

# MdO

## La Mostra d'Oltremare

RICERCHE STORICHE E RESTAURO DEL MODERNO

nella Napoli occidentale

a cura di

Aldo Aveta  
Alessandro Castagnaro  
Fabio Mangone

 fedOAPress

 Editori paparo





**La Mostra d'Oltremare  
nella Napoli occidentale**  
Ricerche storiche e restauro del moderno



# La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale

**Ricerche storiche e restauro del moderno**

a cura di

**Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone**



*Diretta da*  
Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

*Comitato scientifico*

Alfredo Buccaro  
Aldo Aveta  
Pasquale Belfiore  
Gian Paolo Consoli  
Elena Dellapiana  
Salvatore Di Liello  
Andreas Giacumacatos  
Antonio Pizza  
Augusto Roca De Amicis  
Pasquale Rossi  
Massimiliano Savorra  
Vincenzo Trione  
Isabella Valente

1.  
**La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale**  
Ricerche storiche e restauro del moderno  
a cura di Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

*Comitato redazionale*

Raffaele Amore, Francesca Capano,  
Valeria Pagnini, Alberto Terminio

*Copertina*

Vincenzo Pinto

*Coordinamento editoriale e progetto grafico*  
editori paparo

La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale : ricerche storiche e restauro del moderno / a cura di Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone. – Napoli : FedOAPress ; Roma-Napoli : Paparo, 2021. – 635 p. : ill. ; 25 cm. – (Storia Critica Architettura Città ; 1).

Accesso alla versione elettronica:  
<http://www.fedoabooks.unina.it>

© 2021 FedOAPress – Federico II University Press – Università degli Studi di Napoli Federico II - Edizione digitale

Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”  
Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy  
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza  
Creative Commons Attribution 4.0 International  
ISBN: 978-88-6887-097-3  
DOI: 10.6093/ 978-88-6887-097-3

2021 editori paparo srl - Edizione cartacea  
via Boezio, 4C - 00193 Roma - via Filangieri, 36 - 80121 Napoli  
[www.editoripaparo.com](http://www.editoripaparo.com) - [editori@editoripaparo.com](mailto:editori@editoripaparo.com)

ISBN: 978 88 31983 556

*Ringraziamenti*

I curatori ringraziano l'Ateneo Federico II, che ha seguito la lunga e impegnativa ricerca nella continuità istituzionale avviata con il supporto dell'allora rettore Gaetano Manfredi, divenuto poi ministro dell'Università e della Ricerca, e proseguita con la guida di Arturo De Vivo, fino alla conclusione durante il rettorato di Matteo Lorito; Michelangelo Russo, direttore del Dipartimento di Architettura, cui afferiscono i curatori e la gran parte degli autori del volume; tutti gli autori dei saggi che hanno contribuito in maniera significativa a tracciare la storia e le linee guida metodologiche per i tanto auspicati interventi di restauro, conservazione e rinascita del complesso della Mostra d'Oltremare; Uberto Siola, tra i pionieri degli studi sulla Mostra, per la sua prefazione; Andrea Maglio, direttore del BAP.

Un ringraziamento particolare a Raffaele Amore, Francesca Capano, Valeria Pagnini e Alberto Terminio per l'impegno profuso nel lavoro redazionale e nella lettura critica dei contributi, nonché nella selezione dell'apparato iconografico del volume.

Un sentito ringraziamento a Paolo De Stefano e a Florian Castiglione che con le loro fotografie hanno arricchito l'iconografia contemporanea del volume documentando la condizione attuale della Mostra. Inoltre, si ringraziano tutti gli enti e gli archivi che hanno concesso la pubblicazione delle immagini (per i quali si rimanda alle singole parti del volume), nonché la consultazione dei documenti da loro posseduti (in particolare, si segnala che tutte le immagini in bianco e nero poste in apertura dei capitoli e dei saggi, ad eccezione di quelle indicate tramite una specifica didascalia, appartengono all'Archivio fotografico Carbone e riguardano la riapertura della Mostra nel 1952).

Un ringraziamento all'architetta Elena Mendia, impegnata professionalmente in maniera attiva nella ricostruzione postbellica della Mostra, la quale con generosa disponibilità ha fornito la sua testimonianza e concesso la visione e la pubblicazione di documenti, disegni e foto.

Un ringraziamento all'Ufficio tecnico della Mostra d'Oltremare per aver messo a disposizione i documenti d'archivio e per le preziose informazioni fornite sia durante la fase di ricerca iniziale, sia durante la stesura del volume.

Un ringraziamento al vescovo di Pozzuoli Gennaro Pascarella che ha generosamente consentito la pubblicazione di molti documenti inediti dell'archivio storico A. D'Ambrosio della Diocesi di Pozzuoli.

A Paola Marone per aver donato alcune foto inedite relative alla costruzione del primo complesso della Mostra.

A Vincenzo Pinto per la generosa disponibilità nell'elaborazione del progetto grafico della copertina del volume.

Si ringrazia Roberto Delle Donne per aver concesso la coedizione tra la FedOA - Federico II University Press e la casa editrice Editori Paparo. Si ringrazia inoltre Andrea Rea, allora presidente della Mostra, che, con il suo staff, volle stipulare con i dipartimenti di Architettura varie convenzioni con la finalità di conoscenza e valorizzazione del complesso.

Infine, un ricordo a Benedetto Gravagnuolo – del quale pubblichiamo uno dei suoi ultimi scritti – il quale, prima da preside dell'allora Facoltà di Architettura e poi da direttore del dipartimento di Storia dell'architettura e restauro della stessa facoltà, diede avvio alla ricerca, con visione interdisciplinare, sulla Mostra d'Oltremare. Alla sua memoria è dedicato questo volume.

*In copertina*

Il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte, 1952 (Archivio fotografico Carbone)

*In retrocopertina*

*La Mostra del P. N. F.*, Prima Triennale delle terre italiane d'oltremare, 15 maggio - 19 ottobre 1940 - XVIII, Gros Ponti & C., Torino.

# Sommario

- Presentazioni*
- 9 Matteo Lorito, *Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 10 Gaetano Manfredi, *già Ministro dell'Università e della Ricerca*
- 11 Arturo De Vivo, *già Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 12 Michelangelo Russo, *Direttore del Dipartimento di Architettura (DiARC) dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 14 Uberto Siola, *già Preside della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
- 18 *Portfolio fotografico*  
Paolo De Stefano
- 37 *Introduzione*  
Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone
- 40 *Portfolio 1940*
- 1. La Mostra d'Oltremare. Un caposaldo della Napoli contemporanea**
- 1.1. Il contesto storico-culturale della Mostra**
- 61 *Prima della Triennale d'Oltremare: esposizioni nella Napoli postunitaria. Luoghi, dibattiti, permanenze*  
Fabio Mangone
- 69 *Mostre ed esposizioni durante il fascismo: politica culturale e regime*  
Francesca Capano
- 83 *Alle porte dell'area flegrea: formazione, evoluzione e identità del territorio di Fuorigrotta e Bagnoli*  
Alfredo Buccaro
- 93 *Fuorigrotta tra fascismo e guerra. Trasformazioni urbane e risanamento dell'area occidentale di Napoli*  
Luigi Veronese
- 1.2. La Mostra attraverso il tempo**
- 105 *Il quartiere occidentale e l'architettura per lo sport*  
Alessandro Castagnaro
- 119 *«Una eccezionale promessa». La Mostra d'Oltremare nella storiografia italiana tra rimozione e revisionismo (1940-1990)*  
Giovanni Menna
- 131 *L'attività della Mostra attraverso i quotidiani*  
Valeria Pagnini
- 139 *Il 'cuore verde' del quartiere: la Mostra d'Oltremare e l'area di Fuorigrotta nel secondo dopoguerra*  
Andrea Maglio
- 149 *Costruire per la Mostra: sperimentazione e pensiero tecnico tra progresso e autarchia*  
Paola Ascione
- 159 *Le opere di Carlo Cocchia alla Mostra d'Oltremare*  
Alessandro Castagnaro
- 171 *Una nota inedita sul programma organico e sul piano della Mostra*  
Massimo Visone
- 1.3. La Mostra, temi nell'attualità. Valori, significati, problematiche**
- 181 *Qualità e significati dell'impianto urbano immerso nel grande parco*  
Benedetto Gravagnuolo
- 185 *Il centro incompiuto della Napoli Moderna. Paesaggio, architettura e multiculturalità*  
Lilia Pagano

- 199 *Patrimoni fragili: l'architettura del Novecento e i materiali sperimentali alla 'prova del tempo'*  
Renata Picone
- 207 *Il restauro dell'architettura di un passato prossimo. Interazioni tra costruito e decorazioni*  
Valentina Russo
- 215 *Restauro del Moderno: memoria di 'superficie' e strumenti teorico-operativi del restauro*  
Bianca Gioia Marino
- 223 *Vulnerabilità sismica e restauro strutturale del moderno nella Mostra d'Oltremare*  
Raffaele Amore
- 229 *Conservazione e sostenibilità energetica: un corretto approccio metodologico nella Mostra d'Oltremare*  
Claudia Aveta
- 239 *La Mostra d'Oltremare, tra piani urbanistici e dimensione metropolitana*  
Raffaele Amore, Aldo Aveta
- 249 *Questioni metodologiche nel rilievo e nella rappresentazione delle architetture e degli spazi aperti della Mostra d'Oltremare*  
Massimiliano Campi, Antonella di Luggo
- 257 *La manutenzione programmata per il restauro del moderno: la Mostra d'Oltremare di Napoli*  
Maria Rita Pinto, Serena Viola
- 267 *Le acqueforti di Roberto Pane e Lino Bianchi Barriviera per la Mostra d'Oltremare, edite in cartolina dall'Istituto Geografico De Agostini*  
Andrea Pane
- 2. Un complesso espositivo. Il tempo**
- 277 *Alberto Calza Bini: all'origine della Mostra a Fuorigrotta*  
Francesca Capano
- 285 *Dal verde all'architettura: Marcello Canino, Luigi Piccinato, Carlo Cocchia e l'elaborazione del piano*  
Andrea Maglio
- 291 *Gli allestimenti alla prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare: propaganda ed educazione tra suggestioni e illusioni*  
Gemma Belli
- 299 *Il parco della Mostra d'Oltremare: un giardino storico nel panorama internazionale*  
Massimo Visone
- 311 *Il Settore Storico*  
Emma Maglio
- 317 *Il Settore Geografico: la messa in scena dell'Impero Fascista*  
Salvatore Di Liello
- 325 *Il Settore della Produzione e del Lavoro*  
Giovanni Menna
- 335 *Le testimonianze archeologiche*  
Alfredo Buccaro, Francesca Capano
- 345 *La memoria delle colonie*  
Emma Maglio, Paola Vitolo
- 353 *Il contributo degli artisti*  
Antonella Basilico Pisaturo
- 361 *La bellezza riunita. Fontainebleau ai Campi Flegrei (1952)*  
Stefano Causa, Patrizia Piscitello
- 371 *La Mostra d'Oltremare di Napoli. La ceramica protagonista della decorazione moderna*  
Maria Grazia Gargiulo
- 3. Le architetture del complesso tra storia e conservazione**
- 379 *I padiglioni. Gli allestimenti fra passato e futuro*  
Paolo Giardiello
- 389 *Le ragioni del Moderno tra Natura e Storia. L'Arena Flegrea di Giulio de Luca (1938-1952)*  
Giovanni Menna
- 397 *L'Arena Flegrea tra diritto alla modificazione e problematiche conservative*  
Andrea Pane
- 405 *Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte*  
Andrea Maglio
- 413 *Il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte come fulcro della Mostra d'Oltremare a Napoli. Questioni di Restauro*  
Renata Picone
- 423 *Il Cubo d'Oro nel padiglione dell'Africa Orientale Italiana*  
Gemma Belli



- 429 *Come un mosaico. Per il difficile (e urgente) restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli*  
Valentina Russo
- 441 *Il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa*  
Alessandro Castagnaro
- 447 *Il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa: la complessità del restauro di un'architettura d'autore da destinare a svago e cultura*  
Aldo Aveta
- 455 *Il Padiglione Rodi: Archeologia italiana nel Dodecaneso e narrativa di regime*  
Salvatore Di Liello
- 465 *Il Padiglione Rodi: valori celebrativi e obiettivi del progetto di restauro*  
Aldo Aveta
- 473 *Il Parco Faunistico e il Piano del verde della Mostra d'Oltremare*  
Raffaella Russo Spena
- 477 *Il Parco Divertimenti e il Parco Faunistico di Napoli. La conservazione di un patrimonio architettonico ad alta specificità*  
Luigi Veronese
- 483 *Il Padiglione dell'America Latina*  
Giovanni Menna
- 489 *Padiglione dell'America Latina: restauro e valori contemporanei*  
Bianca Gioia Marino
- 499 *La Torre delle Partito Nazionale Fascista*  
Raffaella Russo Spena
- 503 *Il progetto di restauro e di rivitalizzazione della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare di Napoli*  
Vincenzo Corvino, Giovanni Multari
- 513 *I fantasmi del palcoscenico: il fregio dell'Arena Flegrea fra Nicola Fabricatore e Tullia Matania*  
Gaia Salvatori
- 521 *Un cantiere didattico all'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli: il restauro del mosaico di Nicola Fabricatore dell'Arena Flegrea (1940)*  
Pasquale Rossi, Monica Martelli Castaldi
- 528 *Portfolio fotografico  
Restauri recenti*
- 4. Retrospezioni e testimonianze**
- 543 *La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici*  
Gemma Belli
- 549 *Il patrimonio botanico del parco urbano della Mostra d'Oltremare*  
Barbara Bertoli
- 557 *Proposte di Linee Guida per il restauro e il ripristino del verde del parco della Mostra d'Oltremare*  
Fabrizio Cembalo Sambiasi Sanseverino
- 565 *La Triennale d'Oltremare nei documenti del Fondo Fotografico dell'Archivio Storico Municipale di Napoli*  
Alessio Mazza
- 571 *Rappresentazione di luoghi lontani. I villaggi indigeni e il Bagno di Fasilides*  
Daniela Palomba
- 579 *La Mostra d'Oltremare negli anni della ricostruzione (1950-52): la testimonianza di Elena Mendia*  
Alberto Terminio
- 587 *La Mostra d'Oltremare attraverso gli archivi degli architetti*  
Massimo Visone
- 595 *La fotografia come strumento di tutela del patrimonio architettonico. Portfolio fotografico*  
Florian Castiglione
- 611 **Bibliografia**  
a cura di Alberto Terminio, Massimo Visone
- 625 **Indice dei nomi**



Questo imponente volume curato da Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro e Fabio Mangone, pubblicato dalla University press della Federico II in coedizione con la Editori Paparo, rappresenta il risultato di una lunga ricerca pluridisciplinare – che ha visto anche l’impegno dell’Ateneo, con i miei predecessori Gaetano Manfredi e Arturo De Vivo – sulla Mostra d’Oltremare di Napoli, un importante complesso espositivo del Novecento che ha segnato la nascita e lo sviluppo di una parte moderna della città.

Si tratta di uno studio che ha molteplici finalità, tra cui, *in primis*, quelle legate alla conoscenza del vasto patrimonio che il complesso rappresenta con i suoi valori materiali e immateriali di carattere urbano, architettonico e artistico legati ad eventi storici, politici e culturali che hanno visto la città di Napoli al centro di cambiamenti sostanziali sia nel periodo della sua realizzazione, che in quello della ricostruzione, con fattori legati alla Seconda guerra mondiale, al post-terremoto e a molti altri eventi. Il volume contiene, inoltre, ricerche legate alla valorizzazione e al restauro di questo vasto patrimonio condotte in gran parte da ricercatori e professori del Dipartimento di Architettura, ma che hanno visto anche il coinvolgimento, voluto dai curatori, di alcuni esperti studiosi appartenenti ad altri atenei e centri di cultura. Lo scopo è stato quello di ottenere un prodotto editoriale che tracci un’apertura su un complesso che per troppi anni è stato trascurato e che lamenta una fase di recupero e ripresa anche come volano di una parte significativa della città, quella oc-

cidentale, caratterizzata da una serie di poli dalle molteplici qualità di carattere ambientale, paesaggistico e produttivo che la città metropolitana non può più trascurare come potenzialità sopite ed inesprese.

Una pubblicazione che può fornire anche un segnale di critica costruttiva, di esortazione nella gestione politica e culturale della città, finalizzato a porre attenzione e cura al vasto patrimonio del moderno che, affiancato ai tanti beni culturali del territorio, richiama l’attenzione negli studi e ricerche dell’ateneo federiciano legate al territorio di appartenenza, ma sempre con visioni internazionali. In tal senso, il rapporto ricerca e territorio assume un ruolo determinante e deve costituire un tema di attrazione anche per i nostri studenti.

Questo libro segna da un lato un avanzamento della ricerca, sviluppato con rigore metodologico, anche nella cura del ricco apparato iconografico, cartografico e fotografico; dall’altro, richiama l’attenzione di tutti coloro che sono interessati alla città partenopea, alla sua evoluzione in epoca contemporanea e alle sue possibilità future.

Infine, il volume esprime la necessità di ricerche multiscalari e multiculturali, come quelle che vengono sviluppate molto spesso dai gruppi di ricerca dell’ateneo Federico II, che fin dalla sua costituzione ha sempre avuto una formazione laica e generalista.

Matteo Lorito

*Rettore dell’Università degli Studi di Napoli “Federico II”*

**L** volume è frutto di una ricerca pluridisciplinare svolta in ambito universitario, che interessa una delle opere più significative dell'architettura italiana del primo Novecento: la Mostra d'Oltremare di Napoli, un complesso urbano sorto durante gli ultimi anni del Ventennio fascista. La Mostra, in linea con le coeve città di fondazione volute dal regime, rappresenta un caso all'avanguardia per l'epoca, sia per il suo impianto urbano e paesaggistico, sia per la qualità delle sue architetture, nonché per il progetto del verde. Il complesso nasce con lo scopo di dotare Napoli – ex capitale del Mezzogiorno, che in quel momento stava attraversando un difficile frangente politico e culturale – di un polo espositivo dalle forti attrazioni, in grado di propagandare la politica colonialista del regime.

La ricerca qui presentata, oltre a far emergere le valenze storiche della Mostra necessarie alla conoscenza dei valori materiali e immateriali che essa possiede, mette in evidenza quei saperi utili alla rigenerazione e riqualificazione del complesso secondo le esigenze attuali, al fine di ricollocarlo nella vita economica e sociale del territorio partenopeo.

Un lavoro che assolve compiutamente agli scopi della 'terza missione' universitaria, che si struttura con l'obiettivo strategico di sviluppare un'economia basata sulla conoscenza, più competitiva e dinamica, in grado di realizzare una crescita sostenibile in vista di una maggiore coesione sociale,

in cui la valorizzazione del patrimonio artistico e architettonico assume un ruolo fondamentale. Le università e i centri di ricerca che producono innovazione nella conoscenza scientifica e umanistica sono chiamati a un nuovo ruolo, rivolto in primo luogo alla collettività e al benessere comune: la conoscenza e la valorizzazione di un'opera a carattere pubblico, che necessita una nuova integrazione con la città circostante, vanno appunto in questa direzione. Con l'intento di contribuire allo sviluppo sociale, culturale ed economico del territorio attraverso l'impiego della conoscenza, questo volume identifica il nuovo ruolo che gli atenei devono assumere a servizio della società, da considerarsi alla stregua degli obiettivi tradizionali dell'alta formazione e della ricerca scientifica.

Il volume curato da Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro e Fabio Mangone, con i contributi dei 44 autori coinvolti, rappresenta un'opera potenzialmente esaustiva sulla Mostra d'Oltremare di Napoli che, oltre a segnare un avanzamento della ricerca, diventa uno strumento utile alla didattica e alla valorizzazione di un patrimonio comune che si pone al centro di un tessuto di relazioni stabilito tra università, istituzioni e territorio.

Gaetano Manfredi  
già *Ministro dell'Università e della Ricerca*

A distanza di ottant'anni dalla inaugurazione della Mostra d'Oltremare di Napoli, questo volume ha il merito di consegnare alla platea accademica e a tutti i cittadini un'opera molto ambiziosa, sia per l'estensione e la profondità dei suoi contenuti, sia per la ricchezza di un apparato iconografico che rappresenta un *unicum* nel panorama della pubblicistica su questo complesso.

Tale lavoro si deve innanzitutto allo sforzo organizzativo dei tre curatori, (Aveta, Castagnaro, Mangone) tutti afferenti al DiARC, e al contributo di alcune decine di studiosi, per lo più docenti della "Federico II", cui si aggiunge quello di alcuni docenti provenienti dall'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" e dell'Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa".

Questa pubblicazione intende approfondire gli aspetti storici e architettonici legati alla nascita della Mostra, porre in risalto le attività urbanistiche ed architettoniche realizzate a Napoli, e non solo, durante il periodo tra le due guerre ed in particolare negli anni Trenta, e si propone, d'altra parte, di tener conto della complessità dei fattori che riguardano questo comparto urbano da un punto di vista multidisciplinare, in

accordo con gli obiettivi di una scuola politecnica. In questo modo, è stato possibile indagare anche gli aspetti concernenti il restauro, la manutenzione, il verde, ecc., così che la ricerca si è estesa ad un arco temporale che travalica gli anni più noti del complesso, ovvero quelli della sua realizzazione e della 'rinascita' nel dopoguerra con i nuovi interventi di restauro e ricostruzione.

Tale approccio ha consentito di far emergere dalle secche di un passato, troppo dimentico dei suoi valori, un complesso ancora scarsamente utilizzato, proiettandolo nella realtà del presente e, oserei dire, nelle speranze più concrete di un futuro immediato. Infatti, facendo emergere quelli che sono gli aspetti più significativi e singolari della Mostra, sia quelli relativi alle sue architetture sia in merito al ruolo che essa incarna rispetto al quartiere nel quale insiste e all'intera città di Napoli, traccia una strada percorribile per promuovere i futuri interventi di valorizzazione e per accendere un interesse anche nella coscienza dei non addetti ai lavori.

Arturo De Vivo  
già Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Questo volume rappresenta una ricerca ampia e interdisciplinare che il Dipartimento di Architettura ha sviluppato negli anni, con una intensa capacità di coordinamento di saperi, competenze e specificità, nel ricostruire con estrema originalità, approfondimento e capacità interpretativa, una parte molto importante della storia urbana di Napoli nel Novecento. La Mostra d'Oltremare rappresenta un impianto urbano di straordinaria qualità, con le sue architetture. Un'area espositiva aperta alla città, con un grande parco, un sistema di giardini molto ricco e di grande fascino, un'articolata disposizione di padiglioni di rara qualità architettonica. Un complesso che, nell'insieme, definisce una linea di sviluppo ben inserita nelle direttrici dell'assetto urbanistico degli anni Trenta – in cui Luigi Piccinato disegnava il Piano Regolatore Generale, forse il più importante e lungimirante piano urbanistico che Napoli abbia mai avuto – in armonica relazione con i caratteri urbani di un territorio che per storia, morfologia e natura, costituisce la porta simbolica verso il paesaggio dei Campi Flegrei.

Il volume testimonia e illustra, sulla base di un poderoso e originale apparato bibliografico e iconografico e con una rigorosa metodologia di ricerca in grado di porre in tensione generale e particolare, la ricostruzione di una storia architettonica e urbana di centrale importanza per Napoli. Si tratta, infatti, di un insediamento che va trattato come eccezionale documento della città degli anni Trenta, la cui piena e matura riconsiderazione diviene nel tempo attuale una prospettiva indispensabile per ripensare il futuro di questo quadrante della città. Infatti, ormai da troppi anni, le potenzialità di trasformazione dell'area occidentale di Napoli, un territorio di rara bellezza proteso verso il golfo di

Pozzuoli, caratterizzato da una morfologia di piane e rilievi – tra il costone di Posillipo e le creste dei crateri Flegrei – scontano l'attrazione comunicativa e mediatica della mancata trasformazione delle aree siderurgiche dismesse di Bagnoli. Il trentennale stallo amministrativo e procedurale della trasformazione di Bagnoli ha, di fatto, impedito che si concretizzasse un organico e complessivo rinnovamento dell'assetto dell'intero territorio urbano, in una visione di insieme, coordinata ed equilibrata.

Si tratta di una trasformazione urgente e indispensabile che reclama cura del territorio, restauro delle parti di maggiore rilievo storico e patrimoniale, adeguamento del sistema della mobilità e delle infrastrutture, rigenerazione dei quartieri residenziali, del tessuto urbano e dello spazio pubblico. Non è oltremodo procrastinabile il ripensamento di un progetto complessivo per la città occidentale, le cui potenzialità rigenerative consentono di prospettare una città rinnovata, più abitabile e sostenibile.

Tale progetto richiederebbe una strategia complessiva di trasformazione capace di rilanciare il valore urbano e paesaggistico delle sue parti: prime tra tutti, appunto, le testimonianze di un'urbanistica che, con la Mostra d'Oltremare e l'Ex Collegio Ciano (già Istituto dei Figli del Popolo), ha consolidato un robusto assetto urbano direzionato lungo un asse fortemente radicato nella morfologia di questa parte di città, che configura la complessiva unità di città e di paesaggio della città occidentale, riferimento essenziale per il ridisegno multiscalare di una grande Napoli, alla scala comprensoriale e metropolitana.

Dunque, proprio a partire dalla rigenerazione paesaggistica e architettonica di questi quartieri storici posti in continuità con l'asse storico est-ovest che corre da viale Augusto all'attuale

viale dei Giochi del Mediterraneo, si può avviare una strategia complessiva per ridisegnare il nuovo assetto di Napoli Ovest; per definire cioè un sistema equilibrato di polarità e di grandi attrezzature che, con il baricentro nell'area fieristica e nel grande futuro quartiere multifunzionale dell'Ex Collegio Ciano, sia costruito come una dorsale di spazio pubblico, di parchi, giardini e attrezzature collettive per lo sport, lo spettacolo e il tempo libero, fortemente connessa alla città, come zona potenzialmente porosa e accessibile, autentico dispositivo di rinnovamento di questa parte di città.

In questo quadro di opzioni possibili, il restauro complessivo della Mostra d'Oltremare è un'azione strategica di polarizzazione finalizzata alla rigenerazione e allo sviluppo: il possibile trattamento dei suoi bordi, cioè il ridisegno di un recinto meno impermeabile da progettare come margine adeguatamente accessibile, il restauro del verde, del parco, dei giardini, il recupero e la valorizzazione del sito archeologico su via Terracina, il risanamento di tutte le architetture con la loro straordinaria forza narrativa e simbolica, il ripensamento del sistema delle funzioni pubbliche, collegate anche alla formazione e alla ricerca, rappresentano tutte azioni-chiave per un progetto generale che vada oltre un'attenzione limitata alla Mostra d'Oltremare, ma che interessi complessivamente il futuro di Napoli. Un futuro auspicato nella direzione indicata con autorevole chiarezza e rigore scientifico da questo volume: la storia della Mostra infatti, è ricostruita con senso critico per ripensare complessivamente il ruolo urbano e paesaggistico di questo quartiere nella città e nel territorio metropolitano, ed è proprio in questo senso che il quadro delle conoscenze rappresenta le fondamenta di un

solido progetto di futuro, di cui è necessario saper cogliere gli indirizzi. Un progetto incentrato appunto su un apparato conoscitivo molto ampio e strutturato.

La ricostruzione storica dunque, è al contempo lettura critica di un tratto di storia urbana ma anche progetto multiscale disponibile per la città, vale a dire per le amministrazioni, per i soggetti decisori e i soggetti deputati alla trasformazione, non ultimi i cittadini: che consenta di ripensare la struttura e il futuro di questa parte urbana.

In definitiva, le storie raccolte in questo volume, la coesistenza di molteplici sguardi, di approcci conoscitivi, critici e valutativi, come sviluppo corale di questo grande 'progetto di conoscenza' elaborato negli ultimi anni, sin dalla Presidenza dell'indimenticato Benedetto Gravagnuolo, come laboratorio di ricerca storica, restaurativa e urbana dal Dipartimento di Architettura, mostra quanto l'attività di Terza Missione sia il modo più adeguato perché l'Università e la Ricerca possano costituire una concreta e potente infrastruttura di sviluppo urbano e sociale. La storia e la conoscenza per il progetto rappresentano il sostegno fondamentale per la società locale e per le comunità che abitano il territorio, per i soggetti economici e istituzionali: sono il dispositivo indispensabile alla rigenerazione del senso di appartenenza dei cittadini al proprio 'habitat urbano', capace di conferire qualità allo spazio collettivo e valore alle radici più profonde e identitarie della storia di Napoli.

Michelangelo Russo  
*Direttore del Dipartimento di Architettura (DiARC)  
 dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Sono trascorsi circa trent'anni dalla pubblicazione del mio saggio sulla Mostra d'Oltremare ed il quartiere Fuorigrotta: lavoro inserito nella fortunata collana diretta da Giancarlo Alisio e portato a termine con la competente collaborazione di Lilia Pagano.

Oggi il Dipartimento di Architettura si impegna in una importante rivisitazione storico critica di questo magistrale intervento urbano. È certamente un contributo importante soprattutto per gli studenti che possono accedere a dotte fonti per conoscere una parte significativa della città.

Perché ritengo la Mostra d'Oltremare una significativa esperienza nell'ambito della storia della città e perché ho fatto riferimento a Fuorigrotta nella titolazione del lavoro? Per molti motivi legati a diverse chiavi di lettura tutte di rilievo.

Certamente una chiave è quella più utilizzata della particolare caratterizzazione stilistica delle architetture che costituiscono la Mostra. Questo carattere a scavalco fra il moderno che andava affermandosi e gli strascichi della cultura fascista ha fatto parlare a ragione di una sorta di Protorazionalismo ed ha fatto della Mostra un esempio di rilievo nel panorama degli studi sull'architettura non solo italiana di quel periodo. Ma, forse, è

venuto anche il momento di andare oltre l'elogio dovuto ai soliti noti per sottolineare il ruolo di altri: *in primis*, quello di Stefania Filo Speciale.

Ma un secondo tipo di lettura è quella più direttamente legato alla cultura 'urbana' che negli ultimi decenni ha trovato a Napoli una significativa testimonianza. In pratica che significa la fondazione della Mostra d'Oltremare in quel momento ed in quella parte della città? È inutile sottolineare che ci furono anche altri significati come la celebrazione di un regime traballante o come il positivo riscontro che a Napoli esisteva in quel momento una classe dirigente all'altezza del compito.

Mi riferisco ad un carattere strettamente disciplinare. Cosa significa in termini di strategia urbana la creazione della Mostra? La leggenda, o forse la cronaca, narrano che al termine dell'opera uno dei suoi protagonisti ebbe a dire più o meno che il 'centro storico' era stato realizzato, bisognava ora costruirgli intorno la città. Spero che la leggenda sia cronaca e cronaca vera perché mai fu più corretto e stringente un giudizio su una realizzazione urbana.

Ebbene, su questo punto dobbiamo abbassare le vele del nostro entusiasmo per la Mostra per verificare se questo suo compito



è fallito: o meglio se è fallita la città nella gestione nel tempo dell'opera. La città si è preoccupata di isolare la Mostra chiudendole molti dei varchi che aprivano su un sistema di strade aperto a 360 gradi e cercando una ed una sola funzione che potesse giustificarne l'esistenza. Dimenticando così il carattere di parte urbana che avrebbe potuto consentire alla città al suo esterno di crescere. Oggi arriviamo al paradosso che Fuorigrotta è andata via per i fatti suoi, per essere gentili ed ottimisti, ma soprattutto il nuovo assetto della piana di Bagnoli, ormai codificato da atti urbanistici conclamati, non fa alcun segno della importanza di utilizzare anche la Mostra come fattore di costruzione di un valore urbano alternativo a Coroglio e Bagnoli.

Una terza considerazione, solo di poco tangente alle altre, che riguarda una ulteriore lezione di architettura dalla Mostra riguarda il rapporto di interdipendenza che gran parte delle architetture hanno con un disegno urbano generale. Parliamo tanto, in questi ultimi anni, di disegno urbano come di una qualità che la singola architettura assume nel interpretare un suo ruolo collettivo rispetto all'insieme a cui appartiene. Ebbene, cosa c'è di più vero in applicazione di questo concetto delle architetture della Mostra? Dalla Torre delle Nazioni al Teatro Me-

diterraneo di Piccinato è tutto un susseguirsi di intrecci virtuosi fra architettura e città.

Credo che dopo lo sforzo fatto dalla Facoltà dovremmo esercitarci tutti su questo particolare tipo di lettura. Scopriremmo una Mostra diversa, una Mostra in grado di darci anche un altro contributo, oltre ai tanti che ci ha dato. Una Mostra che ci ricorda che l'architettura che ci serve non è l'insieme di esercizi muscolari dei tanti veri o falsi architetti, quanto l'applicazione di onesti artigiani alla costruzione collettiva della città. E questo avviene anche quando la singola architettura partecipa, ricevendo e dando, alla definizione di una parte urbana.

Passare da una architettura singola, soggettiva e limitata ad una architettura consapevole a più voci ed urbana è uno dei compiti che la nostra disciplina ha di fronte prima di scomparire nell'universo di un soggettivismo senza senso. E se studiamo ancora un po' la Mostra forse potremmo avere qualche inaspettato e significativo contributo.

Uberto Siola  
*già Preside della Facoltà di Architettura  
 dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"*



*Dedicato a*

Benedetto Gravagnuolo

**Portfolio fotografico di Paolo De Stefano**





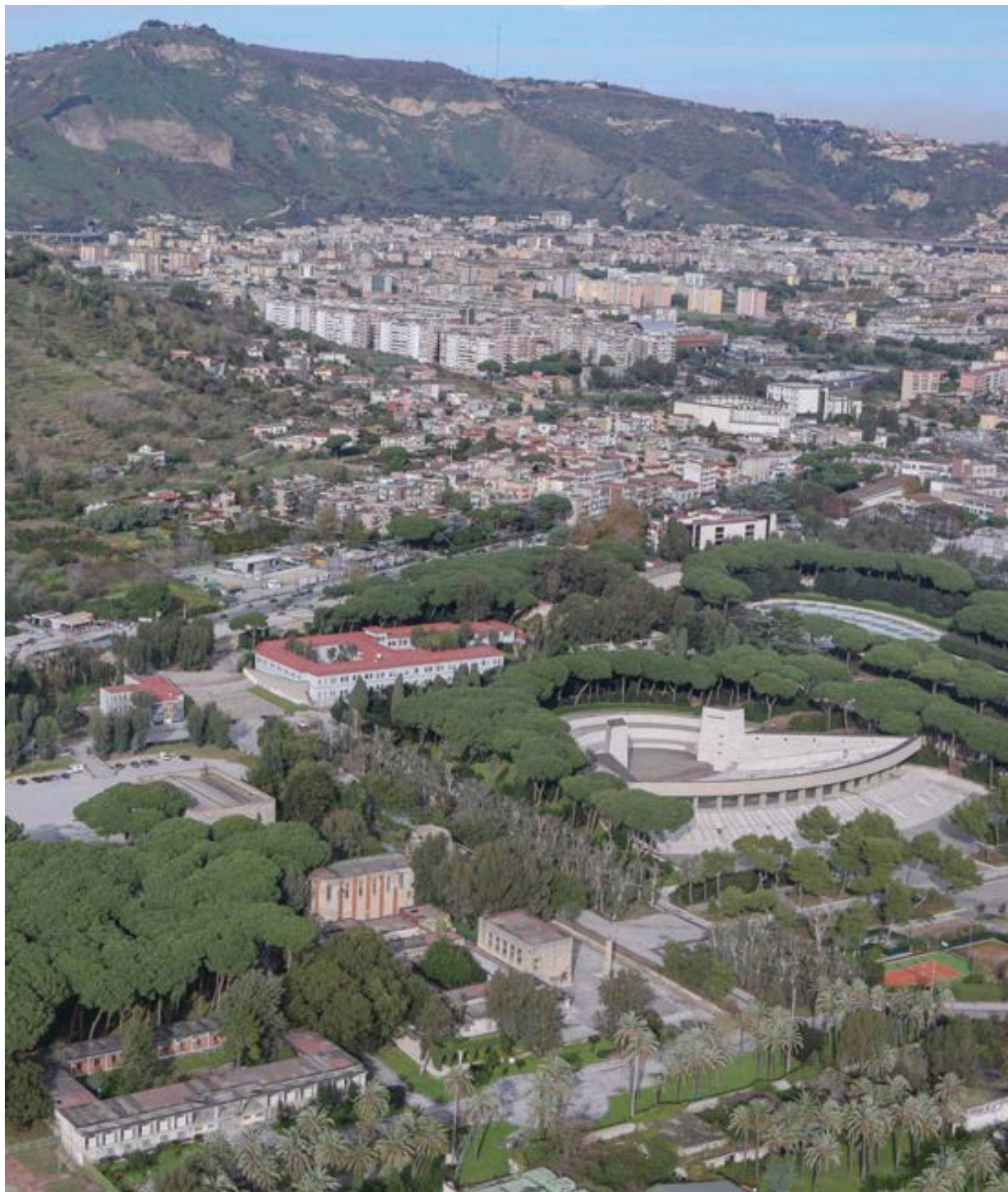










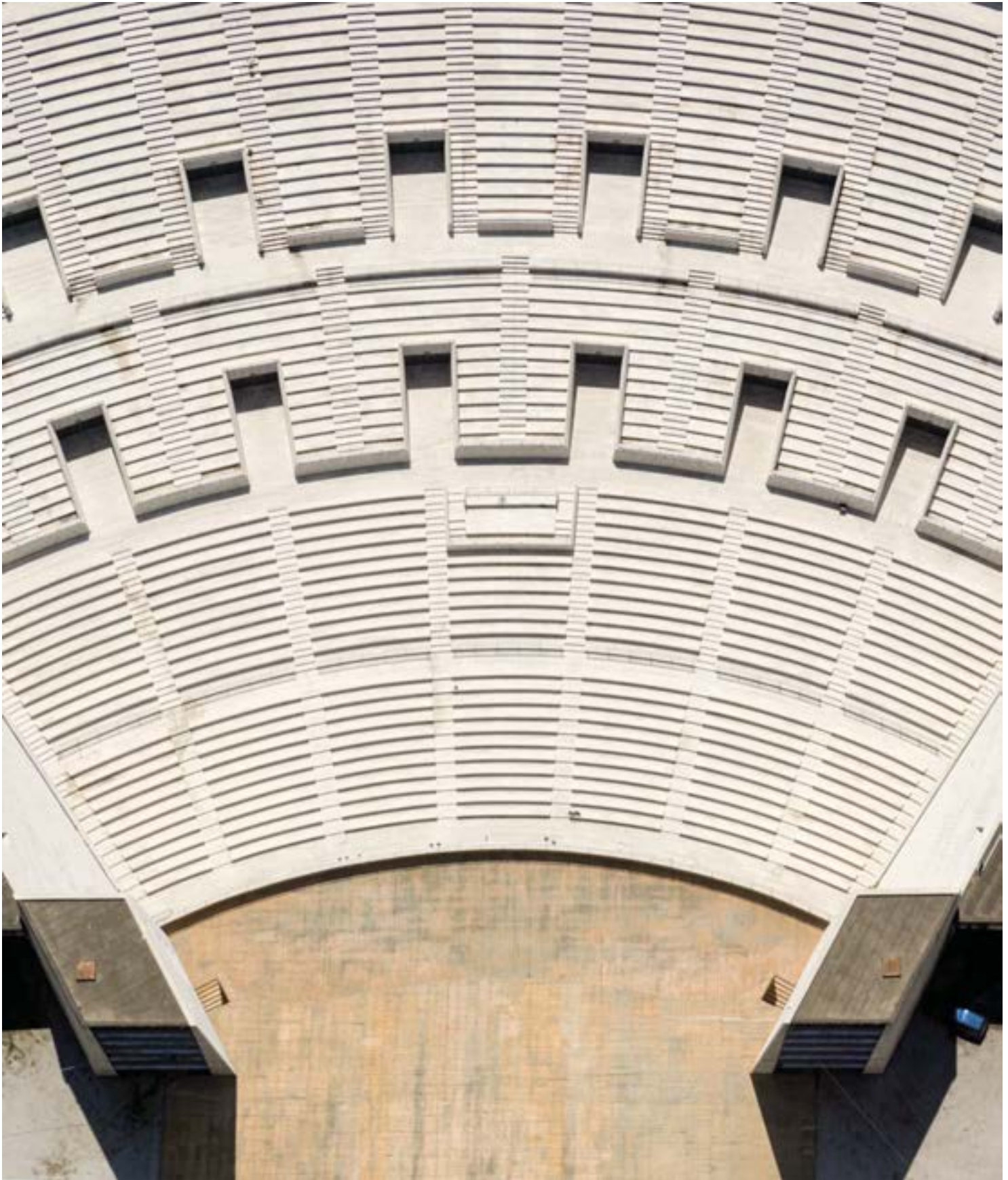






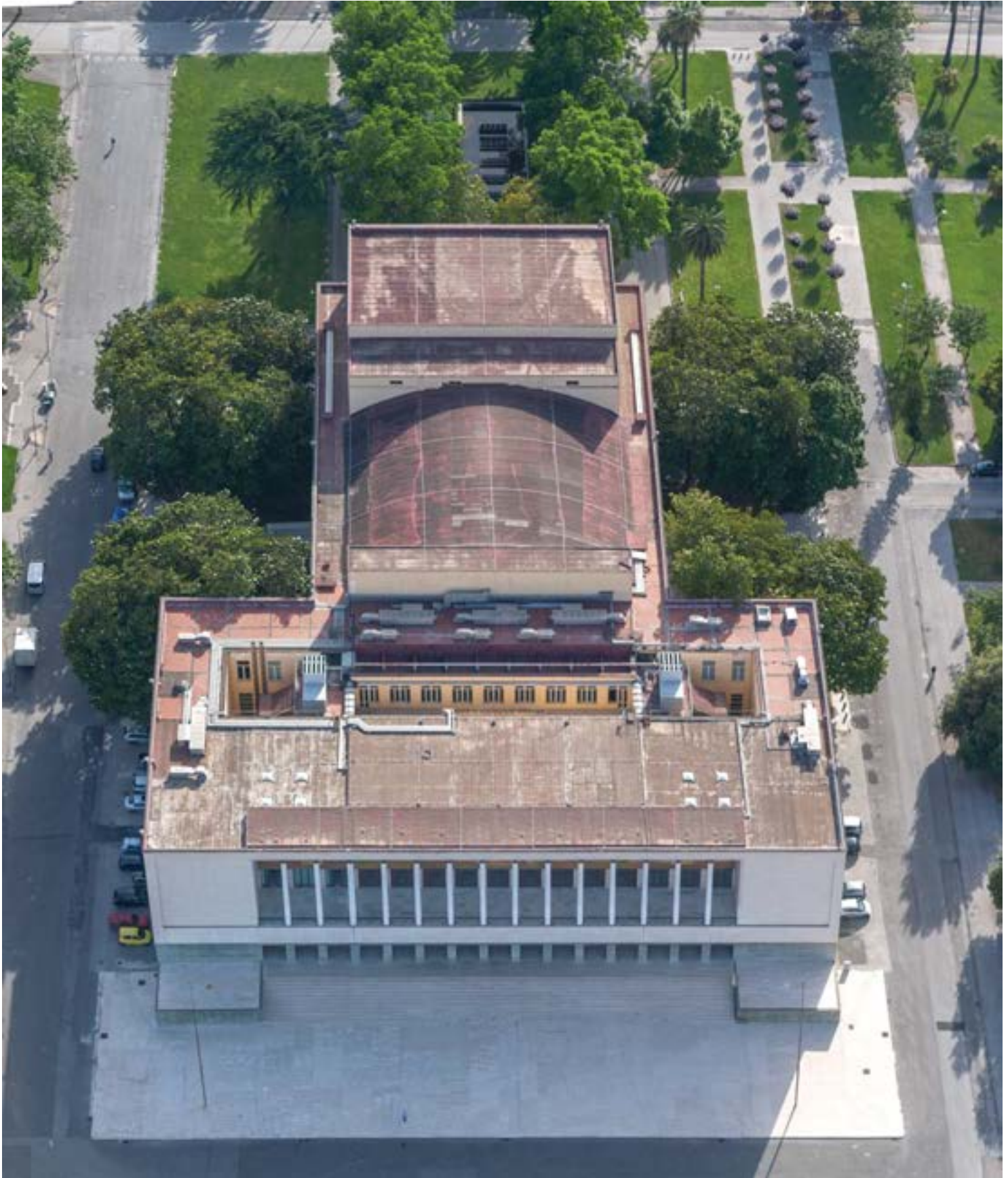








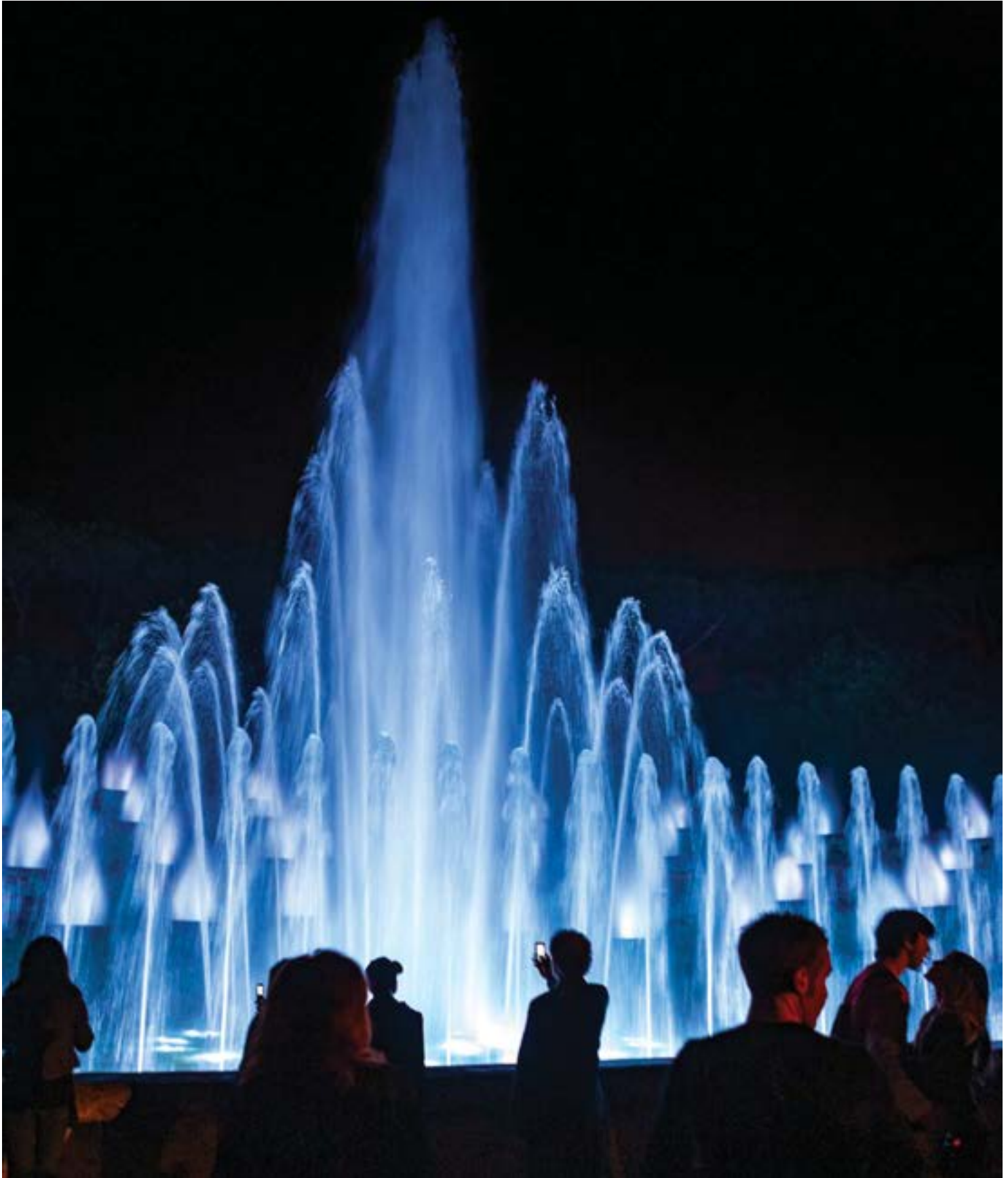














## Introduzione

Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

Il presente lavoro nasce con un duplice obiettivo: andare più a fondo nella conoscenza di un caposaldo urbano – un *unicum* in ambito cittadino nonché un elemento molto significativo a scala nazionale –, e al tempo stesso contribuire a delineare per esso uno scenario futuro adeguato al suo valore, a partire da un corretto recupero delle multiformi e pregiate architetture che lo compongono. Fin dal primo importante studio monografico complessivo condotto da Uberto Siola e pubblicato nel 1990, sostenuto da un'ampia schedatura delle architetture redatta da Lilia Pagano, l'interesse della storiografia architettonica per la Mostra d'Oltremare non è scemato, e soprattutto ha preso la forma di approfondimenti monografici su singole architetture (come la Torre delle Nazioni, il Palazzo degli Uffici, l'Arena Flegrea e, in tempi recentissimi, il Padiglione dell'America Latina) oppure su tematiche specifiche (come gli allestimenti e la decorazione artistica). Proprio perché si partiva da un'ampia base di conoscenze e acquisizioni, l'obiettivo di questo poderoso volume è stato ed è particolarmente ambizioso: esplorare con profondità e sistematicità l'intero complesso e gli elementi che lo compongono, per fornire un quadro che si avvicini quanto più possibile a una comunque impossibile esaustività. La necessità di approfondimento ha riguardato azioni e temi plurimi: esaminare il retroterra del progetto della Mostra d'Oltremare, individuato nei nuovi studi non soltanto nel dibattito cittadino su un adeguato spazio per le esposizioni da collocarsi preferibilmente ad occidente, ma anche in interessanti e autoriali soluzioni preliminari, finora sconosciute, che hanno condizionato la conformazione definitiva; mettere in luce la specificità dei singoli elementi del complesso, sopravvissuti o scomparsi, senza limitarsi ai casi più noti e celebrati (sui quali comunque si è giunti ad una conoscenza più approfondita), ma anche a quelli meno indagati e più difficili da interpretare, senza trascurare gli spazi aperti e il verde; approfondire anche quelle architetture non interpretabili nella linea della modernità, e tuttavia ugualmente emblematiche di quella fase, per cui meritevoli di conservazione; non limitare l'attenzione alla fase eroica, ancorché discutibile, della prima fondazione, ma analizzare con la medesima acribia anche quelle successive, a partire dalla problematica ricostruzione e risignificazione del Dopoguerra; non arrestarsi alla pur vasta ricognizione sistema-

tica di fonti indirette finora non indagate – dai tanti archivi, a scala non solo cittadina ma nazionale, ai quotidiani e alla stampa coeva – ma interrogare con metodo scientifico le stesse consistenze materiali degli edifici, che con soluzioni tecnicamente e artisticamente pregiate hanno spesso documentato elementi di fragilità, legati alla fretta del cantiere e alla limitatezza delle possibilità autarchiche; infine, non direzionare lo sguardo solo sul passato e sulla storia della Mostra e delle singole architetture, ma proiettarlo sul futuro individuando le migliori strategie di recupero, restauro e conservazione.

Il primo necessario presupposto per questo approfondimento – che ha coinvolto, secondo le specifiche competenze, numerosi ricercatori, nel volume autori di altrettanti saggi – è stata una convenzione universitaria del 2012 tra l'allora Dipartimento di Storia e Restauro, diretto dal compianto Benedetto Gravagnuolo, e Mostra d'Oltremare SpA, all'epoca guidata da Andrea Rea, stipulata con l'intento di fornire una base scientifica ad un recupero complessivo, materiale e immateriale, che sembrava doversi concretamente realizzare a breve. Peraltro, allo stesso periodo risalgono anche altre convenzioni: una con il Dipartimento di Progettazione Urbana e Urbanistica, afferente, come quello di Storia e Restauro, all'allora Facoltà di Architettura dell'Ateneo federiciano; l'altra con il centro interdipartimentale Urban/Eco. I responsabili scientifici di entrambe le convenzioni sono coinvolti nel presente studio. L'occasione di approfondire questo straordinario impianto espositivo in tutti i tasselli che lo compongono fu assicurata dalla ammirevole sintonia tra gli studiosi e il competente ufficio tecnico della Mostra: mentre si scandagliavano sistematicamente archivi, emeroteche e biblioteche, lo staff tecnico ha agevolato sopralluoghi e letture documentarie, rendendo pienamente fruibile un caposaldo architettonico e urbano fino ad allora tenuto piuttosto riservato e di difficile accesso. Per giungere poi alla presente pubblicazione, questa preziosa e importante base di ricerca è stata arricchita da successivi, ulteriori importanti contributi, che hanno coinvolto anche studiosi non presenti nelle originarie convenzioni e che hanno approfondito quegli elementi della Mostra non contemplati nel programma del 2012-2013. Una costante preoccupazione dei curatori, che con compiti differenti hanno inoltre a suo tempo diretto la ricerca, è stata

quella di rendere unitario questo poderoso volume che raccoglie i contributi scientifici di ben 45 autori – in massima parte docenti di Storia dell'Architettura e di Restauro della Federico II –, ma con la necessaria cooptazione di alcuni autorevoli colleghi di altre discipline, nonché di specialisti appartenenti ad altre istituzioni scientifiche. Non si voleva una pur significativa miscellanea di saggi su un medesimo tema, quanto un'opera sistematica in cui i saggi – espressione di importanti e peculiari punti di vista scientifici e critici – fossero correlati tra loro nel trattare sistematicamente una sì vasta materia, rappresentata da un complesso urbano costituito da decine e decine di pregevoli e diversissimi episodi architettonici. A ottenere la compattezza sperata dell'impresa culturale ha giovato una certa unitarietà di metodo.

Dal punto di vista storiografico, si è inteso superare certe precedenti chiavi di lettura, significative ma parziali e pervasive, che impedivano di andare al di là dei più pregevoli esiti della prima generazione di allievi della Scuola napoletana di Architettura, cercando di valutare – ben oltre l'interesse per la modernità di alcuni linguaggi – il complessivo *mixage* di temi e iconografie, tanto all'avanguardia quanto regressive, che programmaticamente la Triennale del 1939 proponeva e la seconda edizione del Dopoguerra tentava di mitigare.

Si trattava, inoltre, di non circoscrivere la lettura alle questioni formali e spaziali dei singoli episodi, e soprattutto di quelli meglio riusciti, ma di valutare nel significato urbanistico, amministrativo e politico tanto la fondazione, quanto la rifondazione dell'impianto espositivo. Dal punto di vista critico si è trattato di fornire una interpretazione fondata e attendibile del valore culturale del complesso, in rapporto al patrimonio urbano cittadino e alla più ampia eredità architettonica del Novecento italiano, superando estremismi ugualmente discutibili, dalla tendenza di alcuni storici a dimenticarla nei complessivi affreschi della vicenda architettonica italiana alla ingenua proposta di elevarla addirittura a patrimonio dell'umanità. Dal punto di vista dell'analisi scientifica delle problematiche di conservazione e restauro, si è mirato a ristabilire appieno il valore della pur fragile materialità di queste consistenze architettoniche, individuando approcci per intervenire su questi singoli *mixage* di permanente e temporaneo, al fine di assicurare la migliore trasmissione alle generazioni future tanto dell'intero complesso, quanto dei singoli tasselli architettonici che lo compongono, nella piena consapevolezza delle problematiche assolutamente differenti da un caso all'altro.

Bisogna inoltre considerare che negli ottant'anni di storia della Mostra ci sono stati momenti bui, come quelli legati alla perdita di alcune significative opere, tra cui emblematico è il caso delle Serre botaniche di Carlo Cocchia, unitamente a momenti – che vanno altrettanto evidenziati – che hanno fatto presagire una rinascita e un clima di grande ottimismo, come la rico-

struzione del 1952 e, in tempi a noi più vicini, quello segnato dalla presidenza di Raffaele Cercola dal novembre 1998, quando, con la legge Bassanini, la proprietà della Mostra passava dallo Stato al Comune di Napoli, riunito – con quote maggioritarie – insieme alla Regione Campania, alla Provincia di Napoli e alla Camera di Commercio – con quote minoritarie – in una Società per azioni. Come è stato notato in un interessante saggio scritto di recente da Pasquale Belfiore in un numero della rivista *Meridione* dedicato alla Mostra in occasione dei già richiamati ottant'anni, «all'atto dell'insediamento di Cercola, il 60% degli spazi e delle strutture erano chiusi, abbandonati o indisponibili, la Mostra era ridotta ad un condominio immobiliare segnato da irreversibile degrado». E fu proprio nel periodo della sua presidenza che si effettuarono interessanti restauri e rifunzionalizzazioni, come la trasformazione del Palazzo degli Uffici in albergo, ad opera di Luigi Casalini, l'ampliamento della piscina coperta nel Ristorante con piscina, realizzato dallo studio Pica Ciamarra Associati, il restauro della Fontana dell'Esedra, quello del Cubo d'Oro, su progetto di Cherubino Gambardella, il progetto del cosiddetto Cabotino, dello stesso autore, nonché la conclusione dei lavori della nuova Arena Flegrea. Opere, quelle restaurate in tale arco temporale, che figurano nel volume accompagnate da uno specifico apparato iconografico.

Ad uno sguardo più generale, poi, in tema di rigenerazione del tessuto urbano, si è avuta piena cognizione della valenza non solo architettonica e paesaggistica, ma anche territoriale della Mostra d'Oltremare, sia in rapporto alla sua vicenda storica sia in relazione al suo possibile ruolo a scala metropolitana. Si è evidenziata, in tal senso, l'esigenza di mettere in rete tale sito con tante altre risorse presenti nell'area di Fuorigrotta, Bagnoli e Agnano per ragionare in una logica di sistema nell'ambito di un auspicabile processo di rigenerazione urbana. Un tema strutturante il volume è rappresentato dalla stretta correlazione tra gli studi di carattere prettamente conoscitivo e quelli di carattere operativo: vale a dire che sia quando si affronta l'insieme della Mostra, sia quando si tratta della peculiarità dei tanti e così diversi edifici, agli studi e alle ricerche che hanno approfondito il rapporto tra la Mostra ed il suo contesto sia fisico che culturale si affiancano riflessioni problematiche conservative, tanto di carattere generale e metodologico, quanto inerenti specifiche problematiche, entrando nel pieno dei valori e dei significati dei manufatti e del loro palinsesto. In questo senso, gli specialisti di restauro hanno colto l'occasione di un impianto urbano eccezionale sotto tanti aspetti per fornire importanti e innovativi apporti sul tema del restauro del Moderno.

Sotto il profilo della conservazione, fino ad ora non particolarmente approfondito in relazione alla Mostra, la specificità delle architetture, destinate a funzioni molto diverse, ma legate e



ispirate a comuni esigenze celebrative del Regime, sono state ben individuate e interpretate: una attenzione particolare è stata dedicata ai materiali utilizzati, spesso innovativi e sperimentali, che, diversamente da quelli tradizionalmente adottati nell'architettura storica, aprono scenari problematicamente innovativi per l'intervento conservativo. In *primis*, si evidenzia la fragilità di tali materiali, costituenti sia gli elementi strutturali che quelli di finitura e di arredo, conseguenza di scelte coraggiose ed espressione di un linguaggio creativo e originale, frutto di un contesto tecnico-culturale in forte fermento. Emerge con evidenza che quanto va conosciuto, interpretato e trasmesso alle generazioni future non è solo l'immagine di architetture emblematiche, ma un insieme di grande significato di elementi costruttivi – si pensi alla autoriale struttura in cemento armato della Torre delle Nazioni – e materici estremamente vari: lapidei, vitrei, tessili, vegetali, metallici, lignei, laterizi, lito-ceramici, intonaci terranova e così via. Non di meno, in questo peculiare cantiere più che altrove si manifesta uno stretto rapporto tra architettura e decorazione, legato spesso all'esigenza di evocare immagini e tipi edilizi ora all'avanguardia, ora esotici, ora legati a quella tendenza definita dell'«altra modernità». Paramenti maiolicati, mosaici, pitture ad affresco, mentre aprono scenari imprescindibili sulla cultura artistica napoletana del Novecento, rappresentano un repertorio di tecniche tradizionali che si accostano e si fondono con quelle innovative. Confligge certo con la riconosciuta importanza del complesso il diffuso degrado di tanti elementi, di volta in volta testimonianza di tecniche storicizzate o di apporti artistici autoriali: ed è proprio la problematicità delle consistenze materiche, più volte rimodellate con gradi di consapevolezza variabili, che ha richiesto approcci scientificamente avanzati ai fini conservativi.

In questo senso, il presente volume, mentre affronta con sguardo attento e disincantato la storia materiale e immateriale della Mostra, senza disconoscerne ed anzi valutandone i plurimi aspetti controversi, guarda al necessario futuro. Un futuro che deve partire certamente dalla conservazione materiale delle architetture, mitigandone la vulnerabilità strutturale attraverso l'adeguamento sismico, migliorandone con una metodologia idonea l'efficienza energetica, ma anche immaginando destinazioni future degne non solo del valore architettonico del complesso, ma anche delle potenzialità funzionali che tale *unicum* può dispiegare rispetto al più vasto comparto urbano.

I tempi della elaborazione di questa vasta opera sono stati dettati innanzitutto dalla necessità di approfondire e gestire una così vasta materia; poi, a valle della generosa disponibilità dell'Ateneo – nella persona dell'allora rettore Gaetano Manfredi – a sostenere una così poderosa pubblicazione, confermata poi dai successori Arturo De Vivo e Matteo Lorito, i tempi sono stati scanditi dalla necessità di rendere omogenei i lavori di tanti studiosi e di accompagnarli a esaustivi apparati iconografici in larga parte inediti. Non si può fare a meno di rilevare, tuttavia, che questo volume viene pubblicato in una fase di crisi della Mostra, tanto da spingere Belfiore nel saggio già citato a parlare di «una rifondazione più che una rinascita», in cui, mentre molte pregevoli opere continuano a versare in condizioni di assoluto degrado, mancano del tutto visioni, progetti d'insieme e programmi di vasto respiro. Talché, questo lavoro compare nel momento giusto, come presupposto scientifico di un ripensamento del ruolo della Mostra, che, ci si augura, possa contraddistinguere una nuova fase amministrativa.

## Portfolio 1940



### *Nelle immagini*

Carlo Cocchia, Ristorante con Piscina.

Giulio De Luca, Arena Flegrea.

Carlo Cocchia, Acquario Tropicale e Serre Botaniche (in costruzione).

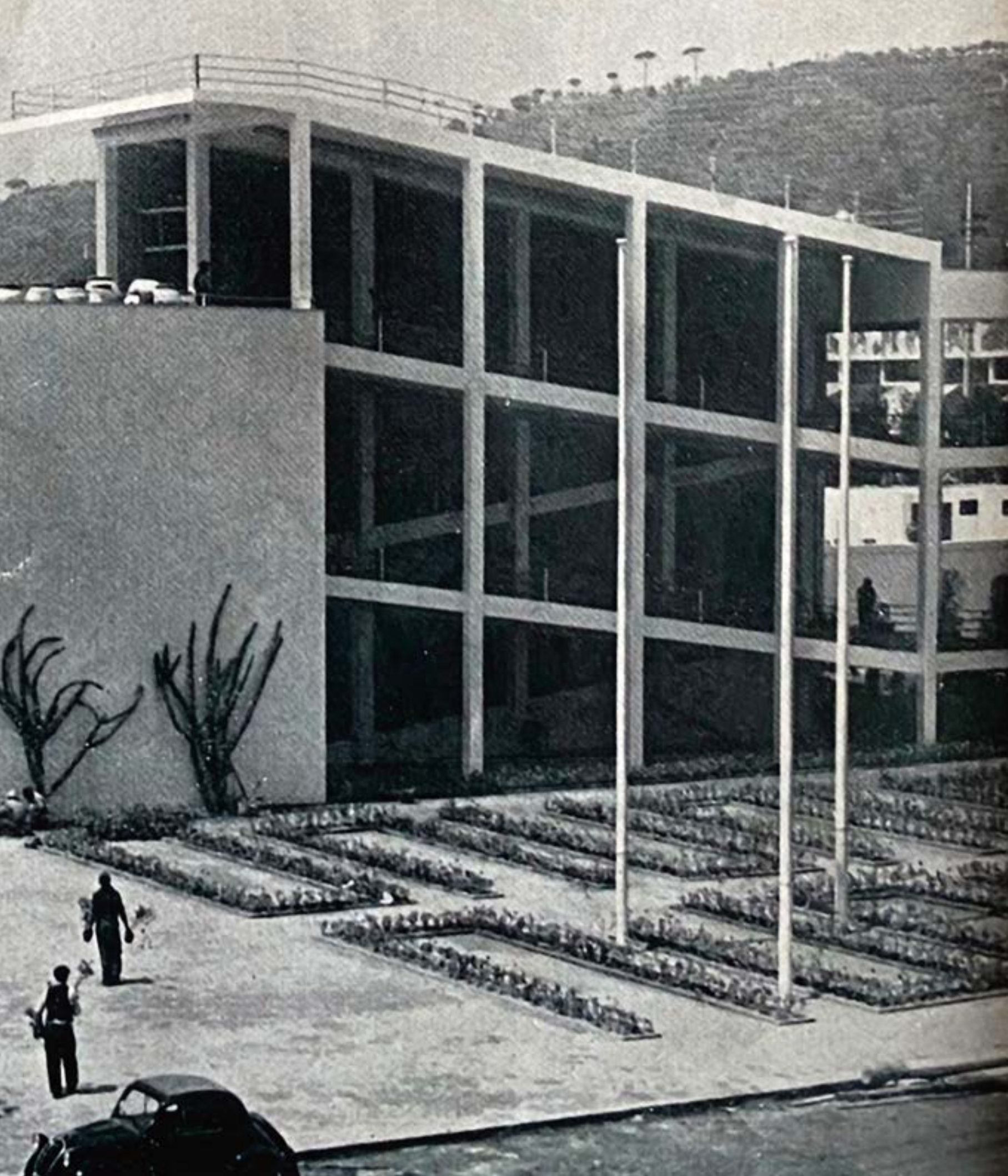
Stefania Filo Speciale, Ingresso Ovest del Sottosettore Industriale.

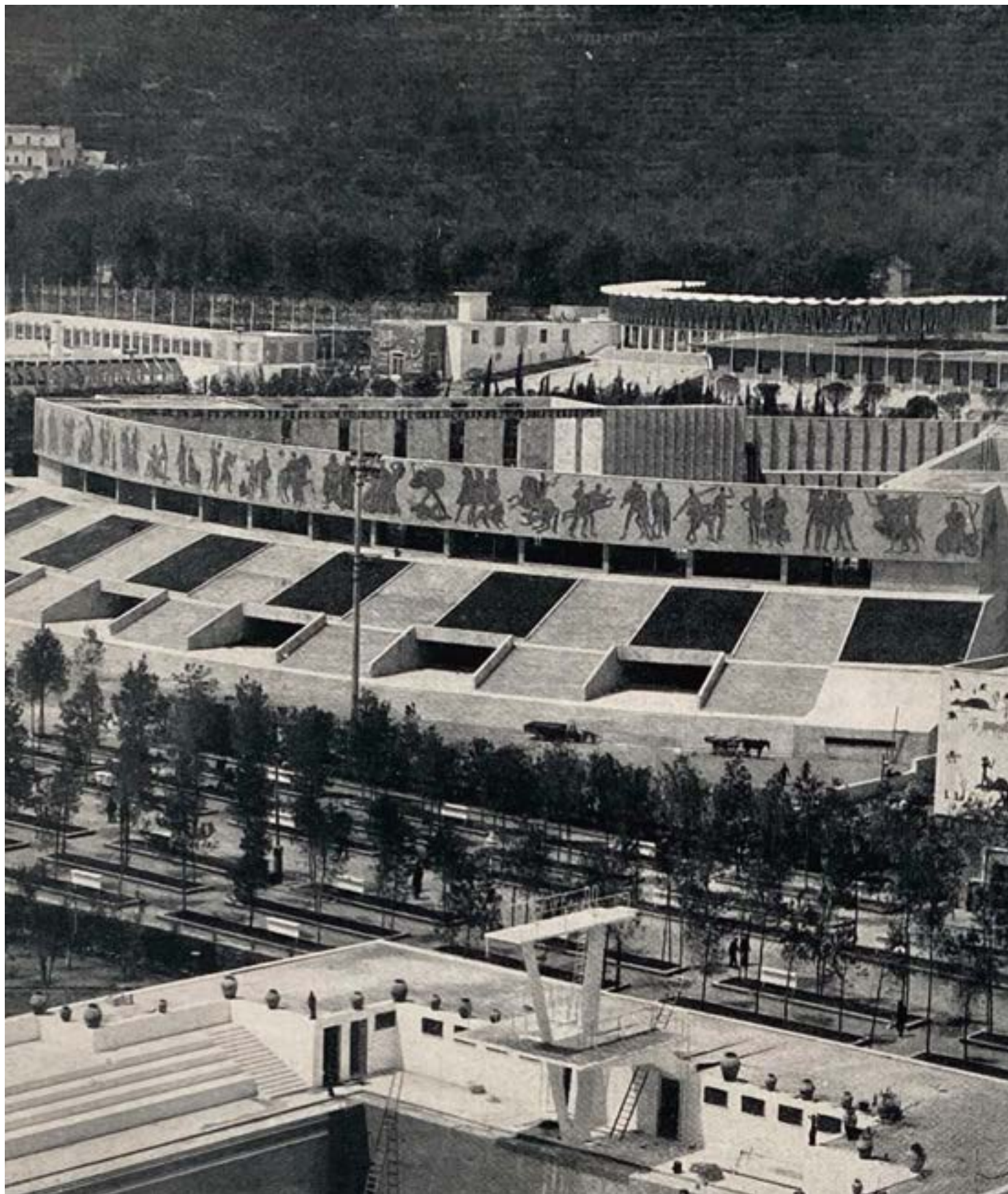
Giorgio Calza Bini, Torre di Marco Polo nel Padiglione dell'Espansione in Oriente (in costruzione).

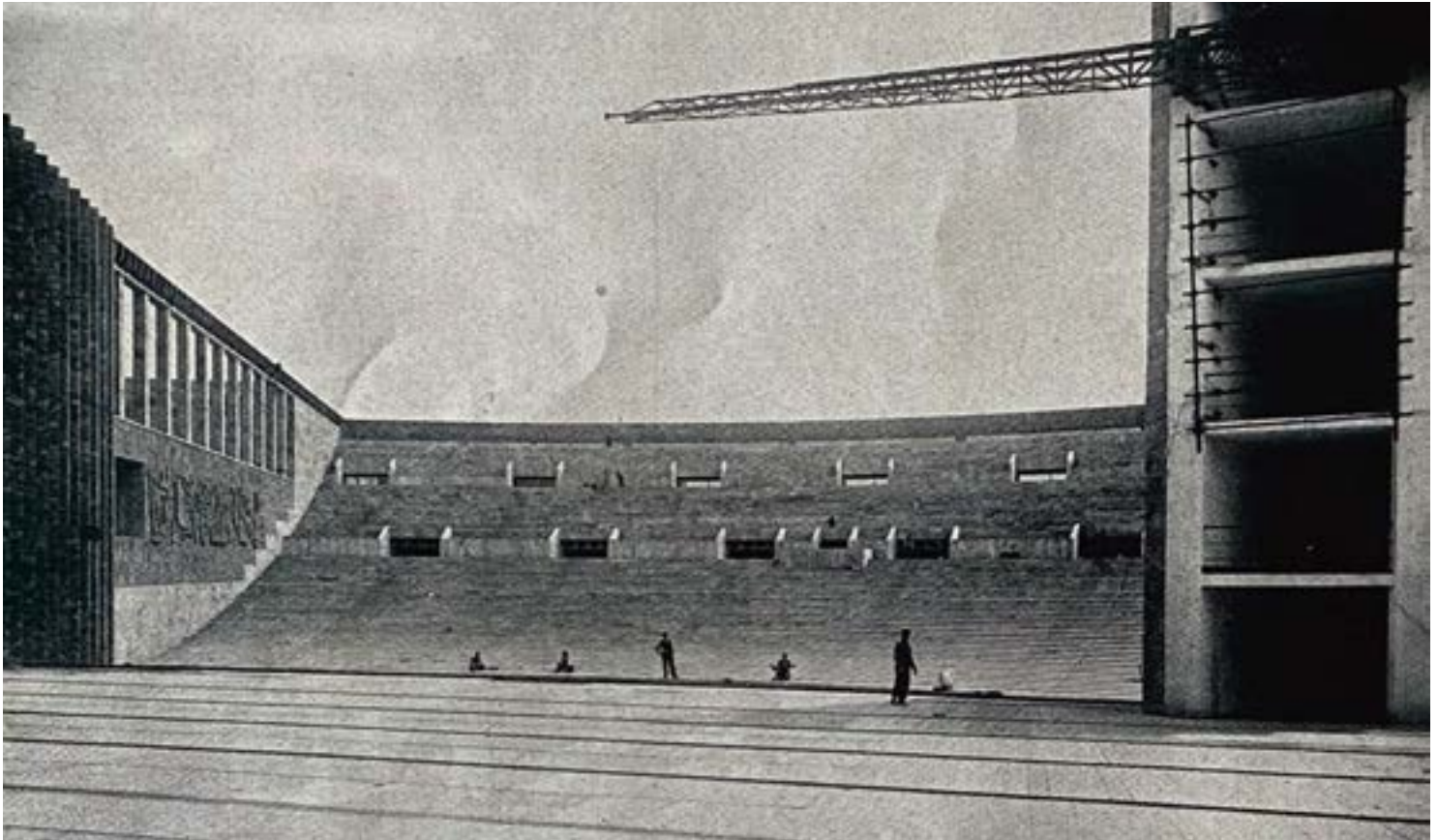
Roberto Pane, Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa (in costruzione).

