie e sottoculture. I tifosi erano e sono in gran parte figli di un proletariato culturale – non tanto economico – che ha bisogno di soddisfare il bisogno di appartenenza e di protagonismo. Le prime generazioni sono fortemente attaccate al valore dell'amicizia, almeno fino alla fine degli anni Novanta – come testimonia il bel documentario di Vincenzo Marra *E.A.M. Estranei Alla Massa*. In tal senso, l'acronimo E.A.M. è parte integrante del nome dei Fedayn i quali nascono per scindersi dal Commando Ultrà Curva B (c.u.b.c.) capeggiato da Gennaro Montuori (meglio noto come “Palummella”) e troppo propenso alla spettacolarizzazione del tifo. Eppure, come tutti i gruppi ultras, si tratta dell'invenzione di una tradizione anche nel caso dei Fedayn sebbene si dichiarino contro la Napoli da cartolina. In effetti, nonostante essi abbiano prestato sempre molta attenzione all'estetica di coreografie, stendardi, striscioni e *murales*, non hanno mai venduto il proprio materiale. Nel dettaglio, il primo simbolo del loro striscione è il volto di un indiano con un coltello tra i denti, che si inscrive all'interno di un sacro triangolo trinitario. Successivamente, tale logo diventa il volto di un bandito con basco che esibisce una lama dalla punta insanguinata: per quanto i Fedayn continuino a simpatizzare per la politica di sinistra, si fa strada una cultura militarizzata in reazione ai problemi della società calcistica e alle pratiche repressive disposte dal D.A.SPO., che generalmente provoca la compattazione, si è detto, della fede ultrà contro il poliziotto nemico. E ancora, il *lettering* muta progressivamente: le linee squadrate del font esplicitamente destrorso si espandono, in direzione del font itc avant gard gothic. La complessità delle trasformazioni scandite di generazione in generazione, in risposta agli smottamenti politici ed economici e ai controlli più invasivi delle curve, è leggibile anche sui muri della *Hall of Fame*⁴⁰ di piazza Giambattista Vico. Uno dei primi *murales* (in quanto presenta superfici più abrase dal tempo) ritrae un gruppo di giovani Fedayn in trasferta nel vagone di un treno dal quale si intravede il Vesuvio (fig. 1). I bordi curvilinei delle figure si accostano al *lettering* arrotondato del *bubble style* il quale è reso con *spray can* neri e bianchi. La morbidezza delle linee, la scelta iconografica di un gruppo di amici e lo *stencil* della parola “NOSTALGIA” delineano una scena solare, fraterna. Poco più a destra, il verde scuro, colore iconico delle vecchie Ferrovie dello Stato, è steso in campiture compatte su cui si stagliano lo slogan “CONTROLLORE PEZZO DI MERDA” e il logo fs ottenuti con le maschere degli *stencil*. Seguono, alternandosi sulla superficie muraria e sulle serrande di vari locali contigui, *stencil*, *murales* e loghi che codificano messaggi sociali, incitazioni alla goliardia e all'uso di alcool, la contestazione all'abolizione dell'Art. 18 a difesa della tutela costituzionale del lavoro. Gran parte delle immagini, in particolare, denunciano e, al tempo stesso, attaccano la violenza della polizia: un logo segnaletico in bianco e nero è un divieto di manganellata, su una saracinesca un Fedayn armato di cinghia sfida una guardia in assetto antisommossa, sulla falsa riga dei *murales* degli antagonisti “a muso duro” affrescati sui muri dei centri sociali autogestiti.

Compare, inoltre, la bandiera del Senegal, confermando l'attitudine alla trasversalità etnica già espressa dalle prime generazioni della fazione. La *Hall of Fame* si conclude, per adesso, in

⁴⁰ Espressione che indica, nel gergo dei *writers*, uno spazio in cui è possibile leggere la storia dei graffiti di una determinata città.

un imponente *mural* che ritrae una ventina di antagonisti anarcoidi, che si stagliano incappucciati su un paesaggio metropolitano notturno (fig. 2). In questo caso, prevalgono cromie disforiche come i blu, i viola e i neri, che reiterano l'aggressività delle parole tracciate a mano con il carattere spigoloso della tradizione ultrà:

**"SPARISCO NEL BUIO E RICOMPAIO AL MATTINO
- FEDAYN PICCHIA".**

In sintesi, la catena di immagini del covo dei Fedayn di piazza Giambattista Vico è la visualizzazione delle diverse fasi dell'auto-percezione di una fazione che oggi dichiara, tramite l'iconografia di stampo eversivo, una sfida costante alla repressione istituzionalizzata.



Quore Spinato

cyop&kaf sono tra i primi esponenti della *crew* napoletana ktm la quale riunisce *writers*, *rapper*, *breaker* e *Mc* dai primi anni Novanta ad oggi. Kaf è stato a lungo l'iniziatore dei rituali della *crew*: a lui spettava il compito di spegnere una candelina per dare avvio alla *jam*, una fusione di sfide danzate e rimate, eseguite intorno a un bidone della spazzatura ricoperto di *tag*, nel cuore di piazza San Domenico Maggiore⁴¹. Nella fase iniziale, caratterizzata dall'attitudine al gioco e anche da uno sguardo provocatore sulla società, cyop&kaf tempestano i treni fermi di notte con *throw-up*, *tag*, e scritte in *bubble style*, tappezzando i quartieri della città di poster e di *stencil* che dissacrano il linguaggio della cristianità e del cinema. I due *writers* introducono via via l'uso di rulli e di pennelli di grande formato per dare vita a volatili storditi e a ibridi fantascientifici, che dipingono alla luce del sole, in modo da favorire confronti diretti con i passanti. In *Quore Spinato*, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, gratuitamente, sulle saracinesche e sui muri dei Quartieri Spagnoli, dai

⁴¹ Cfr. Bove 2016, p. 76.



22

primi anni del 2000 al 2022, si osservano tali metamorfosi stilistiche le quali sono agevolate dalle relazioni stabilite con le persone del posto. Le opere scaturiscono da scambi alla pari con il rione, cyop&kaf, infatti, non hanno l'obiettivo di riqualificarlo e, al tempo stesso, rifiutano di dipingere iconografie ordinarie come il volto di Maradona oppure le decorazioni floreali – soggetti inizialmente richiesti a gran voce dai residenti⁴². La presenza in strada di giorno, d'altro canto, gli permette di filtrare molteplici storie di vita. L'osservatore, a ben vedere, è chiamato alla creazione di un racconto i cui protagonisti sono le centinaia di *Trickster* a due dimensioni, che scivolano variopinti da una saracinesca all'altra, ciascuna delle quali è contrassegnata da ampie campiture di giallo, rosso e azzurro.



Come sfuggenti ombre spuntate fuori da un romanzo di fantascienza, questi personaggi toni risultano indefinitamente interpretabili, collocandosi a metà strada tra il subliminale onirico e il dato etnografico il quale è contenuto in numerosissimi dettagli prelevati dalla vita quotidiana. In tal senso, in *Quore Spinato* coesistono due aspetti semanticamente opposti: da un lato, la trascendenza propria delle linee semplificate delle *silhouettes* e dei colori astraenti degli sfondi, dall'altro lato, l'immanenza insita nelle protesi – arnesi del mestiere, simboli della Chiesa, il corpo spezzato della reliquia, organi, ossa e altre.

⁴² Cfr. Basile 2019.

Tutti i racconti si strutturano sulle architetture stratificate del luogo: il tufo, i muri diroccati, i basoli, i cartelloni pubblicitari divelti, le crepe e le corruzioni della ruggine vengono sottilmente evidenziati da espedienti quali l'effetto pieno/vuoto e lo sconfinamento della vita nei dipinti e della figurazione oltre le facciate delle abitazioni. Ad esempio, nel dipinto *Melanconia* due spiritelli scrutano i passanti dalle ante di un fruttivendolo: piccole mele rosse puntellano la gonna bianca di una figura incoronata dalla posa egizia mentre una figura mascherata dal lungo naso antico regge una fiamma con *nonchalance*. Il quotidiano qui fa incursione nella rappresentazione pittorica con le file di cassette di frutta e verdura che vengono affastellate sull'uscio del negozio ogni giorno (fig. 3). Per spiegare più a fondo l'opposizione trascendente/immanente già citata, che deriva da un vero e proprio fenomeno di osmosi tra immagine e vissuto – riscontrabile nel processo creativo di cyop&kaf e nel piano plastico dei dipinti – è utile confrontare *Melanconia* con la *Canestra di frutta* di Caravaggio. Il realismo lenticolare di Caravaggio indaga foglie rinsecchite, bucce crivellate di buchi e acini cascanti. Il dramma umano dello scorrere del tempo affiora dal contrasto tra la canestra e l'ambiguo sfondo bianco, che rende impossibile ogni riferimento di luogo e universalizza la precarietà leggibile sulla superficie della frutta in primo piano⁴³. Ciascun dipinto, in generale, è corredata di un titolo che può consistere in citazioni, giochi di parole e/o motti di spirito d'impronta dadaista in modo da amplificare le possibilità interpretative delle opere⁴⁴. Ad esempio, *In caso di emergenza rompere il vetro* mostra un Vesuvio incapsulato in una sfera di vetro incassata su due gambe instabili, evocando un *souvenir* della città turistica.

Il titolo fornisce spunti di riflessione sulle politiche che ciclicamente influenzano la quotidianità dei cittadini napoletani, tra semplicistiche dichiarazioni di stati d'emergenza e il sovraffollamento turistico. Sempre nell'ottica dell'interazione tra vita e immagine, durante alcuni mesi di ricerca⁴⁵, è emerso che numerose opere costituiscono momenti di auto-narrazione degli abitanti del quartiere. Tra queste, lo sbirro/telecamera di *Arresti domiciliari* (fig. 4) è la richiesta da parte di un ragazzo condannato ai domiciliari al fine di scongiurare i controlli del poliziotto in carne e ossa. Durante gli anni di prigionia era solito porgergli, ogni mattina, un ironico saluto militare. E ancora, il grande scudo/stemma *Quore Spinato* – ispirato a uno scapolare del culto del Sacro Cuore di Gesù, che un rigattiere del posto dona a cyop&kaf – era percepito dal proprietario come un amuleto personale. Il cuore rosso, sormontato dalle fiamme azzurre e sospeso sull'ombra, ricorda al rigattiere l'iconografia mariana della serpe schiacciata e cioè la delinquenza che scaturisce dalla necessità e/o dal desiderio di fama⁴⁶.

⁴³ Cfr. Longhi 1968, pp. 26-27.

⁴⁴ Per approfondimenti, cfr. la mappa virtuale di *Quore Spinato*: <http://www.cyopekaf.org/qs-map/>

⁴⁵ Cfr. Basile 2022, pp. 181-186.

⁴⁶ Cfr. Basile 2019.



Volti

Figura chiave della seconda generazione della ktm è lo *street writer* partenopeo Jorit Agoch, classe 1990. Le sue opere sono agli antipodi della ricerca di cyop&kaf, in primo luogo nella scelta dei supporti. Oltre alle *tag*, infatti, Jorit esplora la potenza espressiva del volto⁴⁷ sulle ampie facciate cieche dell'edilizia popolare. Dal 2015 in avanti, anno in cui dipinge *Gennaro* – il ritratto di quindici metri del patrono principale di Napoli, su iniziativa della fondazione Inward - Osservatorio sulla creatività urbana e della Deputazione del Tesoro di san Gennaro – si diffondono in tutti i quartieri giganteschi volti iperrealisti dei miti partenopei più famosi quali Maradona, Totò, Sofia Loren, calciatori e altri – su richiesta di privati e della giunta comunale.

Nel 2017, Jorit esegue, con spray, rulli e pennelli, un'altra opera su committenza istituzionale: il volto gigantesco dell'idolo sportivo della città, Diego Armando Maradona, il Dios Umano, per gli abitanti delle case popolari di San Giovanni a Teduccio, ex quartiere operaio. Dal giorno della morte del calciatore, avvenuta nel novembre 2020, il *mural* diventa un vero e proprio altare per la commemorazione, parallelamente alle processioni condotte con l'ausilio di centinaia di fumogeni, presso lo stadio Maradona. L'anno seguente, lo *street writer* dipinge a Pianura e su richiesta di privati, gli occhi verdi di Davide Bifolco, il ragazzino ucciso dalle forze dell'ordine durante un inseguimento. Poco dopo, spuntano altri ritratti iperrealisti di due minori uccisi dalle forze dell'ordine, dipinti nei relativi quartieri d'origine: Ugo Russo e Luigi Caiafa (entrambi cancellati). I due *murales*, rispettivamente di Leticia Mandragora e di Mario Casti, sono stati realizzati su iniziativa dei familiari per la socializzazione del lutto e sono rappresentazioni attualizzate del culto delle fotografie dei morti per le seguenti caratteristiche: a) lo stile iperrealista; b) il supporto visibile nello spazio pubblico; c) i segni evocativi dell'aldilà; d) le luci (lumi e neon) installate sui *murales*; e) la committenza autonoma. Il significato antropologico di questi *murales* stride con le iconografie dei minori di Napoli correlate alle committenze ufficiali. In tal senso, INWARD, fondazione che promuove, tra numerosi altri progetti, la figura professionale del “curatore urbano”, si inserisce nell’implementazione di “Assafa – A Social Street Art Festival Affair”, il primo festival di *social street art*, promosso dall’Assessorato alle Politiche Sociali del Comune di Napoli, coinvolgendo ventisei laboratori di educativa territoriale, per le Giornate Internazionali dedicate ai Diritti dell’Infanzia e dell’Adolescenza - 2018 e 2019. Ad esempio, nel Rione Luzzatti, lo *street artist* Gomez dipinge due gigantesche Lila e Lenù – le protagoniste della celebre serie tv *L’Amica geniale*, ambientata proprio in quel contesto – e *Semplicemente riflettendo* (fig. 5) un ritratto che dovrebbe problematizzare il punto di vista sui minori delle periferie sociali di Napoli. Purtroppo, chi scrive non può fare a meno di notare che questo dipinto ritrae il volto sorridente di un ragazzino dall’aria scanzonata capovolto a testa in giù, richiamando paradossalmente l’iconografia del duce appeso. Mentre nei ritratti di Lila e Lenù si registra la ri- mediazione pittorica della versione televisiva della periferia, qui siamo di fronte al tentativo maldestro di immortalare un’esemplarità didascalica, che mortifica la complessità delle vite del rione.

⁴⁷ Cfr. Florenskij 2021, pp. 42-43.

Per chiudere

Dalle opere prese in esame si è cercato di dimostrare che le pratiche autonome dei Fedayn e di cyop&kaf si fondano sulle strategie linguistiche di stampo dadaista ossia il prelievo dei simboli della cultura di massa e della ri-semantizzazione straniante degli stessi. In entrambi i casi, i *murales* registrano la complessità degli smottamenti sociali che attraversano la città di Napoli. Le battaglie per l'appropriazione dello spazio della curva e delle strade della metropoli sono portate avanti dai Fedayn tramite *performance* rigorosamente organizzate con striscioni, loghi, slogan e *murales*, che manifestano la necessità di un senso di appartenenza identitaria. I mutamenti del font del *lettering*, invece, andrebbero ulteriormente approfonditi, data la scelta originaria apparentemente inconsapevole e slegata dalla politica così come andrebbero studiate ulteriori *Hall of fame* dei tifosi organizzati. I *Trickster* di cyop&kaf sono sospesi tra il piano della trascendenza, attivato dal colore, dalle linee icastiche e dai simboli arcaici, e lo spazio del quotidiano il quale interagisce con i dipinti ed è raffigurato nei simboli che evocano la vita dei residenti. Emergono, in sostanza, versioni che si contrappongono alle narrazioni mediatiche generalmente più accettabili sulle cosiddette periferie sociali, come il pietismo e la spettacolarizzazione della devianza.

In secondo luogo, si è visto che il *Diego* di Jorit e i *murales* dedicati ai ragazzini defunti, riflettono il bisogno collettivo della socializzazione del lutto⁴⁸. Altri volti, realizzati su iniziativa dei cittadini per omaggiare le celebrità di Napoli oppure nell'ambito di progetti istituzionali – come l'effigie della buona condotta dei minori in *Semplicemente riflettendo* –, sembrano piuttosto inserirsi nell'attuale processo di spettacolarizzazione della città, nell'era turistica. L'osservatore, in tal senso, si trasformerebbe in uno spettatore, il suo sguardo è catturato dal formato gigante di *murales* la cui fruizione è analoga alla visione di uno schermo cinematografico. Del resto, come scrive Marco D'Eramo, nel turismo l'elemento dioyerismo è determinante:

***"LA TV E IL FILM DA UN LATO, E IL TURISMO DALL'ALTRO HANNO ANCORA UN FONDAMENTALE ASPETTO IN COMUNE: ED È CHE SIA QUELLA TELEVISA (O FILMICA), SIA QUELLA TURISTICA SONO DUE ESPERIENZE ESSENZIALMENTE VISIVE [...] I TURISTI VIAGGIANO IN AUTOBUS/ASTRONAVI CHIUSI AL DI SOPRA DELLA FOLLA, SIGILLATI NELLE LORO CAPSULE SPAZIALI, GUARDANDO DAI FINESTRINI COME UN FILM DI UNO SCHERMO LA CITTÀ RIDOTTA A UN CORTOMETRAGGIO"*⁴⁹.**

⁴⁸ Cfr. van Loyen 2020.

⁴⁹ D'Eramo 2017, p. 32-33.

Bibliografia citata

- Alinovi F., 1980, *Dada, anti-arte e post-arte*, Messina-Firenze, D'Anna.
- Barthes R., 1974, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi 1999.
- Basile F., 2019, *Quore Spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto*, SigMa - Rivista Di Letterature Comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo, 3: 243-280. [23/10/2022] <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>
- Bove A., 2016, *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Napoli, Monitor.
- Florenskij P., 1922, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2021.
- Longhi R., (1968), *Caravaggio*, Milano, Abscondita, 2013.
- Louis S., 2019, *Ultras. Gli altri protagonisti del calcio*, Milano, Meltemi.
- Van Loyen U., 2018, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Milano, Meltemi, 2020.
- Zamarra M., 2016, “Stringemmo i denti. Fenomenologia degli ultras”, *Lo stato della città*, Napoli, Monitor.

Immagini

Fig.1. Anonimo, *mural Fedayn, spray can, stencil* e acrilico su muro, piazza Giambattista Vico.

Fig.2. Anonimo, *mural Fedayn, spray can*, acrilico e *stencil* su muro, piazza Giambattista Vico.

Fig.3. cyop&kaf, *Melanconia*, 2011, acrilico su metallo, Quartieri Spagnoli.

Fig.4. cyop&kaf, *Arresti domiciliari*, 2012, acrilico su muro, Quartieri Spagnoli.

Fig.5. Gomez, *Semplicemente riflettendo*, 2019, Rione Luzzatti. [Ph. INWARD]

SANTA MARIA IN COSMEDIN: UN CONTESTO DA RISARCIRE.