Particolare del tempietto votivo nell'area archeologica.

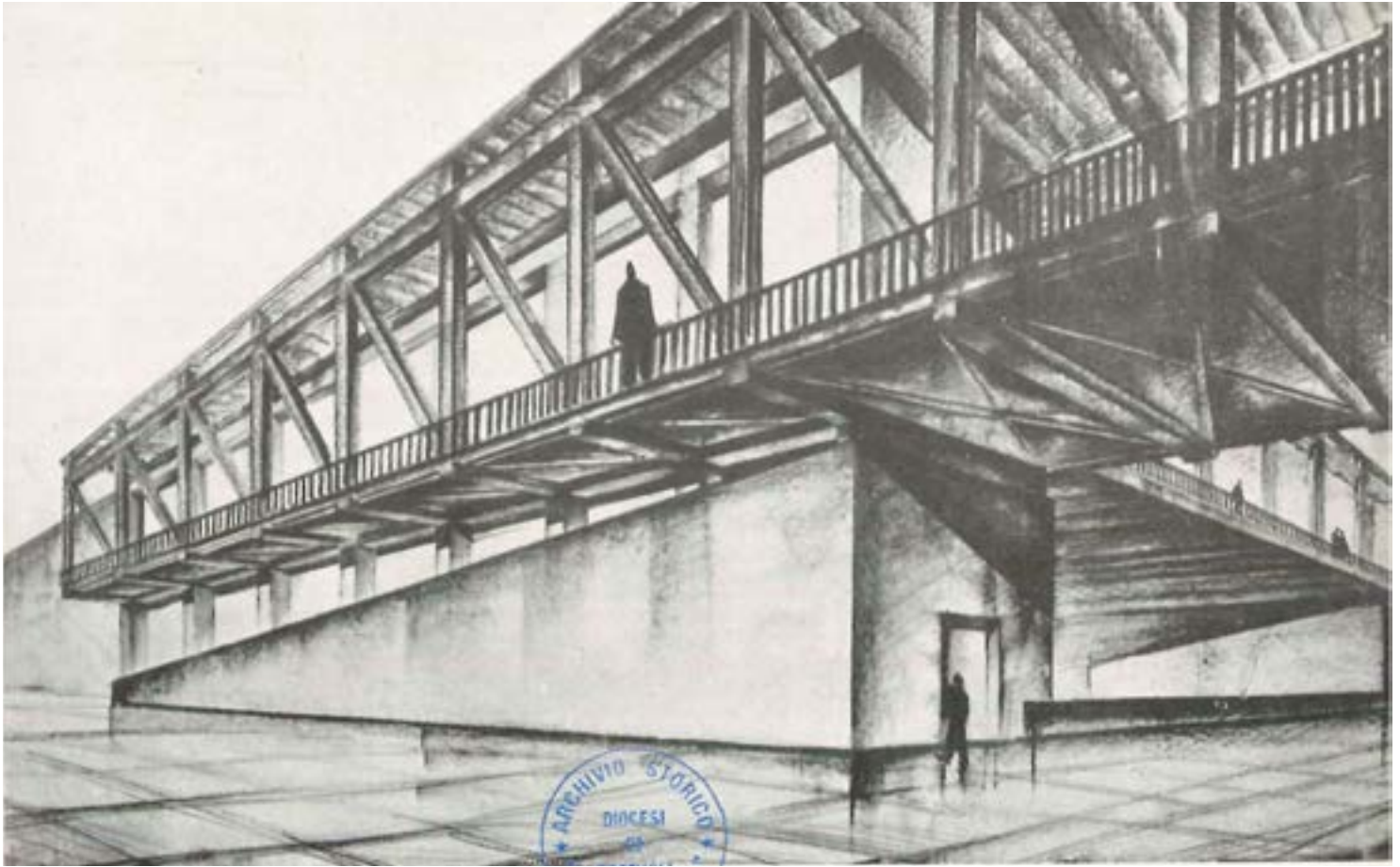
Giovanni Sepe, Padiglioni della Meccanica Agraria e della Flora Officinale.











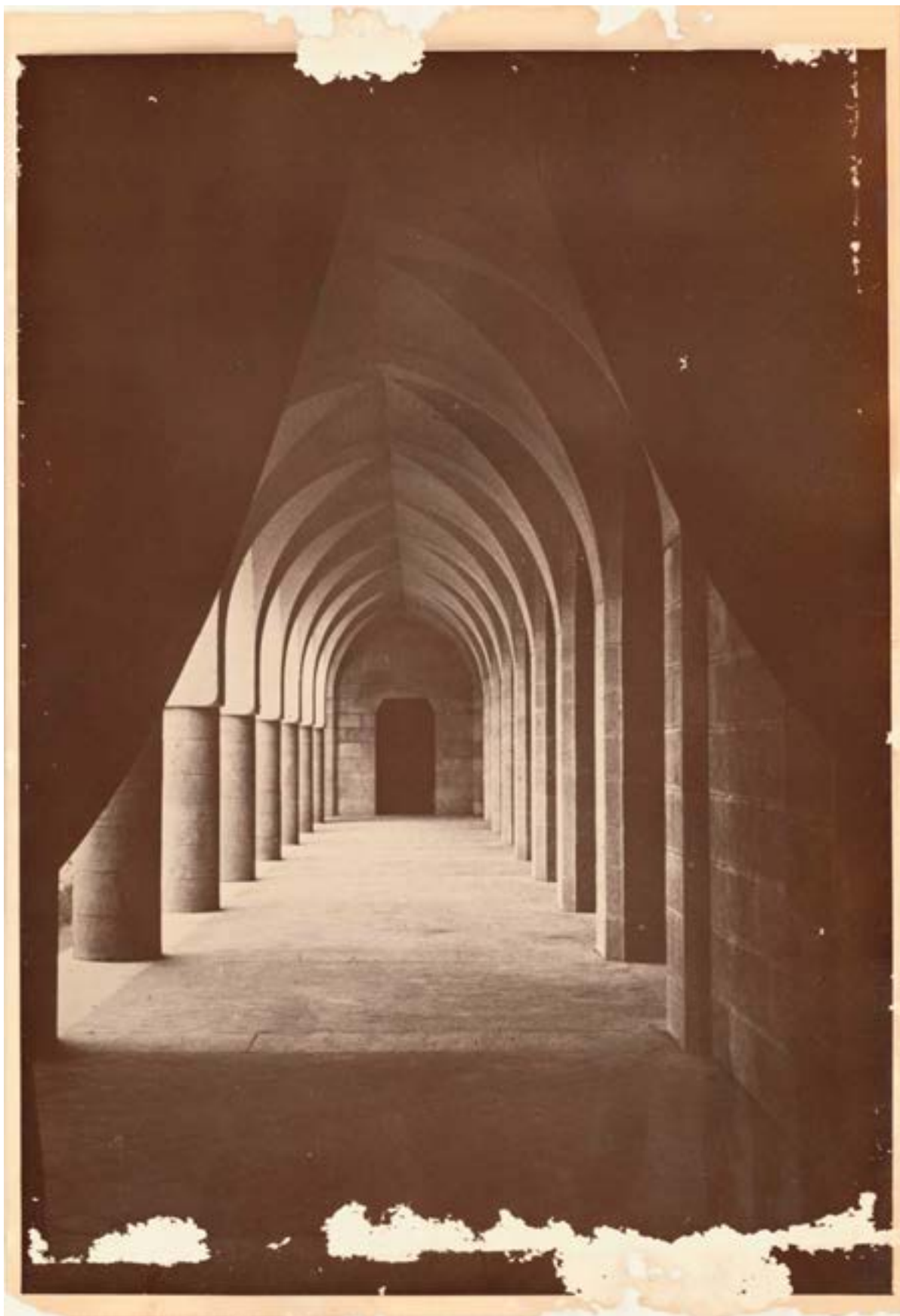




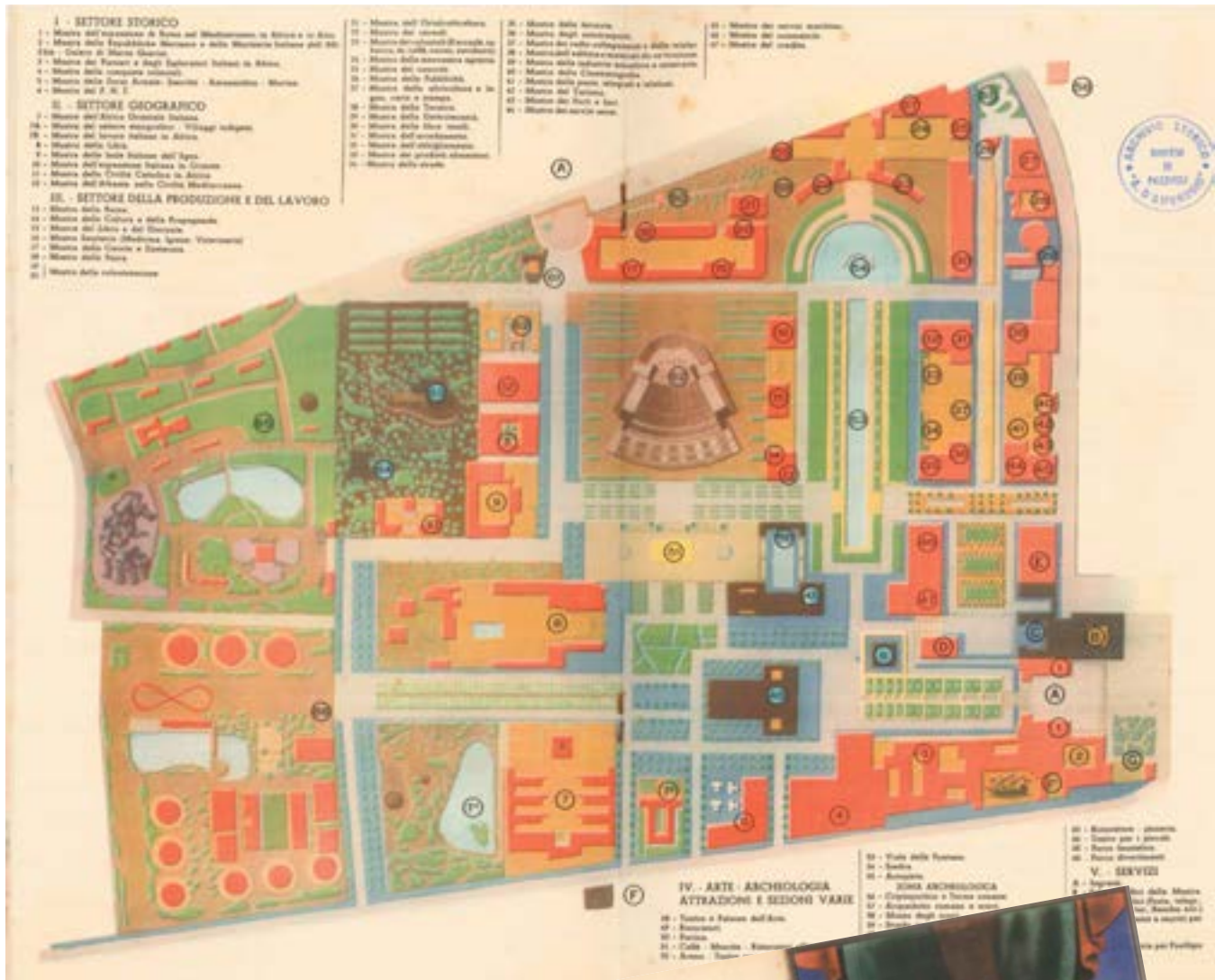












Planimetria della Mostra d'Oltremare, estratto dall'opuscolo pubblicitario della *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 9 maggio - 15 ottobre 1940 XVIII*, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.



# PRIMA MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE ITALIANE D'OLTREMARE

NAPOLI 9 MAGGIO - 15 OTTOBRE 1940 XVIII - PIAZZALE CAMPI FLEGREI



**Esibira**



**Arena**



**Mostra della Libia**



**Ristoranti e piscine**

La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare che ha luogo a Napoli dal 9 maggio al 15 ottobre 1940-XVIII è la prima grande rassegna della potenza e della forza di espansione dimostrata nei millenni, da Cesare a Mussolini, dalla stirpe italica.

Ubicata nella zona Flegrea, un di tanto lato ai Romani, essa costituisce con i suoi 54 edifici monumentali, le sue belle piazze, strade, viali e lussureggianti parchi, una nuova città che allarga la vecchia Napoli in un naturale prolungamento verso Roma.

Nelle tre sezioni, **Storica, Geografica, della Produzione e del lavoro**, in cui la Mostra è divisa, attraverso le numerose **Mostre** di cui ogni sezione è composta: **Mostra dell'Espansione Romana, Mostra delle Repubbliche Marinare e delle Marinerie dell'Ottocento, Mostra dei pionieri e degli esploratori, Mostra delle conquiste, Mostra delle Forze Armate, Mostra del P. N. F., Mostra del Lavoro Italiano in Africa, Mostra della Civiltà Cristiana, Mostra dell'Agricoltura, Mostra delle Industrie, Mostra delle Comunicazioni e del Turismo, Mostra del Credito e delle Assicurazioni, Mostra del Commercio e quella d'Arte contemporanea e retrospettiva**, il visitatore ha il modo di constatare quale eguagliamento contribuito la nostra stirpe abbia dato per il progresso della civiltà umana.

Un giorno in cui Roma messe i primi passi conquistatori, alle gloriose tappe dell'espansione terrestre e dell'impero marittimo, succedeva a Cartagine: nel « Mare Nostrum »; una potenza dei Cesari alle glorie delle Re-

pubbliche marine di Anafi, Pisa, Genova e Venezia, al contributo dato alla tecnica delle costruzioni navali e alla scienza della navigazione delle Marine Napoletana, Sarda e Pontificia dell'Ottocento.

I grandi nostri navigatori, esploratori, soldati, pionieri e scienziati, le grandi opere di redenzione sociale; lo sviluppo ed il potenziamento politico, corporativo e culturale; l'immense lavoro compiuto e in corso onde poter realizzare tutte le possibilità economiche delle nostre terre d'oltremare, rappresentati in una mirabile sintesi, sapranno dare al visitatore la misura del nostro genio e delle nostre qualità colonizzatrici.

Un posto importante occupa nel quadro della Triennale la documentazione della vita e dei costumi, delle attività artistiche ed artigianali delle nostre genti d'oltremare.

Superficie: mq. 1.200.000 - Cubatura degli edifici: mc. 960.000 - Strade: km. 14 - Parco faunistico: 4000 esemplari - Punte ornamentali mediterranee ed esotiche d'alto e medio fusto: 250.000.

**Comunicazioni.** In pochi minuti, dal centro della città si raggiunge la Mostra, con tranvai, autobus, ferrovia sotterranea, direttissima, ferrovia elettrica « Cumana ». Due gallerie per il traffico leggero e rapido e per il traffico pesante e una rete stradale imponente, con arterie dirette e panoramiche, allacciano Napoli alla Mostra attraverso la collina di Posillipo. Ferovia dal centro della Mostra al Parco della Rimembranza sul Capo Posillipo.



**Torre del P. N. F.**



**Piazza Imperiale**



**L'Albania nella Civiltà Mediterranea**



Opuscolo pubblicitario della *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 9 maggio - 15 ottobre 1940 XVIII*, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.

## ESCURSIONI

## VISITATE NAPOLI E LA TRIENNALE D'OLTREMARE

**Monte e Lago Zeno Paganò.** Partenza da Napoli alle ore 9 con ritorno alle ore 19. Incompleti: Napoli, Monte Vesuvio, Torre d'Oltremare, Anacapoli, Roccaraja, Villa Paganò, Lago Zeno, Monte S. Angelo, Rocca, Lago di Lucania e di Anacapoli, Roccaraja, Posillipo e Capri alle ore 19.30. Tutto a giorno.

**Viola della città.** Servizio di escursioni da ogni terreno con partenza dagli autobus alle ore 9 di tutti i giorni.

**Viola alla Mostra nel pomeriggio alle 16.30.** Servizio di escursioni da ogni terreno con partenza dagli autobus alle ore 15 di tutti i giorni.

**Escursione a Posillipo in motor-guano.** Servizio di escursioni da ogni terreno con partenza dagli autobus alle ore 12 ed alle 14.30 di tutti i giorni.

**Escursione al Vesuvio in motor-guano.** Servizio di escursioni da ogni terreno con partenza dagli autobus alle ore 10 ed alle 14.30 di tutti i giorni.

**Escursione a Posillipo ed al Vesuvio in una giornata.** Servizio di escursioni da ogni terreno con partenza dagli autobus alle ore 9 di tutti i giorni.

**Escursione a Posillipo, Anacapoli, Roccaraja.** Conduzione in una giornata di tutti i giorni alle ore 9.

**Escursione in Ischia e Capri in una giornata.** Partenza da Napoli alle ore 10 di tutti i giorni alle ore 10.

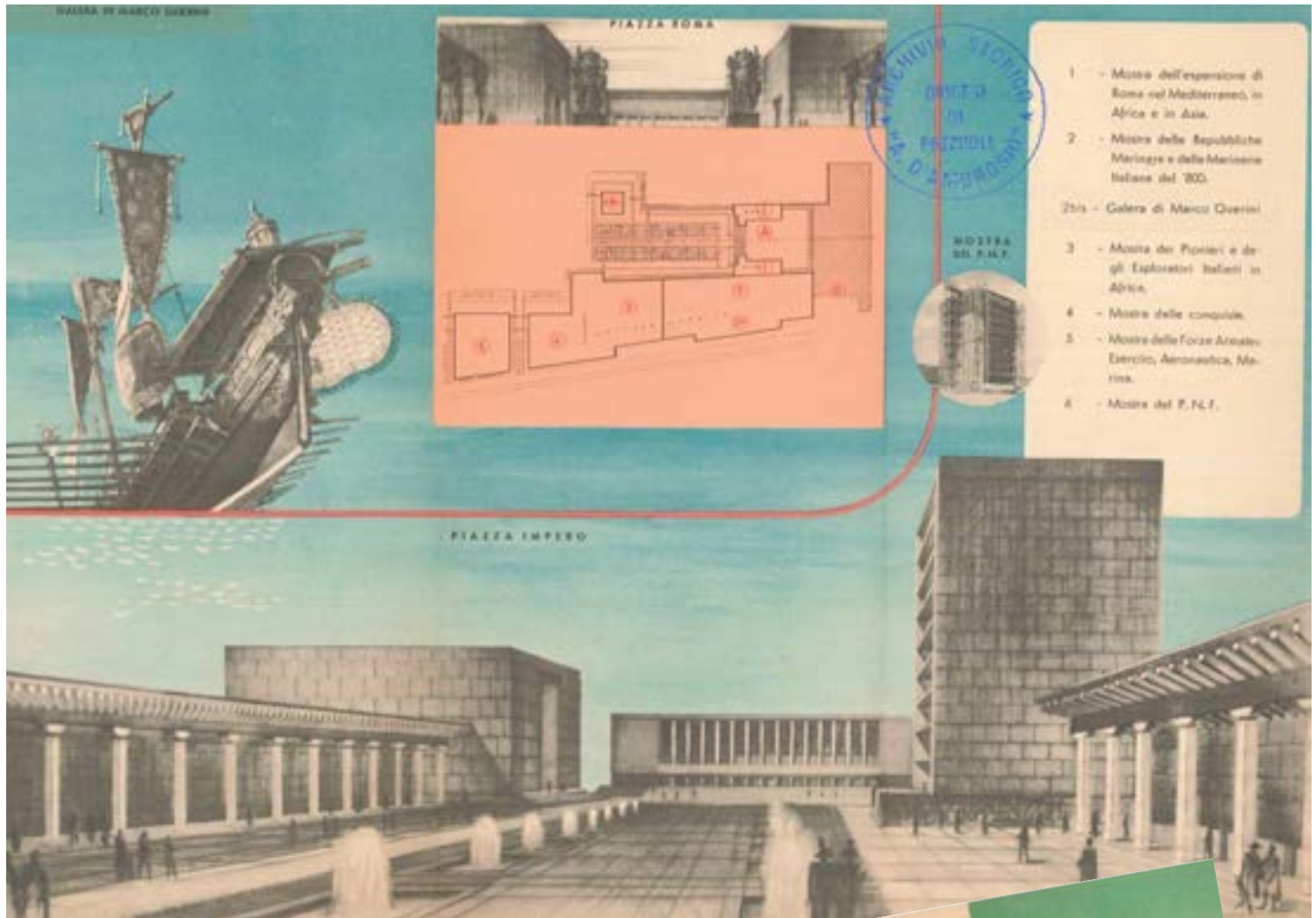
Un itinerario di tre tappe con partenza da Capri alle ore 10 di tutti i giorni.

Per le informazioni e del biglietti rivolgetevi a tutti gli uffici del Vesuvio e Posillipo.

Una giornata indimenticabile nel Vesuvio.



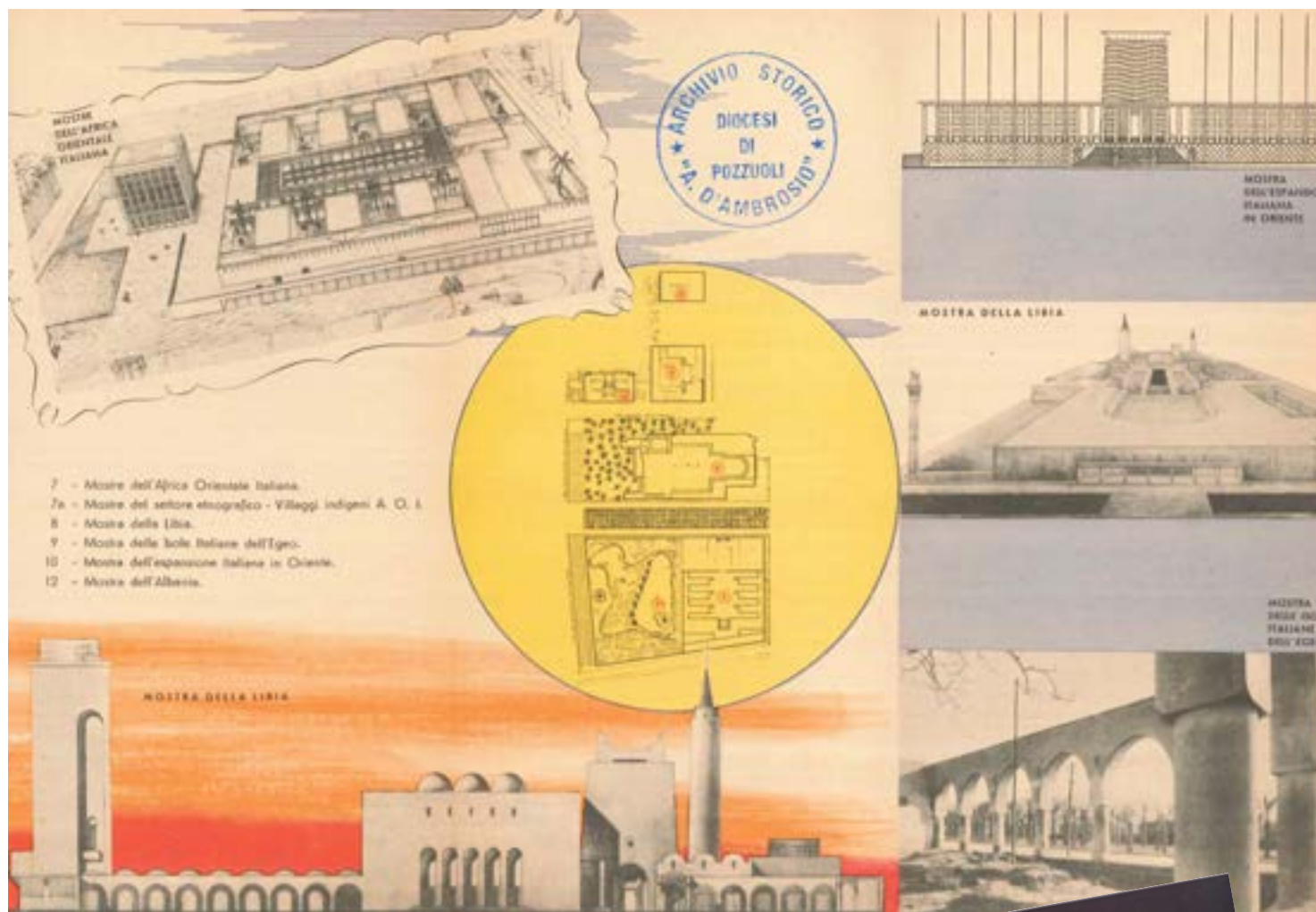
**9 maggio - 15 ottobre 1940-XVIII**



Dario Cella, pieghevole pubblicitario (ripiegato a tre falde) illustrativo del Settore Storico della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1940, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.

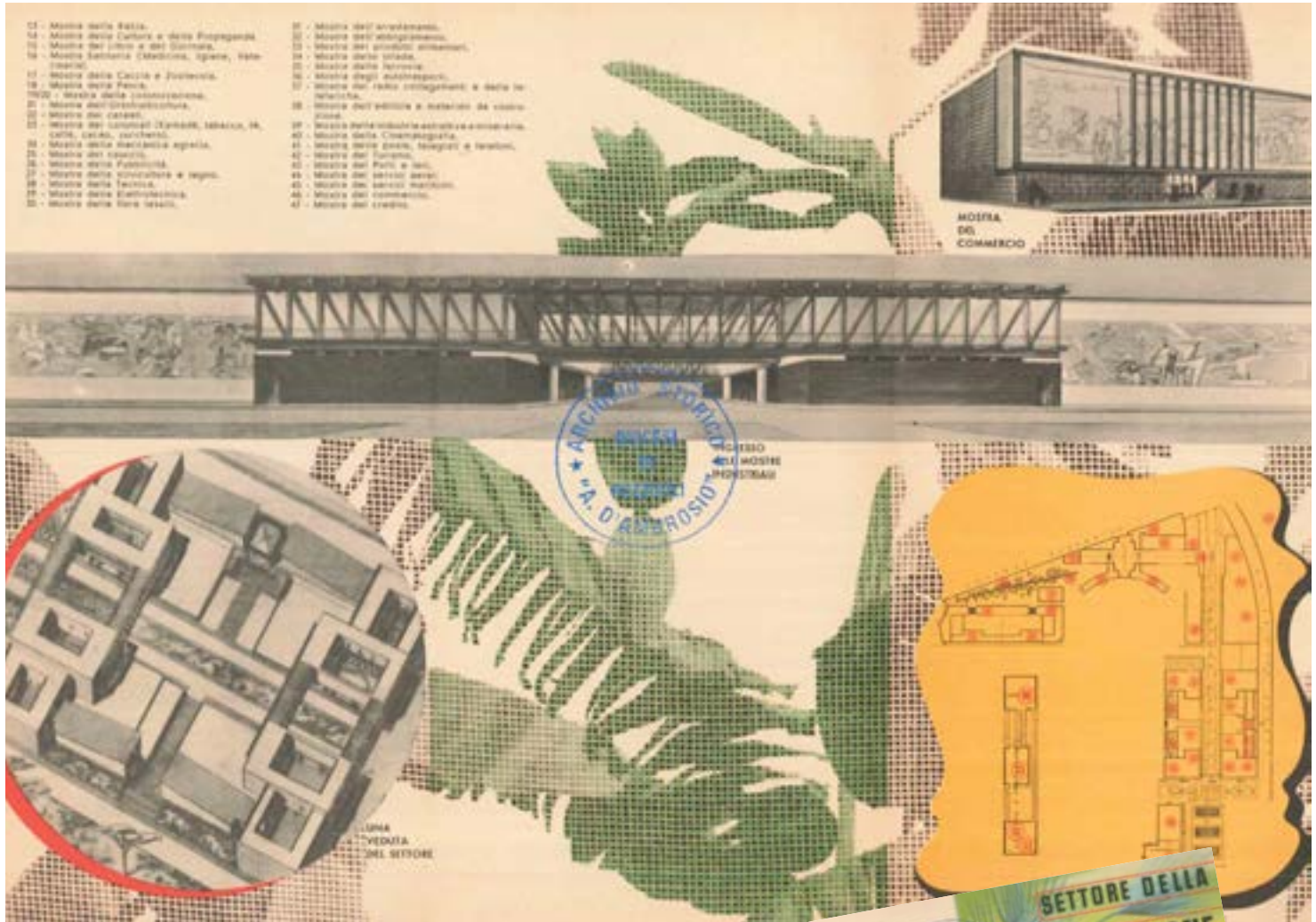






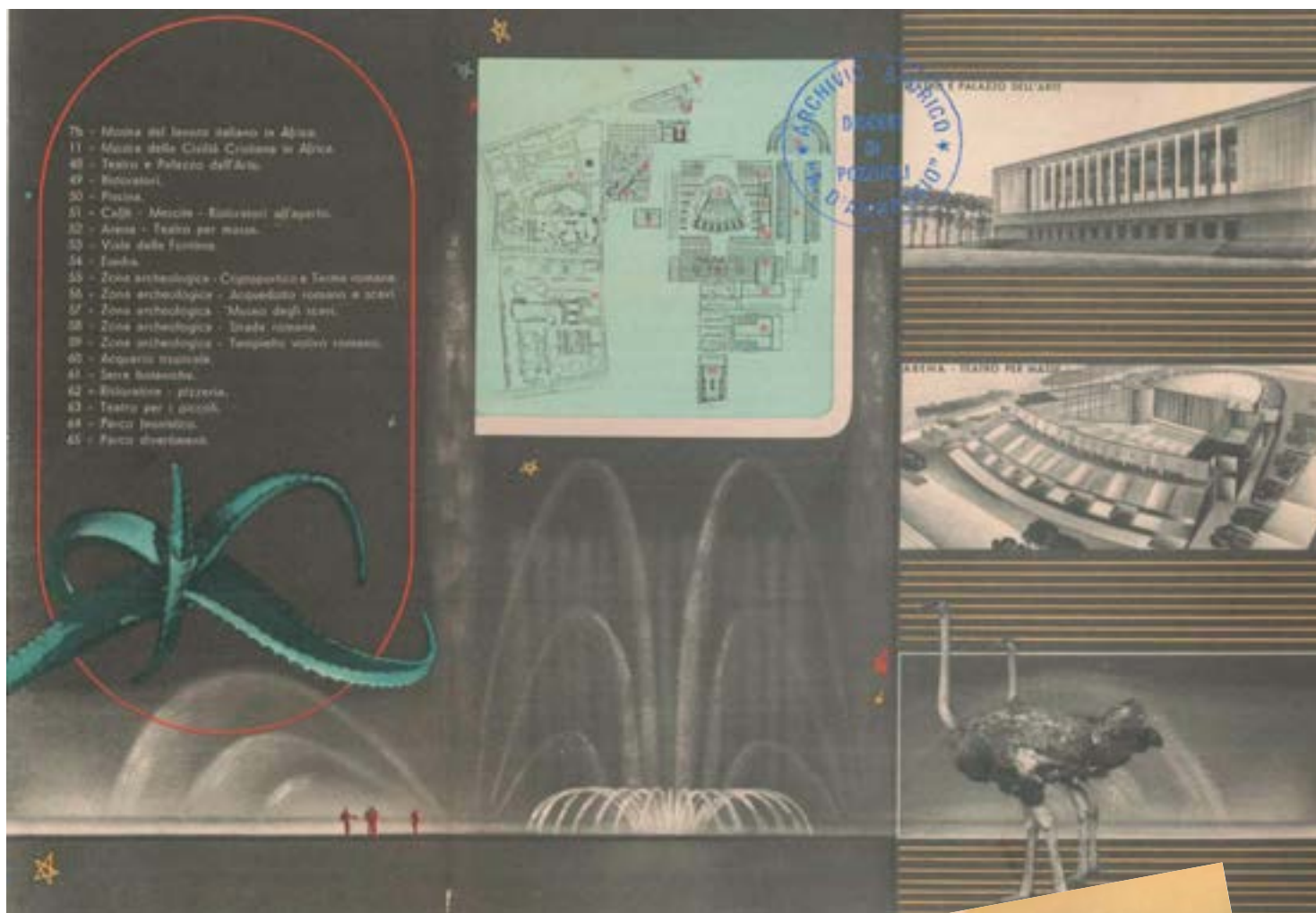
Dario Cella, pieghevole pubblicitario (ripiegato a tre falde) illustrativo del *Settore Geografico* della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1940, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.





Dario Cella, pieghevole pubblicitario (ripiegato a tre falde) illustrativo del *Settore della Produzione* della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1940, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.



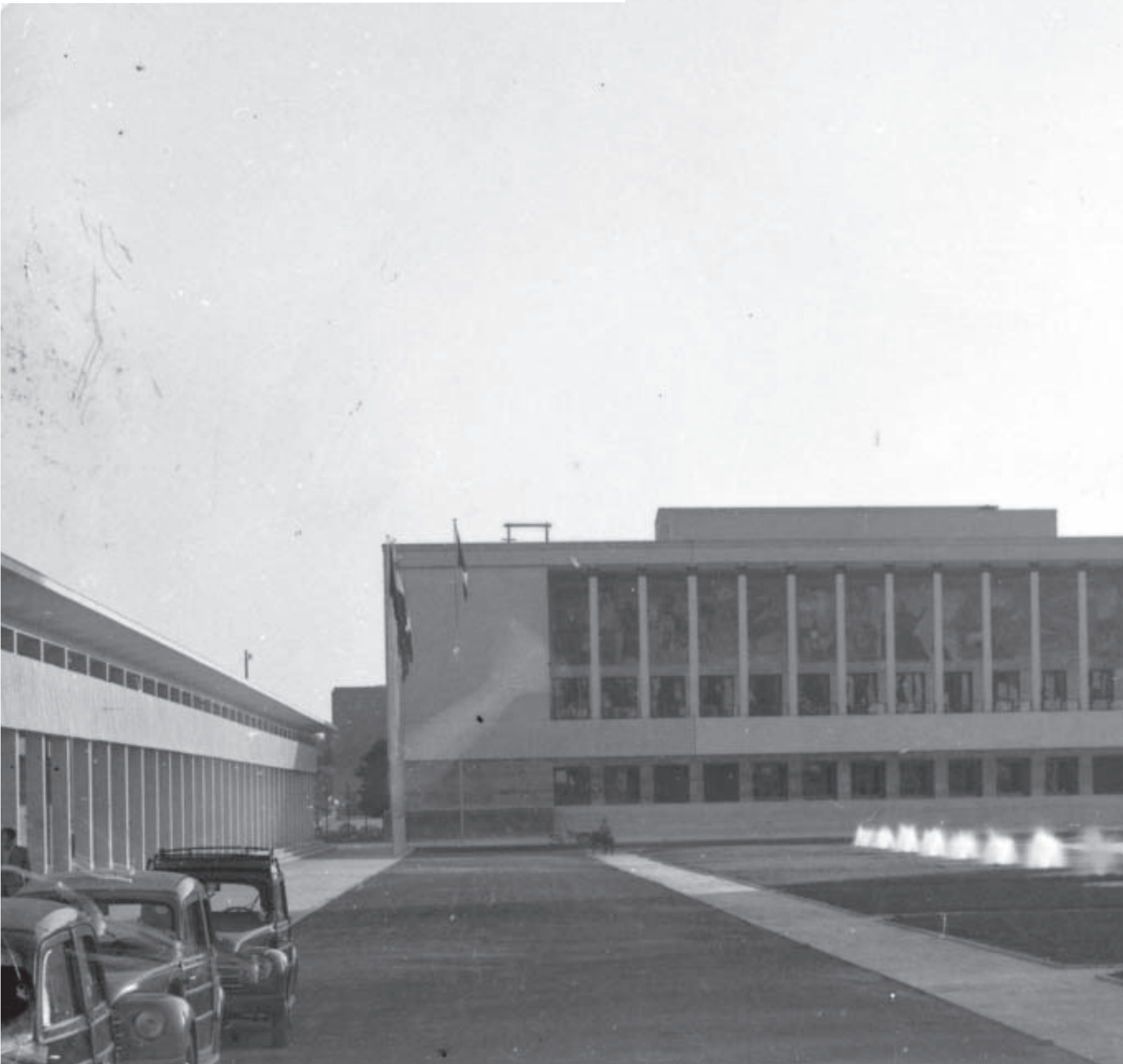


Dario Cella, pieghevole pubblicitario (ripiegato a tre falde) illustrativo delle *Mostre varie, teatri, attrazioni* della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1940, Archivio Storico "A. D'Ambrosio", Diocesi di Pozzuoli.



**1. La Mostra d'Oltremare.  
Un caposaldo della Napoli contemporanea**

**1.1. Il contesto storico-culturale della Mostra**





1. Luigi Scoppa e Federico Rendina, planimetria del progetto per la sistemazione di Chiaia con un nuovo palazzo per Esposizioni a Napoli.

2. Luigi Scoppa e Federico Rendina, veduta del progetto per la sistemazione di Chiaia con un nuovo palazzo per Esposizioni a Napoli.



## Prima della Triennale d'Oltremare: esposizioni nella Napoli postunitaria. Luoghi, dibattiti, permanenze

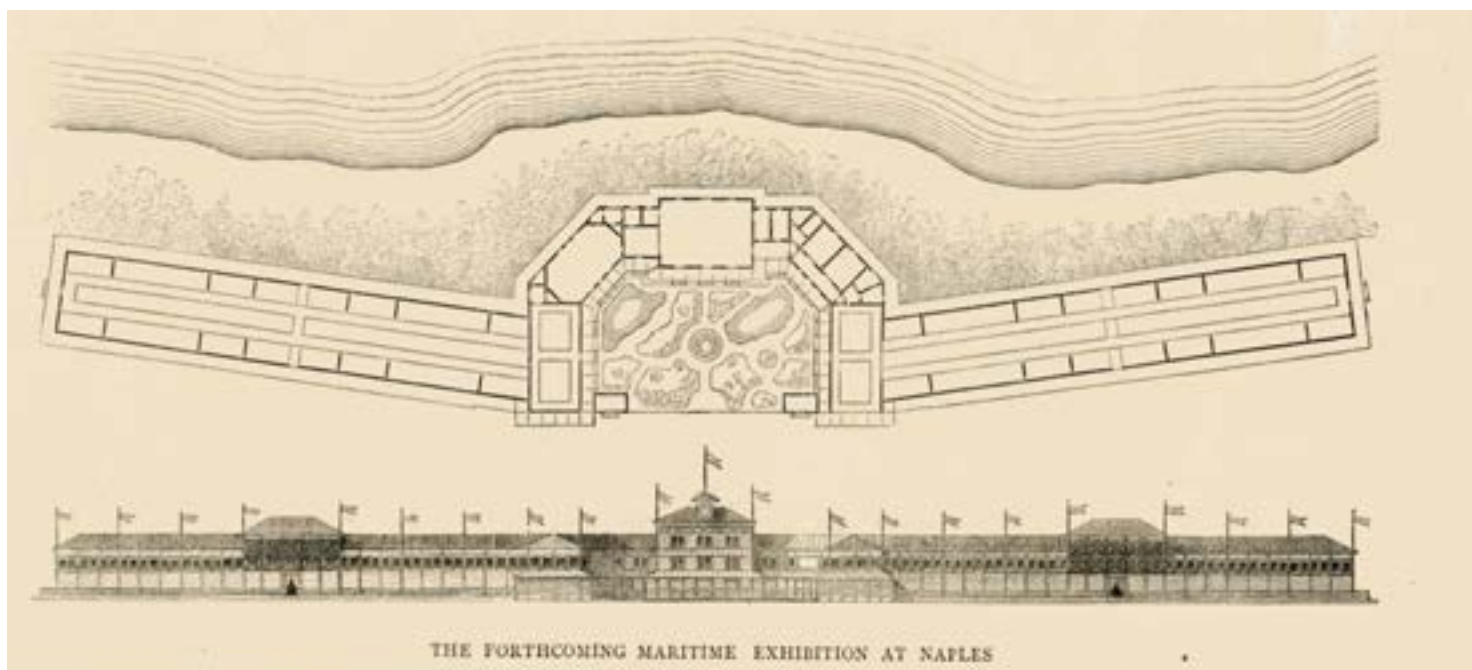
Fabio Mangone

La costruzione, a Fuorigrotta, di un complesso espositivo stabile per ospitare la Triennale d'Oltremare può essere legittimamente letta, come più frequentemente ha fatto la storiografia, quale risultato di un processo di breve periodo, tutto interno alle politiche dell'ultima fase del fascismo. Per altro verso, però, può anche essere vista, in una prospettiva più ariosa e finora non percorsa, come esito di una più lunga e articolata riflessione, avviatasi all'indomani dell'Unità, sul ruolo e sulla eventuale specificità di Napoli nel contesto delle esposizioni nazionali e internazionali, sulla localizzazione di eventuali mostre, e infine sulla opportunità di realizzare una struttura espositiva stabile. Nei fatti, molte delle questioni che caratterizzano il quartiere espositivo e la sua specificità – ancorché immediato portato del decreto firmato da Mussolini nel 1937, che individua Napoli come sede della Triennale delle Terre di Oltremare – risentono fortemente di un dibattito articolato nel corso di oltre tre quarti di secolo, dal quale ereditano punti fermi e incertezze, ipotesi e scelte di localizzazione, riflessioni sul rapporto tra opere effimere e opere durevoli, che avrebbero rappresentato, se non un presupposto, quanto meno un punto di riferimento nelle scelte decisive per la Triennale d'Oltremare.

Il dibattito prese il via nel 1864, in occasione del concorso-appalto municipale bandito per la realizzazione del nuovo quartiere Chiaia: in questa occasione, l'imprenditore Scognamiglio, in società con gli architetti Luigi Scoppa e Federico Rendina, presentò due offerte, una delle quali contemplava, a valle del corso Vittorio Emanuele, in un'area ancora tutta da urbanizzare a monte della attuale via Schipa, un grande complesso espositivo<sup>1</sup>, inteso come una riedizione aggiornata del Palazzo di Cristallo, circondato da giardini all'inglese e dotato di utili pertinenze quali scuderie, *hangars* e serre, «bello come Sydenham», ma panoramico. Il progetto «traduceva la grammatica e la sintassi spaziale rinascimentale nelle strutture in ferro e vetro», ottenendo effetti «di grande modernità, mai più raggiunta negli edifici espositivi italiani»<sup>2</sup> nell'Ottocento. Grazie a un accordo con un fornitore francese, i progettisti avevano prefigurato una struttura metallica passibile di essere montata in pochi mesi, nell'intento di non perdere «il beneficio

concesso dal parlamento che si tenesse qui la seconda esposizione italiana». Nell'urgenza di risolvere altri più cogenti problemi urbani, soprattutto di carattere igienico-sanitario, la Commissione municipale scartò, tuttavia, l'ipotesi di un palazzo delle Esposizioni, giudicata troppo impegnativa dal punto di vista finanziario. Naufragò così l'ipotesi di tenere nella ex capitale borbonica la seconda esposizione nazionale italiana nel 1866-67.

Il progetto Scoppa-Rendina rimase dunque su carta, ma nel dibattito cittadino il modello della grande galleria in ferro e vetro rimase, in positivo o in negativo, un riferimento, così come restò un punto fermo la possibilità di individuare nello sviluppo ad occidente della città la migliore localizzazione di un insediamento espositivo permanente. In ogni caso, la mancata realizzazione del Palazzo di Cristallo preludeva al ruolo marginale, nel contesto delle grandi esposizioni, che sarebbe stato riservato al Meridione per lunghissimo tempo<sup>3</sup>. Così, se la prima mostra nazionale, di carattere generalista, si tenne a Firenze nel 1861, la seconda ebbe luogo a Milano nel 1881. Napoli, tuttavia, tentò di ritagliarsi un certo ruolo nelle *kermesse* legate a particolari e circoscritti settori. *In primis*, puntò sul fatto di essere una città di mare e un grande porto, e, anche «con lo spirito di ottenere una sorta di 'risarcimento' rispetto al fallito progetto della Esposizione nazionale del 1866»<sup>4</sup>, ottenne di diventare la sede della Esposizione Internazionale Marittima, che avrebbe dovuto essere tutta compresa nella primavera 1870, ma che a causa della guerra franco germanica fu prorogata fino all'aprile successivo. Al termine di un dibattito serrato, all'interno del quale erano state avanzate proposte anche poco credibili rispetto al tema (tra cui addirittura la corte della Reggia di Capodimonte)<sup>5</sup>, si decise di localizzare la struttura espositiva ancora nel quartiere occidentale di Chiaia, come nella precedente ipotesi, ma questa volta in prossimità del litorale. Il relativo progetto fu elaborato da Francesco Del Giudice, già attivo in questo ambito nella fase preunitaria, allorché fu incaricato da Ferdinando II di adattare il mercato dei commestibili a Tarsia nella solenne Mostra delle Manifatture del Regno, tenutasi nel 1853. Per realizzare le strutture effimere di questo nuovo evento del 1870 si avvale della



collaborazione di Federico di Maria e di Panfilo Maria Rosati. L'originaria ipotesi di una galleria trasparente era tornata in auge, ma poi scartata: «i ciechi imitatori delle usanze straniere proponevano un Palazzo di Cristallo, a costo di ardere entro una stufa riscaldata dai raggi del sole partenopeo». Veniva invece realizzato un lungo corpo lineare<sup>6</sup> in legno e con copertura in latta, con bracci asimmetrici disposti attorno al corpo di ingresso presso la Torretta, dinanzi al quale era stato ricavato un piccolo spiazzo verde con una statua allegorica in gesso di Gennaro De Crescenzo, *L'Italia che schiude all'America selvaggia i sentieri di civiltà*. I due bracci, a valle della Riviera di Chiaia, occupavano un'ampia fascia, il cui lato postico a oriente lambiva rispettivamente la Villa, i cui giardini erano prolungamento dello spazio espositivo, e a occidente la spiaggia di Mergellina. L'elemento di maggiore richiamo era costituito da un acquario, che nella configurazione interna idealmente richiamava quanto da quasi mezzo secolo si era imposto tra i principali miti turistici del golfo, la Grotta Azzurra: apprezzato per «concetto e costruito architettonico», fu invece criticato sia per l'inadeguatezza dell'impianto che rendeva l'acqua torbida, sia per la modesta dimensione che ne faceva tutto sommato una costruzione poco significativa. L'evento, prolungato, come si è detto, fino a occupare un intero anno, pur se temporaneo, lasciava una qualche eredità più duratura: per un verso, costituì quella «favorevole coincidenza»<sup>7</sup> per cui il più impegnativo acquario stabile di cui Anton Dohrn si faceva promotore potesse trovare sede appunto nella stessa villa; per l'altro, segnalava questi giardini come adeguata sede per le mostre

temporanee. Infatti, sin dal 1873, con cadenza annuale, si sarebbe tenuta nell'ex passeggio reale la Esposizione di Orticoltura e Floricoltura.

In occasione della grande Esposizione nazionale di Belle Arti, tenuta nella ex capitale borbonica nel 1877, il rapporto tra sede ed evento veniva invertito rispetto alla prassi del secondo Ottocento e del primo Novecento. Frequentemente, infatti, le grandi *kermesse* effimere, dopo la chiusura, lasciavano in eredità alla città ospitante importanti costruzioni permanenti: per fare un esempio emblematico in questo scorcio di anni, basti ricordare che sul Prater di Vienna, a valle della chiusura della Internazionale del 1873, perdurava il monumentale Industriepalast (poi distrutto nel 1937 da un incendio). Nel caso napoletano, invece, la scelta di Napoli come sede era stata anche propiziata dalla disponibilità di un nuovo edificio, anche se non ancora del tutto concluso<sup>8</sup>: la sede dell'Istituto di Belle Arti, progettata da Errico Alvino come trasformazione di una struttura monastica soppressa, della quale per la verità avrebbe continuato per qualche anno ancora a mostrare in parte la *facies* nei prospetti secondari. Come magistralmente riattato da Alvino, il palazzo doveva nelle intenzioni configurarsi come emblema dell'impegno del nuovo Regno italiano per la città, e al tempo stesso quale testimonianza artistica della vivacità culturale della Napoli contemporanea; all'epoca era ancora in larga misura vuoto, e comunque sembrava particolarmente adatto alle esigenze di una mostra di Belle Arti, con i suoi grandi e luminosi *atelier* segnati dalle grandi finestrate. Naturalmente, non vi era alcuna intenzione di reiterare in futuro la presenza di esposizioni in questo



3. Francesco Del Giudice, progetto per l'Esposizione Internazionale Marittima a Napoli, 1870.

4. Esposizione Internazionale Marittima a Napoli, 1870-71.

5. Esposizione Internazionale Marittima a Napoli, 1870-71.

edificio, che doveva invece mano a mano consolidare la sua funzione di sede della didattica delle arti: fu proprio nel convegno che accompagnava questa esposizione, d'altronde, che, con il sostegno fondamentale dei napoletani, si decise che per le esposizioni artistiche non si doveva più puntare a mostre itineranti, ma stabilire una sede fissa nella capitale<sup>9</sup>, che di fatto di lì a qualche anno, nel 1883, avrebbe inaugurato l'apposito palazzo delle Esposizioni, su progetto di Pio Piacentini.

Il tema di una costruzione stabile per le esposizioni, in forma di Palazzo di Cristallo, tornava ancora in auge nell'ambito di un più vasto, e a tratti utopico, progetto urbanistico dei primi anni Ottanta, forse anche sull'onda del successo della Esposizione Nazionale di Milano (5 maggio-1 novembre 1891), allocata come una città nella città tra i giardini pubblici di corso Venezia e il parco della Villa Reale. Perfezionando e rendendo più ambiziosa una precedente ipotesi del 1880, nel 1883 l'architetto Lamont Young pubblica un progetto organico di *Ferrovia e Campi Flegrei*. Per quanto ci riguarda, la possibilità di un sistema generale di collegamenti urbani su rotaie rendeva possibile anche la fondazione di un nuovo settore urbano, tra Fuorigrotta e Bagnoli, con una struttura mista di abitazioni, strutture alberghiere, aree di divertimento e per esposizioni, nell'ambito di una sorta di parco pittoresco. Il settore espositivo era dunque posizionato nell'area di Fuorigrotta, dove era contemplato un Palazzo di Cristallo, circondato da un ampio parco disponibile per eventuali padiglioni effimeri<sup>10</sup>. Destinato per la sua stessa grandiosità a restare su carta, il progetto Young avrebbe comunque lasciato non pochi spunti destinati alla futura riflessione urbanistica, soprattutto nel ribadire la necessità di dotare Napoli di uno spazio stabile per le esposizioni, e individuando la localizzazione migliore nella vasta e inedificata spianata di Fuorigrotta.

In assenza di una sede espositiva realizzata *ad hoc*, ancora qualche anno dopo (come era accaduto nel 1877 con il palazzo della Accademia di Belle Arti), la costruzione di un nuovo importante edificio costituì, per un verso, l'occasione per allocare suggestivamente una nuova mostra, e, per l'altro, di sottolineare con un evento temporaneo il nuovo caposaldo urbano: così, nel novembre 1890, in concomitanza con la inaugurazione della Galleria Umberto I (anch'essa non del tutto ultimata, in verità)<sup>11</sup> e del Salone Margherita,



si apriva nella vasta crociera la Mostra del lavoro, aperta fino al gennaio dell'anno successivo. Mentre era ancora Torino ad accaparrarsi nel 1898 e nel 1902 due importanti occasioni espositive, nel 1900 Napoli, che con il grande cantiere di Risanamento si era imposta come capitale della riflessione sulla salubrità urbana, ottenne di essere selezionata come sede della Mostra nazionale di Igiene, pure allocata nella Villa, soggetta negli ultimi decenni ad ampliamenti. Tra i giardini furono allestiti vari padiglioni espositivi, architetture porticate dalle forme classiche declinate nei termini del gusto umbertino, talora anche di un certo interesse. Erano destinate tutte alla demolizione al termine della manifestazione; l'unica eredità stabile consistette nel padiglione del Municipio, costruito su progetto dell'ingegnere Edoardo Bobbio: opportunamente conservato, nel 1905 fu ceduto a una associazione sportiva quale sede del Lawn Tennis Club di Napoli<sup>12</sup>. L'idea che la Villa Comunale potesse configurarsi come spazio espositivo napoletano per eccellenza portò negli anni successivi a vagheggiare che in essa potesse essere edificato un vero e proprio palazzo dell'arte, per le esposizioni soprattutto di opere e artisti contemporanei: nel 1911, tentando almeno in parte di emulare i fasti e le prospettive di lasciti permanenti della grande esposizione romana per il Cinquantenario, la Società promotrice di Belle Arti promosse un concorso di architettura, vinto da Vittorio Pantaleo; nel 1923,



un nuovo bando fu indetto dalla Associazione fra i Cultori di Architettura, che pure vide una partecipazione qualificata<sup>13</sup>: in realtà, al di là dello sforzo dei progettisti e al di là del dibattito che ne scaturì, nessuno dei due sfociò in un esito concreto, perché il Comune, proprietario della Villa, non fu disponibile a cedere l'area di sedime.

D'altra parte, nel secondo dopoguerra, Napoli e il suo Municipio non investivano granché nei programmi espositivi, per i quali negli anni Venti a settentrione come a meridione si attrezzavano altre città, individuando vere e proprie cittadelle recintate, con destinazione esclusiva, e dotate di padiglioni permanenti da riallestire di occasione in occasione: valga il caso di Milano per un verso, con l'area della piazza d'Armi stabilmente dedicata a luogo della Fiera Campionaria sin dal 1923, e di Bari per l'altro, con il complesso della Fiera del Levante sul lungomare Starita, fondata nel 1929. Se Milano dunque dedicava ampi investimenti e una vera e propria cittadella, ampliata già nel 1927, alle Fiere Campionarie, queste ultime a Napoli nei primi anni Venti occupavano uno spazio urbano centrale ma residuale, che si andava mano a mano a rendere disponibile con i pur lenti<sup>14</sup> lavori di 'liberazione' del Castel Nuovo o Maschio Angioino. Un luogo potenzialmente emblematico, in prossimità del porto turistico, del castello, del Municipio, che però – anche a causa del protrarsi dei lavori di demolizione delle modeste casermette e basse strutture militari – tardava a ricevere una sua definitiva sistemazione, e perciò risultava particolarmente disponibile ad accogliere eventi speciali e padiglioni temporanei. Sin dalla Fiera Campionaria di Napoli, inaugurata nel settembre 1922, veniva individuata una speciale sezione, che in qualche misura condensava le ambizioni di Napoli come porto principale per i traffici con i possedimenti africani, ovvero la Mostra Coloniale, ospitata in uno specifico padiglione «elegante e



singolare, dalla caratteristica architettura, costruito in vicinanza al mare». L'ipotesi di accostare alla Campionaria una Mostra Coloniale, in analogia con quanto in Italia si verificava solo a Milano e a Padova, avrebbe caratterizzato anche le edizioni del 1923 e del 1925. La speciale connotazione di sede espositiva coloniale assegnata a Napoli si delineava poi più chiaramente con la Mostra Internazionale di Arte Coloniale, tenuta fra la fine del 1934 e il principio del 1935 ancora nello stesso luogo, ma stavolta utilizzando come sede principale il castello. Si trattava della II edizione di questa speciale *kermesse*, dopo una prima tenuta nella capitale nel 1932. La scelta di Napoli, attribuita a Mussolini, doveva riflettere la sua tradizione marinara e il suo ruolo di scalo per il levante e per l'Africa<sup>15</sup>. La Mostra veniva presentata dalla stampa come manifestazione di importanza internazionale grazie alla presenza di artisti provenienti da tutta Europa. In parallelo, forniva di nuovo l'occasione per celebrare importanti ed emblematici lavori appena terminati, questa volta non di costruzione *ex novo* ma di restauro: erano infatti appena in larga misura compiuti gli

6. L'Esposizione Nazionale Artistica nel palazzo delle Belle Arti, Napoli, 1877.

7. Esposizione Nazionale del Lavoro nella Galleria Umberto, Napoli, 1890.

8. Esposizione di Igiene nella villa Comunale, Napoli, 1900. Il padiglione principale.

9. Esposizione di Igiene nella villa Comunale, Napoli, 1900. Il padiglione del Municipio.

importanti interventi di Castel Nuovo concepiti da Riccardo Filangieri. La cosiddetta palazzina dell'Ottocento veniva completamente riattata di modo che, a mostra conclusa, potesse divenire la tanto invocata Casa dell'arte per le esposizioni degli artisti contemporanei che non si era riusciti a costruire nella Villa. L'intorno del maniero e i fossati erano utilizzati per ricostruire un ideale villaggio arabo, progettato dall'architetto della mostra, Florestano Di Fausto, completo di moschea con minareto e mercato: «l'illustre architetto ha voluto raffigurare le orde arabe che riuscirono a lambire ma non ad offendere la civiltà occidentale e cristiana: flutto che talvolta parve e fu irrompente e prorompente ma, dopo una vita effimera, si ritirò e scomparve». La separatezza tra la parte etnica, confinata nel fossato, e il castello aveva, come è stato notato<sup>16</sup>, un valore simbolico: le mura del castello erano confine invalicabile per le «orde arabe» che mai riuscirono a scalfire la civiltà occidentale, pur nella loro prossimità.

Questo evento rappresentò dunque l'imprescindibile presupposto della Triennale d'Oltremare, il cui progetto peraltro si sviluppò ancor prima che Mussolini deliberasse di assegnare ufficialmente a Napoli il privilegio di questa manifestazione, particolarmente importante sotto il profilo politico. Già nel 1936, infatti, Alberto Calza Bini, preside della Facoltà, aveva sviluppato una sorta di ipotesi di fattibilità che confermava le scelte del piano regolatore *in fieri* dal 1933, dove, riecheggiando in parte l'ipotesi di Lamont Young, veniva individuata come sede di un quartiere espositivo l'area di Fuorigrotta. Dopo la ufficializzazione della Triennale, a inizio 1937, le scelte definitive per la localizzazione della Mostra si compirono abbastanza in fretta, dopo un momento di incertezza di cui testimonia il quotidiano *Il Mattino*<sup>17</sup> del 23 febbraio 1937. Alla fine, facendo tesoro dei coevi studi<sup>18</sup> approfonditi sugli analoghi esempi europei e mondiali, compiuti in supporto della localizzazione della prestigiosa e impegnativa Esposizione romana E42, di fatto furono confermate le ipotesi del piano regolatore e dello studio di Calza Bini del 1936, nonostante il profilarsi di proposte alternative. In particolare, pur se dotate di un più diretto contatto visivo con il mare, vennero escluse aree di maggior pregio paesistico<sup>19</sup>: la villa Comunale – sede tradizionale delle Esposizioni, tra cui quella di



Igiene del 1900 – perché troppo ridotta nelle dimensioni, il Vomero in via di espansione, nonché soprattutto l'alto pianoro di Capo Posillipo (da poco sistemato come monumentale parco pubblico), da molti ritenuto preferibile, anche perché gran parte dei suoli erano già comunali<sup>20</sup>. Quest'ultimo però alla fine non fu scartato del tutto, perché collegato mediante una funicolare all'area fieristica, diventandone una sorta di fasciosa appendice. Con questo sistema di risalita si riprendeva un po' il sistema creato a Vienna per l'Esposizione Universale del 1873 mediante l'impianto del Kahlenberg, che a suo tempo aveva fortemente ispirato le funicolari napoletane del Vomero<sup>21</sup>. Nella espressa volontà di non sprecare soltanto in opere effimere le ingenti risorse per l'evento temporaneo, ma di investirle



10. N. De Corsi, Veduta della Fiera campionaria nello spiazzo di Castelnuovo, Napoli, 1923.

in modo da produrre permanenti benefici per la città, a favore di Fuorigrotta aveva pesato anche la circostanza che si trattava di un'area tutta ancora da «bonificare» e urbanizzare, un luogo in cui il complesso espositivo avrebbe potuto svolgere un ruolo di catalizzatore urbano rispetto all'intorno analogo a quello dell'E42. Tuttavia, non si abbandonava del tutto nemmeno l'area dei fossati del Castello, dove si prevedeva di allocare, tra padiglioni provvisori e sale del monumento, la grande retrospettiva sui tre secoli di pittura napoletana allestita in parallelo con la Triennale d'Oltremare: accantonata la bellissima soluzione studiata dai giovani architetti Carlo Cocchia e Giulio De Luca per un padiglione decisamente moderno, che nei rivestimenti richiama la *texture* della base dei torrioni del Castello<sup>22</sup>, la mostra fu suddivisa in due sezioni: una presso il Castello, nella palazzina ottocentesca divenuta Palazzo dell'Arte per le opere del secolo passato, e un'altra a Fuorigrotta nel padiglione delle Repubbliche Marinare per le opere dei periodi più remoti<sup>23</sup>.

Con la vecchia Mostra Coloniale al Castello la nuova grandiosa Triennale a Fuorigrotta aveva poco a che fare, ma qualche concetto veniva riecheggiato, non solo e non tanto per la riedizione dei pittoreschi villaggi indigeni, atti a coinvolgere l'attenzione del grande pubblico, quanto soprattutto per quella esibita contrapposizione tra civiltà evolute e civiltà indigene. Quest'ultima che era all'epoca sintetizzata nel contrasto anche dimensionale tra il monumentale castello e il pittoresco villaggio, veniva ora manifestata nel nuovo impianto nella insistita triangolazione tra tre diverse famiglie di padiglioni: quelli evocanti la tradizione delle civiltà che avevano dominato il Mediterraneo e di cui l'Italia fascista si dichiarava erede, e segnatamente l'antico Impero romano e la Repubblica veneziana, richiamati anche nel fasto delle ri-

spettive tradizioni architettoniche; quelli con linguaggi moderni, a seconda dei casi atti a sottolineare la continuità con la classicità romana o, viceversa, l'adozione di modi d'avanguardia; quelli infine etnici, nei fatti destinati a documentare quanto non solo di pittoresco ma anche di anacronistico e arcaico sussistesse nelle colonie, con il fine di rappresentare e giustificare la presunta missione civilizzatrice e modernizzatrice. Talché, inevitabilmente, come era accaduto con la vecchia e pur ridotta Mostra coloniale al Castello, il tema suggeriva un viaggio non soltanto nello spazio ma anche nel tempo. D'altra parte, come era stato già per il progetto di Lamont Young, richiamare la denominazione romana dei Campi Flegrei significava rinverdire la dimensione del mito<sup>24</sup>, che in questa fase e in questa circostanza si tingeva di precise coloriture politiche: «Tutta la gloria dei miti aureola questa zona ove ancora fremono i vulcani e dove giganteggiano tutt'intorno le testimonianze della civiltà mediterranea che da Roma si espanse nel Mondo. Vicina è Pozzuoli, grande porto dell'Urbe, prossima è l'augustea colonia del Miseno, ove la classis praetoria vegliava per la supremazia del mare. Non lontana è, infine, Literno e la grande ombra di Scipione si ergerà solenne a rimirare il documento dell'Impero nuovo»<sup>25</sup>. La toponomastica, d'altronde, avrebbe accresciuto questa dimensione di riferimenti.

Progettata per essere permanente, ma destinata come Triennale d'Oltremare a una durata assolutamente effimera per lo scoppio della guerra, la grandiosa struttura di Fuorigrotta concludeva una lunga riflessione sul ruolo di Napoli come città di esposizioni, che si sarebbe subito riaperta col dopoguerra. È evidente che sulle plurime ipotesi di utilizzazione del complesso, tra le quali non mancavano ipotesi di smembrarne le parti e gli edifici per venderli a lotti e ipotizzarne disparate funzioni, «si riverberavano gli accesi riflessi della passione politica»<sup>26</sup>. Non prevalse alla fine il pregiudizio politico, e si comprese che questa grandiosa infrastruttura, ancorché nella fase di incertezze già in parte compromessa dalla speculazione in quei suoli – sottoposti all'epoca a misure di salvaguardia, ma non ancora espropriati<sup>27</sup> –, aveva un potenziale enorme proprio nella sua interezza: sembrò che questo potenziale potesse dispiegarsi in rapporto all'intera città, in ragione delle sue potenziali funzioni economica, turistica e urbanistica. Non prevalse alla fine la proposta di Giuseppe Russo, lucido responsabile del centro studi della Unione industriale di Napoli, di considerare preminente la funzione turistica, in qualche misura

rimandando alle lontane idee di Lamont Young: «occorrerebbe [...] servirsi di tali impianti per organizzare un centro turistico, il quale avesse dato la possibilità al forestiere di trascorrervi un certo periodo alternando le gite alle soste e fornendogli nei giorni di permanenza a Napoli la possibilità di recarsi a teatro, alla piscina, al campo da tennis ed anche di visitar mostre dell'artigianato o una mostra di pittura senza allontanarsi dalla originale cittadina che lo avesse ospitato in uno scenario fiabesco»<sup>28</sup>. Si pensò, invece, a recuperare la funzione internazionale originaria, con il suo potenziale commerciale, tramutandola in Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano del mondo, «avente lo scopo di

attuare in Napoli mostre documentative delle attività del lavoro italiano nel mondo e dei prodotti d'oltremare e la facoltà di perseguire finalità attinenti alla valorizzazione economica e turistica della città di Napoli»<sup>29</sup>. Con queste finalità, e con un nuovo investimento, si sarebbero affrontati i successivi decenni, tra alti e bassi. Oggi, in un quadro sociale, economico e urbanistico completamente diverso, langue il dibattito, mentre si impone una riflessione di carattere generale che, a partire dalla consapevolezza del lungo percorso iniziato con l'Unità, nonché della consistenza storica e patrimoniale del complesso, delinei convincenti scenari futuri.

#### Note

- <sup>1</sup> A. Buccaro, 1864. *Napoli Progetto di un "Palazzo per l'Esposizione italiana"*, in «Quaderni Di», n. 6, 1988, numero monografico *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, a cura di M. Picone Petrusa, M.R. Pesolano, A. Bianco, pp. 82-87.
- <sup>2</sup> M. Picone Petrusa, *Il neorinascimento italiano nelle esposizioni del secondo Ottocento*, in *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto*, a cura di F. Mangone, Napoli, Electa Napoli, 2005, p. 16.
- <sup>3</sup> Ead., *Cinquant'anni di esposizioni industriali in Italia 1861-1911*, in *Le grandi esposizioni in Italia*, cit., pp. 7-28.
- <sup>4</sup> Ead., *Il neorinascimento italiano*, cit., p. 28, n. 5.
- <sup>5</sup> *L'Esposizione marittima internazionale di Napoli*, in «Nuovo Giornale Illustrato Universale», 11 giugno 1871, p. 235.
- <sup>6</sup> A. Betocchi, *L'edificio dell'Esposizione*, in «L'Esposizione Internazionale marittima», I dispensa, 3 maggio 1871, p. 7.
- <sup>7</sup> R. Florio, *L'architettura delle Idee. La stazione Anton Dobrn di Napoli*, Napoli, artstudiopaparo, 2015, p. 53.
- <sup>8</sup> G. Belli, *L'Accademia di Belle Arti in Napoli*, in *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia, 1861-1911*, a cura di F. Mangone, M. G. Tampieri, Napoli, artstudiopaparo, 2011, pp. 159-166.
- <sup>9</sup> M. Picone Petrusa, *Le grandi esposizioni italiane nei primi cinquant'anni dell'unità*, ivi, p. 169.
- <sup>10</sup> G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina edizioni, 1978, pp. 39-46.
- <sup>11</sup> U. Carughi, *La Galleria Umberto I*, Napoli, Di Mauro, 1996.
- <sup>12</sup> M. Lobasso, G. Mennella, *Tennis Club Napoli 1905-2005*, a cura di G. Leonetti, Napoli, Electa Napoli, 2005, p. 13.
- <sup>13</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle Esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, p. 196.
- <sup>14</sup> P. Rossi, *Sviluppo urbano della piazza del Municipio*, in *Piazza del Municipio e il palazzo della Banca d'Italia a Napoli*, a cura di P. Rossi, Napoli, Stagioni d'Italia, 1997, p. 84.
- <sup>15</sup> E. Campana, *Cronache napoletane. L'Italia alla II mostra internazionale d'arte coloniale nel Maschio Angioino di Napoli*, in «Emporium», 1934, pp. 238-248, p. 238.
- <sup>16</sup> M. Palmieri, *Esposizioni, fiere e cultura visiva coloniale italiana fra le due guerre*, tesi di dottorato (XXXI ciclo) in *Scienze storiche e dei beni culturali*, relatore M. I. Catalano, Università della Tuscia, Viterbo 2019.
- <sup>17</sup> Cfr. *La mostra d'Oltremare e la zona in cui dovrà sorgere; La lettera di uno studioso; La Mostra d'Oltremare e la bonifica di Fuorigrotta*, in «Il Mattino», 23 febbraio 1937.
- <sup>18</sup> Cfr. F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit.
- <sup>19</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per Risanamento, 1961, pp. 65-66.
- <sup>20</sup> U. Siola, *La mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 21.
- <sup>21</sup> F. Mangone, G. Belli, *Capodimonte, Materdei, Vomero. Idee e progetti per la Napoli collinare 1860-1936*, Napoli, Grimaldi, 2012, pp. 14-24.
- <sup>22</sup> U. Carughi, *Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Mostra della pittura napoletana del Seicento, del Settecento, dell'Ottocento (1938)*, in *Architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 245-246.
- <sup>23</sup> Si veda il saggio di Stefano Causa nel presente volume; cfr. anche *La mostra retrospettiva alla Triennale d'Oltremare* (catalogo), Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare, 1941.
- <sup>24</sup> Su questa dimensione, cfr. F. Mangone, G. Belli, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito*, Napoli, Grimaldi, 2011.
- <sup>25</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, G. Montarino, 1952.
- <sup>26</sup> G. Russo, *Il lavoro – le mostre – le città*, in *I Mostra triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, Napoli, Montanino, s.d. (1952), p. 23.
- <sup>27</sup> Una testimonianza emblematica della precocità di questo fenomeno è data dalla lettera inviata dal Comitato Nazionale di Liberazione di Napoli al Prefetto di Napoli, relativa alla denuncia, ricevuta in data 13 aprile 1945, dell'utilizzazione a fini speculativi di suoli che avrebbero dovuto essere utilizzati per la Mostra. Archivio di Stato di Napoli, *Comitato Nazionale di Liberazione*, Cat. V 5 a 7, Cat VI 1 a 5.
- <sup>28</sup> G. Russo, *Il lavoro – le mostre – le città*, cit., p. 17.
- <sup>29</sup> Ivi, p. 14.



# Mostre ed esposizioni durante il fascismo: politica culturale e regime

Francesca Capano

## *Introduzione*

Il regime fascista tra gli anni Venti e gli anni Trenta mise in atto un controllo totale dell'immagine dell'Italia, come dimostra l'istituzione nel 1923 dell'Ufficio Stampa e Propaganda, diretto dallo stesso Benito Mussolini, allo scopo di ottenere un progetto di 'fascistizzazione' della cultura attraverso la costruzione del 'culto del Duce' e del culto dell'italianità. Tra le forme di convinzione i filmati furono uno strumento molto efficace: nel 1924 fu istituito l'Istituto Luce, soggetto al continuo controllo dell'Ufficio Stampa e Propaganda. I cinegiornali, proiettati in tutti i cinematografi italiani, raccontarono anche delle mostre e delle esposizioni. Il ruolo fondamentale svolto dall'ufficio per la propaganda venne rafforzato nel 1935, quando questo divenne Ministero della Stampa e Propaganda, a cui fu affiancato nel 1937 il Ministero della Cultura Popolare<sup>1</sup>.

L'immagine dell'Italia fu costruita con cura, vari furono i canali di diffusione: mostre, eventi culturali periodici come le triennali, esposizioni internazionali e nazionali. Tutta la propaganda si condensò in due manifestazioni la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, la cui esposizione durò poco più di un mese, e l'Esposizione Internazionale di Roma del 1942 che invece non si tenne mai. Entrambe portate avanti con un'accanita determinazione nonostante i venti di guerra. Gli esiti raggiunti da mostre ed esposizioni si intrecciarono e le esperienze acquisite furono investite nella riuscita sia della Triennale napoletana che nell'E42<sup>2</sup>.

In questi anni, dunque, l'architettura degli apparati effimeri ebbe grande rilievo: tante furono le realizzazioni – allestimenti, padiglioni, apparati celebrativi – che grazie alla loro essenza precipua di transitorietà favorirono una maggiore libertà compositiva di architetti, scenografi, pittori e scultori. La propaganda di regime richiese grandi apparati scenici talvolta a scala urbana e progettati come quinte cinematografiche<sup>3</sup>. L'architettura per le esposizioni fu un valido banco di prova per la cultura architettonica italiana, tra le tante manifestazioni di quegli anni ci riferiremo brevemente e con un focus sugli aspetti legati alla propaganda solo a quelle più note. L'Istituto Luce riprese quasi tutti questi eventi, e il numero di filmati dedicato alle manifestazioni è indicatore dell'importanza che il regime riservò ad esse.

## *Le esposizioni internazionali e nazionali*

Le occasioni di confronto con le altre nazioni erano molto ricercate, deputate a tali rapporti erano chiaramente le esposizioni internazionali, attraverso le quali l'Italia era alla costante ricerca di consenso popolare, di richiamo delle comunità di emigranti<sup>4</sup>, ma soprattutto di conquistare credibilità verso gli stati stranieri, rispetto ai quali nutriva una celata consapevolezza di inferiorità. Nel decennio 1929-1939 si svolsero ben cinque fiere, un numero considerevole; l'Italia vi partecipò sempre<sup>5</sup>. Queste manifestazioni erano il riflesso delle politiche nazionali, che si rivelavano nelle architetture effimere; gli edifici temporanei esprimevano il peso della nazione.

Al 1929 risale la prima esposizione organizzata sotto l'egida del Bureau International des Expositions, istituito l'anno precedente. Per l'Esposizione internazionale di Barcellona fu scelto il tema *Industria, arte e sport*<sup>6</sup>. Il capolavoro di Ludwig Mies van der Rohe, il Padiglione della Germania, fu tra i pochi esempi di architettura moderna – insieme ai padiglioni di Jugoslavia e Svezia –; nell'esposizione, invece, si respirava un monumentalismo neo-storicista<sup>7</sup>. Il Padiglione Italia fu affidato a Piero Portaluppi: un «bel padiglione di pietra e marmo»<sup>8</sup>, influenzato dalla Secessione<sup>9</sup>. Qui furono allestite la Mostra del turismo e la Mostra delle corporazioni; altre rassegne furono ospitate nei settori specifici come quella del tessile di Gio Ponti e Luciano Baldessari nel Palazzo dell'Arte Tessile e la Mostra della stampa allestita da Giovanni Muzio e Mario Sironi<sup>10</sup>.

Nel 1933 l'Esposizione Internazionale di Chicago, *A Century of Progress, International Exposition*, fu incentrata sull'industria e la ricerca scientifica. Lo sviluppo scientifico e tecnologico fu associato ad un gusto moderno, internazionale, abbandonando lo storicismo che aveva caratterizzato in larga misura gli eventi precedenti. Per contenere i costi a causa della crisi economica si fece largo uso di materiali poveri: semplici volumi anche di grandi dimensioni, caratterizzati dall'uso del colore. Il risultato fu deludente e l'architettura fu definita «più produzione di ingegneria che di architettura»<sup>11</sup>. L'Italia contribuì con varie mostre e un padiglione. Il Travel and Transport Building ospitò le mostre dell'aeronautica, ritenuta simbolo del progresso. Alle mostre erano



collegate le esibizioni degli aviatori: la partecipazione italiana fu la *Trasvolata atlantica del decennale* di Italo Balbo<sup>12</sup>. L'Istituto Luce diede molto risalto all'evento<sup>13</sup>. L'anno seguente a Milano fu allestita la mostra monografica sulla traversata aerea, diretta da Giuseppe Pagano. Le mostre scientifiche furono affidate al Consiglio Nazionale delle Ricerche e al suo presidente Guglielmo Marconi<sup>14</sup>.

Per il Palazzo Italia fu bandito un concorso destinato ai giovani architetti, vinto da Adalberto Libera e Mario De Renzi, protagonisti della Mostra della Rivoluzione Fascista (1932)<sup>15</sup>. L'edificio era caratterizzato da un grande portale rettangolare con una pensilina ispirata a una grande ala di aeroplano e un immancabile fascio littorio stilizzato; il padiglione ebbe molto successo. Il salone d'onore terminava con un muro curvo, dipinto nella parte alta da un murales di Sironi con al centro il ritratto di Mussolini, derivato dalla statuaria romana; la parte bassa ospitava pannelli di fotomontaggi retroilluminati, che ritraevano i monumenti di Roma antica e le recenti trasformazioni a scala urbana volute dal regime. La mostra risentiva molto di quella romana dedicata alla Rivoluzione Fascista. Giulio Parisio fu l'autore dei ritratti di Roma contemporanea. Il turismo italiano ebbe un peso consistente, così come era avvenuto nella precedente esposizione catalana<sup>16</sup>.

Con l'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1935 furono celebrati i trasporti per il centenario della ferrovia belga. L'evento coincideva con il cinquantenario della proclamazione dello stato del Congo e fu riservato ampio spazio al colonialismo. L'Italia si presentò con più padiglioni e una torre di tubi innocenti alta più di cento metri su cui spiccava la scritta Italia<sup>17</sup>. Per il Padiglione Littorio, il diretto riferimento, secondo le indicazioni di Mussolini stesso, fu la quinta effimera di Sironi e de Renzi per la Mostra della Rivoluzione Fascista<sup>18</sup>. Come l'esterno l'interno, sulla scorta della mostra romana raccontava dell'ascesa politica del fascismo. Tra i padiglioni italiani quello della Città di Roma era destinato alla mostra dell'arte capitolina tra Antico e Rinascimento. Il progetto sia



del padiglione che della mostra fu affidato ad Antonio Muñoz, direttore della sezione Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma, che predispose un edificio eclettico di gusto neo-rinascimentale, per preparare il visitatore all'esposizione di pezzi originali e riproduzioni<sup>19</sup>. Ettore Rossi progettò i padiglioni dell'Ottica, della Chimica e della Direzione Generale del Turismo, per quest'ultimo ottenne anche un premio. Eugenio Giacomo Faludi fu responsabile dei padiglioni dell'Aeronautica e della Snia Viscosa.

L'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*, registrò un'inflexione verso i nazionalismi, sintomo più evidente delle tensioni politiche ed economiche, chiaramente espresse nel binomio potere-architettura. Lungo l'asse del Champs des Mars, storico sito delle esposizioni, furono sistemati i padiglioni per accogliere i quarantaquattro paesi<sup>20</sup>. Il predominio di Francia e Inghilterra, che aveva caratterizzato le esposizioni precedenti, venne sostituito da quello di Germania e Unione Sovietica, come dimostrarono i due monumentali padiglioni. Quello della Germania di Albert Speer e quello sovietico, ascrivibile all'influenza della S.S.A. e di Boris Iofan, sovrastavano volumetricamente tutti gli altri e rivaleggiavano con la Torre Eiffel. In modo evidente i regimi totalitari avevano accantonato Razionalismo e Costruttivismo. Gli esiti della ricerca razionalista erano però rintracciabili nel padiglione spagnolo di Josep Lluís Sert e Luis Lacasa e nel *Pavillon des Temps Nouveaux* di Le Corbusier e Pierre Jeanneret<sup>21</sup>. L'Italia mostrò il suo compromesso con il movimento moderno nel padiglione di Marcello Piacentini con Pagano e Cesare Valle<sup>22</sup>: una struttura semplice derivata dalla villa romana con una torre alta trentacinque metri offriva una pacata monumentalità. Il classicismo era richiamato dalle statue della torre. L'allestimento del salone d'onore fu affidato a Pagano, al centro campeggiava il mosaico delle realizzazioni a carattere sociale del regime, opera di Sironi<sup>23</sup>. La sezione *Italia d'Oltremare* fu affidata sia per la progettazione che per l'ordinamento a Sironi. Allestita al piano terra, presentava al





A pag. 68

1. La quinta effimera del Palazzo dell'Arte di Erberto Carboni per l'Esposizione Aeronautica Italiana di Milano del 1934 (*L'ordinamento delle sale alla esposizione dell'Aeronautica italiana*, in «Casabella», a. VII, n. 80, agosto 1934).

2. Piero Portaluppi, *El Pabellon de Italia a Barcelona*, 1928 (Fondazione Piero Portaluppi: <http://www.portaluppi.org/opere/padiglione-italiano-allesposizione-internazionale-di-barcellona/>).

3. Foto del plastico del Palazzo Italia di Adalberto Libera, Mario De Renzi e Antonio Valente per l'Esposizione Internazionale di Chicago del 1933 (NdR, *Il Padiglione dell'Italia all'Esposizione di Chicago*, «Architettura», 5).

4. Il padiglione del Turismo di Ettore Rossi e il padiglione Littorio – sul disegno della quinta effimera di Adalberto Libera e Mario De Renzi del Palazzo delle Esposizioni di Roma per la Mostra sulla Rivoluzione del Partito Fascista – lungo l'*Avenue du Gros Tilleux* dell'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1935 (S. Muratori, *L'Esposizione Internazionale di Bruxelles 1935*, in «Architettura», a. 14, f. lo IX, settembre 1935).

5. Particolare della torre del Padiglione Italia di Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 (R. Zveteremich, *Prima visita all'esposizione di Parigi*, in «Casabella», n. 115, luglio 1937).

centro la copia della statua di Claudio, ritrovata a Cirene l'anno precedente; «l'attività altamente patriottica delle collettività italiane all'estero» era esposta da grafici, ingrandimenti e dal bassorilievo in gesso *L'Italia Colonizzatrice*<sup>24</sup>. L'Esposizione Internazionale di New York del 1939 – poi riaperta a guerra iniziata nel 1940 senza l'Italia –, presentò un tema molto ambizioso: *Building the World of Tomorrow*. La più grande esposizione mai realizzata fu sostenuta anche da una campagna mediatica senza precedenti<sup>25</sup>. Scopo principale dell'Italia era promuovere la prossima esposizione, l'E42, a cui si stava lavorando già da tre anni. Il Padiglione Italia fu affidato a Michele Busiri Vici; dell'allestimento del

Salone d'Onore nel Federal Building fu incaricato Clemente Busiri Vici, fratello di Michele. Con uno stile aulico fu esposto, ancora una volta, il legame tra Roma imperiale e le imprese del regime, come le bonifiche. Anche il Padiglione Italia si presentava monumentale e ispirato a un bieco classicismo, enfatizzato da più elementi: il porticato anteriore, la riproduzione della Dea Roma del Campidoglio, la fontana a cascata, la vasca d'acqua e infine il monumento a Guglielmo Marconi, morto nel 1937 e protagonista della passata esposizione. Il prospetto posteriore rimandava a un arco trionfale con la lupa capitolina<sup>26</sup>. La sala principale fu dedicata all'E42; i muri erano rivestiti da mosaici che alludevano alla prevista esposizione romana, al centro fu posto il plastico in vetro del progetto, realizzato da Venini. Le mostre industriali furono sicuramente più interessanti, allestite con soluzioni più moderne<sup>27</sup>.

Tutto il quartiere espositivo fu realizzato con edifici temporanei, alla *Building the World of Tomorrow* si contrapponeva l'esposizione romana tutta progettata per restare e dimostrare le imprese del nuovo stato imperiale italiano e di Mussolini<sup>28</sup>.

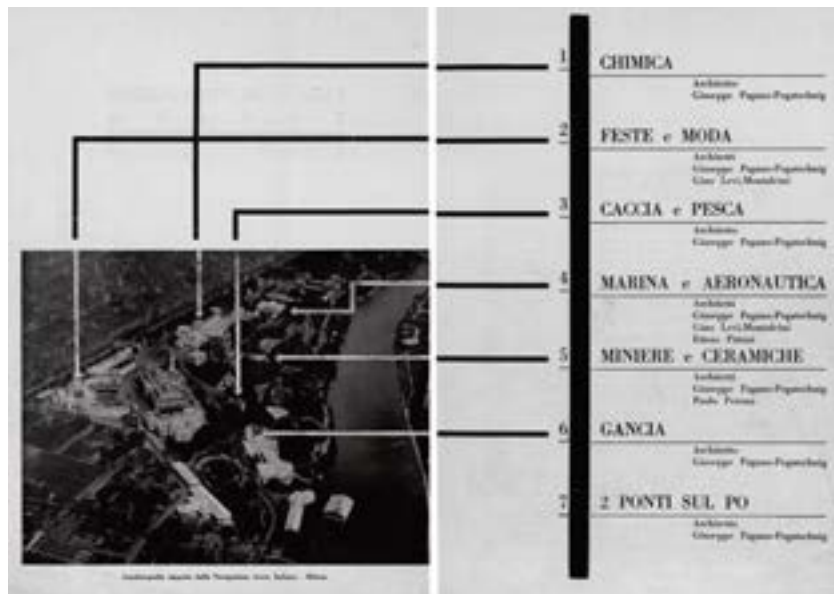


Nell'ottobre del 1939 Roma accoglieva Grover Whalen, presidente dell'esposizione newyorkese, che con una solenne cerimonia visitò il cantiere dell'E42 e poi Ostia con i suoi monumenti romani – anch'essi largamente documentati a New York –; entrambe le visite furono raccontate dal cinegiornale dell'Istituto Luce<sup>29</sup>.

Non meno interessanti per il nostro racconto sono le esposizioni italiane, dove si sperimentarono soluzioni architettoniche di respiro internazionale. Dalla fine dell'Ottocento Torino aveva dimostrato di essere un centro fieristico capace di attrarre molti visitatori e di generare vantaggi economici per la città; una vocazione confermata dall'*Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro* del 1911, che aveva celebrato il cinquantenario dell'unità d'Italia<sup>30</sup>.

Nel 1928 fu organizzata l'Esposizione Nazionale di Torino al Parco del Valentino e del Pilonetto<sup>31</sup> in un momento di grande fermento per la cultura architettonica italiana: tra la Prima Esposizione di Architettura Razionale del 1927 di Roma e la seconda di Milano del 1931, e precedendo di un anno l'esposizione di Barcellona. Si commemoravano due eventi storici uno a carattere regionale, il cinquecentenario della nascita di Emanuele Filiberto di Savoia, e l'altro a carattere nazionale, e aggiungevi nazionalista, il decimo anniversario della vittoria della Prima guerra mondiale<sup>32</sup>.

Il programma prevedeva iniziative congressuali e culturali dai temi molto vari: moda, storia, produzione agricola e industriale, arte, alimentazione, cooperazione, mutualità, e non poteva mancare il colonialismo<sup>33</sup>. Furono costruiti cento padiglioni, otto ingressi, il parco divertimenti e il ponte Vittorio Emanuele III per collegare il Valentino al borgo del Pilonetto<sup>34</sup>. L'Ufficio tecnico, responsabile dei padiglioni effimeri, era presieduto da Giovanni Chevally e diretto da Pagano,



che coinvolse Gino Levi Montalcini e Paolo Perona, Ettore Pittini, tutti autori con il direttore dei padiglioni più interessanti, che furono pubblicati dagli stessi autori a manifestazione terminata nel 1930<sup>35</sup>. I sette edifici – il Padiglione della Chimica, il Padiglione di Caccia e Pesca e il Padiglione Gancia di Pagano, il Padiglione di Feste e Moda di Pagano e Levi Montalcini, il Padiglione di Marina e Aeronautica di Pagano, Levi Montalcini e Pittini, il Padiglione delle Miniere e Ceramiche di Pagano – furono descritti con disegni e scatti degli edifici vuoti in modo da esaltarne l'architettura. Il volume forse è il documento più adatto a mostrare quanto l'architettura fosse la vera protagonista dell'evento, un'architettura di respiro europeo tra Secessione e Protorazionalismo. L'evento fu ripreso nei cinegiornali dell'Istituto Luce<sup>36</sup> e un confronto tra l'apparato iconografico dei *Sette padiglioni d'esposizione. Torino 1928* e la propaganda dell'istituto ne accentua il carattere di modernità.

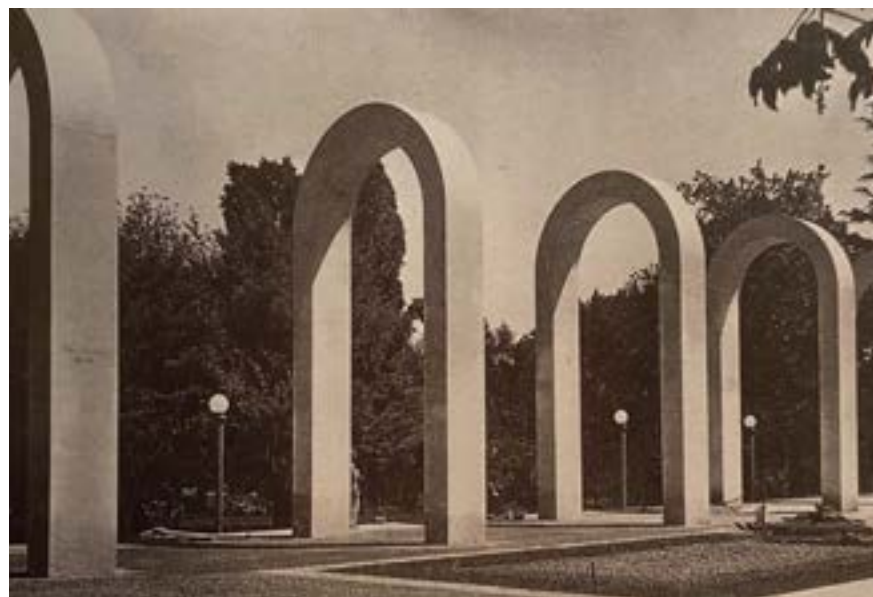
L'Esposizione Aeronautica Italiana del 1934 fu proposta dal podestà di Milano Marcello Visconti di Modrone, solo un anno dopo l'Esposizione Internazionale di Chicago, dove largo spazio era stato dato all'aeronautica italiana e alla traversata di Balbo; venne allestita al Palazzo dell'Arte, terminato da Muzio nel 1932 per la V Triennale (1933). La storia dell'aviazione italiana, orgoglio nazionale, fu ricostruita dalle origini e raccontata con l'esposizione di veri aeroplani, tra i quali il velivolo di Gabriele d'Annunzio della spedizione di Vienna e quello di Balbo della traversata. L'allestimento fu curato da Pagano, che riproponendo la soluzione adottata a Roma per la Mostra della Rivoluzione Fascista, rivestì il palazzo con una quinta, affidata al pittore Erberto Carboni<sup>37</sup>. L'atmosfera del cielo fu ricreata all'ingresso, nell'atrio e nel vano dello scalone, rivestendo le pareti di tessuto azzurro ar-

6. Padiglione Italiano di Michele Busiri Vici all'Esposizione Universale di New York, 1939 (E. Manzo, *Building The World of Tomorrow*. *La New York World's Fair del 1939 e la trasformazione della Corona Dumps*, in «Storia dell'Urbanistica», terza serie, n. 6, 2014, pp. 453-473).

7. Foto aerea dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1928 con in evidenza i padiglioni della Chimica, delle Feste e Moda, di Caccia e Pesca, della Marina e Aeronautica, delle Miniere e Ceramiche, di Gancia e dei Ponti sul Po di Giuseppe Pagano con Gino Levi-

Montalcini, Ettore Pittini e Paolo Perona all'Esposizione Nazionale di Torino del 1928 (G. Pagano-Pogatschnig, G. Levi-Montalcini, E. Pittini, P. Perona, *Sette padiglioni d'esposizione. Torino 1928*, Torino, Casa editrice f.lli Buratti, 1930).

8. Gli archi ornamentali di Mario Sironi nel piazzale d'onore della V Triennale di Milano del 1933 (E. Pontiggia, *Mario Sironi e l'architettura*, Triennale di Milano - Catalogo ufficiale, Milano, Ceschina, 1933).



ricciato. Agli allestimenti parteciparono architetti dell'*entourage* milanese e artisti della mostra romana. Oltre Pagano furono coinvolti: Franco Albini, Baldessari, Faludi, i B.B.P.R., Pietro Bottoni, Renato Camus, Paolo Clusetti, Luigi Figini e Gino Pollini, Giancarlo Palanti, Edoardo Persico. Tra gli artisti parteciparono Sironi, Marcello Nizzoli, Esodo Pratelli. Il percorso fu progettato per coinvolgere il visitatore in modo spettacolare; Pagano si occupò della Sala di Icaro e della Sala della Crociera del decennale, che si contrapponevano alla famosa Sala delle Medaglie di Persico e Nizzoli. L'antagonismo dei due direttori di Casabella esprime le contraddizioni della cultura architettonica colta di quegli anni, che rimandiamo alle parole di Giorgio Ciucci «un Pagano volutamente fazioso, che “naturalizza” lo spazio e lo rende fluido e direzionato, creando partecipazione nel visitatore coinvolto emotivamente negli eventi e nel fascismo, fa da contrappunto l'“imparzialità” di Persico, la cui struttura espositiva della Sala delle Medaglie d'oro si espande nella luce diffusa di uno spazio reso isotopo da diaframmi disposti ortogonalmente e come sospesi nell'aria»<sup>38</sup>.

#### *Le triennali e le mostre*

Le esperienze maturate nelle mostre periodiche, nelle mostre storiche e nelle mostre coloniali, per citare solo le esibizioni più congeniali al nostro discorso nel rispetto dell'economia di questo saggio, videro anche gli stessi architetti affrontare i temi a loro assegnati in modo diverso. Modernità, storicismo, monumentalità, simbolismo furono di volta in volta legati ai motivi degli eventi, alla risonanza che si voleva ottenere, alla più o meno diretta incidenza della politica. Gli esiti si intrecciarono e si influenzarono stabilendo un filo rosso dalla traiettoria accidentata che seguì la politica di

regime, concludendosi nell'E42 e nella eclettica Mostra dell'Oltremare.

La IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Industriale Moderna di Monza del 1930 fu la prima a scadenza triennale dopo le biennali<sup>39</sup> nonché occasione per abbandonare quel carattere ancora regionale a favore di una nuova produzione moderna e internazionale. L'architettura iniziò ad assumere un ruolo sempre maggiore, sorvolando sulle case – la Casa Elettrica del Gruppo 7 e Bottoni, la Casa per le Vacanze di Emilio Lancia e Gio Ponti, la Casa del Dopolavorista di Luisa Lovarini – , la mostra venne organizzata alla Villa di Monza, al cui ingresso fu realizzata la fontana di Michele Marelli, che evidenziava la contraddizione tra modernità e storicismo. L'esposizione risentiva della corrente Novecento. L'allestimento di Sironi nella Galleria delle Arti Grafiche semplificava forme consuete, come colonne e capitelli, raggiungendo quel simbolismo tipico della sua ricerca. Le Mostre Estere di Germania, Austria, U.R.S.S., Gran Bretagna, Francia, Danimarca, Belgio, Brasile, Ungheria mostrarono i diversi risultati raggiunti dai paesi nelle arti figurative e nel design.

La V Triennale di Milano, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna, fu inaugurata nel maggio del 1933. L'Architettura, espressamente citata per la prima volta, fu protagonista. Per l'occasione fu costruito il Palazzo dell'Arte, progettato da Muzio ma influenzato dalle esigenze dell'evento, richieste costantemente da Ponti e Sironi, direttori della Triennale<sup>40</sup>. L'edificio sorse al limite con il Parco Sempione, dove in continuità furono installati i quaranta padiglioni temporanei. Fu il momento di maggiore riconoscimento del razionalismo italiano, visto anche come avanguardia culturale per la moder-

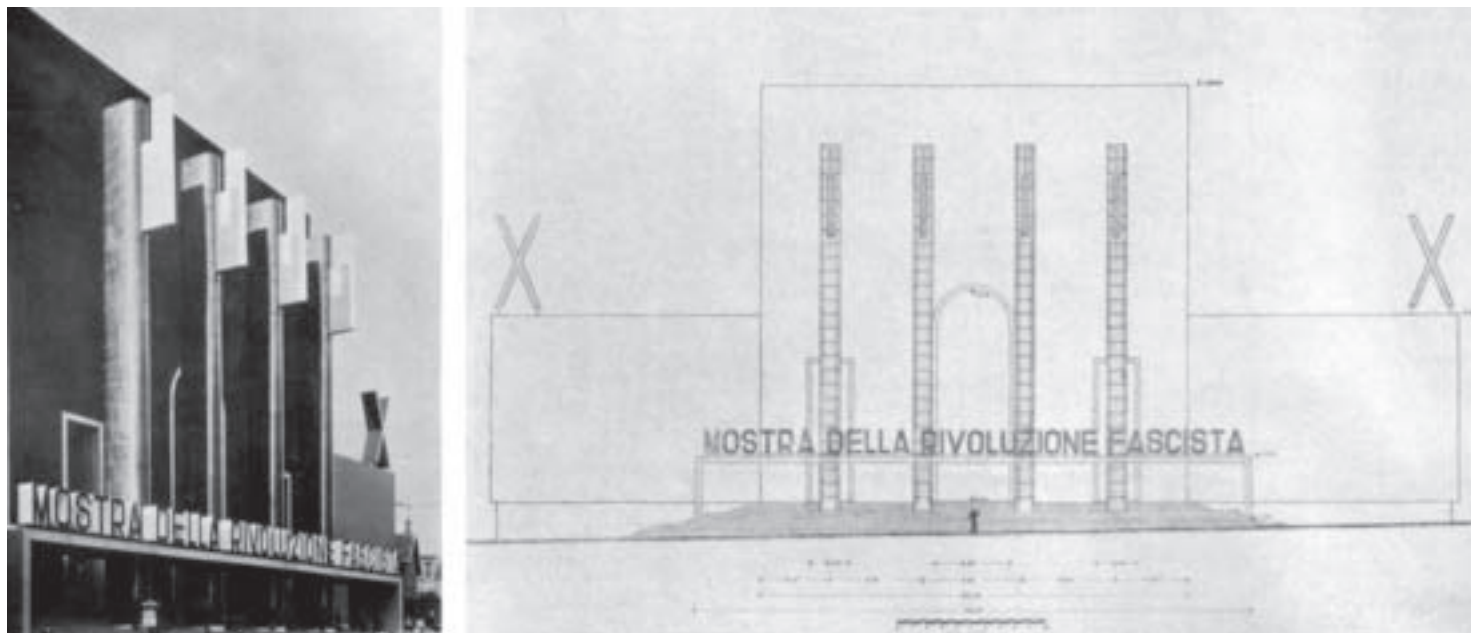


nizzazione del paese. Gli architetti coinvolti – i B.B.P.R., Bottoni, Figini e Pollini, Levi Montalcini, Pietro Lingeri, Pagano, Piccinato, Ettore Sottsass, Giuseppe Terragni – avevano appena concluso l'esperienza della II Esposizione di Architettura Razionale. La Mostra dell'abitazione faceva da contrappunto alla Mostra di arti decorative, coordinata da Sironi, affidata all'utilizzo di pitture murali, mosaici e opere plastiche dei più importanti artisti del momento come Carlo Carrà e Giorgio De Chirico<sup>41</sup>. Citiamo perché congeniale al nostro racconto il lavoro di Piccinato sulla Casa coloniale<sup>42</sup>. Architettura e pittura rimasero però su piani distinti «Novecento nelle arti figurative, Razionalismo nell'architettura»<sup>43</sup>. La VI Triennale di Milano del 1936<sup>44</sup> si svolse secondo il programma di Persico e Pagano, ma Persico era morto nel gennaio precedente e Pagano si era dimesso dal Direttorio della Triennale, al quale aveva lavorato dal '34 al fianco di Sironi e Carlo Alberto Felice con Alberto Calza Bini, Giovanni Michelucci, Ponti e Marcello Picentini. L'esposizione rimase comunque fortemente influenzata dalle amichevoli

9. La seconda sala della Mostra dell'attrezzatura coloniale curata da Carlo Enrico Rava alla VII Triennale di Milano, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e dell'Architettura Moderna del 1940 (*La mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale*, in «Domus», n. 150, XVIII, giugno 1940).

10. Mario De Renzi, Adalberto Libera, La quinta effimera del palazzo delle Esposizioni di Roma per la Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 (M.G. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, P.M., *L'organizzazione e l'ordinamento della mostra*, in «Architettura», XI, f.lo I, gennaio 1933).

divergenze di Pagano e Persico<sup>45</sup>. Lo scopo sottinteso era rinforzare il legame tra stato e architettura. Agnoldomenico Pica, curatore della Mostra internazionale dell'architettura e della Galleria dell'Architettura italiana, perseguì un atteggiamento di mediazione. Le mostre d'architettura furono allestite nel padiglione esterno di Pagano – distrutto poi dai bombardamenti della guerra –, che ospitò tra le altre la Mostra dell'architettura rurale di Pagano e Guarniero Daniel e la Mostra dell'abitazione<sup>46</sup>, improntata a un classicismo sovrappolitico<sup>47</sup>. Grande rilievo fu dato alla sezione dedicata alle nazioni straniere, dove furono esposti lavori di Le Corbusier e Alvar Aalto. Al Parco Sempione fu allestito il cinema-teatro all'aperto e la fontana di Mario Radice e Cesare Cattaneo<sup>48</sup>. Epilogo prima della guerra fu la VII Triennale di Milano, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e dell'Architettura Moderna, del 1940<sup>49</sup>, che si concluse (9 giugno) praticamente in concomitanza dell'entrata in guerra dell'Italia. L'edizione fu praticamente dedicata all'architettura di regime con una esigua partecipazione straniera. La sezione di architettura italiana fu incentrata sull'E42 di Piacentini, rappresentazione della grandezza della nuova Roma imperiale. Gli architetti milanesi e più vicini al Razionalismo curarono sezioni marginali. Rava si occupò della Mostra dell'attrezzatura coloniale<sup>50</sup>, alternativa a quelle organizzate, quasi negli stessi giorni, nei padiglioni del Settore Geografico della Mostra d'Oltremare. Se a Napoli veniva messa in scena da una parte la propaganda dell'apporto italiano per la civilizzazione delle colonie e dall'altro la visione esotica e anche mitica dei popoli indigeni, a Milano invece si mostrava il contributo dell'industria per le nuove esigenze abitative nei nuovi territori. L'evento fu filmato con un cinegiornale in occasione della visita del re<sup>51</sup>, il documentario iniziava con queste parole «unica grande manifestazione d'arte in tutta Europa», continuava con la visita di Vittorio Emanuele III ad una non specificata fabbrica di aerei e terminava con la visita al Covo di Mussolini: era chiaro che si stava per entrare in guerra. Le mostre storiche sono quelle dove la regia per la diffusione del culto dell'italianità fu studiata e condotta con grande accuratezza. Apice della propaganda fu la Mostra della Rivo-



luzione Fascista, allestita a Roma al Palazzo delle Esposizioni nel 1932 per il decennale della marcia su Roma<sup>52</sup>. La storia fu piegata al racconto fascista e mostrata grazie al massiccio utilizzo di foto, gigantografie, fotomontaggi e iscrizioni<sup>53</sup>. All'Istituto Luce furono affidate le riproduzioni<sup>54</sup>. Il progetto della mostra nacque nel 1928, ideato da Dino Alfieri, presidente dell'Istituto fascista di cultura di Milano. La prima ipotesi prevedeva l'evento a Milano al Castello Sforzesco per la celebrazione dell'istituzione dei Fasci di combattimento; poi il Partito nazionale fascista, appoggiato da Mussolini, decise di spostarla al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

L'allestimento fu affidato a De Renzi e Libera, che nascosero la facciata eclettica di Pio Piacentini con una mastodontica quinta, rigorosamente geometrica, colorata di rosso nella parte centrale e di giallo nei corpi laterali bassi. Quattro fasci di venticinque metri in metallo ritmavano la parte centrale e più alta della facciata effimera, citazione di un arco trionfale a tre fornici; posta in avanti la pensilina d'ingresso reggeva il titolo della mostra a caratteri cubitali metallici, ai lati due grandi X per indicare il decennale nonché il decimo anno fascista. Furono coinvolti Pratelli, Achille Funi, Nizzoli, Prampolini, Sironi<sup>55</sup>.

L'allestimento avvenne in un momento delicato, dopo lo scioglimento del MIAR e la creazione del RAMI, e può essere letta come uno dei tanti compromessi verso l'architettura di stato<sup>56</sup>. Fu la più massiccia celebrazione del regime: «raggiunge la sua celebrazione più sistemica. La regia spettacolare, il grandioso ed efficace apparato illustrativo, sapientemente inserito in un articolato progetto espositivo, ne fecero uno dei momenti più significativi della politica dell'immagine fascista [...] Il 'culto del Duce' dilagò ben presto al di là dei li-

miti spaziali della Mostra della Rivoluzione. Lo si può seguire attraverso quell'eccezionale fioritura d'immagini che ricoprì tutto il territorio»<sup>57</sup>.

Il metodo per raggiungere la 'regia spettacolare' fu utilizzato anche in altri eventi, fino alla Mostra d'Oltremare, dove la spettacolarizzazione della storia fu, infatti, strumento della narrazione per il Settore Storico e non solo.

A questa mostra si collegano quelle di tema archeologico che si servirono, senza raggiungere l'esasperazione del gigantismo e dell'iperrealismo della mostra romana, di foto, riproduzioni e calchi a scopo didascalico. I mezzi profusi per queste mostre furono ingenti poiché la costruzione del 'culto del Duce' passava per le metafore di Roma antica/stato fascista e Augusto primo imperatore/Mussolini.

Con questo intento la Mostra Augustea della Romanità fu allestita proprio per ricalcare la continuità con la mostra del '32 nel Palazzo delle Esposizioni, fu inaugurata il 23 settembre 1937 – Augusto era nato il 23 settembre del 63 a.C. – stesso giorno dell'apertura della Seconda Mostra della Rivoluzione Fascista<sup>58</sup>. Circa un anno prima (9 maggio 1936) era stato proclamato l'Impero<sup>59</sup>.

La Mostra Augustea di deve a Giulio Quirino Giglioli, che si era già occupato del Museo dell'Impero, nucleo originario del museo dell'E42. Il Museo dell'Impero fu un nuovo tipo di museo, caratterizzato da una forte vocazione scientifica e didattica. I lavori per la Mostra Augustea iniziarono nel 1932, affidati alla commissione presieduta da Mussolini stesso e diretta da Giglioli<sup>60</sup>. La mostra prevedeva anche una Passeggiata Archeologica e un plastico di Roma Antica<sup>61</sup>. L'arco temporale partiva dalle origini del VII a.C. e si concludeva con l'affermazione del Cristianesimo, erede della potenza



temporale di Roma. Lo scopo, esasperando l'esperienza del Museo dell'Impero, era convincere e stupire; il materiale espositivo era composto da più di 3000 calchi (sculture, epigrafi, elementi architettonici), circa 200 plastici, gigantografie, foto, carte geografiche, piante, pannelli didattici<sup>62</sup>. Un ruolo di rilievo nell'ordinamento della mostra fu affidato ad Amedeo Maiuri, responsabile della sezione Campania<sup>63</sup>. Maiuri per la Mostra d'Oltremare di Napoli fu incaricato dell'allestimento dei padiglioni di Roma Antica sul mare, delle Isole italiane dell'Egeo (con Alfonso Cufino) e della Zona archeologica con Luigi Penta<sup>64</sup>.

Archeologi, architetti, scenografi, pittori, scultori contribuirono a creare questo fantastico racconto. Tra gli architetti citiamo Eugenio Montuori, Alfredo Scalpelli, Ludovico Quaroni, Vincenzo Monaco, Franco Petrucci, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Francesco Fariello, quasi tutti impegnati anche nell'E42. Italo Gismondi, direttore delle Antichità e Belle Arti della Regia Sovrintendenza agli Scavi di Roma, era il responsabile per le ricostruzioni architettoniche<sup>65</sup>.

La regia della Mostra Augustea ha alcune similitudini con la cinematografia; nello stesso anno usciva il colossale *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, prodotto con fondi statali. Anche il film doveva contribuire al radicamento del mito di Roma e quindi dell'italianità. La ricostruzione storica è paragonabile alla progettazione scenografica della Mostra Augustea: «l'ambiente del film storico dev'essere studiato con tutti i sussidi dell'archeologia, e poi ricreato artisticamente a riprodurre lo spirito dell'epoca»<sup>66</sup>. Ancora più chiare sono le parole di Pietro Aschieri, architetto-scenografo del film, che spiegò i motivi per cui alla sobrietà romana repubblicana fu preferita la riproposizione dell'architettura imperiale «lasciare campo aperto all'allestimento fantastico e creativo, elemento che appaga nel pubblico le esigenze emozionali di effetto che sempre esso, istintivamente richiede ad un film e, soprattutto, a un film del

11. La quinta effimera del palazzo delle Esposizioni di Roma per la Mostra Augustea della Romanità di Alfredo Scalpelli, 1937 (G.Q. Giglioli, *La Mostra Augustea della Romanità*, in «Architettura», a. XVII, f.lo XI, novembre 1938).

12. Alessandro Limongelli, Gli allestimenti della Sala del Mercato di Tripoli e della Piccola Rotonda della Sezione Indiana per la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale al Palazzo delle Esposizioni di Roma del 1931 (R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Arte e Colonie*, in «Emporium», XXIV, n. 443, novembre 1931).

tipo di Scipione l'Africano. Di ciò mi sono valso nella creazione delle scene e dei costumi, cercando di derivare dalla fantasia quella completezza di elementi emotivi che mi era impossibile di attingere alle fonti della pura ricostruzione archeologica»<sup>67</sup>. Tutta la mostra fu assoggettata ai dettami della magniloquenza<sup>68</sup>. La facciata effimera nascondeva ancora una volta il prospetto eclettico. Scalpelli propose una scala gigante e massiva, assegnando all'architettura romana un codice volumetrico semplificato. La facciata era tripartita in un corpo centrale più alto e due laterali simmetrici, senza aperture. Al centro quattro pilastri, su cui campeggiavano le statue dei barbari incatenati, inquadravano un arco-ingresso gigantesco, anch'esso sormontato dalla riproduzione della Vittoria di Metz; alla sommità era scolpito il titolo della mostra. I due corpi laterali più bassi erano riservati alle iscrizioni e la balaustra era alleggerita dalla scritta DUX, che chiaramente alludeva sia ad Augusto che a Mussolini<sup>69</sup>.

Anche il palazzo fu ristrutturato per l'evento, allo scopo di ampliarne la capacità contenitiva. Furono costruiti due scaloni per raggiungere il primo piano. Sul retro fu allestito un padiglione provvisorio, destinato alla Mostra dell'Esercito. Parte del giardino fu utilizzato per la ricostruzione in scala 1:1 della casa di età imperiale e per il bar; la serra fu sistemata sulla terrazza insieme al padiglione del plastico di Roma antica<sup>70</sup>.

Terminata la mostra subito si continuò a lavorare al progetto di una nuova sede che avrebbe dovuto ospitare la Mostra dell'Impero, come esposizione permanente, cioè al museo dell'Esposizione Universale di Roma<sup>71</sup>, i cui lavori furono finanziati dalla FIAT<sup>72</sup>.

Nonostante l'influenza delle mostre coloniali con la Triennale d'Oltremare sia più semplicistica e forse meno significativa, brevi cenni sono d'obbligo.

L'aspetto più esotico, arricchito dalla ricerca antropologica, fu la ricostruzione di villaggi indigeni. *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris* del 1931 può essere considerata il più importante evento coloniale, dopo Lione (1894) e Marsiglia (1906 e 1922) e prima di Oporto (1934) e Dresda (1939); fu organizzata al Bois de Vincennes nel 1931. Tra le scienze etnoantropologiche e il mito per l'esotico furono sviluppati tanti temi ospitati in un grande complesso a scala urbana



che doveva rappresentare la società progressista che studiava, educava e aiutava nello sviluppo i popoli colonizzati. L'architettura della mostra presentava una pacata modernità, avulsa dagli estremismi delle avanguardie.

Molti i padiglioni ai quali si aggiunse il parco faunistico, nucleo originario del *Parc Zoologique*, inaugurato nel 1934. Particolare interesse fu riconosciuto al complesso dell'A.O.F. – Africa Orientale di Francia – che riproponeva architetture sub-sariane e la ricostruzione di un villaggio lacustre.

Il Padiglione Italia di Armando Brasini riproponeva la basilica di Settimio Severo a Leptis Magna; la citazione rievocava la riconquista della Libia, già provincia dell'Impero Romano. L'esterno era abbastanza fantasioso: fontane monumentali, uno specchio d'acqua – ove navigavano le piroghe – e i padiglioni delle colonie. Molto più interessante il Ristorante Italia di Guido Fiorini; l'architetto, abbandonato lo storicismo e la scala monumentale, propose un edificio, moderno e funzionalista. Destinato ad accogliere serate raffinate e colte, come pranzi o cene con menù e coreografie futuriste, il progetto riscosse un successo di critica anche per gli otto pannelli di Prampolini, ispirati al primitivismo e all'arte etnica, mettendo da parte il più semplicistico revival esotico. Nel complesso all'Italia fu affidato uno spazio notevole e sicuramente maggiore rispetto al peso che la nazione aveva come potenza coloniale<sup>73</sup>.

Chiusi i battenti dell'esposizione parigina a Roma, l'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli organizzava la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale (ottobre-gennaio 1931), allestita da Alessandro Limongelli al Palazzo delle Esposizioni. Sotto l'arco di ingresso fu posta un'ara scolpita, su cui bruciava l'incenso, piantonato dagli *zaptie*. La scenografica accoglienza preludeva alle quinte effimere con cui fu ricoperta l'anno seguente la facciata dalla Mostra della Rivoluzione Fascista. Un simile cerimoniale fu organizzato al-

l'apertura della Mostra d'Oltremare. Francia e Belgio furono gli ospiti stranieri; grande successo fu riscosso dal mercato arabo con botteghe e oggetti artistici in mostra<sup>74</sup>.

Limongelli progettò ambienti neutri, nascondendo gli invasi del palazzo piacentiniano, al fine di esaltare le esposizioni. La soluzione era molto lontana da quella storicista di Brasini, monumentale e banale utilizzata solo pochi mesi prima a Parigi; non si può parlare di razionalismo ma un paragone con il Padiglione delle colonie di Rava e Sebastiano Larco alla Fiera Campionaria di Milano del 1929 è d'obbligo<sup>75</sup>. Limongelli era stato nominato nel 1928 consulente architettonico per la municipalità di Tripoli e l'anno seguente sovrintendente al piano regolatore della città. Proprio del 1929 è il Padiglione di Roma per la terza Fiera Campionaria di Tripoli; l'architetto aveva coniugato un'idea di romanità al *milieu* libico<sup>76</sup>. Quadri, sculture fotografie, prodotti artigianali illustravano la cultura africana e il ruolo rilevante dello stato italiano. Il sottaciuto intento propagandistico era rivolto a sviluppare interesse per quei luoghi lontani e selvaggi<sup>77</sup>.

Scelta Napoli da Mussolini per la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale a Castelnuovo del 1934, l'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli affidò a Michele Biancale la direzione artistica, con la collaborazione di Ugo Ortona; Florestano Di Fausto fu incaricato dell'allestimento. Lo staff direttivo della mostra quindi veniva direttamente da Roma. La mostra utilizzava oltre le sale del castello i fossati. Le retrospettive sul Quattrocento, sull'Ottocento, sulla pittura contemporanea, l'esposizione delle Opere Missionarie erano allestite nelle sale interne; il villaggio coloniale fu ricostruito nei fossati; quest'ultimo riscosse un grande successo anche perché non visibile dall'esterno così da non creare alcun contrasto con l'architettura quattrocentesca del monumentale contenitore. Di Fausto aveva al suo attivo una vasta esperienza dell'architettura d'oltremare – aveva

lavorato a Rodi, Coò, Castelrosso, Tirana, Durazzo – e dal 1932 era diventato consulente per l'architettura del municipio di Tripoli, sostituendo Limongelli. In qualità di esperto di architettura coloniale ebbe l'incarico per la mostra napoletana e da questo lavoro scaturì quello del padiglione Libia alla Triennale d'Oltremare; qui fu tra i pochi architetti incaricati, non vincitori di concorso, estraneo alla facoltà napoletana di architettura. La Mostra di Architettura Musulmana, la Mostra Militare, la Mostra Storica documentaria e le mostre straniere di Francia, Belgio e Portogallo arricchivano il programma dell'evento<sup>78</sup>.

#### *La Mostra d'Oltremare e le esperienze pregresse*

La Mostra ancora una volta sembra essere caso esemplare contenendo in sé tutte le contraddizioni artistiche e culturali di un periodo. Le istanze culturali del decennio passato furono accolte in modo più o meno evidente nella mostra napoletana. La prima considerazione è rivolta agli artefici: l'*élite* nazionale, legata a Piacentini era coinvolta nell'E42 – Bruno Ernesto Lapadula, capo dell'ufficio allestimenti, e Piccinato lavorarono a entrambe –, si creò così una grande occasione per i giovani architetti della facoltà di architettura napoletana, coinvolti nella progettazione della mostra da Calza Bini, quasi una metafora con il complesso fieristico, che avrebbe rappresentato la grande occasione per la città.

Le varie correnti, che abbiamo incontrato nelle architetture per le esposizioni o negli apparati espositivi, sono tutte rappresentate. Sintetizzando e anche semplificando, possiamo riconoscere il richiamo allo storicismo, l'utilizzo delle gigantografie, dei fotomontaggi, della grande dimensione fino all'iperrealismo – eredità della Prima Mostra della Rivoluzione Fascista – nei padiglioni effimeri del Settore Storico, dove si voleva continuare a educare il popolo italiano al culto dell'italianità. L'obiettivo didascalico era stato perseguito con gli stessi mezzi anche nelle mostre archeologiche, infatti le mostre storiche temporanee napoletane possono essere considerate *pendant* con quella permanente dell'E42. Si fece largo uso dell'esotismo nei racconti del Settore Geografico, dove fu riprodotto il villaggio abissino. I padiglioni proposero architetture eclettiche con stilemi dei paesi lontani a cui erano destinati, come era prassi nelle esposizioni coloniali.

Le realizzazioni più moderne, dove si evincevano richiami al razionalismo e alla cultura architettonica internazionale erano nel Settore della Produzione e del Lavoro come negli edifici di Carlo Cocchia. Gli esiti più innovativi delle triennali di arte e architettura si potevano scorgere nelle mostre

a carattere merceologico allestite nel settore<sup>79</sup>. Quello meno aulico ma più interessante per gli studi di architettura e purtroppo il meno studiato per mancanza di fonti, bombardato e non ricostruito.

Tutta l'esperienza delle esposizioni internazionali fu materializzata nel complesso fieristico che univa ai padiglioni permanenti ed effimeri i luoghi d'intrattenimento: i teatri, l'Arena Flegrea, i parchi faunistico e dei divertimenti, le funicolari e non ultima la Fontana Esedra, magistralmente immortalata da Parisio dopo la riapertura in *La Fontana dell'Esedra di Notte*<sup>80</sup>.

La Mostra però era anche la rappresentazione dell'autarchia: Roma, Italia, colonie, produzione italiana, imprese italiane e contributo dello stato fascista allo sviluppo dei paesi africani italiani, nessun confronto con le altre nazioni avveniva nel recinto del complesso fieristico, che pure tanto aveva appreso proprio dalla partecipazione alle mostre internazionali dell'ultimo decennio.

Il più moderno Settore della Produzione con l'ingresso di via Terracina e i magniloquenti padiglioni del Settore Storico furono distrutti dalla guerra. Si attenuarono così le più evidenti contraddizioni della Mostra d'Oltremare, che erano caratteristiche precipue della mostra napoletana; furono incendiate anche gran parte delle sculture, che collaboravano a rendere più esplicativo il percorso, espressione della cultura fascista, come ad esempio l'apparato statuario della Torre del Partito Nazionale Fascista. Alla riapertura della mostra nel 1952 fortunatamente – ma sfortunatamente per il Settore Industria e per l'ingresso settentrionale – queste non furono ricostruite.

Con la sua solita sagacia Giuseppe Pagano aveva lucidamente colto questi aspetti «l'insieme della sistemazione, la gloriosa generosità di spazio, di luce, di colori; la ricchezza nei lavori di giardinaggio; quel senso vivace di allegro mondo mediterraneo vivo attivo e fastoso che scaturiva dall'insieme fieristico della Mostra, e soprattutto la generosa ricchezza dei principali edifici stabili conferivano a questa esposizione un innegabile privilegio. E si può credere che questa di Napoli potrà diventare senz'altro una delle mostre più simpatiche e meno musone d'Italia. Quando saranno eliminate certe cacofonie accademiche, e qualcuna delle banalità eccessivamente retoriche o troppo sfacciatamente commerciali avranno avuto il meritato restauro; quando si potrà migliorare in qualche maniera il contatto con il mare, questa mostra sarà certamente uno dei punti più vivi e più belli di Napoli»<sup>81</sup>. Purtroppo fu la guerra ad attuare l'eliminazione suggerita dall'architetto militante di «certe cacofonie accademiche, e qualcuna delle banalità».



## Note

- <sup>1</sup> L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- <sup>2</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», a. XXXIII, serie III, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-219, p. 206.
- <sup>3</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità (1937-1938): architettura, scenografia e propaganda in alcuni progetti inediti di allestimento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», *Artisti italiani in America latina. Presenze, contatti, commerci*, n. 63, 1997, pp. 91-108, p. 91.
- <sup>4</sup> M. Pretelli, *Italian Migrants in Italian Exhibitions from Fascism to the Early Republic*, in *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, edited by G. Abbattista, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2014, pp. 173-196.
- <sup>5</sup> G. Arena, *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1938-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, London, New York, Routledge, 2016 (first published edited by Ashgate Publishing, 2015), pp. 313-330.
- <sup>6</sup> Roma, Istituto Luce (d'ora in poi LUCE), Archivio cinematografico, *L'Esposizione di Barcellona del 1929: l'inaugurazione del padiglione italiano*, maggio 1929, giornale luce A / A0368, cod. A036801.
- <sup>7</sup> M. Remolina, *Barcellona e le esposizioni internazionali del 1888 e 1929. L'impronta sulla forma urbana*, in «Storia dell'Urbanistica», cit., pp. 275-291, p. 284.
- <sup>8</sup> E. De Zuani, *Le mostre italiane all'Esposizione di Barcellona*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 24, 16 giugno 1929, pp. 972-974.
- <sup>9</sup> P. Portaluppi, *Il Padiglione Italiano all'Esposizione di Barcellona*, in «Rassegna di architettura», I, 15 ottobre 1929, n. 10, pp. 361-366.
- <sup>10</sup> R.F., *Corriere Architettonico*, *I padiglioni italiani alla Mostra della stampa di Colonia e di Barcellona*, in «Architettura e Arti Decorative», n. 7, 1930, p. 325.
- <sup>11</sup> D. Morand, *L'esposizione del "Progresso di un secolo" a Chicago*, in «Architettura», n. 12, 1933, pp. 757-761.
- <sup>12</sup> L. Spada Potenziani, *L'Italia all'Esposizione Mondiale di Chicago*, maggio-novembre 1933/maggio-novembre 1934, Roma, s.d. ma 1934.
- <sup>13</sup> LUCE, Archivio cinematografico: *A Roma S. M. il Re visita la Mostra dei Cimeli che l'Italia invierà alla esposizione mondiale di Chicago. Dall'arte delle fortificazioni alla meccanica della cartografia alla navigazione aerea. L'Italia può mostrare il suo costante primato nel campo delle scienze*, 1933, giornale luce B / B0236, cod. B02360; *I preparativi fino alla partenza della Crociera Atlantica del Decennale*, luglio 1933, giornale luce B / B0299, cod. B029901; *La crociera atlantica del Decennale è compiuta. Nel cielo di Chicago la squadra aerea di Italo Balbo porta alla esposizione mondiale del progresso la più moderna prova di quanto sappia organizzare e attuare, anche in questo campo, l'Italia di Mussolini*, luglio 1933, giornale luce B / B0300, cod. B030001; *Chicago. Una grande funivia permette di cogliere dall'alto il panorama della Esposizione del progresso*, luglio 1933, giornale luce B / B0302, cod. B030202; *Chicago. (S.U.A.) Una finta battaglia navale alla Mostra del Progresso*, 18/11/1933, giornale luce B / B0369, cod. B036906; per tutti la direzione artistica fu di Arnaldo Ricotti.
- <sup>14</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *Chicago. (S.U.A.) Guglielmo Marconi visita l'Esposizione Mondiale del Progresso*, ottobre 1933, giornale luce B / B0352, cod. B035206; *Chicago. (S.U.A.) Dal palazzo dell'Esposizione Mondiale Guglielmo Marconi lancia la lettera "S" che è raccolta contemporaneamente da tutte le stazioni radiotelegrafiche del mondo*, novembre 1933, giornale luce B / B0359, cod. B035902. Altri cinegiornali di vari argomenti sono: *Chicago: Gli ultimi tocchi alla esposizione internazionale "Un secolo di progresso" dove l'Italia fieramente allinea i documenti del suo primato inventivo in tutti i campi*, maggio 1933, giornale luce B / B0272, cod. B027204; *Chicago. Come si presenta l'Esposizione mondiale del progresso*, giornale luce B / B0282, maggio 1933, cod. B028202; *Chicago. Alla Esposizione Mondiale del Progresso si svolgono gare di acrobazie equestri...piuttosto antiche*, maggio 1933, giornale luce B / B0284, cod. B028404; *Chicago. La gigantesca fauna dell'epoca preistorica è stata ricostruita ed esposta alla esposizione mondiale del progresso*, luglio 1933, giornale luce B / B0292, cod. B029202; direttore artistico era sempre Arnaldo Ricotti.
- <sup>15</sup> NdR, *Il Padiglione dell'Italia all'Esposizione di Chicago 1933*, in «Architettura», 5, 1933, pp. 316-318; il sottotitolo indica i progettisti: *arch. Adalberto Libera e Mario De Renzi*.
- <sup>16</sup> L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 256, 260.
- <sup>17</sup> S. Muratori, *L'Esposizione Internazionale di Bruxelles*, in «Architettura», anno XIII, f.lo X, ottobre 1935, pp. 561-572. LUCE, Archivio cinematografico, *I sovrani inaugurano l'Esposizione Internazionale di Bruxelles*, 15/05/1935, giornale luce B / B0676, cod. B067608, *Si inaugura l'Esposizione Internazionale*, 29/05/1935, giornale luce B / B0684, cod. B068410; per entrambi la direzione artistica era di Arnaldo Ricotti. Archivio Fotografico, Quindici scatti sono dedicati ai padiglioni: codd. A00060689, A00060699, A00060690, A00060691, A00060692, A00060693, A00060694, A00060695, A00060696, A000-60697, A00060698, A00060701, A00060702, A00060703, A00060704.
- <sup>18</sup> *Esposizione Universale ed Internazionale di Bruxelles 1935*, a cura del Commissariato Generale per l'Italia, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1935, p. 12. Giuseppe Volpi conte di Misurata fu nominato commissario straordinario dell'esposizione.
- <sup>19</sup> F. Betti, G. Raimondi, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz*, in «Bollettino dei Musei comunali di Roma», n. XX, 2008, pp. 174-182. LUCE, Archivio cinematografico, *Momenti dell'Esposizione Internazionale*, 29/05/1935, giornale luce B / B0685, cod. B068510, direzione artistica Arnaldo Ricotti, era dedicato al Padiglione Italia.
- <sup>20</sup> G. Belli, *Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, in «Storia dell'Urbanistica», cit., pp. 323-340, p. 325.
- <sup>21</sup> G. Cimadomo, R. Lecardane, *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 18, 2014, pp. 1-20.
- <sup>22</sup> *L'edificio dell'Italia all'Esposizione internazionale di Parigi 1937*, in «Architettura», a. XVI, maggio 1937, f.lo V, pp. 243-258; P. Marconi, *Urbanistica e architettura a Parigi e all'Esposizione Internazionale 1937*, in «Architettura», XVI, maggio 1937, f.lo IX, pp. 499-536; LUCE, Archivio cinematografico, *Esposizione Internazionale inaugurata dal presidente Lebrun*, 09/06/1937, giornale luce B / B1110, cod. B111001; *Attrazioni dell'esposizione internazionale*, 04/08/1937, giornale luce B / B1141, cod. B114104; direzione artistica di Arnaldo Ricotti. Cfr. *Marcello Piacentini architetto. 1881-1960* (atti di convegno, Roma 2010), a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma, Gangemi Editore, 2012.
- <sup>23</sup> R. Zveteremich, *Prima visita all'esposizione Universale di Parigi*, in «Casabella», n. 115, giugno 1937, pp. 2-33, precisamente p. 21.
- <sup>24</sup> *L'edificio dell'Italia all'esposizione internazionale di Parigi 1937*, cit., pp. 243-258.
- <sup>25</sup> E. Manzo, *"Building The World of Tomorrow". La New York World's Fair del 1939 e la trasformazione della Corona Dumps*, in «Storia dell'Urbanistica», cit., pp. 453-473, p. 458. LUCE, Archivio cinematografico, *La Fiera mondiale di New York*, 14/09/1938, giornale luce B / B1373, cod. B137303, direzioni artistica di Arturo Gemmiti; *Immagini degli edifici dell'Esposizione mondiale, a pochi mesi dall'apertura ufficiale*, 07/12/1938, giornale luce B / B1421, cod. B142103, direzione artistica Arnaldo Ricotti, Basilio Franchina; *Esposizione mondiale*, 08/03/1939, giornale luce B / B1473, cod.

- B147302, direzione artistica di Arturo Gemmiti; *Il giorno dell'inaugurazione della fiera mondiale*, 17/05/1939, giornale luce B / B1512, cod. B151202, direzione artistica di Basilio Franchina; *La fiera mondiale*, 24/05/1939, giornale luce B / B1516, cod. B151607, direzione artistica di Arnaldo Ricotti; *Spettacolo alla fiera mondiale*, 31/05/1939, giornale luce B / B1521, cod. B152102, direzione artistica *Idem*; *La fiera mondiale*, 31/05/1939, giornale luce B / B1521, cod. B152108, direzione artistica *Idem*; *La Madonna di Melbourne di Van Dyck*, 21/06/1939, giornale luce B / B1533, cod. B153302, direzione artistica di Arturo Gemmiti; *La fiera mondiale*, 05/07/1939, giornale luce B / B1542, cod. B154204, direzione artistica Arnaldo Ricotti; *L'alta moda italiana*, 05/07/1939, giornale luce B / B1543, cod. B154306, direzione artistica *Idem*; *Alla fiera dell'ala si esibisce un nuovo uomo-pipistrello. L'uomo si è lanciato da un'altezza di 4500 metri usando le sue ali ed ha aperto il paracadute a soli 300 metri da terra*, 25/10/1939, giornale luce B / B1606, cod. B160602, direzione artistica *Idem*; *La Fiera mondiale di New York, dopo 185 giorni, chiude i battenti, che verranno riaperti nel maggio 1940*, 20/12/1939, giornale luce B / B1638, cod. B163806, direzione artistica di Arturo Gemmiti; *Esibizione di un paracadutista alla Fiera Mondiale di New York. Un'allegorica sfilata per celebrare l'anniversario dell'ufficio brevetti americano. Corsa ippica nel Kentucky*, 07/06/1940, giornale luce C / C0043, cod. C004302, direzione artistica *Idem*; *Il plastico della "città futura" alla fiera di New York. L'uomo più brutto del mondo. Una sfilata di fanciulle aspiranti al titolo di Reginetta*, 11/06/1940, giornale luce C / C0045, cod. C004502, direzione artistica *Idem*.
- <sup>26</sup> Cronaca dell'Esposizione Universale di New York, in «Casabella», n. 141, 1939, pp. 22-23, le foto dell'editoriale sono di Ernesto Lapadula.
- <sup>27</sup> L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali*, cit., pp. 356, 357.
- <sup>28</sup> A. Castagnaro, *Verso l'architettura contemporanea*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, pp. 141, 142.
- <sup>29</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *Il Presidente dell'Esposizione di New York, Grover Whalen, visita l'E 42 accompagnato dal senatore Cini*, 18/10/1939, giornale luce B / B1602, cod. B160206, direzione artistica di Basilio Franchina.
- <sup>30</sup> *Guida ufficiale della Esposizione Internazionale. Torino 1911*, Torino, Stabilimento tipografico Dott. G. Momo, s.d. ma 1911.
- <sup>31</sup> R. Tamborrino, *L'Esposizione nazionale italiana del 1928, in Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, a cura di M.A. Giusti, R. Tamborrino, Torino, Allemandi, 2008, pp. 33-37.
- <sup>32</sup> V. Garuzzo, *Torino 1928: l'architettura dell'Esposizione nazionale italiana*, Torino, Testo & immagine, 2002.
- <sup>33</sup> *Le esposizioni ed i festeggiamenti di Torino nel 1928*, Torino, Ajani & Canale, s.n. ma 1928; *Torino 1928. Catalogo ufficiale della Esposizione*, Torino, Stab. Grafico Armando Avezzano, 1928.
- <sup>34</sup> N. Mafrici, *Fonti storiche e prodotti digitali. Il caso dell'Esposizione del 1928 a Torino Historical Data and Digital Products. The Case of the Exhibition of 1928 in Turin*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», a. 150, vol. LXXI, nn. 1, 2, 3, dicembre 2017, pp. 37-44.
- <sup>35</sup> G. Pagano-Pogatschnig, G. Levi Montalcini, E. Pittini, P. Perona, *Sette padiglioni d'esposizione. Torino 1928*, Torino, Casa editrice f.lli Buratti, 1930.
- <sup>36</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *Emanuele Filiberto inaugura l'Esposizione di Torino*, maggio 1937, giornale luce A / A0076, cod. A007603, *Principe Umberto visita l'Esposizione coloniale di Torino*, maggio 1937, giornale luce A / A0124, cod. A012402, *Industria italiana all'esposizione di Torino*, settembre 1937, giornale luce A / A0174, cod. A017401, *Padiglione della chimica all'Esposizione di Torino*, dicembre 1928, giornale luce A / A0247, cod. A024705, direzione artistica di Mario Craveri.
- <sup>37</sup> F. Reggiori, *Esposizione dell'Aeronautica italiana nel Palazzo dell'Arte di Milano*, in «Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti» settembre, f.lo IX, 1934, XII, pp. 532-540; *Esposizione dell'Aeronautica italiana: Giugno-Ottobre 1934-XII. Catalogo ufficiale*, Milano, E. Bestetti, 1934. Cfr. [http://archivio.triennale.org/esposizione/21846-aer?filter\\_catphoto=+](http://archivio.triennale.org/esposizione/21846-aer?filter_catphoto=), consultato gennaio 2020.
- <sup>38</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città: 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 155-156.
- <sup>39</sup> F. Reggiori, *La Triennale di Monza. IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in «Architettura e Arti Decorative», f.lo XI, luglio, 1930, pp. 481-526.
- <sup>40</sup> G. Ponti, *Anticipazioni sulla Triennale*, in «Domus», n. 56, agosto 1932, pp. 458-459; *Storia del Palazzo dell'Arte*, in «Domus», n. 65, maggio 1933, pp. 224-225. Cfr. LUCE, Archivio cinematografico, *I lavori per la preparazione della V triennale delle arti decorative e dell'architettura*, novembre 1932, giornale luce A / A1018, cod. A101805, direzione artistica di Arnaldo Ricotti; il cinegiornale mostra il Palazzo dell'Arte in costruzione.
- <sup>41</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit., pp. 153-155. LUCE, Archivio cinematografico, *I lavori per la preparazione della V triennale delle arti decorative e dell'architettura*, novembre 1932, giornale luce A / A1018, cod. A101805.
- <sup>42</sup> Arch. G.C.P., *Arch. Luigi Piccinato. La casa coloniale*, in «Edilizia Moderna», n. 10-11, XI-XII, agosto - dicembre 1933, pp. 20-23.
- <sup>43</sup> A. Pica, *Storia della Triennale*, Milano, Edizioni del Milione, 1957, p. 31.
- <sup>44</sup> *Guida della Sesta Triennale*, a cura dell'Ente autonomo per le Triennali internazionali delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Milano, s.e., 1936.
- <sup>45</sup> Cfr. R.G., *VI Triennale di Milano: il nuovo padiglione*, R. Giolli, *VI Triennale di Milano. La "Sala della Vittoria"* (M. Nizzoli, G. Pallnti, E. Persico), in «Casabella», n. 102 - 103, XIV, giugno - luglio 1936, pp. 6-13 e pp. 14-21.
- <sup>46</sup> Alla Mostra dell'abitazione parteciparono Albini, Camus, Claudio Clausetti, Ignazio Gardella, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Gabriele Mucchi, Palanti, Giovanni Romano, Bottoni, Luigi Dodi e Mario Pucci, i B.B.P.R., Angelo Bianchetti, Cesare Pea e Alessandro Pasquali. Persico con Nizzoli, Palanti e Lucio Fontana aveva progettato la Sala della Vittoria al Palazzo dell'Arte.
- <sup>47</sup> G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, cit., pp. 153-160.
- <sup>48</sup> [http://archivio.triennale.org/esposizione/23782-vitrn?filter\\_catphoto=+](http://archivio.triennale.org/esposizione/23782-vitrn?filter_catphoto=) (consultato gennaio 2020).
- <sup>49</sup> *VII Triennale di Milano: Guida*, Milano, Soc. anon. milanese editrice - S.A.M.E., 1940.
- <sup>50</sup> Triennale di Milano ([http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/23381-vitrn?filter\\_catphoto=23536&cat=23536&filter\\_type=image](http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/23381-vitrn?filter_catphoto=23536&cat=23536&filter_type=image), consultato gennaio 2020); *La mostra dell'attrezzatura coloniale alla Triennale*, in «Domus», n. 150, giugno 1940, XVIII, pp. 80-85.
- <sup>51</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *Milano - Il Re Imperatore inaugura la VII Triennale di Arte Decorativa - Il Re visita il "Covo" e una fabbrica di aerei*, 12/04/1940, giornale luce C / C0011, cod. C001101, direzione artistica di Arnaldo Ricotti.
- <sup>52</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista*, a cura di D. Alfieri, L. Freddi, Bergamo, Arti grafiche a cura del P.N.F., 1933; *Guida della Mostra della Rivoluzione Fascista*. Firenze, Vallecchi, 1933; M. Sarfatti, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, P.M., *L'organizzazione e l'ordinamento della mostra*, in «Architettura», XI, f.lo I, gennaio 1933, pp. 1-17.
- <sup>53</sup> *Mostra della Rivoluzione Fascista*, a cura di F. Gigliola, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1990.
- <sup>54</sup> *Storia della fotografia*, a cura di J.-C. Lemagny, A. Rouillé, Firenze, Sansoni, 1988, p. 138. L'istituto divulgò la mostra dai lavori fino alla inaugurazione e alle visite eccellenti: LUCE, Archivio cinematografico, *Roma La Mostra della Rivoluzione fascista. La sala del Duce*, 1932, giornale luce A / A1037, cod. A103705; *La visita di Mussolini alla mostra della rivoluzione fascista*, 10/1932, giornale luce A /

- A1016, cod. A101601; *Roma. I lavori per l'allestimento della mostra della rivoluzione fascista*, 14/10/1932, giornale luce B / B0150, cod. B015001; *Roma. Mostra della Rivoluzione fascista*, 28/10/1932, giornale luce B / B0156, cod. B015601; *I lavori per la mostra della Rivoluzione fascista*, 11/1932, giornale luce A / A1019, cod. A1019; *Roma. L'inaugurazione della mostra della Rivoluzione Fascista*, 04/11/1932, giornale luce B / B0160, cod. B016003; *La mostra della rivoluzione fascista*, 12/1932, giornale luce A / A1033, cod. filmato: A103306; *Il fascismo delle origini: 1914*, 12/1932, giornale luce B / B0177, cod. B017705; *Roma. La mostra della rivoluzione fascista*, 12/1932, giornale luce B / B0181, cod. B018103; *Roma. S.M. il re visita la mostra della rivoluzione fascista*, 02/12/1932, giornale luce B / B0171, cod. B017106.
- <sup>55</sup> L. Andreotti, *Architecture as Media Event: Mario Sironi and the Exhibition of the Fascist Revolution, 1932*, in «Built Environment», vol. 31, no. 1, 2005, pp. 9-20.
- <sup>56</sup> M. Capobianco, *Le ceneri dell'Impero*, in «ArQ», *Architettura Italiana. 1920-1939*, a cura di E. Carreri, 11, dicembre 1993, pp. 97-142, p. 137.
- <sup>57</sup> L. Malvano, *Fascismo e politica*, cit., p. 63.
- <sup>58</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi degli organi e delle istituzioni del regime fascista. Mostra della rivoluzione fascista (1862-1944)* (<https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/guida/IT-ACS-AS0001-0003706>, consultato gennaio 2020).
- <sup>59</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità*, cit., p. 95.
- <sup>60</sup> G. Rosi, *Il Museo dell'Impero Romano in Roma*, Milano - Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929.
- <sup>61</sup> G. Prisco, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma, Gangemi Editore, 2013.
- <sup>62</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità*, cit., p. 96.
- <sup>63</sup> G. Prisco, *Allestimenti museali*, cit., pp. 531-574, pp. 538-540.
- <sup>64</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*, a cura dell'Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940.
- <sup>65</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità*, cit., p. 94.
- <sup>66</sup> P. Heilbronner, *Piero Achieri e la scenografia dello «Scipione»*, in «Cinema», I, vol. 1, f. lo 4, 25 agosto 1936, p. 136.
- <sup>67</sup> P. Aschieri, *Scenografia e costumi di «Scipione l'Africano»*, in «Bianco e Nero», I, vol. II, numero speciale, luglio-agosto 1937, pp. 19-20.
- <sup>68</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *Preparativi per la mostra augustea della romanità*, 21/07/1937, giornale luce B / B1131, cod. B113105; *La mostra augustea della romanità*, 29/09/1937, giornale luce B / B1175, cod. B117507; *La cerimonia di chiusura, presenziata da Mussolini, della "Mostra augustea della romanità" a Palazzo dell'Esposizione*, 09/11/1938, giornale luce B / B1404, cod. B140404. L'archivio conserva anche alcune fotografie, codd.: A00076135 - A00076145, A00076147 - A00076154, A00076159 - A00076167, A00087016 - A00087025.
- <sup>69</sup> D. Germanò, 1927-1939. *Dal Museo dell'Impero Romano alla Mostra Augustea della Romanità*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, nuova serie, XXX, 2016, Roma, Gangemi Editore, pp. 153-164; Renato Rosatelli, Enrico Prampolini e Angelo Fattinanzi furono autori delle statue.
- <sup>70</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità*, cit., p. 96.
- <sup>71</sup> D. Germanò, 1927-1939. *Dal Museo dell'Impero*, cit., pp. 153-164; esiste una fitta corrispondenza tra Carlo Pietrangeli, stretto collaboratore di Giglioli e Gino Peressutti del gruppo dei progettisti del museo. Dalle carte si evince che l'imponente scalinata d'accesso del primo progetto era stata ridimensionata. Un'altra variante riguardava la sistemazione del plastico della pianta di Roma prevista nel salone d'onore per il quale fu predisposto un doppio accesso.
- <sup>72</sup> M. Rinaldi, *La Mostra Augustea della Romanità*, cit., p. 97. Il progetto del nuovo museo fu affidato a Peressutti, Aschieri, Domenico Bernardini e Cesare Pascoletti.
- <sup>73</sup> E. Sessa, *L'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, in *Le città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni italiane ed europee*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo, Grafill, 2009, pp. 279-367, passim. LUCE, Archivio cinematografico, *A Parigi il Presidente della Repubblica inaugura l'Esposizione internazionale coloniale*, maggio 1931, giornale luce A / A0783, cod. A078301; *Veduta aerea dell'Esposizione coloniale internazionale di Parigi*, maggio 1931, giornale luce A / A0784, cod. A078402; *A Parigi il parco zoologico all'Esposizione coloniale internazionale*, maggio 1931, giornale luce A / A0788, cod. A078802 *A Parigi l'inaugurazione del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale Coloniale*, maggio 1931, giornale luce A / A0792, cod. A079203; *In Francia i reali del Belgio visitano l'esposizione internazionale coloniale*, ottobre 1931, giornale luce A / A0869, cod. A086903, direzione artistica di Arnaldo Ricotti.
- <sup>74</sup> A. Roscini Vitali, *Fra orientalismo e modernità: la Mostra d'arte coloniale a Roma*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 301-309. Si segnala anche R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Arte e Colonie*, in «Emporium», XXIV, n. 443, novembre 1931, pp. 267-284.
- <sup>75</sup> Fondazione Fiera di Milano, Archivio storico, *Veduta esterna del padiglione delle colonie (Istituto coloniale fascista) nella fase di allestimento della Fiera Campionaria di Milano del 1929* (<https://archiviodistorico.fondazionefiera.it/oggetti/292-veduta-esterna-del-padiglione-delle-colonie-istituto-coloniale-fascista-nella-fase-di-allestimento-della-fiera-campionaria-di-milano-del-1929>, consultato a gennaio 2020), *Veduta esterna del padiglione delle colonie alla Fiera Campionaria di Milano del 1929* (<https://archiviodistorico.fondazionefiera.it/oggetti/294-veduta-esterna-del-padiglione-delle-colonie-istituto-coloniale-fascista-alla-fiera-campionaria-di-milano-del-1929>, consultato a gennaio 2020).
- <sup>76</sup> *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940* (catalogo della mostra Bologna), a cura di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 374-375.
- <sup>77</sup> LUCE, Archivio cinematografico, *A Roma si inaugura la mostra d'arte coloniale*, ottobre, 1931, giornale luce A / A0866, cod. A086605; *A Roma la Prima Mostra Internazionale d'arte coloniale*, novembre 1931, giornale luce A / A0887, cod. A088705 *A Roma La prima Mostra internazionale d'arte coloniale*, novembre 1931, giornale luce A / A0888, cod. A088801; per tutti i filmati la direzione artistica fu di Arnaldo Ricotti.
- <sup>78</sup> E. Campana, *L'Italia della II Mostra internazionale d'Arte coloniale nel Maschio Angioino*, in «Cronache napoletane», Vol. LXXX, n. 478, 1934, pp. 238-248. LUCE, Archivio cinematografico, *Inaugurazione da parte di S.M. il Re della mostra internazionale d'arte coloniale in Castelnuovo*, settembre 1934, giornale luce B / B055 2, cod. B055201, direzione artistica di Arnaldo Ricotti.
- <sup>79</sup> G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, Napoli, Fio-ranna, 2011, p. 119.
- <sup>80</sup> G. Parisio, *La Fontana dell'Esedra di notte*, anni Cinquanta, Napoli, Fondo Parisio, F7/17/22, la collocazione archivistica è in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, p. 146.
- <sup>81</sup> G. Pagano, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», novembre 1940, pp. 131-135.