Stefano De Mieri

Ricercatore Storia dell'Arte, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Pareti scrostate e attraversate da profonde fessure, reti anticaduta che avvolgono cornicioni in disfacimento e assediati da vegetazione spontanea, portone serrato: uno scenario, quello di Santa Maria in Cosmedin, detta pure di Portanova, purtroppo non infrequente nell'edilizia sacra concentrata nel centro antico di Napoli. Eppure ci si riferisce a una delle sedi religiose insigni della città, tra le antiche diaconie e le prime parrocchie metropolitane insieme a San Giorgio Maggiore, Santa Maria Maggiore e San Giovanni Maggiore, verosimilmente eretta tra VIII e IX secolo da una comunità greca, qualche tempo prima che in essa venissero traslati i resti mortali del presule sant'Eustazio, di cui brevemente raccontano i *Gesta episcoporum Neapolitanorum*.

Da alcuni documenti che datano a partire dal XII secolo si evince che la chiesa dipendeva dalla canonica di San Pietro ad Aram; altre fonti, inoltre, ne trattano come di un'«estaurita» sottoposta al patronato laicale del seggio di Portanova.

Quando nel 1609 fu concessa ai barnabiti, la struttura, di dimensioni contenute e preceduta da un atrio porticato, era composta da coro, tribuna, cupola e tre navate divise da pilastri quadrangolari, come si evince da una relazione e da una preziosa pianta custodite nell'archivio storico dell'ordine citato a Milano. Le esigenze dei padri comportarono l'abbattimento della fabbrica medievale, sostituita dal nuovo e più ampio invaso a navata unica e due cappelle per lato a partire dal 1631, anno in cui il cardinale Francesco Boncompagni presenziò la cerimonia della posa della prima pietra. L'edificio, forse progettato da Bartolomeo Picchiatti, anche se incompleto, fu aperto ai fedeli nel 1642; e incompiuto sarebbe rimasto anche un successivo progetto di Francesco Antonio Picchiatti, che diresse i lavori del collegio di Portanova dopo la peste del 1656.

Dalle descrizioni trasmesse nelle sante visite si ricava che la costruzione seicentesca aveva risparmiato una parte della struttura medievale, e l'aula antica, più piccola, era stata adattata a cripta nella chiesa barnabita. Altri lavori furono condotti nel secolo successivo, quando, abbandonato l'ambizioso progetto del Picchiatti, vennero realizzati il portale (datato 1704) e la facciata, preceduta da due rampe distrutte durante i lavori del Risanamento (fig. 1).

L'allontanamento dei barnabiti con la soppressione murattiana del 1809 segnò l'inizio di una lunga fase di declino, registrata ad esempio da Gennaro Aspreno Galante nel 1872, che auspicava un restauro del tempio, avvenuto qualche anno dopo con finanziamenti del Municipio.



Restaurata nuovamente intorno al 1960, la chiesa venne officiata fino al terremoto del 1980, quando fu definitivamente abbandonata.

Iniziava, così, come per molti altri contesti partenopei, un drammatico depauperamento della fabbrica sacra a causa dei furti, degli atti vandalici e della dispersione degli arredi e delle opere d'arte che si erano fino ad allora conservati. Allo stato attuale, purtroppo, occorre constatare che le estese infiltrazioni di umidità hanno comportato la perdita definitiva degli affreschi che decoravano con storie mariane ed episodi biblici la volta a botte e la controfacciata, nelle guide cittadine assegnati alla scuola di Massimo Stanzione. Sopravvivono in larga misura i pavimenti e le decorazioni in stucco, specialmente nelle cappelle laterali; dagli altari, invece, sono stati in gran parte asportati i marmi policromi (fig. 2).

L'area in cui si trova la chiesa, a un passo dal corso Umberto, ha assunto una nuova *facies* con i lavori del Risanamento. La preziosa illustrazione che correda il volume di Raffaele D'Ambra, *Napoli antica illustrata*, del 1889 (fig. 1), mostra, insieme alla distrutta scala, due perduti angeli adagiati sul timpano spezzato del portale. Tuttora conservato, al di sopra dell'architrave, è il rilievo tardo quattrocentesco ascritto a Jacopo della Pila raffigurante la Madonna con il Bambino, con ogni probabilità in origine montato in qualcuno dei perduti monumenti funebri attestati dalle fonti nella chiesa originaria e appartenenti ad alcune famiglie nobiliari afferenti al seggio di Portanova.

Il furto più significativo che ha interessato Santa Maria in Cosmedin risale al marzo del 1993. In tale occasione vennero trafugate almeno tre delle quattro pale d'altare delle cappelle, e cioè l'importante e documentato dipinto con il *Crocifisso* di Carlo Sellitto (1613-15), la *Madonna con i santi Gennaro, Biagio, Camillo, Vincenzo, Lucia e Barbara* su tela, firmata e datata 1746 dal raro Gennaro Olivieri, e il notevole *San Nicola* su tavola che si trovava nella seconda cappella a sinistra, per fortuna ritrovato dai carabinieri, esposto provvisoriamente a Villa Rufolo a Ravello nel 2019 e in seguito approdato nel Museo Diocesano di Napoli. L'opera risulta corredata da un cartiglio recante la data 1471 e una sigla che ha consentito a Pierluigi Leone de Castris di ricondurla al pittore Antonello da Capua o del Perrino.

Fra le molte altre cose, nel 1993 vennero trafugate una pregevole portantina settecentesca e le quattro tavole che affiancavano il dipinto della *Madonna con il Bambino* sull'altare maggiore. Si allude cioè a due pannelli con i *Santi Giovanni Battista e Pietro* e a due *Santi* a mezza figura di difficile identificazione, tutti riconducibili al calabrese Marco Cardisco e databili intorno al 1540. In quella tragica circostanza il suddetto scomparto centrale non venne trafugato; venne però gravemente danneggiato a causa della rottura in tre parti della porzione inferiore della tavola. La sezione sommitale, invece, fu in seguito ricoverata nella chiesa di Sant'Onofrio dei Vecchi.

Sia i dipinti cardischiani, fortunatamente recuperati dai carabinieri tra il 1994 e il 1996, che lo scomparto mediano in anni recenti sono stati sottoposti a un complesso lavoro di restauro da parte degli allievi del corso di laurea in Restauro dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (fig. 3), i quali hanno provveduto alla ricomposizione della tavola danneggiata, un dipinto databile alla fine del Cinquecento che sembrerebbe aver riutilizzato le teste lignee ad altorilievo della Madonna e del Bambino, forse in origine montate entro una cona più antica.





Santa Maria in Cosmedin fu tra i contesti religiosi maggiormente rilevanti per le famiglie del seggio di Portanova. Tra queste, prima del passaggio della chiesa ai barnabiti, un ruolo senz’altro incisivo ebbero i Moccia, che non a caso nel 1593 riuscirono a ottenere il patronato dell’altare maggiore. Tale privilegio fu riconosciuto al cavalier Giovan Simone Moccia (collezionista ricordato con un certo risalto da Giulio Cesare Capaccio), senza alcun dubbio il committente della tavola appena descritta – ancora recante le insegne della famiglia –, il quale, forse, potrebbe aver fatto sistemare intorno ad essa i dipinti cardischiani, presumibilmente provenienti dalla vicina chiesetta di San Giovanni Battista, di patronato dei Moccia.

Cesare D’Engenio Caracciolo riferisce che Giovan Simone Moccia contribuì a rilanciare il culto delle reliquie di sant’Eustazio, custodite *ab antiquo* nell’altare maggiore di Santa Maria in Cosmedin. A partire dalla fine del Cinquecento le sante visite descrivono costantemente l’urna del santo, settimo vescovo della Chiesa di Napoli (II-III secolo), le cui spoglie, il 16 dicembre del 1616, furono oggetto di un’ispezione voluta dai barnabiti, i quali, dopo la ricostruzione del sacro edificio, si preoccuparono di riporle nel nuovo altare.

Fortunatamente risparmiata dai furti, l’urna citata è oggi esposta nella prima cappella a sinistra della vicina Sant’Onofrio dei Vecchi, dove sono confluiti diversi arredi appartenuti alla parrocchia di Portanova. Si tratta di una custodia litica rettangolare fin qui sfuggita agli studi storico-artistici, sormontata da un coperchio «marmoreo», contenente l’iscrizione «*Hic requiescit corpus S. Eustasii confessoris*», forse realizzato sul finire del Cinquecento (fig. 4).



L'oggetto suscitò la curiosità in particolare di Michele Radogna, autore di un utile opuscoletto sulla chiesa nel 1892, e di Gennaro Aspreno Galante, il quale, in una lettera indirizzata all'allievo Domenico Mallardo, il 13 maggio 1910, lo giudicò un prodotto databile agli anni del vescovo Giovanni IV (842-849).

Le fonti hanno sempre rimarcato la notevole importanza della menzione di Eustazio nella prima parte dei *Gesta episcoporum Neapolitanorum*, una sezione del testo quasi certamente redatta poco prima della metà del IX secolo, negli anni dell'episcopato dell'appena nominato Giovanni IV:

**«EUSTHASIUS EPISCOPUS. IN ALTARIO BEATE DEI GENETRICIS SEMPERQUE
VIRGINIS MARIE, QUE DICITUR COSMIDI, POPULI DEVOTIO EXEQUENTES,
CONDITUS EST ATQUE TRANSLATUS»**
**(EUSTAZIO VESCOVO. EGLI FU SEPPELLITO E DEVOTAMENTE TRASLATO DALLA
POPOLAZIONE NELL'ALTARE DELLA CHIESA DELLA BEATA MADRE DI DIO E SEMPRE
VERGINE MARIA, CHE È DETTA COSMIDI).**

Nel passo in argomento per la prima volta è ricordata la chiesa di Santa Maria in Cosmedin, la cui fondazione rimane oscura; e, così, risultano imprecisabili pure la cronologia della traslazione dei resti del presule e il sito in cui si trovavano in origine. Appare tuttavia fondato, come proposto da vari studiosi, che ciò fosse avvenuto all'epoca della traslazione nella Stefania, nel quinto decennio del IX secolo e per iniziativa di Giovanni IV, delle reliquie dei vescovi partenopei in prevalenza dalle catacombe di San Gennaro.

La custodia lapidea mostra motivi fitomorfi e zoomorfi. La faccia principale include un *arbor vitae*, ai lati del quale, quasi in posa araldica e in base a uno schema di matrice orientale, si dispongono due colombe (fig. 5). Il riquadro, non diversamente dai rimanenti, appare delimitato da listelli, affiancati da una coppia di colonnine tortili, sormontate da capitelli molto consunti. Su due degli altri lati compaiono piante a cinque steli con terminazioni

trilobate, mentre sull'ultimo lato si osserva un tralcio con pampini ugualmente trilobati, insieme a due rosette a otto petali, affiancate da gigli.

Le figurazioni descritte appaiono espressamente allineate alla tradizione paleocristiana, sia per la simbologia eucaristica dei tralci vitinei e delle colombe, sia per quella più che probabile del giardino paradisiaco in cui si eleva l'albero della vita (*Genesi*, 2, 8-9); un motivo quest'ultimo che in relazione alla funzione di urna-reliquiario del manufatto potrebbe alludere alla rinascita e alla resurrezione dell'anima. Nonostante il carattere rozzo delle decorazioni in esame, è possibile scorgere in esse alcune assonanze con prodotti databili al IX secolo, riferibili a una «prolifica bottega locale, nutrita di cultura orientaleggiante», operante anche in molte altre località campane e che creò di fatto un preciso «orientamento di gusto», destinato a durare fino all'XI secolo. I tralci di vite della teca eustaziana richiamano in particolare la cornice che cinge l'epigrafe sepolcrale acrostica del duca Bono, databile agli



anni 832-834, un tempo in Santa Maria a Piazza (oggi in Santa Restituta), e i pilastrini e i plutei marmorei in Sant'Aspreno al Porto, per lo più datati al X secolo, e che forse, proprio per le affinità con la ritrovata urna del vescovo partenopeo, possono invece essere ritenuti ancora del tardo IX secolo.

Al patrimonio disperso della chiesa di Portanova appartiene anche un altro, rilevantissimo manufatto, anch'esso mai studiato ma descritto con una certa enfasi nelle guide partenopee. Il riferimento è al fonte battesimale marmoreo, dato in consegna alla moderna chiesa parrocchiale del Redentore di Arzano (fig. 6). L'oggetto, che ha trovato la sua attuale sistemazione nel 2008, è di notevole interesse, trattandosi di una vasca quasi certamente di origine romana (si osservi il magnifico motivo delle anse ottenute con allungatissimi colli di cigno, su uno dei lati quasi del tutto perduto), rilavorata e riadattata a tale funzione già nella chiesa altomedievale, sottoposta però a un restauro nella prima metà del Seicento, come indica l'iscrizione di cui appare corredata:

**FONTEM A CAT. CONSTANTINO MAG. AD SACRI BAPTISMATIS/ MINISTERIVM
CONSTRVCTVM AVGENDO ORNAMENTA TEMPLI/ DIVÆ MARIÆ IN COSMODIN D.
IO. THOMAS COPPVLA I.C. NEAP. PAROC./ MILLE TERCENTVM ET SEX POST ANNOS
INSTAVRavit.**

Il testo si è prestato a fraintendimenti, essendo stata tale iscrizione molto spesso considerata erroneamente del 1306. In effetti, come già rilevava Giovanni Mario Crescimbeni nel 1715 (ne *L'istoria della basilica diaconale collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*), la vasca battesimale era stata restaurata su iniziativa di Giovan Tommaso Coppola 1306 anni dopo la presunta fondazione costantiniana della chiesa. Un'indicazione cronologica perfettamente coincidente con l'epoca dei lavori di ricostruzione del tempio condotti dai barnabiti. Il canonico Crescimbeni, «custode d'Arcadia», aveva potuto giovarsi di una corretta trascrizione della scritta suddetta e di ulteriori notizie fornitegli dall'«eruditissimo don Biagio Maioli d'Avitabile avvocato napolitano, e degno vicecustode della celebre colonia Sebezia degli Arcadi», come lui stesso dichiara.

Questa preziosa e fin trascurata testimonianza d'arte – da studiare soprattutto in relazione alle ipotizzate origini romane della vasca e che a detta di Luigi Catalani (1845) sarebbe stata «ristaurata nella sua base» –, insieme alle altre opere trafugate e ritrovate, a quelle danneggiate e restaurate, alle altre semplicemente trasferite in altri contesti, potrebbe auspicabilmente ritornare nella sua sede d'appartenenza, non appena, urgenti e non più prorogabili lavori di restauro consentiranno di restituire la chiesa alla collettività.

Infatti, in una città da sempre così dolorosamente lacerata dal degrado che annienta la memoria, è necessario far sì che di Santa Maria in Cosmedin non rimanga solo il ricordo delle fonti, che ne parlano come di un contesto prestigioso, fortemente identitario.

Bibliografia essenziale

M. Radogna, *Santa Maria in Cosmedin a Portanova. Ricerche storico-archeologiche*, Napoli 1892;

E. Ricciardi, *I barnabiti a Napoli e la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Portanova*, in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, atti del convegno (Milano 2001), a cura di M.L. Gatti Perer, G. Mezzanotte, «Arte lombarda», 134, 1, 2002, pp. 116-126;

S. De Mieri, *La ritrovata urna lapidea del vescovo Sant'Eustazio già in Santa Maria in Cosmedin a Portanova*, in «Napoli nobilissima», s. VII, 2024, III.

Didascalie

Fig.1. La chiesa di Santa Maria in Cosmedin, illustrazione in R. D'Ambra, *Napoli antica illustrata* (1889)

Fig. 2. La chiesa di Santa Maria in Cosmedin, interno, stato attuale (2024)

Fig. 3. Ignoti del XVI secolo, Marco Cardisco, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista, Pietro e altri due Santi*, polittico dell'altare maggiore già nella chiesa di Santa Maria in Cosmedin (ora Napoli, Accademia di Belle Arti), proposta di ricostruzione

Fig. 4-5. *Urna di Sant'Eustazio*, metà del IX secolo, Napoli, chiesa di Sant'Onofrio dei vecchi, da Santa Maria in Cosmedin

Fig. 6. *Fonte Battesimale*, Arzano, chiesa di Cristo Redentore, da Santa Maria in Cosmedin.

ARCHITETTURA TRANSNAZIONALE E PATRIMONIO STORICO: I CASI DI PIAZZA MUNICIPIO E DI PIAZZA GARIBALDI A NAPOLI

Anita Martinelli, Capucine Tournilhac, Sveva Ventre e Bruna Vendemmia.

Anita Martinelli - Dottoranda in Urban Planning Design and Policy, DASTU, Politecnico di Milano; Capucine Tournilhac - Architetta PhD, ricercatrice, DiARC, Federico II; Sveva Ventre - Architetta, dottoranda in Architettura, DiARC, Federico II; Bruna Vendemmia - Architetta PhD, ricercatrice, DiARC, Federico II

A Napoli come in altri contesti in Europa e nel mondo, il patrimonio culturale viene considerato una risorsa chiave negli investimenti pubblici e privati per trasformare l'immagine, l'attrattiva turistica e commerciale di una città. In questo ambito, i grandi progetti disegnati da famosi architetti internazionali (*starchitect*) sono spesso visti come un'opportunità per la valorizzazione del patrimonio culturale dei contesti locali. Ciononostante, in molti casi questi progetti, che tengono assieme competenze tecniche di alto livello e l'interazione tra una molteplicità di attori, di organizzazioni e di istituzioni, si possono rivelare strumenti di estrazione del valore economico e culturale dei luoghi. Il progetto TUPACH (PRIN – PNRR) studia le reti di attori e competenze che mettono in moto progetti urbani ed architettonici transnazionali in città con un importante patrimonio storico e culturale. Il contributo introduce due casi studio della ricerca: i progetti di Piazza Garibaldi e Piazza Municipio a Napoli.

Il progetto TUPACH apre nuove strade utilizzando teorie e metodologie del “assemblage thinking” per provare a sfatare presupposti tipici per quanto riguarda il ruolo degli attori e dei progetti transnazionali nelle città ricche di patrimonio, porre domande innovative e raccogliere nuove prove empiriche. Oggi il processo di riconoscimento del patrimonio e di apprezzamento economico dovrebbe essere generalmente guidato da competenze tecniche di alto livello (ad es. L’UNESCO e gli studi di architettura transnazionali) e gli interventi pubblici piuttosto che le iniziative guidate dalla comunità e l’interazione politica. Tuttavia, questo approccio politico può essere inefficace a causa di poteri di pianificazione conflittuali a diversi livelli, visioni incoerenti, attivismo locale e antagonismo e altre ragioni contingenti. In effetti, si sa molto meno su come questi attori interagiscono nei processi localizzati di trasformazione urbana e apprezzamento del patrimonio culturale o sugli attriti forti che si verificano all’interno di organizzazioni e istituzioni all’interno dei processi di progettazione e decisione. La questione è abbastanza rilevante nella pratica politica in Europa, e in particolare

in Italia, il paese con il più alto numero di siti del patrimonio mondiale dell'UNESCO nel mondo.

La ricerca si basa su sei casi di studio di progetti transnazionali nei contesti ricchi di patrimonio di Napoli, Roma e Venezia. I risultati informeranno su come la conoscenza del patrimonio trans-locale viene creata e tradotta in documenti e procedure tecniche, nonché le questioni e gli ostacoli affrontati nell'assemblaggio, in particolare per quanto riguarda la protezione del patrimonio, l'accessibilità e la valorizzazione. Oltre ai risultati accademici, le linee guida basate sull'evidenza per i progetti architettonici e urbani in contesti ricchi di patrimonio rappresenteranno uno strumento critico per una serie di professionisti. I decisori locali e gli attori del patrimonio, nonché gli studi di progettazione transnazionali, capiranno come lavorare e collaborare meglio all'interno di contesti ricchi di patrimonio.

La ricerca è sostenuta dal progetto PRIN 2022 PNRR Transnational Urban Projects Assembled within Cultural Heritage sites (finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, visto il D.D. n. 1409 del 14/09/2022, PNRR, Missione 4 Istruzione e ricerca – Componente 2 Dalla ricerca all'impresa – Investimento 1.1; Numero protocollo di progetto: P2022FXFZ5 _ CUP: D53D23020140001).



Immagini:

Fig.1. Fermata Municipio della metropolitana ANM, foto di Zachary Jones

Fig.2. Piazza Gaibaldi, foto di Sveva Ventre



TESSERE PER L'ARTE PUBBLICA. I MOSAICI DELLE STAZIONI DELL'ARTE DI NAPOLI

Giovanna Cassese e Maria Corbi

Giovanna Cassese, Presidente del Consiglio Alta Formazione Artistica e Musicale, Docente di Storia dell'Arte Contemporanea Accademia di Belle Arti di Napoli; Maria Corbi, Responsabile Patrimonio Artistico ANM - Azienda Napoletana Mobilità.

Presentazione del volume *Tessere per l'arte pubblica. I mosaici delle stazioni dell'arte di Napoli*, a cura di Giovanna Cassese e Maria Corbi, fotografie di Fabio Donato e Oreste Lanzetta, 2024 Gangemi Editore. Il volume, frutto della collaborazione istituzionale tra Accademia di Belle Arti di Ravenna, Accademia di Belle Arti di Napoli e Azienda Napoletana Mobilità, rappresenta il primo studio dedicato ai mosaici delle Stazioni dell'Arte di Napoli, condotto attraverso il lavoro fotografico di Fabio Donato e Oreste Lanzetta e i contributi scientifici delle curatrici, dei quali di seguito si riporta un estratto introduttivo.



Le dodici Stazioni dell'Arte della Linea 1 della metropolitana di Napoli insieme alle altre della Linea 6 rappresentano sempre di più un *unicum* assoluto in ambito internazionale, una grandissima raccolta d'arte pubblica unitaria e complessa, di proprietà del Comune di Napoli e gestita da ANM, con oltre duecentocinquanta opere *site specific* di artisti di primo piano nel sistema dell'arte contemporanea, ed offre chiavi di lettura privilegiate per comprendere la scena artistica internazionale tra la fine del XX secolo e i primi due decenni del terzo millennio⁵⁰ per la presenza degli esponenti dell'Arte Povera, della Transavanguardia e di artisti oggi paradigmatici come Kentridge. Un 'museo obbligatorio', come l'ha definito il suo curatore Achille Bonito Oliva⁵¹, il luogo di un viaggio tra tecniche e stili diversi che dialogano in un'inedita maniera tra loro e con la storia plurimillenaria di Partenope, che affiora dalle viscere della terra. Tra le centinaia di opere spiccano una decina di monumentali mosaici che tra interni ed esterni connotano gli spazi di questi luoghi di transito in maniera determinante e che indelebilmente restano impressi nella memoria in quanto opere iconiche per la storia del mosaico contemporaneo, cariche di fascino tattile nella matericità delle loro brillanti cromie.

Il mosaico tra la fine del secondo millennio e i primi decenni del terzo, infatti vive una grande stagione fortunata quale *medium* privilegiato e dispositivo autonomo d'eccellenza per interpretare istanze estetiche attuali, perché si fa interprete della grande necessità di racconto e di ritorno alla materia nella sua fisicità, ed è simbolico di una dimensione della temporalità che invita al rallentamento e alla riflessione⁵². Ricerca e sperimentazione incessanti e interdisciplinari sono alla base di questa riscoperta del mosaico, chi lo sceglie ne sonda le infinite possibilità di utilizzo. E siamo certi che i metodi antichi di lavorazione siano oggi interpretati in ambito internazionale con tale libertà, che non si possa più parlare meramente di ripresa di linguaggi e tecniche della tradizione, ma, che - contaminando le pratiche storicamente definite con nuove prospettive progettuali e il portato della tecnologia più avanzata - si faciliti il raggiungimento di effetti 'altri' ed in ogni caso del tutto innovativi ed originali. Nuove poetiche e nuove estetiche sono alla base di questo passaggio epocale ad inizio del secolo. Nella nostra società liquida e nell'era dell'arte espansa è centrale ripensare gli statuti disciplinari delle arti e soprattutto riconoscere nuove forme di dialogo tra passato e presente, tra tecniche e materiali diversi, tra professionalità differenti e sempre più interagenti durante lo sviluppo di un progetto.

⁵⁰ I catalogo completo delle opere a cura di M. CORBI è disponibile online sul sito istituzionale Metro Art ANM <https://metroart.anm.it/>; sulla raccolta e sulla convenzione tra Accademia e ANM si veda G. CASSESE, di cura di, *La conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del metrò dell'arte a Napoli*, Napoli, Arte'm, 2011; G. CASSESE, M. CORBI, *Le Stazioni dell'Arte della Metropolitana di Napoli: strategie di conservazione e valorizzazione di una grande raccolta di arte pubblica* In *Arte e Spazio pubblico*, atti del convegno del MIC e Fondazione Scuola del patrimonio, Milano, Silvana editoriale 2023, pp. 179-187 con bibl. prec.

⁵¹ A. BONITO OLIVA, Il museo obbligatorio, in *Metropolis. La sfida del trasporto su ferro a Napoli e in Campania*, allegato alla rivista «Abitare», 464, 2006, 464, p. 20; Idem, *La Metropolitana di Napoli. Il Museo obbligatorio*, in G. CASSESE (a cura di), *La conservazione dell'arte pubblica*, cit., pp. 27-29.

⁵² G. CASSESE, *La grande sfida contemporanea del mosaico e della ceramica per l'arte pubblica e nei luoghi di transito*, in *Chuck Close Mosaics*, a cura di/ed. D. TORCELLINI, catalogo della mostra/exhibition catalogue (Ravenna, Museo d'Arte della Città di Ravenna, 5 ottobre/October 2019- 12 gennaio/January 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 56-65.





E se è nel suo stesso DNA essere specialmente prediletto dall'antichità per grandi decorazioni, è chiaro che oggi il mosaico sia divenuto linguaggio particolarmente felice per le opere d'arte pubblica. Molteplici tipologie di mosaico sono presenti nelle Stazioni dell'Arte della Linea 1 della metropolitana: dall'utilizzo di ciottoli e frammenti lapidei, adoperati anche per rivestimenti in esterno, al micromosaico, mosaici creati da mosaicisti tradizionali come Costantino Buccolieri o Bruno Amman, su progetti rispettivamente di William Kentridge e Francesco Clemente, o mosaici assolutamente di fattura industriale, come quello di Sandro Chia nella stazione Materdei. Le molte sfaccettature che caratterizzano il mosaico contemporaneo, adoperato sia come linguaggio autonomo e versatile dispositivo concettuale, sia nelle molteplici declinazioni stilistiche, dal design alla public art, confermano la vitalità di un medium che, oltre le sue potenzialità espressive, è caratterizzata da resistenza ambientale e tenuta conservativa. È proprio la caratteristica della durabilità nel tempo che lo rende privilegiato nell'ambito dell'arte pubblica, caratteristica che accomuna, tra l'altro, il mosaico e la ceramica.

Nel complesso scenario della contemporaneità, dunque assicurare il futuro del mosaico come linguaggio plurale significa anche e soprattutto formare giovani generazioni e trasmettere i saperi tradizionali delle tecniche, la conoscenza dei materiali, le poetiche e le estetiche, ma anche l'uso delle nuove tecnologie e dell'apporto dell'industria, nonché della digitalizzazione e dell'intelligenza artificiale in un approccio innovativo e multidisciplinare essenziale per la creatività degli artisti avvenire. In questo ambito l'alta formazione artistica ed in particolare Accademie di Belle Arti ed ISIA, Istituti Superiori Industrie Artiche, del Ministero dell'Università e della Ricerca giocano un ruolo essenziale ed imprescindibile tra produzione e conservazione del mosaico: anzi il loro contributo va rafforzato e valorizzato con politiche culturali adeguate⁵³. E anche alla luce della scellerata chiusura degli istituti d'arte del 2009, le Accademie e gli ISIA restano gli unici avamposti per una formazione in questo come in molti altri ambiti delle arti decorative e del design, dando nuova linfa anche all'identità italiana e al *Made in Italy* nel mondo. La mostra fotografica dedicata dalla città di Ravenna ai mosaici delle Stazioni dell'Arte e il volume che l'ha accompagnata, in quanto esiti di un accordo tra due Accademie, dimostrano quanto detto: infatti l'Accademia di Ravenna è l'unica istituzione da quest'anno finalmente statale di formazione superiore a formare mosaicisti in Italia e quella di Napoli ha acceso uno specifico corso di restauro abilitante alla professione di restauratore di beni culturali, dove si restaurano da anni mosaici dall'antichità al contemporaneo⁵⁴.

⁵³ Sulla centralità della formazione artistica per il futuro del mosaico cfr. U. TRAME, a cura di, *Il mosaico e il futuro delle scuole e dell'arte*, Bologna University Press, voll. 2, Bologna, 2022.

⁵⁴ Si è tenuto il 14 e il 15 dicembre 2023 all'Accademia di Belle Arti di Napoli a e alla Facoltà di Agraria - Reggia di Portici, un convegno internazionale dal titolo *Mosaico. Conservazione, Restauro e Valorizzazione* a cura di G. CASSESE E M. TITOMANLIO, con la partecipazione di mosaicisti, artisti, restauratori, direttori di museo, storici dell'arte in occasione della presentazione del prezioso pavimento musivo della Reggia che fu del Salottino di Maria Amalia di Sassonia, restaurato dalla Scuola di Restauro dell'Accademia di Napoli. Cfr. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/il-mosaico-dall-antichit-ad-oggi-al-centro-di-un-convegno-a-napoli/144521.html>; In quest'occasione si è potuto sottolineare quanto sia essenziale il dialogo tra artisti, mosaicisti, allestitori, designer, architetti ma anche il ruolo centrale che giocano le istituzioni di formazione come l'Accademia di Ravenna per il futuro del mosaico inteso come un vero e proprio linguaggio che sempre di più si sta affermando nell'ambito dell'arte contemporanea, specie nell'arte pubblica e quanto sia necessario portare l'attenzione sulle tematiche specifiche del restauro del mosaico per la sua trasmissione al futuro. Atti in corso di stampa

E grazie alla Convenzione tra l'Accademia di Belle Arti di Napoli e ANM Azienda Napoletana Mobilità per la salvaguardia e valorizzazione delle Stazioni dell'arte, attiva dal 2006, è nata questo progetto dedicato alle prestigiose opere d'arte in mosaico del metrò partenopeo, realizzato con l'intento di fare luce sull'importanza del linguaggio del mosaico in rapporto all'arte pubblica e allo stesso tempo di divulgare la conoscenza del patrimonio artistico delle Stazioni dell'Arte in ambito nazionale e internazionale. Le foto in mostra – molte delle quali scattate in occasione dei cantieri-scuola realizzati grazie alla Convenzione – sono a firma di Fabio Donato e Oreste Lanzetta, due maestri docenti della Scuola di Fotografia dell'Accademia. I grandi cantieri-scuola di restauro e manutenzione nelle stazioni hanno rappresentato e rappresentano cantieri di conoscenza a trecentosessanta gradi, dalla storia dell'arte, alla diagnostica alla chimica e biologia alla fotografia. Fin dal 2007 la fotografia si è rivelata un rilevante strumento di conoscenza delle opere, non solo uno strumento di documentazione funzionale alla buona riuscita degli interventi, ma una chiave di lettura per leggere ed interpretare le opere, per conservarle e valorizzarle. E Fabio Donato, fotografo da sempre attento al mondo degli artisti e dell'arte contemporanea, ha scattato queste immagini – a volte di notte a treni fermi, data la particolarità dei luoghi dove sono installate le opere – e le ha rese ancor più iconiche e strumento essenziale anche per una didattica della fotografia.

Giovanna Cassese



Stazione Dante della metropolitana di Napoli, 2007, tre studenti di Restauro dell'Accademia di Napoli, ritratti di spalle, si prendono cura del grande mosaico *Universo senza bombe, regno dei fiori, 7 angeli rossi* di Nicola De Maria. La fotografia è di Fabio Donato ed è una delle prime immagini che raccontano il progetto di cooperazione istituzionale tra l'Azienda Napoletana Mobilità (all'epoca Metronapoli), gestore delle Stazioni dell'Arte di Napoli, e la Scuola di Restauro dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, che proprio all'inizio del 2007, con il cantiere-scuola di manutenzione straordinaria e restauro delle opere d'arte della stazione Dante, muoveva i primi passi. Progettata da Gae Aulenti, questa stazione era stata inaugurata nel 2002⁵⁵, ma era la prima volta che si interveniva sulle installazioni artistiche per garantirne il corretto stato conservativo.

Il progetto complessivo delle Stazioni dell'Arte era stato ideato nella seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso dal Comune di Napoli e, a partire dai primissimi anni Duemila, si era avviata la realizzazione di quell'eccezionale museo diffuso tra sottosuolo e superficie che ha cambiato il volto della città di Napoli. Oggi sono dodici le Stazioni dell'Arte della metropolitana Linea 1 di Napoli, con un *corpus* di oltre duecentocinquanta opere d'arte *site-*

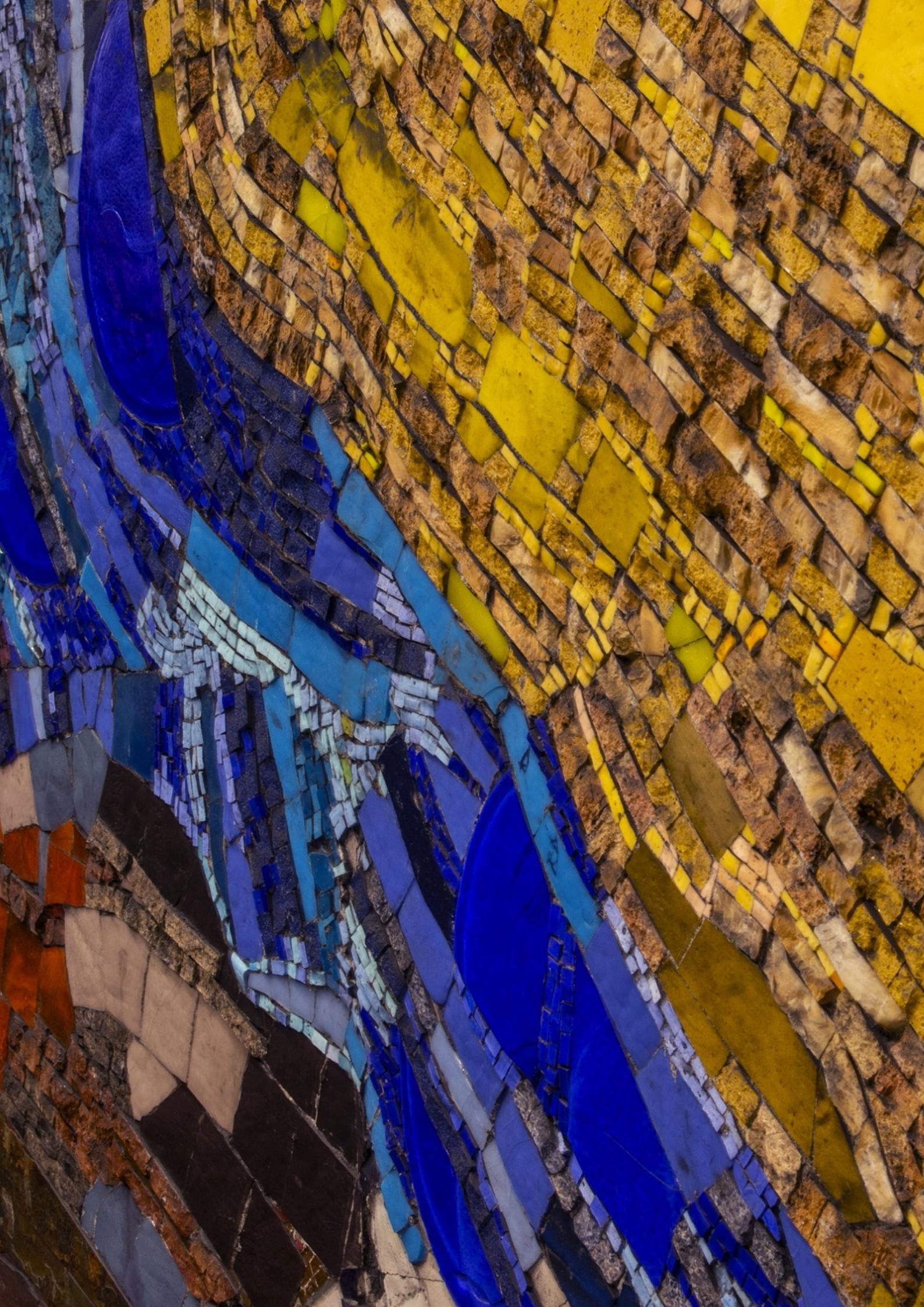
⁵⁵ Nel 2001 erano già entrate in esercizio le stazioni Museo (progetto di Gae Aulenti), Quattro Giornate (progetto di Domenico Orlacchio) e Salvator Rosa (progetto dell'Atelier Mendini). Dopo Dante, sempre nel 2002, aprono le seconde uscite di Salvator Rosa (progetto dell'Atelier Mendini) e Rione Alto (progetto di Renato Miano). Nel 2003 è inaugurata la stazione Materdei (progetto dell'Atelier Mendini), e nel 2005 è completato il restyling della stazione Vanvitelli (aperta al pubblico nel 1993), a cura di Lorenzo e Michele Capobianco, che ne trasformano gli spazi accogliendo le opere di otto maestri dell'arte contemporanea. Nel 2011 apre al pubblico la stazione Università (progetto di Karim Rashid) e nel 2012 Toledo (progetto di Óscar Tusquets Blanca). Nel 2013 sono inaugurate la seconda uscita di Toledo (progetto di Óscar Tusquets Blanca) e Garibaldi (progetto di Dominique Perrault), mentre nel 2015 è la volta di Municipio (progetto di Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura). Nel 2021 è entrata in esercizio, in una configurazione ancora parziale, la stazione Duomo (progetto di Doriana e Massimiliano Fuksas).

specific. Distribuite lungo l'intero percorso metropolitano – dagli atri delle stazioni, alle discenderie, fino al livello delle banchine – queste opere vedono la loro vita svolgersi insieme a quella delle stazioni, in un contesto ambientale complesso e difficile per la presenza di polveri ferrose, per le vibrazioni prodotte dal passaggio dei treni e i flussi intensi di viaggiatori. Un patrimonio d'arte pubblica all'interno di uno spazio fortemente caratterizzato dalla funzione primaria del trasporto collettivo di massa e dalla relazione con un vasto pubblico di fruitori, anche non intenzionali, sollecita dunque strategie di educazione articolate e richiede cure specifiche per la trasmissione alle generazioni future. Per queste ragioni nel 2006 viene istituito all'interno dell'azienda di trasporto napoletana un ufficio dedicato alla gestione del patrimonio artistico, in modo da assicurare un presidio specialistico dalla caratterizzazione storico-artistica e allo stesso tempo garantire il dialogo continuo di questa funzione specializzata con quelle preposte al servizio di trasporto e all'infrastruttura metropolitana. In quello stesso anno, per affiancarsi ad un partner scientifico dotato delle competenze necessarie in ambito conservativo, l'azienda attiva una Convenzione con l'Accademia di Belle Arti di Napoli/Scuola di Restauro. Un'esperienza, sviluppata poi fino al più recente rinnovo nel maggio 2023⁵⁶, che ha i suoi principali punti di interesse nella collaborazione tra istituzioni pubbliche, nella trasversalità multidisciplinare e nella formazione dei giovani.