## Alle porte dell'area flegrea: evoluzione e identità del territorio di Fuorigrotta e Bagnoli

Alfredo Buccaro

*Dall'età antica al Medioevo: la strada Antiniana da Neapolis a Puteoli e l'area suburbana «foris crypta»*

L'area di Fuorigrotta-Bagnoli appare come un'ampia zona pianeggiante, delimitata da strutture geo-morfologiche diverse: a est e a sud la collina di Posillipo, a nord il Monte Ruspino, il Monte Spina, le 'coste' di San Domenico, il Monte Sant'Angelo e le pendici della Canzanella, e a sud il litorale, con lo scoglio del Lazzaretto e l'isola di Nisida, un antico apparato vulcanico costituito da tufo giallo. La piana, che presenta un'unica piccola altura posta al centro, il colle di Santa Teresa, è caratterizzata da una falda idrica principale, posta a quota leggermente superiore rispetto al mare, che si alimenta con le acque meteoriche; questo aspetto si combina con la natura vulcanica dei luoghi, generando fumi e vapori che li caratterizzano da sempre. Sin dall'antichità tali fumarole, note per il loro effetto benefico, affioravano lungo la costa<sup>1</sup>. Tra il VII e il V secolo l'area era sotto l'influenza politica di Cuma. In seguito alla nascita di Neapolis alla fine del VI sec. a.C., la comunicazione tra i due centri venne assicurata da un collegamento interno che attraversava Soccavo e Pianura; ma dopo il 217-200 a.C., in seguito alla seconda guerra punica, l'influenza romana sui territori campani crebbe: Puteoli divenne il principale porto commerciale del Mediterraneo e fu quindi aperta una nuova strada *per colles* che attraversava la piana, detta *via Antiniana* (da *ante Agnanum*). Il percorso partiva dalla porta Cumana (all'altezza dell'odierna piazza San Domenico) salendo per le attuali strade Salvator Rosa, Conte della Cerra, Antignano, via Annella di Massimo, via Belvedere, per poi scendere verso la piana attraverso la Canzanella vecchia fino a via Terracina.

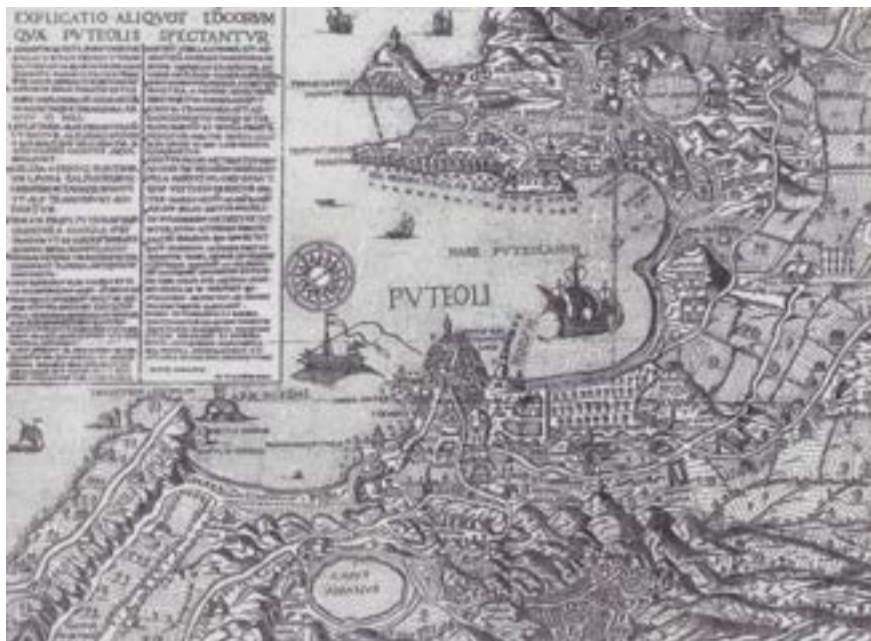
Al I secolo d.C. risale l'altra strada, nata per ragioni militari, che offriva un veloce collegamento tra Puteoli e Neapolis: il tracciato partiva dall'area di Santa Maria La Nova e seguiva le attuali piazza Municipio e via Chiaia, raggiungendo così il litorale; di qui continuava seguendo il percorso oggi a monte della Riviera di Chiaia fino a Piedigrotta e alla *Crypta Neapolitana*, scavata in età augustea dall'architetto Cocceio attraverso la collina di Posillipo; proseguiva quindi per le odierne via Grotta Vecchia, via delle Legioni, via Canzanella Vecchia, cupa Canzanella Vecchia (ove sono stati ritrovati resti romani all'interno di costruzioni moderne), ricollegandosi infine a

via Terracina. Ma, secondo la testimonianza di Seneca, la strada era poco agevole, di anguste dimensioni e in molti tratti di scarsa visibilità. Un'altra strada, corrispondente alla via vecchia Campegnna, collegava la *Crypta* con l'imbocco della grotta di Seiano, attribuita allo stesso Cocceio: da questa galleria, attraverso la collina di Coroglio, si raggiungeva la villa imperiale di *Pausilypon*, ereditata da Augusto nel 15 a.C.

Tra il I e il II secolo fu eseguito un miglioramento della rete stradale, che riguardò anche la via *Puteolis Neapolim*. Fu quindi creata una nuova arteria che attraversava la conca di Agnano: i lavori iniziarono durante l'impero di Nerva (96 d.C.) e terminarono con Traiano (102 d.C.). Lungo l'asse furono sistemati nove cippi miliari: il quinto, ritrovato nell'area del Rione Traiano, è oggi al Museo Archeologico Nazionale. L'intervento è da mettere in relazione con l'apertura della strada Domitiana (95 d.C.).

Al periodo successivo (II secolo) risalgono i complessi termali di Agnano e Terracina: di essi il secondo, collocabile all'altezza dell'incrocio tra le attuali via Terracina e via Marconi, era un impianto pubblico di piccole dimensioni alimentato dall'acquedotto augusteo del Serino, parte di un più ampio complesso, forse un villaggio o più semplicemente una sosta, trovandosi a metà strada circa tra Napoli e Pozzuoli. L'acqua del Serino, dopo aver alimentato vari centri dell'area vesuviana, passava per i Ponti Rossi e la Sanità, poi sotto il colle di San Martino, giungendo fino a Chiaia; di qui andava a rifornire le terme di Terracina grazie a un condotto parallelo alla *Crypta Neapolitana*, raggiungendo infine Pozzuoli e Miseno fino alla *Piscina Mirabilis*, che serviva la flotta di Augusto.

In occasione dei lavori per la costruzione della Mostra d'Oltremare fu ritrovata la strada romana e varie tombe di epoca imperiale poste ai lati, oltre a un mausoleo poi in buona parte ricostruito. Le terme di via Terracina, presso cui furono individuati i resti di altre antiche costruzioni facenti parte di un casale rurale, nonché tratti dell'acquedotto augusteo, furono segnalate per la prima volta per le loro proprietà salutari da Pietro da Eboli, poeta e cronista vissuto tra il XII e il XIII secolo, che le indicò come *Balneum Foris Cryptae* tra le trentacinque da lui descritte nei Campi Flegrei. Tali ritrovamenti dimostrano che l'area era un importante snodo nel sistema viario di quel territorio, posta alla confluenza tra la



più antica via *per Colles* e la più recente *per Cryptam*. Dalla via *per Puteoli* si diramava quella per *Liternum*, il cui tracciato ricalcava l'attuale Cupa Marzano; attraverso Monte Sant'Angelo la strada raggiungeva Pianura, poi i Pisani, per congiungersi alla via Campana verso la Montagna Spaccata. Un tratto, ancora lastricato, lambisce proprio il complesso termale; ma nell'area sono riconoscibili altre due parti dell'antico tracciato, l'una all'interno della Mostra d'Oltremare, l'altra nel Giardino Zoologico. Altre testimonianze di un insediamento romano sono date dal rinvenimento di una testa di Augusto nel recinto della Mostra e di un torso di statua con lorica nel perimetro del Rione Miraglia.

Agli inizi del IV secolo la prima sepoltura di San Gennaro, decapitato a Pozzuoli nel 305, fu proprio il *Marcianum*. I resti del santo furono esumati più di un secolo dopo (432) e trasportati nelle catacombe napoletane: ciò dimostra la presenza di cristiani nella zona già dal I secolo. Si racconta che San Paolo, sbarcato in questi luoghi da Alessandria nel 61, vi trovò una comunità cristiana.

Nel X secolo il bradisismo causò l'allagamento di vasti territori nell'area, con la conseguenza di una forte riduzione dell'attività agricola. Nel 985 si ha la prima notizia di una chiesa dedicata a San Vitale nella zona «*foris cryptae di Casapagana*»: l'intitolazione dell'edificio al santo martire ravennate potrebbe indicarne la fondazione durante il ducato bizantino (553-638), quando Napoli dipendeva da Ravenna, dedita al culto del santo. Alla metà dell'XI secolo la contrada *foris cryptae* fu sotto il dominio normanno: in una pergamena del 1055 il conte di Aversa, Riccardo I, concede all'abate di San Lorenzo di Aversa la chiesa, il monastero e le proprietà di San Michele Arcangelo a Fuorigrotta (*Sancti Archangeli ter-*

1. F. Villamena, *Explicatio aliquot locorum quae Puteolis spectantur* (M. Cartaro 1584).

2. G. Carafa duca di Noja, *Pianta di Napoli, 1750-75*, particolare con l'area di Fuorigrotta.

*raczani*): il complesso era posto sull'altura prospiciente il lago di Agnano, forse proprio su Monte Sant'Angelo, dove effettivamente furono ritrovati i ruderi di un edificio sacro. Più tardi l'area di Fuorigrotta, come quelle di Agnano, Pianura e Soccavo, fu ceduta alla Diocesi di Pozzuoli.

#### *Struttura e immagine del territorio tra l'età vicereale e il regno borbonico: le nuove infrastrutture nel rilancio del sistema marittimo-commerciale puteolano*

Solo in età aragonese, a seguito della pubblicazione dello studio di Pietro da Eboli nel 1474, in pieno Umanesimo, fu avviata una riqualificazione di quei luoghi, così noti nell'antichità. Ma il disastroso terremoto del 1538 distrusse gran parte del territorio: si deve a don Pedro de Toledo il merito di aver suscitato nel successivo ventennio un nuovo interesse per l'area, forse proprio allo scopo di rassicurare le popolazioni e scongiurarne così l'abbandono<sup>2</sup>. Tra l'altro si rese indispensabile un restauro dell'antica *Crypta*, considerata scomoda per il suo tortuoso tracciato: al 1548 risalgono i lavori di livellamento e lastricamento della sede viaria, giunta a una quota inferiore di undici metri rispetto a quella originale.

Il primo documento iconografico a cui possiamo fare riferimento è la veduta di Mario Cartaro denominata *Campi Flegrei. Veduta da Oriente* del 1584, data che conferma il crescente interesse per quei luoghi mitici in età vicereale. La carta mostra una strada di rapido collegamento che arriva sulla spiaggia di Bagnoli attraversando la piana. L'asse, di ampie dimensioni, è evidenziato da filari di pioppi; da esso si dipartono strade poderali che conducono a masserie sparse nella vasta area pianeggiante. Sulla mappa non è segnato il nome dell'arteria, ma analizzando le tante vedute successive, per le quali quella del Cartaro è stata assunta come prototipo, possiamo scoprirne l'importanza. In particolare nella veduta di Francesco Villamena del 1620 essa è detta «*Strada Regia*»: fatta costruire nel 1568 per volontà del viceré Parafan de Ribera allo scopo di potenziare il collegamento tra Fuorigrotta e Pozzuoli, proseguendo così quanto iniziato da don Pedro con l'intervento sulla grotta, la strada fu disegnata ampia e dritta e posta su un argine a quota rialzata rispetto al piano di campagna, come dimostrano i ponti «*d'Ardito*» e «*della Starza*».

Con la veduta di Alessandro Baratta del 1629 i Campi Flegrei entrano per la prima volta nell'iconografia della città di Napoli: il territorio attirava da tempo i viaggiatori dall'Europa centrale e settentrionale, sia per la suggestione mitologica sia



per i fenomeni vulcanici. Ma la veduta non ci dà utili informazioni su questi luoghi, essendo tagliata in modo da far risaltare la collina di Posillipo, che quindi nasconde la piana di Fuorigrotta; particolare rilievo è dato invece a tutti i fenomeni vulcanici, come le fumarole e il Monte Nuovo. Le successive edizioni dell'opera di Baratta coincidono con una rinnovata fortuna dei Campi Flegrei: ad esempio, nel 1667 il viceré Pedro Antonio de Aragona incaricò Giulio Cesare Bonito di rintracciare tutte le antiche fonti termali; il lavoro fu portato a termine con i medici Vincenzo Crisconio e Sebastiano Bartoli, e presso l'Università di Napoli fu persino istituita una cattedra in tale materia.

Nel 1766 Filippo Morghen incide la *Pianta del Cratere*, una planimetria con la collina di Posillipo posta in alto a sinistra. Questa rappresentazione, che diventerà modello per l'iconografia del XVIII secolo, è dedicata alla «Società Istituita in Londra per incoraggiare le Arti, Manifatture e Commercio» e apre la serie delle incisioni di Morghen pubblicate nella *Rac-*

*colta delle 43 tavole di tutte le più interessanti vedute degli antichi monumenti di Pozzuolo, Cuma e Baja e luoghi circonvicini*<sup>3</sup>. Nella ben nota *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-75) la struttura dei luoghi già presente nella pianta di Morghen viene registrata con maggiore precisione, specialmente con riferimento all'orografia e alla toponomastica, agli antichi casali e alle masserie. Seguiamone dunque la descrizione grafica.

Al termine dell'antica *Crypta* si giunge alla «via fuori Grotta» (oggi via della Grotta Vecchia): l'asse termina nel largo della chiesa di San Vitale, da cui partono quattro strade principali; l'arteria più a nord, che si allaccia all'antica via Antiniana, è indicata come «Strada nominata delle Pigne» e confluisce nel percorso antico valicando il «Ponte di Pianura». Tale tracciato, oggi in parte inglobato in via Leopardi, fu sicuramente aperto in età vicereale, non essendo presente nelle carte precedenti a quella del Morghen, e sembra riconnettersi alla viabilità principale, migliorata da don Pedro prima e da



Ribera poi. La Strada Regia è detta «Strada che Porta a Pozzuoli» e forma una Y con la *Strada delle Pigne*, terminando nell'arteria costiera per Pozzuoli. I due assi viari sono intersecati dagli antichi percorsi formati spontaneamente seguendo le curve di livello<sup>4</sup>. Il più importante, detto «di San Giuseppe», conduceva a varie masserie e al «luogo nominato Terracina». Dalla «via fuori Grotta» partiva anche la «Strada che porta al lago di Agnano», che intersecava la Strada Regia

nella località «Pilastrì», ove era la famosa «Osteria de' Pilastrì». Un altro percorso, che saliva nella direzione Camaldoli-Epomeo, era la strada verso il luogo «detto Rafanello» (toponimo che poi cambierà in «Longobardi»), che oggi può essere identificata con via Consalvo fino all'incrocio con le vie Cassiodoro e Giustiniano, mentre la «Strada detta la Scampia» segue i moderni tracciati di via Canzanella Vecchia e Metastasio.

Un edificato più compatto è rappresentato lungo il versante nord della «Strada che Porta a Pozzuoli», all'innesto con la chiesa di San Vitale; per il resto si individua la presenza di casali e poderi sia nei terreni compresi tra la Y degli assi principali, sia ai lati della «Strada che porta a Campegnà», che segue l'andamento delle pendici della collina. Questa strada è intersecata da una viabilità minore a pettine, che conduce a poderi talvolta dotati di una casa rustica. Le strade sul versante di Posillipo si inerpicano riconnettendosi con andamento impervio alla «strada che porta al casale di S. Strato». La zona era a carattere prevalentemente agricolo; alcuni terreni appartenevano alle comunità ecclesiastiche: leggiamo così «Podere delle monache di Donnaromita», «Podere P.P. Domenicani», «Luogo detto Paradiso Podere de' Carmelitani», «Podere dei Padri Teresiani». Proprio quest'ultimo fondo deve aver dato nome alla collina di Santa Teresa.

Di tale sistema rurale resta oggi, inglobata in una struttura moderna, la masseria di San Giuseppe. Del complesso, che costeggia l'inizio dell'attuale via Claudio, rimane la fabbrica longitudinale, mentre non ci sono più gli ancorpi indicati nella pianta Carafa. La struttura fu riconosciuta nel 1939 da Amedeo Maiuri e Augusto Lala: l'aia della masseria risultava ancora pavimentata con basoli romani provenienti dalla via Antiniana, sottratti in tempi antichi e riutilizzati come materiale di spoglio. L'edificio, ristrutturato in forme anonime dopo il 1980, conserva un portale di piperno dalla fattura tardorinascimentale e una loggia centrale con volta a botte: purtroppo nella fabbrica, smembrata e riutilizzata indiscriminatamente, non è più possibile riconoscere l'originale impianto della masseria. Niente rimane, poi, del vicino «Podere dell'Ospedale della Cava» (poi «masseria Spedale») i cui suoli saranno utilizzati per l'insediamento della Mostra.

La citata veduta del 1766 può essere considerata per quest'area come un'illustrazione tridimensionale della pianta del duca di Noja, permettendoci di riconoscere l'edificato sorto spontaneamente intorno alla chiesa di San Vitale, che segue solo nel primo tratto l'andamento della Strada Regia o «Strada che Porta a Pozzuoli». I tre assi evidenziati nel territorio, quasi completamente coperto da vegetazione ad alto fusto, sono, partendo da destra, la «Strada nominata delle Pigne», la Strada Regia e la «Strada che porta al lago di Agnano»; si riconosce inoltre nella veduta anche l'incrocio dei «Pilastrì».



3. Real Ufficio Topografico della Guerra, *Pianta de' Contorni di Napoli*, 1870 ca. Particolare con l'area di Fuorigrotta-Bagnoli. Napoli, Collezione Valerio (Alisio, Buccaro 1999).

4. Ufficio Tecnico di Finanza. Mappa di impianto del catasto terreni, 1895-1905. Quadro di unione del quartiere Chiaia e suoi villaggi. Particolare con l'area di Fuorigrotta e Bagnoli. Napoli, Agenzia del Territorio (Alisio, Buccaro 1999).

5. Ufficio Tecnico di Finanza. Mappa di impianto del catasto terreni, 1895-1905. Particolare con l'area di Fuorigrotta ove sorgerà la Mostra d'Oltremare. Napoli, Agenzia del Territorio (Alisio, Buccaro 1999).

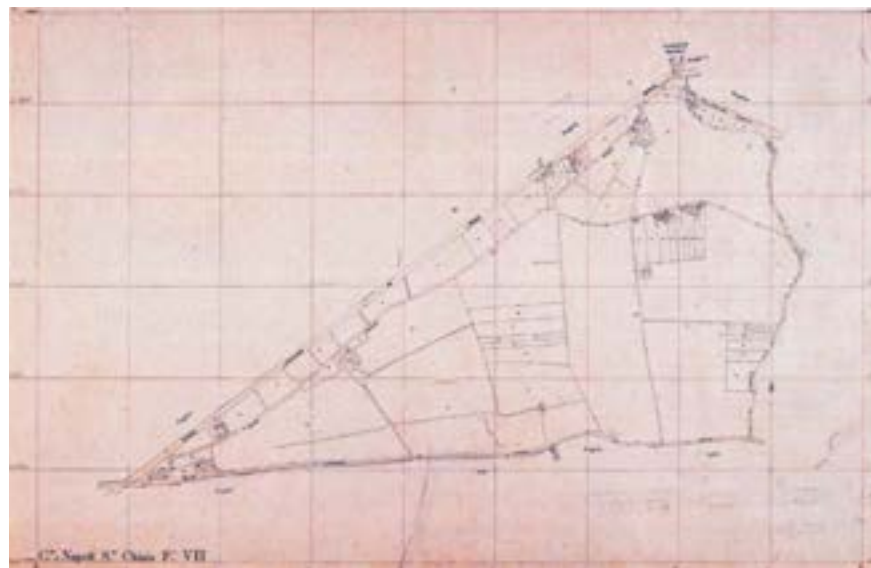
6. Sovrapposizione della mappa catastale di fine Ottocento (in nero) sulla situazione attuale (Alisio, Buccaro 1999).

Mentre quasi tutta la piana appare ricoperta da un seminativo arborato, i terreni in prossimità del litorale risultano coltivati con essenze erbacee: cereali, patate e lino. Gli arbusti, invece, erano pioppi, noci, ciliegi, viti e altri alberi da frutta.

Con il Decennio francese si registra anche per questo territorio un nuovo impulso dato al settore delle opere pubbliche<sup>5</sup>. Al riguardo i documenti iconografici più utili, redatti poco prima dell'insediamento di Giuseppe Bonaparte, sono la *Pianta Topografica dell'intero territorio della città di Napoli e suoi trentatré casali corrispondenti alle particolari piante in dettaglio* (1802) e la *Pianta topografica della città, e territorio di Napoli* (1803), entrambe redatte da Luigi Marchese<sup>6</sup>. Queste planimetrie rappresentano ancora una situazione praticamente immutata rispetto a quanto già indicato nella pianta del duca di Noja; nella seconda pianta, però, risulta più evidente non tanto la rete degli assi stradali e la descrizione dell'edificato, quanto l'indicazione delle proprietà fondiarie.

Proprio a partire dal 1803 iniziarono i lavori di bonifica, realizzati per colmata con materiale trasportato dai corsi d'acqua torrentizi e proseguiti, durante le alterne vicende politiche, fino al 1828. Comunque l'area non fu bonificata completamente, tanto che nel 1852 Antonio Maiuri, Ispettore Generale del Corpo di Acque e Strade, nel quadro del riassetto dell'area per il rilancio dello scalo e del lazzeretto di Nisida voluto da Ferdinando II, riceverà l'incarico di intervenire con nuove opere, onde rendere questi luoghi stabilmente salubri<sup>7</sup>.

Molto interessante è la rappresentazione 'pittorresca' offerta dalla litografia di Cuciniello e Bianchi nella sezione dedicata allo *Chemin de Naples à Cumès* delle *Esquisses Pictorresques et Descriptives de la Ville de Naples et ses Environs. Première Partie*<sup>8</sup>. La veduta della via Ribera mostra la carreggiata in forma di una suggestiva passeggiata, ornata con filari di pioppi ai quali sono sospese viti a festone, e la strada viene definita «tra le più belle che si conoscano»; sulla destra è rappresentata la chiesetta dei Sette Dolori.



La chiesa di San Vitale, ricostruita alla metà del Cinquecento, ospitò nel 1837 le spoglie di Giacomo Leopardi, che dal 1844 furono traslate nel nuovo sepolcro progettato da Michele Ruggiero all'interno del pronao. Nel 1898, in occasione della commemorazione per il centenario della nascita del poeta, fu ristrutturata la facciata principale della chiesa e la tomba dichiarata monumento nazionale. La veste neorinascimentale del fronte, ben documentata nelle foto dell'epoca, si deve a questa fase dei lavori<sup>9</sup>.

Con riferimento agli anni '30 dell'Ottocento è possibile parlare per l'area di una 'rinascita ferdinandea' che ancora una volta iniziò con la riscoperta delle benefiche sorgenti termali, venendo tra l'altro rimesse in funzione le fonti Fiorillo e Di Pierno. In questo riassetto generale rientrarono i lavori intrapresi sin dal 1832 da Giuliano de Fazio per il porto di Ni-



sida e per il nuovo lazzeretto, nonché la previsione di insediamenti destinati ai marinai di Santa Lucia e Mergellina nella piana di Bagnoli, in relazione alle prime idee del sovrano per la riqualificazione del litorale di Chiaia. Come già concepito da Murat sin dal 1814 e posto in forma di progetto dallo stesso de Fazio, il sistema portuale dell'antico emporio commerciale flegreo, da recuperare attraverso la riattivazione degli scali di Nisida, Porto Giulio, Pozzuoli, Baia e Miseno, avrebbe costituito una valida alternativa al porto napoletano, da sempre assillato da problemi di malfunzionamento dovuti alla cattiva esposizione ai venti, alla forte risacca e al conseguente insabbiamento<sup>10</sup>. In tal senso il completamento della strada di Posillipo fino a Coroglio, condotto durante la Restaurazione, rappresentò il logico prosieguo del programma murattiano relativo a un rapido collegamento della città con il bacino flegreo. La valenza paesaggistica di questo tortuoso e panoramico percorso è già evidente in una rappresentazione di anonimo autore dal titolo *Veduta della strada di Coroglio* (collez. Lemmerman)<sup>11</sup>.

Proprio alla metà del secolo, verso la fine del regno borbonico, vennero impiantate sul litorale di Bagnoli le prime industrie<sup>12</sup>. Nel 1853 si insediò la fabbrica chimica di Ernesto Lefèvre, che sfruttò il litorale come approdo per le navi merci che portano lo zolfo dalla Sicilia. Pochi anni dopo sorse nelle immediate vicinanze la vetreria di Vincenzo Damiani: i resti della fabbrica, poi trasformata nell'industria chimica Walter A. & C., si trovano ancora nell'area dell'ex Montecatini. Pure sulla spiaggia, in direzione nord, venne impiantata prima dell'Unità la vetreria di Melchiorre Burnique, poi inglobata nell'Ilva e distrutta nel 1962. Infine presso via Campegna nacque, pure negli ultimi anni del regno borbonico, il Poligono di Tiro, che comportò tra l'altro una deviazione dell'antico asse con un raccordo in curva.

Il territorio di Bagnoli si presentava alla metà dell'Ottocento ancora poco abitato: il motivo viene chiaramente individuato da Maiuri in un suo scritto del 1856, in cui individua nei miasmi provenienti dal malsano lago di Agnano le cause del mancato sviluppo<sup>13</sup>. Da qui, dunque, partiranno i progetti di bonifica dell'area concepiti subito dopo il 1860.

*Dall'Unità d'Italia all'alba del Novecento:  
Fuorigrotta quartiere cittadino 'in fieri'*

Con il nuovo Regno d'Italia viene finalmente approvato un progetto di prosciugamento del lago di Agnano (1861) con capitali privati, redatto dall'ingegnere Ambrogio Mendia; ma la concessione verrà sciolta per inadempienza nel 1865 e solo nel 1870 si potranno portare a termine i lavori di bonifica grazie all'iniziativa pubblica, con l'apertura di un emissario fino al mare<sup>14</sup>.

La pianta del Real Ufficio Topografico levata intorno al 1870 mostra lo stato dei luoghi prima che avesse inizio la bonifica e il conseguente sviluppo urbanistico<sup>15</sup>. Il territorio appare compreso tra la «Strada di Bagnoli» – già Strada Regia – e la strada delle Pigne, oggi via Leopardi. Questi due assi hanno origine dallo slargo all'uscita della *Crypta* – chiamata nel rilievo «Grotta di Pozzuoli» – a partire dall'attuale via Grotta Vecchia; la piazza ospita la chiesa di San Vitale, polo attrattore del quartiere. Lungo le vie principali recanti allo slargo si riconoscono le costruzioni del Rione Castellana, nucleo dell'antico casale, che seguono la curva della strada che converge verso la «Taverna de' Pilastrì»: si tratta di un'edilizia minuta e sciatta, che sarà oggetto delle demolizioni rientranti nella ricostruzione fascista. L'area compresa tra i due assi stradali è attraversata da percorsi di remota origine: oltre al tratto della strada Pilastrì dalla Taverna fino alla strada di San Genaro, sono indicate la strada di San Giuseppe, passante per le masserie Avigliano e San Lorenzello, fino a quella di San Giuseppe, e il percorso che di qui raggiunge le masserie Amendola e Leonetti. Più a sud, tra la Strada di Bagnoli e quella di Campegna, gravita un altro sistema di masserie, tra le quali le più significative sono quelle di Ardito e di Santa Teresa, ai piedi dell'omonima «Montagnella»; si individua inoltre la discesa di Coroglio, compiuta negli anni '30 dell'Ottocento, che collega la strada di Posillipo con Campegna e con la litoranea di Bagnoli. Infine si individua al centro della piana il vasto canale di scolo di epoca postunitaria detto «Bianchettaro» – qui indicato come «Poligono», rientrando nel citato impianto per le esercitazioni militari – che si prolunga fino a interrompere via Campegna.

Questa dunque la situazione quando, nel 1875, il trasporto pubblico raggiunse anche l'estrema propaggine occidentale del territorio napoletano, ponendo così le basi per uno sviluppo urbano in quei luoghi. Infatti la Società Belga Tram-

7. Ufficio Tecnico di Finanza. Mappa di impianto del catasto terreni, 1895-1905. Particolare con l'area di Fuorigrotta tra la strada vecchia Canzanella e la strada Pilastrì. Napoli, Agenzia del Territorio (Alisio, Buccaro 1999).

8. Veduta aerea del 1929 con l'area ove sorgerà la Mostra d'Oltremare. Firenze, Istituto Geografico Militare (Alisio, Buccaro 1999).

ways, di proprietà di Ladislao Paridant, ebbe la concessione «per la costruzione ed esercizio di strade ferrate a trazione di cavalli nel perimetro urbano»: il progetto di linea tramviaria della SATN (*Société Anonyme des Tramways Neapolitains*) è del 1876 e nel 1878 fu inaugurata la tratta che dalla chiesa di San Vitale conduceva a Pozzuoli, con il primo utilizzo a Napoli di mezzi a vapore. L'intervento più importante e pertinente all'area in esame è l'apertura della galleria oggi denominata delle Quattro Giornate, inaugurata nel 1884 a spese della SATN. Il tunnel era dotato di due ascensori posti a circa metà del percorso, che permettevano di raggiungere la sommità della collina. Erano così assicurate due uscite ausiliarie, l'una a Posillipo, l'altra a Villanova, che rimasero in funzione fino al 1936. Il tunnel era suddiviso in due corsie autonome, di cui una era destinata ai tram<sup>16</sup>.

Alla fine del secolo venne definitivamente chiusa al traffico l'antica *Crypta*, sostituita da quella in funzione dal 1884. A nulla erano serviti gli ultimi lavori di restauro (1893), indispensabili a far fronte al preoccupante quadro fessurativo. La rete di trasporto pubblico continuò a essere perfezionata, anche perché nel gennaio 1885, a seguito della violenta epidemia colerica dell'ottobre 1884, fu varata la nota legge speciale per Napoli in cui, tra le aree di nuova espansione, venne individuata quella di Fuorigrotta.

Il primo luglio 1889 fu inaugurata la ferrovia Cumana nel primo tratto Montesanto-Terme Puteolane (La Pietra). La crescita del trasporto pubblico assicurò la reale possibilità di uno sviluppo urbano: nel 1902 la rete tramviaria fu elettrificata e nel 1912 si registravano già ventitré linee che passavano per Fuorigrotta.

Prima della legge speciale, risale al 1883 un progetto che avrebbe fatto leva sulla naturale vocazione terziaria e turistica dell'area, prevedendo stabilimenti balneari e termali, approdi per barche da diporto, alberghi, ville, una zona ricreativa, parchi e un Palazzo di Cristallo per esposizioni. L'idea fu dell'architetto scozzese Lamont Young<sup>17</sup>, che progettò la *Ferrovia Metropolitana per la città di Napoli*: il percorso previsto da Young, avente origine dalla Stazione Centrale, avrebbe raggiunto la zona a sud di via Campegna, da farsi oggetto di un'imponente colmata, saldando così i quartieri di Posillipo e Bagnoli. Dopo lunghe discussioni e varianti Young, nono-



stante avesse ottenuto la concessione per costruire la metropolitana nel 1892, non riuscì a trovare i capitali privati per attuare l'idea, ciò comportando la scadenza della convenzione. Lo sviluppo dell'area andò invece, come è noto, in tutt'altra direzione, anche a causa della scelta di costruire una linea ferroviaria di concezione assai diversa da quella di Young, la Direttissima Roma-Napoli, che anche se prevista sin dal 1882 non fu iniziata prima del 1907. I binari avrebbero seguito in parte la strada di Bagnoli, creando nei fatti una barriera a sud dell'arteria.

Purtroppo la tanto sperata vocazione turistica del quartiere fu subito messa in discussione: nel 1888 furono impiantati sulla spiaggia di Bagnoli i Cantieri Armstrong, aprendo così la strada allo sviluppo di un polo industriale in quei luoghi. Ma non tutto era perduto, almeno per il momento. Il marchese Candido Giusso concepì a quell'epoca un vero piano urbanistico – sebbene di iniziativa privata – del tutto slegato dall'avviato sviluppo industriale dell'area. Infatti l'impianto a scacchiera del Rione Giusso, organizzato intorno al viale Campi Flegrei, ospitò villini a carattere estensivo di massimo tre piani, vietandosi insediamenti industriali e il conseguente scarico di liquami in mare<sup>18</sup>. Il quartiere era stato previsto in stretta relazione con gli insediamenti balneari sulla spiaggia di Bagnoli. Purtroppo a causa del fallimento economico del-



9. Veduta del casale di Fuorigrotta agli inizi del Novecento, Napoli. Collezione privata (Alisio, Buccaro 1999).

l'impresa nel 1914 il marchese dovette cedere al Comune le strade e i diritti di regolamento edilizio. Ciò comportò uno snaturamento delle originarie finalità del piano e la costruzione di altre villette in direzione dello stabilimento Ilva, impiantato nel 1907 con un autentico colpo di mano, in deroga alla previsione di impianti industriali nella sola area orientale della città contenuta nella legge del 1904 sul «Risorgimento economico» di Napoli.

La grande fiducia nell'industria volse insomma a tutto danno della naturale vocazione dell'area. Persino Francesco Saverio Nititi ebbe a scrivere in proposito: «Illusione pericolosa patrocinata in buona fede [quella che vorrebbe Napoli] una grande città di consumo, un grande albergo ed un grande museo». Del resto anche la vicenda di Young aveva purtroppo dimostrato quanto fosse difficile trovare investitori interessati a impegnare capitali nel settore turistico e terziario.

Fondamentali per un'analisi dettagliata dell'area risultano le mappe del catasto postunitario (1895-1905), un ventennio fa studiate da chi scrive con Giancarlo Alisio e messe in relazione con il ricco repertorio aerofotografico presente presso l'archivio dell'Istituto Geografico Militare di Firenze<sup>19</sup>. Le tavole descrivono chiaramente la consistenza edilizia e la rete stradale prima delle imponenti trasformazioni intraprese sul principio dell'età fascista per il nuovo rione Fuorigrotta: in esse i caratteri morfologici del territorio sono ancora segnati dalla presenza degli antichi assi viari, a cui si affiancano i primi stabilimenti industriali a Bagnoli, rilevandosi in qualche caso nuovi toponimi sia per le strade, sia per le masserie e uno sviluppo edilizio che segue in generale i percorsi preesistenti.

La «Cupa vicinale Terracina» mostra i casali già presenti nelle carte settecentesche e un andamento tipico dei percorsi scavati dalle acque meteoriche, come indica anche la denominazione stessa di 'cupa'; così pure la «Cupa della Cintia», inglobata oggi in un tratto di via Cintia, in cui originariamente si convogliavano le acque da Monte Sant'Angelo. La «Strada

comunale da Miano ad Agnano» (oggi parte di via Terracina) fu costruita tra il Decennio francese e la Restaurazione (1810-40) per il trasporto della canapa e del lino, creando così un collegamento che evitasse l'attraversamento del centro abitato. Nella mappa catastale tale arteria risulta ingrandita e rettificata rispetto a quanto documentato nelle planimetrie precedenti: il tracciato appare modificato anche in quota, come dimostra l'assenza di ponti, riportati invece nelle precedenti cartografie. A sud della «Strada da Miano ad Agnano» sono indicati terreni agricoli di pertinenza di masserie, come quelle di Quadrino, San Domenico e San Vitale, che esistono ancora oggi, anche se difficilmente riconoscibili nel fitto edificato del secondo dopoguerra. La «Strada comunale Canzanella vecchia alle Pigne» (oggi in parte via Metastasio, in parte non più esistente), nel Settecento era detta «Scampia» per rimarcare il carattere non urbanizzato: essa mostra nella mappa catastale, lungo i suoi lati, vasti terreni agricoli poi cancellati a seguito della costruzione del rione Duca d'Aosta (1913). La Strada Regia, indicata come «Strada provinciale Pozzuoli», si ritrova oggi solo in parte in via Giulio Cesare, mentre le strade «comunale Pilastrì» e «comunale San Lorenzo» saranno completamente cancellate dall'impianto della Mostra d'Oltremare. Della prima, che terminava presso la masseria Leonetti, ove nel XVIII secolo era la «Torre di Mezza strada», rimane solo il cippo settecentesco che indicava il divieto di transito nella *Crypta* per i carri che portavano il lino maleodorante: oggi il reperto si trova all'interno del cortile della scuola Silio Italico. È completamente scomparsa anche la «Strada Castellano», insieme con l'omonimo rione sventrato per la realizzazione del piano fascista di risanamento del quartiere. Nell'area compresa tra il tratto della «Strada comunale da Miano ad Agnano», oggi via Leopardi, la «Strada comunale S. Lorenzo» e «la Strada comunale Pilastrì» si estenderà gran parte del complesso della Mostra, insieme con le altre attrezzature costruite a partire dagli anni Cinquanta, che satureranno quei territori: lo stadio San Paolo, i laboratori e gli istituti della Facoltà di Ingegneria, la sede RAI di Napoli, la stazione della Ferrovia Cumana. Nelle mappe del catasto viene registrato per la prima volta anche il tracciato della Ferrovia Cumana aperta nel 1889, i cui binari attraversano la collina di Posillipo per raggiungere in trincea il quartiere di Fuorigrotta. Inoltre è segnato il parco ferroviario da cui inizia la «Via della Ferrovia», costruita ex novo per collegare il deposito dei treni con la galleria tramviaria delle Quattro Giornate.

Gli impianti industriali rilevati sul litorale sono la vetreria Damiani, la Fabbrica di Acidi e la Fabbrica di Prodotti Chimici. La vetreria fu impiantata poco dopo la Fabbrica Lefèvre; la Fabbrica di Acidi utilizzava gli impianti di quest'ultima, costruiti dopo l'Unità e necessari all'espansione dell'opificio. Tali edifici, acquisiti nel 1888 dall'industria chimica Walter A. & C. per poi essere nuovamente rilevati dalla Società Marchigiana Prodotti Chimici, passeranno di proprietà della Montecatini (1920), della Montedison (1966) e infine della Fertigest (1985, oggi Città della Scienza).

Anche se lo sviluppo di Fuorigrotta rientrava già nel piano di Risanamento per Napoli del 1885, i problemi dei quartieri centrali della città erano così gravi da far accantonare quelli delle zone di espansione, dovendosi attendere per esse *Il Nuovo piano di Risanamento ed ampliamento della città* del 1910. Il piano di dettaglio del quartiere Fuorigrotta-Bagnoli prevedeva una sostanziosa speculazione edilizia, grazie alle opportunità offerte dalla ferrovia e dai trasporti pubblici che, nonostante fossero già stati potenziati, si pensava di sviluppare ulteriormente con una nuova galleria a nord di quella delle Quattro Giornate, destinata principalmente alle tramvie. Il dettaglio è contenuto nel *Piano di espansione per il quartiere Fuorigrotta* degli ingegneri Nicola Daspuro e Giovan Battista Comencini (1910)<sup>20</sup>, che presenta un disegno organizzato secondo due assi, quasi paralleli, lungo le direttrici della galleria delle Quattro Giornate e

della nuova Laziale, che verrà terminata solo nel 1925. I due percorsi sarebbero andati a convergere in un ampio slargo, identificabile nel futuro piazzale Tecchio, delimitato a sud dal fascio ferroviario e dalla stazione della Direttissima. Inoltre era prevista la costruzione di un quartiere popolare di considerevole entità, il Rione Duca d'Aosta, completato solo nel 1923 e costruito dall'Istituto Case Popolari.

In seguito alla convenzione tra il Comune di Napoli e la Società Edilizia Laziale (1913-15), quest'ultima acquistò gran parte dei suoli rientranti nel piano. Il progetto confermò i due assi in linea con le gallerie e la grande piazza; fu inoltre previsto il prolungamento dell'asse nord, viale Augusto, per quasi tre chilometri, fino a unire i rioni Fuorigrotta e Bagnoli. L'area occidentale risulterà quindi completamente urbanizzata fino al Rione Giusso, inserito nelle maglie del nuovo quartiere.

L'ultimo strumento redatto prima dell'avvento del Regime fu il *Piano regolatore della città di Napoli* dell'ingegnere Francesco De Simone del 1914<sup>21</sup>, che però non fu mai adottato, sebbene pubblicato due volte dall'autore. Il piano aveva un indubbio valore metodologico e politico, contenendo un'aspra critica alla localizzazione dell'Ilva a Bagnoli, nel contesto di una rivalutazione delle potenzialità terziarie dell'intera area occidentale della città. Ma, come sappiamo, le scelte politiche ed economiche andranno in tutt'altra direzione.

#### Note

<sup>1</sup> Sulla storia del territorio in età antica, cfr. A. Maiuri, *I Campi Flegrei: Dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1970; *I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, a cura di P. Amalfitano, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>2</sup> A. Buccaro, *Napoli e Pozzuoli in età vicereale: ritratti dell'evoluzione urbana*, in *Rinascimento Meridionale. Napoli e il Viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a cura di E. Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 707-732.

<sup>3</sup> V. Andriello, A. Belli, D. Lepore, *Il luogo e la fabbrica. L'impianto siderurgico di Bagnoli e l'espansione occidentale di Napoli*, a cura di A. Belli, Napoli, Ediz. Graphotonic s.a.s, 1987, p. 75.

<sup>4</sup> Ivi, p. 73; G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 318 sgg.

<sup>5</sup> A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, Electa Napoli, 1992, *passim*.

<sup>6</sup> M. Iuliano, *Pianta topografica della città, e territorio di Napoli*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006, pp. 155-156.

<sup>7</sup> A. Maiuri, *Delle opere intese a riparare e compiere il porto di Nisida e a stabilirvi colà un Lazzaretto semisporco*, Napoli, Stamp. Reale, 1856.

<sup>8</sup> *Esquisses Pictoresques et Descriptives de la Ville de Naples et ses Environs. Première Partie*, Napoli, Cuciniello & Bianchi, 1832, p. 8.

<sup>9</sup> G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento*, cit., pp. 366-368.

<sup>10</sup> A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane*, cit., pp. 46-56.

<sup>11</sup> V. Andriello, A. Belli, D. Lepore, *Il luogo e la fabbrica*, cit., p. 80.

<sup>12</sup> G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento*, cit., pp. 376-387.

<sup>13</sup> A. Maiuri, *Delle opere intese a riparare*, cit., p. 28.

<sup>14</sup> A. Buccaro, *Documenti sul prosciugamento del lago di Agnano e sulla bonifica della piana di Bagnoli*, in *L'identità dei Campi Flegrei*, a cura

di V. Cardone, L.M. Papa, Napoli, Cuen Editrice, 1993, pp. 182-185.

<sup>15</sup> G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli millenovecento*, cit., p. 302.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina edizioni, 1978.

<sup>18</sup> G. Alisio, A. Buccaro, *Napoli Millenovecento*, cit., pp. 356-359.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 364-369. Si veda pure *I Campi Flegrei: dal vedutismo alla foto aerea*, a cura dell'Accademia Aereonautica, Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta, Napoli, Stampa et ars, 1995.

<sup>20</sup> B. Gravagnuolo, *Dal liberty alle guerre*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 3-68, precisamente p. 37; L. Aramu, *Dal Borgo di Fuorigrotta al Rione Flegreo: l'evoluzione urbanistica dell'occidente partenopeo tra le due guerre*, Napoli, Legoprint Campania, 2001.

<sup>21</sup> F. De Simone, *Piano regolatore della Città di Napoli*, Milano, Dante Alighieri, 1922.



# Fuorigrotta tra fascismo e guerra. Trasformazioni urbane e risanamento dell'area occidentale di Napoli

Luigi Veronese

## *Premessa*

Le trasformazioni del tessuto edilizio napoletano che coinvolsero l'area urbana all'indomani dell'avvio dell'amministrazione fascista in Italia sono state ampiamente indagate e approfondite<sup>1</sup>. Com'è noto, a Napoli l'impulso maggiore alla 'modernizzazione' della città durante il Ventennio fu dato dall'istituzione dell'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli, la speciale prefettura che a partire dal 1925 sovrintese alle attività di tutte le istituzioni cittadine per circa un decennio, in qualità di organo di governo<sup>2</sup>.

Istituito con Regio Decreto n. 1636 del 15 agosto 1925, «per promuovere e coordinare tutte le attività dirette al sollecito miglioramento delle condizioni economiche e sociali di Napoli»<sup>3</sup>, l'Alto Commissariato fu guidato per i primi sette anni da Michele Castelli, funzionario giolittiano, 'prestatore' al fascismo, ma con una visione dello Stato e della 'macchina' pubblica ancora di stampo liberale e dal 1932, per i successivi quattro anni, da Pietro Baratonò, prefetto cresciuto con la dittatura e promotore di una concezione maggiormente autoritaria dello Stato.

La disponibilità di fondi straordinari, concessi all'Alto Commissariato, e la regia unica delle operazioni di finanziamento, esproprio e gestione del territorio garantirono la realizzazione di un programma amplissimo di nuove opere, condotte con l'ausilio della burocrazia semplificata dello Stato totalitario. Le ragioni della propaganda fascista, le dispotiche e celeri procedure antidemocratiche e l'appoggio diretto del Governo centrale permisero a tale istituzione di trasformare, nell'arco di circa un decennio, il volto della città, eseguendo in gran parte opere, progetti e piani che le amministrazioni liberali non erano riuscite a mettere in atto o a portare a termine per mancanza di fondi o per questioni politiche.

Al termine del mese di giugno del 1936 l'Alto Commissariato venne esautorato, anche perché la congiuntura economica negativa non consentiva più le larghe elargizioni in denaro del decennio precedente e gli sprechi legati a opere non strettamente necessarie. Solo pochi mesi dopo il termine della gestione straordinaria, Mussolini annunciò la decisione di costruire a Napoli la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, la fiera permanente che avrebbe dovuto consacrare definitivamente Napoli nel ruolo di 'regina del Mediterraneo'

e testa di ponte con l'Africa, così come il capo dello Stato stesso aveva promesso nel discorso pronunciato proprio a Napoli nell'ottobre del 1922, che di fatto introduceva il fascismo in Italia.

Annunciata la decisione alla stampa da Mussolini in persona il 20 marzo 1937, con la promessa di inaugurare la Mostra solo due anni dopo – decisamente troppo presto rispetto alle prevedibili difficoltà di un'impresa così vasta – il progetto della nuova fiera influenzò in maniera determinante il disegno urbano dell'intera area occidentale di Napoli che, al termine della gestione commissariale, appariva ancora come un grande cantiere privo di un definitivo progetto di attuazione, dopo circa 25 anni di programmi, progetti e contratti disattesi. Entrato nel novero dei nuovi quartieri di espansione di Napoli di cui l'Alto Commissariato gestì e finanziò la realizzazione, Fuorigrotta acquisì un'identità solo con la decisione di edificarvi la Mostra che, due anni dopo la fine dell'esperienza commissariale, diede il maggiore impulso all'effettiva cantierizzazione delle trasformazioni programmate da tempo<sup>4</sup>.

## *La 'nascita' di Fuorigrotta e l'azione dell'Alto Commissariato per la città e la Provincia di Napoli*

L'espansione della città verso occidente, al di là della collina di Posillipo, era già stata suggerita dalla localizzazione sulla spiaggia di Bagnoli dei complessi delle Industrie Armstrong e Italsider, che videro la realizzazione nel 1909 per effetto della legge speciale *Per il Risanamento economico della città di Napoli*. Nel 1910 venne concepito un nuovo piano di espansione di Napoli che includeva aree non coinvolte già nel Piano di Risanamento approvato con la legge n. 2892 del 15 gennaio 1885 che, com'è noto, risanando i quartieri bassi di Napoli, aveva previsto al contempo nuove aree di espansione della città oltre il centro antico<sup>5</sup>. Obiettivo del nuovo piano del 1910 era anche quello di risanare l'antico rione Castellana di Fuorigrotta, situato a ridosso della collina di Posillipo, in corrispondenza dell'uscita della *Crypta Neapolitana* e della Galleria costruita nel 1884, che mettevano in collegamento Mergellina con l'area flegrea.

In tal senso, il piccolo agglomerato urbano che si raccoglieva intorno alla chiesa di San Vitale, lungo l'asse viario che dall'antico tunnel romano conduceva a Bagnoli e poi a Pozzuoli,



presentava elevati fattori di rischio sanitario e sociale e costituiva una delle aree maggiormente degradate dell'intera superficie comunale. La popolazione, nella maggior parte dei casi contadina o artigiana, viveva «in tuguri talvolta peggiori dei *tucul* abissini, in strade fangose spesso prive di fogne, in ambienti infine dove la miseria e l'assenza totale delle più elementari norme di igiene favoriscono notevolmente lo sviluppo della tubercolosi»<sup>6</sup>.

Del piano del 1910, non attuato per ragioni finanziarie, venne stralciata la creazione di nuovi quartieri a occidente della città, ovvero, dal rione Amedeo fino a Bagnoli, dove nel frattempo era stata già deliberata la realizzazione di tre stazioni della ferrovia 'direttissima' Roma-Napoli e già funzionava la ferrovia Cumana, inaugurata nel 1892<sup>7</sup>.

Parallelamente all'elaborazione del piano da parte dell'Amministrazione comunale, venne presentato anche il programma per la creazione di un nuovo rione nella zona di Fuorigrotta, firmato da Nicola Daspuro e Giovanni Battista Comencini, che prevedeva un disegno urbano che lottizzava l'intera area tra il promontorio di Posillipo e il mare e aveva il suo fulcro nella nuova stazione della Direttissima dei Campi Flegrei<sup>8</sup>. La realizzazione del quartiere doveva prevedere anche la costruzione della galleria, denominata poi Laziale, che partendo da piazza Sannazzaro avrebbe raggiunto la parte opposta della collina di Posillipo in prossimità dell'ingresso dell'antico tunnel romano, che ancora funzionava da passaggio pedonale. Il nuovo Piano Regolatore di Fuorigrotta fu approvato con il Regio Decreto n. 910 del 6 agosto 1914.

Con l'istituzione dell'Alto Commissariato, l'urbanizzazione

di Fuorigrotta divenne un tassello essenziale del programma di sviluppo dell'intera città. Il diradamento del centro urbano promosso dal Piano Regolatore redatto dalla Commissione presieduta da Gustavo Giovannoni a partire dal 1926, prevedeva necessariamente la realizzazione di numerosi nuovi quartieri per ospitare la popolazione coinvolta negli abbattimenti del rione Carità e in tutte le operazioni di liberazione nel centro storico. In tal senso il piano di Fuorigrotta, nel disegno già elaborato in occasione della convenzione del 1914, divenne uno dei sette piani già vigenti acquisito dalla Commissione Giovannoni per l'ampliamento e il risanamento dell'intera area urbana<sup>9</sup>.

Alla metà degli anni Venti, l'area occidentale costituiva la più vasta porzione urbana pianeggiante ancora disponibile, non ancora interessata dalle lottizzazioni industriali, come l'area orientale e quella di Bagnoli, e sufficientemente libera dalle nuove costruzioni che stavano sorgendo nei quartieri di espansione già previsti nel Piano di Risanamento. Con l'annessione alla città dei 'casali' intorno a Napoli nel 1925, inoltre, il quartiere acquisiva una nuova centralità, soprattutto in relazione all'intero settore occidentale dell'area napoletana – dove insistevano gli agglomerati di Pianura, Soccavo, Bagnoli e Agnano, che divenivano parte della città stessa – e all'intera area flegrea, che, anche grazie alla valorizzazione archeologica promossa dal Regime, divenne un rilevante riferimento geografico per lo sviluppo della città.

Nel vasto programma edilizio dell'Alto Commissariato, pertanto, si ritenne opportuno, ai primi del 1926, ritrattare con la Società Laziale la convenzione per Fuorigrotta del 1913 e



A pag. 92

1. Fuorigrotta dal cantiere della Mostra, 1938. ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.

2. Fuorigrotta da Posillipo, 1925. Collezione privata.

3. Piano di Fuorigrotta approvato nel 1927. *Napoli. Le Grandi Opere*.

4. Il rione Duca d'Aosta e il Rione Miraglia nel 1930.

procedere alla revisione del Piano Regolatore di Comencini e Daspuro. La nuova convenzione, firmata il 24 maggio 1926 dall'alto commissario Michele Castelli, dal podestà e dal presidente della Società Laziale Ugo Vincenzo Mazza, integrava la precedente con i nuovi espropri che si sarebbero dovuti eseguire in relazione alla costruzione di una nuova grande arteria, larga 43 metri, già prevista nel piano Comencini-Daspuro, con l'intento di mettere in collegamento diretto la galleria Laziale – inaugurata il 21 aprile 1925, non del tutto completa nelle finiture e senza peraltro un regolare collaudo<sup>10</sup> – con la stazione di Bagnoli della Direttissima. Attraverso tale convenzione, l'Alto Commissariato si accollava il debito di circa 45.000.000 di lire che la Società Laziale vantava nei riguardi del Comune di Napoli ai sensi del precedente accordo, mai saldato a causa dei citati dissidi<sup>11</sup>.

Il nuovo Piano Regolatore, approvato con decreto n. 3349-1180 dell'Alto Commissario in data 15 marzo 1927, modificava il precedente disegno urbano anche in relazione a una migliore razionalizzazione delle risorse, ridimensionandolo rispetto al precedente disegno Daspuro-Comencini. L'area di ampliamento principale era compresa tra via Giacomo Leopardi, via Miano-Agnano (oggi Terracina), l'alveo di bonifica S. Lorenzo a ovest e il fascio di binari della Direttissima. Una seconda area da urbanizzare occupava la porzione a oriente della stazione Campi Flegrei, compresa tra le pendici della collina di Posillipo e l'antico rione Castellana. Per questo e per il rione Pilastrì, dove sorgevano agglomerati di modeste abitazioni degradate, veniva previsto un non meglio specificato «risanamento»<sup>12</sup>. Si rinunciava pertanto alla lottizzazione della vasta area compresa tra la stazione Campi Flegrei e Bagnoli, dove rispetto al disegno urbano già approvato resisteva solo il grande asse di collegamento.

La nuova Convenzione ricalcava in gran parte la precedente con la differenza che gli oneri finanziari spettanti al Comune di Napoli venivano assunti dall'Alto Commissariato. La Società Laziale, anche in questo caso, si obbligava a cedere gratuitamente al Comune tutte le aree per le strade, piazze e giardini pubblici previsti nel nuovo piano, compresa quella occorrente per la nuova grande arteria e a provvedere alla costruzione e alla pavimentazione di tutti i marciapiedi, salvo quello centrale dell'asse stradale principale che rimaneva a carico dell'Alto Commissariato<sup>13</sup>. La società si obbligava inoltre a eseguire i lavori di fognatura e di pavimentazione delle



nuove strade per 30.000.000 di lire con fondi dell'Alto Commissariato e di costruire, infine, direttamente o a mezzo di terzi, in quattro successivi periodi, almeno 3.500 vani di abitazioni e giardini pubblici. Venivano inoltre ceduti gratuitamente al Comune 22.826 mq già completati e destinati a edifici scolastici, depositi e rimesse delle vetture tranviarie e altri 27.000 mq di suolo da utilizzare per case popolari (17.000 mq) e per uffici<sup>14</sup>.

A quell'epoca l'area compresa tra il promontorio di Posillipo e il mare presentava ancora un carattere prettamente agricolo. Numerose masserie isolate costituivano il tessuto costruito di una vasta area in gran parte verde delimitata a oriente dal vecchio agglomerato urbano del rione Castellana, a ridosso della collina di Posillipo – ancora sostanzialmente intatto, nonostante parziali demolizioni già effettuate in occasione dell'apertura del tunnel della Laziale – e a occidente dalla grande area industriale in prossimità della costa. La parte meridionale della conca era definita dal fascio di



binari della Direttissima, realizzata a più riprese tra il 1907 e il 1927, che presentava le due stazioni extraurbane di Fuorigrotta e Bagnoli<sup>15</sup>.

Tra questi due poli, in direzione parallela ai binari della Direttissima, vi era la provinciale Pozzuoli-Bagnoli-Napoli, lungo la quale erano stati costruiti alcuni fabbricati dalla Società Laziale e tra la galleria e l'antica strada comunale Miano-Agnano era già stata tracciata la via Leopardi. Vi era, infine, la ferrovia Cumana che, con un percorso sinuoso, attraversava l'intera area passando in prossimità del grande piazzale dei Campi Flegrei per poi proseguire verso la spiaggia di Bagnoli e Pozzuoli, intrecciandosi con il fascio di binari della Direttissima<sup>16</sup>.

Il piano dei lavori previsto dalla nuova Convenzione tra la Società Laziale e il Comune di Napoli era stato ripartito in tre lotti e prevedeva il completamento del quartiere, al netto della costruzione dei nuovi fabbricati, al 31 dicembre 1929<sup>17</sup>. Il primo lotto, che si sarebbe dovuto completare entro il 1927, comprendeva la costruzione del tronco della 'grande arteria' tra i piazzali antistanti le stazioni della Direttissima di Bagnoli e dei Campi Flegrei. Il secondo lotto, la cui consegna era stata fissata per il 1928, comprendeva la sistemazione della parte centrale del nuovo rione con giardini pubblici e con la pavimentazione del piazzale dei Campi Flegrei e di alcune traverse intorno agli edifici già realizzati; in questo stesso lotto erano incluse anche le fognature e l'allacciamento ai collettori esistenti. Il terzo lotto comprendeva, infine, il risanamento del rione Castellana e della zona Pilastrì<sup>18</sup>.

Nonostante i buoni propositi, tuttavia, al 1930 l'intera area

di Fuorigrotta si presentava ancora come un enorme cantiere, con dei movimenti di terra già effettuati e altri ancora da iniziare. Per i lavori previsti l'Alto Commissariato aveva già provveduto alla spesa di 3.500.000 lire per la sistemazione delle strade, delle piazze e dei giardini intorno agli edifici già costruiti, mentre per la costruzione dell'impianto fognario erano stati spesi 6.400.000 lire<sup>19</sup>.

Lungo la nuova grande arteria di circa 3,5 km, era stato completato e pavimentato solo un piccolo tratto verso Agnano, mentre era stata solo tracciata la restante sede stradale. Il nuovo asse, che di fatto costituiva la direttrice di sviluppo del quartiere, metteva in collegamento l'uscita dei tunnel con le Terme di Agnano e l'ippodromo in costruzione. Allo stesso modo erano già state tracciate alcune strade in prossimità del grande piazzale della stazione e in senso trasversale tra i nuovi assi longitudinali del quartiere, che delimitavano isolati ancora prevalentemente vuoti. Solo pochi edifici, infatti, erano stati già costruiti, isolati nella nuova maglia stradale che si andava delineando. Cinque grandi fabbricati, per un totale di 730 vani, erano stati costruiti dalla Società Laziale a oriente del piazzale dei Campi Flegrei, su una superficie totale di 5.200 mq. Due di questi erano situati all'imbocco della Laziale e saranno distrutti successivamente con il prosieguo dei lavori; altri due prospettavano sull'attuale piazzale Tecchio e un altro, che diventerà la sede della Società Laziale, fu costruito lungo la provinciale, in prossimità del Piazzale, per un totale di 969 vani<sup>20</sup>.

Sulla neonata via Leopardi fu costruito anche un edificio scolastico simile ai tanti che l'Alto Commissariato stava co-



5. Il rione Miraglia dal cantiere della Mostra, 1938. ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.

6. Fuorigrotta dal cantiere della Mostra, 1938. ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.

struendo in numerose aree di espansione della città. Anche in questo caso l'edificio era già stato iniziato prima del governo fascista, nel 1921, e sospeso per divergenze con l'impresa. Venne definitivamente completato nel 1929<sup>21</sup>.

In tale panorama ancora sostanzialmente vergine, spiccavano, come unici aggregati urbani, i due rioni costruiti dall'Istituto Case Popolari lungo via Leopardi: il rione Duca d'Aosta e il rione Miraglia.

Sorto nel 1908, per effetto del Regio Decreto n. 89 del 17 luglio, l'Istituto Autonomo per le Case popolari di Napoli svolse nei primi anni di attività un'azione forse non del tutto adeguata alle aspettative con le quali era stato creato. Il numero degli alloggi e dei vani realizzati risultava di gran lunga inferiore rispetto agli omologhi istituti delle altre città italiane<sup>22</sup>. Ciononostante, con la concessione di un mutuo da parte del Banco di Napoli nel 1912 e di un mutuo dell'Istituto Nazionale di Credito per la Cooperazione nel 1921 riuscì a programmare la realizzazione di quattro nuovi rioni localizzati alla periferia della città in corrispondenza dei nuovi poli industriali a occidente e a oriente di Napoli.

A Fuorigrotta, a partire dal 1910, sorse in prossimità dell'Ilva e dei cantieri Armstrong di Bagnoli il rione intitolato al Duca D'Aosta, composto da 12 fabbricati su quattro livelli, per un totale di 351 alloggi<sup>23</sup>. La realizzazione del rione si protrasse

per lungo tempo dal momento che nel 1914 risultava completata solo una metà dei fabbricati previsti e solo tra il 1920 e il 1923 si riuscì a realizzare l'intero progetto. Con il supporto finanziario dell'Alto Commissariato e con l'azione del nuovo direttore Luigi Aperlo, l'Istituto conobbe una nuova fase di attività a partire dal 1926, quando nuovi fondi permisero di riprendere l'azione. In questo modo a Fuorigrotta fu possibile eseguire sei nuovi fabbricati nei suoli già acquisiti del rione Duca D'Aosta, dove vennero abbattuti preesistenti fabbricati fatiscenti. Vennero così realizzati 190 alloggi e 20 botteghe tra il 15 marzo 1926 e il 28 ottobre 1929. Al 1930 inoltre era stata espropriata una nuova area attigua per la realizzazione di 24 nuovi fabbricati per circa 4.500 abitanti<sup>24</sup>. Di particolare valore architettonico fu il fronte sulla via Leopardi che vide anche la costruzione di una chiesa parrocchiale, aperta al culto nel 1928.

A poche centinaia di metri dal rione Duca d'Aosta, su un'area di 16.000 mq messa a disposizione dal Comune, venne realizzato il rione Miraglia, intitolato al fondatore dell'Istituto. Tutt'oggi, dei 12 nuovi fabbricati previsti nel progetto e iniziati nel luglio 1928, ne sono stati completati solo quattro, per un totale di 130 alloggi, inaugurati nel 1930.

Più a occidente, infine, L'Istituto Case Popolari nella Regione Cumana, sorto nel 1919, aveva realizzato il rione Bagnoli-Agnano lungo la provinciale tra Fuorigrotta e Bagnoli, oggi via Diocleziano. Diciotto fabbricati con i due fabbricati principali a tre piani, oltre il piano terreno costruiti a esedra con 15 botteghe e 18 appartamenti per edificio, di cui 10 ancora non realizzati nel 1930<sup>25</sup>.

A differenza degli altri fabbricati sorti nell'area, i tre rioni dovevano essere già densamente abitati nel 1930, dal momento che l'alto commissario Castelli sollecitava il Direttore provinciale delle Poste e Telegrafi ad aprire nel rione Miraglia un ufficio postale a servizio di quel rione e del rione Duca d'Aosta per «un complesso di parecchie migliaia di cittadini che si sono, o sono stati, trasferiti in quei nuovi rioni con evidente disagio, per la lontananza dal centro cittadino»<sup>26</sup>.

Da questo punto di vista, si stavano studiando già dall'inizio del Novecento nuovi collegamenti per l'ampliamento del sistema di infrastrutture da e per l'area, alternativi al passaggio attraverso le due gallerie che collegavano Fuorigrotta a Mergellina; queste ancora non garantivano una sicurezza dal momento che non erano rari interruzioni e crolli, anche con vittime, che costringevano i tunnel a chiusure temporanee e puntellamenti permanenti. L'ampliamento della città verso il Vomero e la prima urbanizzazione delle pendici di Posillipo giustificavano, infatti, la creazione di una rete stradale che da Fuorigrotta andasse verso nord e verso sud. La creazione della strada Canzanella-Posillipo Alto (attuale via Caravaggio) era stata già ipotizzata all'inizio degli anni Venti, in relazione ai primi piani per l'urbanizzazione di Fuorigrotta. L'Alto Commissariato, a partire dal 1927, ridisegnò la strada nel tratto tra la Loggetta e via Manzoni per circa 1700 m, ampliandola e valorizzandola rispetto ai punti panoramici sul golfo di Pozzuoli. La nuova strada garantì il collegamento del nuovo quartiere occidentale e dei casali di Pianura e Soccavo con il centro di Napoli, attraverso un percorso 'a monte', che collegandosi con via Tasso, avrebbe fornito un'alternativa alla galleria Laziale<sup>27</sup>.

#### *Verso la realizzazione della Mostra d'Oltremare*

Nonostante l'avvio di tali importanti trasformazioni, il decennio commissariale non riuscì a portare a compimento il programma dei lavori previsto per Fuorigrotta, così come stava avvenendo in altre aree della città. I disagi maggiori erano ancora legati ai collegamenti con il centro per la discontinuità d'uso delle due gallerie al di sotto del promontorio di Posillipo, ma anche per la mancanza di servizi, visto che, ancora nel 1931, Daspuro sollecitava all'alto commissario Castelli la costruzione del 'collettore a 100 metri' per evitare che la scarsa pressione delle acque che gli abitanti denunciavano nei piani alti dei fabbricati già costruiti scoraggiasse gli affitti; la situazione era la stessa anche relativamente all'approvvigionamento del gas, nonostante le continue rassicurazioni della Compagnia che forniva entrambi i servizi<sup>28</sup>.

Intanto il sostanziale fallimento della Commissione Giovannoni e la perdurante mancanza di un Piano Regolatore Generale spinsero, nel 1934, l'Unione industriale di Napoli, tramite il suo potente presidente Giuseppe Cenzato, e la

Fondazione politecnica per il Mezzogiorno a offrire al Comune «l'opera disinteressata dei loro più valorosi esperti e l'assunzione di tutte le spese» per la redazione di un nuovo programma di sviluppo urbano della città<sup>29</sup>. Il 24 febbraio 1934, infatti, si riunì per la prima volta una nuova Commissione, nominata dal Podestà e composta da tecnici scelti tra le fila del Sindacato fascista, tra i quali Francesco Giordani, Girolamo Ippolito e Luigi Piccinato. Il progetto del nuovo Piano Regolatore fu pronto due anni dopo, nel 1936, ma i ritardi nell'approvazione, avvenuta solo nel 1939, lo resero di fatto già superato all'atto dell'adozione. Ciò risultava particolarmente evidente in relazione all'area di Fuorigrotta che, tra il 1936 e il 1939, a seguito dell'annuncio della costruzione della nuova Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, mutò nuovamente il suo disegno urbano e subì in tal senso trasformazioni che non vennero registrate dal piano, completato quando la Mostra non era ancora neanche stata immaginata. Tuttavia, pur confermando la destinazione residenziale del nuovo ampliamento di Fuorigrotta e il risanamento dell'antico quartiere Castellana, il piano del 1939 prevedeva ugualmente nell'area libera tra Bagnoli e la lottizzazione approvata dall'Alto Commissariato, una vasta area da destinare a «esposizioni, mostre, fiere, della quale Napoli ha assolutamente bisogno» e che i tecnici posizionavano a Fuorigrotta «per la sua felice ubicazione, per la vicinanza della zona balneare, per il suo contatto con il settore termale di Agnano e infine per la presenza delle bellissime zone verdi di Posillipo, di Camaldoli e di Agnano»<sup>30</sup>. Tale lungimiranza potrebbe confermare l'ipotesi che nelle ultime fasi della redazione del piano, nel 1936, l'idea di una mostra permanente a Napoli in qualche modo già circolasse negli ambienti dell'amministrazione partenopea. Del resto, in quegli anni, Napoli già ospitava importanti fiere, mostre e convegni, pur non avendo ancora strutture adatte a questo scopo. In particolare, come è noto, nel 1934 l'Alto Commissariato aveva organizzato la Seconda Mostra Coloniale Internazionale che si tenne negli ambienti di Castelnuovo, appena restaurato, dal 1° ottobre al 31 Gennaio 1934, dopo che una prima esposizione dell'arte e dell'artigianato delle Terre d'Oltremare si era tenuta a Roma tra il 1931 e il 1932. La sede napoletana della Mostra fu suggerita da Mussolini stesso «per riconfermare la città nella sua naturale funzione di testa di ponte verso l'Africa italiana, di principale centro di comunicazione con le Colonie d'Oltremare»<sup>31</sup> e potrebbe in qualche modo aver influenzato gli intenti dei progettisti del piano nel destinare un luogo specifico della città a tale scopo.

D'altro canto, le incertezze sul futuro del rione Flegreo erano ben note alle amministrazioni cittadine allorquando il nuovo prefetto Giovanni Battista Marziali, subentrato all'alto commissario Baratono, chiese un parere ad Alberto Calza Bini sul



7a-b. Fuorigrotta dal cantiere della Mostra, 1938. ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.



posizionamento nel territorio comunale della nuova mostra voluta da Mussolini. Nella relazione di Calza Bini, inviata a Napoli nell'ottobre 1936, veniva chiaramente indicata la conca di Fuorigrotta come migliore alternativa per un corretto sviluppo della mostra e dell'intero quartiere. Tale parere, nonostante l'autorevolezza dell'architetto romano, non risolverà definitivamente il problema dal momento che ancora nel 1937 il tema della posizione della nuova struttura sarà nuovamente al centro di un importante momento di confronto tra tutte le autorità cittadine.

Alla riunione convocata da Marziali per il 20 marzo 1937, ampiamente pubblicizzata dagli organi di stampa, parteciparono Angelo De Rubeis, primo commissario straordinario per la Mostra, il Segretario Federale, il podestà di Napoli Orgera, il vice presidente della Provincia De Luca, Giuseppe Cenzato, il Questore e alcuni Senatori e Deputati, tra i quali figurava Vincenzo Tecchio e numerosi altri rappresentanti del mondo politico, industriale e sindacale.

In tale incontro si contrapposero le posizioni di chi vedeva l'opportunità di realizzare una mostra permanente e di localizzarla da subito a Fuorigrotta, e quelle di chi sosteneva di iniziare con un'esposizione temporanea da tenere a Posillipo, per poi 'scendere' con le successive edizioni verso la conca flegrea.

Tra i sostenitori della soluzione 'a valle' c'era proprio Vincenzo Tecchio che vedeva nella realizzazione della Mostra l'occasione per riqualificare definitivamente Fuorigrotta e

costruire un vasto complesso che avrebbe avuto il pregio di godere della bellezza dell'area e di giovare dei migliori collegamenti con la città e verso Roma, vantaggio che Posillipo non poteva avere.

A favore invece della seconda posizione c'era chi, come il commissario De Rubeis, vedeva in Fuorigrotta un'area troppo problematica, con il rione Castellana ancora sostanzialmente intatto quale testimonianza fisica di arretratezza e degrado. Spaventavano, infatti, i tempi lunghi della bonifica del Rione e della sistemazione dei due tunnel, per i quali si ipotizzava una spesa di 70.000.000 lire e almeno cinque anni di lavori. Posillipo, invece, dove il Comune possedeva una vasta area libera a ridosso del nuovo parco realizzato sul promontorio che si affacciava su Nisida e Bagnoli, era considerata una soluzione maggiormente dignitosa, nonostante l'esiguità dei terreni a disposizione e la presenza di un'unica via di accesso. Era già chiaro in quegli anni, infatti, come Fuorigrotta presentasse maggiori potenzialità di sviluppo e collegamento con il resto della città e con le vie di collegamento verso l'area flegrea e Roma. Si vagliava così l'ipotesi di una soluzione provvisoria che avrebbe visto lo svolgimento della mostra a Posillipo per una o due edizioni, per poi spostarla definitivamente a Fuorigrotta, nell'area dove il piano elaborato dal Sindacato aveva previsto la localizzazione della struttura fieristica, dopo che i lavori di bonifica si sarebbero conclusi. Tuttavia, l'incertezza era tale che in quello stesso dibattito vi era chi, come i deputati Nicola Sansanelli e Uberto Pelicelli, sponsorizzava un'area nel comune di Caserta come migliore soluzione per la localizzazione della Mostra, mettendo in discussione finanche l'opportunità di costruirla nel territorio partenopeo.

Dominava, comunque, in tutti i protagonisti del dibattito, la volontà di decidere celermente per non perdere l'opportunità



8. Fuorigrotta dal cantiere della Mostra, 1938. ASNa, Prefettura di Napoli, II versamento, b. 897.

«del regalo che il duce ha fatto a Napoli»<sup>32</sup>.

Colpisce nella lettura del verbale della riunione la visione ‘a largo respiro’ di Vincenzo Tecchio che dimostra, già da queste prime fasi decisionali, una determinazione e una leadership che anticipano il suo futuro ruolo di Commissario e demiurgo della Mostra. La ferma volontà del Deputato di tenere la Mostra a Fuorigrotta partiva dalla considerazione che in ogni caso «è meglio una soluzione provvisoria per Fuorigrotta che una definitiva per Posillipo», anticipando di fatto alcune idee chiave come quella di collegare la conca flegrea e Posillipo con «sistemi di elevazione» e dimostrando una rara sensibilità paesaggistica nell’affermare che «Posillipo va conservata così com’è per i suoi valori di bellezza»<sup>33</sup>.

Gli esiti della riunione, ampiamente diffusi dalla stampa locale e nazionale, assegnarono la costruzione della Mostra a Posillipo. Solo due mesi dopo, tuttavia, in un nuovo incontro romano con il Ministro per l’Africa Italiana e il Sottosegretario dell’Interno, Marziali, Orgera e Vincenzo Tecchio, veniva ribaltata la decisione e stabilita la costruzione del nuovo complesso fieristico a Fuorigrotta, mettendo fine ai dubbi e sancendo di fatto una nuova vita per il quartiere che da questo momento in poi legherà sostanzialmente le proprie vicissitudini a quelle della Mostra. Nello stesso incontro, come anticipato in un articolo del *Corriere della Sera* del 21 maggio 1937, intitolato *Le disposizioni del duce per la Mostra delle Terre d’Oltremare*, veniva ufficializzato, oltre al luogo, la data

dell’inaugurazione della Mostra, fissata nell’autunno del 1939, e il nuovo ruolo di Vincenzo Tecchio quale commissario straordinario al posto di De Rubeis<sup>34</sup>.

Dopo l’estate del 1937 erano già state elaborate le nuove decisioni in merito al disegno urbano di Fuorigrotta. La sistemazione delle due gallerie che attraversavano il costone tufaceo di Posillipo sarebbe stato il primo passo per la costruzione della Mostra nella conca flegrea<sup>35</sup>. Queste sarebbero confluite in un’unica grande piazza in corrispondenza dell’antica chiesa di San Vitale – demolita nel 1939 – raggiunta anche, tramite l’odierna via Consalvo, dal traffico di via Canzanella. Il rione Castellana sarebbe stato definitivamente cancellato, tramite l’espropriazione e l’abbattimento di tutto il costruito compreso tra via Leopardi, via Miano-Agnano, via Castellana e la strada provinciale per Pozzuoli, fino ai confini della zona destinata alla Mostra, 44 ettari in totale. Si trattava di un’area di circa 600.000 mq, di cui la metà edificata, con un volume di costruzioni di quasi 6.000.000 mc. All’accesso della Mostra sarebbe sorta un’alta torre «massiccia e quadrata» e intorno a «una piazza grandiosa» sarebbero sorti «padiglioni e poi in fondo l’anfiteatro, altri padiglioni, il teatro chiuso, e giù giù i villaggi indigeni»<sup>36</sup>.

Il 20 maggio 1938 nella sede dell’Ente Mostra fu ufficializzato l’inizio dei lavori dal sottosegretario per l’Africa Italiana Teruzzi che insediò ufficialmente il Comitato esecutivo della Mostra Triennale delle Terre d’Oltremare<sup>37</sup>.

Con Regio Decreto 15 novembre 1938 fu approvato il piano regolatore edilizio e di risanamento del rione Fuorigrotta, elaborato dal Comune di Napoli con l’ausilio del commissario generale della Mostra d’Oltremare Tecchio e con il contributo dell’Ispettorato Superiore del Genio Civile, con un programma dei lavori la cui fine veniva prevista per il 31 dicembre 1946. Tale piano poté giovare di un contributo straordinario dello Stato di 20 milioni, deliberato nel settembre 1938, da pagarsi in otto annualità fino al 1946. Il nuovo accordo prevedeva che il Comune provvedesse direttamente o mediante concessione all’esecuzione delle opere con la facoltà di delegare ai concessionari gli espropri<sup>38</sup>. Il 30 gennaio 1939 iniziarono i lavori del 1° lotto per la bonifica di Fuorigrotta.

## Note

- <sup>1</sup> Cfr. *L'Architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra (Napoli, 26 marzo - 26 giugno 1999), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999; S. Casiello, *Restauro a Napoli nei primi decenni del '900*, in «Restauro», n. 68-69, luglio-ottobre 1983; P. Varvaro, *Una città fascista. Potere e società a Napoli*, Palermo, Sellerio, 1990; P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- <sup>2</sup> L. Veronese, *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936). Architettura, urbanistica, archeologia*, Napoli, Editrice Universitaria Fridericiana, 2012; A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- <sup>3</sup> Articolo I del Regio Decreto 15 agosto 1925, n. 1636.
- <sup>4</sup> Cfr. A partire dalla lettera di Alberto Calza Bini al prefetto Marziali dell'agosto 1936 sullo studio di possibili soluzioni per la localizzazione della Mostra - Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa), Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897 -, il dibattito delle istituzioni e degli *stakeholders* del tempo per definire la posizione del complesso costituisce una delle pagine più interessanti della storia napoletana per comprendere criteri e priorità degli amministratori partenopei per la sistemazione di un polo fieristico che prometteva un'ampia estensione e che doveva rilanciare l'economia e il turismo dell'intera città. Cfr. i saggi sul tema in questo volume e F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'urbanistica», n. 6, 2014, numero monografico su *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-220; F. Capano, *Segni di Roma Antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, a cura di A. Buccaro, A. Berrino, Napoli, CIRICE, 2018.
- <sup>5</sup> Cfr. G. Alisio, *Napoli e il risanamento edilizio: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1981.
- <sup>6</sup> Lettera al prefetto di Napoli di un gruppo di cittadini di Fuorigrotta, 19 febbraio 1937, ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.
- <sup>7</sup> Cfr. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990; L. Aramu, *Dal Borgo di Fuorigrotta al Rione Flegreo. L'evoluzione urbanistica dell'Occidente Partenopeo tra le due guerre mondiali*, Napoli, Denaro Libri, 2001.
- <sup>8</sup> Il piano Comencini-Daspuro è ampiamente affrontato in questo volume nel saggio di Alfredo Buccaro. Cfr. anche F. Mangone, G. Belli, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli: progetti urbanistici per la Napoli del mito: 1860-1935*, Napoli, Grimaldi & C., 2011; A. Buccaro, *All'ingresso dei Campi Flegrei: una fonte inedita sul paesaggio storico di Nisida e sull'architettura del Castello Piccolomini*, in «Città e Storia», a. XII, n. 2, 2017, pp. 171-199.
- <sup>9</sup> A. Pane, *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della «vecchia città»*, in R. Amore, A. Pane, G. Vitagliano, *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Quaderni di Restauro del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Napoli Federico II, 4, Napoli, Electa Napoli, 2008.
- <sup>10</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 535.
- <sup>11</sup> Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli, *Napoli. Le Grandi Opere. Dal settembre 1925 al giugno 1930*, Napoli, Giannini, 2006, copia anastatica del volume omonimo del 1930, pp. 437-442.
- <sup>12</sup> *Napoli. Le Grandi Opere*, cit., p. 442.
- <sup>13</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.
- <sup>14</sup> *Ibidem*.
- <sup>15</sup> L. Veronese, *La "direttissima" e il centro storico di Napoli. L'impatto urbano della prima metropolitana italiana*, in «Confronti», n. 2-3, 2014, numero monografico su *Infrastrutture urbane e città storica*, pp. 142-148.
- <sup>16</sup> La linea, pur essendo in funzione fin dal 1889, fu inaugurata ufficialmente solo il 1° giugno 1892 e collegava Napoli con Torregaveta.
- <sup>17</sup> Convenzione del 24 maggio 1926 tra la Società Laziale e il Comune di Napoli, ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> *Napoli. Le grandi opere*, cit., p. 442.
- <sup>20</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.
- <sup>21</sup> *Napoli. Le grandi opere*, cit., p. 336.
- <sup>22</sup> Relazione di Luigi Aperlo all'Alto Commissariato, ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 570.
- <sup>23</sup> *Napoli. Le grandi opere*, cit., p. 396.
- <sup>24</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, busta 712. Lettera del 1° novembre 1930.
- <sup>25</sup> *Napoli. Le Grandi opere*, cit., p. 403.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> Cfr. L. Veronese, *Le 'panoramiche' di Napoli. Le strade del fascismo tra tutela e valorizzazione*, in *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 124-128.
- <sup>28</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, busta 712. Lettera del 1° novembre 1930. Cfr. anche L. Guidi, *Napoli fra le due guerre: politica fascista nel settore delle trasformazioni edilizie ed urbanistiche*, in «Storia Urbana», n. 6, A. II, settembre-dicembre 1978, pp. 242-268.
- <sup>29</sup> Relazione allegata al piano urbanistico del 1939.
- <sup>30</sup> *Ibidem*.
- <sup>31</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 784.
- <sup>32</sup> Verbale della riunione del 20 marzo 1937, ASNa, Prefettura di Napoli, II versamento, b. 897.
- <sup>33</sup> *Ibidem*.
- <sup>34</sup> *Le disposizioni del duce per la mostra delle terre d'oltremare*, in «Corriere della Sera», 21 maggio 1937.
- <sup>35</sup> Il tunnel 1884, venne nel 1936 quasi raddoppiato in larghezza, inglobando oltre all'originaria galleria anche l'adiacente cunicolo per i tram realizzato a fine Ottocento. Ribattezzato in quell'occasione Galleria IX Maggio, è oggi noto come Tunnel delle Quattro Giornate di Napoli.
- <sup>36</sup> *La mostra d'oltremare verso la pratica realizzazione*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 1937.
- <sup>37</sup> *La mostra delle Terre D'oltremare. L'inizio dei lavori, presente il gen. Teruzzi*, in «Corriere della Sera», 21 maggio 1938.
- <sup>38</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, II Versamento, b. 897.

**1. La Mostra d'Oltremare.  
Un caposaldo della Napoli contemporanea**

**1.2. La Mostra attraverso il tempo**









1. Carlo Cocchia, Vista del fronte posteriore della Scuola di Equitazione, 1938. Archivio Cocchia.

## Il quartiere occidentale e l'architettura per lo sport

Alessandro Castagnaro

### *Lo sport nell'Italia fascista*

La pratica sportiva, unitamente all'educazione, ebbe un ruolo fondamentale durante il Ventennio, un periodo nel quale l'ideologia del regime fascista incise fortemente sulle scelte di carattere urbanistico ed architettonico, incluse quelle relative alla progettazione dei nuovi impianti sportivi, frutto di un'attenta sperimentazione. Lo sport diviene rappresentazione della potenza, dell'identità nazionale, come si evince dall'espressione «il pensiero e l'azione, la cultura e lo sport»<sup>1</sup>. Il governo nazionale sin dal suo insediamento dedicò attenzione al settore sportivo attraverso la progettazione di strutture ed impianti sostenute da una serie di iniziative di carattere propagandistico<sup>2</sup>. Nel 1920 nascono i Gruppi Universitari Fascisti (GUF), ma solo nel 1927 il governo si dedicò alla loro organizzazione e all'educazione, anche con la formalizzazione di alcune istituzioni e organizzazioni. Il 3 aprile 1926 venne costituita l'Opera Nazionale Balilla (ONB) che dall'ottobre del 1927 provvide all'insegnamento di Educazione Fisica fin dalla scuola media, sostituendo l'ENEF (Ente Nazionale Educazione Fisica), e dal 1928 anche le scuole elementari furono coinvolte nel progetto. L'istituzione riprendeva l'antico concetto greco-romano della sana educazione fisica legata all'esercizio intellettuale – *mens sana in corpore sano* –, aggiungendovi il carattere militare, per inquadrare i giovani dagli 8 ai 18 anni. Per tale scopo venne costituita l'Accademia Fascista Maschile di Educazione Fisica che nel luglio 1929 diplomò i primi 200 maestri. Ancora, nel 1930 furono istituiti i Fasci Giovani di Combattimento, con l'intento di inquadrare i giovani dai 18 ai 21 anni che decidevano di non frequentare l'università. In questo ambito venivano praticati sport a livello agonistico: su 1.120.000 iscritti, 80.000 praticavano l'atletica leggera, 10.564 il ciclismo, 6.607 lo sci e il 3.634 il nuoto. A completare il quadro contestuale a favore dello sport durante il Ventennio va registrata la nascita e lo sviluppo delle grandi manifestazioni nazionali, in particolare il Giro d'Italia e la Mille Miglia (1927). Come è stato notato: «Il regime fascista impegnò ingenti energie negli impianti sportivi, ottenendo risultati non disprezzabili a vantaggio dei praticanti e del pubblico. Proprio in questo periodo nasceva lo sport-spettacolo, attraverso il quale fu possibile esercitare sia l'orga-

nizzazione e il controllo delle masse, sia la propaganda e l'indottrinamento ideologico. Il Partito Nazionale Fascista (Pnf), infatti, conferì al suo segretario il compito di guidare lo sport attraverso un Coni ridotto a mero esecutore delle decisioni prese in sede politica. Nel 1928, fatalmente, le due cariche di segretario del Pnf e di commissario del Coni si accentrarono nelle mani del gerarca Augusto Turati»<sup>3</sup>.

Nel campo dell'architettura, va osservato che essa viveva agli inizi degli anni Venti ancora una situazione di stasi, alternata tra uno stanco momento di tardo liberty e una ripresa dell'eclettismo, ormai divenuto anacronistico anche in ragione dello sviluppo tecnologico e dei nuovi materiali, come nota Paolo Vietti Violi – tra i maggiori protagonisti italiani nell'ambito delle architetture sportive che, come vedremo, operò anche a Napoli – quando sostiene che fu «proprio nel ventennio fascista che lo sport raggiunse il massimo del suo splendore e fervore. [...] che ne aveva fatto un cardine del rinnovamento demografico e dell'educazione nazionale. Non fa meraviglia che l'Italia, la quale si era accontentata per secoli di contemplare le solenni architetture delle terme, delle palestre e delle arene romane e più tardi si era limitata a tentare il rifacimento con qualche edificio dell'epoca Napoleonica, abbia però rinunciato ad avere espressioni artistiche [...] ispirate al fenomeno dello sport»<sup>4</sup>.

Con l'intento di ottenere un'efficace propaganda era indispensabile progettare e realizzare impianti di prestigio e di qualità, spesso segnati da un carattere enfatico, atti ad ospitare grandi manifestazioni nazionali e internazionali e far sì che ogni comune italiano raggiungesse lo standard minimo per le attrezzature sportive. Sono gli anni in cui in Italia vennero realizzati lo stadio San Siro a Milano (1926, ingegneri Alberto Cugini e Ulisse Stacchini), finanziato da Piero Pirelli e destinato unicamente al calcio; il Littoriale a Bologna (1927, arch. Giulio Ulisse Arata e ing. Umberto Costanzini), il primo grande stadio costruito per iniziativa pubblica; il Giovanni Berta a Firenze (1931, ing. Pier Luigi Nervi), poi Artemio Franchi; lo stadio Benito Mussolini a Torino (1933, architetti Bianchini, Fagnoni e Ortensi); Giorgio Ascarelli a Napoli (1934, ing. Amedeo D'Albora). Oltre a queste opere più note e imponenti, talvolta diventate paradigmatiche per l'architettura sportiva, tante altre realizzazioni si svilupparono anche



in comuni minori italiani. Vennero inoltre attivati processi di ristrutturazione e riqualificazione di impianti sportivi già esistenti, tra cui la neoclassica Arena di Milano (arch. Luigi Canonica), inaugurata nel 1807 e ristrutturata nel 1928, i progetti di Giuseppe De Finetti per la stessa Arena e le aree limitrofe e quello di Paolo Vietti Violi che realizzò un quartiere degli sport presso l'Idroscalo di Milano nel 1933<sup>5</sup>. È utile evidenziare che in questi anni, l'organizzazione della Mostra Nazionale dello Sport, tenutasi al Palazzo dell'Arte di Milano dal 1 maggio al 31 dicembre del 1935, sancì l'affermazione del primato sportivo non soltanto nei suoi aspetti culturali, ma anche in relazione ai nuovi impianti che, come abbiamo anticipato, si stavano diffondendo in tutto il territorio nazionale<sup>6</sup>.

Va sottolineato che l'intensa attività nell'ambito delle architetture sportive fu affiancata da un'innovativa sperimentazione linguistica, sia seguendo quanto da circa un decennio andava diffondendosi con il moderno razionalismo europeo, sia con la ripresa di stilemi del passato informati a quel neoclassicismo o alle architetture della cosiddetta 'altra modernità'<sup>7</sup>. Tali sperimentazioni formali erano incentivate dalla diffusione di nuovi materiali da costruzione, in particolare quella sempre maggiore del cemento armato, e dall'utilizzo di nuove tecnologie che contribuivano alla velocizzazione del processo costruttivo e ad orientarsi verso sempre più ardite soluzioni strutturali. Queste attività furono alimentate anche da un sistema legislativo che le proponeva: infatti, la prima legge italiana che si occupò d'impianti per lo sport fu quella del 21 giugno 1928, n. 1580, firmata da Mussolini e

2. Fotografia dell'Ippodromo di Agnano estratta da «Napoli. Rivista Municipale», a. LXI, 1935, p. XCIV.

dal ministro delle Finanze Giuseppe Volpi. La legge subordinava al parere del C.O.N.I. l'approvazione prefettizia «per la costruzione o l'acquisto, l'adattamento e il restauro» di qualsiasi impianto sportivo.

#### *Gli impianti sportivi a Napoli negli anni Trenta*

Agli inizi degli anni Venti, in merito ai sistemi infrastrutturali e agli impianti sportivi la situazione partenopea era critica – anche a causa della drammaticità delle condizioni post-belliche che avevano interrotto quei processi già avviati dal Risana-mento. Lo stesso Mussolini, dopo frequenti visite a Napoli e nella provincia, si rese conto delle carenze in cui versava la città e al fine di affrontare le problematiche orientò il Governo ad un programma di investimenti adeguato per creare nuove fonti di reddito. Così nel 1925 fu istituito l'Alto Commissariato<sup>8</sup> che durerà fino al 1936, affidato per i primi 7 anni a Michele Castelli e successivamente a Pietro Baratonò. Il nuovo organismo costituì la diretta emanazione del potere centrale con ampio mandato operativo e con l'intento di sostituire la rapida azione del Ministero dei Lavori Pubblici alla lentezza burocratica comunale e attuò un programma di opere, felicemente portato a termine, benché la via per la realizzazione non fu priva di ostacoli. Condividiamo con Rusciano quando sostiene che «qui non è certo in discussione la critica o l'adesione – meglio la 'nostalgia' – rispetto al passato: ma, se il giu-

dizio storico, politico e culturale sul fascismo è scontato, altro discorso va fatto per le opere realizzate in quegli anni, la cui valutazione deve in qualche modo prescindere dal regime politico dell'epoca ed agganciarsi piuttosto ai percorsi ed alle chiavi di lettura della critica urbanistica ed architettonica»<sup>9</sup>. Fu proprio l'alto commissario Castelli che «mise in moto una macchina schiacciasassi di stretto coordinamento tra i poteri ministeriali e le competenze dei vari enti e strutture locali (Comune, Soprintendenze, Genio Civile ecc.) spianando la via alla più imponente modificazione della struttura urbana realizzata a Napoli nel XX secolo»<sup>10</sup>.

L'Alto Commissariato si occupò soprattutto delle opere di interesse pubblico e il suo intervento in tempi limitati evidenziò significative realizzazioni, in particolare nel campo dello sport poiché, come già detto, la città partenopea era sprovvista di impianti. Tra le poche realizzazioni esistenti va citato l'impianto sportivo militare dell'Arenaccia, nei pressi della caserma militare omonima, inaugurato nel 1923. Questo, che sopperiva alla carenza di attrezzature sull'intero territorio comunale, fu adibito ad ospitare vari sport e tra questi anche un concorso ippico a cadenza annuale, oltre a rispondere alle esigenze militari, sua attività primaria. Merita un cenno anche il già ricordato campo sportivo del Vomero, chiamato inizialmente Stadio Littorio, inaugurato il 27 ottobre 1929 e realizzato su progetto degli ingegneri Amedeo d'Albora e Camillo Guerra, per poi assumere nel 1950 la denominazione attuale di Stadio Arturo Collana<sup>11</sup>.

Questo contesto di carattere socio-politico fortemente ideologizzato incise notevolmente sulla pianificazione e sullo sviluppo della Mostra d'Oltremare e dell'intera area interessata ad ospitare parte della 'Napoli moderna', la cui perimetrazione va ben oltre l'area di Fuorigrotta estendendosi nei Campi Flegrei con lo sviluppo verso Bagnoli, ma anche con l'ideale collegamento alla conca di Agnano.

In questo scarno quadro brevemente tracciato in merito agli impianti sportivi, la Mostra d'Oltremare giocò un ruolo significativo non soltanto perché al suo interno furono implementate alcune attrezzature con tale destinazione d'uso – come la piscina del Ristorante di Cocchia adibita allo svolgimento delle gare olimpiche –, ma soprattutto per il ruolo propulsivo che ebbe rispetto alla nuova area di espansione di Fuorigrotta. Tale aspetto mette direttamente in connessione la Mostra con gli impianti che sorsero parallelamente ad essa e negli anni immediatamente successivi alla sua realizzazione: il nuovo Ippodromo di Agnano, la Scuola di Equitazione, il Collegio Costanzo Ciano – anch'esso dotato di una parte ad uso sportivo – e lo Sferisterio. Queste strutture, oggetto specifico dei paragrafi successivi, conferirono al nuovo quartiere occidentale un più deciso carattere sportivo – che si lega a quello turistico che già connotava l'area – dando seguito a

quanto la costruzione della Mostra d'Oltremare, sorta per altri scopi, espresse soltanto per una piccola parte.

### *L'Ippodromo di Agnano*

Lo sviluppo urbanistico ed il collegamento con gli assi viari della Conca di Agnano – antico cratere e poi lago fino alla bonifica che durò fino al 1870, finalizzata al risanamento igienico e idraulico del territorio – conferì una vocazione turistica ad un'area dalle alte valenze ambientali e paesaggistiche. Tra l'altro l'operazione riportò alla luce le splendide sorgenti termali, di epoca romana. Il complesso, non più alimentato dai soffioni, andò in rovina, ma l'attività termale continuò lungo i fianchi della collina, nel cosiddetto 'sudatorio di Agnano' o 'stufe di San Germano'. Grazie al ritrovamento delle tracce di antichi impianti termali e sulla scia di quanto veniva realizzato in Italia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso con l'avvento del termalismo – dove venivano realizzati nuovi impianti nelle aree italiane più significative per valori ambientali e paesaggistici e con risorse naturali legate appunto allo sfruttamento delle acque solfuree o termali – si diede l'avvio alla realizzazione del complesso delle Terme di Agnano, inaugurato nel 1909 dalla Società Terme di Agnano<sup>12</sup>, presieduta da Francesco Ricciardi. L'impianto termale, grazie al connubio tra il progettista Giulio Ulisse Arata e l'impresa, tra le più note al tempo a livello nazionale, degli ing. Borrelli, Ricciardi e Mannajuolo, rappresentò uno dei migliori esempi italiani tra architettura neo-eclettica e floreale in un pregevole contesto ambientale<sup>13</sup>. È opportuno sottolineare che agli inizi del Novecento le maggiori città europee erano dotate di campi per concorsi ippici, un'attività ritenuta non solo funzionale allo sport ma legata anche ad attività ludiche e mondane e punto d'incontro della monarchia in decadenza e della nuova borghesia emergente. Le maggiori città italiane – Bologna, Firenze, Livorno, Milano, Monza, Pisa, Roma, Trieste, Varese – possedevano ippodromi adeguati alle loro potenzialità e al loro grado di organizzazione rispetto ai concorsi ippici e a tutte le attività correlate. Dal primo dopoguerra Napoli era rimasta esclusa dalla scena ippica nazionale e da quel movimento di ripresa che, in quell'ultimo decennio, stava incidendo fortemente su altre località nazionali<sup>14</sup>. Eppure la città partenopea vantava un'antica tradizione ippica, che ebbe il suo momento di gloria nei primi decenni dell'Ottocento grazie al principe di Ottajano Don Michele dei Medici il cui figlio, Giuseppe, «doveva illustrarsi come animatore del turf Napoletano»<sup>15</sup>. Il bacino di Agnano, sia per le sue caratteristiche orografiche sia per aspetti ambientali e paesaggistici, rispondeva ai principali requisiti richiesti per un campo moderno dove poter svolgere corse di cavalli. Va sottolineato che l'attività ippica, in quel periodo, fu da subito vista di grande interesse e, di anno e in



anno, raccoglieva sempre più consensi, sviluppandosi anche grazie a numerosi premi di incoraggiamento che permisero il miglioramento delle razze equine<sup>16</sup>.

Già dalla fine dell'Ottocento Raffaele Ruggiero, proprietario terriero dell'area del lago prosciugato di Agnano, impiantò una scuderia e riuscì a mettere insieme, con il capitale di 3.200.000 lire, la Società Ippodromo d'Agnano, la quale costruì un campo da corse di forma trapezoidale composto da tre piste. Ruggiero negli anni Dieci decise di cedere una grossa quantità dei suoi terreni al Comune di Napoli affinché vi costruisse un più attrezzato ippodromo da galoppo<sup>17</sup>. La sua prematura morte nell'immediato primo dopoguerra provocò fatalmente la liquidazione della Società che egli stesso aveva costituito per l'ippodromo. Essa venne rilevata da un gruppo di imprenditori romani che operavano nell'ambito delle corse ippiche: i fratelli Salvatore, amministratore delegato, e Antonio Spinelli, esperto di ippodromi, affiancati per la realizzazione

3. Ippodromo di Agnano, Tribuna Autorità.

4. Ippodromo di Agnano, Vista delle tribune, con ardite strutture in cemento armato.

del progetto da Giuseppe Perlini, Tommaso Leonetti e Michele Romano, 'gentiluomini sportivi' dell'epoca molto noti in ambito locale ed appassionati dello sport equestre.

Il 22 Maggio del 1926 i lavori iniziarono, dopo aver conferito l'incarico di progettista all'architetto Paolo Vietti Violi<sup>18</sup>, con l'intento progettuale che era alla base della sua metodologia adottata in altri impianti sportivi: «Non bastava fare 'Pratico' o 'Razionale' come non sarebbe bastato fare 'elegante' e 'piacevole' [...]. L'essenzialità statica doveva unirsi ad un minimo di essenziale e tecnico di bellezza per ospitar queste grandi feste democratiche che richiamano le masse "non più quattro cavalieri azzimati e quattro dame incipriate o una brigata in tuba e in crinolina a spettacoli di velocità e di forza"»<sup>19</sup>. La realizzazione



dell'opera purtroppo, come di sovente capita, a causa di una serie di problematiche – di natura prevalentemente economica – fu rallentata fino alla sospensione totale dei lavori, non permettendo l'inaugurazione dell'impianto nei tempi definiti, finché, nel marzo del 1929, vi furono chiari segnali di speranza. Infatti, la Banca Commerciale Italiana e la signora Ruggiero rinunciarono ai loro diritti economici verso la Società Ippodromo d'Agnano e l'impresa di costruzione dell'ingegner Mascoli accettò l'offerta di rateizzare il pagamento che gli era dovuto. Ciò che aggravò la situazione fu anche la paura che i finanziatori romani, o addirittura milanesi, potessero intervenire nella realizzazione dell'ippodromo e, così facendo, fargli perdere un'autonomia dettata dall'appartenere ad un'identità completamente napoletana. In questo contesto, animato da dubbi e incertezze, nel marzo del 1929 fu raggiunto un accordo che fece sperare nell'esito positivo del tanto atteso progetto. Una volta definiti e risolti questi vincoli ostativi si

crearono i giusti presupposti per far sì che si stipulasse un accordo tra le varie autorità e gli enti interessati per la risoluzione e la regolamentazione di aspetti che guidassero i meccanismi finanziari, amministrativi e tecnici sia per il completamento delle opere sia per la regolamentazione della gestione di esercizio dell'ippodromo. In definitiva, l'Ippodromo entrò nel patrimonio del Comune di Napoli che a sua volta lo affidò ad un ente autonomo che lo diede in gestione ad una società composta dai fratelli Spinelli, tra i primi promotori dell'iniziativa<sup>20</sup>. Il Banco di Napoli garantì inoltre i finanziamenti necessari per completare i lavori delle piste, delle tribune, dei box e delle varie strutture rientranti nell'intero complesso progettato da Vietti Violi<sup>21</sup>. L'Alto Commissariato si assunse la responsabilità dell'andamento dei lavori e non da meno fu l'aiuto dato dalle Grandi e piccole scuderie del Meridione che dotarono di una vera autonomia la struttura così da consentire il raggiungimento della società partenopea

alle altre società italiane<sup>22</sup>. Il nuovo ippodromo occupava una zona di circa 40 ettari di terreno sabbioso, adatto alle corse e al galoppo, attività che impongono morbidezza ed elasticità del terreno. Finalmente, dopo un iter lungo e laborioso, il 2 giugno del 1935 il complesso fu inaugurato con tutti i crismi dell'epoca e di ufficialità. La pista si sviluppava per 2000 m ed era formata da due semicirconferenze, una di 110 m e l'altra di 132 m di raggio, unite da due tratti rettilinei di 600 m ciascuna<sup>23</sup>. Il *pesage*, tribune e giardini occupano una superficie di 16000 mq. Il piazzale per le vetture dei soci era di 13.750 mq, mentre la superficie per il piazzale riservato a vetture pubbliche è di 11.000 mq. Per accedere al piazzale per i soci bisognava attraversare un viale alberato largo 25 m il quale conduceva anche all'ingresso del *pesage* e delle tribune secondarie. Dal punto di vista architettonico meritano attenzione le tribune, formate da ardite strutture in cemento armato a faccia vista con la realizzazione di terrazze aventi audaci pensiline. Quest'ultime erano prive di sostegni in modo tale da consentire agli spettatori la massima visuale non solo degli arrivi ma delle differenti fasi della corsa lungo l'intero percorso.

Il progetto di Vietti Violi rese l'ippodromo un impianto di grande interesse e fortemente competitivo con gli altri impianti nazionali, tanto che la rivista *Lo sport Fascista*, organo ufficiale del Coni, celebrò il progettista come «artista dell'edilizia sportiva», dedicandogli un intero articolo e poi offrendogli la possibilità di illustrare, in un sintetico scritto, i propri principi progettuali. L'impianto fu inaugurato pochi anni prima della realizzazione della Mostra d'Oltremare: «Nel 1935 precisamente il 2 Giugno fu finalmente inaugurato l'ippodromo di Agnano tra le attese e le grandi speranze dei cittadini Napoletani. Napoli rientrò in grande stile nel rango dello sport ippico»<sup>24</sup>.

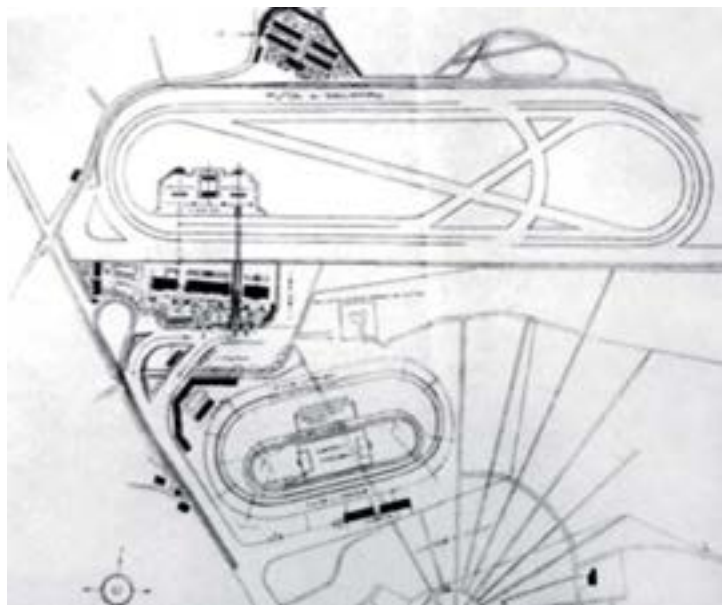
Le sorti del complesso non furono molto differenti da quelle della Mostra. Esso fu bombardato e danneggiato durante la seconda guerra mondiale e fu successivamente ricostruito con qualità molto più modeste rispetto all'impianto originale, subendo vicende alterne tra fasi di ripresa ed abbandono e gestione nell'incuria.

### *La Scuola di Equitazione*

Legata all'Ippodromo fu la realizzazione della Scuola di Equitazione di Napoli realizzata su progetto di Carlo Cocchia nel 1938 ad Agnano, nella zona compresa tra la Mostra d'Oltremare e il Collegio Costanzo Ciano – mentre i cantieri di entrambi i complessi erano già impiantati ed attivati – per soddisfare le richieste dei nobili che reclamavano un luogo dove incontrarsi e praticare lo sport equestre, nonché per innestare un luogo per la formazione di tale attività sportiva. Nel corso del secolo precedente, questo sport dalle antiche tradizioni

veniva praticato nel Campo di Marte, a Capodichino, un luogo dove dal 1808, in seguito alla bonifica del casale di San Pietro a Patierno, destinato a campo militare da Gioacchino Murat, erano consentite le competizioni equestri, come dimostrato dalla presenza nel sito di un maneggio e un ippodromo. Il Campo di Marte ben presto divenne un luogo mondano dove cavalieri e giovani rampolli della nobiltà partenopea si esercitavano per poi gareggiare. Le competizioni erano riservate esclusivamente alla nobiltà, ma era anche un'occasione per l'intera città di riunirsi per attività sociali e mondane. Con l'inizio della prima guerra mondiale, la vasta area del Campo di Marte fu destinata ad aeroporto militare di Capodichino. Dopo la grande guerra, le competizioni equestri furono svolte con carattere di provvisorietà nello stadio militare Albricci, all'Arenaccia, il campo inaugurato nel 1923 e intitolato al generale Alberico Albricci, distintosi durante l'evento mondiale. Sebbene le gare, condotte principalmente dagli ufficiali del Regio Esercito, fossero di un buon livello tecnico, questo impianto non conobbe mai lo splendore del Campo di Marte. Inoltre, la nobiltà era quasi del tutto estinta, sostituita dal ceto borghese, e le attività equestri venivano praticate molto spesso nello storico galoppatoio della Villa Comunale alla Riviera di Chiaia. Tuttavia, nel 1938 il podestà di Napoli, Giovanni Orgera, si trovò costretto ad abolire del tutto il *trottoir* poiché, a causa della vicinanza del mare, il vento di libeccio, quando spirava con forte intensità, trasportava la sabbia sulla strada e nei palazzi residenziali adiacenti; pertanto il percorso per le esercitazioni equestri fu trasformato in un grande viale alberato da destinare ai giochi dei ragazzi. Contestualmente, il gerarca fascista Achille Starace<sup>25</sup>, per rispondere alle continue pressioni dei napoletani, ordinò al federale di Napoli, Eduardo Saraceno, di individuare un'area dove progettare e realizzare una scuola di equitazione da affidare alla GIL (Gioventù Italiana del Littorio) per la sua gestione. L'attenzione fu subito posta verso la nuova area di espansione della città, appunto quella Flegrea, dove, come già detto, erano attivi i cantieri della Mostra d'Oltremare e del Collegio Costanzo Ciano, e dove da poco era stato inaugurato il grande e moderno ippodromo; inoltre, nella stessa zona si stava sviluppando un moderno sistema infrastrutturale di trasporti con nuovi assi viari<sup>26</sup>. Fu così che Vincenzo Tecchio, commissario straordinario di governo per la Triennale d'Oltremare, diede la disponibilità alla GIL di tre ettari di terreno compresi nel vasto comparto urbano appartenente alla Mostra, un'area compresa tra il complesso fieristico e il nascente Collegio Costanzo Ciano. Questa iniziativa suscitò l'interesse di tre gentiluomini napoletani del tempo, Francesco de Luca, Alfonso Sparano e Raffaele D'Alessandro, i quali facevano parte di una società anonima denominata Scuola Napoletana di Equitazione, fondata





5. Paolo Vietti Violi, Ippodromo di Agnano, Planimetria, 1926.

6. L'Ippodromo di Agnano in una cartolina dei primi anni Cinquanta..



il 7 marzo 1938. Lo stesso giorno, in un secondo contratto, la Scuola venne presentata con il nome di Scuola Fascista Napoletana di Equitazione, e con la tempestività del tempo scelse la ditta a cui affidare i lavori, l'impresa Castaldo Ferdinando e Vincenzo, specificando le opere da eseguire e la data di consegna dei manufatti al primo ottobre 1938. Il progetto fu affidato contestualmente, anche su indicazione di Tecchio, al giovane Carlo Cocchia, laureatosi pochi anni prima, nel 1935, e come è stato evidenziato in altre parti del volume, già impegnato con arditi progetti anche legati a complessi sportivi come il Ristorante con piscina all'interno della Mostra. Il complesso fu finanziato dal Partito Nazionale Fascista, il quale fece delle donazioni a favore della nascente Scuola, dal Comune, dalla Provincia, dal Consiglio provinciale dell'economia corporativa, l'attuale Camera di Commercio, dal Banco di Napoli<sup>27</sup> e dall'unione industriale. I lavori iniziarono il 27 giugno 1938 e terminarono il 19 novembre dello stesso anno. La Scuola fu inaugurata, la prima volta, il 14 dicembre del 1938 dal comandante generale della Gioventù Italiana del Littorio, Starace, con il nome di Scuola Napoletana di Equitazione XXVIII Ottobre e destinata ai gregari della GIL<sup>28</sup>. Il 9 maggio 1940, in occasione della cerimonia di apertura ufficiale della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, il re Vittorio Emanuele III inaugurò nuovamente la Scuola. Quest'opera fu la prima realizzazione del giovane Carlo Cocchia. Essa, come era consuetudine in quegli anni, fu completata a tempo di record: in soli 120 giorni i la-

vori terminarono e la Scuola entrò in funzione.

Nell'affrontare il progetto, Cocchia dovette innanzitutto confrontarsi con un suolo particolarmente problematico a causa di una pendenza complessiva di circa il 15% che spinse ad una risoluzione attraverso un succedersi di salti e ripiani, di viali con tornanti, il tutto corredato da un progetto del verde con specie arboree di grande qualità. I terrazzamenti condizionarono l'ubicazione delle architetture dalle differenti funzioni. Infatti, attraverso le parole di Cocchia, si individua l'impostazione progettuale e la collocazione funzionale dei manufatti architettonici: «Il terreno in declino mi consigliò una sistemazione a terrazzamenti e su questi, ben distaccati tra loro, le costruzioni: prossime alla strada, le costruzioni del circolo e del maneggio coperto; sul lato occidentale del secondo ripiano, le costruzioni delle due scuderie e quelle delle sellerie e del deposito foraggi, le tettoie all'aperto ed i silos; a quota più alta la costruzione per le tre abitazioni, rispettivamente del direttore, del capo scuderie e dell'istruttore; a quota intermedia, la stalletta di isolamento [...]. Nell'aria a disposizione mi preoccupai di ubicare queste unità, più in base a logici criteri distributivi, detratti dagli insegnamenti che avevano fatto di me, pittore futurista, un architetto, che non in base ed in rapporto al paesaggio, ma sentii peraltro enorme il volume del maneggio coperto (mq. 1320 di superficie) ed istintivamente cercai di mascherarlo nelle prospettive da tutti i punti d'accesso e rispetto alla svolta della grande via di Agnano, dietro l'edificio del circolo, prevedendo allo stesso scopo, sull'angolo di detta via, un gruppo di alberi di rapido sviluppo (Eucalyptus)»<sup>29</sup>. Attraverso il rapporto tra interno ed esterno, Cocchia articola lo spazio architettonico in funzione del contesto ambientale e paesaggistico. La composizione è connotata da un imponente ingresso con richiami

alla classicità, scandito da otto colonne, e da un volume propiciente la strada. Esso era caratterizzato dal peristilio che circonda l'*impluvium* – sistema che verrà ripreso anche nelle Serre botaniche della Mostra – con una vasca in maiolica decorata, dove veniva raccolta l'acqua piovana attraverso l'apertura del *compluvium*. Concordiamo con Giorgio Muratore che in quest'opera «Carlo Cocchia [...] ci presenta un edificio ove convivono arricchendosi reciprocamente richiami e citazioni estratte con disinvoltura, ma quel che più conta anche e soprattutto con intelligente e disinibita ironia, dal bagaglio stilistico di un certo razionalismo italiano, solare e metafisico cui però non sono estranei richiami al Novecento, ma ove pure convivono senza complessi i dati di una criticamente rivisitata *Neue Sachlichkeit*»<sup>30</sup>.

Oltre ai già citati richiami alla classicità, molti sono i riferimenti alla mediterraneità: dal colore rosso pompeiano usato per il porticato del volume ad oriente alla pietra lavica vesuviana, tipica delle strade di Napoli, utilizzata per le cornici delle bucaure; dal motivo a tratteggio, in corrispondenza del solaio di copertura, formato da piccoli fori per accogliere gli uccelli – i quali, con la loro presenza, avrebbero armonizzato l'edificio con la natura –, al coronamento del portico posteriore che, fungendo da argine per l'acqua piovana, formava un motivo ornamentale attraverso l'uso dei mattoni. «In un panorama tipicamente mediterraneo, nel segno del recupero della memoria, la Scuola di Equitazione di Agnano ripropone elementi della tradizione classica tesi a trovare un'espressione regionale, derivata dall'ambiente, dal clima, dal paesaggio, dalle abitudini della popolazione: 'valori' estetici intrinseci di sensibilità, e potenzialità espressive dettate da leggi armoniche»<sup>31</sup>.

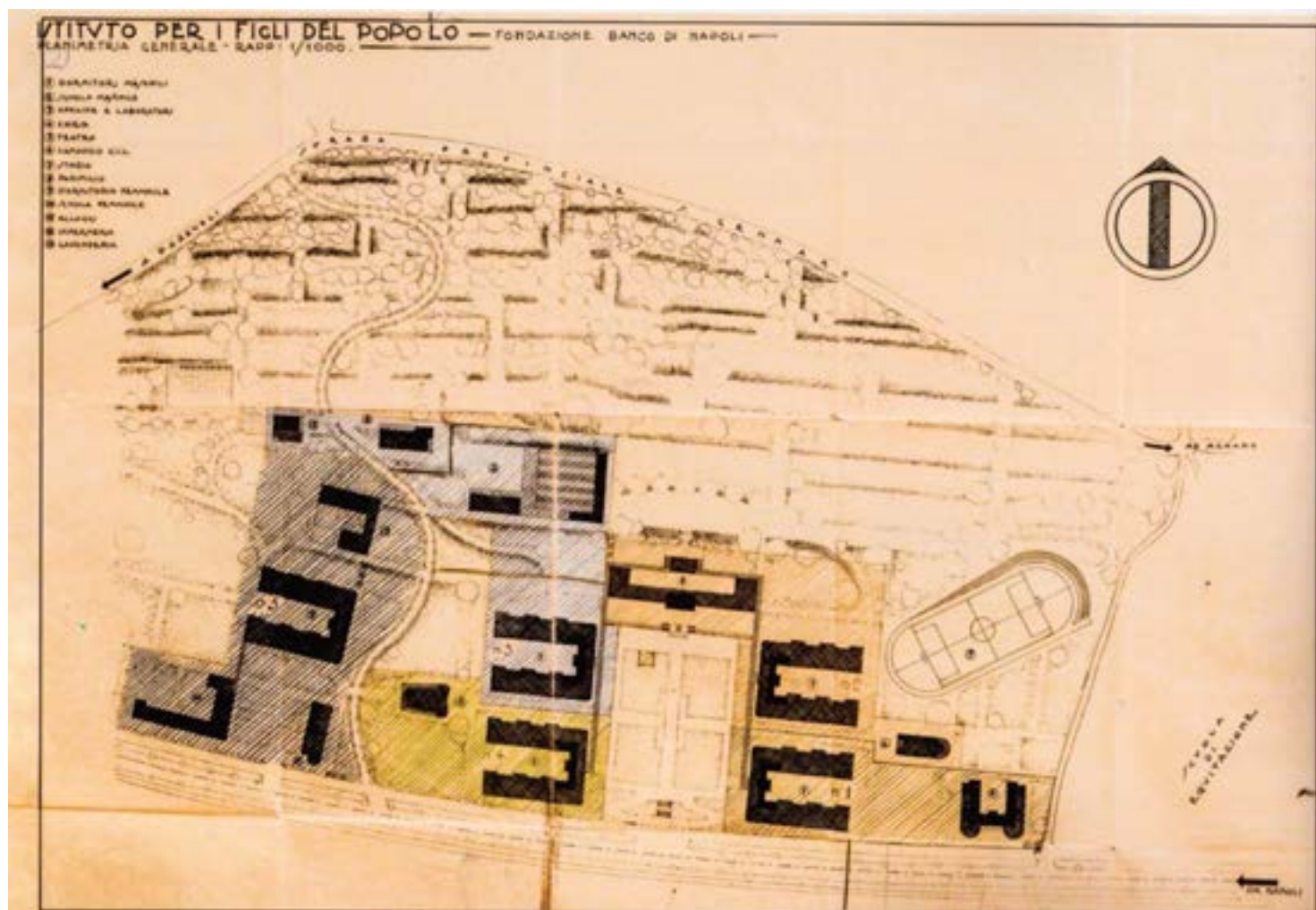
Dall'opera prima di Cocchia si evidenzia che egli, per quanto influenzato dalle correnti architettoniche orientate ad un razionalismo mediterraneo, fu sempre condizionato dalla sua sensibilità di pittore vicino ai circumvisionisti e ai futuristi<sup>32</sup>. Proprio questa sua vena artistica contribuì a connotare la Scuola di Equitazione di quei dettagli che conferiscono all'opera un carattere di singolarità. La Scuola nel suo complesso fu danneggiata fortemente dagli eventi bellici del 1943, gli stessi che colpirono la Mostra d'Oltremare, e anche il maneggio coperto fu bombardato<sup>33</sup>. Nel 1955 La Scuola quindi fu riaperta con il nome di Scuola Napoletana di Equitazione – Gen. Ugo De Carolis, e con l'auspicio di una piena ripresa delle attività fu nominato presidente il marchese Riccardo de Luca di Roseto, il quale si attivò con l'intento di far ripartire quanto prima sia le attività ippiche che quelle mandane. Infatti, negli anni Sessanta cominciarono i lavori di ricostruzione e ristrutturazione che per certi versi furono anche letali per le parti migliori delle architetture del progetto di Cocchia. Nell'autunno del 1968 fu inaugurato quindi il nuovo ma-

7. Francesco Silvestri, Istituto per i Figli del Popolo (Collegio Costanzo Ciano), planimetria generale, 1939-40.

neggio coperto, i cui lavori di completamento furono ultimati successivamente. La Scuola risultava ancora sprovvista di un circolo sociale la cui ricostruzione, però, sollevò qualche perplessità. Infatti, durante una riunione del Consiglio Direttivo, nella quale si discuteva sullo stile che avrebbe dovuto avere la nuova costruzione, il presidente de Luca precisò che non avrebbe acconsentito ai lavori qualora si fosse preferito uno «stile moderno», quale era quello della costruzione originaria, ad uno stile classico. Non potendo fare a meno del circolo, quindi, il Consiglio accettò la posizione del Marchese approvando la ricostruzione in stile classico dell'immobile, con l'affidamento dei lavori agli ingegneri Fabio Tucci e Antonio Biraghi. Il circolo con la nuova denominazione 'La staffa' fu inaugurato il 27 marzo del 1971. Fu così che per incuria, negligenza e per una cultura anti-moderna si è persa un'altra tra le migliori sperimentazioni del moderno a Napoli degli anni Trenta.

#### *Il Collegio Costanzo Ciano*

Pur non rientrando appieno tra le opere sportive realizzate nell'area, si ritiene opportuno soffermarsi sul complesso Costanzo Ciano per una molteplicità di motivi: innanzitutto perché era corredato da impianti sportivi; perché attiguo alla Scuola di Equitazione nell'asse di continuità con la Mostra; infine, perché in esso si promuovevano quei principi rientranti nella pratica sportiva che, unitamente all'educazione, il Regime imponeva come caratteri prioritari. Sulla storia del complesso, divenuto poi Base Nato (1954-2012) e pertanto avvolto dal segreto militare per oltre un sessantennio, di recente la storiografia ha attivato studi e ricerche al fine di colmare una lacuna su un brano di città quasi del tutto inesplorato<sup>34</sup>. La realizzazione del Collegio Costanzo Ciano, avvenuta nel 1939, fu voluta dal Banco di Napoli in occasione della celebrazione del quarto centenario della sua fondazione, contemporaneamente alla costruzione, ad opera di Marcello Piacentini, di una nuova sede della banca nella centrale via Toledo, ricavando l'area dalla demolizione parziale del Palazzo dei ministeri borbonici che occupavano l'intera insula di San Giacomo. Il Consiglio generale della banca decise di intitolare l'Istituto per i figli del popolo al conte Costanzo Ciano il quale, distintosi durante la prima guerra mondiale, sarebbe morto proprio durante l'esecuzione dei lavori del complesso. In particolare, la costruzione del Collegio fu voluta fortemente da Giuseppe Frignani, direttore generale e presidente dell'istituto di credito. La scelta del sito fu tra-



vagliata e dibattuta: dapprima si pensò di collocare il Collegio all'interno dell'Albergo dei poveri, ma la struttura settecentesca non rispondeva al bisogno di aria e spazi aperti che erano richiesti dagli intenti progettuali; inoltre, l'edificio di piazza Carlo III era espressione della cultura borbonica, mentre il Collegio doveva attestare i principi e il gusto legati all'ideologia del regime fascista.

Fu dunque individuata una vasta area della zona flegrea, di circa 400.000 mq, in prossimità dell'abitato di Bagnoli e in prosecuzione della Mostra d'Oltremare. L'area era per una metà proprietà della contessa Maria Saluzzo di Corigliano e per l'altra metà della Società Edilizia Laziale. Il Banco di Napoli finanziò il progetto acquistando il terreno di proprietà della contessa, mentre la proprietà della Società edilizia laziale venne espropriata a favore dell'istituto di credito, con decreto del prefetto di Napoli del 1 ottobre 1940<sup>35</sup>. Si trattava di un'area di grande valore paesaggistico e naturalistico, panoramica sul golfo di Pozzuoli, tanto da rappresentare, da sempre, un luogo ameno al limite della città.

Il 25 luglio 1938 il Consiglio del Banco di Napoli deliberò la

costituzione della Fondazione del Banco di Napoli per il ricovero e l'istruzione dei fanciulli; si trattava della più grande opera sociale mai realizzata in città. Il Collegio doveva accogliere e assistere ragazzi in condizioni disagiate ed educarli al lavoro e alle armi, sottraendoli alla strada. I ragazzi avrebbero ricevuto un'educazione culturale, una preparazione politica e fisica con addestramenti ginnico-militari. Il regime operava per la formazione dell'«italiano nuovo». La realizzazione aveva ampie spinte di carattere filantropico, educative e sociali sulla scorta di quanto il regime già portava avanti con la realizzazione delle colonie estive e montane che, in un certo senso, rappresentarono il modello del Collegio napoletano. Infatti il governo centrale, che seguiva attentamente il corso delle opere realizzate in Italia, espresse forte interesse anche per il progetto del Banco di Napoli. Invitò a Roma i dirigenti dell'istituto di credito e gli ingegneri responsabili del progetto. Testimonianza significativa di quel momento resta il volume di Giuseppe Basadonna, ingegnere del Banco di Napoli, dal titolo *Scugnizzi derubati*.

Responsabile del progetto fu nominato l'ingegnere napole-

tano Francesco Silvestri, coadiuvato da altri colleghi dell'Ufficio tecnico del Banco di Napoli e, tra questi, va ricordato appunto Giuseppe Basadonna. Nel progetto dell'impianto urbano non va esclusa un'influenza dell'opera di Marcello Piacentini – ipotesi scartata da Menna nella sua monografia<sup>36</sup> – che, pur non documentata, può essere plausibile sia per analogia con alcune sue opere, in particolare con la città universitaria di Roma, sia per la presenza costante dell'architetto romano in quegli anni presso l'Ufficio tecnico del Banco di Napoli dove veniva realizzato il progetto, essendo impegnato a realizzare la nuova sede della Banca in via Toledo, con una serie di progetti che interessavano l'impianto urbano nel centro storico<sup>37</sup>.

La soluzione progettuale che fu poi realizzata va suddivisa in due distinte parti adiacenti fra loro. Una prima, più rappresentativa, impostata su un impianto rigido legato ad un classicismo voluto dal regime, sviluppato su assi di simmetria, dove si trova la parte più emblematica del collegio, con otto padiglioni, la scuola maschile, il teatro, la chiesa e una sistemazione a verde dalla rigida geometria, attraversate da un asse trasversale caratterizzato da due poli: l'uno civile, il teatro, l'altro religioso, la chiesa. Una seconda, che maggiormente si inserisce con articolazioni organiche che seguono l'orografia del terreno, comprende il campo di basket, i padiglioni femminili, e altre architetture destinate ad ospitare funzioni minori o accessorie. In generale, l'architettura del complesso è in linea con i dettami linguistici del regime, ma con accentuati caratteri di modernità, maggiormente rilevabili nelle architetture destinate ai dormitori e nel teatro.

Va sottolineato che l'Istituto per i Figli del Popolo, sorto «con intenti che rientravano nel quadro della fascistizzazione dell'assistenza pubblica tra formazione professionale e addestramento militare», non poteva essere carente d'impianti sportivi per cui furono realizzati uno stadio con tribune, il campo di atletica e campi da gioco.

Nell'insieme il complesso rappresenta un tassello della Napoli moderna, dove impianti sportivi, architetture, disegno del verde e paesaggio assumevano una coesione razionale che rientrava nell'unitarietà del progetto urbano della città occidentale. In definitiva il nostro complesso, pur rappresentando un impianto urbano finito ed autonomo, va letto in un'ottica strutturalista, che lega il tutto con le singole parti; esso rappresenta, al pari della Mostra d'Oltremare, della Scuola di Equitazione e dell'intero quartiere di Fuorigrotta, una parte significativa di una moderna città di fondazione delineata in un contesto geomorfologico dalle molteplici valenze. Anche il Collegio fu danneggiato in maniera significativa dagli eventi bellici<sup>38</sup>, cui si aggiunsero le alterazioni successivamente causate dalla presenza degli americani.

### *Lo Sferisterio*

Altra significativa opera realizzata nell'area di Fuorigrotta negli stessi anni della Mostra è lo Sferisterio progettato da Franco Tortorelli, giovane ingegnere formatosi presso la Scuola di Ingegneria napoletana. Egli ebbe l'incarico appena ventinovenne – per una fortuita combinazione – di realizzare questa struttura sportiva per il gioco della palla a mano, della pelota basca, della pallavolo, da una società torinese che gestiva e curava altri sferisteri a livello nazionale presieduta dal commendatore Rosselli, presidente della Società Sferisterio di Torino. Essa già aveva acquistato dal Comune di Napoli un suolo di circa 3000 mq a Fuorigrotta, all'uscita della galleria Laziale nel 1937. Tortorelli una volta ricevuto l'incarico a Torino, al fine di approfondire metodologie progettuali e tecniche adottate in altri analoghi impianti, si recò a Genova, Milano, Bologna, Firenze e Roma per visitare gli sferisteri realizzati a quel tempo. Un viaggio che ispirò il nostro alla progettazione dell'impianto innovativo sia per tipologia che per cultura sportiva.

Si tratta di ampio rettangolo di 70x30 m con marcati accenni proto-razionalisti nell'accezione classico-razionale riferita alle teorie e all'esperienze artistiche di Konrad Fiedler, e ispirata alla cosiddetta 'costruzione-logica'<sup>39</sup> adottata da tanti progettisti del momento. Infatti con una morfologia imposta dalla configurazione del campo di gioco, una struttura realizzata con tecnologie tradizionali, muratura portante in tufo giallo napoletano, l'unica parte più innovativa del progetto era la copertura realizzata con l'ausilio della nota società di prefabbricazione strutturale R.D.B. di Piacenza. La struttura era realizzata con archi prefabbricati in calcestruzzo a due cerniere, onde superare le grandi luci. Ben presto l'azienda piacentina annullò l'ordine in quanto il Fabbriguerra<sup>40</sup> nel 1939 non autorizzò l'utilizzo di tanto ferro e cemento per un complesso architettonico. Pertanto, Tortorelli si orientò su una copertura con struttura lignea, che progettò con il supporto del professor Adriano Galli: «previdi pertanto di calcolare una capriata di tipo palladiano che mi avrebbe consentito di sostituire agevolmente la copertura che la R.D.B. non era più in grado di fornire»<sup>41</sup>. Essa fu realizzata con puntoni e catene per superare la grande luce. Il contrasto tra il rigido involucro murario – ove tutto era impostato sul modulo del rettangolo, dalla pianta alle asole verticali alle bucaure che costituiscono il coronamento – e la copertura lignea, quale elemento distintivo, proietta l'opera classica verso il 'moderno'. Lo Sferisterio fu progettato e realizzato in 20 mesi e Tortorelli oltre a progettarlo ebbe anche l'incarico di assumerne la direzione dei lavori.

La vita dello Sferisterio non ebbe successo e a ciò si aggiunse nel giugno 1989 un incendio che distrusse totalmente la copertura e ne danneggiò le strutture. Lo stesso Tortorelli dichiarò: «solo un malaugurato incendio [...] ha danneggiato



quella che ritengo una delle mie opere migliori. I giornali sportivi dell'epoca – eravamo nel maggio del '40 – elogiarono l'impianto che a parer loro risultava il migliore tra tutti gli sferisteri esistenti»<sup>42</sup>. Da allora sino ad oggi rimane allo stato di rudere, abbandonato e de-funzionalizzato, nonostante l'impegno di molti.

L'area occidentale della città alla fine degli anni Trenta fu segnata da una ventata di modernità, per il disegno dell'impianto urbano, per la qualità delle architetture, ma anche per le infrastrutture di collegamento, come quelle delle stazioni della cumana progettate da Frediano Frediani, di chiara ispirazione espressionista<sup>43</sup>.

Sebbene l'inaugurazione di gran parte dei complessi citati – assieme a quella della Mostra – sia avvenuta all'alba della se-

8. Franco Tortorelli, Sferisterio (1939-40), qui ritratto in una fotografia recente. (Foto dell'autore).

*A pag. 116*

9. *La piscina natatoria del ristorante*, Prima Triennale delle terre italiane d'oltremare, 15 maggio - 19 ottobre 1940 - XVIII, Gros Ponti & C., Torino.

conda guerra mondiale – andando di conseguenza incontro a ingenti danni, e in considerazione del valore di modernità che tali opere apportarono all'intera area occidentale della città, le condizioni di diffuso abbandono e degrado attuale sono certamente da imputare ad una cattiva gestione negli anni successivi che non ha saputo conservare e valorizzare quella che rappresenta l'emblema di un'occasione perduta.



Note

- <sup>1</sup> Cfr. A. Parboni, *Lo sport nella concezione fascista*, in «Lo sport fascista», n. 6, 1928, pp. 1-6.
- <sup>2</sup> Cfr. V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Bari, Laterza, 1981; R.O. Paxton, *Il fascismo in azione*, Milano, Mondadori, 2005; A. Bacci, *Lo sport nella propaganda fascista*, Torino, Bradiprolibri, 2002; *Sport e fascismo*, a cura di M. Cannella e S. Giuntini, Milano, Franco Angeli, 2009; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989; P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- <sup>3</sup> A. Papa, *Football e littorio*, in *Sport e fascismo*, cit., p. 23.
- <sup>4</sup> P. Vietti Violi, *Les archives internationales*, Genève, 1932. pp. VII-IX; Cfr. anche A. Cantoni, P. Vietti Violi, *Progetto per il nuovo ippodromo di San Siro*, Milano, 1913; P. Rost, *Un artista dell'edilizia sportiva*, in «Lo sport Fascista», a. II, n. 12, 1929; P. Vietti Violi, *Il senso dell'arte nella concezione di un'opera sportiva*, in «Lo

- sport Fascista», a. III, n. 4, 1929, pp. 116-118; P. Volorio, *Paolo Vietti Violi. Architettura e sport. Il mondo ossolano di un architetto internazionale. Il mondo internazionale di un architetto ossolano*, Catalogo delle mostre (Vogogna, 24 ottobre 2015 - 31 gennaio 2016; Villadossola, 28 novembre 2015 - 31 gennaio 2016), p. VII.
- <sup>5</sup> Cfr. A. Cantoni, P. Vietti Violi, *Progetto per il nuovo ippodromo*, cit.
- <sup>6</sup> Nella stessa mostra, oltre alle sezioni dedicate ai vari sport, vi era una apposita sezione incentrata sugli impianti sportivi.
- <sup>7</sup> Cfr. *L'architettura dell'«altra modernità»*. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura, (Roma, 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci e M. G. Turco, Roma, Gangemi Editore, 2010.
- <sup>8</sup> L'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli fu istituito con il Regio Decreto 15 agosto 1925 n. 1636. Un organo gestionale voluto dal governo fascista con l'intento di eseguire e coordinare le varie opere pubbliche promosse dallo Stato; fu infatti segnata una svolta nella gestione urbana della città con l'intento di valorizzare tutte le arti, dall'architettura alla letteratura, anche a scopo di propaganda politica.

- Successivamente, con Regio Decreto dell'11 aprile 1926 n. 752 vengono estesi i poteri all'Alto Commissariato con la facoltà di dichiarare la pubblica utilità e la indifferibilità ed urgenza di tutte le opere che nell'interesse pubblico si eseguono nella provincia. Cfr. G. Basadonna, *Mussolini e le opere napoletane del ventennio*, Napoli, Berisio, 1980.
- <sup>9</sup> R. Rusciano, *Presentazione*, in *Napoli le grandi opere del 1925-1936*, Napoli, Grimaldi e C. Editori, 2006, pp. VII-VIII.
- <sup>10</sup> B. Gravagnuolo, *Dal liberty alle guerre*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 35-36.
- <sup>11</sup> Per la realizzazione dello stadio ci furono non pochi problemi. Il primo fu dettato dalla individuazione del luogo dove erigerlo, con sollecitazioni nei confronti dell'Alto Commissionario anche da parte di Amedeo d'Albora e Camillo Guerra, che avevano progettato un complesso polisportivo alla 'Litoranea' presentando un progetto ben illustrato e descritto nell'opuscolo da loro redatto: cfr. A. D'Albora, C. Guerra, *Lo stadio di Napoli alla litoranea*, Napoli, Stabi-

- limento tipografico M. Pescarolo & Co, 1927.
- <sup>12</sup> Cfr. R. De Fusco, *Il Floreale a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959; M.L. Scalvini, F. Mangone, *Arata a Napoli fra liberty e neoclassicismo*, Napoli, Electa Napoli, 1990; A. Castagnaro, F. Castiglione, *Giuseppe e Ugo Mannajuolo. Ingegneri e architetti fra neoclassicismo e razional-funzionalismo*, Roma, Editori Paparo, 2020.
- <sup>13</sup> Cfr. A. Castagnaro, *Giuseppe Mannajuolo e la sua opera*, in A. Castagnaro, F. Castiglione, *Giuseppe e Ugo Mannajuolo*, cit.
- <sup>14</sup> Cfr. A. Blanco, *Chiusa questione delle corse a Napoli definitivamente: a maggio 1933 sarà finalmente inaugurato il grandioso ippodromo*, in «Il Mattino», maggio 1932; L. Gianoli, *contributo*, in AA. VV., *L'ippodromo di Agnano, Gran Premio Lotteria*, Napoli, 1974.
- <sup>15</sup> *Dal Campo di Marte al nuovo Ippodromo di Agnano*, in «Bollettino del Comune di Napoli», a. LVII, 8 agosto 1931, p. 3.
- <sup>16</sup> Cfr. G. Barendson, *L'ippodromo, finalmente: le corse dei cavalli a Napoli*, in «Le voci di Napoli», 1 aprile 1929.
- <sup>17</sup> Cfr. Id., *L'ippodromo di Agnano: decadenza e grandezza delle corse al galoppo*, in «Le voci di Napoli», 15 aprile 1929.
- <sup>18</sup> Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Prefettura di Napoli, Gabinetto, II Versamento, busta 959, fascicolo 026, busta 927 fascicolo 001, busta 789 fascicolo 006.
- <sup>19</sup> P. Vietti Violi, *Les archives internationales*, cit., p. VI.
- <sup>20</sup> La Società Ippodromo D'Agnano fu costituita da Raffaele Ruggiero (rappresentato dai liquidatori e al quale il Comune dava a carico gli oneri della cessata società per l'ammontare di 2.600.000 lire), e ne diventava unico proprietario l'Alto Commissariato, che si impegnava a provvedere a tutti gli ulteriori lavori: quelli di rifinitura e quelli relativi alle strade di accesso, per la somma di 1.500.000 lire da iniziare subito e finire nell'estate del 1932. Il consiglio della nuova società era costituito dal marchese Ruffo, Presidente e Amministratore delegato Antonio Spinelli e il vice Salvatore Spinelli, il consigliere delegato Marcello Orilia, Marchese Giovanni Diana, Romolo Benedetti barone Toscano di M., Cante Paolo Biella, Conte Moscato. Il Comune di Napoli rappresentante del podestà con gli avvocati Luigi Granturco e Giuseppe Monte stipulò infine l'acquisto dell'ippodromo con l'intervento dell'onorevole Alessandro Elefante, avv. Natale Schiassi, ing. Giuseppe Marsoli, avv. Francesco Piranti e del Gr. Uff. Arturo Giorgi.
- <sup>21</sup> Cfr. A. Blanco, *Chiusa questione delle corse a Napoli definitivamente*, cit.
- <sup>22</sup> Cfr. L. Gianoli, *contributo*, in *L'ippodromo di Agnano*, cit.
- <sup>23</sup> Cfr. ASMUN, *Dal campo di Marte al nuovo ippodromo di Agnano*, in «Bollettino del Comune di Napoli», a. LVII, 8 agosto 1931, p. III.
- ASMUN, *L'ippodromo di Agnano*, in «Bollettino del Comune di Napoli», a. LVII, 12 dicembre 1931, p. LI.
- <sup>24</sup> ASMUN, *L'ippodromo di Agnano in Napoli*, «Rivista Municipale», a. LXI, 1935, p. XCIV.
- <sup>25</sup> Achille Starace è stato un generale, politico e dirigente sportivo italiano. È stato per otto anni (dal 1931 al 1939) segretario del Partito Nazionale Fascista, presidente del Comitato Olimpico Nazionale Italiano.
- <sup>26</sup> Per le stazioni della cumana e l'interramento della linea ferroviaria cfr. A. Castagnaro, *La Mostra d'oltremare di Napoli tra neo-eclettismi e razional funzionalismo. Dal progetto alla ricostruzione post-bellica*, in Id., *Verso l'architettura contemporanea*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012; C. De Cristofaro, *Frediano Frediani tra Classicismo e Modernità*, Napoli, Editori Paparo, 2020.
- <sup>27</sup> Il Banco di Napoli, tra l'altro, si impegnò particolarmente per l'istituzione e il mantenimento della Scuola attraverso il versamento di un contributo iniziale di 10.000 lire e altri successivi pari a 30.000; la partecipazione della più importante banca della città alla fondazione di questo complesso sportivo, e contemporaneamente a quella del Collegio Costanzo Ciano, è emblematica di quanto queste iniziative fossero importanti per Napoli e per la riqualificazione del quartiere di Fuorigrotta.
- <sup>28</sup> Tuttavia, dopo circa un anno, la struttura fu data in concessione ad una società privata che aggiunse la propria ragione sociale alla denominazione originaria che diventò Scuola Napoletana di Equitazione – Società Napoletana di Cacce a Cavallo.
- <sup>29</sup> C. Cocchia, testo riportato nell'*Album fotografico del 1950* dell'arch. Carlo Cocchia su «*La Scuola di Equitazione, 1937*», Archivio privato Cocchia Cetona (Siena).
- <sup>30</sup> G. Muratore, *contributo*, in Carlo Cocchia, *Cinquant'anni di architettura (1937-1987)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Villa Pignatelli Cortes, 7-23 marzo 1987), a cura di G. Caterina e M. Nunziata, Genova, Sagep, 1987, p. 64.
- <sup>31</sup> R. Cortignani, *contributo*, ivi, p. 35.
- <sup>32</sup> Sull'adesione di Cocchia a questi movimenti artistici cfr. *Futurismo e Meridione*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio - 31 ottobre 1996), a cura di E. Crispolti, Napoli, Electa Napoli, 1996; M. D'Ambrosio, *Futurismo e Circumvisionismo*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 28 ottobre - 5 dicembre 2000; Villa Pignatelli, 28 ottobre - 3 dicembre 2000), a cura di M. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 47-52.
- <sup>33</sup> Tutti i danni subiti dal complesso sono riportati in un documento del Ministero dei Lavori Pubblici, Sezione Autonoma del Genio Civile per le riparazioni danni di guerra, 1960, Archivio privato Prof. Avv. Giuseppe Rubino.
- <sup>34</sup> Prima della smilitarizzazione e del trasferimento della base Nato, l'unica pubblicazione che tratta in maniera approfondita le vicende costruttive del complesso si deve a Giuseppe Basadonna, ingegnere dell'Ufficio tecnico del Banco di Napoli, il quale fornisce un primo dettagliato contributo, quasi a carattere autobiografico, essendo stato impegnato in collaborazione con il progettista ing. Silvestri alla realizzazione dell'opera voluta dal Banco Di Napoli. Cfr. G. Basadonna, *Scugnizzi derubati*, Napoli, Edizioni ANIAI Campania, 1995. Cfr. anche C. De Falco, *Un patrimonio architettonico e culturale: la base NATO di Bagnoli e la Scuola Montessori*, in «Meridione. Sud e Nord nel mondo», n. 4, pp. 170-175; A. Castagnaro, R. Ruggiero, *Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli*, in «eikonocity», a. I, n. 2, luglio-dicembre 2016. Per maggiori approfondimenti si rimanda alla più recente trattazione monografica di G. Menna, *L'Istituto per i figli del popolo di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017.
- <sup>35</sup> Cfr. G. Basadonna, *Scugnizzi derubati*, cit.
- <sup>36</sup> Cfr. G. Menna, *L'Istituto per i figli del popolo*, cit.
- <sup>37</sup> Cfr. *Il Palazzo del Banco di Napoli*, a cura di F. Mangone, Napoli, arte'm, 2008.
- <sup>38</sup> I danni subiti dal Collegio Ciano tra il 1940 al 1943 ammontarono a 95.000.000 di lire e furono causati dai bombardamenti inglesi del 4 novembre 1940 e del 24 ottobre 1943 e dal saccheggio delle truppe tedesche in ritirata il 30 settembre 1943.
- <sup>39</sup> Cfr. R. De Fusco, *Il Protorazionalismo*, in Id., *Storia dell'Architettura contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1974; G. D'Amato, *L'architettura del protorazionalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- <sup>40</sup> Il Ministero della Produzione Bellica, che si interessava delle fabbricazioni di guerra (Fabbrica-Guerra) nacque ufficialmente nel 1935 come 'Commissariato generale per le fabbricazioni di guerra' (CoGeFaG), alle dirette dipendenze del capo del governo.
- <sup>41</sup> F. Tortorelli, *Schegge di vita*, Napoli, Liguori, 1991, p. 25.
- <sup>42</sup> Ivi, p. 26. Si vedano anche: A. Castagnaro, *Tortorelli ed il "Moderno"*, in «Rassegna ANIAI», numero monografico, n. 2-3-4, dicembre 2001; A. Castagnaro, *Franco Tortorelli, 1937: lo sferisterio di via Giulio Cesare*, in «ANAGKH», dossier *Napoli Moderna e contemporanea*, n. 55, settembre 2008.
- <sup>43</sup> Cfr. C. De Cristofaro, *Frediano Frediani tra Classicismo e Modernità*, Roma-Napoli, Editori Paparo, 2020.