Ritorniamo così a quel primo cantiere-scuola alla stazione Dante, da cui eravamo partiti. L'opera di De Maria è tra le più amate dal pubblico degli utenti-visitatori della metropolitana e senza dubbio possiede un insieme di caratteristiche che concorrono a produrre un effetto di coinvolgimento ambientale. Il viaggiatore si vede venire incontro, lungo tutti i trenta metri dell'unica parete, un'installazione artistica che dalla linea del pavimento sale fino al soffitto, dove si riflette nei pannelli di cristallo. Le caratteristiche materiche e cromatiche delle parti aggettanti in mosaico – colte con straordinaria sensibilità dalle fotografie di dettaglio di Donato che, con sguardo ravvicinato, seguono anche gli andamenti delle tessere – contribuiscono in misura determinante all'esperienza di fruizione del visitatore, tanto da stimolare il desiderio di avvicinamento, quasi di un contatto più diretto con l'opera, come abbiamo avuto modo di osservare sul campo nel corso degli anni, anche in occasione delle numerosissime visite didattiche svolte per cittadini, scuole o turisti.

Le stazioni della metropolitana, infatti, in quanto strutture pubbliche deputate al trasporto di massa, sono tra i luoghi in cui può meglio realizzarsi l'incontro con un numero molto elevato di destinatari, inserendo tale esperienza anche in quelle frazioni spazio-temporali della vita quotidiana abitualmente prive di significato. Una stazione della metropolitana può intercettare il viaggiatore distratto, normalmente disinteressato, e stimolare la sua curiosità, abituandolo all'idea che l'arte contemporanea possa diventare parte della sua esperienza quotidiana. Con queste installazioni, ideate dagli artisti per entrare in relazione con il progetto delle architetture e il contesto urbano della superficie, si è giocata dunque una partita coraggiosa, puntando a dare voce alle esigenze di identità, storicità e relazionalità

⁵⁶ Dal 2006 fino al secondo rinnovo triennale del 2012, la Convenzione ha coinvolto anche il costruttore, MN Metropolitana di Napoli spa. Il ruolo di Referente per MN è stato ricoperto dall'architetto Renaldo Fasanaro. Il ruolo di Coordinatrice scientifica per l'Accademia di Belle Arti è svolto (2006-2024) dalla prof.ssa Giovanna Cassese, quello di Responsabile tecnico-scientifico per ANM (2006-2024) da chi scrive.



dello spazio pubblico ed elaborando nuove visioni di quel rapporto, antichissimo e vitale per Napoli, tra il ‘sotto’ e il ‘sopra’ della città.

Perciò ANM dedica un’attenzione particolare alla progettazione dei servizi educativi, attraverso programmi di visita per adulti e studenti, azioni di didattica e divulgazione, in collaborazione con istituzioni scolastiche, museali, di ricerca, associazioni culturali, in un’ottica di apertura e dialogo con il territorio. Le Stazioni dell’Arte, in virtù della grande ricchezza e varietà tipologica delle opere, della loro forte connotazione ambientale, nonché della stretta relazione con il design architettonico e le testimonianze archeologiche, offrono infatti la possibilità di costruire e combinare molteplici percorsi guidati di senso, che intrecciano arte, architettura contemporanea e storia della città⁵⁷. Se è vero, infatti, come ha scritto Alessandro Mendini, che le stazioni napoletane si configurano come «nuovi palcoscenici urbani», «spezzoni di teatro esterno dotati di un alto senso antropologico ed emotivo»⁵⁸ per chi ne cura la gestione si pone il delicato compito di favorire una relazione attiva con le opere per fare in modo che queste non siano soltanto fisicamente presenti nello spazio pubblico, ma che diventino davvero esperienza condivisa di una collettività.

Maria Corbi

Immagini

Fig.1. William Kentridge (mosaicista Costantino Buccolieri), Bonifica dei quartieri bassi di Napoli in relazione alla ferrovia metropolitana, 1884 (Naples Procession), 2012, metropolitana Linea 1, stazione Toledo, Napoli. Fotografia di Oreste Lanzetta, 2023.

Fig.2. Oscar Tusquets Blanca, Robert Wilson, *Crater de luz*, 2012, Metropolitana Linea 1, stazione Toledo, Napoli. Fotografia di Oreste Lanzetta, 2023.

Fig.3. Nicola De Maria, *Universo senza bombe, regno dei fiori, 7 angeli rossi (in memoriam Francesco De Maria)*, 2001, metropolitana Linea 1, stazione Dante, Napoli, fase di restauro, cantiere-scuola 2006-2007. Fotografia di Fabio Donato, 2007.

Fig.4. Isabella Ducrot (mosaicista Bruno Ammann), *Capo Miseno*, 2005, metropolitana Linea 1, stazione Vanvitelli, Napoli. Fotografia di Fabio Donato, 2023.

⁵⁷ Fin dal 2006 è apparso chiaro quanto la vitalità di queste opere fosse connessa anche alla capacità di progettazione nel campo della comunicazione ed educazione all’arte. In questo campo, come in quello conservativo, molto proficua è stata la collaborazione con l’Accademia di Napoli, ed in particolare con la cattedra di *Problematiche di Conservazione dell’arte contemporanea*, con la definizione di percorsi formativi specificamente dedicati alla conoscenza delle Stazioni dell’Arte e il coinvolgimento attivo degli studenti nei primi, pionieristici, programmi di visita per il pubblico. Oggi i servizi educativi ANM, strutturati nel corso di quasi due decenni, vedono la collaborazione con *L’Arsenale di Napoli*, start up del Comune di Napoli fondata da Maria Cristina Comite e Marco Izzolino, specializzata nella didattica museale e nei linguaggi artistici contemporanei.

⁵⁸ A. e F. MENDINI, La filosofia della Metropolitana di Napoli, in *Metropolis. La sfida del trasporto su ferro a Napoli e in Campania*, allegato alla rivista «Abitare», n. 464, 2006, p.18.

LE CORBUSIER A NAPOLI: UNA CITTÀ "RIUSCITA" ?

Orfina Fatigato

Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana, Dipartimento di Architettura Università di Napoli Federico II.

Ch.-E. Jeanneret compie, a partire dal maggio 1911 sino al novembre dello stesso anno, sulle orme degli antichi viaggiatori del *Grand Tour* il viaggio che segnerà per sempre il suo destino di uomo e artista: il *Voyage d'Orient*. Il viaggio verso l'oriente ha inizio da Berlino e termina a Napoli e Pompei. Da quel viaggio il "gotico" Jeannaret tornerà "latino"; si farà chiamare, qualche anno dopo il rientro, Le Corbusier a sancire la discontinuità segnata dal *Voyage d'Orient*, e la costruzione di un'identità nuova, quale risultato di un'irreversibile contaminazione tra differenti "mondi": tra il nord Europa e il mediterraneo, tra l'Occidente, dove deciderà di vivere e quell'Oriente a cui guarderà per sempre, e ancora tra la sua natura pubblica di architetto e quella privata di pittore. L'Opera di Le Corbusier si muove tra queste opposizioni, e in esse troverà il terreno fertile per divenire espressione di una loro possibile sintesi.

Il viaggio lecorbusiano, dal nord Europa verso il mediterraneo, è metafora del movimento incessante dell'Io verso un altro; è bagaglio inesauribile di riferimenti ancora oggi indispensabili per la comprensione del metodo conoscitivo del giovane Jeanneret, il cui valore e attualità risiede nell'essere decodificabile e soprattutto trasmissibile. Le ragioni più profonde della selezione dei luoghi, paesaggi, architetture, disegnati da Jeanneret durante il viaggio si rendono evidenti, come per quasi tutti i materiali elaborati durante il viaggio, attraverso l'osservazione e l'interpretazione degli spazi della successiva architettura lecorbusiana. La possibilità di intravedere in quei documenti, materiali e dispositivi compositivi reinterpretati anni più tardi da Le Corbusier, esplicita il valore prefigurativo e progettuale della sua tecnica di indagine "archeologica".

Il viaggio verso l'Antico nasce dalla volontà di interrogazione della Modernità come tema di Armonia. Le Corbusier, per tutta la vita, animerà costantemente la dialettica tra l'Antico e il Moderno, tra l'eco dell'Armonia ancestrale del mondo classico e la volontà di dominare la forza dirompente dell'universo industriale per ricondurla comunque nell'alveo del progetto di una Nuova Armonia. Il *Voyage d'Orient* racconta e testimonia della sorprendente nascita dell'*Esprit nouveau* lecorbusiano dalle "pietre archeologiche".

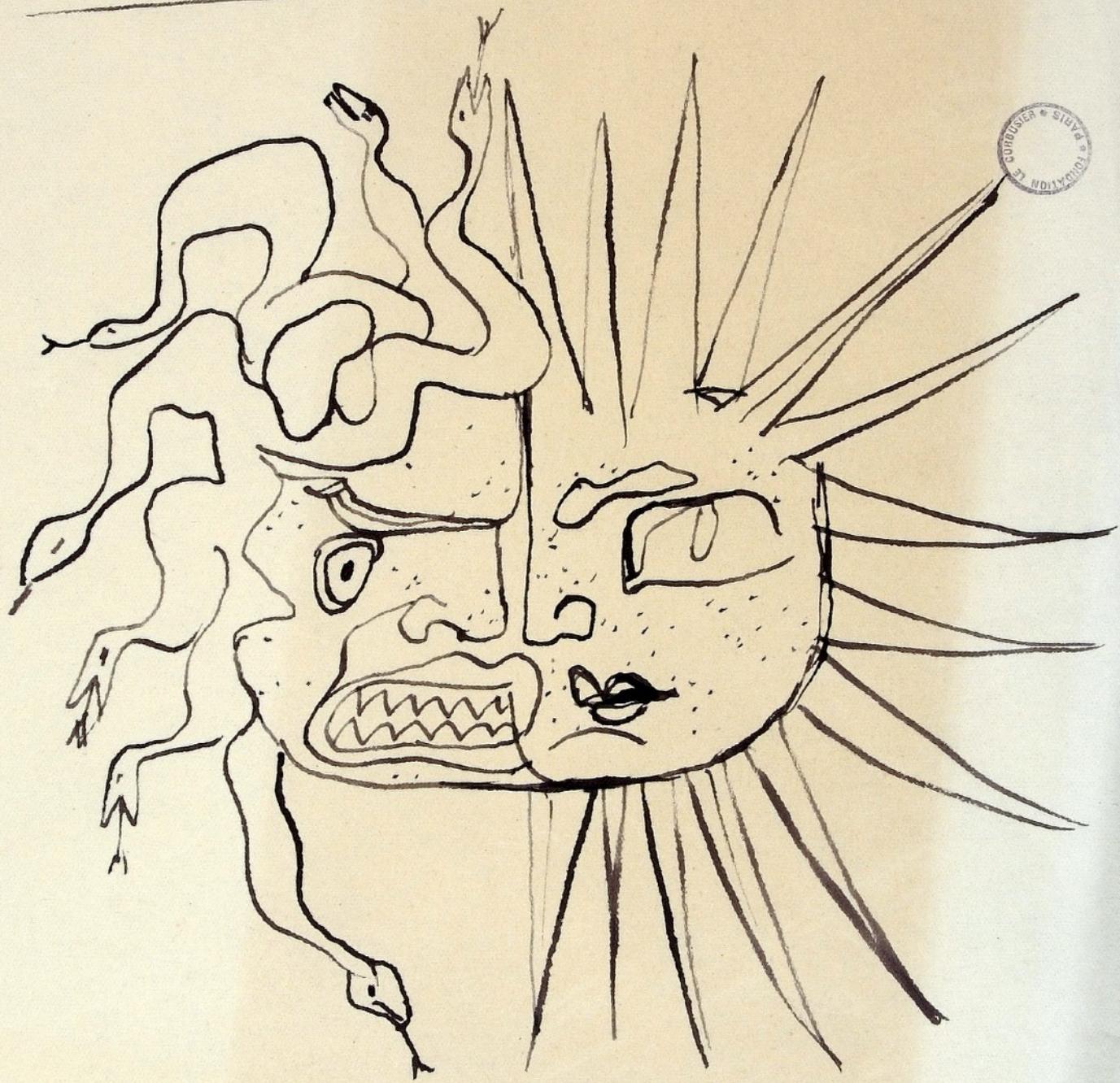
Estremamente efficace è la nota definizione, e l'immagine da essa evocata, che di Le Corbusier diede Benedetto Gravagnuolo come di un *Giano Bifronte*⁵⁹ in procinto di avanzare verso il futuro guardando simultaneamente alle sue spalle, al passato.

⁵⁹ Cfr. Gravagnuolo, 1997

B3 3

283

84



TOE DAWG INN LLC
© 2005 PARIS & RUESSNER

F
LO 203

Una dialettica che si tradurrà in un'altra opposizione, che Le Corbusier rivendica come espressione più veritiera della sua identità, quella tra dionisiaco e apollineo, quella tra la sua origine “gotica” e la sua formazione “latina”. Tra Il giovane Jeanneret e la “nascita” di Le Corbusier avviene *Le voyage d'Orient* e il “fatale” incontro con l’Antico.

Napoli: frontiera tra Occidente e Oriente

NNel noto schizzo in cui Jeanneret nel '25 rappresenta l'itinerario del suo *Voyage utile*, un'unica linea con tratto deciso, sovrascritta in vari punti dai simboli della sua personale legenda - *industrie, haute culture, folklore* - identifica il tragitto: partenza Berlino nel maggio 1911, rientro dopo otto mesi a La Chaux-de-Fonds, tra il nord Europa e il ritorno trova spazio il susseguirsi dei luoghi del Viaggio in Oriente: Praga, Vienna, l'Ungheria, il Danubio, la Turchia, la Grecia, l'Italia meridionale. Jeanneret giunto ad Atene rivede il suo programma di partenza verso Cipro e prosegue verso l'Italia meridionale; si imbarca a Patrasso, approda a Brindisi il 5 ottobre e da lì parte in treno per Napoli, dove arriverà il 6 ottobre e si fermerà sino al 10, proseguirà poi verso Pompei, poi Roma, Tivoli, Pisa; ma è l'arrivo a Napoli che decreterà la fine del suo viaggio in Oriente. Jeanneret è - come scrive ai genitori da Napoli il 7 ottobre - « tout bête d'être ici. D'un coup ça a été fini⁶⁰». I toni entusiasti delle lettere precedenti, in cui Napoli è evocata come la “divina”, sono mutati e rivelano piuttosto quelli di un improvviso turbamento: a Napoli, Jeanneret non ritrova forse gli stessi tratti di quella chiarezza mediterranea che ha motivato la ricerca del suo viaggio e che ha imparato a decodificare?

Napoli – annota nella lettera ai genitori –

« È COME BERLINO⁶¹, ABBANDONATA SEI MESI PRIMA PER DIRIGERSI VERSO TERRE FORTUNATE IN CUI SPLENDONO BIANCHI MARMI RETTILINEI, COLONNE VERTICALI E TRABEAZIONI CHE SONO PARALLELE ALLE LINEA DEL MARE⁶²».

Napoli forse gli rivela, come Berlino, *l'aspetto mostruoso della grande città* e gli appare *sotto una luce folle, poco definita*, al di sotto della quale «le impressioni di bellezza vi si mischiano col sentimento della più nera desolazione⁶³». Di Napoli, come di Berlino, Jeanneret forse non riesce a formulare un giudizio “semplice” pur avendo «infilato chilometri e impressioni di ogni sorta⁶⁴».

⁶⁰ Ch. É. Jeanneret, *Lettre à ses parents*, samedi 7 octobre 1911. Parigi, Fondation Le Corbusier, RI(5)86-01.

⁶¹ [1] Ch. É. Jeanneret, *Lettre à ses parents*, samedi 7 octobre 1911. Parigi, Fondation Le Corbusier, RI(5)86-01.

⁶² Ch. É. Jeanneret, *Lettera a W. Ritter*, Neu-Balbesberg 1 marzo 1911, in Gresleri, 1984, p. 450.

⁶³ Ivi, p. 443.

⁶⁴ Ivi, p. 423.

Napoli è distante dalla “semplicità” dei luoghi attraversati in *Orient*:

**«SPAVENTOSA LA SCULTURA DETTA ANTICA A NAPOLI, A ROMA, A FIRENZE.
PALAZZO VECCHIO, CHE BARACCA DA BARBARI! [...] CREDE CHE L'ORIENTE ABIA
UCCISO L'OCCIDENTE? [...]»⁶⁵.**

La Napoli che attraversa è in larga parte segnata dai lavori del Risanamento intrapresi, con ritardo, sul modello haussmaniano, per assimilarne l’immagine a quella delle “moderne” capitali europee. Jeanneret vede una città in forte trasformazione, e immediato è il raffronto che ne fa con le altre grandi capitali europee. L’assimilazione apparentemente impropria tra Berlino e Napoli si sostanzia dunque per “differenza” rispetto all’unità e semplicità dell’Oriente. Napoli è luogo di frontiera, città-soglia che rappresenta il limite, tra gli opposti Oriente e Occidente.

Porosa fu la nota definizione della città di Napoli che diede Benjamin al suo passaggio negli anni ’20, in riferimento all’articolato rapporto di sovrapposizioni e intersezioni tra pieni e vuoti, nel suo tessuto e nelle sue architetture, come espressione di un carattere mediterraneo lontano dalla compostezza classica ma portatore di una forma complessa e stratificata⁶⁶. Carattere mediterraneo dunque che si rivela prevalentemente nella *forma urbis* della città. Ma Napoli, la città culla della cultura mediterranea, città amata dai grandi viaggiatori di fine secolo, la “città mondo” come definita cinquanta anni più tardi da Curzio Malaparte, è piuttosto per Jeanneret dubbia ecclettica “accumulazione”. Egli è talmente rapito dalla chiarezza dei valori compositivi archetipici scoperti nell’Oriente appena lasciato che la complessità di Napoli segna per lui un’irrimediabile discontinuità, non ne coglie la reale profondità culturale, la stratificazione di culture e la presenza archeologica.

E *Napoli* da *Divina*⁶⁷ espressione del Mediterraneo - come definita in una lettera al fratello Albert - gli appare, non appena giuntovi, declinazione dei caratteri del già noto Occidente. A Napoli - scrive -

**«GLI STILI SI COMPLICANO: AGGLOMERATI SPESSO DUBBI, ORRENDO, DISGUSTOSI.
[...] LA GENTE GRIDA PER LE STRADE [...] URTANDOSI E MANCA DI CARATTERE»⁶⁸ .**

Tuttavia di Napoli, discostandosi completamente dalle numerose interpretazioni restituite nel tempo dai viaggiatori che l’anno attraversata, Jeanneret restituisce una singolare visione, talmente “moderna” e insolita da rendere superflue ulteriori riflessioni sul mancato riconoscimento della sua nota mediterraneità.

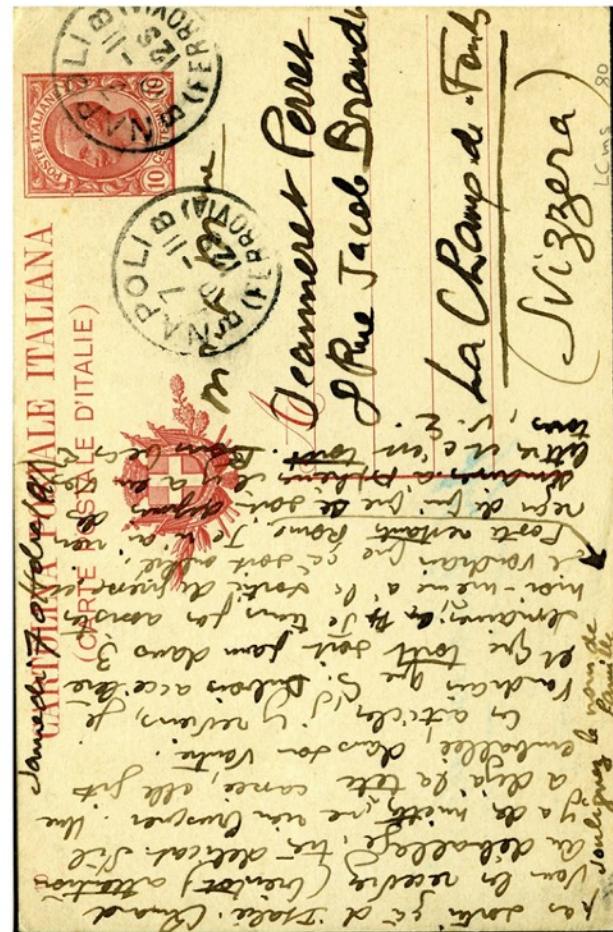
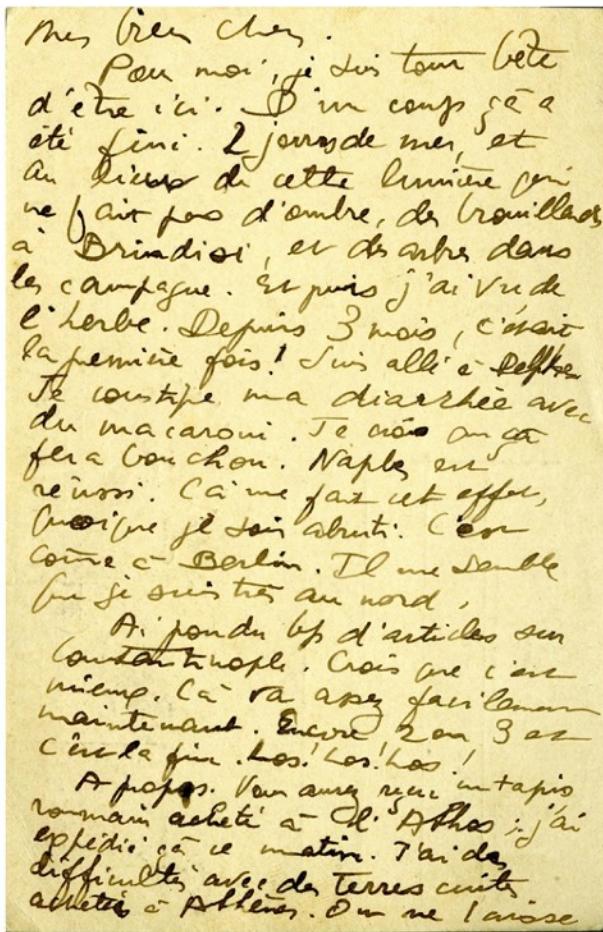
L’immagine della città, che i suoi schizzi e appunti restituiscono, è quella di una Napoli scevra del peso della sua Storia millenaria e sospesa in una dimensione protesa verso il divenire. Se

⁶⁵ Ivi, p. 468.

⁶⁶ «Da Goethe a Benjamin, giungendo a Napoli - i visitatori europei - avvertivano questo carattere assolutamente particolare della città, ultima città europea e prima città mediterranea, questo suo carattere di città-soglia, questo carattere simbolico». M. Cacciari, *Non potete massacrarmi Napoli!*, in Velardi, 1992, p. 162.

⁶⁷ Ch. É. Jeanneret à Albert, La ChdF, 27 septembre 1911 in Gresleri, 1984, p. 439.

⁶⁸ Gresleri, 2000, p. 136.



da una parte infatti quegli schizzi, insieme alle pagine dedicate ad altri luoghi del viaggio, ci appaiono oggi come un articolato inventario a cui Le Corbusier è tornato negli anni fissando e costruendo sempre nuovi intrecci e relazioni, dall'altra acquisiscono, rispetto alla storia della città, un significato ulteriore: i frammenti di Napoli ripresi da Jeanneret appaiono, in taluni casi, come «pietre d'attesa» di quello che sarà, di lì a poco, lo sviluppo della Napoli Moderna. Napoli, malgrado sia *come Berlino*, è tuttavia ai suoi occhi «una cosa riuscita. Mi fa questo effetto» – scrive – «malgrado sia distrutto»⁶⁹.

Perché *Naples est réussi?* Le Corbusier non lo scriverà, non lo racconterà, e a differenza di altri luoghi attraversati durante il *Voyage d'Orient*, Napoli non avrà fortuna nei suoi scritti; non sarà mai citata esplicitamente da Le Corbusier; i frammenti, portati con sé, del paesaggio della città non saranno mai ripresi come materiale iconografico dei suoi testi, non costituiranno mai dei riferimenti esplicativi per i suoi lavori. Ma cosa rappresenta Napoli nel percorso del suo lungo *Voyage en Orient*? Cosa guarda a Napoli, Come attraversa la città? cosa decide di portare con sé?

Il testo, gli schizzi e le fotografie di Napoli se da una parte raccontano, attraverso la loro ricomposizione in sequenze temporali, gli itinerari con cui Jeanneret attraversa la città,

⁶⁹ Ch. É. Jeanneret, *Lettera ai genitori*, Napoli samedi 7 octobre 1911. Parigi, Fondation Le Corbusier, RI(5)86.



dall'altra, al di là del semplice “intervallo” napoletano in cui furono tratti, si riconnettono idealmente ad altri schizzi e foto di altri luoghi del viaggio.

I frammenti napoletani si immettono dunque pienamente nel sistema di relazioni a distanza, che è possibile intravedere tra i diversi materiali del viaggio, che costruiscono i “ponti” ideali che il progetto lecorbusiano nel tempo “attraversa” e “conclude” come momento di esemplare reinterpretazione e sintesi.

Forme e rigenerazione di forme

Il venerdì 6 ottobre 1911, nel giorno del suo ventiquattresimo compleanno, Jeanneret giunge in città. Napoli occupa 26 pagine delle 195 che compongono il quarto *Carnet* del *Voyage d'Orient*, di cui quattordici sono dedicate alla città e dodici al Museo Nazionale. A Napoli Jeanneret scatta sei fotografie, scrive una sola lettera, acquista svariate cartoline e fotografie Alinari, e soprattutto scrive, sotto forma di appunti nel suo quarto *Carnet*, il testo destinato a diventare 54 anni più tardi l'ultimo capitolo dell'ultimo libro di Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*.

La straordinaria capacità affinata durante il viaggio, in particolare dalla Turchia in poi, di cogliere simultaneamente ogni soggetto sia come espressione dell'unicità dei suoi caratteri e significati, che come declinazione di più ampie genealogie, trova a Napoli la prima evidente esplicitazione.

Nella Napoli pienamente occidentale, “smisurata”, eclettica, Jeanneret seleziona frammenti, elementi, architetture, quadri di paesaggio attraverso cui costruire relazioni a distanza con altri luoghi, quelli già attraversati in viaggio e impressi in altri disegni, fotografie, notazioni.

Si tratta contemporaneamente di un processo di selezione e lettura della realtà, attraverso il ricorso alla memoria attiva, con lungimirante anticipazione di alcuni dei temi compositivi che egli svilupperà successivamente. Se da una parte dunque la descrizione di Jeanneret, appare come una « operazione che conduce alla cosa attraverso le impronte di essa»⁷⁰, ed è dunque operazione realistica, non c'è dubbio che l'asciuttezza della descrizione e la sfida al suo espletamento attraverso la selezione di pochi elementi con un'estrema sinteticità del tratto, rivelano anche la continua tensione di Jeanneret alla ricerca di relazioni strutturali fondative tra oggetti distanti nello spazio e nel tempo osservati nel suo attento procedere durante il viaggio.

La sperimentazione di un metodo che rimanda alla costruzione weberiana del *tipo ideale*, in questo caso non finalizzata all'individuazione di famiglie storiografiche ma piuttosto alla definizione di “quadri di riferimento ideali”, in cui collocare oggetti temporalmente e geograficamente distanti, governati dalla permanenza e ripetitività delle leggi della composizione.

Gli schizzi di Jeanneret si collocano nella *catena invisibile*⁷¹ di cui parla Kubler, in cui eventi precedenti e possibilità future all'interno della *sequenza formale* sono le dimensioni che controllano la “posizione” dell'opera d'arte⁷². Nella catena invisibile di sequenze formali gli schizzi di Jeanneret con maggiore forza esprimono in nuce *la visione di ciò che può esser fatto*, sono già progetto.

Giuliano Gresleri descrive in maniera esemplare l'affascinante processo logico che lega negli anni la progettualità lecorbusiana ai suoi viaggi giovanili. I soggetti ripresi – scrive Gresleri –

**«ISOLATI DAL LORO CONTESTO E RIDOTTI ALL'ESSENZIALE (LA PARTE PER IL TUTTO)
SONO PASSIBILI DI ULTERIORI RIDUZIONI CONCETTUALI FINO A CHE,
CONCENTRATI IN SE STESSI, POSSONO ASSURGERE A DIVERSI SIGNIFICATI,
APPLICATI AD ALTRI, GENERARE NUOVE AGGREGAZIONI FORMALI. [...] L'INTERA
OPERA LECORBUSIANA PUÒ ALLORA ESSERE RILETTA IN QUESTA CHIAVE: RIUSO
CONTINUO E RIGENERAZIONI DI FORME [...]»⁷³.**

Questa inestinguibile relazione tra presente e passato, l'uso costante della memoria come materiale attivo per il progetto, il continuo ritorno operoso al passato, rendono i viaggi

⁷⁰ N. Abbagnano, 1994, p. 219.

⁷¹ Si fa riferimento al testo di G. Kubler (1972), *La Forma del tempo*, e alla sua teoria sulle *Sequenze formali* secondo cui esistono opere d'arte che si inseriscono in una sequenza governata da relazioni topologiche (*geometrie di relazioni senza grandezze o dimensioni*) aperte e suscettibili di estensione.

⁷² Cfr. R. De Fusco, 1993, p. 65.

⁷³ G. Gresleri, 1987, p. 8.

giovanili di Jeanneret, quello del 1907 in Italia e del 1911 in Oriente, fonti inesauribili di riferimenti concettuali e formali per Le Corbusier, e strumenti indispensabili di esegesi critica della sua Opera, propedeutici alla comprensione di un metodo esemplare in cui *descrizione e trascrizione*⁷⁴ trovano nel progetto perfetta sintesi.

Le Corbusier in *L'Atelier de la recherche patiente* nel '60 descrive bene il misterioso annidarsi nella memoria delle immagini, dettagli e figure scoperte, osservate e descritte durante i suoi viaggi:

**«QUAND ON VOYAGE ET QU'ON EST PRATICIEN DES CHOSES VISUELLES:
ARCHITECTURE, PEINTURE OU SCULPTURE, ON REGARDÉ AVEC SES YEUX ET ON
DESSINE AFIN DE POUSSER À L'INTÉRIEUR, DANS SA PROPRE HISTOIRE, LES
CHOSES VUES. UNE FOIS LES CHOSES ENTRÉES PAR LE TRAVAIL DU CRAYON, ELLES
RESTENT DEDANS POUR LA VIE; ELLES SONT ÉCRITES, ELLES SONT INSCRITES [...]»⁷⁵.**

Le Corbusier riutilizzerà i “ricordi” di viaggio immettendoli in continui e mutevoli processi creativi di ripensamento e rigenerazione di forme e di relazioni tra queste. Li utilizzerà per le sue elaborazioni teoriche, sottolineandone il valore fondativo, come apparato iconografico in molti dei suoi scritti, da *L'Esprit Nouveau*, a *L'art decoratif d'aujourd'hui*, a *Vers une architettura*, a la *Ville Radieuse*, etc. Essi ritorneranno come materiali “attivi” per la “paziente ricerca” lecorbusiana, come trascrizioni consapevoli o inconsce citazioni, come schemi compositivi portati all’essenza attraverso un processo di riduzione concettuale, come rielaborazione formali o anche solo come frammenti e citazioni decontestualizzati e riproposti -*avec l'écriture automatique du surréalisme*⁷⁶ - per il loro valore simbolico, evocatore di elementi e principi compositivi archetipici. I materiali del viaggio in Oriente emergono e riaffiorano a tratti come flessi nella linea continua, tra memoria e oblio, del percorso lecorbusiano verso il progetto.

A travers Napoli

A Napoli spetterà un diverso destino rispetto ad altre tappe del viaggio: Jeanneret non farà più alcun riferimento esplicito alla città in notazioni e in testi successivi al 1911. Ma gli schizzi e le fotografie del suo passaggio a Napoli, ben oltre il mero valore documentario, acquisiscono spessore se raffrontati trasversalmente ad altri, con i quali compongono differenti *sequenze formali*⁷⁷ aperte alla implementazione della propria successiva elaborazione progettuale.

Ed è forse nella sequenza che lega la villa Schwob, progettata nel 1916 al rientro dal viaggio come sistema articolato di volumi, alle case turche, al Convento della Grande Lavra in Turchia, alla villa Lante al Gianicolo, che può essere introdotta la villa Salve pris a Napoli, come annota Jeanneret, a *cause du mur rouge...volume*.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Éditions Vincent Fréal, Paris 1960, cit. in Bédarida, 2011, p.17.

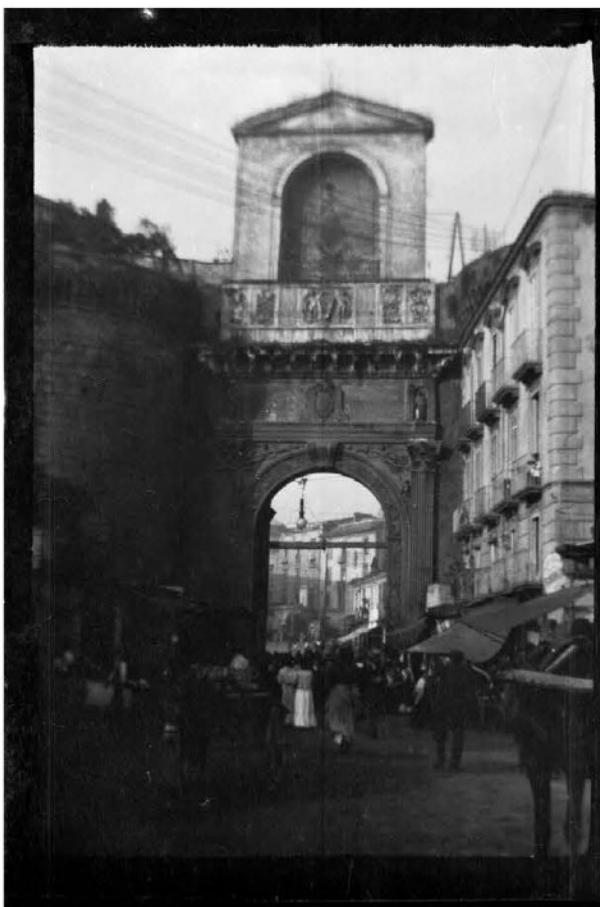
⁷⁶ Von Moos, 2005.

⁷⁷ Cfr. Kubler, 2000 pp. 43-49

Volumi che si compongono paratatticamente attraverso un gioco di sovrapposizioni e accostamenti, oppure che, come per le piramidi del bugnato in piperno della facciata della Chiesa del Gesù a Napoli, attraverso la loro ripetizione modulare, enfatizzano il valore della luce attraverso un insolito effetto chiaroscuro che dà senso al “nostro guardare”.

A vincere l’oblio della città di Napoli, anche la corte stretta e lunga dell’Ospedale di San Gennaro dei Poveri di cui Gresleri sottolinea la straordinaria analogia di proporzioni con quella progettata nel ’22 per l’*Immeubles-Villas*; al suo interno il verde delle due grandi aiuole che si sviluppano lungo tutta l’estensione longitudinale della corte e che accompagnano ai lati il percorso di attraversamento centrale.

Fu il viaggio nel 1907 in Italia con la visita alla Certosa di Ema ad aprire la *sequenza formale* fondata, sulla ricerca delle “misure” degli spazi a corte, stanze a cielo aperto, e del ritmo dei pieni e dei vuoti delle loro facciate interne, conclusasi solo nel 1965 con il progetto delle corti modulari dell’Ospedale di Venezia. Sequenza a cui sembrano ricollegarsi, oltre alle due fotografie della corte dell’Ospedale dei Poveri, altri schizzi, elaborati durante il *Voyage d’Orient*: come quelli del Chiostro delle Cento Colonne a Roma sul quale Jeanneret appunta «C'est beau 1 jardin avec des lignes archictoniques des plantes folles, des pierres taillées»⁷⁸; ed è proprio la lunga descrizione scritta della *cour exquise*, di una casa a Praga a riempire la pagina 37 del I *Carnet*, la prima delle tante successive dedicate ai luoghi del Viaggio in Oriente.