## «Una eccezionale promessa». La Mostra d'Oltremare nella storiografia italiana tra rimozione e revisionismo (1940-1990)

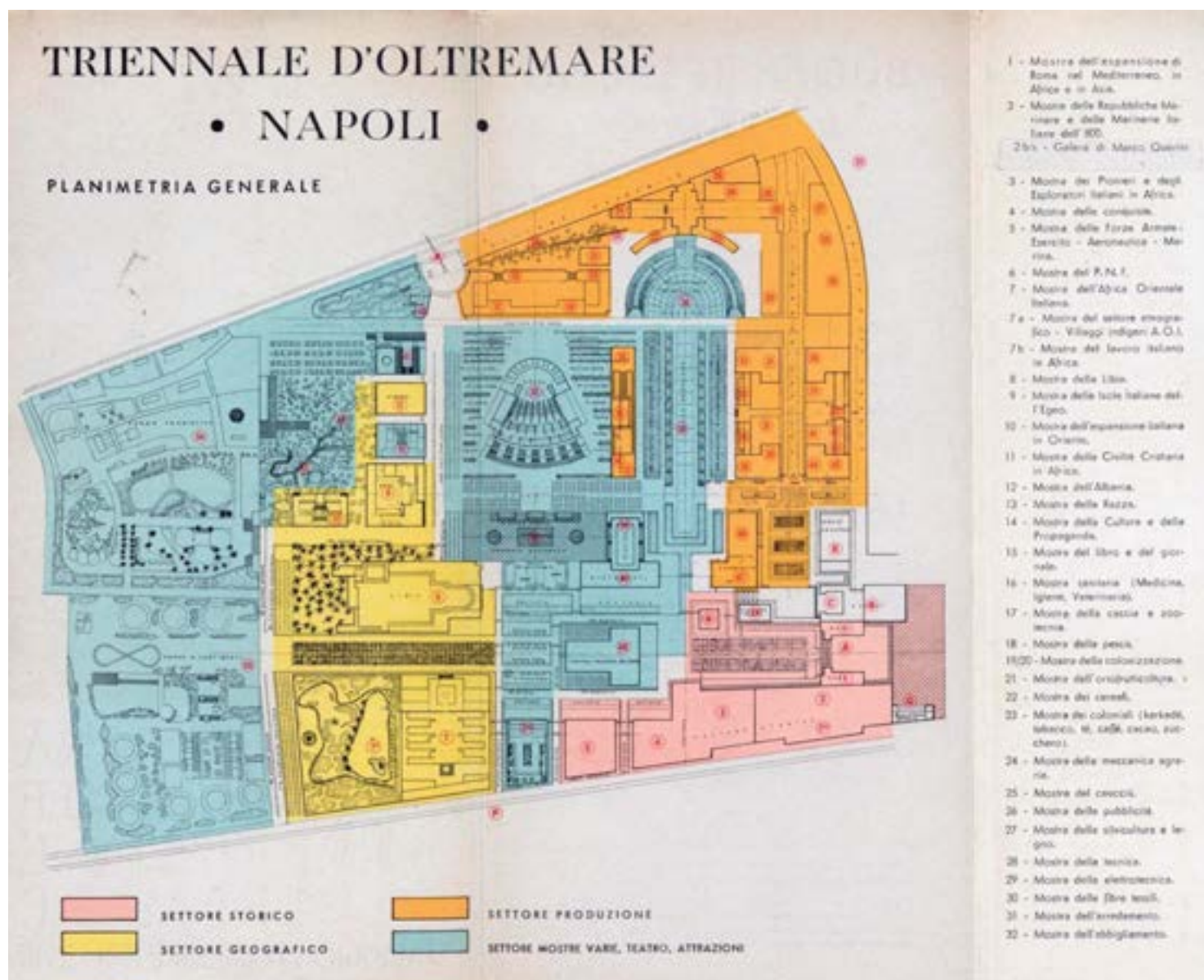
Giovanni Menna

«*Allegro mondo mediterraneo*»

Le vicende legate alla Mostra d'Oltremare, come molti altri importanti episodi dell'architettura in Italia tra le due guerre, sono state per mezzo secolo trascurate, se non del tutto ignorate, dalla storiografia italiana. Un'indifferenza che, peraltro, è stata fatalmente alimentata da quella *damnatio memoriae* che in passato ha colpito un certo tipo di architettura di età fascista come lo era, in modo esemplare, la Triennale di Fuorigrotta<sup>1</sup>. Una mostra che, anche attraverso la spettacolarizzazione dell'alterità coloniale, fu chiamata a illustrare «il contributo di solare civiltà» offerto «con la guida del Duce» da «questa meravigliosa razza latina [e] levare verso il cielo, sulla terra flegrea, sacra ai miti pagani ed agli ozi imperiali, in imponenti plastiche rappresentazioni una idea e una fede: l'idea della millenaria instinguibile potenza della stirpe italiana»<sup>2</sup>. La stessa indifferenza ha coinvolto per decenni anche gli studiosi napoletani, quasi fino agli anni Ottanta del secolo scorso, mentre, come vedremo, ancora più a lungo si è protratta nelle tante 'storie' dell'architettura italiana nelle quali il complesso di Fuorigrotta non era ritenuto meritevole di alcuna citazione. Eppure, a ridosso dell'inaugurazione del maggio del 1940 non era mancata una discreta attenzione da parte delle riviste italiane, sia per le dimensioni di quello che era, lo si ricordi, il più grande cantiere pubblico degli anni Trenta in Italia Meridionale, sia per il ruolo che il complesso espositivo, fortemente voluto da Mussolini in persona, avrebbe assunto nella propaganda del regime. La Triennale flegrea è così presente nelle ampie rassegne curate per l'occasione dallo stesso Ente Mostra<sup>3</sup> – non esenti dal tono enfatico della propaganda di regime ma che offrono materiali iconografici quanto mai preziosi –, e anche in alcune importanti riviste italiane che dedicano ampio spazio alla Mostra. Accanto ad alcune pubblicazioni firmate da architetti napoletani coinvolti nella progettazione di alcuni edifici della Mostra che illustrano le proprie opere<sup>4</sup>, in riviste nazionali come «Architettura», o «Casabella» figure come quelle di Plinio Marconi, Giuseppe Pagano e Raffaello Giolli non mancano di mettere debitamente in rilievo taluni importanti aspetti della Triennale<sup>5</sup>. Essi, su un piano più squisitamente critico, nel considerare l'esperienza di Fuorigrotta come 'contraddittoria', sottolineano quanto essa si sia rivelata come l'occa-

sione per mettere in luce una nuova leva di progettisti di talento – tutti giovani neolaureati della Facoltà di architettura di Napoli – che si mostrarono perfettamente aggiornati rispetto a quelle che erano le tendenze di segno razionalista dell'architettura italiana sul finire del decennio<sup>6</sup>.

Se a Pagano, ad esempio, non sfugge né la qualità di un'opera come l'Arena Flegrea di Giulio De Luca, cui dedica interessanti notazioni critiche<sup>7</sup>, né il valore complessivo della Mostra, definita «una eccezionale promessa» in una metropoli che è «ancora compresa nelle zone meno generose nei confronti del gusto moderno»<sup>8</sup>, è Marconi, in particolare, a fissare per primo un giudizio che anche alla prova del tempo resta sostanzialmente valido, soprattutto perché coglie con lucidità quello che è il carattere precipuo dell'architettura della Triennale napoletana: l'eterogeneità dei linguaggi, a un tempo il pregio e il limite del grande complesso di Fuorigrotta. Una *mixité* che, a giudizio del Marconi, è possibile ricondurre alle tre 'linee' nelle quali, non solo a Napoli, si stava da tempo manifestando in Italia il moderno: quella dell'«assoluto purismo costruttivistico»; quella di un «lirismo» che riesce tuttavia a fare intelligentemente a meno di «schemi spaziali e decorativi tradizionali»; e infine quella più appiattita sulla linea ufficiale littoria, di segno storicista<sup>9</sup>. Il dato interessante è che l'architetto veronese piuttosto che soffermarsi sulle singole architetture, pare più interessato ad accordare alla Mostra il ruolo di efficace 'rappresentazione' dell'intero quadro dell'architettura italiana, sorta di documento illustrativo dello stato dell'arte alla fine degli anni Trenta. Parlando della Triennale di Fuorigrotta, in altri termini, Marconi parla dell'architettura moderna italiana, facendone una sorta di esemplare caso-studio da un punto di vista critico e, in prospettiva, su quello storiografico, come un potenziale oggetto di studio che avrebbe potuto in seguito stimolare ulteriori specifici studi, più sistematici e affinati. Ciò non è avvenuto nei decenni successivi per molte ragioni e, tra queste, la inveterata abitudine ad accordare priorità (e talvolta anche 'dignità') di studio alle sole eccellenze architettoniche: proprio quelle che a lungo sono state ritenute del tutto assenti nel caso in questione, dove molte erano le realizzazioni di indubbio interesse ma nessuna di queste tali da attestarsi su un livello nazionale, con la sola eccezione forse dell'Arena Flegrea. Se le conside-

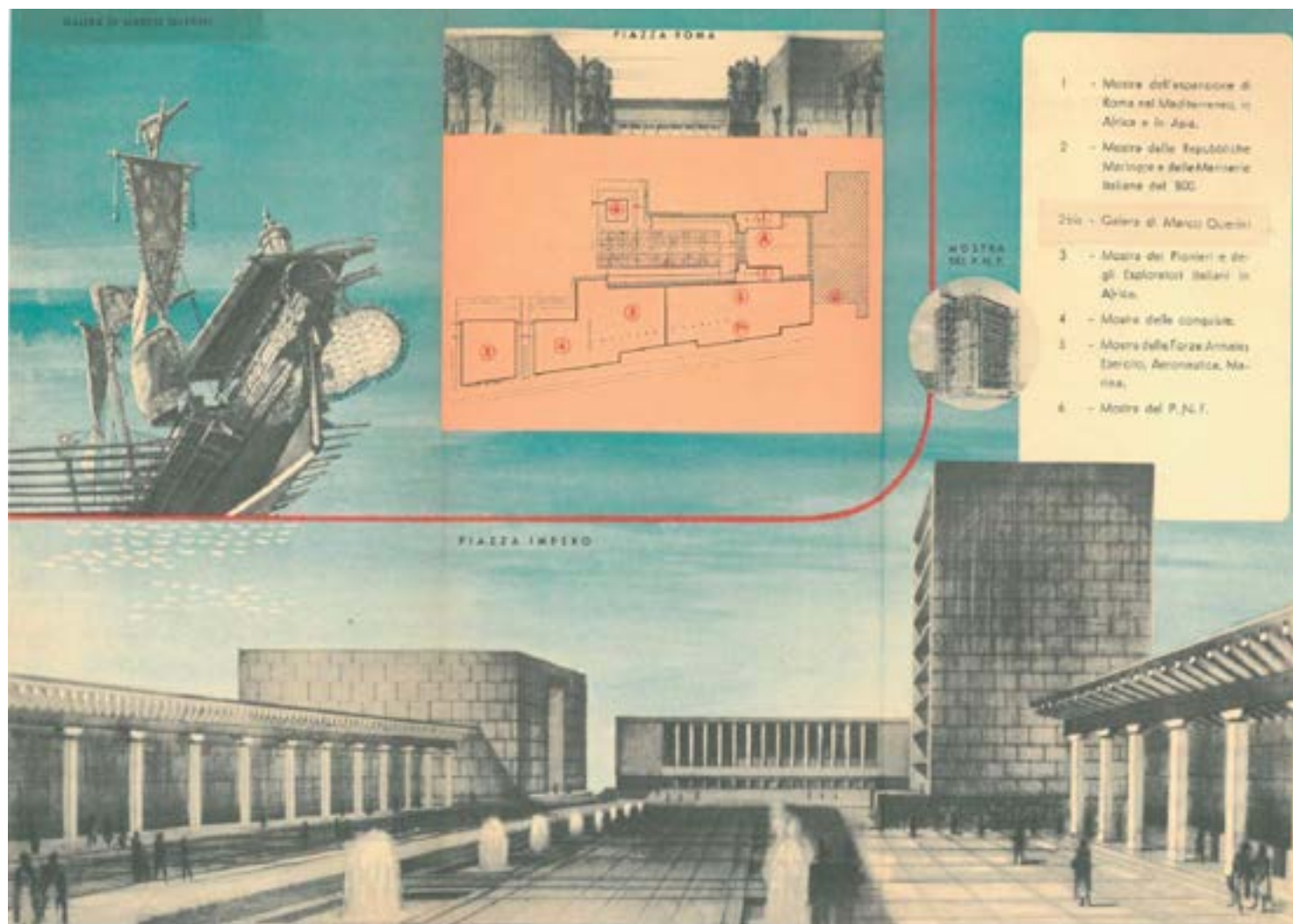


razioni di Marconi sono state costantemente riproposte nella letteratura anche recente sulla Mostra, poco si è insistito invece su un'altra importante questione che Marconi sottolinea – e critica – e riguarda la tipologia stessa di un impianto che per la presenza di ampi settori destinati al verde attrezzato (quasi i due terzi della superficie complessiva) era da considerare come un moderno 'parco urbano', concepito peraltro come il 'centro verde' di una nuova area di sviluppo occidentale, ampiamente pedonale. In uno scritto di Piccinato del 1940 si apprende che «il problema» principale era stato quello di ribaltare concezioni e consequenziali consolidate consuetudini progettuali e di «presentare non una serie di giardini dentro una mostra, ma all'opposto una mostra dentro nel verde»<sup>10</sup>. Una scelta peraltro non condivisa da Marconi, il quale pur non lodando affatto il «criterio romantico di pit-

toreschi aggruppamenti di spazi», l'assenza di «assi fondamentali e continui di viabilità», i «giochi prospettici frammentati», tuttavia mostra di aver compreso che la peculiarità dell'esperienza di Fuorigrotta e «quel senso di vivace e allegro mondo mediterraneo vivo e attivo» amato da Pagano<sup>11</sup> risiede più sul piano urbanistico che nella (presunta) maggiore 'modernità' della sua architettura rispetto all'E42 o altre manifestazioni del regime<sup>12</sup>.

#### *Indifferenza e rimozione*

Con la caduta del fascismo si apre una lunga fase nella quale la cultura architettonica napoletana sembra aver voluto prendere le distanze dalla Mostra d'Oltremare, e neanche la riapertura nel 1952 dopo la guerra e l'occupazione alleata, in un clima di rinnovata fiducia e di entusiasmo, sembrò spingere a rileggere



A pag. 118

1. Ugo Giammusso e Corrado Mancini, Poster ufficiale della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, 1940.

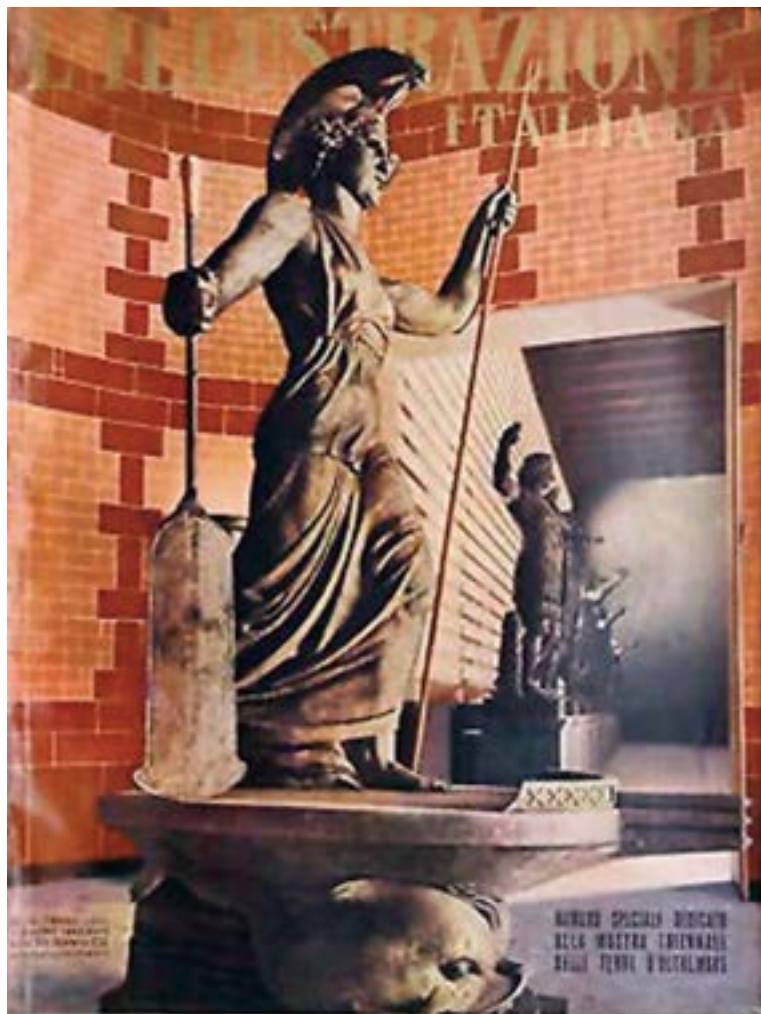
2. Planimetria generale della Mostra d'Oltremare con indicazioni dei diversi settori.

3. Il settore Storico in una delle tavole della Guida.

almeno le opere più interessanti del 1940, nonostante la presenza dei razionalisti della prima ora che avevano esordito proprio alla Triennale (come Cocchia, Piccinato, Filo Speziale, De Luca) e di una nutrita pattuglia di giovani progettisti (Capobianco, Di Salvo, Nunziata, Sbriziolo e molti altri) che non tarderanno a imporsi come esponenti di punta della scena accademica e professionale locale. Prova ne è che il fatto che poco fu disposto, anche da parte dagli stessi progettisti di quelle opere, per mettere in sicurezza i disegni originali, con la dissipazione di quel cospicuo materiale documentario che costituirebbe per gli storici di oggi una risorsa preziosa.

Nessuna delle pubblicazioni apparse in quell'anno<sup>13</sup> offre

una lettura critica significativa delle opere del 1940, se si eccettua il contributo di Giuseppe Russo al quale spetta almeno il merito di avere individuato come un 'problema storiografico' da affrontare quello di inserire l'esposizione di Fuorigrotta nel quadro delle altre grandi manifestazioni nazionali, per studiarne, in particolare, la relazione che esse hanno instaurato (o mancato di instaurare) con la struttura delle città che le ospitarono<sup>14</sup>. «Una storia che non è stata ancora scritta», scrive in proposito Russo, che storico non era, invitando implicitamente gli storici a procedere su un versante che, tuttavia, resterà ancora a lungo del tutto inesplorato<sup>15</sup>. Negli anni Sessanta non viene pubblicato alcuno studio monografico sul complesso di Fuorigrotta. All'inizio del decennio il solo Carlo Cocchia si sofferma sulla Mostra nella sua rassegna sull'architettura a Napoli dal 1918 al 1958<sup>16</sup>, sviluppando peraltro notazioni di estremo interesse che attengono per esempio al rapporto con l'EUR 42, o al ruolo che giocò la Facoltà di architettura del tempo, per la quale quel cantiere fu l'occasione per mettere in luce le competenze che neolau-



reati e docenti potevano vantare soprattutto sul piano tecnico, anche in considerazione dei vincoli imposti alle nuove costruzioni dal regime autarchico. Quel che più conta è che Cocchia inquadra la vicenda all'interno delle trasformazioni dell'intera area occidentale, mettendo positivamente in luce il valore di un parco urbano pensato come il cardine di un programma di ampio respiro con un notevole valore urbanistico e storico, essendo la Mostra «concepita *tutta* in funzione del suo Parco», peraltro «l'*unico* parco pubblico sorto a Napoli, dopo la dipartita dei Borboni»<sup>17</sup>. Lo stesso autore chiarisce, tuttavia, che nonostante le intenzioni la Mostra non riuscì affatto a divenire l'auspicato perno di una razionale urbanizzazione dell'area occidentale – e tanto meno di una supposta quanto improbabile 'città di fondazione' – ma al contrario ne impedì lo sviluppo verso ovest, con effetti di lungo periodo visto che ancora agli anni Sessanta proprio a causa della collocazione e concezione di un complesso incapace davvero di aprirsi alla città, Cocchia conclude che ogni «espansione ulteriore, diretta oltre il Parco, risulta al momento impossibile»<sup>18</sup>. Cocchia non dedica neanche un rigo all'archi-

4. Copertina de «L'Illustrazione Italiana», n. 22, 1940, numero monografico dedicato alla Mostra d'Oltremare.

5. Copertina del numero monografico sulla Mostra d'Oltremare «L'Architettura», XX, nn. 1-2, gennaio 1941.

6. Pagina di apertura del testo di Plinio Marconi in «L'Architettura», XX, nn. 1-2, gennaio 1941.

tettura della Mostra: è la dimostrazione che sono anni nei quali l'architettura – e più in generale ogni espressione ufficiale del fascismo – è ancora una esperienza da rimuovere in blocco, *tout court*, senza distinguere. Del resto gli stessi storici dell'architettura a ormai più di trent'anni continuano a disinteressarsene e può essere utile in questa sede ricordare come essa ancora nel 1976 non paia meritare alcuna citazione non solo nella prima ricognizione dell'architettura negli anni del fascismo, ovvero il catalogo della mostra alla Biennale di Venezia *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo* (al quale pure lavorarono alcuni studiosi napoletani)<sup>19</sup> ma neanche a livello locale, dove ad esempio Renato De Fusco nel capitolo sull'architettura e l'urbanistica napoletana del Novecento che scrive per la *Storia di Napoli* (1971), a proposito delle opere della Mostra d'Oltremare parla apertamente di «Cento assurdità» e di «idiozia della romanità mediterranea».

Solo sul finire degli anni Settanta, non a caso in coincidenza con una più decisa ripresa degli studi sul fascismo in altri settori della storiografia, anche a Napoli iniziano a manifestarsi significativi segnali di una nuova attenzione per l'architettura della Mostra, in particolare su iniziativa di Pasquale Belfiore. In un breve articolo del 1979 scritto a valle del primo spoglio di periodici di architettura dedicati a opere napoletane del periodo 1923-1942 le opere di Cocchia e De Luca alla Mostra, al di là della intrinseca qualità architettonica, andrebbero per Belfiore considerate soprattutto per il loro «immediato e polemico confronto con l'accademismo della quasi totalità dei Padiglioni ed il grottesco esotismo degli altri»<sup>20</sup>. Più ampia è la riflessione di un altro scritto di Belfiore dell'anno successivo, molto interessante da un punto di vista storico-critico poiché effettuando una ricognizione sull'architettura a Napoli nella prima metà del Novecento<sup>21</sup> l'autore dedica alla Mostra l'ultimo dei quattro capitoli, assegnando in questo modo per la prima volta al complesso espositivo lo status di 'oggetto storiografico' autonomo di interesse specifico, un «documento interessante per indagare, su un piano più generale, l'intricato e mutevole rapporto che il regime ha avuto con il razionalismo»<sup>22</sup>. La peculiarità della Mostra napoletana, che rispetto ad analoghe iniziative di quegli anni come la Triennale milanese e l'EUR 42 ammise al proprio interno «qualche episodio positivamente straniato rispetto al generale contesto» e dunque delle deroghe al codice accademico, ha per Belfiore tre motivazioni: il «ritardo accusato nei



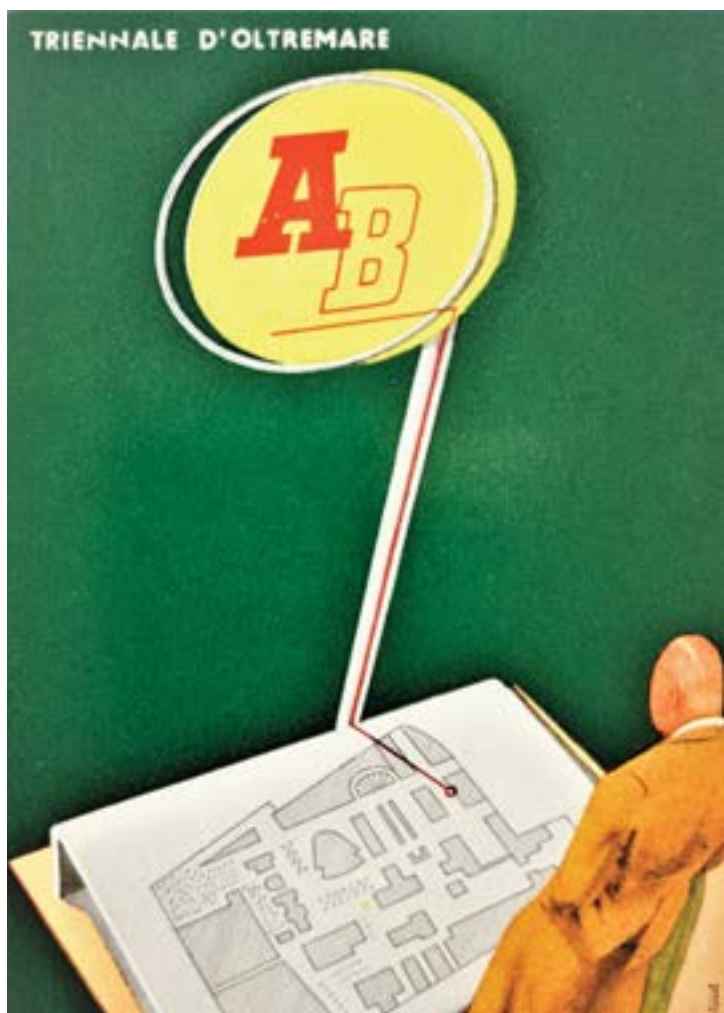
confronti del resto del paese»; la «presenza di pochi architetti che mostrano di riuscire ad affrancarsi dalla pesante ipoteca culturale della Facoltà» per riferirsi piuttosto a Cosenza e, soprattutto, il fatto che a questi architetti fu possibile esprimersi con maggiore libertà data la natura meno rappresentativa e istituzionale degli edifici o degli allestimenti a loro assegnati: sistemazioni esterne, infrastrutture, servizi e poi l'intero Settore Produzione e Lavoro. Una produzione, quella razionalista, in ogni caso assai minoritaria a Fuorigrotta e infatti la 'tripartizione' proposta da Marconi nel 1941 viene da Belfiore accettata solo se opportunamente corretta per neutralizzarne lo «schematismo eccessivamente riduttivo», anche in considerazione dello «scarto quantitativo esistente tra il primo e gli altri due schieramenti»<sup>23</sup>. All'inizio degli anni Ottanta, la Mostra addirittura compare nel titolo di due scritti, entrambi pubblicati nel 1981, e quindi a ridosso del terremoto dell'80 che procurò danni a molte attrezzature più per la dissennata decisione di allocare a lungo i *containers* usati come alloggi per i senzatetto che per effetto di scosse sismiche. Il primo, curato da Enza Greco, non è affatto quell'*excursus* storico che il titolo promette e non ha alcun



valore da un punto di vista né critico né storiografico<sup>24</sup>. Il secondo è firmato ancora da Carlo Cocchia, peraltro una vittima illustre degli interventi cui si accennava prima<sup>25</sup>, ed è invece uno scritto dal taglio biografico, che pur offrendo pochi elementi davvero utili per quella ricognizione storico-critica dell'intera vicenda che a quella data ancora si attende<sup>26</sup>, ha tuttavia il merito di segnalare il ruolo tutt'altro che marginale giocato in questa vicenda da tre figure che ancora oggi stentano a ricevere il risalto dovuto. Cocchia è il primo a ricordare infatti che l'intero processo decisionale «era *nelle mani* di Alberto Calza Bini» prima ancora che di Canino, Tocchetti, Ippolito e Galli, e fa inoltre emergere rispettivamente sul piano operativo-gestionale e su quello progettuale le figure di Vincenzo Tecchio e di Stefania Filo, neolaureata napoletana poi protagonista della vita accademica e professionale cittadina.

#### *Costituzione di un 'oggetto storiografico'*

Il punto di avvio della definitiva azione di recupero storiografico può essere senz'altro individuato nel 1990, anno in cui appaiono a Napoli due pubblicazioni che hanno aperto



7-9. Mostra d'Oltremare.  
Cartoline pubblicitarie (Archivio  
Storico della Mostra  
d'Oltremare).

la strada a una nuova stagione di ricerche e riletture critiche sull'architettura del Ventennio, collocando l'esperienza di Fuorigrotta finalmente all'attenzione della cultura almeno napoletana<sup>27</sup>. La prima è la monografia dedicata alla Mostra curata da Uberto Siola, corredata dalle schede storico-critiche dedicate ai singoli edifici del 1940 di Lilia Pagano. La seconda è il numero monografico di *ArQ - Architettura Quaderni*, interamente dedicato all'architettura tra le due guerre a Napoli e coordinato da Michele Capobianco – il quale si sofferma in più punti sulla vicenda di Fuorigrotta e come vedremo in particolare sul ruolo di Canino – e al cui interno è un saggio di Anna Maria Puleo<sup>28</sup>.

La monografia di Siola – significativamente dedicata alla memoria della Filo Speciale – tiene dentro tanto il racconto storiografico che l'analisi dello stato esistente del complesso, senza rinunciare ad avanzare delle possibili linee-guida per una sua eventuale messa in valore. Il volume si struttura in due parti. La prima consiste in una ampia disamina storica e critica – peraltro presentando in apertura alcune testimonianze di Tocchetti, impegnato nello staff direttivo del 1940

e poi anima della riapertura del 1952 – che considera l'opera, *in primis*, nel suo significato urbano, non più una collazione di edifici, ma un importante brano di città. Sul piano squisitamente storiografico questo implica inquadrare la vicenda nei programmi urbanistici del tempo, a partire dal dibattito sulla localizzazione del complesso per passare poi alla lettura delle relazioni con le intenzioni urbanistiche e gli strumenti di piano proposti negli anni Trenta. Dietro il dibattito di quegli anni sull'intera area occidentale esisteva infatti, sia pure «confusa, retorica», un'«idea di città» che proprio la Mostra metteva assai bene in rappresentazione. In linea con quanto sta accadendo in Italia in quella congiuntura, Siola pone apertamente la questione storiografica del Fascismo e del condizionamento ideologico subito dalla lettura di fatti e opere del regime – non solo sul piano architettonico – e si invoca quella «serenità e obbiettività di giudizio», da considerarsi come un «atto dovuto, ancorché scientificamente possibile» che a Napoli avevano perorato e praticato fino ad allora solo de Seta, Belfiore e Gravagnuolo<sup>29</sup>, e solo in tempi recenti. Si tratta anche per questa ragione di un contributo importante che avrebbe dovuto innescare studi più approfonditi sul nesso tra politica e urbanistica a Napoli, anche in considerazione del fatto che il libro non essendo scritto da storici, intende invece soffermarsi soprattutto sullo «specifico architettonico». Obiettivo dichiarato di Siola è infatti quello di «discernere il giudizio storico politico dal giudizio architettonico», azione per nulla semplice per la complessità dell'opera nella quale «il valore dell'impianto, l'accuratezza delle scelte tipologiche di base e tutti quegli aspetti della progettazione non immediatamente classificabili nelle classificazioni stilistiche vengono da queste stravolti o perché ignorati o perché anch'essi ammantati da caratteri celebrativi o retorici». A tal scopo è fondamentale allora «estrapolare» proprio queste componenti, per esaminare infine «quest'opera nella sua accezione di *manufatto architettonico*, segnato innanzitutto nella sua spiccata dimensione urbana», con una impostazione metodologica definita esplicitamente «strutturalista»<sup>30</sup>. Altri aspetti del lavoro di Siola vanno messi in evidenza. Se da un lato si prova a dare una lettura dell'impianto come opera di progettazione urbana (cui riferire poi il giudizio sui singoli edifici), dall'altro si affronta la questione della «seconda» Mostra d'Oltremare, quella che rinacque nel 1952, mentre un contributo di rilievo viene dalla seconda parte del libro, che ospita le schede relative a tutti gli interventi realizzati nella mostra, dagli edifici ai padiglioni semipermanenti, dal disegno



del verde alle infrastrutture. Questa prima lettura delle opere della Mostra costituirà un riferimento obbligato per le guide e le rassegne dedicate negli anni a venire, un materiale di base quanto mai utile, poiché ognuna delle opere viene presentata con una sintetica descrizione corredata da una bibliografia di riferimento, con grafici e foto d'epoca già pubblicate e integrata da notazioni critiche, con riferimenti alle alterazioni o sostituzioni effettuate su quegli edifici.

Alla fine di quello stesso anno il citato numero speciale *ArQ3* ripercorre l'intera vicenda napoletana tra le due guerre. L'iniziativa è di Michele Capobianco, il quale coinvolge più di venti esponenti della scuola napoletana e molti giovani ricercatori, ma nessun storico, con la sola eccezione di Benedetto Gravagnuolo. Sono tre gli scritti che qui più da vicino approfondiscono sul piano critico temi direttamente collegati alla Mostra d'Oltremare. Il primo è dello stesso Capobianco, il cui sguardo mette a fuoco soprattutto il ruolo di Marcello Canino, per il quale in quella occasione conia quella definizione di «modernità inattuale» che ancora oggi viene sovente riproposta a proposito del lavoro anteguerra dell'ex preside

della Facoltà di Architettura di Napoli. In aperta dissonanza rispetto ai primi giudizi critici sull'architettura della Mostra, che ascrivevano l'opera di Canino al fronte degli accademici, Capobianco pratica qui uno dei più radicali esercizi di revisionismo sul tema dell'architettura degli anni Trenta a Napoli. «Il complesso della Mostra – scrive Capobianco – nel suo insieme si colloca al di fuori di ogni ufficialità, quasi una deliberata volontà di trasgressione dell'architetto, non disponibile a rientrare nell'inquadramento ufficiale, vincolato dalla retorica scenografica e rappresentativa dell'architettura del ventennio». Per l'autore napoletano il contributo più rilevante di Canino non è costituito dall'edificio degli Uffici o dagli allestimenti, ma dalla concezione generale dell'impianto perché la «radicalità di questa esperienza s'identifica con la possibilità di *pensare la città*, fondandone il senso della sua modernità. Il nuovo impianto avrebbe dovuto esprimere il senso di un ritrovato rapporto tra lo spazio-sociale e l'ambiente, avrebbe dovuto costituire, affermava entusiasta l'architetto, «un tempio ideale della cultura della Città Nuova!». I suoi principi: Verde, sole, aria!»<sup>31</sup>. È pertanto proprio nella Mostra



che il compassato Canino si rivelerebbe addirittura un inquieto ribelle, «un non allineato, un anticonformista, che ignora le regole dettate dalla strategia del consenso», preferendo legarsi piuttosto alla «lezione dei valori razionali e umanistici, trasmessa dai 'maestri' del passato: esatto contrario delle rimasticature di una mitologia classicista e romantica ridotta a dato esteriore, bensì misura di metodo intellettuale e conoscitivo»<sup>32</sup>. La disamina di Anna Maria Puleo è invece dedicata specificamente alla Mostra d'Oltremare con un'ampiezza di sguardo che inquadra intelligentemente scale differenti, dal piano regolatore del plesso flegreo in rapporto alle scelte di piano, alla scala architettonica, fino agli arredi fissi: un'impostazione metodologica che permette di spiegare in modo convincente come sia stato possibile tenere assieme la 'multiscalarità' di un impianto di grandi dimensioni con l'estrema eterogeneità delle soluzioni senza che il risultato finale ne fosse compromesso: «L'interesse del progetto, la sua attualità, ma anche il suo essere 'datato', stanno proprio nel *coordinamento dell'eclittismo*, che spiega la diversità, attraverso gerarchie architettoniche, ad una unitarietà



di senso, e che, pur commisurandosi con livelli architettonici non sempre eccezionali, dà ordine, misura e forma»<sup>33</sup>. Nello stesso numero i contributi di Ferruccio Izzo e Carla Maria De Feo Kemp<sup>34</sup> sono i primi articoli monografici dedicati a edifici del complesso, rispettivamente l'Arena Flegrea, oggetto di una analisi che si avvale degli scritti dello stesso autore dell'opera, Giulio De Luca<sup>35</sup>, e la cui modernità «coincide con la razionalità con cui attua il processo di rivisitazione di una tipologia architettonica»<sup>36</sup>, e le Serre Botaniche di Cocchia ritenute «massima espressione» della «ricerca di continua integrazione tra l'opera costruita e la natura, sempre presente nei suoi progetti»<sup>37</sup>.

Due riflessioni vanno fatte, tuttavia. Nel libro di Siola non si fa alcun cenno all'esclusione di Cosenza, né si valutano gli effetti che avrebbe avuto la realizzazione dei suoi progetti per il Palazzo dell'Arte e la Torre del PNF, che avrebbero azionato una de-monumentalizzazione tale da mutare di segno all'intera Mostra, poiché il razionalismo sarebbe stato portato nel suo cuore rappresentativo e non relegato in episodi assai meno centrali o nel Settore Produzione e Lavoro. La solu-



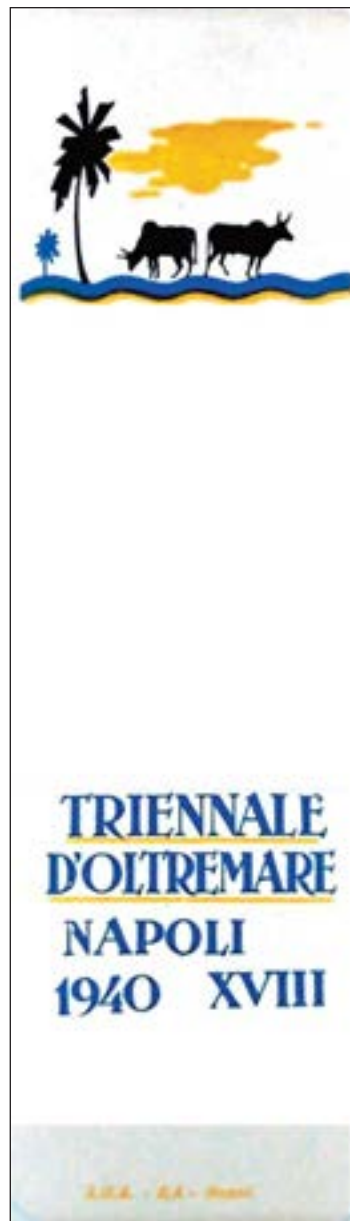
10-11. Mostra d'Oltremare.  
Cartoline pubblicitarie (Archivio  
Storico della Mostra  
d'Oltremare).

12-13. Segnalibri dedicati alla  
Mostra d'Oltremare, 1940.

zione realizzata è scontata e banale. Questa notazione andava fatta non foss'altro per disinnescare sul nascere il rischio principale del revisionismo, e cioè che la riscoperta di un 'oggetto storiografico' a lungo negletto debba per questa sola ragione trasformarsi in una sua acritica rivalutazione. Seconda osservazione. Si noterà che gli autori di tutti questi saggi non sono storici dell'architettura, ma docenti di composizione, il che può essere motivato non solo dalla sensibilità che questi ultimi hanno sempre mostrato per le vicende del XX secolo, ma anche dal fatto che proprio a ridosso del 1990 si sarebbe celebrato a Fuorigrotta uno di quei 'grandi eventi' che periodicamente sono occasione di importanti investimenti in opere pubbliche e infrastrutture, soprattutto quelle legate ai trasporti. I campionati mondiali di calcio *Italia 90* richiedevano interventi significativi sull'intera area gravitante sullo stadio San Paolo, da ridefinire sul piano urbanistico e dei servizi. L'imminente iniezione di significativi investimenti spinse, come era giusto, la cultura progettuale napoletana a interrogarsi su modi e logiche degli interventi a farsi e fatalmente a volgere un'attenzione finalmente sistematica che non poteva non esser rivolta anche alla Mostra d'Oltremare, della quale se ne mettevano in luce non solo le condizioni e le potenzialità inesprese, ma anche quei caratteri architettonici di qualità che come si è visto erano a lungo sfuggiti. È dunque in questo modo e in questo momento che la Mostra si costituisce ormai come un vero e proprio 'oggetto storiografico'.

#### *Work in progress*

Nei tre decenni successivi molti studi sono stati dedicati alla vicenda, a partire dai saggi di Belfiore e Gravagnuolo, autori delle prime ampie e sistematiche rassegne storiche e critiche sull'architettura del XX secolo e nelle quali ampio spazio veniva assegnato all'impianto di Fuorigrotta sia nel suo assetto del 1940<sup>38</sup>, sia in quello della riapertura del 1952<sup>39</sup>. Negli ultimi anni la Mostra è così stata più volte analizzata, ora considerata nel suo complesso<sup>40</sup> ora con pubblicazioni dedicate ad alcuni dei suoi protagonisti<sup>41</sup> ora con ricostruzioni della parabola, spesso travagliata, delle sue origini<sup>42</sup> come di alcune sue opere<sup>43</sup>; per giungere infine a studi che affrontano aspetti specifici come il disegno del verde<sup>44</sup>, la produzione artistica<sup>45</sup>, le presenze archeologiche<sup>46</sup>, o le delicate problematiche connesse al recupero o alla rifunzionalizzazione<sup>47</sup>, fino alla messa a punto storiografica su alcuni suoi edifici offerta dai docenti dell'area storica del Dipartimento di Architettura della Federico II, sotto la direzione scientifica di Benedetto Gravagnuolo<sup>48</sup>.



L'attenzione rivolta alla Mostra da parte della storiografia non napoletana è stata invece sostanzialmente irrilevante. È significativo e singolare a un tempo l'assenza di un qualsiasi riferimento nella ponderosa *Storia dell'Architettura Italiana. Il Primo Novecento*, pubblicata da Electa<sup>49</sup>, nella quale sebbene sia presente un capitolo sulle esposizioni e un altro su *Architettura e città in Oltremare* la Mostra semplicemente non c'è, come del resto qualsiasi cosa riguardi Napoli, che si tratti di Luigi Cosenza o delle modernità più o meno inattuali affiorate in quegli anni in città. Si dovrà attendere il secondo decennio di questo secolo per vedere l'impianto di Fuorigrotta inserito finalmente in importanti opere di sintesi<sup>50</sup>. Ma siamo ancora lontani dall'essere giunti al termine di questo viaggio, partito in ritardo, verso la conoscenza di una

vicenda così importante, non solo dal punto di vista architettonico. Per la pluralità degli attori coinvolti e delle dinamiche – che reclamano letture necessariamente transdisciplinari – e per le ricerche ancora in corso su materiali documentari ancora da compulsare fino in fondo, la storia della Mostra d'Oltremare va considerata come un cantiere storiografico ancora aperto. Come oggetto di studio esige nuove acquisizioni, soprattutto

sul piano critico, non foss'altro per dare un sostegno più saldo alla 'reintegrazione' di questo straordinario complesso nel corpo vivo della città, una *chance* che porterebbe a positive e rilevanti ricadute per la vita economica, sociale e culturale: è per Napoli un'esigenza non più emendabile, proprio come la mancata messa a frutto di tutte le sue potenzialità appare, a chi scrive, un lusso non più sostenibile.

#### Note

<sup>1</sup> G. Dore, *Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, PAGVS Editore, Treviso 1992, pp. 47-65; B. L. McLaren, *Rappresentazioni coloniali e nascita della politica imperiale fascista*, in G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine*, Napoli, Fioranna, 2011, pp. 15-40; *Cultures of International Exhibitions 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, a cura di M. Filipova, Furham, Ashgate Publishing, 2015; A. Ferlito, *Reinventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli*, in «Roots and Routes. Research on visual cultures», 2016. Precisi riferimenti alla Mostra di Fuorigrotta riguardo al nesso tra ideologia e rappresentazione nelle architetture delle esposizioni sono in: A. Muntoni, *Esposizioni e regime, ideologia e colonialismo: E42 e mostra d'Oltremare*, in *Prima Triennale delle terre Italiane d'Oltremare*, in «Quaderni DI», 11, 1990, pp. 61-70. Documenti interessanti dell'esplicito significato politico propagandistico della Mostra sono ad esempio: L. De Lillo, *Potenza imperiale dell'Italia fascista nei riflessi della Prima Mostra delle Terre d'Oltremare*, in «L'Illustrazione Italiana», 28, 1940, pp. 103-106; A. Pozzi, *Orme di legionari sulle Terre d'Oltremare*, in «Le Vie d'Italia», 6, 1940, pp. 601-604. Per quanto riguarda i contenuti ideologici delle opere d'arte esposte si vedano le notazioni dedicate alla Mostra di Fuorigrotta in P. Manfren, *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, Edizioni Università Trieste, 2019, soprattutto nella parte III e nell'apparato iconografico.

<sup>2</sup> Le parole sono di Vincenzo Tecchio, e furono riportate anche nell'introduzione al numero speciale di «Architettura», XX, 1-2, 1941, p. 1, intitolata *Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*.

<sup>3</sup> Furono moltissime le pubblicazioni, gli opuscoli, i pieghevoli a scopo illustrativo e propagandistico stampati a cura dell'Ente Mostra Triennale d'Oltremare. Le più importanti: *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane*

*d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940. [Guida della mostra]*, Roma, Enit, 1940; *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940. Materiale divulgativo della mostra*, Milano, Ricordi, 1940; *Prima Mostra Triennale d'Oltremare. Napoli. Guida*, Stab. Tip. F. Raimondi, Napoli 1940; *I Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, 5 maggio 1940 - XVIII. Documentario*, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C., 1940. Tra i tanti articoli dedicati all'evento apparsi in periodici non specificamente specializzati in architettura ci limitiamo in questa sede a segnalare il supplemento de «L'Illustrazione Italiana», LXVII, 22, 2 giugno 1940, e i numeri monografici di «Napoli, Rivista Municipale», aprile-maggio 1940 e «Tempo», IV, 53, 30 maggio 1940 (numero speciale curato da C. Bernard). Cfr. inoltre: F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le Vie d'Italia», 7, 1938, pp. 832-836; S. De Cesare, *Triennale d'Oltremare*, in «Augustea», 13, maggio 1940, p. 6; G. Tarquini, *La Mostra Triennale d'Oltremare*, in «Rivista delle Colonie (L'Oltremare)», 6, giugno 1940, pp. 735-47 (in particolare l'allegato tra p. 738 e p. 739); *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium», XCII, 548, agosto 1940; M. Biancale, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Maggio-Ottobre 1940*, in «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, pp. 54-57.

<sup>4</sup> G. De Luca, *Problemi del Teatro di Massa*, Roma, Palombi 1940; C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Mostra d'Oltremare*, Napoli, Montanino, 1940.

<sup>5</sup> R. Giolli, *Due teatri di Luigi Cosenza*, in «Costruzioni-Casabella», 133, 1939; G. Pagano, *Teatro alla Mostra d'Oltremare di De Luca*, in «Casabella Costruzioni», 155, novembre, 1940. P. Marconi, *L'architettura e l'urbanistica alla Triennale*, in «Architettura», 1-2, 1941 (numero speciale: *La prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*), pp. 5-6. Anche «Costruzioni-Casabella» dedica un numero doppio alla Triennale di Oltremare (nn. 159-160, marzo aprile 1941). Segnaliamo inoltre i due articoli su «Domus»: *La Triennale d'Oltremare* (n.150, giugno 1940) e *La Triennale d'Oltremare deve essere sempre presente agli*

*italiani* (n.151, luglio 1941).

<sup>6</sup> Redazionale, *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli. Teatro e Palazzo dell'Arte*, in «L'Architettura Italiana», 11, 1938; C. Lucci, *Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», 3, 1939; Redazionale, *Edificio del P.N.F. alla Triennale*, in «Architettura», 6, 1939; S. Muratori, *Concorso per la mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», fasc. III, marzo 1939, pp. 183-189; C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, cit. (ristampato in Id. *Scritti vari 1925-1974*, stampato in proprio Roma 1977); A. Dillon, R. Romanelli, *Il Padiglione dell'Albania: alla prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Arte Mediterranea», fascicolo doppio, 3, marzo-giugno 1940; Redazionale, *La Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «Casabella», 159-160, marzo-aprile, 1941; Redazionale, *I Ristoranti alla Triennale di Napoli*, in «Casabella», 10, 1941; Redazionale, *Mostra d'Oltremare: Casa Littoria del nuovo quartiere Fuorigrotta*, in «L'Architettura Italiana», 1-2, 1942; Redazionale, *Il Padiglione Cultura, Propaganda e Sanità alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «L'Architettura Italiana», 3, 1942; Redazionale, *Alcune opere dell'architetto Vittorio Amicarella alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «L'Architettura Italiana», 3, 1942. Si segnala in questa sede che, a guerra ancora in corso, la questione della Mostra viene ripresa in un volume collettivo: *Una proposta per la destinazione della Mostra d'Oltremare*, Napoli, s.e., 1944.

<sup>7</sup> G. Pagano, *Teatro alla Mostra d'Oltremare*, cit. Sulla ricezione dell'Arena Flegrea cfr. G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli*, Napoli, Paparo artstudio, 2013.

<sup>8</sup> G. Pagano, *Contributi napoletani: una villa di Cosenza*, in «Costruzioni-Casabella», n. 178, ottobre 1942.

<sup>9</sup> Questo il passaggio completo: «Per quanto concerne l'architettura, è chiaro, a chiunque consideri il peculiare suo momento nel clima italiano attuale, che essa non poteva essere, nemmeno a Napoli, ispirata a critica di sensibilità uniforme. Siamo lungi ancora, come tutti riconoscono, dall'aver raggiunto una fase con-

- clusiva, di assestamento definitivo: vaste sfere di architetti continuano ad agire intransigentemente sulla linea del rinnovamento moderno, secondo un assoluto purismo costruttivista, a base obbiettiva; altri si sforzano di attingere un grado di maggiore lirismo, di conferire sapore e ricchezza di sensibilità alle loro immaginazioni senza tuttavia ricorrere al riferimento di schemi spaziali e decorativi tradizionali; altri tali riferimenti e riavvicinamenti non rifiutano». P. Marconi, *La prima Mostra Triennale*, cit., p. 5.
- <sup>10</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra triennale delle terre d'Oltremare a Napoli*, cit., p. 693 e sgg.
- <sup>11</sup> G. Pagano, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, 1940, p. 26
- <sup>12</sup> Si vedano le considerazioni in proposito di F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», n. 6, 2014, numero monografico, *Il segno delle Esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-220, in particolare la nota 3. Sulla questione in precedenza erano state fatte alcune interessanti notazioni da G. Russo: *La Mostra d'Oltremare*, in «L'Industria Meridionale», I, 9, pp. 663-691
- <sup>13</sup> G. Russo, *Ogni mostra una città. Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, Montanino, Napoli s.d. (1952), pp. 62-64. *I Mostra triennale del Lavoro Italiano nel Mondo. Napoli, giugno-ottobre 1952*, a cura di E. Fiore, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, 1952. Cfr. inoltre: R. Pepe, *Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel mondo*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1953; S. Riccio, *La Mostra d'Oltremare e la sua ricostruzione*, Roma, Tip. Camera dei deputati, 1954
- <sup>14</sup> G. Russo, *Ogni mostra una città, Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Montanino, s.d. (1952), pp. 62-64.
- <sup>15</sup> Si vedano le considerazioni in proposito di F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit., in particolare la nota 3. Sulla questione G. Russo ritorna in «L'Industria Meridionale», anno I, f. lo IX.
- <sup>16</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per Risanamento, 1961. Qualche anno prima Cocchia aveva pubblicato: *Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura. Cronache e storia», n. 2, 1955.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 72. I corsivi sono nostri.
- <sup>18</sup> Ivi, p. 76.
- <sup>19</sup> Il catalogo fu curato da Silvia Danesi, Luciano Patetta, Cesare de Seta, Leonardo Di Mauro, Maria Perone.
- <sup>20</sup> P. Belfiore, *La prima architettura moderna in Napoli*, in «Rassegna ANIAI», anno II, n. 1, 1979. Se l'Arena Flegrea di De Luca «può essere assunta a simbolo [...] del compromesso formale che molti hanno ritenuto essere il passaggio obbligato verso modi di espressione più avanzati», Carlo Cocchia «appare invece meno inibito» e nel contesto nel quale «l'architettura moderna non ha mai avuto in questo periodo diritto di cittadinanza» le sue realizzazioni appaiono «anacronistiche, e pertanto vincenti».
- <sup>21</sup> P. Belfiore, *L'Architettura dall'età giolittiana alla caduta del fascismo*, in *Cultura materiale, arti e territorio in Campania*, inserto de «La Voce della Campania», a. VII, n. 11, 1980, pp. 599-614. Si veda in particolare il paragrafo *L'architettura della Triennale*, pp. 607-609. Il 1980 è l'anno del quarantennale dell'inaugurazione della Mostra. Cfr. E. Greco, *La Mostra d'Oltremare di Napoli dalle origini al 1980*, Napoli, Ente Mostra d'Oltremare, 1981. In quell'anno riferimenti alla Mostra sono anche in un libello di Giuseppe Basadonna, un 'nostalgico' ingegnere avellinese già collaboratore nel 1939-40 di Francesco Silvestri, autore dell'Istituto dei Figli del Popolo di Napoli di Bagnoli: *Mussolini e le opere napoletane del Ventennio*, Napoli, Berisio, 1980.
- <sup>22</sup> Ivi, p. 607.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 609.
- <sup>24</sup> *La Mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura di E. Greco, Napoli, Irace, 1981.
- <sup>25</sup> La scelta di demolire nel post terremoto 1980 le serre progettate da Cocchia alla Mostra d'Oltremare fu improvvisa quando sconsigliata che ci ha privato di un documento molto importante del razionalismo napoletano di prima generazione. Si veda in proposito C. Cocchia, *E per le serre ... de profundis*, in «Architettura e/o Architettura», n.1, febbraio, 1985.
- <sup>26</sup> C. Cocchia, *Da un vicolo di Napoli alla Mostra d'Oltremare*, in *Lo spazio della città. Trasformazioni urbane a Napoli nell'ultimo secolo*, a cura di F. Cassano, M. Conte, D. Lepore, Napoli, Cooperativa libreria editrice, 1981.
- <sup>27</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990.
- <sup>28</sup> A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «ArQ3», n. 3, 1990, numero monografico, *L'architettura a Napoli*.
- <sup>29</sup> Oltre ai citati scritti di Belfiore ci si riferisce qui sia all'iniziativa di de Seta alla citata biennale di Venezia del 1976 nella quale fu esposto il plastico di *Casa Oro* di Cosenza, sia soprattutto al saggio con il quale Benedetto Gravagnuolo aprì un fronte storiografico per lo studio dell'architettura ufficiale sotto il fascismo a Napoli: B. Gravagnuolo, *Palazzo delle Poste 1933-1936*, in «Domus», n. 693, aprile 1988, che anche altrove abbiamo segnalato come un assoluto punto di svolta per gli studi sui temi qui in discussione. Cfr. G. Menna, *L'Istituto per i figli del Popolo di Napoli 1937-1952. Il Collegio Ciano dalla sua istituzione alla Base Nato di Bagnoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, in particolare pp. XV-XVI.
- <sup>30</sup> Ivi, p. 17.
- <sup>31</sup> M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ3», cit., p. 28.
- <sup>32</sup> Ivi, p. 33.
- <sup>33</sup> A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 83.
- <sup>34</sup> F. Izzo, *Dal teatro classico al teatro di massa. L'Arena Flegrea*, in «ArQ3», cit., pp. 92-94.
- <sup>35</sup> G. de Luca, *Problemi del Teatro di massa*, Roma, F.lli Palombi, 1940. Questo testo è stato integralmente riprodotto in appendice da G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare*, cit.
- <sup>36</sup> F. Izzo, *Dal teatro classico al teatro di massa*, cit., p. 94.
- <sup>37</sup> C. M. De Feo Kempf, *Le serre botaniche tropicali di Carlo Cocchia*, in «ArQ3», cit., pp. 89-91. Va infine ricordato che nello stesso numero è presente un altro scritto dedicato alla Mostra: D. Baroni, *Grafica e propaganda. La Mostra d'Oltremare* (pp. 85-87) che guarda alla Triennale «sotto il profilo squisitamente grafico-pubblicitario», anche se lo spazio effettivamente riservato nell'articolo alla Mostra è minimo.
- <sup>38</sup> P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- <sup>39</sup> P. Belfiore, *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, Napoli, De Rosa, 1991.
- <sup>40</sup> L. Pagano, *Mostra d'Oltremare*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli...*, cit.; R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994; P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma, Officina, 1994, pp. 36-75; M. Capobianco, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, in *Architettura italiana 1940-1959*, numero speciale di «ArQ», 14-15, 1996; C. Grimellini, *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, i Professionisti Napoletani ed i concorsi di Architettura*, in *Sirio Giannetta. Una testimonianza*, a cura di M. Rosi, Napoli, Giannini, 1997, pp. 53-75; A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli, il noto e l'inedito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998; *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005; A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare (1938-1952)*, in «ANAFKH», 48, 2006; P. Ascione, *La Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel mondo*, in *Moderna e imperfetta. La ricostruzione a Napoli nelle fotografie dell'archivio Parisio*, a cura di M. Iuliano, Napoli, Paparo Edizioni, 2007, pp. 84-91; M. Campi, A. Di

- Luggo, *Palazzo Canino e la Mostra delle Terre d'Oltremare a Napoli*, Roma, Officina, 2009; L. Pagano, *Un parco urbano*, in V. Capiello, S. Stenti, *Napoli. Guida e dintorni. Itinerari di architettura moderna*, Napoli, Clean, 2010, pp. 153-174; A. Castagnaro, *Verso l'architettura contemporanea*, Napoli, Paparo, 2012; F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit.
- <sup>41</sup> Ci si riferisce qui alle monografie: *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura, 1937-1987*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Villa Pignatelli Cortes, 7-23 marzo 1987), a cura di G. Caterina, M. Nunziata, Genova, Sagep, 1987; G. Menna, *Vittorio Amicarella architetto 1907-1971. Progetti e ricerche nella Napoli del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; *Marcello Canino*, a cura di S. Stenti, Napoli, Clean, 2005; A. di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte. Disegni, opere, progetti*, Roma, Officina, 2008; B. Bertoli, *Giulio De Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, Clean, 2013; M. Burrascano, M. Mondello, *Lo Studio Filo Speciale e il Modernismo napoletano*, Napoli, Clean, 2014.
- <sup>42</sup> F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in G. Fabricatore, S. D'Agostino, *Proceedings of the International Conference - Atti del 5° Convegno Nazionale, Naples, 2014 May 19th - 20th*, vol. II, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237. Si segnala inoltre che la relazione di Alberto Calza Bini dal titolo *Studio per la scelta dell'area più indicata per la futura Esposizione delle Terre d'Oltremare. Rapporto al Prefetto di Napoli Pietro Baraton* (dattiloscritto del 1936 custodito presso l'Archivio Alberto Calza Bini di Roma) è stata integralmente trascritta e pubblicata in appendice in G. Menna, *La Storia dell'architettura nella Facoltà di architettura di Napoli. 1928-20089. Finalità, orientamenti, indirizzi didattici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- <sup>43</sup> M. Campi, A. di Luggo, *Palazzo Canino*, cit.; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare*, cit.; A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, 2015, pp. 189-206; G. Menna, *L'edificio che visse due volte*, in «Confronti», nn. 6-7, gennaio-dicembre 2015, pp. 150-157.
- <sup>44</sup> Una recente messa a punto bibliografica su questo aspetto, che peraltro rappresenta un connotato assolutamente centrale dell'impianto di Fuorigrotta, è in: B. Bertoli, *Suggerimenti mediterranee. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone., A. Piza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 215-224.
- <sup>45</sup> Sulle opere d'arte e sul ruolo delle cosiddette arti minori nella Mostra d'Oltremare cfr. A. Basilio Pisaturo, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo edizioni, 2009 (nuova ediz. 2013, pp. 150-157); G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit.; P. Manfredi, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare: Napoli, 9 maggio-15 ottobre 1940*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale*, cit., pp. 223-228, con elenco di autori e opere; G. Arena, *Napoli 1940-1952. Dalla prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare alla Prima Mostra Triennale del Lavoro nel mondo*, Napoli, Fioranna, 2012. Riferimenti alla Mostra sono anche in G. Salvatori, *Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare*, in *Giornata di studio. Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa*, Torino, Palazzo Madama, 7 marzo 2008, in «OADI», 7, pp. 77-89. *Per una storia delle arti decorative del '900 a Napoli: ceramiche dal Liberty all'esperienza della Mostra delle Terre d'Oltremare*, a cura di M. G. Gargiulo, Portici, Effegi, 2016. Molti anni prima avevano destato un certo interesse gli interventi alla Fontana dell'Esedra. Cfr. G. Napolitano, *Una suggestiva sintesi ceramica-architettura*, in «Quaderno Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale», 6, 1988, pp. 36-46.
- <sup>46</sup> F. Capano, *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare / Signs of ancient Rome for the regime choices in Naples. The archaeological discoveries in the Mostra d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggi / Old and New Media for the Image of the Landscape*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, pp. 59-69.
- <sup>47</sup> F. Mangone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di V. Corvino, L. Lanini, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza BB.AA.AA. di Napoli, 1995, pp. 23-31; R. Baraldi, *Il complesso espositivo della Mostra d'Oltremare*, in *La costruzione moderna a Napoli tra le due guerre. Caratteri, degrado e recupero*, Napoli, Luciano, 2001, pp. 110-135; *Dossier: Napoli, la Mostra d'Oltremare patrimonio dell'umanità?*, in «ANAFKH», 48, maggio 2006; F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, *Culture et architecture en Italie dans les années Trente: la Triennale, l'E42, la Mostra d'Oltremare et la Modern Heritage List*, Napoli, Paparo, 2006; V. Russo, E. Vassallo, *Fon- tane in mostra. Architettura, decorazioni, impianti del restauro di un'opera del moderno. Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011, pp. 59-63; in «Confronti», 1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*, con scritti, tra gli altri, di Gravagnuolo, Belfiore, Carughi, Aveta, Picone. Nel numero ben sette articoli sono dedicati a edifici della Mostra.
- <sup>48</sup> *Relazioni storiche e indagini archivistiche, bibliografiche, iconografiche*, in *Relazione finale alla Consulenza tecnico-scientifica per la formulazione di linee guida per il restauro di: Arena Flegrea, Teatro Mediterraneo, Cubo d'Oro, Padiglione America Latina, Padiglione delle Missioni, Padiglione Rodi, Strada Antiniana e Tempio* (Convenzione del 3.12.2012 tra Mostra d'Oltremare e Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università Federico II di Napoli). Direttore Scientifico: B. Gravagnuolo, Napoli, 2013. Le relazioni storiche furono firmate da: G. Belli (*Cubo d'Oro*); A. Buccaro (*Strada Antiniana*); A. Castagnaro (*Padiglione delle Missioni*); S. Di Liello (*Padiglione Rodi*); A. Maglio (*Teatro Mediterraneo*); G. Menna (*Arena Flegrea e Padiglione dell'America Latina*); A. Basilio Pisaturo (*Opere artistiche*). A riprova di un interesse nei confronti della Mostra che continua ad alimentare nuovi studi si segnala il recente numero monografico della rivista «Meridione. Sud e Nord del Mondo», curato da G. D'Agostino e G. Buffardi, e intitolato *Per gli ottanta anni della Mostra d'Oltremare*, XX, 3, luglio-settembre 2020, in stampa. Segnaliamo tra gli scritti raccolti in questo numero il saggio di P. Belfiore, *Progettare la quarta edizione della Mostra d'Oltremare*, pp. 35-47.
- <sup>49</sup> *Storia dell'Architettura Italiana. Il Primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Milano, Electa, 2004.
- <sup>50</sup> Si veda ad esempio: C. de Seta, *La civiltà architettonica in Italia. 1900-1944. Arte e architettura*, Clean, Napoli 2019. In *Architettura del Novecento* (Torino, Einaudi, 2013) i curatori Marco Biraghi e Alberto Ferlenga riconoscono finalmente alla Mostra d'Oltremare un ruolo importante e assegnano a Lilia Pagano un capitolo sull'impianto flegreo (pp. 189-194). Vale la pena di sottolineare che i curatori annoverano Napoli tra i 58 centri più importanti nel mondo per l'architettura del XX secolo, insieme a soli altri otto italiani (Milano, Torino, Roma, Como, Venezia, Ivrea, Sabaudia e Gibellina).

## L'attività della Mostra attraverso i quotidiani

Valeria Pagnini

### *Introduzione*

Lo studio degli articoli dedicati alla costruzione di un grande progetto urbano e alle successive attività a esso collegate può rappresentare un significativo punto di ingresso nell'analisi critica della storia di un'architettura, perché – forse in misura maggiore rispetto ad altre tipologie di documenti – queste testimonianze sono in grado di mettere in evidenza non solo la ricezione pubblica di un programma architettonico, ma anche i significati che gli furono attribuiti nel tempo, e che ne hanno condizionato in certa misura il destino: quelli dei promotori del progetto e delle sue trasformazioni, e quelli delle comunità che vivono in quei luoghi e ne fruiscono gli spazi e le funzioni. Da questo punto di vista, la Mostra d'Oltremare offre un significativo caso di studio anche in ragione della sua travagliata vicenda, che ne ha fatto dapprima un segno della politica e delle aspirazioni fasciste, poi un simbolo della ricostruzione e della ripresa della città, e, infine, un luogo identitario da recuperare e salvaguardare. Era d'altra parte inevitabile che nella stampa locale e nazionale fosse ampia l'eco di un'opera fortemente voluta dal regime fascista a partire dal 1937, occupata dai nazisti e parzialmente distrutta in tempo di guerra, e recuperata a più riprese nell'ambito di programmi diversi.

La rassegna di articoli presi in esame è suddivisa a questo scopo in due successive tappe cronologiche, che mettono in luce i differenti momenti semantici della Mostra, e la risposta del pubblico a queste sollecitazioni: si tratta di fasi decisamente diverse fra loro, ma sempre accomunate da un'intensa e sentita partecipazione dell'opinione pubblica alle vicende di quell'area, che mantiene e rafforza nel corso degli anni il suo carattere di luogo emblematico della Napoli contemporanea. Una necessaria chiave critica, infine, è fornita dalla storia del giornalismo, e in particolare di quello napoletano, che aiuta a comprendere in misura più ampia i messaggi racchiusi nelle pagine dei giornali, sempre volti ad accentuare l'uno o l'altro ruolo attribuito alla Mostra, e indirizzati dalle politiche culturali che l'hanno investita.

«*La regina del Mediterraneo*»

«Dopo la prima guerra mondiale, la situazione politica italiana subì grandi cambiamenti, ma i rapporti fra Nord e

Sud fissati dall'unificazione rimasero immutati. [...] Nasceva, su un piano diverso, un dibattito che doveva rivoluzionare la lotta politica nel Mezzogiorno d'Italia: la "questione meridionale". [...] Durante il fascismo, la questione meridionale fu messa al bando dalle pubbliche discussioni e sulle condizioni del Mezzogiorno caddero vent'anni di silenzio. La prima fu dichiarata risolta per decreto da Mussolini: "Benito Mussolini, che aveva meditato con passione e conoscenza, affronta il problema meridionale e taglia il nodo gordiano della soluzione. Ha l'intuizione esatta del destino di Napoli [...] Egli sente che Napoli, capitale secolare di un regno [...] ha la sua missione di grandezza [...] e per renderla degna di questa missione, egli la vuole più vasta, più bella, più colta, più civile"»<sup>1</sup>. Rientra certamente in questa visione la decisione di bonificare l'area di Fuorigrotta e di realizzarvi il grande complesso della Mostra d'Oltremare, inteso come parte strutturante di un processo di nuova urbanizzazione per molti versi analogo a quello condotto a Roma nell'ambito dell'E42: «Concepita a fine anni Trenta, prima ancora che come Esposizione con cadenza rituale, come concretizzazione fisica di un'espansione coloniale che, illusoriamente, si immaginava durevole nel tempo, la Mostra delle Terre d'Oltremare a Napoli viene progettata come una sorta di città di fondazione [...]. Esito di un piano che coniugava memorie storicistiche e concetti moderni, la Mostra d'Oltremare doveva essere il centro storico, protetto dal traffico ma permeabile, di un nuovo ampio quartiere fieristico e residenziale»<sup>2</sup>.

Nel fascicolo doppio di *Questioni meridionali*<sup>3</sup> del 1937 fu pubblicato l'ormai noto studio di Luigi Piccinato sul problema urbanistico della città di Napoli, «problema tutt'ora angoscioso per la nazione intera e la cui soluzione, felicemente avviata dal Regime fascista, non consente soste»<sup>4</sup>. Il lungo saggio, corredato di molte tabelle e figure, poneva al centro la questione dell'edilizia napoletana, e auspicava l'adozione di un nuovo piano che regolasse l'espansione edilizia alla luce di una salubre politica urbanistica<sup>5</sup>. Il Piano regolatore generale di Napoli fu nel 1937 affiancato dal Piano di Risanamento del rione di Fuorigrotta: l'area era stata selezionata come sede ideale per l'allestimento della Mostra, poiché si trattava di una zona ancora poco edificata,



ma servita da un sistema di trasporto pubblico che sarebbe stato potenziato negli anni successivi. In piena aderenza con altre opere realizzate sotto il regime fascista nel corso degli anni Trenta, alla Mostra napoletana era, quindi, attribuito un ruolo urbanistico fondamentale per l'espansione della città e la sua nuova connotazione quale moderna metropoli. In questa prospettiva, le molteplici iniziative sul territorio napoletano – l'ammodernamento e il potenziamento delle infrastrutture, lo sviluppo dell'insediamento siderurgico di Bagnoli, l'apertura di nuovi e attrezzati impianti sportivi – avrebbero realizzato un sistema urbano integrato che confluiva nel polo d'attrazione socio-economico rappresentato dalla Mostra<sup>6</sup>. Questo poderoso intervento urbano avrebbe evidentemente comportato la demolizione di vaste aree e la perdita delle abitazioni da parte di tante famiglie napoletane, ma in tutti gli articoli apparsi sui principali quotidiani di Napoli il problema dello sfollamento non fu mai riportato, mentre massimo risalto fu attribuito alle nuove opportunità che si aprivano per la città grazie alla costruzione del nuovo quartiere.

#### *La Mostra nella propaganda fascista*

Com'è noto, con la legge sulla stampa, varata il 31 dicembre 1925, le testate nazionali furono sottoposte a stringenti limitazioni, attraverso la creazione della figura del direttore responsabile – che doveva essere riconosciuto dal procuratore generale presso le Corti d'appello – e con l'istituzione dell'Ordine dei giornalisti (poi Albo), al quale era necessario essere iscritti per poter esercitare la professione. La situazione registrò un ulteriore inasprimento quando il 5 no-

vembre dello stesso anno il governo decretò la soppressione di tutti i giornali avversi al fascismo: cominciava così un lungo processo volto a fare della stampa e dei media uno strumento di costruzione del consenso.