⁷⁸ G. Gresleri, 2000, p. 149.

Le corti vengono quindi descritte, attraverso le “misure” che ne definiscono l’articolazione interna, e percepite spesso come spazi a cielo aperto che racchiudono al proprio interno la natura. E proprio la ricerca continua durante il viaggio dei tanti, spesso imprevedibili, modi attraverso cui la natura viene “intrappolata” dall’architettura, che lega insieme gli schizzi e le fotografie di soggetti anche molto differenti; dalla Turchia sino al rientro dal viaggio, in architetture private o pubbliche, monumentali e non, l’intreccio tra natura e architettura, fortuito o consapevolmente progettato, è continuamente oggetto d’interesse per Jeanneret, espressione autentica dell’inconfondibile *esprit méditerranée*.

Il muro che accompagna un tratto della Strada Patrizi, *Largeur rue 4 à 5 m, a Napoli* è ricoperto di *lichen* che rimanda alla natura racchiusa nel giardino oltre il muro continuo e cieco dal quale emerge disordinatamente; come il verde che si impossessa dei giardini nelle esedre delle *domus* pompeiane, come gli alberi che emergono dalle corti delle case rurali in Bulgaria e in Turchia, e dai tetti giardino delle case puriste degli anni’20, come i giardini che seguono il tracciato delle strade a Brousse, e che poi scandiscono la disposizione delle *maisons en béton liquide* nel progetto de *La Cité Frugès* a Pessac.

A Napoli, proseguendo lungo la Strada Patrizi, subito dopo lo schizzo del tortuoso percorso bordato da alti muri, Jeanneret schizza l’ingresso di una casa che si sviluppa sul lato destro della strada; è arroccata su un dislivello, tanto che l’impressione forse è quella di accedere ad una terrazza piuttosto che a una casa. Jeanneret schizza la *petite porte* che « a été faite avec 1 fenêtre. Sa proportion - annota - est heureuse, plus haut que les piles⁷⁹ ». Subito dopo un altro dettaglio di una tipica architettura mediterranea «senza architetti»: una terrazza con una “tipica” balaustra in ferro, di cui annota accanto allo schizzo « 1 barrière ds 1 mur très haut en fer rouge ça joint juste. en bas aussi fer terre cuite mur⁸⁰ ». A Istanbul nel *III Carnet*, alla pagina 64, un abaco costituito dagli schizzi di diverse porte, di cui annota le misure, le altezze le larghezze e la profondità.

Al ritorno dal viaggio Jeanneret ricerca quei dettagli: la semplicità con cui i materiali possono accostarsi, o compenetrarsi - mattoni, terra cotta, ferro e legno - la “giusta misura” delle porte che possano raccontare attraverso la loro architettura, i caratteri dello spazio che celano e a cui aprono.

A Napoli, come nei tanti altri luoghi del viaggio, agli schizzi di architetture e dettagli si affiancano quelli di paesaggio; dall’architettura alla geografia che diviene misura dell’architettura stessa. A Napoli Jeanneret riprende il Golfo: in due schizzi quello verso Oriente, con la massa del Vesuvio sullo sfondo e quello verso Occidente, con Capo Miseno e Ischia sullo sfondo, in cui fissa la potenza del paesaggio industriale, evocato dai volumi slanciati e verticali delle ciminiere dell’Ilva, in rapporto a quello naturale.

A Napoli egli ritrova uno dei paradigmi, l’*industrie*, indicati nella mappa con cui identifica i luoghi del suo *Voyage outile*. Le ciminiere dell’ILVA, verticali sulla linea orizzontale del mare sono i nuovi campanili della città del Moderno e la loro vista dalla terraferma verso il mare, evoca quella di Istanbul, con le guglie delle sue moschee, dal Bosforo. Tra i due schizzi una sorta di relazione speculare, per la quale i piani, quello della terraferma, delle sue architetture

⁷⁹ ivi, p. 130.

⁸⁰ ivi, p. 131.

e del mare si invertono: le ciminiere in primo piano, poi il mare e l'isola di Ischia sullo sfondo a Napoli, mentre a Istanbul il mare in primo piano, il profilo della città con le guglie slanciate delle moschee sullo sfondo. In entrambi

«IL MARE SEMPRE PRESENTE, PALLIDO NEL MERIGGIO, FIAMMANTE AL DECLINARE DEL GIORNO, FA DA MISURA ALL'ALTEZZA DEI MONTI CHE CHIUDONO L'ORIZZONTE»⁸¹.

La linea orizzontale del mare sarà la “piattaforma” su cui far stagliare i grattacieli della città degli affari di Buenos Aires, mentre quelli del Plan Voisin si innalzeranno a comporre il Moderno paesaggio urbano di Parigi insieme alle architetture della Storia proiettate attraverso il nuovo progetto verso il futuro.

Gli schizzi del Plan Voisin sembrano raccontare della trasposizione delle descrizioni sintetiche di paesaggio - dal viaggio in Oriente - in progetto. Le Corbusier seleziona le architetture della città e le colloca, affiancandole al nuovo, in composizioni surrealiste in cui la permanenza del loro significato è affidata alla forza evocatrice del loro valore simbolico. Anche in quegli schizzi la composizione è giocata sulla relazione, contaminata dalla orografia, tra linee verticali e orizzontali. *Toutes choses* - scrive Jeanneret - se retrouvent en une ligne horizontale sur laquelle elles s'accumulent et se juxtaposent [...]»⁸².

A Napoli, oltre alle ciminiere dell'ILVA, Jeanneret fotografa e schizza altri soggetti, facendo riferimento alla loro verticalità e alla relazione con altre linee orizzontali: nel piccolo slargo lungo il decumano di via Tribunali fotografa, la guglia del Fanzago, la cui estremità stagliandosi verso l'alto, si compone, in un gioco di visioni sovrapposte, con la cupola semisferica del Duomo posto alle sue spalle; al Museo Nazionale durante la sua visita, egli schizza il noto affresco di Teseo e Arianna e lo riprende parzialmente, interessato a fissare unicamente il corpo di Arianna disteso “orizzontale” e il bastone “verticale” di Teseo che chiude la composizione. I numerosi schizzi dei bronzi, che Jeanneret realizza al Museo Nazionale di Napoli, e in particolare della statua bronzea di Claudio si inseriscono nella sequenza fitta di fotografie e schizzi in cui egli interroga figure umane alla ricerca della possibile relazione tra le loro proporzioni e lo spazio che occupano. I numerosi schizzi del bronzo di Claudio, insieme ai disegni dell'Apollo a Delfi, delle *Korai* e del *Kouros* nel Museo dell'Acropoli, alle foto dal basso verso l'alto dei Monaci sul monte Athos, appaiono come le prime tracce della sua ricerca sulle proporzioni esatte del *Modulor*.

A Napoli Jeanneret è ormai “oltre” il luogo che percorre. La città, poco amata, diviene il ponte ideale tra l'Oriente appena lasciatosi alle spalle e quanto di quell'Oriente ha deciso di portare con sé a costruire il bagaglio, dal valore mai estinto, che alimenterà instancabilmente la sua Opera.

⁸¹ Le Corbusier, 1966, p. 38.

⁸² Le Corbusier, *Mise au point*, Forces Vives, Genève 1966, p. 38.

«Lo scienziato scopre l’armonia, sorgente di bellezza;

***L’ARTISTA NE TRATTIENE CIÒ CHE È OPPORTUNO PER L’ARTE;
ECCO IL NOSTRO CONCETTO DI BELLEZZA ARRICCHITO DI UNA NUOVA QUANTITÀ;
LA MEMORIA CHE TRASMETTE»⁸³.***

L’epilogo dei carnets d’Orient tra Napoli e Cap Martin

Il 10 ottobre, durante l’ultima giornata trascorsa a Napoli, Jeanneret annota nel suo IV *Carnet*, il testo destinato a divenire, cinquantaquattro anni più tardi, l’ultimo capitolo del Viaggio in Oriente, riletto a Cap Martin da Le Corbusier, come riportato in calce alla prima edizione, nel luglio del 1965, qualche mese prima della pubblicazione postuma del ’66.

Il testo del viaggio in Oriente è, tra gli scritti di Le Corbusier, il primo e ultimo suo saggio, senza dubbio il più frammentario, discontinuo e ambiguo. Un’ambiguità di cui Le Corbusier ha voluto lasciar traccia, cinquanta anni più tardi, non come racconto auto celebrativo del proprio vissuto, ma piuttosto quale testimonianza in grado di svelare il profondo significato da lui riconosciuto al dubbio, all’incertezza, all’inaspettata scoperta, quali insostituibili strumenti per alimentare ogni *paziente* (e instancabile) Ricerca intellettuale.

Tra il 10 ottobre 1911 a Napoli e il 17 luglio 1965 a Cap Martin la complessa Opera lecorbusiana ha preso forma – come architettura, urbanistica, plastica, e soprattutto *pensiero dalla dimensione imprevedibile*⁸⁴ – nella tensione continua tra “memoria e oblio” di quel mondo archetipico scoperto a ventitré anni durante il viaggio alla ricerca delle origini del pensiero occidentale.

L’articolo è tratto dal libro O. Fatigato, *Napoli est réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier*, Officina Edizioni, Roma 2013. Il lavoro di ricerca si è sviluppato a partire dal XVII Rencontre del Voyage d’Orient tenutasi a Napoli, presso l’Istituto italiano per gli studi filosofici, l’11 e 12 novembre 2011; è confluito nella mostra patrocinata dalla Fondation le Corbusier *A travers Naples* e nel libro *Napoli est réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier*.

Bibliografia

- Abbagnano N., *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 1994, p. 219.
- Baedeker K., *L’Italie des Alpes à Naples*, Paul Ollendorff, Paris 1909.
- Baudouï R., Dercelles A. (a cura di), Le Corbusier. Correspondance Lettres à la famille 1900-1925, Infolio, Paris 2011.

⁸³ Le Corbusier, Ozanfant, 2011, p.54.

⁸⁴ Cfr. Le Corbusier, *Mise au point*, Forces Vives, Genève 1966.

- Bédarida M. (a cura di), *Le Corbusier. Voyage d'Orient 1910-1911*, Éditions de La Villette, Paris 2011, p.17.
- Colli L. M., La conversazione con le proprie immagini, in «Casabella 531-532», Electa 1987.
- De Fusco R., *Mille anni d'architettura in Europa*, Edizioni Laterza, Bari 1993, p. 65.
- Fatigato O., Napoli est réussi. Il ritorno in Occidente di Le Corbusier, Officina edizioni, Roma 2013.
- Fatigato O., *Le Musée de Naples et la collection secrète Alinari*, in Aa.Vv., «Massilia» 2013, *Ultime pensées / Derniers projets - 1960/1965* », Fondation Le Corbusier, Éditions Imbernon, Marseille, 2014.
- Fatigato O., *Le Corbusier: un gothique devenu latin. Le Voyage d'Orient*, in O. Medvekova (sous la dir.), Les Européens: ces architectes qui ont bâti l'Europe (1450-1950), P.I.E. Peter Lang SA, International Academic Publishers, Bruxelles 2017.
- Gravagnuolo B. (a cura di), Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo, Electa, Napoli 1997.
- Gresler G. (a cura di), *Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondation Le Corbusier, Venezia 1984.
- Gresler G. (a cura di), *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa et Fondation Le Corbusier, Milan et Paris, 2000
- Gresler G., *Viaggio e scoperta, descrizione e trascrizione*, in «Casabella» n. 531-532, Electa, 1987, p. 8.
- Gresler G. (a cura di), *Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondation Le Corbusier, Venezia 1995.
- Kubler G., *La Forma del tempo* (Parigi, 1973), Einaudi Torino, 2000, pp. 43-49.
- Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Les Éditions Forces Vives, Paris, 1966
- Le Corbusier, *Mise au point*, Forces Vives, Genève 1966.
- Le Corbusier, Amédée Ozanfant, *Oltre il Cubismo*, (Paris 1918), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.
- Le Corbusier, *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1950.
- Le Corbusier, *Architecture du bonheur. L'urbanisme est une clef*, Les Presses d'Ile-de-France, Collection Forces Vives, Cahiers 5-6-7, Paris, 1955.
- Velardi C. (a cura di), *La città porosa*, Edizioni Cronopio, Napoli 1992, pp.162.
- Von Moos S., *La synthèse invisible*, in Le Corbusier. L'œuvre plastique, Éditions de La Villette, Paris 2005.

Immagini

- Fig.1. Le Corbusier, *Soleil et Gorgone*, 1942, Parigi archivio FLC B3(3)283.
- Fig.2. Le Corbusier, *Le voyage utile*, 1925, Parigi archivio FLC B2(I4)237.
- Fig.3. Le Corbusier, cartolina inviata ai genitori da Napoli il 7 ottobre 1911, Bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds.
- Fig.4. O. Fatigato, composizione di schizzi e fotografie di Le Corbusier: sequenze aperte tra descrizione e trascrizione, Parigi Archivio FLC.
- Fig.5. O. Fatigato, Fotografie di Porta Capuana e della Guglia di San Gennaro, Napoli 1911, Parigi Archivio FLC LC 108-487.

DI FRONTE ALL'ANTICO, ANDATA E RITORNO: PORCELLANE NAPOLETANE E DIFFUSIONE EUROPEA DEI MOTIVI POMPEIANI NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO

Paola D'Alconzo

Professoressa di Museologia, critica artistica e del restauro – Università di Napoli Federico II

Nell'ambito di una rassegna come *Storie in movimento* che, tra i molti aspetti legati al patrimonio culturale diffuso, porta in evidenza anche la seconda interazione tra studi di carattere storico e arte contemporanea, l'essere stata coinvolta *in tandem*, se così si può dire, con un artista come Diego Cibelli mi ha indotta a riflettere nuovamente su un tema al quale mi sono interessata qualche tempo fa: riprendo qui, in sintesi, gli esiti di quel lavoro, ripensati anche alla luce di questo nuovo, fortunato incontro, nella speranza di offrire un piccolo contributo ai tanti *Dialoghi* che hanno costellato una densissima settimana di incontri.⁸⁵

Ho dunque deciso di richiamare l'attenzione su un aspetto che, nella diffusione dei motivi pompeiani, giocò un ruolo rilevantissimo, e ciononostante talvolta sottovalutato. Per questo è importante concentrare l'attenzione su qualche riflessione puntuale, soffermandosi su una cronologia relativamente precoce come gli anni Settanta e Ottanta del Settecento e concentrando l'analisi su un settore anch'esso circoscritto come la porcellana, che peraltro coincide con il mezzo espressivo prediletto da Diego Cibelli. Né il riferimento alle opere di Cibelli è qui puramente occasionale, già che molta parte della sua produzione artistica si gioca proprio su due aspetti che a breve, parlando di vicende risalenti al XVIII secolo, vedremo affiorare continuamente: da un lato il tema del rapporto, mai banalmente imitativo, tra Antico e Contemporaneo; dall'altro quello dell'uso di un *medium* peculiare come quello ceramico per la 'traduzione' di modelli originariamente realizzati in altri materiali.

Come necessaria premessa occorre ricordare che sin quasi alla fine del Settecento gli artisti napoletani non colsero gli stimoli derivati dagli scavi vesuviani: certamente è così per l'intero regno di Carlo di Borbone (1734-1759), ma anche per buona parte di quello di suo figlio Ferdinando IV, almeno fin quasi agli anni Ottanta del secolo. A ben vedere, anche l'aggiornamento neoclassico intervenuto grazie ai pittori tedeschi chiamati dalla regina Maria Carolina incise ben poco sulla possibilità di aprirsi a tutte le suggestioni derivabili dai

⁸⁵ Per ulteriori dettagli, così come per tutte le indicazioni bibliografiche alle quali qui sono costretta a rinunciare, rinvio a due articoli i cui contenuti sono qui sinteticamente riproposti: P. D'Alconzo, *Facing Antiquity, Back and Forth, in Eighteenth-Century Naples*, in «Music in Art. International Journal for Music Iconography», IXL (2015), 1-2, pp. 125-159; P. D'Alconzo, *Produzioni ceramiche e diffusione europea dei motivi pompeiani: riflessioni sulla Real Fabbrica di Napoli e sull'Etruria di Wedgwood & Bentley* in A. Maglio, L. Gallo (a cura di), *Pompei nella cultura europea contemporanea*, Napoli, Artstudiopaparo, 2018, pp. 153-167.

rinvenimenti ercolanesi e pompeiani, trattandosi più che altro di una sorta di allineamento del gusto della Corte a un profilo più internazionale, senza particolari ripercussioni, almeno nell'immediato, in ambito locale.

Eppure, proprio durante il regno di Ferdinando IV si assiste a una progressiva riduzione del rigido controllo sulla circolazione delle immagini dei rinvenimenti vesuviani che aveva caratterizzato il regno di suo padre, anche se questa maggiore accessibilità non sembra accompagnarsi a un nuovo interesse per temi e modelli ricavabili dai reperti di scavo. Con un'eccezione, spesso citata come tale: un importante filone delle produzioni della Real Fabbrica della Porcellana. Conviene quindi verificare in che misura Napoli giocò un ruolo di apripista nella diffusione dei modelli pompeiani attraverso un *medium* così speciale come quello ceramico, o se invece ci troviamo dinanzi a un fenomeno ‘di ritorno’, sollecitato da ciò che, con maggiore tempestività, si era iniziato a fare altrove.

Com’è noto, la Real Fabbrica della Porcellana, impiantata da Ferdinando IV nel 1771, nei primi anni Ottanta avviò una produzione che finalmente introduceva un effettivo interesse per l’Antico, facendo leva, come modelli, anche sui reperti ercolanesi e pompeiani delle collezioni reali. Lo sviluppo di questa linea iconografica si deve a Domenico Venuti, dal 1779 a capo della manifattura, e sotto la cui gestione i prodotti napoletani raggiunsero un ottimo livello qualitativo e riscossero un significativo successo, pur nell’ambito della limitata circolazione consentita a oggetti di un’arte squisitamente suntuaria. Tra gli altri ne sarebbe stato testimone il conte Gastone Rezzonico della Torre (a Napoli tra il 1789 e il 1790), che dopo aver visitato la sede della Real Fabbrica si soffermò proprio sulla scelta del repertorio decorativo:

«FUI A VEDERE LA PORCELLANA [...] PER LE FORME È BELLISSIMA E PER LE PITTURE, ESSENDO DOTTA IMITAZIONE DELLA RUOTA ETRUSCA, E DEL GRECO PENNELLO. [...] SU' PIATTI, SULLE ZUPPIERE, SULLE CHICCHERE SI VEGGONO RIPETUTI I CENTAURI, GLI ACHILLI, LE ORCHESTRIDI D'ERCOLANO, I SAGRIFIZJ, LE FANTASIE DETTE ETRUSCHE, E QUANTO DELLE ANTICHE PITTURE SI È QUI RITROVATO, E QUESTA BELLA AVVERTENZA ACCRESCE IL PREGIO A' MODERNI MURRINI; LE STRANEZZE, ED I CAPRICCI DEL GIAPPONE, E DELLA CINA OFFENDONO UN OCCHIO PITTORICO, E NULLA INSEGNANO, LAONDE SI DOVREBBERO BANDIRE PER SEMPRE DALLE FABBRICHE EUROPEE. IL DILICATO AMATORE PUÒ, BEVENDO EZIANDIO IL BRUNO CIOCCOLATTE, O L'AMARO CAFFÈ, PASCERE LA VISTA IN UNA BELLA COPIA DI UN ERCOLANESE PITTURA, ED AMMIRARNE LA SEMPLICITÀ DELLA COMPOSIZIONE, L'INGEGNOSO PENSIERO, ED IL SIGNIFICATO SEMPRE ISTRUTTIVO PER LA MITOLOGIA, O PER GLI USI DI DUEMILA ANNI FA».