Nel 1927, Mussolini decretò il blocco del numero dei quotidiani, che si fermava a 70 testate, ciascuna delle quali composta da un massimo di sei pagine, con un'impaginazione che passava da sei a sette colonne. «Oltre che sempre più uniforme – soprattutto nella prima pagina, nella quale tutti suonano la grancassa al Duce e ai risultati del Regime [...] – i quotidiani italiani dell'ultimo scorcio degli anni Venti appaiono modesti [...]. Al riassetto della mappa della stampa quotidiana voluto da Mussolini si accompagnano un progressivo aumento dei controlli e delle direttive [...]. L'obiettivo degli ordini e degli interventi censori [da parte dell'Ufficio Stampa] è duplice: da un lato cancellare o "minimizzare" tutto ciò che è nocivo al Regime, dall'altro esaltare o edulcorare»<sup>7</sup>. Nonostante l'avvento dei programmi radiofonici, negli anni Trenta il principale strumento di comunicazione di massa resta il giornale, che in questi anni vive un importante processo di modernizzazione sul piano tecnico, editoriale e giornalistico: grazie all'ammodernamento degli impianti e alla costruzione di nuovi stabilimenti, le testate possono sfruttare procedimenti migliori per la riproduzione delle fotografie – che vengono impiegate in maniera più estesa –, aumentano il numero delle pagine (che sale a 12) e le edizioni straordinarie; infine, i quotidiani locali e nazionali si arricchiscono di contenuti, aumentando l'organico delle redazioni – cui si aggiungono inviati speciali e collaboratori della terza pagina –, e aggiornando la grafica

1. Una interessante fotovisione della visita di S. E. Teruzzi alla Mostra delle Terre d'Oltremare, («Roma», n. 281 del 26 novembre 1938).

2. Ferve il lavoro nella plaga flegrea per la Mostra delle Terre d'Oltremare («Roma», n. 188 del 9 agosto 1938).

d'impaginazione, che diventa più dinamica con l'impostazione di grossi titoli che tagliano le colonne delle pagine. Il 1 giugno 1937 viene istituito il ministero della Cultura Popolare, che assolve il compito di diffondere una cultura consona ai valori del fascismo, «che si indirizza al popolo e ne è ispirata. [...] La concezione che Mussolini ha dei giornalisti fascisti è ancora quella di “educatori del popolo”»<sup>8</sup>. Non sorprende, quindi, il generale conformismo di temi e di toni con cui i giornali locali raccontarono le iniziative legate alla costruzione della Mostra. A Napoli, le principali testate d'informazione erano il *Mattino* e il *Roma*, la cui proprietà era stata attribuita nel 1930 da Mussolini al Banco di Napoli: si trattava del primo caso di proprietà ufficiale di due quotidiani da parte di un istituto pubblico<sup>9</sup>. Tra i primi articoli dedicati al tema della Mostra, quello apparso sul *Roma* del 23 ottobre 1937 presenta la bonifica di Fuorigrotta e la costruzione del complesso fieristico nell'ambito di un'unica visione: «si abbattono le vecchie case, si risanano fondaci, si allargano le vie, si creano i pubblici servizi, al posto delle oscure e inospitali casupole, sorgeranno edifici e abitazioni per il popolo, modelli di igiene e di conforto; ma, nello stesso tempo, in questa zona fino a ieri oscura, trascurata e abbandonata, sorgerà un centro pulsante di vita, di energie, di funzione economica, di creazione e sviluppo di traffici, di scambi. Con la bonifica urbanistica che già di per sé sarebbe stata un'opera colossale e insigne, sorgerà parallelamente un centro di ricchezza, di potenza e di benessere»<sup>10</sup>. Si tratta di una modalità narrativa che caratterizzerà tutte le notizie pubblicate in merito alla Mostra fino al dopoguerra: nel dare l'annuncio dell'inizio dei lavori delle numerose opere realizzate nell'area di Fuorigrotta è sempre presente un richiamo al piano generale entro il quale queste opere sono realizzate. È il caso, ad esempio, dei lavori alle gallerie<sup>11</sup>, della funivia<sup>12</sup>, dell'«albergo per le masse»<sup>13</sup>, della ferrovia cumana<sup>14</sup>: ogni nuova costruzione è descritta alla luce dell'utilità che ne ricaveranno i grandi movimenti di visitatori della Mostra, in un gioco di reciproche risposdenze tra l'apertura su un panorama internazionale garantita alla città dall'Esposizione e la messa a punto di un sistema integrato di servizi e strutture di cui godranno cittadini e visitatori: «La Triennale d'Oltremare ha imposto e risolto una serie di problemi interessanti la zona nella quale sorgono gli edifici, per garantire al flusso di visitatori, che si prevede imponente, una continuità e



una frequenza connesse con attrattive, comodità e facilitazioni [...]. Il rinnovamento edilizio dei luoghi che circondano la zona della Mostra, l'istituzione di nuove arterie stradali che decongestioneranno il traffico, il riattivamento di una galleria, la riparazione di un'altra, la costruzione di una funivia che permetterà di raggiungere in sei minuti il centro della Mostra da via Alessandro Manzoni, la creazione di un grande Albergo di masse capace di mille letti, sono fra le realizzazioni collaterali della Triennale quelle che maggiormente faranno affluire verso Napoli le grandi masse di visitatori, e daranno alla Triennale anche l'orgoglio di aver adempiuto a una missione sociale»<sup>15</sup>.

Il tema del turismo indotto dalla costruzione del nuovo complesso è particolarmente rappresentato nei quotidiani, e sono moltissime le iniziative del Regime volte a pubblicizzare e rafforzare il carattere di polo attrattivo della Mo-



stra, la cui 'immagine' poggia su due suggestioni, distinte ma complementari. Da un lato, si tratta di «uno scenario fastoso e fantastico», che, accanto ai giochi delle fontane e alle distese di specie arboree provenienti da luoghi suggestivi, offre ricostruzioni fedeli della vita nei villaggi coloniali – ampiamente sponsorizzate dalla stampa locale – ed eventi costruiti *ad hoc*, come la celebrazione del Mascal, una festa caratteristica celebrata nel villaggio indigeno allestito nella Mostra<sup>16</sup>; dall'altro, la Mostra, rientrando nell'area geografica dei Campi Flegrei, viene strettamente connessa alla più antica tradizione romana<sup>17</sup>, radicata in quel territorio. D'altra parte, fin dalla presentazione del progetto, la Mostra fu esaltata come un ponte tra la Roma imperiale di Augusto e il nuovo impero fascista, aperto alla dimensione coloniale che trova nell'esposizione la sua visibile e concreta rappresentazione. Questa suggestione fu ulteriormente rafforzata dal ritrovamento, durante i lavori alla Mostra, di alcuni resti di edifici romani di un'area extra-urbana<sup>18</sup>: «Il ritrovamento assunse grande valore perché confermò senza ombra di dubbio le scelte di regime. Il tema di Roma antica, che aveva già un ruolo principale in tutta l'organizzazione del percorso degli allestimenti, divenne il tema centrale della campagna mediatica per la promozione della Mostra [...], come dimostra il catalogo *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli, 9 maggio-3 ottobre 1940. A. XVIII. Documentario*, che propose in copertina proprio la strada *Antiniana* appena scoperta»<sup>19</sup>.

Una serie di inedite iniziative accompagna l'ultimo anno di costruzione del complesso, volte alla promozione turistica dell'area dei Campi Flegrei e della Mostra – come l'istituzione della *Pro Campi Flegrei*, l'organizzazione di gite domenicali di propaganda nei luoghi chiave dell'area flegrea

3. *L'inizio dei lavori di bonifica di Fuorigrotta*, foto Troncone («Roma», n. 26 del 31 gennaio 1939).

4. *La funivia della Triennale d'Oltremare in azione* («Roma», n. 110 del 7 maggio 1940).

5. Cartoline che riproducono acquedotti di Roberto Pane sull'area dei Campi Flegrei, pubblicate dalla Triennale d'Oltremare («Roma», n. 171 del 20 luglio 1939).

e nella zona della Mostra, l'allestimento di un servizio di trasporto pubblico dedicato –, ma anche alla diffusione di un brand della Mostra stessa, come dimostrano le pubblicazioni ufficiali della Triennale d'Oltremare o la stampa di francobolli commemorativi.

L'inaugurazione e le successive giornate di apertura registrarono un ampio successo: le cronache dell'epoca descrissero una folla di migliaia di visitatori già dalla prima domenica di apertura<sup>20</sup>, e segnarono un gran numero di illustri ospiti – tra i quali il duca di Bergamo e il ministro Bottai –, che si susseguirono nei giorni successivi, fino alla chiusura dell'impianto a causa dell'entrata in guerra.

#### *Gli anni della ricostruzione*

Con la crisi del fascismo, nel 1943 furono apportati una serie di cambiamenti nei posti direttivi e nelle redazioni politiche dei quotidiani: poche testate, come «Il Popolo d'Italia», furono chiuse, ma per iniziativa di Badoglio la maggior parte continuò a pubblicare, pur nella conferma della censura preventiva e del blocco alla fondazione di nuovi giornali. Al Sud, il governo militare alleato non permise la restaurazione della libertà di stampa, che fu invece subordinata alle sue esigenze di guerra. «Nell'immediato dopoguerra si ebbe una breve fioritura di quotidiani napoletani di ogni indirizzo politico, per reazione al monopolio imposto dal regime fascista. [...] Questo felice interludio era già terminato nel 1950, quando la DC suggerì al Banco di Napoli di concludere un accordo con Lauro per riorganizzare la stampa "indipendente". [...] Furono creati a Napoli due gruppi di giornali: "Il Mattino" (con un giornale della sera ad esso collegato, "Il Corriere di Napoli") finanziato dal Banco di Napoli, ma controllato di fatto dalla DC attraverso una società ausiliaria, la Cen, portavoce ufficioso del governo e, a partire dal 1952, di Gava; e "Il Roma" (anch'esso, dal 1952, fiancheggiato da un giornale della sera, "Napoli notte") finanziato da Lauro ed espressione del suo particolare tipo di lealismo monarchico»<sup>21</sup>.

Nel 1948, il decreto legge 1314 trasforma la Società in Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, e, a partire dagli anni Cinquanta, si avviano i lavori di ricostruzione della Mostra, nell'ambito dei quali si conserva gran parte dei fabbricati, depurati però dai tratti de-





corativi e celebrativi voluti dal regime, mettendo in evidenza i volumi puri, i giochi di luce e i grandi spazi esterni. La nuova Mostra sembra volersi liberare dai segni del regime, ma non dalle scelte che ne hanno determinato le finalità, partecipando ancora allo scenario culturale internazionale, e proponendo una nuova immagine dell'Italia al mondo<sup>22</sup>. Dopo un primo periodo di assestamento, l'opinione pub-

blica aveva ricominciato a interrogarsi sulla destinazione della struttura, che possedeva certamente impianti, attrezzature e spazi di cui la città era priva<sup>23</sup>. Ma la proposta più interessante e suggestiva venne dal Sottosegretario al Ministero degli Esteri Brusasca, che avanzò l'idea di un recupero della dimensione internazionale con la quale era nata la Mostra, poggiato su una sinergia con l'Istituto Universitario



Orientale di Napoli: «Con lucida esposizione, l'oratore ha messo in evidenza la notevole importanza che assume dal punto di vista politico-economico la nuova Mostra d'Oltremare: "Una volta questa era una rassegna del nostro Impero coloniale, adesso si accinge a diventare un luogo di appuntamento tra l'Italia ed il mondo [...] Adesso bisogna entrare nella psicologia degli altri Continenti, studiandone lingue, costumi e – soprattutto – la geografia economica. Voi avete la fortuna di possedere a Napoli l'Istituto dell'Oriente ed avete il dovere di sorreggerlo in ogni modo"»<sup>24</sup>. In un momento in cui era necessario a livello nazionale stabilire nuovi rapporti tra l'Italia e gli altri Paesi, la Mostra d'Oltremare poteva assumere, quindi, il ruolo di nuovo centro culturale e documentario, mostrando il lavoro italiano all'estero, e facendo da collegamento tra le Nazioni, in perfetta coerenza con la vocazione cosmopolita della città, da sempre aperta al rapporto con il bacino del Mediterraneo.

La riapertura del parco avvenne nel 1952 con la «Mostra del lavoro italiano nel mondo», ma gli spazi iniziarono poco dopo a subire una riconversione non pianificata, concedendo in locazione vaste aree del complesso senza un disegno coordinato e con destinazioni d'uso differenti fra loro. Inoltre, «la percezione del carattere di parco/centro urbano con piazze e strade quale centro dell'insediamento sarebbe andata persa con la ricostruzione [...] non soltanto perché viene drasticamente ridimensionata l'area fieristica, ma anche perché, a valle di plurimi eventi nefasti legati alle vicende belliche e alla fase della Liberazione [...] vengono operati una serie di interventi atti a chiudere e 'proteggere' l'insediamento fieristico. Così, tanto la costruzione di alti muri ciechi perimetrali originariamente non previsti, quanto la definitiva rinuncia ad alcuni ingressi, che non poco contribuivano a collegare la zona fieristica all'intorno [...] atte-



6. *Sfilano le concorrenti al titolo di Miss Europa* («Roma», n. 230 del 17 agosto 1952).

7. *L'on. Scelba taglia il nastro tricolore all'ingresso della Mostra* («Roma», n. 147 del 28 maggio 1954).

nuano notevolmente la permeabilità in termini fisici e visivi [...]. La Mostra postbellica si trasforma piuttosto in uno spazio chiuso, autosufficiente e inaccessibile al di fuori degli eventi espositivi, sostanzialmente estraneo alla vita dell'intorno e pertanto assimilabile piuttosto a impianti di vecchia concezione, quali la Campionaria di Milano o la Fiera del Levante a Bari»<sup>25</sup>.

Queste operazioni, miranti a chiudere e separare la struttura rispetto alla città, non trovano traccia nella stampa coeva, che si limita a riportare gli eventi e le numerose iniziative fieristiche – la mostra della FIAT<sup>26</sup>, l'elezione di Miss Europa, l'esposizione della navigazione<sup>27</sup> e, più tardi, la Fiera della casa – che vengono allestiti all'interno della Mostra: a partire dagli anni Sessanta, infatti, lo sviluppo economico renderà il parco ogni giorno più in linea con i bisogni del mercato, includendo nel suo programma attività a carattere commerciale e facendo della Mostra solo un 'contenitore inerte' di rassegne. Un discorso a parte va fatto per i concerti e le rappresentazioni che vengono organizzate nell'Arena flegrea, forse l'unico spazio della Mostra che mantiene nel tempo un rapporto organico con la città, pur nell'intermittenza della sua apertura,<sup>28</sup> di cui le testate danno ampia notizia nei termini di una mondanità riconquistata dopo la lunga parentesi della guerra.

Il passaggio successivo è segnato dall'incresciosa storia dei campionati mondiali di calcio e dallo stravolgimento che alcune opere, peraltro non concluse, portarono al piazzale Techio e allo stadio, giustamente criticate da Luigi Tocchetti in

una lettera indirizzata a *Il Mattino* di Napoli: «Si sta sconvolgendo il piazzale Tecchio che costituiva, con l'ingresso della Mostra d'Oltremare, la visione di quel gioiello architettonico dello Stadio San Paolo, ora trasformato in un obbrobbioso groviglio di ferro [...] E tutto questo per qualche partita dei mondiali 1990 [...] per cui, finita la breve festa, il resto rimane a permanente sfregio della città e con lo spreco di centinaia di miliardi»<sup>29</sup>. Si trattava purtroppo solo del

primo di tanti interventi sulla città, sollecitati da una moda effimera e che non tiene conto della storicità e della *ratio* dei luoghi. Oggi, però, un segnale di speranza è offerto, a ridosso di una nuova sensibilità civica verso gli spazi verdi, dall'apertura del parco ai cittadini, che, seppure ancora in condizioni di degrado e parzialmente chiuso, fornisce alla cittadinanza la possibilità di recuperare un rapporto più diretto con la Mostra, autonomo rispetto all'organizzazione di eventi e fiere.

#### Note

- <sup>1</sup> P.A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, pp. 96-97, 106. Il testo citato dall'autore è tratto dall'introduzione al Regio Decreto Legge 2 gennaio 1925, noto come *Legge per la più grande Napoli*. Per approfondire il tema della soluzione fascista al problema del Mezzogiorno, cfr. il saggio di G. Olivetti, *La questione meridionale*, che ricostruisce l'insieme delle problematiche e degli indirizzi con cui vengono affrontate, scrivendo in conclusione: «Come nel suo discorso del novembre 1922 Mussolini presagiva, l'unificazione degli spiriti è oggi affermata indistruttibilmente; una "questione meridionale" non può esistere né esiste in un Regime, in cui i problemi di ogni parte d'Italia rientrano nelle grandi direttive e nelle pratiche soluzioni nazionali»: «Questioni meridionali», vol. II, f.lo I, aprile 1935, pp. 119-134.
- <sup>2</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di A. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 210-232, p. 205.
- <sup>3</sup> Il progetto editoriale delle «Questioni meridionali» nasce a Napoli presso l'Unione degli industriali nel 1934: la rivista, diretta da Giuseppe Cenzato, Francesco Giordani e, fino al 1938, Gino Olivetti, con un approccio metodologico prettamente documentario, registrava e analizzava i problemi strutturali dell'economia e della società del Meridione, a partire dalla città di Napoli. Un'efficace ricostruzione storico-critica dell'esperienza della rivista è offerta da S. Zoppi, *Questioni meridionali. Napoli (1934-1943)*, Bologna, il Mulino, 2019.
- <sup>4</sup> *Editoriale*, in «Questioni meridionali», f.lo 2-3, vol. IV, dicembre 1937.
- <sup>5</sup> Sulla figura di Luigi Piccinato e sulla sua opera, si veda, in particolare, *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, 2015.

<sup>6</sup> Cfr. F. Lucarelli, *Les Mostre dans l'entre-deux guerres*, in F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, *Culture et architecture en Italie dans les années Trente*, Napoli, paparo edizioni, 2006, p. 25.

<sup>7</sup> P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, Il Mulino, 2014 (I edizione 1996), pp. 145-147.

<sup>8</sup> Ivi, p. 161.

<sup>9</sup> Cfr. ivi, pp. 136 e ss.

<sup>10</sup> «Roma», anno XV, n. 253, 23 ottobre 1937, p. 1.

<sup>11</sup> *Un primo sopralluogo della commissione del consiglio superiore dei LL. PP: alla galleria della Laziale e alla grotta di Sejano*, «Roma», n. 225 del 21 settembre 1937; *Bonifica di Fuorigrotta e sistemazione dei tunnels*, «Roma», n. 252, 22 ottobre 1937; *La mostra d'Oltremare. Un primo stanziamento di venti milioni per la riattivazione del vecchio tunnel di Fuorigrotta*, «Roma» n. 72 del 25 marzo 1938; *Si sono iniziati i lavori per la sistemazione e il ripristino della vecchia galleria di Piedigrotta*, «Roma», n. 192 del 13 agosto 1938.

<sup>12</sup> *La funivia delle terre d'Oltremare*, «Roma», n. 231 del 29 settembre 1939; *Alacre ritmo dei lavori alla Triennale d'Oltremare. Sorge uno dei piloni della funivia*, «Roma», n. 248 del 19 ottobre 1939.

<sup>13</sup> *Il grandioso albergo per le masse che sorgerà alla Mostra d'Oltremare*, «Roma», n. 237 del 6 ottobre 1939.

<sup>14</sup> *La nuova stazione della ferrovia cumana presso la Triennale d'Oltremare*, «Roma», n. 108 del 6 maggio 1940.

<sup>15</sup> *Si lavora alla Triennale d'Oltremare*, «Roma», n. 290 del 7 dicembre 1939.

<sup>16</sup> *La caratteristica festa del «Mascal» celebrata nel villaggio indigeno della Triennale d'Oltremare*, «Roma», n. 233 del 28 settembre 1940.

<sup>17</sup> *La zona ove sorge la mostra d'oltremare. Bellezze e leggende dei Campi Flegrei*, «Roma», n. 154 del 30 giugno 1939; *Classici ricordi di Enea e orme di Roma imperiale alla Mostra d'Oltremare*, «Roma», n. 171 del 20 luglio 1939; *Imperiale rassegna di opere nella storica zona flegrea ove tutto parla della potenza di Roma oggi risorta per il genio di Mussolini*, «Roma», n. 112 del 9 maggio 1940.

<sup>18</sup> *Una nuova scoperta archeologica nella zona della Triennale delle Terre d'Oltremare*, «Roma», n. 46 del 22 febbraio 1940; *Nuova scoperta archeologica nei Campi Flegrei. Un ramo dell'acquedotto Claudio messo in luce nella zona della Triennale d'Oltremare*, «Roma», n. 60 del 9 marzo 1940.

<sup>19</sup> F. Capano, *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Medi per l'immagine del Paesaggio*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, t. I, Napoli, CIRICE, 2016, p. 52.

<sup>20</sup> *La prima domenica alla Triennale. Decine di migliaia di persone hanno visitato ieri la Mostra*, «Roma», n. 115 del 13 maggio 1940.

<sup>21</sup> P.A. Allum, *Potere e società a Napoli*, cit., pp. 319-320.

<sup>22</sup> Cfr. P. Ascione, *La Mostra d'Oltremare*, in F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, *Culture et architecture en Italie*, cit., p. 37.

<sup>23</sup> *Il problema della ex Triennale. Napoli ha diritto alla ricostruzione della Mostra*, «Roma», n. 1 del 2 gennaio 1950; *Il problema degli impianti sportivi. Perché non si utilizza la piscina della Triennale*, «Roma», n. 181 del 2 agosto 1950; *Alla Mostra d'Oltremare i teatri che mancano a Napoli*, «Roma», n. 153 del 1 giugno 1952.

<sup>24</sup> *Attività degli italiani all'estero. Le funzioni della Mostra d'Oltremare precisate dal Sottosegretario Brusasca*, «Roma», n. 75 del 16 marzo 1951.

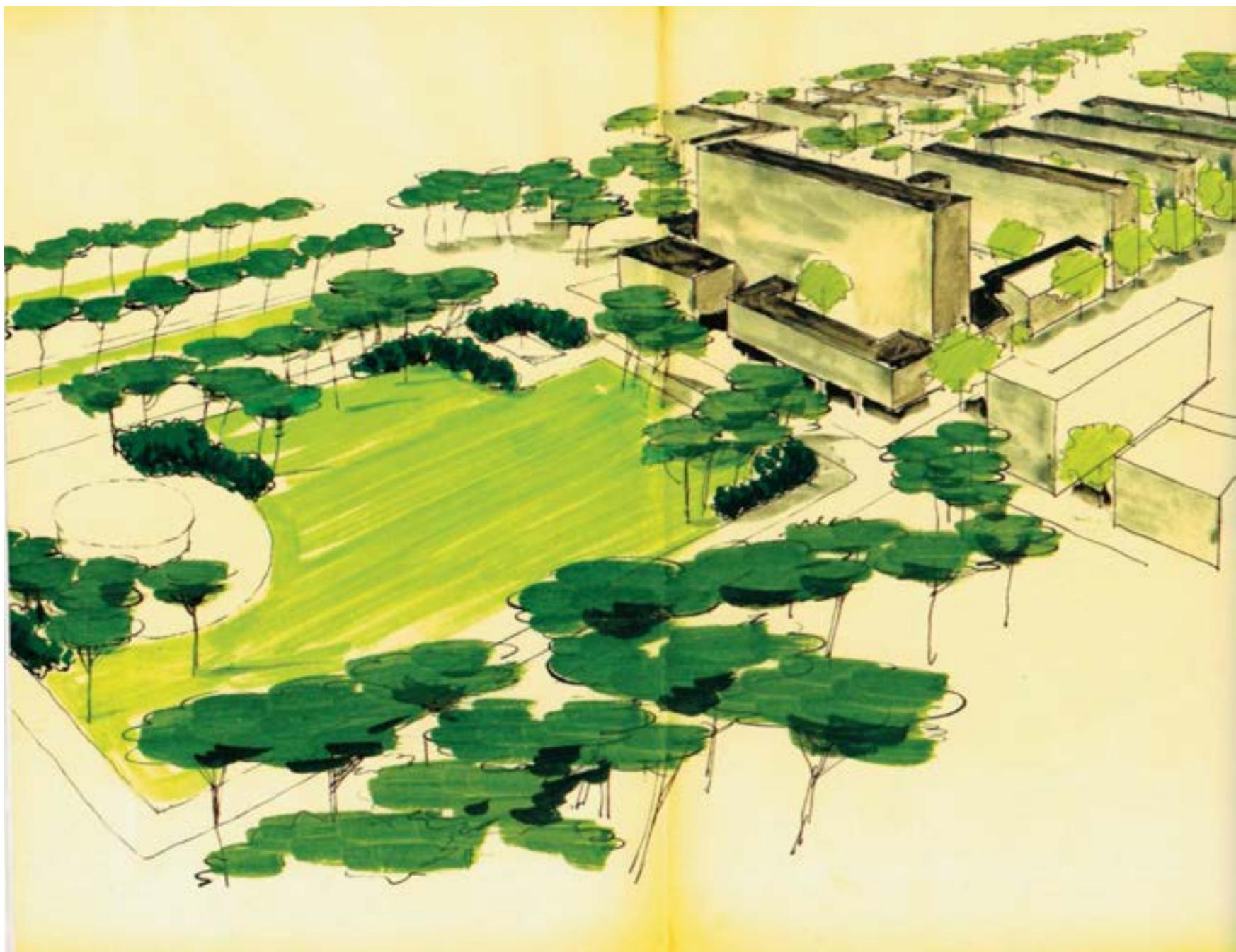
<sup>25</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 211.

<sup>26</sup> *L'esposizione F.I.A.T. alla Mostra d'Oltremare*, «Roma», n. 187 del 5 luglio 1952.

<sup>27</sup> *L'esposizione della navigazione inaugurata dal presidente Scelba*, «Roma», n. 147 del 28 maggio 1954.

<sup>28</sup> Sull'Arena Flegrea, cfr., in particolare, G. Menna, *L'Arena flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudiopaparo, 2013.

<sup>29</sup> A. Castagnaro, *Il restauro del moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti» *Il restauro del moderno*, a. 1, n. 1, dicembre 2012, p. 166.



## Il 'cuore verde' del quartiere: la Mostra d'Oltremare e l'area di Fuorigrotta nel secondo dopoguerra

Andrea Maglio

Le vicende della Mostra d'Oltremare in epoca post-bellica vanno necessariamente inquadrare nel contesto storico ed economico di quella delicata fase. L'eredità di un complesso di vastissime dimensioni, articolato su circa un milione di metri quadri, testimonianza ineludibile della dittatura fascista, dopo la guerra rappresenta senza dubbio un controverso oggetto di discussione. Se sin dalla sua inaugurazione erano stati operati dei *distinguo* circa la qualità delle singole opere architettoniche, individuando gli episodi razionalisti più autenticamente 'moderni', quelli più classicisti e quelli storicisti<sup>1</sup>, dopo la guerra sull'architettura della Mostra cala un silenzio destinato a durare qualche decennio, mentre la sua presenza fisica è invece un dato di partenza inevitabile per la ridefinizione dell'assetto urbano dell'area occidentale di Napoli. Come è stato notato, «il bilancio della manifestazione – decisamente positivo sul versante urbanistico per la bonifica del quartiere Fuorigrotta e per la creazione d'una vasta area di verde e di attrezzature – risultava aperto e problematico per l'architettura»<sup>2</sup>. Uno dei punti decisivi su cui si articola il dibattito è quello relativo alla funzione da attribuire al complesso, a cui si affianca quello, altrettanto cruciale, relativo all'opportunità di lasciare libero l'accesso alla Mostra dall'esterno o chiuderla mediante un muro di cinta. Dopo un ricco dibattito e vicende complesse, che investono anche la sua struttura amministrativa e la consistenza patrimoniale e finanziaria, la funzione scelta sarà quella di polo fieristico e sarà contemporaneamente deciso di recintare il perimetro del complesso. Questa 'chiusura' determina ovviamente conseguenze rilevanti nel rapporto con la città e modifica quell'idea di parco liberamente fruibile; secondo alcuni, anche tra chi ne è stato tra gli artefici come Carlo Cocchia, in generale la presenza della Mostra, nella situazione creata, costituirebbe una sorta di ostacolo per l'espansione verso occidente<sup>3</sup>. Non a caso Cocchia era stato, insieme a Luigi Piccinato, autore del progetto del verde per l'intera Mostra, un lavoro in grado di influire notevolmente sul disegno complessivo del piano, così come l'elemento verde, nel dopoguerra, diviene uno dei principali mezzi con cui si prova a ricucire l'intero contesto urbano. Infatti, l'idea che la Mostra possa equivalere a una 'città di

fondazione' capace di innescare un processo generativo per l'urbanizzazione dell'intera area occidentale, come era nelle intenzioni originarie, dopo la guerra finisce per essere abbandonata. Eppure, come si vedrà, molti degli attori coinvolti nella riconfigurazione architettonica e urbana dell'area – *in primis* Luigi Cosenza – cercano invece un dialogo con tale presenza, riportandola proprio al ruolo 'fondativo' originario<sup>4</sup>. Nonostante gli interventi necessari alla sua riapertura, la costruzione di nuovi padiglioni e la sua chiusura all'esterno, la Mostra viene in realtà considerata spesso – anzi, talvolta in maniera riduttiva – proprio come un 'parco urbano'. Si vogliono qui ricondurre quindi la presenza della Mostra e la sua riapertura in relazione a quanto realizzato nell'area di Fuorigrotta nel secondo dopoguerra, e in particolare alla nuova sede della Facoltà di Ingegneria, o Politecnico, allo stadio e agli istituti di ricerca via via realizzati.

La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare nasce tra il 1939 e il 1940 in stretta relazione con l'espansione della città verso occidente e quindi con il quartiere di Fuorigrotta. Com'è noto, gli stessi attori impegnati nel progetto della Mostra sono incaricati di definire le strategie di tale espansione: Luigi Piccinato riveste un ruolo decisivo nella stesura del piano regolatore, approvato definitivamente nel 1939 e che porta il suo nome, mentre Marcello Canino stende nel 1937 il piano di bonifica per l'area di Fuorigrotta<sup>5</sup>. Nelle intenzioni il nuovo quartiere sarebbe nato intorno alla Mostra, considerata come un nucleo 'verde' dedicato allo svago e al tempo libero. Le drammatiche distruzioni dovute ai bombardamenti della seconda guerra mondiale, di inusitata violenza in tutta la città di Napoli, interessano in maniera rilevante anche la Mostra d'Oltremare, di cui si stima che il 60% del patrimonio risulti gravemente o irrimediabilmente danneggiato. Il complesso è prima occupato dai tedeschi e poi requisito dagli alleati per allestirvi un ospedale ma, appena liberato dagli americani, l'entità dei danni si mostra in tutta la sua consistenza. A pochi mesi dalla liberazione della città, nel gennaio del 1944 le autorità locali iniziano a sollecitare il governo perché intervenga per definire il futuro dell'ente e del complesso fieristico. Nell'agosto del 1944 il comando militare



alleato, insieme al governo italiano, incarica la Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives di collaborare con la Soprintendenza per stilare una mappa di tutti i depositi di opere d'arte e di verificare lo stato di conservazione di queste ultime, con speciale riguardo alla Mostra d'Oltremare<sup>6</sup>. Il problema delle opere d'arte va però a sommarsi a quello del patrimonio architettonico e della proprietà dei suoli, un nodo cruciale per cominciare a definire ogni prospettiva di futura rinascita. Nel luglio 1945 il sindaco Genaro Fermariello – zio di Carlo, futuro protagonista nel 1963 della pellicola *Le mani sulla città* – istituisce una commissione «per lo studio della utilizzazione del suolo, immobili e quant'altro appartiene alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare»<sup>7</sup>. Questa decisione si confronta proprio con un dibattito sulle possibili funzioni future della Mostra, destinato a durare qualche anno con posizioni tra loro affatto diverse. L'idea di restituire ad un complesso così vasto la funzione di polo fieristico non è necessariamente quella prevalente e molte altre sono suggerite.

Con il decreto n. 1314 del 6 maggio 1948 la struttura prende il nome di Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro

A pag. 138

1. Pietro Porcinai, Sistemazione del verde per la Facoltà di Ingegneria (F. Viola, *L'architettura insegnante*).

2. Viale delle fontane, ex piazzale dell'Impero, 1952, Foto Antonio Beuf (Archivio dell'Autore).

3. Luigi Einaudi all'inaugurazione della Mostra d'Oltremare l'8 giugno 1952, Foto Antonio Beuf (Archivio Mostra d'Oltremare).

Italiano nel Mondo, un passo necessario per la sua riorganizzazione. Dopo un anno di gestione commissariale, affidata a Francesco Maglietta, e dopo un breve periodo di presidenza di Giuseppe Frignani, nel 1950 viene nominato presidente dell'ente Luigi Tocchetti, già direttore dell'ufficio tecnico nella fase prebellica<sup>8</sup>; due provvedimenti legislativi del 1951 (legge n. 277 del 20/4/51 e legge n. 963 del 30/8/51) stanziavano fondi per la ricostruzione del complesso, ma in misura minore a quanto richiesto, tanto che saranno le imprese private ad accollarsi parte degli oneri<sup>9</sup>. Anche se inizialmente la conclusione dei lavori era stata prevista per l'estate del 1953, i lavori sono conclusi con particolare rapidità entro l'estate precedente, in maniera che si possa ospitare la mostra sul



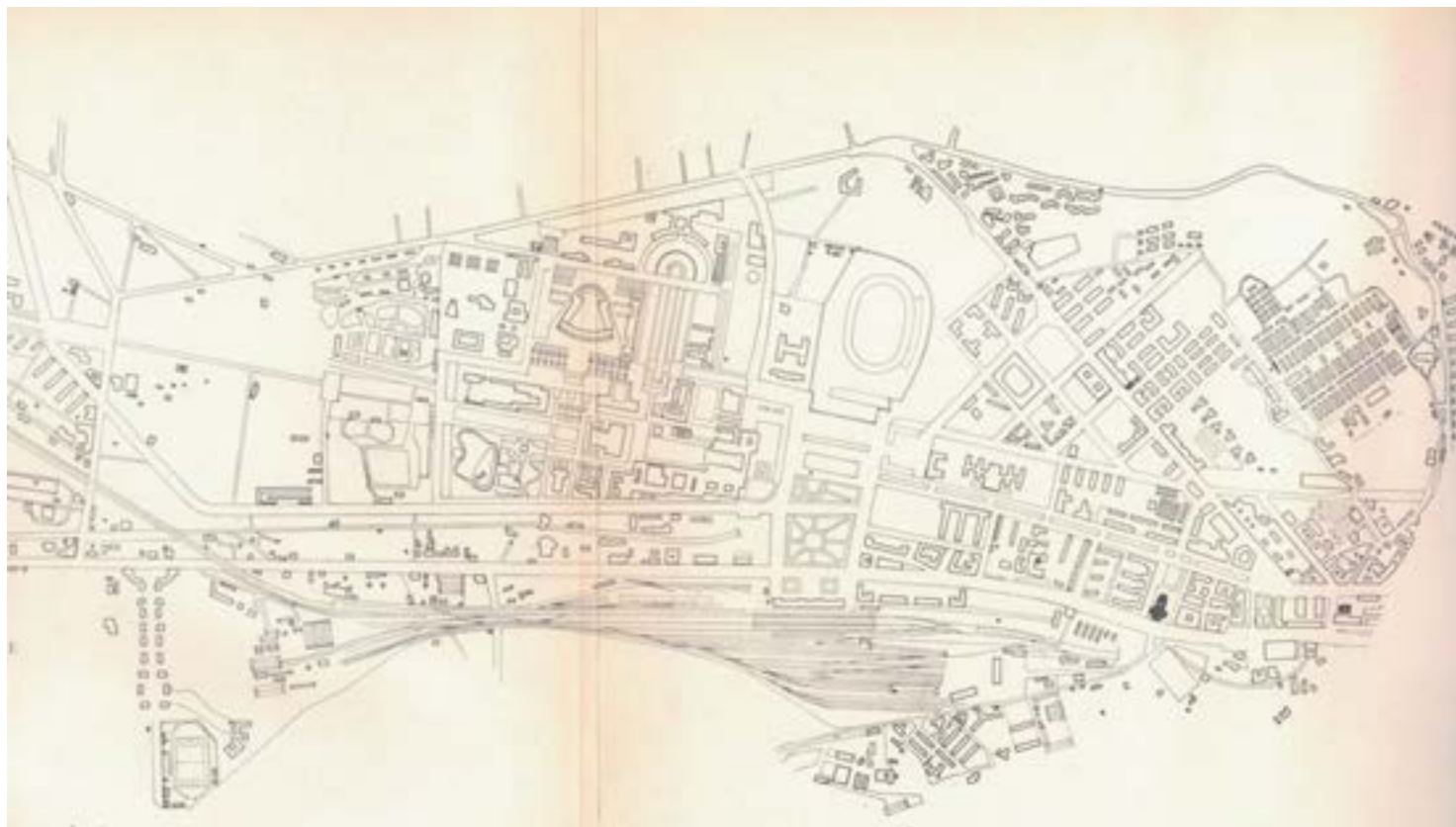
Lavoro italiano nel mondo, infatti inaugurata dal presidente della Repubblica Luigi Einaudi l'8 giugno 1952<sup>10</sup>.

Nonostante l'inaugurazione ufficiale, non si è riusciti a ripristinare l'intero patrimonio della Mostra e alcune disposizioni legislative successive riguardano concretamente anche il destino del complesso. La legge n. 297 del 9 aprile 1953, sui *Provvedimenti a favore della città di Napoli* istituisce fondi per la ricostruzione delle opere danneggiate, nonché specificamente per la costruzione di edifici universitari, grazie a cui sarà poi realizzata la sede della Facoltà di Ingegneria; il 27 dicembre dello stesso anno è poi approvata la legge n. 968 sulla *Concessione di indennizzi e contributi per danni di guerra*, in base alla quale saranno successivamente esclusi alcuni degli edifici della Mostra sicché, dal 1954, inizierà un processo di alienazione di suoli legato a problemi di bilancio destinati a divenire endemici<sup>11</sup>.

A comportare la decisione di proteggere la Mostra chiudendola con un recinto perimetrale saranno proprio le disastrose vicende legate agli anni del conflitto e dell'immediato dopoguerra, quando bombardamenti, occupazioni, saccheggi e vandalismi incidono ferite gravissime al tessuto

e al patrimonio del polo espositivo. Come detto, il complesso sorto nel 1940 aveva invece la vocazione e l'obiettivo di fornire alla città un parco urbano aperto e percorribile da ogni cittadino, in modo da divenire una sorta di 'centro verde' per il futuro quartiere<sup>12</sup>. L'eliminazione di alcuni ingressi e l'alto muro di cinta costruito nel dopoguerra di fatto definiscono un'*enclave* che non solo non determina il disegno del quartiere, ma diviene una sorta di 'isola' intorno a cui questo si sviluppa autonomamente. Tuttavia, quella parte della cultura architettonica che ha progettato i frammenti urbani e gli edifici sorti intorno al complesso si è ugualmente sforzata di relazionarli a questa ineludibile preesistenza.

La discussione sul ruolo della Mostra non termina con l'inaugurazione del giugno 1952. A tre anni di distanza, nel 1955 Carlo Cocchia riflette ancora sul destino del complesso, riportando i termini del dibattito in atto, teso a conferire alla Mostra un nuovo 'contenuto': tra le proposte vi sono anche quelle relative a una città universitaria, a una 'Cinecittà' napoletana o a una funzione totalmente nuova ottenuta abbattendo gli edifici e alienando i suoli.



Contrario a ognuna di queste possibili soluzioni, Cocchia propende per l'idea di restituirla alla popolazione con i suoi giardini, i suoi viali e i suoi edifici a carattere pubblico integrandola al resto della città. Come scrive su *L'architettura. Cronache e storia* riportando il problema all'attenzione nazionale, «riconosciamo questa straordinaria circostanza: il centro di un quartiere di espansione è stato costruito prima del quartiere stesso. Sfruttiamo questa fortunata occasione convertendo un'inutile mostra 'triennale' nel cuore di un nucleo cittadino già pulsante di iniziative»<sup>13</sup>. Cocchia individua con chiarezza un punto fondamentale, ossia quello del rapporto con il quartiere occidentale, e quindi con l'intera città, in un'ottica di apertura invece che di chiusura. Pochi anni dopo lo stesso Cocchia considera un errore proprio il fatto che sul piano amministrativo, a differenza dell'E42, all'Ente Mostra non fosse stata affidata anche la responsabilità di guidare l'urbanizzazione del quartiere, impedendo uno sviluppo coerente tra il complesso e il contesto<sup>14</sup>. Sempre nel '55 egli scrive: «l'intero patrimonio della Mostra deve essere messo a disposizione di tutti; la rete viaria e i giardini vanno resi pubblici. Il Palazzo degli uffici, il teatro coperto per mille spettatori, quello scoperto per diecimila, due ristoranti, la piscina olimpionica, l'acquario, le serre botaniche, la chiesa, finora riservati alla Mostra, devono essere permanentemente utilizzati dalla cittadinanza.

4. Il rione occidentale nel 1951, elaborazione di Carlo Cocchia, dettaglio (*L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*).

5. Il Piano Regolatore Generale di Napoli del 1958, elaborazione di Carlo Cocchia, dettaglio (*L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*).

Intorno a questo centro di edifici pubblici sorgeranno uffici, negozi, aziende, banche. In poche parole, l'aggregato anormale della 'Mostra' va trasformato in un normale complesso urbano. Lo sviluppo di Napoli verso occidente dimostra che questo è auspicabile»<sup>15</sup>. Come si è accennato, tale auspicio è destinato a rimanere inascoltato, mentre come 'satelliti' sorgeranno intorno al vasto complesso diverse nuove strutture.

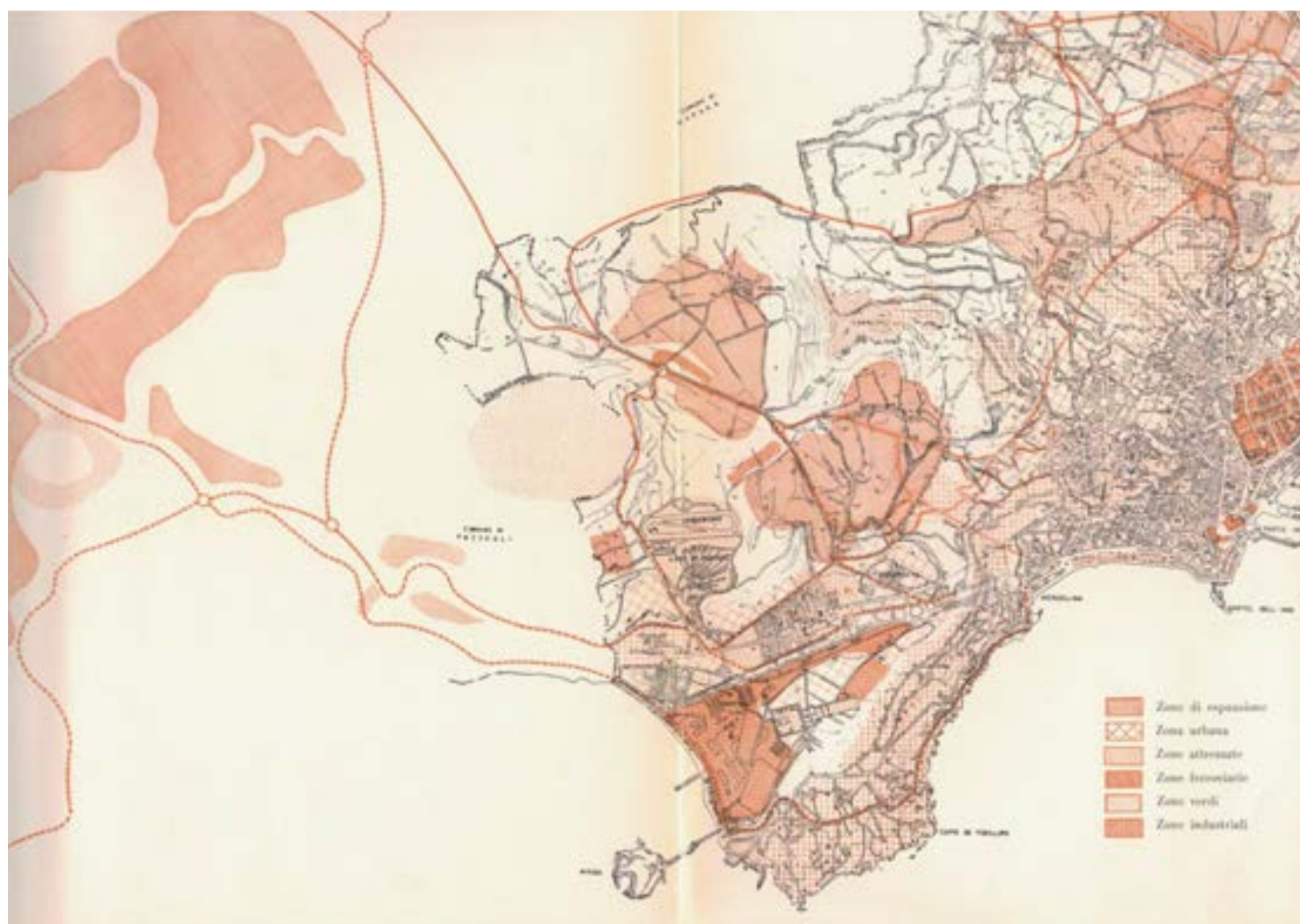
Un destino molto simile a quello della Mostra è vissuto dal Collegio Costanzo Ciano, nato come Istituto per i Figli del popolo di Napoli e realizzato tra il 1939 e il 1940 a meno di un chilometro da questa. Durante la guerra l'istituto è occupato dai tedeschi e poi danneggiato prima della loro fuga, infine requisito dagli alleati e bombardato dalla Luftwaffe. A guerra finita, nel 1946 ospita i profughi di guerra, provenienti da tutta Europa e in attesa di rimpatrio. Solo dopo alterne vicende nel 1952 è smantellato il campo profughi e si iniziano i lavori per adattare la cittadella a sede della Nato, inaugurata infine due anni dopo<sup>16</sup>. Quindi,

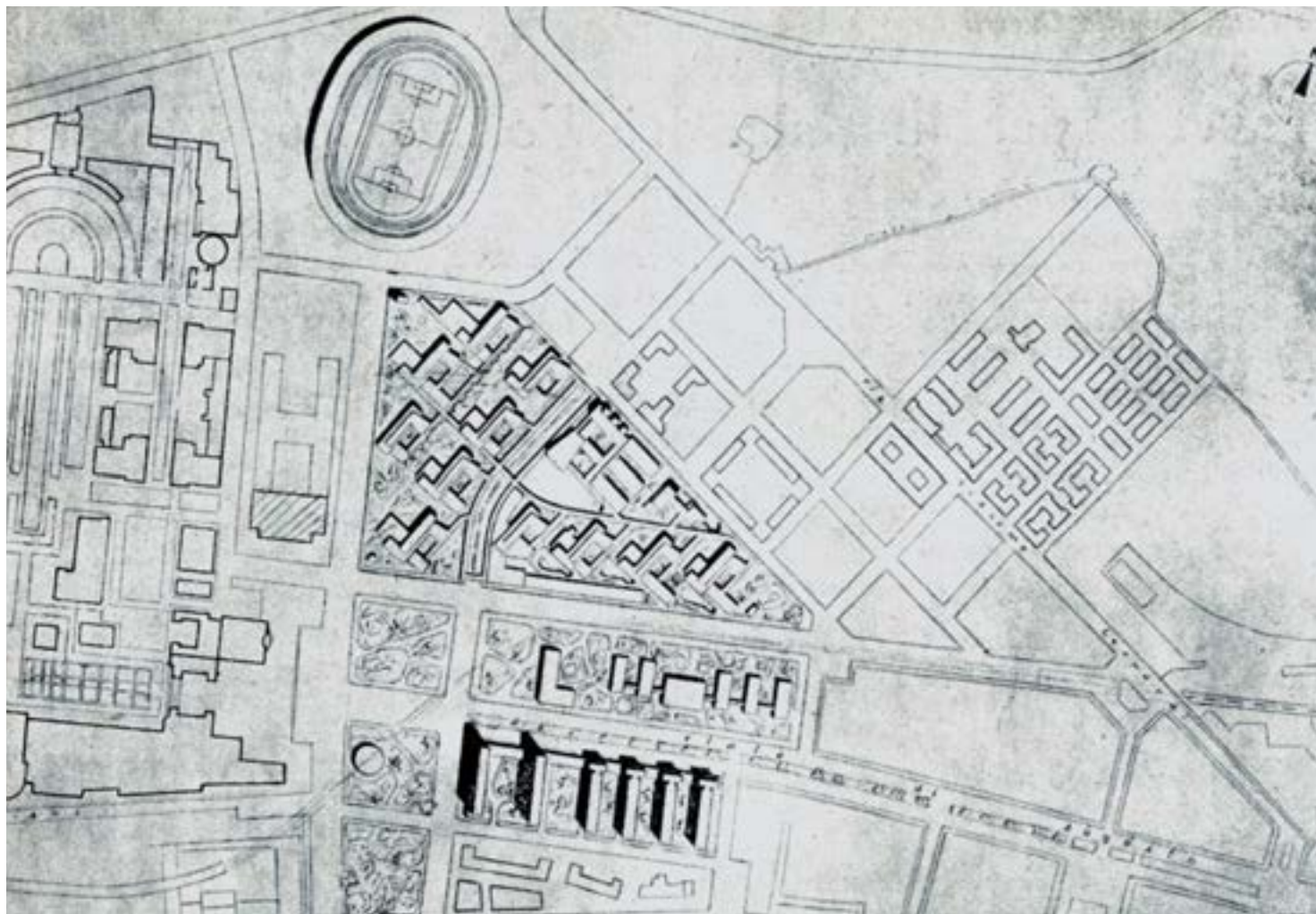


dopo essere stato adibito ad usi militari, anche per il Collegio si pone il problema della sua destinazione d'uso, in origine al servizio della città e dei suoi bambini e infine ricompresa nelle strategie politico-diplomatiche della fase post-bellica.

In epoca fascista insieme alla Mostra erano stati costruiti su viale Augusto anche l'Albergo delle Masse, ideato proprio per ospitare in maniera confortevole i visitatori delle fiere e delle esposizioni, e la Casa Littoria di Renato Avolio De Martino, oggi sede di un commissariato di polizia. Similmente al Collegio Ciano e alla Mostra stessa, anche l'albergo subisce un destino infausto, che inizia con danni causati dai bombardamenti, seguiti dall'occupazione da parte di intere famiglie di senzatetto, fino allo sgombero nel 1960 e all'abbattimento dell'edificio. Una sorte diversa spetta allo Sferisterio Napoletano, costruito da Franco Torrelli negli anni Quaranta, ancora attivo nel dopoguerra, come testimoniano celebri episodi cinematografici<sup>17</sup>, e oggi in stato di abbandono.

Un importante elemento che a scala urbana è in grado di influire sugli assetti del quartiere Fuorigrotta è costituito dalla nuova sede del Politecnico, ossia della Facoltà di Ingegneria, realizzata esattamente di fronte all'ingresso della Mostra d'Oltremare e lì localizzata proprio grazie alla presenza del complesso fieristico, mentre i laboratori saranno dislocati lungo via Claudio<sup>18</sup>. In realtà intorno alla Mostra sorge già la sede di un polo di ricerca, quale l'Istituto Nazionale Motori, terminato nel 1940 e in seguito sostituito dai laboratori del CNR, realizzati da Massimo Pica Ciarrarra (1984-1989). La scelta del sito per il Politecnico arriva dopo diverse proposte e ripensamenti, a seguito di un dibattito iniziato prima della guerra e durato oltre dieci anni. Già nel 1941 l'ingegnere idraulico Girolamo Ippolito era stato incaricato di redigere un piano, poi approvato anche dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici ma non realizzato, basato su un vasto edificio a corte, con più padiglioni, proprio accanto all'Istituto Motori<sup>19</sup>. Con la fine degli eventi bellici, il tema dello spostamento dal centro





antico della Facoltà di Ingegneria si collega a un ripensamento dell'assetto dell'intera area occidentale; il dibattito circa la localizzazione del nuovo complesso universitario si intreccia a quello del destino della Mostra e alcune proposte mirano a realizzare nell'ex Triennale proprio una 'città degli studi': tra queste, nel 1945 al Comune perviene ad esempio quella dell'ingegnere Enrico Maione che, anche in virtù della presenza dell'Istituto Motori, propone di trasferire nei vari edifici della Mostra diverse Facoltà, alloggi per studenti e insegnanti e persino la Biblioteca Nazionale<sup>20</sup>. In realtà circa la localizzazione di una nuova città universitaria esistono diverse ipotesi, anche di indirizzo totalmente differente, sin da quando il piano regolatore del 1936-39, ad esempio, individuava a tal fine viale Colli Aminei, sulla collina di Capodimonte.

L'idea di Ippolito viene ripresa dopo la fine della guerra, quando gli si affianca Luigi Cosenza, dal 1947 docente presso la Facoltà, per rimodulare la proposta, sempre articolata su una corte centrale con padiglioni a pettine. Il progetto, elaborato tra il 1946 e il 1947, occupa ancora l'ampio lotto tra

l'Istituto Motori, piazzale Tecchio e via Lepanto. Nel 1946 Cosenza redige il Piano particolareggiato dei quartieri di Fuorigrotta e Bagnoli in relazione anche al Piano regolatore generale presentato nello stesso anno da un gruppo comprendente Cosenza, Gennaro Fermariello, Ferdinando Isabella e altri. Per Fuorigrotta Cosenza prevede zone residenziali in relazione agli insediamenti esistenti, edilizia a bassa densità sulle colline e il completamento dell'asse di viale Augusto. Il piano regolatore invece accoglie l'idea della collocazione del Politecnico accanto alla Mostra in virtù della presenza di buone reti di trasporto pubblico e di stabilimenti industriali che possano offrire esperienze di cantiere da affiancare all'insegnamento teorico<sup>21</sup>.

Nel 1948 il Comune approva la delibera per la costruzione dello stadio e Cosenza, questa volta insieme a Camillo Guerra e Gastone De Martino, tra il 1948 e il 1950 elabora una nuova proposta per il Politecnico, spostando il complesso lungo via Lepanto per liberare a nord le aree destinate allo stadio<sup>22</sup>: si tratta di una soluzione diversa, una sorta di *campus* a padiglioni bassi inseriti nel verde, che

6. Luigi Cosenza, Progetto per il Politecnico, soluzione a padiglioni, 1948-50 (F. Viola, *L'architettura insegnante*).

7. Lo stadio in costruzione, febbraio 1958 (Archivio Carbone).

verrà poi abbandonata, ma mirata a definire una sorta di parco universitario in grado di dialogare con gli altri elementi destinati al tempo libero e alla cultura<sup>23</sup>. Cosenza si pone proprio il problema di calibrare la nuova sede rispetto al contesto 'ambientale', costituito dalla Mostra e dal resto del quartiere che negli anni del dopoguerra è interessato da rilevanti trasformazioni. Tale attenzione a edifici realizzati solo dieci anni prima, e per di più eredità del periodo fascista, appare quanto mai singolare e evidentemente sollecitata da uno spirito critico quanto pragmatico<sup>24</sup>. Questa ipotesi viene presto abbandonata e tra il 1950 e il 1951 Cosenza elabora undici diverse soluzioni, tutte ubicate in un altro lotto, stretto e allungato, tra via Claudio e via Marconi; tali proposte si rivelano impraticabili allorché, nel 1952, alcune aree sono destinate ad ospitare i parcheggi dello stadio. L'unica possibilità consiste quindi nel mantenere a via Claudio solo alcuni laboratori ed istituti, erigendo l'edificio principale della Facoltà su un altro lotto, all'angolo tra viale Augusto e piazzale Tecchio, su un terreno di 10.000 metri quadri di proprietà dell'Istituto Navale di fronte all'ingresso della Mostra<sup>25</sup>. La prima proposta è presentata da Cosenza al consiglio di Facoltà nel 1953, mentre l'edificio sarà realizzato tra il 1956 e il 1965.

Pochi anni prima, ma in contemporanea al nuovo progetto del Politecnico articolato in padiglioni, su piazzale Tecchio, tra il 1949 e il 1950 Cosenza aveva realizzato con Carlo Coen il noto complesso di edilizia popolare proprio lungo viale Augusto, alle spalle del lotto destinato alla Facoltà di Ingegneria, che risulta dirimente per l'organizzazione spaziale e volumetrica del nuovo edificio. Le case di Cosenza e Coen definiscono un ultimo brano della sequenza di cortine sul viale, pensato in stretta relazione con la Mostra e con la struttura universitaria. Nel progetto iniziale di Cosenza e Coen, probabilmente con il contributo determinante di quest'ultimo, dal lato di piazzale Tecchio erano previsti due edifici, alti dieci piani e con un'insolita funzione mista, in cui al piano terra erano collocati laboratori e aule e ai piani superiori abitazioni<sup>26</sup>. Le due torri non furono poi realizzate e su quel lotto fu poi costruita la sede del Politecnico dal solo Cosenza, senza il contributo di Coen, che criticherà successivamente il progetto sia per l'esposizione verso ovest che per la chiusura della piazza davanti alla Mostra con un blocco eccessivamente massiccio incapace di definire un vero spazio esterno<sup>27</sup>. In realtà Cosenza aveva inizialmente pensato ad un blocco alto dal lato



delle case popolari, solo in un secondo momento spostato verso il piazzale nella soluzione definitiva.

Tali proposte evidentemente mirano a definire un dialogo tra elementi a distanza, e in particolare con la Torre del Partito Nazionale Fascista, poi Torre delle Nazioni, nella Mostra d'Oltremare<sup>28</sup>. La torre era stata pensata quale chiusura prospettica di viale Augusto, verso cui volge uno dei due lati 'pieni' senza aperture, ma fino alla costruzione della Facoltà di Ingegneria essa domina invece un piazzale dalla forma indefinita e con un assetto provvisorio. La relazione tra il Politecnico e la Mostra si fonda anche su una comune matrice legata al *genius loci*: in particolare, già nella concezione di Cosenza e poi con il lavoro di Pietro Porcinai, chiamato a progettare gli spazi verdi, il principio della corte, memoria di una *domus* come di uno spazio claustrale, non sembra allontanarsi dalle logiche adottate per il piano della Mostra, con i suoi riferimenti alla città antica e articolata intorno al verde quale elemento connettivo non subordinato all'architettura<sup>29</sup>. Infatti nella concezione di Porcinai, il verde avrebbe connesso gli spazi delle case popolari con la corte del Politecnico e le alberature della piazza fino alla stazione della Cumana di Frediani e all'ingresso della Mostra<sup>30</sup>. Non è da escludere che tanto Cosenza quanto Porcinai abbiano recepito la portata innovativa del progetto del verde della Mostra di Piccinato e Cocchia. Anche molti commentatori dell'epoca, come Giuseppe Russo, scrivono che nella Mostra «il verde si sviluppa lungo 11 km di viali, si addensa intorno agli edifici e fa corona alle fontane» con «migliaia di piante delle più diverse specie a varietà»<sup>31</sup>.

In ogni caso, anche per bilanciare la presenza del complesso industriale delle acciaierie di Bagnoli, il progetto di Cosenza nasce in stretta relazione con la Mostra e con le strutture sportive presenti nell'area<sup>32</sup>. Anzi, l'idea sarebbe quella di «una soluzione urbanistica capace di realizzare con spesa modesta una grande zona verde tra i quartieri Fuorigrotta e Bagnoli comprendente il nuovo Politecnico, i suoi laboratori, l'Istituto dei Motori, gli edifici della Mostra e lo Stadio»<sup>33</sup>. La lettura della Mostra come parco, peraltro, è condivisa da molti, tra cui ancora Carlo Cocchia: nella sua disamina sull'architettura napoletana degli ultimi quarant'anni pubblicata nel 1961, egli considera il complesso un 'parco urbano', anzi «l'unico parco pubblico sorto a Napoli, dopo la dipartita dei Borboni»<sup>34</sup>. Inoltre, parallelamente alla nuova sede, si era anche stabilito di realizzare su suoli della Mostra una Casa dello studente per circa 200 posti per gli allievi della Facoltà di Ingegneria, che poi non verrà costruita<sup>35</sup>. Tale decisione non risulta anomala e denota invece come i suoli del complesso fossero considerati adatti ad ospitare una serie di funzioni disparate, come poi effettivamente accadrà sul lato orientale, tanto da diminuire in maniera non irrilevante la superficie originaria della Mostra. La progressiva cessione di suoli per realizzare edifici dalle più diverse funzioni ha anche limitato il ruolo e il valore che la Mostra manteneva rispetto all'intera area.

L'ultimo tassello decisivo nella ridefinizione dell'assetto dell'area è rappresentato dalla costruzione dello stadio comunale, un altro edificio volto a definire la vocazione alla cultura e al tempo libero di questa parte del quartiere immaginata come 'parco' attrezzato. Luigi Cosenza aveva già da tempo auspicato la costruzione di una struttura sportiva di questo tipo nell'area di Fuorigrotta, in modo da accogliere tale vocazione: infatti, la presenza della piscina olimpionica della Mostra, dello Sferisterio e non lontano dell'ippodromo e della scuola di equitazione indicano – nelle parole di Cosenza – che questa

«è già chiaramente individuata come zona sportiva», mentre la Mostra e le diverse opere in corso di realizzazione «collaboreranno tutte a dare un carattere unitario e ridente alla zona»<sup>36</sup>. La prima delibera del Comune per l'individuazione dell'area risale già al 1948, quando è bandito un concorso dal Coni, vinto dallo stesso Carlo Cocchia, insieme a Bonamico, Dall'Olio, De Simoni, Ghedina, Ortensi, Procesi e Uras. Infine realizzato tra il 1952 e il 1959, non essendo più una dotazione di quartiere ma un'attrezzatura di scala comunale, quindi allontanandosi dall'idea di Cosenza, lo stadio aumenterà la sua superficie causando proprio lo spostamento della sede del Politecnico.

Negli anni della ricostruzione, dunque, la Mostra viene riattivata ridimensionandola sia dal punto di vista della superficie che da quello del suo ruolo nelle dinamiche urbane dell'area occidentale. Il previsto 'parco' aperto ai cittadini diviene un'isola intorno a cui si completa il quartiere di Fuorigrotta che tuttavia, grazie alla sensibilità di alcuni degli attori coinvolti, si misura con questo complesso monumentale: seppure recintata, la Mostra è posta in qualche modo comunque in relazione al suo contesto urbano e continua a essere considerata un 'cuore verde' per il nuovo quartiere. Sia Cocchia che Cosenza – quest'ultimo grande assente nella Mostra ma protagonista della sua risignificazione in epoca postbellica –, abituati a lavorare in un contesto difficile, governato da logiche talvolta ambigue e connesse a ben noti fenomeni speculativi, lavorano per un'idea di città passibile di future modifiche e slegata da una stringente contingenza. Si realizza in tal modo l'idea di una zona in cui gli insediamenti residenziali e produttivi si alternano a una serie di attrezzature per la cultura e per lo sport, in modo che la vocazione originaria della Mostra, pur tradita e ignorata, influisca ugualmente – in maniera forse 'subliminale' – sulla conformazione dell'area occidentale napoletana.

## Note

- <sup>1</sup> P. Marconi, *Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 1-6, p. 5. Va sottolineato come direttore della rivista sia Marcello Piacentini, autore del piano per l'E42, ispirato a criteri affatto diversi.
- <sup>2</sup> P. Belfiore, *L'architettura 1945-1965*, in *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, Napoli, Elio De Rosa, 1991, pp. 477-496, p. 481.
- <sup>3</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per il Risanamento, 1961, p. 76.
- <sup>4</sup> Peraltro, già nel 1941, pur biasimando la mancanza di «assi fondamentali e continui» e criticando il piano per il «criterio romantico di pittoreschi raggruppamenti di spazi» e per la sistemazione di piazze, strade e verde «con giochi prospettici inaspettati ed un po' frammentari», ancora Marconi sottolinea che «trattandosi di una Mostra formata in gran parte di edifici provvisori, questa costituzione urbanistica si presta peraltro a futuri cambiamenti anche di notevole entità, senza che per questo il complesso ne soffra»: P. Marconi, *Prima Mostra Triennale*, cit., p. 5.
- <sup>5</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, 2015, pp. 187-205.
- <sup>6</sup> Headquarters Allied Control Commission, APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, 7 August 1944, ASNa, Segretariato, F. 37, f. 5-17. Ringrazio Valeria Pagnini e Fabio Mangone per questa e per le altre segnalazioni archivistiche.
- <sup>7</sup> ASNa, Segretariato, F. 16, f. 35-02.
- <sup>8</sup> Tocchetti rimane presidente dell'Ente fino al giugno del 1954, quando si dimette per 'incomprensioni' di carattere politico: L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 7-12, p. 11.
- <sup>9</sup> *La mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura di E. Greco, Napoli, Irace, 1981, p. 38; U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 66.
- <sup>10</sup> L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra*, cit., pp. 10-11.
- <sup>11</sup> Cfr. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 70.
- <sup>12</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-219.
- <sup>13</sup> C. Cocchia, *Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «L'architettura. Cronache e storia» n. 2, 1955, pp. 160.
- <sup>14</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli*, cit., p. 71.
- <sup>15</sup> C. Cocchia, *Mostra d'Oltremare a Napoli*, cit., p. 160.
- <sup>16</sup> G. Menna, *L'Istituto per i Figli del Popolo. Il Collegio Costanzo Ciano di Bagnoli dalla fondazione alla base Nato*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, in particolare pp. 111-132.
- <sup>17</sup> Ci si riferisce al film *La sfida* di Francesco Rosi (1958): cfr. A. Maglio, *Prima delle "mani sulla città". La sfida di Francesco Rosi e i prodromi di una disfatta*, «Storia dell'urbanistica» 11/2019, numero monografico *Città e cinema*, a cura di G. Belli, A. Maglio, pp. 191-210. Sullo Sferisterio cfr. F. Tortorelli, *Schegge di vita*, Napoli, Liguori, 1990; A. Castagnaro, *Tortorelli e il Moderno*, «Rassegna ANIAI», monografico, dicembre 2001.
- <sup>18</sup> L. Cosenza, dattiloscritto, s.d. (ma 1959-60), in F. Viola, *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Napoli, CLEAN, 2016, pp. 212-214, qui 212.
- <sup>19</sup> *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 271-272.
- <sup>20</sup> E. Maione, *Proposta di utilizzazione della Mostra d'Oltremare*, protocollata 24/07/1945, ASNa, Segretariato, F. 16, f. 35-02.
- <sup>21</sup> G. Cosenza, F.D. Moccia, *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, CLEAN, 1987, p. 17; R. Capozzi, *Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una "versione" colta del Mediterraneo*, in *Mediterranei. Traduzioni della modernità*, a cura di P. Carloti, D. Nencini, P. Posocco, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 157-171.
- <sup>22</sup> L. Cosenza, *Progetto per la sede del Politecnico di Napoli*, in «Metron», n. 38, ottobre 1950, pp. 21-25.
- <sup>23</sup> F. Viola, *L'architettura insegnante*, cit., pp. 20-26.
- <sup>24</sup> A testimonianza dell'incapacità di valorizzare la Mostra anche nei decenni successivi alla sua ricostruzione, ancora nel 1990 Uberto Siola si chiedeva: «possono le architetture con solo qualche decennio di vita essere considerate come patrimonio da conservare ed essere assunte quindi come matrice di riferimento per la trasformazione della città futura?». Accogliendo tale ipotesi, l'autore propone di considerare il patrimonio della Mostra come 'permanenza', anche in virtù del legame con la città contemporanea: U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 72.
- <sup>25</sup> F. Viola, *L'architettura insegnante*, cit., pp. 44-46. Cfr. anche F. Viola, *Il nuovo Politecnico tra città e paesaggio*; F. Bruni, *Una sperimentazione progettuale tra modernità e tradizione*; L. Stendardo, *Del Politecnico o dell'architettura della città*; tutti in *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, a cura di A. Buccaro, G. Mainini, Napoli, CLEAN, 2006, pp. 333-339.
- <sup>26</sup> La paternità del primo progetto per le case di Viale Augusto la attribuisce a se stesso proprio Coen in un'intervista: G. Pignatelli, *Due per mille. Carlo Coen e l'edilizia popolare a Napoli negli anni postbellici*, in «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», numero monografico *La Napoli degli Americani dalla liberazione alle basi Nato*, a cura di C. Ingrosso, L. Molinari, n. 4, 2011, pp. 209-218, qui p. 213.
- <sup>27</sup> Ivi, pp. 213-214.
- <sup>28</sup> F. Viola, *L'architettura insegnante*, cit., p. 51.
- <sup>29</sup> Tra i maggiori architetti paesaggisti italiani ed europei del ventesimo secolo, Porcinai aveva già collaborato con Cosenza per la fabbrica dell'Olivetti a Pozzuoli (1952-54).
- <sup>30</sup> Cfr. F. Viola, *L'architettura insegnante*, cit., pp. 120-124.
- <sup>31</sup> G. Russo, *Il lavoro. Le mostre. La città*, In *Mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, a cura dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Napoli, Montanino, 1952, p. 12. Cfr. A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare di Napoli: città di fondazione e paesaggio urbano da conservare*, in *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani. I luoghi storici tra conservazione e innovazione*, a cura di G.M. Cennamo, Ariccia, Ermes, 2016, pp. 21-30.
- <sup>32</sup> Lo stesso Cosenza scrive: «L'insediamento nell'ambiente di lavoro della zona industriale di Bagnoli di un edificio per l'insegnamento e la produzione scientifica suggeriscono il contatto diretto con gli spazi aperti al pubblico, il collegamento volumetrico all'edilizia circostante, l'inserimento dei volumi edilizi tra i due spazi urbanistici destinati al riposo e allo svago, il parco pubblico della Mostra d'Oltremare e lo Stadio sportivo»: *Il nuovo Politecnico di Napoli*, in «L'architettura cronache e storia», n. 12, 1956, pp. 418-423.
- <sup>33</sup> L. Cosenza, dattiloscritto, s.d. (ma 1959-60), cit.
- <sup>34</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli*, cit., p. 72.
- <sup>35</sup> L. Cosenza, dattiloscritto, s.d. (ma 1959-60), cit.
- <sup>36</sup> *Luigi Cosenza. L'opera completa*, cit., p. 176.

**TIPO ISOLANTE**  
Spessore da mm. 4 a mm. 78  
IL PEGGIO RISOTTO PER PANNELLI ISOLANTI

**TIPO MEDIO**  
Spessore da mm. 5 a mm. 12  
IL MIGLIOR ISOLANTE D'UMIDITÀ PER EMERSONI

**TIPO PRESSATO**  
Spessore da mm. 1,5 a mm. 8  
IL LEGNO COMPENSATO PER SERRI D'AVVENIRE

**TIPO TEMPERATO**  
Spessore da mm. 1,8 a mm. 8  
IL LEGNO IMPERMEABILE RESISTENTE ALLE INTemperIE

**masonite**  
PANNELLI DI LEGNO SCIENTIFICAMENTE RICOSTITUITO

**IL MATERIALE AUTARCHICO PIÙ ADATTO PER COSTRUZIONI COLONIALI**  
QUATTRO TIPI, UNA SOLA QUALITÀ  
DIMENSIONE DEI PANNELLI METRI 4,50x1,25

**SOC. ANONIMA FELTRINELLI - MASONITE**  
DIREZIONE GENERALE: MILANO, VIA ROMAGNOSI 3. TELEFONO 82.527  
STABILIMENTO DI PRODUZIONE IN BOLZANO

# Costruire per la Mostra: sperimentazione e pensiero tecnico tra progresso e autarchia

Paola Ascione

## *Premessa*

Il contributo intende mettere in luce alcuni valori intrinseci della Mostra d'Oltremare, ascrivibili a quella ricerca sperimentale che in pieno clima di regime fascista introdusse logiche costruttive, tecniche e materiali innovativi per l'epoca. Tale carattere sperimentale, più o meno evidente laddove propone elementi di un linguaggio moderno (vedi la parete vetrata e la struttura in cemento armato della Torre delle Nazioni), è talvolta nascosto nella stratificazione degli involucri architettonici o mascherato dalle inconsuete cifre stilistiche che distinguono i padiglioni dedicati alle colonie italiane in Africa. Un'innovazione non visibile o comunque non determinante sul piano espressivo avviene anche con l'introduzione di nuovi prodotti isolanti che proprio in quel periodo furono lanciati sul mercato edilizio e che solo molti anni dopo si diffusero grazie allo sviluppo dei sistemi costruttivi assemblati a secco.

In ogni caso, legate o meno al carattere espressivo del manufatto, le scelte tecniche dei singoli progettisti si confrontarono con le istanze produttive della politica autarchica del regime fascista all'interno di un quadro culturale basato comunque su un'idea di progresso e sviluppo tecnologico<sup>1</sup>. Sotto questa luce la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare può essere letta come un laboratorio progettuale in cui si affiancarono modi diversi di concepire l'architettura e il fare costruttivo. Una questione non meramente esecutiva per il carattere sperimentale che il progetto della Mostra assume e che riguarda tanto la materialità delle architetture, quanto le strategie messe in atto dal Piano di Marcello Canino che prevedeva all'interno del complesso l'inserimento di costruzioni permanenti, semipermanenti e provvisorie, richiedendo l'applicazione di differenti strategie costruttive in risposta alle diverse esigenze di durata dei padiglioni.