Il caso esemplare di questa produzione è costituito dal Servizio Ercolanese, eseguito come dono di Ferdinando IV al padre Carlo III, al quale fu inviato nel 1782, accompagnato da un testo a stampa in cui Venuti descriveva la decorazione di ciascun pezzo, insieme al *dessert* in

biscuit raffigurante Carlo III che incitava Ferdinando IV a proseguire gli scavi, quasi a manifestare la continuità della politica archeologica dei due sovrani.

Nei confronti del destinatario, questo prezioso dono poteva assumere un accento programmatico, ma in due direzioni opposte, una delle quali nient'affatto gradita: da un lato, gli si riconosceva il ruolo di iniziatore degli scavi, offrendogliene un fastoso ricordo da esibire nei banchetti ufficiali; d'altro canto, però, il monumentale servizio testimoniava l'eccellenza qualitativa raggiunta dalla Real Fabbrica, che poco più di dieci anni prima Ferdinando IV aveva aperto contro il volere del padre. Quest'ultimo elemento consente di intendere meglio la scostante accoglienza riservata ai due artefici napoletani incaricati di presentare il dono al re di Spagna (rientrati in patria, se ne lagnarono vivacemente). E si può aggiungere una ulteriore, inusuale circostanza: dei pezzi attualmente noti di un servizio che la descrizione di Venuti ci restituisce molto ricco – eppure, stranamente non incluso negli inventari dei beni del sovrano redatti dopo la sua morte –, non più di un paio sono ancora oggi nelle raccolte reali spagnole, mentre di tanto in tanto continuano a emergerne sul mercato antiquario, lasciando spazio a ipotesi su modalità di dispersione che di solito non riguardano i patrimoni dinastici.

Ciascuna stoviglia del Servizio Ercolanese recava la riproduzione di uno degli antichi dipinti vesuviani pubblicati nei tomì delle *Antichità di Ercolano esposte* editi dalla Reale Stamperia di Napoli: gli artefici, infatti, poterono copiare sia le incisioni che i disegni originali, ma solo quando già editi, mentre era loro vietato riprodurre quelli ancora inediti. Questa tutela dell'esclusiva della Corte di Napoli sulla pubblicazione dei reperti, avviata proprio a tempi del regno di Carlo di Borbone, in questo caso sembra assumere quasi un tono provocatorio, adottata proprio nei confronti del re di Spagna, a cui il servito era destinato, visto che dopo il trasferimento a Madrid era sempre rimasto ansioso di ricevere aggiornamenti sull'andamento delle ricerche archeologiche.



Dunque, la vera innovazione non era tanto nei soggetti quanto nel *medium* adottato, che per di più implicava una vistosa differenza rispetto alle incisioni usate come modelli, perché nella porcellana le immagini erano finalmente a colori. Non era una novità di poco conto, se si pensa che le prime immagini a colori delle antichità vesuviane avrebbero cominciato a diffondersi qualche anno dopo, e non a Napoli, come nei casi delle tavole messe in commercio a Roma da Ludovico Mirri, o delle tempere di Michelangelo Maestri.

Ma davvero, nell'uso di soggetti tratti dalle antichità, la Real Fabbrica si mosse in anticipo rispetto alle altre manifatture europee, come spesso si è scritto? Credo che si dovrebbe tenere in maggior conto ciò che Alvar Gonzales-Palacios, quasi *en passant*, osservò più di trent'anni fa: «Napoli si adeguò a un gusto che oramai era proprietà intellettuale di tutti». Per dare sostanza a quelle sue parole, vorrei portare in evidenza un caso particolarmente significativo, perché in esso le opere si intrecciano con gli ambienti culturali a cui esse sono riconducibili: mi riferisco alla fabbrica Etruria di Josiah Wedgwood e Thomas Bentley, i cui *First Day's Vases* mostravano già nel 1769, sia nel decoro che nella forma, di ispirarsi ai vasi allora detti ‘etruschi’, e specificamente a quelli di William Hamilton. Del resto, Wedgwood stabilì un rapporto di amicizia con l’ambasciatore britannico a Napoli e fin dall’inizio utilizzò come repertorio le tavole dei volumi che ne illustravano la prima collezione vascolare, tavole che lo stesso Hamilton asseriva dovessero servire d’ispirazione per artisti e artigiani. Ma le fonti a cui la fabbrica Etruria fece ricorso furono molteplici, e ben presto inclusero anche i reperti vesuviani, che si affacciano già nel primo catalogo di vendita (1773), in «a Set of Herculaneum Figures» esemplificate sugli affreschi con i *Centauri* e le *Menadi danzanti*. Si trattava di bassorilievi pensati per arricchire con elementi all’antica gli schemi decorativi parietali in progetti come quelli di Robert Adam. Costantemente riproposti nei cataloghi di vendita degli anni successivi, all’originaria destinazione come inserti murali si affiancarono in seguito usi diversi – decorazioni di camini, mobili e altri elementi di arredo – dando luogo anche a una produzione di piccolo formato, che includeva piccole placchette fino ai sigilli, grazie ai quali quei motivi ispiratori poterono diffondersi ancor di più.

I modelli di quelle prime *Herculaneum Figures*, però, non furono le incisioni delle *Antichità di Ercolano esposte* (1757), in cui gli affreschi erano stati pubblicati. A smentirlo è lo stesso Wedgwood, che nel catalogo del 1787 volle ringraziare

«THE MARQUIS OF LANSDOWN, FOR THE LIBERTY OF TAKING MOULDS FROM A SUITE OF DANCING NYMPHS, AND OTHER BEAUTIFUL FIGURES, MODELLED IN ITALY FROM THE PAINTING FOUND IN HERCULANEUM».

Questa notizia ha un certo rilievo, perché aggiunge un ulteriore canale di diffusione rispetto a quelli già noti: la pratica di riprodurre i dipinti antichi in versione plastica è effettivamente attestata per Roma, dove Lansdowne si trovava nel 1771, e segue un processo inverso a quello consueto della traduzione grafica di sculture e rilievi, ma analogo a quello impiegato proprio nella manifattura Etruria; nel nostro caso, oltre a rivelare un’ulteriore declinazione della fiorente produzione romana di souvenir per *dilettanti* e collezionisti, aggiunge un prezioso tassello alla storia della fortuna visiva pompeiana.

Per quanto riguarda i bassorilievi Wedgwood, si tratterebbe dunque di un processo di derivazione che prevedeva una serie di passaggi intermedi – incisioni delle *Antichità*, rilievi (probabilmente in gesso) realizzati a Roma, nuovi modelli ricavati in Inghilterra – che inevitabilmente potevano condizionarne l'aderenza all'originale. Escludendo le incisioni, per rendere l'idea di almeno uno degli ulteriori passaggi intermedi potrebbe valere il caso di due placche in terracotta apparse sul mercato antiquario e raffiguranti un *Centauro con baccante* e una *Centaressa con baccante*, attribuite a John Bacon Senior da Charles Avery, che ha anche ipotizzato si trattasse proprio di modelli realizzati per Wedgwood (con cui lo scultore aveva già collaborato), il quale ne avrebbe poi tratti i bassorilievi della prima serie ercolanese, che in effetti appaiono perfettamente sovrappponibili.

Indipendentemente dal modello utilizzato, questi oggetti precedettero di almeno un decennio le prime produzioni ceramiche napoletane ispirate ai reperti vesuviani. Ma non è soltanto una questione di precedenze: trattandosi di produzione seriale, non a buon mercato ma comunque offerta a prezzi abbastanza abbordabili, è evidente che, nella diffusione europea dei motivi pompeiani, le placche inglesi, con tutte le loro successive derivazioni, poterono giocare un ruolo ben più incisivo delle porcellane napoletane, la cui circolazione era molto più ridotta. A ciò si aggiunga che probabilmente a Napoli, nel timore che la diffusione di riproduzioni potesse comportare uno scadimento del valore attribuito agli originali posseduti dai sovrani, nei primi anni di attività della Real Fabbrica non si seppe intendere ciò che invece Josiah Wedgwood rivendicava nel suo catalogo di vendita del 1777:



**«NOTHING CAN CONTRIBUTE MORE EFFECTUALLY TO DIFFUSE A GOOD TASTE
THROUGH THE ARTS, THAN THE POWER OF MULTIPLYNG COPIES OF FINE THINGS,
IN MATERIALS FIT TO BE APPLIED FOR ORNAMENTS, BY WHICH MEANS THE
PUBLIC EYE IS INSTRUCTED; BAD AND GOOD WORKS ARE NICELY DISTINGUISHED,
AND ALL THE ARTS RECEIVE IMPROVEMENT: NOR CAN THERE BE ANY SURER WAY
OF RENDERING AN EXQUISITE PIECE, POSSESSED BY AN INDIVIDUAL, FAMOUS,
WITHOUT DIMINUISHING THE VALUE OF AN ORIGINAL; FOR THE MORE COPIES
THERE ARE OF ANY WORKS, AS OF THE VENUS MEDICI FOR INSTANCE, THE MORE
CELEBRATED THE ORIGINAL WILL BE, AND THE MORE HONOUR DERIVED TO THE
POSSESSOR. EVERY BODY WISHES TO SEE THE ORIGINAL OF A BEAUTIFUL COPY».**

Certo, queste affermazioni miravano a promuovere i suoi prodotti, ma sono in perfetta sintonia con le istanze neoclassiche e le pratiche del collezionismo dell'epoca, fondate su un fecondo rapporto tra originale, copia e imitazione, e sembrano quasi riprendere un vecchio, illuminato auspicio di Francesco Algarotti, che fin dal 1739 così aveva scritto a proposito della manifattura di Meissen:

**«CHE BELLA COSA NON SAREBBE AVERE IN PORCELLANA BELLA E BIANCA
QUALCHE PEZZO DI BASSORILIEVO, UNA SERIE DI MEDAGLIONI, D'IMPERADORI,
DI FILOSOFI, LE PIÙ BELLE STATUE, COME LA VENERE, IL FAUNO, L'ANTINOO, IL
LAOCOONTE, MODELLATE IN PICCIOLI!».**



A questo punto non si può escludere che la svolta all’antica impressa alla produzione della Real Fabbrica napoletana sia dovuta almeno in parte anche a William Hamilton, che a Corte era di casa, e che con largo anticipo (come per la manifattura inglese) potrebbe essersene fatto promotore, riuscendo però nell’intento solo dopo che i sovrani napoletani ebbero constatato il grande successo raccolto da Wedgwood e Bentley, che nel 1777 dichiaravano orgogliosamente che i loro *Etruscan Vases* si trovavano negli «Apartments or Cabinets» di buona parte delle teste coronate europee. Logica conseguenza sarebbe stata anche l’incarico di Intendente della Real Fabbrica affidato a Domenico Venuti, che seppe farsi perfetto interprete di questa svolta, proprio per i suoi interessi archeologici costantemente coltivati. L’ipotesi di un confronto a distanza con Wedgwood, grazie proprio a chi vi era in stretto contatto come Hamilton, si rafforza se si considera che, una volta imboccata la strada del riferimento all’antico, in questa stessa linea Venuti promosse anche altre realizzazioni: dalle riprese, con variazioni sul tema, del Servizio Ercolanese, come nel caso di quello inviato in dono alla duchessa di Parma, fino all’impianto vedutistico del Servizio Farnesiano e di quello cosiddetto dell’Oca.

Un’intenzione diversa, invece, caratterizza l’attitudine quasi filologica che affiora nel Servizio Etrusco (1783-1787), destinato a Giorgio III d’Inghilterra. Qui, nel prendere a modello i vasi ‘etruschi’ della collezione reale, costituita anche grazie alle ricerche condotte da Venuti, il riferimento all’Antico non si limita alla decorazione pittorica delle stoviglie ma quando possibile si estende alla loro tettonica, riproducendo persino la forma dei vasi antichi. La stessa scelta dei modelli, poi, rispecchia un’opzione collezionistica molto in voga a Napoli, praticata non solo dalla corte ma anche da residenti e viaggiatori stranieri, primo tra tutti, ancora una volta, William Hamilton. In tal senso il Servizio Etrusco può essere inteso come una risposta alle produzioni in *Etruscan Style* già avviate da Wedgwood, che proprio in quegli anni raggiungevano la loro massima espansione. E in quest’ottica, si comprende meglio l’offerta di questo servito proprio a Giorgio III, come una sorta di traduzione in lussuosa porcellana della collezione vascolare dei sovrani napoletani, disposti a condividerla, virtualmente, con il loro potente alleato. Da questa intenzione discende la scelta dell’impianto



e dei motivi decorativi, resi intellegibili dalla pubblicazione di Venuti che lo accompagnava, illustrando l'iconografia di ciascuno dei pezzi.

Tutti questi elementi concorrono a delineare il Servizio Etrusco come un colto ed efficace strumento propagandistico della monarchia borbonica, come tale del tutto in linea, non necessariamente con le inclinazioni estetiche dei committenti, quanto con la svolta politica anglofila impressa in quegli anni dalla regina Maria Carolina. E anche in questa occasione la corte poté giovarsi di suggeritori e ideatori perspicaci come Hamilton e Venuti, grazie ai quali, pur partita in ritardo rispetto alle altre manifatture europee, per una breve stagione la Real Fabbrica della Porcellana di Napoli poté affermarsi come una delle punte avanzate delle produzioni ceramiche ‘all’antica’.

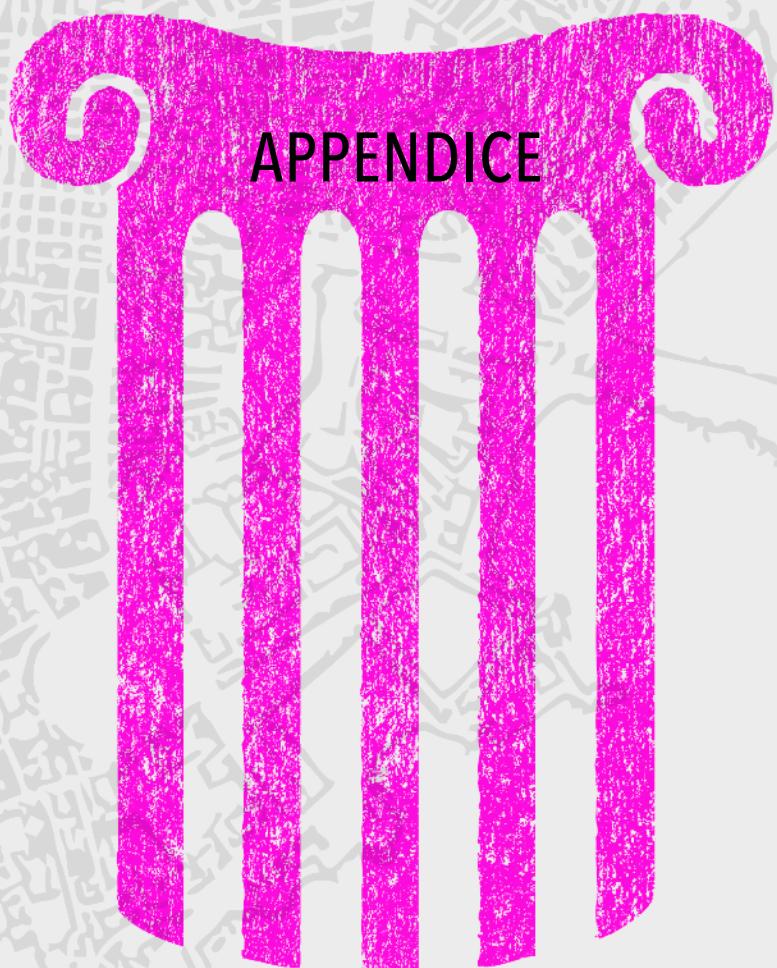
Immagini

Fig.1. Real Fabbrica di Napoli, piatti con *Nereide sopra un mostro marino* e *Centauro percosso da una baccante* provenienti dal Servizio Ercolanese, porcellana policroma, 1780-1782. New Haven, Yale University Art Gallery.

Fig.2. John Bacon (attr.), due placche murali con *Centauro* e *Centaressa e baccante*, terracotta, 1771-1772 circa. Collezione privata (già Leeds, Tomasso Brothers Fine Art).

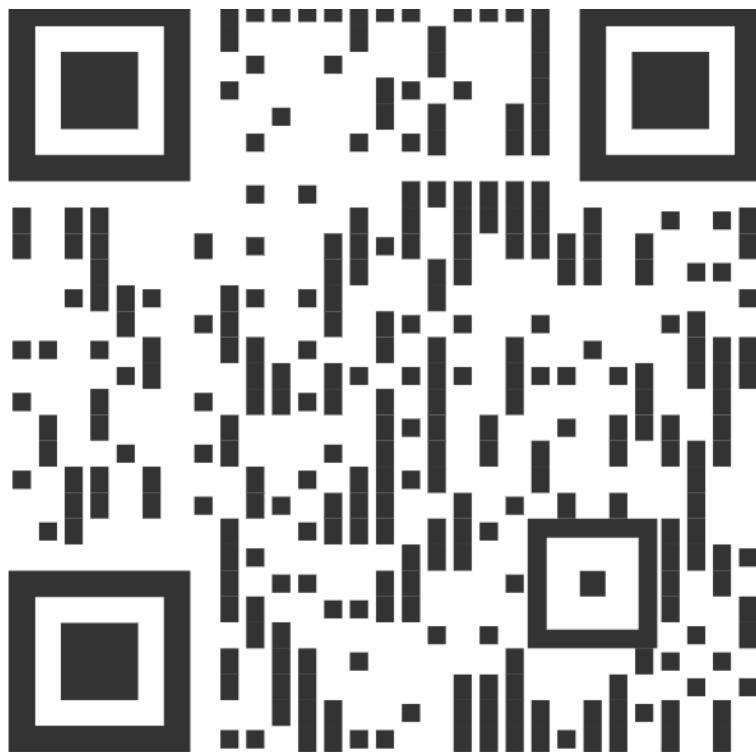
Fig.3. Manifattura Etruria di Wedgwood & Bentley, medaglione murale con *Centaressa e baccante*, black basalt, 1775-1780. Birmingham, Birmingham Museum of Art (Collection of the Art Fund, Inc.).

Fig.4. Real Fabbrica di Napoli, alcuni pezzi del Servizio Etrusco, porcellana policroma, 1783-1787. Windsor Castle, China Museum. ©Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust.



APPENDICE

CONVERSAZIONI: ABSTRACT E PODCAST



Nelle pagine a seguire, brevi abstract presentano alcuni dei contenuti di Storie in Movimento, che potrete ritrovare in modo esteso in formato Podcast inquadrando con il vostro dispositivo mobile il qrcode presente in questa pagina.

Si tratta prevalentemente dell'audio delle tavole rotonde dove, dal dialogo fra i diversi attori coinvolti, sono emersi diversificati punti di vista sul patrimonio culturale diffuso e suoi usi a cui dare attenzione.

Vi auguriamo un buon ascolto.

DIONISO NELLA VALLE DELLA SANITÀ

Carlo Rescigno, Professore Ordinario di Archeologia Classica, Università Vanvitelli – Scuola Superiore Meridionale

Il sottosuolo della Valle della Sanità è popolato da tombe a camera di periodo ellenistico, un tempo rupestri. L'analisi delle forme architettoniche e del repertorio decorativo che le caratterizza permette di recuperare frammenti delle forme rituali e delle pratiche funerarie tramite le quali i gruppi sociali di Neapolis affrontavano la morte e superavano il cordoglio. Ne emerge una suggestiva ipotesi relativa alla presenza di un Dioniso iniziatico che influì sulla frequentazione e poi sul successivo abbandono degli spazi funerari. Il dio, comparendo nella Valle della Sanità, oggi fittamente abitata, impone un confronto con credenze, paure e usanze moderne e contemporanee.

LE VIE D'ACQUA A SANTA CATERINA A FORMIELLO

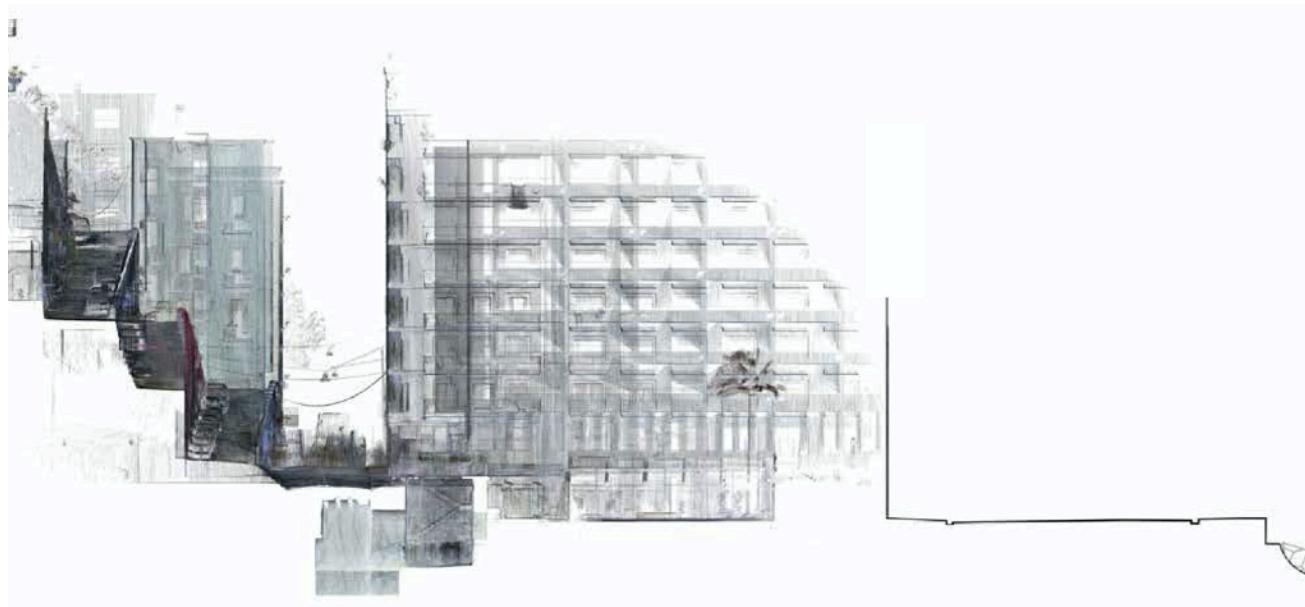
Alexander Valentino, architetto, direttore di Laboratorio di Architettura Nomade e co-fondatore di CoolCity e **Daniela Allocca**, PhD, docente a contratto di Cultura e Letteratura Tedesca e di Lingua e Traduzione Tedesca presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Tour a cura di Cool City – Laboratorio di Architettura Nomade.

Se nel Golfo di Napoli la ricerca di CoolCity si focalizza soprattutto sulla qualità e quantità delle acque inutilizzate – con la redazione di una mappatura delle infrastrutture idrauliche che per millenni hanno favorito, canalizzato, conservato, utilizzato, e smaltito questa risorsa – il progetto si realizza anche con ricerche e azioni transnazionali e interdisciplinari in vari Paesi del Mediterraneo (Grecia, Egitto, Spagna, Tunisia, Palestina), allo scopo di sviluppare e diffondere una progettazione urbana e territoriale sostenibile, utilizzando le risorse dell'acqua per mitigare l'effetto delle isole di calore in aree caratterizzate da forte densità abitativa. Cool City indaga il potenziale del recupero e della capitalizzazione dei sistemi e delle risorse idriche esistenti, esplora le prospettive sociali, culturali ed economiche dei siti, le sfide socioeconomiche inerenti alla creazione di spazi pubblici e privati “sani”, per una giustizia climatica. Cool City approfondisce e diffonde progetti sull'uso dell'acqua, che comprende sistemi idraulici, impianti di condizionamento dell'aria, ingegneria ambientale, biologia, sociologia urbana, archeologia e geologia degli ambienti urbani, attraverso un'interazione costante con professionisti, università, gruppi di azione, enti, nazionali ed internazionali, con particolare attenzione ai territori che si affacciano sul Mediterraneo e che hanno un patrimonio culturale architettonico ed urbanistico in comune con Napoli.

Il percorso realizzato è stato l'occasione per raccontare delle antiche acque ed infrastrutture idrauliche che per millenni hanno sostenuto Napoli: un attraversamento del sistema idraulico della Bolla, del Carmignano, del Complesso di Santa Caterina a Formiello ex Lanificio Borbonico, delle fontane del Formiello, della Scapigliata, del Capone.

Laboratorio architettura nomade (lan) è un'associazione non profit fondata nel 2004 per la ricerca e la diffusione dell'arte e dell'architettura lanhub.org). CoolCity è una scuola internazionale fondata nel 2021 da laboratorio architettura nomade (LAN) e Kyong Park per rivisitare le tecnologie antiche e rivedere quelle contemporanee per la creazione di una nuova

eco-cultura nella sfida dei cambiamenti climatici. CoolCity si oppone alla privatizzazione e alla materializzazione degli spazi urbani teorizzando comunità e miti futuri nelle città post-antropocentriche. Numerosi i workshop organizzati, il primo a Seul (Corea del Sud), l'ultimo in Alessandria (Egitto). CoolCity è stato presentato alla Biennale di Architettura di Venezia (2021), alla Biblioteca Alessandrina in Egitto (2024). Nell'immagine a seguire, la sezione della sorgente dell'acqua ferrata del Chiatamone.



DAL PALAZZO DEI VICERÉ AL MUSEO AUTONOMO: LA REGGIA E LA CITTÀ.

Bianca de Divitiis, Professoressa di Storia dell'Arte Moderna, Università Federico II, e
Mario Epifani, Curatore del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Nel 2020 il Palazzo Reale di Napoli ha avviato un nuovo corso come museo autonomo, sulla scia della riforma del Ministero della Cultura avviata nel 2014. In questi ultimi anni il museo ha lavorato molto sulla propria identità in quanto residenza reale nonché luogo simbolico e identitario per la città. Nuove ricerche - che hanno coinvolto anche le università locali - hanno costituito la base per l'impostazione di lavori di restauro e riallestimento tuttora in corso, sfociando in mostre e pubblicazioni che hanno messo a fuoco singoli momenti della storia del Palazzo e parti delle sue collezioni. Nuovi spazi espositivi sono stati aperti al pubblico, da ultimo il Museo della Fabbrica, spazio introduttivo alla visita dell'Appartamento di Etichetta e di tutto il complesso monumentale. Come ultimo numero della serie dei "Quaderni di Palazzo Reale" è stato pubblicato un volume dedicato alla rete delle residenze dei viceré e dei governatori della monarchia ispanica, di cui la reggia napoletana fece parte.

IL PROGRAMMA 2024

LUNEDÌ 25 NOVEMBRE 2024

Metro Chiaia

Dalle 11.00 alle 13.00

- **ANM Napoli Sottosopra, da Chiaia a Toledo, Tour a cura dei servizi educativi ANM - Azienda Napoletana Mobilità**

Sala conferenze Palazzo Cavalcanti - Casa della Cultura

dalle 17.00 alle 18.30

- **Saluti istituzionali** Sergio Locoratolo, coordinatore delle politiche culturali del Comune di Napoli

- **Introduzione e apertura dei lavori**, con: Francesca Amirante (direttrice scientifica della rassegna) e Nicola Ciancio (curatore della rassegna)

- **Tavola rotonda - Quali patrimoni culturali? Reti, criticità e competenze.**

Intervengono: Gabriele Capone (Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Campania), Maria Corbi (Responsabile Patrimonio Artistico ANM - Azienda Napoletana Mobilità), Rosalia D'Apice (Funzionario delegato Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio), Daniela Savy (Docente di Diritto Europeo dei Beni Culturali e Ricercatrice di Diritto dell'Unione Europea presso l'Università di Napoli Federico II). Modera Francesca Amirante.

*dulci non invid
invidiosa voluptas.
voluptas. Ecce in aqua*

MARTEDÌ 26 NOVEMBRE 2024

Sala conferenze Palazzo Cavalcanti - Casa della Cultura

Dalle 17.00 alle 19.00

- La villa napoletana. Antichità e natura tra Rinascimento e Barocco -

Presentazione del PRIN – Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale – PNRR 2022.

Intervengono per NEA_VIA: Gabriella Pezone e Giuseppe Pignatelli (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli)

- Il Succorpo dell'Annunziata di Napoli. Un esempio di museografia

settecentesca da recuperare. Presentazione della ricerca di Riccardo Naldi

(Professore di Storia dell'arte moderna Università l'Orientale di Napoli)



MERCOLEDÌ 27 NOVEMBRE 2024

Sala conferenze Gallerie d'Italia

Dalle 16.45 alle 19.30

- Il Corpo di Napoli: un dialogo pubblico tra effimero e permanente.

Presentazione degli studi e tavola rotonda con Simona Da Pozzo (artista), Yasmin Riyahi (Assegnista di Ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena) e Maria Gaia Redavid (Ph.D Student Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Sapienza Università di Roma).

- Di fronte all'Antico, andata e ritorno: porcellane napoletane del Settecento e diffusione europea dei motivi pompeiani. Presentazione di Paola D'Alconzo (professoressa associata di Museologia, critica artistica e del restauro presso l'Università di Napoli Federico II)

- Giro Giro Tondo. Presentazione di Diego Cibelli (artista)

- La ceramica patrimonio immateriale tra storia, innovazione e formazione.
Dialogo con Paola D'alconzo, Diego Cibelli e Valter Luca De Bartolomeis.





GIOVEDÌ 28 NOVEMBRE 2024

Sala del Capitolo Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore

Dalle 16.45 alle 18.30

- **Dal palazzo dei viceré al museo autonomo: la reggia e la città.** Presentazione con Bianca de Divitiis (Professore di Storia dell'arte moderna - Università Federico II) e Mario Epifani (Curatore del Museo e Real Bosco di Capodimonte")

- **Le Corbusier a Napoli: una città "riuscita"?** Presentazione con Orfina Fatigato (Professore di composizione architettonica e urbana Università Federico II Napoli)

- **Napoli e il Mondo, patrimonio, progetti e politiche.** Tavola rotonda con Roberta Amirante (Professoressa Ordinaria di Progettazione Architettonica, Dipartimento di Architettura Università di Napoli Federico II), Ana Navarro Ortega (Direttrice Istituto Cervantes di Napoli).





VENERDÌ 29 NOVEMBRE 2024

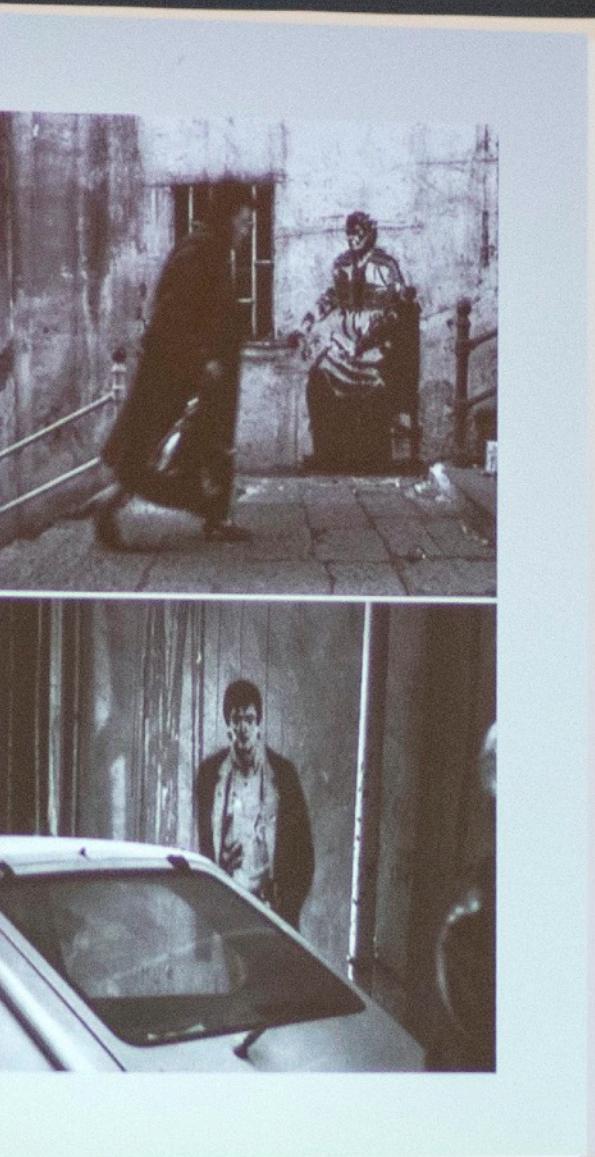
Sala del Capitolo Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore

Dalle 16.45 alle 19.00

- **Ultra Moenia.** Presentazione con Marco Izzolino (Storico dell'Arte e Curatore Indipendente, L'Arsenale di Napoli).

- **L'Urban art come specchio della società partenopea all'epoca della globalizzazione: tre casi-studio: Graffiti ultrà, cyop&kaf, Inward.** Presentazione con Francesca Basile (Storica dell'Arte)

- **Tessere per l'arte pubblica. I mosaici delle stazioni dell'arte di Napoli.** Con Giovanna Cassese (Presidente del CNAM MUR - Consiglio Alta Formazione Artistica e Musicale, Docente di I fascia di Storia dell'Arte Contemporanea Accademia di Belle Arti di Napoli) e Maria Corbi (Responsabile Patrimonio Artistico ANM - Azienda Napoletana Mobilità). Interverranno Paola Babini (Direttrice Accademia di Belle Arti di Ravenna), Giuseppe Gaeta (Direttore Accademia di Belle Arti di Napoli), Nicola Pascale (Amministratore Unico ANM - Azienda Napoletana Mobilità).



SABATO 30 NOVEMBRE 2024

Spazio Obù di Fondazione Terzoluogo (ex-Convento di S. Anna a Capuana) Piazza Sant'Anna a Capuana, 21.

Dalle 10.00 alle 13.00

- **Tour del Cantiere Obù**, a cura di Lorenzo Scirocco (Direttore Spazio Obù - Fondazione Terzoluogo) e Gnosis Progetti.

- **Architettura transnazionale e patrimonio storico: i casi di Piazza Municipio e di Piazza Garibaldi a Napoli.** Presentazione con Anita Martinelli (dottoranda in Urban Planning Design and Policy, DAStU, Politecnico di Milano), Capucine Tournilhac (Architetta PhD, ricercatrice, DiARC, Unina Federico II), Sveva Ventre (Architetta, dottoranda in Architettura, DiARC, Unina Federico II), Bruna Vendemmia (Architetta PhD, ricercatrice, DiARC, Unina Federico II).

- **La periferia in centro.** Intervengono Massimiliano Massimelli (Direttore Generale Fondazione Terzoluogo), Andrea Morniroli (Dedalus _ co-coordinatore del Forum Disuguaglianze Diversità), Ambrogio Prezioso (Es(tra)moenia), Capucine Tournilhac (Architetta PhD, Ricercatrice, DiARC, Unina Federico II), Bruna Vendemmia (Architetta PhD, Ricercatrice, DiARC, Unina Federico II). Modera: Fabio Landolfo (Staff Assessorato Urbanistica Comune di Napoli)

Dalle 14.30 alle 15.30

- **Il brutalismo da architettura dimenticata a ispirazione per la musica trap.** Presentazione con Bianca Felicori (ricercatrice presso UCLouvain, curatrice indipendente e autrice di “Forgotten Architecture” e presso riviste di settore come Domus e AD) in dialogo con Marco Petroni (teorico e critico del design. Docente di Storia delle Arti Applicate Accademia di Belle Arti di Napoli)

Dalle 16.30 alle 17.00

- **Le vie d'acqua a Santa Caterina a Formiello,** Tour a cura di Cool City – Laboratorio di Architettura Nomade.



DOMENICA 1° DICEMBRE 2024

OBÙ (ex-Convento delle Suore di S. Anna a Capuana nel Borgo Sant'Antonio Abate

Dalle 9.30 alle 14.00

- **Le chiese patrimonio da vivere.** Tavola rotonda con Ludovica La Rocca (Co-Fondatrice BLAM e Ricercatrice, DiARC, Unina Federico II), Antonio Loffredo (Direttore Museo Diocesano di Napoli), Vincenzo Piscitelli (Sostituto Procuratore Aggiunto), modera Francesca Amirante (Direttrice Scientifica della Rassegna).
- **Santa Maria in Cosmedin: un contesto da risarcire.** Presentazione con Stefano De Mieri (Ricercatore Storia dell'Arte Università degli Studi Suor Orsola Benincasa).
- **Dioniso nella Valle della Sanità.** Presentazione con Carlo Rescigno (Professore Ordinario di Archeologia Classica, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli - Scuola Superiore Meridionale).
- **Ipogeo dei Cristallini: Un Viaggio nel Cuore Nascosto di Napoli, Custode di Storia e Cultura Millenaria.** Presentazione con Alessandra Calise (Direttore Ipogeo dei Cristallini e Vicepresidente Fondazione Ipogeo dei Cristallini).
- **Sopravvivenze. Due contesti superstiti della Napoli medievale.** Presentazione con Mariano Saggiomo (Ricercatore post-doc presso il Dipartimento Michalsky della Biblioteca Hertziana - Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, Roma).



Napoli
dicembre 2024



ISBN 9791221064827