Materiali e tecniche non sono mai casuali, assumendo a volte un valore evocativo o comunque emblematico: la classicità e la romanità del travertino, l'uso in chiave razionalista dell'acciaio, del vetro e del cemento armato; tutto ciò esprime la complessità e l'originalità che caratterizza questa esposizione, dove si dispiega un repertorio variegato quanto rappresentativo delle costruzioni di fine Ventennio. Repertorio probabilmente non estraneo ad una precisa scelta

ideologica che poneva la nazione italiana come modello tecnologicamente avanzato in grado di civilizzare le terre italiane d'Oltremare.

## *Presupposti ideologici*

Se la cronaca dell'epoca considerò la Mostra come «La più importante realizzazione imperiale dell'Anno XVIII» è stato osservato quanto l'abbondanza di mezzi finanziari messi in campo fu proporzionale alla modernità delle tecniche espositive «che non ebbe uguali durante il fascismo»<sup>2</sup>. D'altronde la funzione espositiva dell'opera pubblica divenne veicolo privilegiato di propaganda politica che restituì nell'allestimento, come nel progetto architettonico e urbano, una forte carica comunicativa, evocativa e simbolica.

«Rappresentare, in una sintesi panoramica completa, i risultati che, attraverso un'opera millenaria di civiltà, hanno coronato gli sforzi compiuti dal genio, dal valore e dal lavoro italiano nelle terre d'oltremare»<sup>3</sup>: questo l'obiettivo irrinunciabile del Regime che in un momento complesso, alle soglie del secondo conflitto mondiale, avvia il progetto della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. La strategia politica, tendente a dimostrare in Italia e nel mondo la supremazia del Paese rispetto alle colonie africane, trova terreno fertile nella Mostra, che come accade nelle grandi esposizioni internazionali, diviene pretesto per illustrare progresso ed avanzamento della nazione moderna.

L'architettura della Mostra, nella sua commistione tra arte e tecnica, risentì di tutta la complessità derivante dal contesto dell'epoca, accogliendo visioni differenti, talvolta contrapposte, all'interno di questo unico grande progetto. L'immagine dell'italianità è talvolta improntata sullo stile solenne e rievocativo del glorioso e prospero passato di Roma imperiale, talvolta segnato da un linguaggio 'nuovo' proiettato verso il futuro. All'interno del recinto espositivo il legame con la tradizione Italica si esprime attraverso elementi costruttivi e materiali ricorrenti in più opere (quali colonne, capitelli, marmi, etc.) mentre altre istanze di modernità recepiscono il valore tecnico-espressivo del vetro, dell'acciaio, della prefabbricazione, rispecchiando la diafrasi che aveva accompagnato la cultura architettonica italiana di un Ventennio ormai al termine.



Contestualmente, accanto ai padiglioni principali, furono allestiti alcuni esempi della tradizione abitativa africana: l'esaltazione del colonialismo italiano si traduce nell'affermazione della distanza tra le costruzioni tecnicamente avanzate progettate dagli italiani e le costruzioni fatte con materiali e tecniche povere tipiche della cultura abitativa indigena, realizzate in loco dall'«altro», ovvero costruttori autoctoni fatti venire appositamente in Italia. L'idea di «alterità» come differenza è leggibile nelle capanne che mettevano in mostra l'arretratezza tecnica dei paesi colonizzati. Le immagini d'archivio documentano quanto accadde nel 1940, l'esposizione mostrava l'«altro» «tradotto come pura fisicità, ridotto alla sua corporeità, fatta di nudità, di individualità negata»<sup>4</sup> allo stesso modo in cui l'oggetto da lui costruito (la capanna) si mostrava in tutta la sua essenzialità e povertà.

Se l'ideologia fascista intese infondere un carattere propagandistico alla Mostra Triennale d'Oltremare, è stato affermato che nell'esposizione di Napoli emersero (più che altrove,

vedi E42) una pluralità di modi di pensare e di costruire l'architettura, nel tentativo d'affermazione di una concezione moderna, aderente ai tempi che stavano cambiando.<sup>5</sup> In questo contesto, i progettisti seguirono spesso approcci diversi alla questione tecnologica. La scelta di soluzioni tecniche e di materiali, infatti, non possono essere ricondotti esclusivamente alle due principali correnti «stilistiche» citate dalla storiografia, ovvero quella della tradizione italiana e quella della modernità. Lo scenario è più complesso, caratterizzato da due aspetti niente affatto trascurabili: la necessità di rispondere alle politiche autarchiche e l'opportunità di utilizzare le colonie come luogo di sperimentazione dell'architettura e dell'industria delle costruzioni. Di qui la presenza di un repertorio tecnico ricco e variegato, che di per sé costituisce la testimonianza del cambiamento tecnologico in atto.

*Architettura per le colonie e sperimentazione tecnica*

La Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, in quanto



A pag. 148

1. Pubblicità del Masonite, Società Anonima Feltrinelli, 1935. La propaganda del nuovo prodotto isolante da impiegare nelle estreme condizioni ambientali delle colonie d'Oltremare.

2. Settore Geografico. Padiglione Libia - Caffè Arabo. 1940. Archivio Mostra d'Oltremare.

3. La Torre del Partito Nazionale Fascista. 1940. Archivio Mostra d'Oltremare.

ponte tra occidente ed oriente, presenta di fatto una connotazione propria rispetto ad altre esposizioni del ventennio fascista.

In mostra furono da un lato lo stile, l'atmosfera, gli usi ed i costumi dei popoli conquistati, dall'altro gli interventi che l'impero stava esercitando sui paesi colonizzati per la crescita civile dei territori ormai italiani. Al di là dell'aspetto scenografico, l'architettura in 'Mostra' gioca un ruolo importante per lo sviluppo del settore edilizio, portando ulteriormente avanti una sperimentazione che già da anni trovava un campo di verifica nelle opere realizzate presso le cosiddette Terre d'Oltremare.

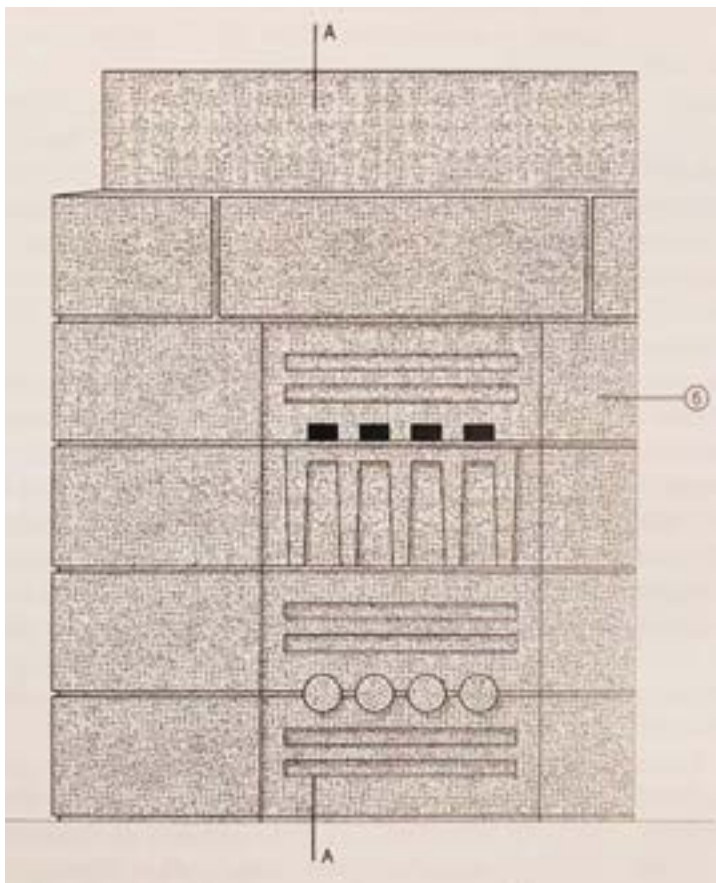
Nel 1933, rientrato dalla sua esperienza in Libia, Luigi Piccinato progettò la casa coloniale alla V Triennale di Milano, consapevole della scarsa attenzione che gli architetti italiani avevano rivolto fino ad allora alla cultura materiale e abitativa dei paesi africani. Nel progetto della casa coloniale Piccinato dimostra la capacità di controllo degli aspetti ambientali non solo attraverso i materiali, ma anche mediante una particolare cura dei caratteri tipologici, propri della casa a corte, e di quelli morfologici, compreso l'attenzione all'orientamento dell'apertura delle finestre.

La casa 'appropriata' alle particolari condizioni climatiche libiche fu realizzata con due materiali 'moderni' per eccellenza: la pomice e il linoleum. La pomice proveniente dalle cave di Lipari venne impiegata sotto forma di blocchi per costruire le pareti d'involucro, ma prodotti dell'Italpomice furono usati anche nel calcestruzzo armato dell'ossatura portante e come sottofondo della pavimentazione, lisciato per ottenere una migliore adesione del rivestimento in Linoleum. Leggerezza, resistenza all'acqua, capacità di isolamento termo-acustico erano garantite dal materiale autarchico ed economico<sup>6</sup>.

Blocchi cavi di cemento o di conglomerati a base di cemento e pietra pomice furono ampiamente impiegati nell'edilizia residenziale dei quartieri periferici di Tripoli e Benghasi e nei villaggi coloni della Tripolitania e della Cirenaica. In Libia Eritrea e Somalia furono adottati sistemi coerenti con la funzione, la rapidità della costruzione e le condizioni climatiche, sperimentando anche soluzioni con telai in acciaio e tamponamenti in lastre di Eraclit di vario spessore per gli edifici di carattere temporaneo a uso militare.



La rilevanza della tecnologia propria della cultura industriale è d'altronde uno dei temi centro del dibattito sull'architettura. Nel 1932 Giuseppe Pagano intervenne sulla questione tecnologica come rilevante veicolo di innovazione architettonica «Disinteressiamoci per un momento della forma, lasciamo che le questioni di estetica diventino conseguenze d'un elaborato tecnico ed esaminiamo le nuove e vecchie materie che l'industria ci mette a disposizione. Ma se tutti questi mezzi di espressione sono messi a disposizione dell'architettura occorre che di essi si conoscano con esattezza le caratteristiche per poterli razionalmente impiegare ognuno al suo posto e dove possano con onore collaborare a effetti non solo estetici ma anche utilitari. [...] Occorre che gli architetti dimostrino non solo di amare il nuovo ordine stilistico ma di



possedere anche realmente tutta la competenza tecnica del loro difficile mestiere»<sup>7</sup>. Nuovi materiali e sperimentazione tecnologica sarebbero stati ingredienti indispensabili per offrire nuovi modi espressivi all'architettura. La 'poesia del materiale' poteva esprimere un'architettura nuova, opportunamente realizzata con i mezzi che i processi industriali mettevano a disposizione degli architetti. La serialità dei componenti edilizi non solo semplificava la posa in opera ma consentiva l'esattezza, il controllo in fase di progetto della massima precisione nelle lavorazioni, determinando quell'efficienza nell'organizzazione del cantiere necessaria alle esigenze militari e civili degli italiani di stanza in Africa.

#### *Autarchia o innovazione?*

Quando nel 1935 le sanzioni emesse dalla Società delle Nazioni contro l'Italia segnarono ufficialmente l'attivazione delle politiche autarchiche, queste non costituiscono un freno per lo sviluppo industriale. La ricerca scientifica perfezionò la rotta mirando sulle potenzialità delle risorse presenti sul territorio italiano, e attraverso nuovi cicli (e ri-cicli) produttivi diede luogo a innovativi prodotti edilizi, diversi da quelli convenzionalmente impiegati nel mondo delle costruzioni<sup>8</sup>. Nel 1939, gli architetti anziani e giovani che lavorarono per la Mostra, avevano già a disposizione l'informazione tecnica



che si andava diffondendo attraverso le riviste specializzate. Grazie a Giuseppe Pagano, di cui si ricorda il *Repertorio dei materiali per l'edilizia e l'arredamento*<sup>9</sup>, e a Enrico Griffini, che in contemporanea pubblicò il suo *Dizionario dei nuovi materiali per l'edilizia*<sup>10</sup>, fu possibile attingere ad una manualistica per la costruzione 'moderna'.

La ricerca nel campo di nuovi materiali era già partita nei primi decenni del Novecento quando si andarono affermando materiali (prodotti italiani ma anche di provenienza straniera) che solo successivamente assunsero quella carica espressiva e simbolica codificata nell'architettura moderna: l'intonaco Terranova, i profili Ferrofinesra, il vetro-cemento, il vetro Securit, il Linoleum, l'Aluman, il Plimax, l'Anticorodal, la Lincustra, la Litoceramica, la Bachelite, la pittura Muralina, il Buxus, la Masonite, l'Eraclit.

Questi ultimi fanno parte della lunga serie di materiali isolanti, spesso di derivazione naturale. Le lastre di agglomerato ligneo, classificate da Griffini tra i materiali cellulari vegetali, sono composte da trucioli di legno, paglia o lana di legno e materie simili unite da coesivi minerali. In particolare grande diffusione trovano l'Eraclit e il Populit, agglomerati lignei legati da cemento ad alta resistenza<sup>11</sup>.

Ritornando all'esperienza della Mostra Triennale di Napoli, non è un caso che il libro-catalogo pubblicato in occasione dell'inaugurazione nel giugno del 1940 dedicò ampio spazio alla pubblicità dei nuovi prodotti dell'industria italiana per l'edilizia, citando la presenza dei 50000 mq di Populit posti in opera nella costruzione dei maggiori padiglioni<sup>12</sup>.

Non si tratta solo di uno sponsor aziendale, la pubblicità rileva una strategia di mercato che esaltava la capacità produttiva autarchica come mezzo per il raggiungimento dello sviluppo e dell'innovazione dell'industria italiana. L'impiego di tali materiali nelle architetture della Triennale documenta oggi il valore della Mostra come terreno di verifica degli avanzamenti

4. Padiglione dell'Africa Orientale. Dettaglio del rivestimento in pannelli di mosaico a tesserine 'irregolari'.

5. Padiglione dell'Africa Orientale. particolare del rivestimento. Foto di Paola Ascione.

6. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, passerella visitatori. Archivio Patellani.

scientifici dell'industria italiana. La dichiarazione della massiccia presenza di quei prodotti nelle costruzioni del complesso espositivo napoletano, è di per sé azione di propaganda e garanzia della qualità prestazionale del prodotto.

Non è solo l'autarchia del materiale ad essere sottolineata: la bontà del materiale risiede anche nella sua duttilità, nell'essere trasformato industrialmente in pannelli leggeri. Si tratta di un prodotto «di facile trasporto, di rapida posa in opera, inattaccabile dalle termiti ed ininfiammabile» assemblabile a secco in sistemi intelaiati semplici, consentendo di risolvere «in modo economico e razionale il problema edilizio coloniale». La Mostra Triennale di Napoli, dunque, come vetrina commerciale per l'industria italiana e per lo sviluppo, anche nel settore edile, delle colonie d'Oltremare.

#### *Materiali, prodotti, sistemi 'moderni'*

Alla domanda «esistono materiali moderni?» Gio Ponti rispondeva «solo cronologicamente: ma tutti i materiali sono moderni. La modernità è nella scelta, nell'impiego per una espressione». Di certo l'avanzamento tecnologico della produzione per l'edilizia consentì nuovi modi di concepire l'architettura attraverso i materiali 'moderni'. Si può affermare che mentre in alcune architetture della Mostra d'Oltremare si manifestano scelte costruttive mirate alla restituzione di nuovi caratteri espressivi, l'impiego di materiali o prodotti innovativi e/o comunque di nuovi modi di utilizzare materiali consolidati dalla pratica edilizia è presente anche laddove il linguaggio architettonico 'moderno' non è esplicitamente legato all'espressività del materiale innovativo.

Nel caso della Mostra, se proviamo ad associare l'aggettivo 'moderno' al fenomeno di contemporaneità in divenire, l'intenzionalità del Piano di suddividere le costruzioni in permanenti, semi-permanenti e provvisorie, diviene traccia imprescindibile del pensiero tecnico che sottende le architetture. Tale indicazione preliminare legò alcune opere alla 'durata programmata' della funzione da svolgere, suggerendo di fatto ai singoli progettisti le strategie costruttive.

Laddove all'obbligo di impiegare materiali autarchici si aggiunge la necessità di usare tecnologie finalizzate all'esecuzione di architetture che durano il tempo della performance espositiva, si può riconoscere il timido inizio di un'industria-



lizzazione dell'edilizia che in Italia, ed a Napoli, vedrà un accento di concreto sviluppo solo nel dopoguerra.

Il carattere di temporaneità, intendeva restituire un possibile futuro al complesso espositivo, non circoscritto alla sola funzione di Mostra Triennale: sistemi costruttivi leggeri, rendevano più flessibile la gestione del complesso negli anni a seguire, operando con pochi e limitati interventi le modifiche necessarie ad un uso appropriato per altri scopi, non ultimo quello di nucleo attrezzato della nuova zona di espansione<sup>13</sup>. A tale scopo furono indicate come opere permanenti quelle che garantivano il mantenimento del carattere urbano contenuto nel piano, quelle dedicate alle attrezzature<sup>14</sup>, nonché le aree del parco destinate al verde ed alle fontane, intese come parte integrante del progetto. La temporaneità d'uso di alcuni padiglioni rese opportuno l'impiego di strutture intelaiate, preferibilmente in legno, completate da blocchi, lastre e pannelli. Si tratta di sistemi costruttivi di facile assemblaggio, talvolta a secco per favorire una rapida costruzione ed al tempo stesso semplificarne la demolizione.

Tra gli esempi di maggior rilievo il Teatro dei Piccoli, opera di Piccinato costruito in legno e cartongesso, presenta in facciata la grande copertura curva corrispondente alla sagoma della pseudo-volta a botte, sostenuta dalla struttura in centine di legno. Come nelle precedenti esperienze (vedi il suo progetto per la casa coloniale), Piccinato si serve di elementi strutturali leggeri e componenti della produzione industriale dell'epoca. All'essenzialità della costruzione corrisponde un linguaggio che non rinuncia ad elementi e forme della classicità, ma li reinterpreta impiegando materiali nuovi<sup>15</sup>. Da segnalare un altro interessante edificio appartenente alla classe dei padiglioni a carattere 'provvisorio': il Ristorante nel Boschetto opera di Carlo Cocchia, giovane architetto che in



7-8. La fontana dell'Esedra, giochi di acqua e luce. foto di Giulio Parisio. Archivio Parisio.

da quattro corpi di fabbrica di cui solo uno (cucina e servizi) con struttura in cemento armato. A fianco e intorno a questo nucleo 'stabile', altri corpi di fabbrica 'temporanei', tra cui la sala principale caratterizzata dalle capriate triangolari in legno a vista e dalla parete vetrata, che restituisce allo spazio interno la natura circostante attraverso la percezione della luce, del sole e del verde del 'boschetto'.

All'esterno due pensiline, una sul lato nord, riparata dal vento grazie ad una 'moderna' parete in vetrocemento, l'altra situata in corrispondenza dello spazio aperto a sud, che segnava il percorso esterno curvilineo e percorribile al riparo dal sole grazie ad un sistema di teli e pilastri in legno. La costruzione usa e dialoga con le risorse ambientali: il verde, il sole, il vento rientrano e sono governati dall'attento gioco compositivo e costruttivo, trasformandosi essi stessi in materia di progetto.

La necessità di suddividere le opere in base alla durata della performance connotava talvolta interi settori espositivi come quello dell'Africa Orientale: intorno al Cubo d'Oro, padiglione principale classificato come architettura permanente, si snodava un percorso di passerelle da cui si accedeva ai sette piccoli padiglioni a carattere provvisorio ed al villaggio composto dalla chiesa copta, da *tucul* e *ghebi* abitati da circa cinquanta etiopi. Le passerelle interamente in legno erano sostenute da piccoli pilastri a sezione circolare su cui poggiava anche la pensilina, un frangisole realizzato con pannelli grigliati di legno. Con l'intenzione di creare l'atmosfera esotica venne realizzata anche la fedele copia di uno dei Castelli di Gondar, il Bagno di Fasilides (a carattere permanente) in prossimità delle più povere abitazioni degli indigeni (a carattere provvisorio), per la cui realizzazione furono ovviamente impiegati materiali provenienti dall'Etiopia<sup>17</sup>.

Nel complesso della Mostra delle Terre d'Oltremare, l'area dedicata all'Africa Orientale costituisce un episodio significativo, per il quale fu indetto un bando di concorso. Il progetto vincente, di Luigi Racheli, Mario Zanetti e Paolo Zella Milillo, fu premiato anche per il costo contenuto e per la semplicità delle tecniche impiegate. Il padiglione principale denominato poi il Cubo d'Oro ancora oggi appare come una delle opere più interessanti, non solo per i caratteri architettonici e decorativi (mosaici esterni e affreschi interni) e per il suo carattere di architettura-scultura, quanto per la commistione di materiali e tecnologie costruttive antiche e nuove (blocchi in tufo, cemento armato, pietra locale, solaio tipo SAP, rivestimento in lastre di calcestruzzo a piè d'opera, etc.). In un certo senso si

questa, come nelle altre opere che disegnò per la Mostra, diede dimostrazione della sua particolare versatilità nella sperimentazione di materiali, usando con maestria il cemento armato (vedi le Serre Botaniche) con particolare sensibilità verso i paradigmi della leggerezza, della flessibilità, dell'ottimizzazione tipici del 'fare' moderno.

Nei padiglioni e nel progetto delle aree verdi, mise in pratica quell'«attenzione al corretto, all'onesto, al semplice, al rapido, all'economico» che lo porta a ragionare nei termini in cui la «tecnica dell'architettura è l'architettura stessa, identicamente come una coerenza architettonica è possibile solo entro i limiti di una coerenza strutturale»<sup>16</sup>.

In particolare, nel Ristorante con Boschetto, l'obiettivo preliminare della provvisorietà costituisce riferimento fondante del progetto e della costruzione. La costruzione era composta



può parlare di una sorta di ibridazione delle tecniche, probabilmente incentivata dalla necessità di restituire un esplicito richiamo all'architettura dell'Africa Orientale. Il volume puro, cubico è ricoperto e mostra una superficie espressiva. Così il cemento armato dei pilastri si riveste di pietraresa (lastre in pietra vesuviana spesse cinque centimetri collegate all'elemento strutturale mediante chiavette in ferro e con cinque centimetri di spessore della malta) e la parte cieca in cemento armato e tufo è interamente mascherata dal rivestimento musivo, ispirato agli arabeschi di Axum.

Ricostruendo la sezione dell'involucro si nota tutta la complessità di una costruzione sperimentale, a struttura mista nascosta dietro un sistema di facciata articolato.

Le tessere del mosaico in vetro dorato e in tinte pastello, furono applicate da manodopera specializzata veneziana (ditta

Padoan di Venezia) su un supporto costituito da pannelli/formelle in calcestruzzo, di differenti dimensioni e geometrie<sup>18</sup>. Il solaio tipo SAP, con l'armatura del travetto alloggiata nella pignatta per semplificare la posa in opera, il vetrocemento del lucernario posto sulla sommità della copertura a doppio solaio con intercapedine, dimostra una particolare ricerca progettuale nell'elaborazione del dettaglio, tanto sperimentale all'epoca quanto fragile e obsoleta oggi, allorché si pone il problema della tutela nel rapporto tra significatività della soluzione costruttiva e inadeguatezza della stessa. Discorso valido per molte delle opere in 'Mostra': ad esempio coniuga sperimentazione tecnologica e innovazione architettonica la Torre del Partito Nazionale Fascista, opera di Venturino Venturina, edificio permanente tra i più significativi anche per il ruolo che svolge a scala urbana.

Il tema è ancora più delicato perché Ventura gioca sul contrasto dei materiali e degli elementi costruttivi nella configurazione architettonica: all'esterno del volume contrappone pareti cieche, pesanti, rivestite in travertino, a pareti vetrate, trasparenti, leggere; nell'ambiente interno restituisce spazialità attraverso una serie di solai sfalsati collegati da una scala centrale, il tutto realizzato con un'ardita struttura in cemento armato. Le pareti cieche non sono in muratura, ma realizzate con un telaio in calcestruzzo armato controventato e tompagnato con blocchi di tufo; le altre due facciate presentano infissi a tutt'altezza in ferro-vetro e sono protette dai *brise-soleil* orizzontali in calcestruzzo, una sorta di solette che appoggiano sulle travi emergenti della struttura principale.

Telai e frangisole in cemento armato, murature di tufo, pareti vetrate, denunciano la coesistenza di un cantiere ancora artigianale e tecnologie evolute che segnano il passaggio dalla tradizione all'innovazione. Innovazioni visibili, espressione di ricerca formale nelle opere in calcestruzzo armato: le centine di ingresso al parco dei divertimenti e i gusci sottili, le voltine del Parco Faunistico di Piccinato, delle strutture del ristoro all'aperto e dell'ingresso nord di Stefania Filo Speciale, il trampolino per i tuffi di Cocchia nel Ristorante con Piscina, sono solo alcuni esempi di quanto la tecnica costituisse fonte di ispirazione per il raggiungimento della 'modernità', in un contesto, quello dell'Italia di fine ventennio, dove i più giovani architetti sembrano avvertire i venti del cambiamento provenienti dalle esperienze architettoniche europee.

### *Materiali del Moderno*

La modernità va criticamente indagata non solo nei suoi caratteri morfologici, ma anche in quelli tecnici, materici e impiantistici. Per tutelare, conservare ed adeguare alle esigenze attuali il patrimonio del Novecento, abbiamo bisogno di conoscerlo a fondo. Da questa impostazione deriva la necessità di analisi specifica dei problemi posti nel progetto contemporaneo sul Moderno. Non solo i materiali, difficilmente riscontrabili nella produzione corrente, ma anche le soluzioni tecniche sperimentali applicate all'epoca e oggi obsolete e inadeguate, richiedono puntali e attente riletture. È in quest'ottica che la Mostra è stata e sarà un campo di indagine assolutamente interessante per la ricerca scientifica applicata:

per la funzione espositiva; per le relazioni assunte dai padiglioni con gli spazi aperti, con il verde, e con il tessuto urbano; per la scelta dei sistemi costruttivi in base alla suddivisione in edifici permanenti, semipermanenti e temporanei; per la presenza di modalità di progetto che includono ricerca e sviluppo, per il rapporto tra risorse (verde, acqua, luce) e costruito, perché è possibile rileggervi, più che altrove, la declinazione che la 'Tecnica' ha assunto nella produzione architettonica di quegli anni.

Le costruzioni con sistemi o materiali all'avanguardia nei padiglioni della Mostra possono essere viste come il risultato di più concause. Certo sulle scelte tecniche ha inciso la necessità di costruire in breve tempo, di realizzare opere di differente durabilità, così come la volontà politica di sottolineare l'avanzamento tecnico ed il progresso della nazione italiana raggiunto per opera del fascismo.

La questione tecnologica è dunque particolarmente sentita perché coinvolge ragioni politiche e culturali. La contrapposizione tra tradizione e modernità sul piano del linguaggio architettonico non corrisponde *tout court* a quella tra tradizione e innovazione tecnico-costruttiva, dal momento che anche in manufatti architettonici non ascrivibili al linguaggio moderno si adottarono soluzioni tecniche sperimentali e all'avanguardia, al pari di padiglioni dove l'innovazione è leggibile sia sul piano formale che costruttivo. Anche per la Fontana Esedra, nata per pura funzione estetica, fu progettata una raffinata macchina costruttiva composta da elementi di calcestruzzo prefabbricati e completata da un impianto idraulico e di illuminazione estremamente sofisticato in grado di realizzare giochi di luce ed acqua tali da sorprendere i visitatori.

Se la modernità può essere intesa come «capacità di innovazione e consapevole volontà di cambiamento»<sup>19</sup>, la Mostra ne è un esempio eclatante. Le architetture rilette come documento storico-tecnico confermano la rilevanza di un patrimonio in cui Moderno può essere inteso «il prodotto o il suo impiego, [...] il campo e il modo dell'applicazione, nuovi in ogni opera, diversi per ogni autore» e moderna è l'architettura considerata «anch'essa come un prodotto, esito di processi generativi complessi ma anche [...] di procedimenti tettonici tesi alla sperimentazione di nuove arti del costruire»<sup>20</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Va sottolineato che alcune logiche produttive dettate dall'autarchia, appaiono molto vicine ai più attuali criteri di sostenibilità (ad esempio uso di materiali a chilometro zero, di derivazione naturale eco-compatibile o materiali riciclati dagli scarti di produzione).
- <sup>2</sup> G. Dore, *Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia* a cura di N. Labanca, Treviso, PAVS Editore, 1992, p. 49.
- <sup>3</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, Napoli 9 maggio-15 ottobre 1940 XVIII. Documentario*, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare, 1940, p. 9.
- <sup>4</sup> S. Palma, *Immaginario coloniale e pratiche di rappresentazione: alcune riflessioni e indicazioni di metodo*, in «Studi Piacentini», n. 28, 2000, p. 187.
- <sup>5</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *La qualità delle architetture e del Parco*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 45-47.
- <sup>6</sup> L'impiego di murature di conglomerati a base di pietra pomice si rivelò particolarmente adatto per l'edilizia residenziale libica dove ad un elevato potere coibente delle murature si univa l'economicità di un sistema costruttivo composto da prodotti italiani standardizzati di semplice posa in opera. Anche per le costruzioni nelle regioni interne della Somalia furono utilizzate costruzioni con murature perimetrale di un certo spessore, con materiali tradizionali o con prodotti più evoluti (blocchi in calcestruzzo alleggerito). Nelle colonie il largo impiego di queste tecnologie era previsto per gli edifici che avevano un carattere permanente. L'alleggerimento di soluzioni coibenti e non eccessivamente passive per gli edifici in muratura costituisce di fatto un passaggio di quel processo di alleggerimento della costruzione che contestualmente introdusse, negli edifici temporanei, la sperimentazione di telai strutturali leggeri e pannelli in lastre coibenti di minor spessore.
- <sup>7</sup> G. Pagano Pogatschnig, *La tecnica ed i materiali dell'edilizia moderna*, «Edilizia Moderna», 5, aprile 1932, pp. 34-43.
- <sup>8</sup> Un forte impulso si ebbe nel campo della chimica dei materiali e dei prodotti per l'edilizia; posizioni di punta assumono in questo periodo la Montecatini, la Anic, l'ACNA, la Società Agricola Italiana Gomma Autarchica e l'Istituto Guido Donegani.
- <sup>9</sup> G. Pagano Pogatschnig, I. Bertolini, G. Fiorin, G. Vicenzi, *Repertorio 1934 dei materiali per l'edilizia e l'arredamento*, Milano, Editoriale Domus, 1934.
- <sup>10</sup> E.A. Griffini, *Dizionario dei nuovi materiali per l'edilizia*, Milano, Hoepli, 1934.
- <sup>11</sup> L'Eraclit deriva dalla lavorazione di sfilacciate legnose rese incombustibili, anti-settiche e imputrescibili mediante speciali impregnazioni e quindi solidificate tramite un composto magnesiaco. Il Populit è un agglomerato ligneo con cemento ad alta resistenza, ma caratterizzato dall'uso esclusivo di fibre di pioppo. Le lastre, trattate chimicamente, sono rese imputrescibili, ininfiammabili e inattaccabili dai roditori e dagli insetti. Per approfondimenti vedi P. Ascione, *Isolanti*, in *Materiali del Moderno. Campi, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi, 2018, pp. 329-343.
- <sup>12</sup> La pubblicità è tratta dalla pubblicazione del catalogo *Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*, cit.
- <sup>13</sup> Cfr. L. Pagano, *Mostra D'Oltremare. 1940-1952*, in *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, a cura di P. Belfiore e B. Gravagnuolo, Bari, Laterza, 1994, pp. 209-216.
- <sup>14</sup> A meno del Ristorante nel Boschetto e del Teatro dei Piccoli.
- <sup>15</sup> Gli eventi bellici accelerarono il degrado e la demolizione del Teatro che fu sostituito negli anni '50 da un nuovo edificio in cemento armato progettato da Delia Maione e Elena Mendia, attualmente in uso.
- <sup>16</sup> La citazione di Carlo Cocchia è riportata nel contributo di F. Moschini in *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura 1937-1987*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Villa Pignatelli Cortes, 7-23 marzo 1987), a cura di G. Caterina, M. Nunziata, Genova, Sagep Edizioni, 1987, p. 234.
- <sup>17</sup> Una descrizione puntuale dei caratteri costruttivi è contenuta in B. de Sivo, V. Pagliarulo, *Il Cubo d'Oro di Luigi Racheli, Mario Zanetti e Paolo Zella Milillo alla Mostra d'Oltremare di Napoli (1939)*, in *La costruzione moderna in Italia. Indagini sui caratteri originali e sul degrado di alcuni edifici*, EdilStampa, Roma, 2001, pp. 157-159.
- <sup>18</sup> Simili tecnologie a Napoli le ritroviamo nel dopoguerra, impiegate da Luigi Cosenza come rivestimento perimetrale in una palazzina del Quartiere Sperimentale di Torre Raineri. In tal caso i piccoli pannelli in calcestruzzo sono realizzati a piè d'opera con mosaico in tessere di ceramica.
- <sup>19</sup> M. Casciato, *I confini del moderno, un confronto aperto tra limiti e limite*, in *Architettura moderna in Italia. Documentazione e conservazione*, a cura di M. Casciato, S. Mornati, S. Poretti, Roma, EdilStampa, 1999, p. 27.
- <sup>20</sup> Cfr. L. Cupelloni, introduzione, in *Materiali del Moderno. Campi, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi, 2017, p. 17.





## Le opere di Carlo Cocchia alla Mostra d'Oltremare

Alessandro Castagnaro

Tra i maggiori autori che operarono alla Mostra d'Oltremare va annoverata la figura di Carlo Cocchia<sup>1</sup>. Tale affermazione si deve ad una molteplicità di argomentazioni che interessano un più ampio profilo storiografico sull'architetto, ma anche al contesto in cui si trovò ad operare. Motivazioni che vanno ricercate nella quantità delle opere che gli furono affidate e nella qualità della ricerca sperimentale che l'autore portò nell'ambito della Mostra, sia nella prima fase che in quella della ricostruzione, con proposte maturate e mutate rispetto a quelle realizzate un decennio prima. Inoltre, per il rapporto che l'autore, esponente del secondo futurismo italiano, portò avanti nella fusione tra architettura e arti figurative; non ultimo per importanza, per aver coinvolto, in qualità di docente della neo-nata Facoltà di Architettura di Napoli, assistenti e studenti in una sperimentazione 'sul campo' praticata in cantiere durante l'esecuzione delle sue architetture. Prima di entrare nell'ambito della descrizione e della critica delle opere di Carlo Cocchia è opportuno tracciare alcuni momenti relativi al suo carattere artistico e al coinvolgimento che egli ebbe in alcuni dei più significativi gruppi e movimenti artistici, come quello del futurismo e del circumvisionismo a Napoli. Infatti, già nel 1930, nel *Catalogo Arte Futurista alla seconda mostra dei sindacati artistici di Napoli* il nostro scrive: «Moderna! Su quella parola comincia il primo dei miei chiarimenti. La nostra arte è essenzialmente moderna. Essenzialmente moderna poiché essenzialmente giovane e avanguardista è la nostra generazione, succeduta alla prima ed alla seconda ondata di artisti futuristi italiani»<sup>2</sup>. Come è noto, un certo orientamento storiografico ritiene che la seconda ondata futurista sia nata a Napoli, proprio per le peculiarità della città con il suo dinamismo, per le sue particolarità poetiche ed artistiche che, fuse alla spontaneità insita nella popolazione partenopea, rappresenta quella miscela che ha movimentato la sperimentazione di una certa arte futurista. Tra i personaggi di spicco di questa cerchia si annoverano Francesco Cangiullo per la poesia, lo stesso Carlo Cocchia, Guglielmo Pierce e Pepe Diaz, per la pittura. Ma la particolarità partenopea era data dal fatto che «rispetto al futurismo nazionale il Futurismo a Napoli si distingue per la mancanza di gruppi ben organizzati che invece, tanto per farne un esempio, sono esistiti durevolmente a Torino, a Milano, a Verona e a Roma. Ma una cosa è certa. Il futurismo è nato qui»<sup>3</sup>. Convinto

antifascista, assieme a Guglielmo Pierce e ad altri, sarà tra i principali animatori della promozione culturale ed artistica napoletana, sulla base di ricchi riferimenti e ricerche vicine al futurismo, al costruttivismo russo, al cubismo e al cèzannismo. Il gruppo lancia a Capri nel 1928 il Movimento Circumvisionista con una mostra espositiva nell'albergo Quisisana e un relativo manifesto su modello di quelli presentati da Marinetti. In esso compare chiaramente la volontà di una scissione con il passato e di liberarsi dall'egemonia dei pittori accademici e paesaggistici. Nel loro manifesto reclamano 'la volontà più vorticoso', il Jazz in musica, il verso libero in poesia, l'invenzione di parole nuove, la 'rottura del bello pittorico inteso come equilibrio e rispondenza di misure e colori', il 'trionfo del cinematografo sul rancido teatro', il tutto riprendendo il concetto boccioniano di 'durata' nella descrizione del primo quadro circumvisionista, attraverso il quale, in base ai temi della 'circolarità' e integrità della visione, i faraglioni capresi ruotano lentamente fino a compiere un giro<sup>4</sup>.

La militanza in questo gruppo artistico con le successive mostre portò ad un intenso rapporto tra Cocchia e Filippo Marinetti, meritando l'esposizione alla Biennale d'Arte di Venezia del 1930, quella del famoso dipinto *Nuovi Pugilatori luce zeiss*.

Altro connubio interessante fu quello che il nostro ebbe con Giulio Parisio, noto fotografo che con le sue sperimentazioni si attesta a quelle più note in ambito europeo. I due, dopo un rapporto di ricerca in campo artistico d'avanguardia, aprirono nel 1929 uno studio/laboratorio di arti applicate con annesso spazio mostra, denominato 'la Bottega di decorazione', sotto il porticato della Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli, in piazza Plebiscito. La stessa denominazione fu data anche alla rivista che, diretta da Cocchia, seppur di breve durata, rappresentò il modo per diffondere le sperimentazioni delle moderne tendenze estetiche<sup>5</sup>.

Anche se la figura giovanile di Carlo Cocchia nel ruolo di pittore futurista è fino ad oggi poco indagata e merita ulteriori approfondimenti, riteniamo indispensabili questi brevi cenni dedicati alla pittura e alle arti decorative, nonché al rapporto con Marinetti, ai fini di una attenta analisi della sua produzione architettonica. In considerazione anche che tra il 1926 e il 1937 la sua intensa produzione artistica, in gran parte andata dispersa, ci consente un'analisi e un confronto con



1. *Il Viale delle Fontane*, Prima Triennale delle terre italiane d'oltremare, 15 maggio - 19 ottobre 1940 - XVIII, Gros Ponti & C., Torino.

2. Carlo Cocchia, Facciata principale della Scuola di Equitazione, 1938. Archivio Cocchia.

alcuni aspetti significativi delle sue prime opere architettoniche. Il rapporto con il futurismo rimane decisamente centrale nella sua evoluzione artistica, conferendogli il ruolo di protagonista in una Napoli ancora legata ad un accademismo tradizionalista.

Tra i primi contributi sperimentali registrati si ricorda quello della grafica, nell'illustrazione della copertina del volume *Piedigrotta 1924*, dove si evidenzia una composizione originale dominata da una dinamicità non priva di risonanze futuriste. Più tardi, ulteriore apporto alla grafica, verrà dato dalla composizione di altre due copertine: quella del 1928 dell'opera teatrale *Tre cuori al trapezio* di Giuseppe Luongo, in cui «Cocchia stravolge, secondo le intenzioni futuriste, la

percezione visiva e le tre figure femminili sospese sui trapezi»<sup>6</sup>, le quali sono rappresentate in fuga prospettica, dall'alto verso il basso, come vuole buona parte del *concept* aeropittorico di quegli anni; l'altra, nel 1935, *Real Radio Culla*, pagina dedicata di un libro di Emilio Buccafusca con presentazione di Marinetti stampato in occasione della nascita di Maria Pia di Savoia, di chiara impronta deperiana.

Ma oltre agli aspetti legati alle arti figurative, diventa fondamentale un collegamento alle prime opere di architettura e di conformazione spaziale, dove l'influsso artistico assume un ruolo molto significativo. Primo fra questi è la nuova sede del Circolo Canottieri al Molosiglio a Napoli, nonostante dell'opera non sia rimasta traccia, se non un repertorio fotografico che consente una lettura della spazialità e della decorazione degli ambienti. Queste immagini verranno esposte durante una seconda mostra assieme ad altri bozzetti di arte decorativa, nell'aprile del 1930, ancora una volta nei locali della Bottega di Decorazione, visitata anche dallo stesso Marinetti. A marcarne il prestigio sarà *Il Giornale dell'Arte di Milano*: «Marinetti, di passaggio per Napoli, ha visitato la mostra, e la realizzazione artistica operata dal Cocchia al R. C. Canottieri di Napoli ed ha espresso nell'album il suo compiacimento con le parole: 'Bravo! Bravooooo su l'arredamento del Circolo Canottieri. Napoli, ambiente di mare e sensibilità navigante realizzato in pieno dal tuo grande ingegno futurista! F.T. Marinetti'»<sup>7</sup>. Un tentativo di mediazione tra arte, decorazione e design molto vicino all'etica futurista, come l'uso di figure geometriche elementari e materiali essenziali, dal design che, in alcuni casi, rimanda al razionalismo.

Altra sperimentazione risale alla fine del 1930, con i lavori di arredo e allestimento del cinema Gloria di Napoli in via Arenaccia, su incarico di Carlo Caprioli, di cui purtroppo ad oggi non è stata individuata alcuna documentazione grafica e fotografica. Dalle ricerche effettuate, l'episodio del cinema Gloria viene considerato come uno dei pochissimi forse l'unico episodio di ambientazione artistica che conferisce una impronta futurista alla vita cinematografica d'avanguardia dell'Italia dei primi anni Trenta<sup>8</sup>. Il contributo artistico di Cocchia rimane dunque un *unicum* nella storia del futurismo, cancellato già nei primi anni del secondo dopoguerra. Dell'esperienza del cinema Gloria di quegli anni ci rimane una



sommatoria descrizione del nostro fatta in anni più recenti: «Fu un lavoro di grandi dimensioni. La sala era costituita da una serie di grandi archi a tutto sesto in muratura, che stavano a rinforzare una grande volta a botte, circondata da locali da destinare a foyer, biglietteria, uscita di sicurezza e servizi. [...] La sala fu da me totalmente colorata con forme dai perimetri irregolari a colori assai vivi: il mio tentativo voleva rompere la forma troppo definita della sala, annullandone la vecchia forma architettonica. Ma il colore che avevo preferito nella decorazione si proponeva di rendere la sala, negli intervalli, più vivace, più allegra, contrastando decisamente il bianco e nero dei film»<sup>9</sup>. Un disegno volumetrico e solido, con alternanza cromatica, rappresenta il *lettering* al centro, che, per la sua forma oculare, rimanda all'esperienza della iniziale visione cinematografica.

Per quanto riguarda la produzione architettonica di Cocchia, è opportuno precisare che i suoi interventi alla Mostra d'Oltremare si collocano agli esordi di questa attività, visto che precedentemente realizzò soltanto la Scuola di Equitazione di Agnano, interessante opera ubicata nello stesso quartiere Fuorigrotta. Ritornando alla Mostra, riteniamo utile partire da un giudizio dell'autore espresso nel 1958: «L'idea di una mostra delle terre italiane d'Oltremare sembrò perfettamente normale ai più, negli anni successivi a quelli della conquista cruenta dei territori d'Africa Orientale. Si voleva che entro il 1940, fosse testimoniato e documentato in tutta la sua grandezza e profondità, la natura dell'intervento italiano in Etio-

pia, successivo a quello della conquista, allo scopo di attirare l'attenzione degli italiani, sulle risorse economiche di quelle Terre d'Oltremare, il cui possesso trasformava la piccola Italia dei primi anni del secolo in un Impero Coloniale. Si voleva, attraverso una grandiosa mostra, documentare la storia della conquista militare, riallacciandola alla campagna di Abissinia del 1896, così disastrosamente conclusasi, ed alle più recenti azioni militari in Tripolitania del 1911, glorificando il tempo e il regime fascista di fronte alla popolazione ed illustrando infine l'opera di civilizzazione svolta nei nuovi territori, le possibilità di reperimento di nuove materie e soprattutto le qualità del nuovo spazio vitale, inteso come risorsa eccellente per una popolazione che, un po' per sua tradizione e spontanea tendenza, un po' perché istigata dalle campagne propagandistiche del Regime continuava a crescere numericamente»<sup>10</sup>.

Nella grande esperienza della Mostra dal 1938 al 1940, Cocchia fu l'autore che maggiormente operò, progettando una serie di opere di grande interesse spaziale, innovative dal punto di vista linguistico, senza mai tralasciare quegli aspetti legati alle avanguardie figurative, a quel mondo futurista a lui molto vicino e ai documenti più indicativi della critica e delle moderne poetiche architettoniche italiane, le cui prime tracce possono essere ritrovate negli articoli del Gruppo 7 apparsi su *La Rassegna Italiana* fra il dicembre 1926 e il maggio 1927. Quest'ultimi erano quasi tutti incentrati su quegli apporti corbusiani secondo cui era nato uno 'spirito nuovo':



«In realtà i giovani razionalisti del Gruppo 7 nutrono della tradizione un concetto diverso da quello accademico, operano una distinzione tra la soggezione passiva alla tradizione e la continuità di essa con la produzione contemporanea. 'Fra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono'»<sup>11</sup>.

Cocchia nelle sue opere spazia con interventi a scala diversa, da quelli maggiormente legati al paesaggio, come la Fontana dell'Esedra progettata con Luigi Piccinato, ad altri come il Ristorante con Piscina, il Ristorante nel Boschetto, l'Acquario Tropicale e le Serre Botaniche, nei quali raggiunge rilevanti livelli di modernità. In particolare, proprio le Serre, demolite per ignoranza dopo il sisma del 1980 per dare spazio agli alloggi destinati ai senzatetto, possono considerarsi un manifesto dell'architettura razional-funzionalista a Napoli. A tal proposito, condividiamo quanto scritto da Massimo Nunziata: «quando, tra il 1937 e il 1939, si lavorava alla Mostra d'Oltremare, Cocchia era uno dei pochissimi architetti che, opponendosi al linguaggio ufficiale, proponeva una serie di opere decisamente razionaliste che si legavano al Movimento Moderno europeo»<sup>12</sup>.

### La Fontana dell'Esedra

Analizzando puntualmente le opere, partiamo dalla Fontana Esedra. A scala urbana, essa rappresenta uno dei progetti dove il rapporto tra costruito e paesaggio acquista una forza espressiva che segna l'intero complesso nel suo aspetto planovolumetrico.

Impostata su una pianta rettangolare avente una lunghezza

3. Carlo Cocchia, Fontana dell'Esedra in costruzione, 1939-40. Archivio Storico A. D'Ambrosio, Diocesi di Pozzuoli.

4. Carlo Cocchia, Serre Botaniche in costruzione, 1939-40. Archivio Cocchia.

5. Carlo Cocchia, Interno di una delle due serre temperate, 1940. Archivio Cocchia.

di 500 m e una larghezza di 150, essa si adagia su un terreno in leggero pendio chiuso a monte da un'esedra dal diametro di 100 m, posta alle pendici della collina di Agnano che funge da quinta scenica; sia la forma circolare della corona che l'assialità della veduta furono potenziate con un'attenta progettazione del verde attraverso la piantumazione di 800 alberi tra pini e lecci. La Fontana, considerata l'ingresso al 'regno del verde', si estende su una superficie di 9300 mq ed è composta da un'esedra suddivisa in una vasca centrale e da quattro corone semicircolari concentriche, ciascuna delle quali costituita, a sua volta, da 19 vasche di forma trapezoidale, contenenti in totale 66 fontane. La conformazione gradonata delle quattro corone circolari tiene conto di un doppio ordine di pendenze: da un lato segue l'andamento radiale confluyente nella vasca centrale, dall'altro degrada verso i bordi, a partire dall'asse di simmetria dell'esedra stessa. Ne deriva un articolato e complesso disegno a gradoni del sistema di pareti verticali che diviene la 'facciata' dell'anfiteatro delle acque'. Dall'esedra parte un lungo bacino rettangolare (largo 20 m per una lunghezza di 230 m) suddiviso in 12 vasche, una sorta di 'via d'acqua', adagiate su altrettanti terrazzamenti che si susseguono a quote degradanti verso il piazzale principale della Mostra. Altre 24 vasche di forma circolare con un diametro di 3 m sono ripartite simmetricamente e disposte ad intervalli regolari lungo le due fasce verdi sistemate a prato che accompagnano l'asse dei due viali. La definizione dei bordi è affidata interamente al disegno del verde, realizzato con alberi di alto e medio fusto scelti tra il *pinus pinea* e il *quercus ilex*. Per ciascuno di essi vengono indicate nel progetto le coordinate dei punti di posizionamento, nonché l'altezza e l'essenza arborea.

Il progetto, e poi la realizzazione, oltre ad essere giocato attraverso l'acqua ed il verde, si basa anche sul rapporto con la luce ed il suono, elementi che concorrono a definire con forza la sua valenza architettonica. Inoltre fu previsto un complesso impianto idraulico connesso ad altri di natura illuminotecnica e sonora per creare armonici giochi d'acqua sincronizzati. Un attento studio interessa l'impianto idrico dove la forma e il tipo di getto d'acqua di ciascuna fontana rientra in un più articolato complesso armonico, caratterizzato da particolari valori plastici.

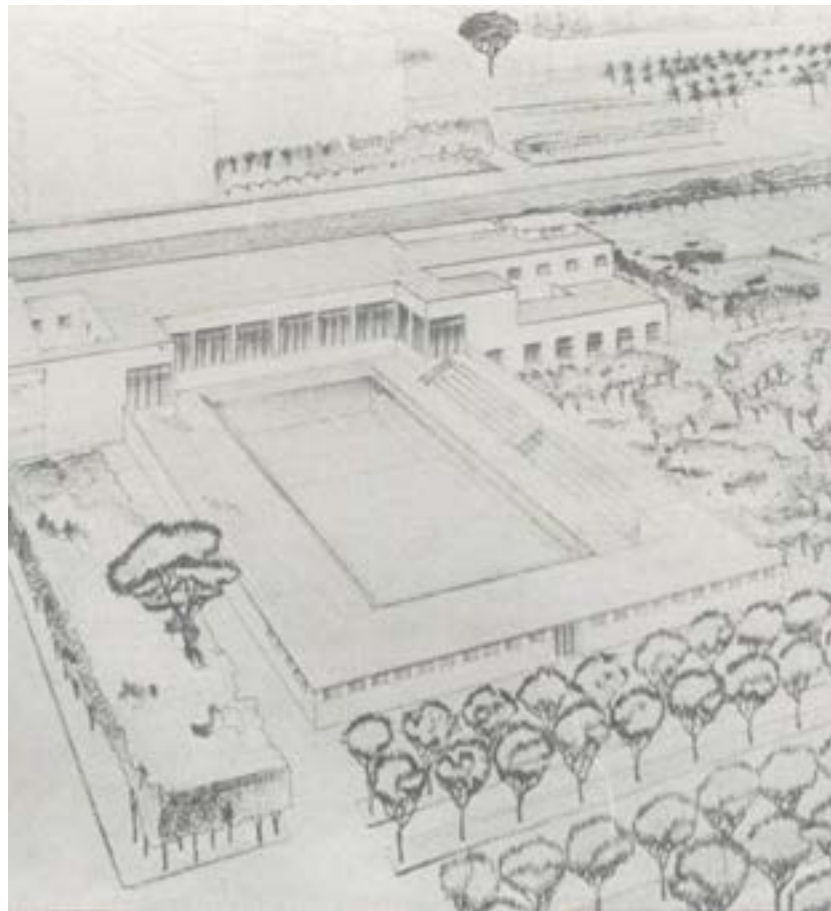


Le vasche della 'corona' superiore dell'edera sono dotate di una fontana con doppia possibilità di getto: 'a ciuffo polverizzatore', la cui altezza può essere variata da 3 a 5,60 m, ed un 'getto verticale', con vetta fino ad un massimo di 14 m. La vasca centrale presenta un sistema più articolato, costituito da una bocca centrale a getto verticale che raggiunge i 40 m di altezza; attorno ad essa è disposta una corona di otto fontane a getto inclinato verso l'esterno, con altezza massima di 8,50 m e un raggio di inclinazione pari a 9 m circa. Infine, un filare di 18 fontane con getto verticale raggiunge un'altezza massima di 20 m, ed è disposto sul lato anteriore della vasca. Questo, unitamente al sistema di getti installato nelle vasche circolari, costituisce la fantastica cornice del grande bacino rettangolare, all'interno del quale il movimento dell'acqua è limitato al sistema di piccole cascate che, passando da una all'altra, ne sottolinea l'andamento degradante. Un sistema spettacolare frutto di combinata fusione tra paesaggio, architettura, giochi d'acqua e musica. Una ripresa in chiave moderna dei grandi parchi con fontane della cultura illuministica settecentesca<sup>13</sup>.





La composizione simmetrica è articolata da vasche, salti di acqua e percorsi pedonali che si alternano a corsi idrici. Questi sono alimentati dai 1200 getti delle fontane alle quali è abbinato un sistema sonoro per l'alternanza di giochi d'acqua, tanto che la sua inaugurazione nel maggio del 1940 fu eseguita con una sinfonia dedicata dal titolo 'Fontane d'Oltremare', composta e diretta dal maestro napoletano Guido Pannain<sup>14</sup>. La grande Fontana fa parte di un sistema organico che prevede la sistemazione a verde dell'intero complesso e che può essere ritenuto uno dei migliori prodotti della Mostra, ponendo grande attenzione al paesaggio, all'ambiente e all'attrattività: «Nell'equilibrio architettonico generale il verde e l'acqua hanno avuto il ruolo che ad essi effettivamente compete, quello cioè di concorrere a comporre per i propri volumi e per i propri colori, con gli edifici e con gli spazi, un unico quadro da ciascuno degli infiniti punti di osservazione»<sup>15</sup>. Nonostante l'opera sia caratterizzata da un impianto classicista, che riprende la scenica fontana vanvitelliana nel parco reale della vicina Caserta, o richiami lo spettacolare parco di Versailles nella semplicità del suo disegno, l'articolazione con viali e percorsi a verde denotano uno spiccato segno di modernità. Come si legge ancora nel numero monografico di «Architettura» del 1941: «Nella stupenda cornice del verde



6. Carlo Cocchia, Trampolino della piscina del Ristorante, 1940. Archivio Cocchia.

8. Carlo Cocchia, Vista della piscina del Ristorante. Archivio Cocchia.

7. Carlo Cocchia, Disegno di progetto del Ristorante con Piscina. Archivio Cocchia.

che accoglieva la Mostra, occorreva incastonare il giuoco delle acque con senso perfetto di equilibrio fra natura e opera dell'uomo, in modo tale da inserire questa in quella senza alterare il fluire naturale del disegno della collina e arricchendo il verde manto di questa con le trine dell'acqua e dei giardini»<sup>16</sup>.

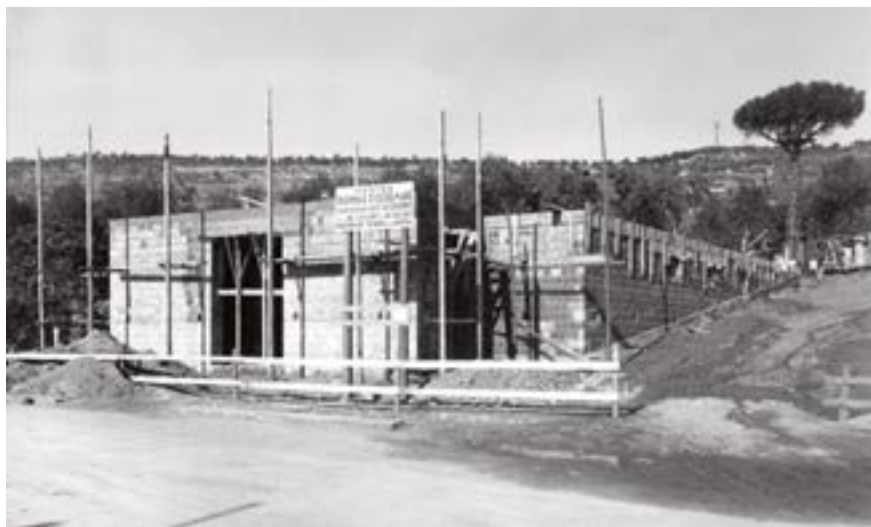
#### *Le Serre Botaniche*

Venendo alle opere propriamente architettoniche, nell'ambito del planovolumetrico della Mostra, le Serre Botaniche<sup>17</sup> erano ubicate nelle immediate vicinanze dell'ingresso nord, su un lotto d'angolo all'estremità nord-occidentale di fronte all'Acquario, altra opera del nostro autore. Il progetto prevedeva la realizzazione di otto serre configurate in un unico manufatto architettonico: più precisamente, si trattava di una tipologia a corte chiusa, la cui sola difformità era costituita



dal prolungamento del corpo in cui erano sistemate la seconda serra temperata e la serra delle cactacee. Ad eccezione della 'ricezione', degli ambienti di accesso alle serre e del corpo contenente l'atrio ad *impluvium*, che definiva l'angolo sull'incrocio, tutti gli ambienti dell'edificio erano solo e unicamente costituiti da serre. Queste furono descritte dai visitatori come «delle bacheche contenenti preziosi gioielli». In effetti, la forte valenza progettuale di Cocchia gli consentì di considerarle come veri e propri ambienti, caratterizzati architettonicamente dalla loro imponente dimensione e sottolineati dalle suggestive trasparenze delle strutture e dalle splendide specie arboree che ospitavano. La struttura, che rappresenta un'interessante sperimentazione di carattere razional-funzionalista, se da un lato rappresenta una forte innovazione per la sua tipologia con una specifica destinazione d'uso, dall'altro richiama quei modelli propri della cultura nazionale espressi alla VI Triennale di Milano del 1936 che grazie a Giuseppe Pagano volse l'attenzione alla lettura dell'architettura rurale. È opportuno sottolineare che Cocchia, già durante i suoi studi universitari, aveva espresso una manifesta attenzione per l'architettura razionale: «Questa da un lato era rappresentata da alcune opere di E. Mendelshon, di W. Gropius, di Mies van der Rohe, e, dall'altro mediata dal-

l'attività didattica di Giuseppe Samonà, docente di Elementi di Architettura, di Luigi Piccinato, docente di Urbanistica, di M. De Renzi, oltre che dall'amicizia di Luigi Cosenza»<sup>18</sup>. Il ritmo cadenzato delle bucaure delle serre, nelle facciate attigue al patio, era ottenuto attraverso l'uso di una fitta pilastatura in cemento armato che, al di sopra dell'alta fascia basamentale, correva a vista e ripiegava con continuità nelle travi di copertura. Lo stesso tipo di struttura fu adottato per la grande serra temperata che chiudeva frontalmente la corte. Questa struttura, a differenza delle serre laterali ricoperte da un'unica falda inclinata verso l'interno, presentava una copertura a doppio spiovente, il cui manto era costituito da vetrate continue, piegate a *shed* oscurabili con persiane orientabili che calibravano con precisione l'ingresso della luce. Il tutto contribuiva a creare il fantastico gioco di trasparenze che faceva da sfondo all'immensa varietà di piante rare, provenienti da lontani climi tropicali. La fusione di una struttura a vista con sistemi dall'avanzata tecnologia, unitamente alla grande trasparenza vetrata, sia sulle ampie bucaure regolari, sia dal sistema a *shed* in copertura, costituiscono delle considerevoli innovazioni: «certo, di assolutamente nuovo, c'è questa sua insistenza nell'evidenziare la struttura 'osteologica' dell'architettura attraverso le sue strutture: queste assumono,



10. Carlo Cocchia, Acquario Tropicale in costruzione, 1939-1940. Archivio Cocchia.

11. Carlo Cocchia, Vista del Ristorante del Boschetto, 1940. Archivio Cocchia.

12. Carlo Cocchia, Il Ristorante con Piscina nella seconda versione, frutto degli interventi di ricostruzione e ristrutturazione della Mostra d'Oltremare degli anni 1950-52. Archivio Cocchia.



complesso espositivo. Le serre erano dotate, oltre che di un sofisticato impianto di riscaldamento, di perfetti mezzi di aerazione e ventilazione, indispensabili nei mesi estivi, insieme ad un doppio impianto di distribuzione idrica.

### *L'Acquario Tropicale*

L'Acquario Tropicale si innesta in una tradizione che risale alla prima istituzione italiana di una Stazione zoologica, ubicata all'interno della Villa comunale di Napoli. Essa fu realizzata nel 1872 dal naturalista e zoologo tedesco Anton Dohrn, divenendo un centro mondiale di studio della biologia marina. L'Acquario della Mostra fu progettato da Cocchia come completamento del più grande e storico acquario napoletano e d'Italia<sup>20</sup>. L'edificio occupa l'area dove sorgeva la porta ad esedra disegnata da Stefania Filo Speziale su via Terracina – una volta strada provinciale Miano-Agnano – ed il suo impianto planimetrico deriva dai vincoli generati dall'andamento obliquo del lato verso l'ampia gradonata antistante il piazzale, ove il rapporto con la forma a trapezio del lotto è risolto attraverso una singolare articolazione volumetrica delle parti dell'edificio. Il corpo, a base trapezoidale su due livelli, definisce il fronte sulla gradonata. La scelta compositiva tende alla ricerca e alla evidenziazione di volumi puri, quasi scultorei che vengono tra loro dichiaratamente giustapposti. Se nelle vicine Serre Botaniche l'architettura è tutta giocata sulle trasparenze, sui sistemi strutturali a vista contraddistinti da una regolarità modulare, qui Cocchia lavora, all'opposto, sulle masse, sui pieni, sulla modellazione del volume seguendo l'andamento delle curve di livello che gli consentono di plasmare l'architettura in base al suolo. Il rivestimento in ceramica, che rende particolare l'architettura, fu progettato, modellato e dipinto da Paolo Ricci. Fu lo stesso autore ad affermare di aver creato qualcosa di «affine alla decorazione murale di origine messicana». Per la sua assoluta novità, quest'opera ebbe un significato avanguardistico, contribuendo alla notorietà della fabbrica di ceramica fondata a Posillipo nel 1938 da Giuseppina De Feo<sup>21</sup>.

Il percorso espositivo dell'Acquario Tropicale fu affidato alla competenza di Giuseppe Muller, che al piano terra collocò una sequenza di vasche- vetrine, incassate lungo le pareti laterali. Le vasche erano alimentate mediante serbatoi d'acqua di mare alloggiati per lo più nel piano interrato, dove erano anche installati gli impianti idrici ed elettrici necessari ad as-

come accadrà più volte, imprevisti arricchimenti attraverso il ricorso ad elementi mobili come tende o pannellature provvisorie, che tenderanno a smaterializzare ancor più ogni apparente compattezza dell'edificio»<sup>19</sup>.

All'interno delle Serre Botaniche una delle maggiori attrazioni era data dalla fioritura delle ninfee, rappresentate da oltre 60 specie e varietà, ibride, rustiche e tropicali, moltissime di origine americana, nonché da una ricca collezione di piante acquatiche e palustri emerse e sommerse. Le ninfee, che per numero, colore dei petali, forme nuove e grandezza di fiore sono considerate la vera meraviglia della raccolta, si presentano con due fioriture: notturna e diurna e raggiungono tra le ibride circa 66 varietà. Nella varietà tropicale a fioritura diurna tiene il primato la Ninfea Midnight, a fiori viola scuro, una rarità in Italia. In asse con l'accesso al corpo centrale, concepito come patio lastricato, era ubicata la grande ciminiera tronco-conica, una sorta di faro puntuale per l'intero





sicurare un moderno ed efficace funzionamento. Al piano superiore erano ubicati un laboratorio sperimentale, una biblioteca ed un'officina meccanica, che completavano e rendevano autonoma, dal punto di vista scientifico, questa piccola ma efficiente struttura.

#### *Il Ristorante con Piscina*

Altra rilevante opera del nostro autore è il Ristorante con Piscina, ubicato all'incrocio di due assi principali, in adiacenza al bordo inferiore della Fontana Esedra. Il complesso ed articolato impianto architettonico si attesta su una planimetria a "T" asimmetrica in quanto le ali risultano sbilanciate dal posizionamento della piscina rispetto al corpo principale, dove sono distribuite diverse funzioni atte ad ospitare i due ristoranti della Triennale, il gran caffè e la terrazza-giardino, affiancata da un vasto agrumeto. I riferimenti al linguaggio corbusiano e ad opere del migliore razionalismo d'oltralpe sono evidenti in alcuni degli elementi caratterizzanti dell'opera: la *promenade architecturale*, la teoria di pilastri a vista, le grandi aperture sulla vasca, l'incastro degli elementi planimetrici, l'alternanza

di vuoti e pieni, la perdita della simmetria, pur nel rispetto di stilemi legati alla classicità.

Un progetto nel quale, come la gran parte delle opere della Mostra ed in particolare quelle progettate da Cocchia, il rapporto tra architettura e natura risulta vincente, a favore di quei caratteri paesaggistici richiesti in una città moderna in via di espansione. Difatti, il complesso, sviluppato su una superficie totale di 5872 mq, contiene un agrumeto collocato in un'area a giardino di oltre 10.000 mq e un piazzale alberato antistante con giardini piantumati con essenze ornamentali e da floricoltura per ulteriori 6000 mq di superficie. L'intero complesso è in realtà concepito per ricoprire più funzioni e per divenire luogo di convegni, di mondanità e per svolgere attività sportive. L'impianto generale può considerarsi tripartito, in quanto si compone di un edificio principale, della grande piscina e degli spazi a verde. Le attività ricreative, collocate nel corpo principale, affacciano sulla piscina ma anche su altre significative opere della Mostra: dal grande mosaico sul frontone dell'Arena flegrea alle aree a verde progettato, alla ardita struttura in cemento armato del trampolino della piscina,

alla Fontana Esedra. Anche la distribuzione interna, secondo principi funzionalisti, raggiunge una coerenza abbinata a qualità architettonica. Nel nucleo sud-occidentale sono accentrati gli organismi spaziali destinati alla produzione. Nel piano inferiore sono ubicate le cantine, la centrale di produzione dell'acqua calda e un ingresso di servizio per i fornitori. Con tale schema distributivo, pur avendo raccolto in un unico nucleo tutti gli elementi relativi alla produzione, risultano fra loro staccate l'una dall'altra le sale dei due ristoranti di differenti categorie ed i loro ingressi risultano ubicati ai due estremi della diagonale dell'edificio. Il successo di entrambi i ristoranti era proprio dovuto al fatto che ognuno aveva una sua indipendenza che contribuiva a non creare promiscuità nei percorsi tra i due ambienti.

La sala coperta del ristorante di seconda categoria trova facile espansione all'aperto nell'agrumeto, dove nella versione originale i tavoli furono collocati al di sotto di una pensilina in legno, mentre altri furono messi a ridosso degli alberi. Al centro dell'agrumeto c'era una pedana regolamentare per il pattinaggio e l'hockey a rotelle, circondata da basse tribune in legno e piccole cabine. Il rapporto tra la rampa una sorta di passeggiata architettonica, dalla cui sommità era possibile fruire il parco e le architetture della Mostra oltre al contesto paesaggistico al contorno e la loggia era mediato da una parete che chiudeva lateralmente la zona corrispondente al pianerottolo. Essa era così evidenziata come corpo a se stante, percepibile attraverso una forma di 'vuoto' terminale del fronte principale. Le balaustre erano realizzate con montanti in acciaio, cordoni bicolori e tende striate che si susseguivano lungo il filo esterno della loggia.

È più evidente questa tensione verso l'esterno nel ristorante al piano superiore, ubicato in corrispondenza della rientranza che sottolinea l'innesto tra la piscina e il corpo principale. La tipologia della sala, concepita come una tribuna, conferma lo stretto rapporto di continuità esistente tra spazi interni e spazi esterni, inclusa la piscina ed il verde circostante: tre fasce longitudinali, suddivise da due gradoni scalari, ciascuno alto un metro, che consentono al pubblico del ristorante di traguardare l'esterno con una visuale diretta. L'altezza originaria delle tribune della piscina consentiva una veduta a 180° della zona nord, dall'Arena Flegrea alla Fontana Esedra.

La facciata principale del Ristorante, alternata tra pieni e vuoti, presenta una massa piena finita in terra refrattaria e stucco, decorata da Enrico Prampolini. All'imperativo autarchico che impedì di creare, con la tessitura dell'involucro architettonico, la definizione dei caratteri decorativi, Cocchia rispose con il ricorso alla 'plastica murale futurista'. La rappresentazione, intitolata *Ritmi Africani* (10 m di altezza per 30 m di lunghezza), ritrae una scena di vita quotidiana in un villaggio africano.

### *Il Ristorante del Boschetto*

L'ultima architettura che trattiamo, il Ristorante del Boschetto, è situata nella zona retrostante i padiglioni prossimi al viale, ad occidente dell'Arena Flegrea. Essa rientra nella categoria delle opere a carattere semipermanente. Per tale motivo, la flessibilità e l'economicità dei materiali rappresentarono dati fondamentali del progetto, caratterizzando l'intera architettura dell'edificio, costituito da quattro parti. Di queste solo la prima, il nucleo dei servizi e la centrale di produzione dei cibi, era realizzata in cemento armato. Le altre tre parti erano costruite in legno, come tappe di un graduale processo di smaterializzazione ed alleggerimento della struttura. Tale processo di alleggerimento, in realtà, esprimeva formalmente il passaggio graduale dagli ambienti interni verso il preesistente boschetto (da cui il nome della struttura) costituito da alberi da frutto ed essenze sempreverdi, creando un rapporto simbiotico tra architettura e natura.

Anche in questo progetto Cocchia ha messo in risalto l'enorme rispetto per la natura e come l'architettura nella sua modificazione può in taluni casi esaltarne i valori. L'obiettivo primario è quello di creare una fusione tra architettura e ambiente, regola perfettamente rispettata nel progetto del Ristorante del Boschetto, in cui l'edificio appare come una naturale e necessaria conseguenza della rigogliosa natura che lo circondava. La sala interna ha una pianta rettangolare di 13,25 x 23,90 m ed è ricoperta da una tettoia inclinata, formata da capriate triangolari in legno, completamente vetrata per tutta la sua lunghezza di circa 24 m. Mediante un'ampia vetrata si accedeva alla pensilina 'riparata dal vento del Nord'. La pensilina, profonda 9 m, fu realizzata su coppie di pilastri in legno con doppio sbalzo laterale. La protezione dal vento era ottenuta mediante una parete continua in vetrocemento alta 2,50 m che correva lungo il lato nord e ripiegava in corrispondenza dell'angolo opposto alla sala interna. Nello spiazzo a sud dell'edificio sorgeva un'altra pensilina, sempre in legno e tela, a cui era affidato il ruolo di ultima mediazione tra la costruzione ed il verde.

Pertanto, dall'analisi di quest'opera si evidenzia la sensibilità dell'autore che, da attento conoscitore dei principi dell'architettura razionale, delle teorie sviluppate dalle avanguardie figurative, non è estraneo a quei caratteri orientati verso un organicismo, espresso attraverso un forte legame con il sito. Tali aspetti, declinati come connubio tra etimi razionali ed elementi appartenenti alla mediterraneità, già erano stati espressi a Napoli in una delle opere che Cosenza progettò assieme al viennese Bernard Rudofsky, la Villa Oro, e nelle sperimentazioni che i due condussero nelle isole del golfo e nelle costiere sorrentina e amalfitana.

Purtroppo, anche quest'opera è stata demolita e non restano che i disegni di progetto e qualche immagine pubblicata.

### *Gli interventi nella fase della ricostruzione*

Nel 1951, nell'ambito del piano di ricostruzione della Mostra d'Oltremare – protrattosi dal 1948 al 1952 –, Carlo Cocchia tornò ad intervenire sulle opere che aveva realizzato poco più di un decennio prima. In generale, possiamo osservare che, nonostante alcuni interventi abbiano apportato delle variazioni rispetto ai progetti originari, il carattere razionale dei suoi padiglioni rimase intatto. Inoltre, egli riconsiderò l'importanza degli aspetti decorativi, come dimostrano gli interventi eseguiti su quasi tutte le sue opere. In particolare, esso fu affrontato nella riconfigurazione della Fontana Esedra, stavolta inserendolo nell'ambito dell'architettura del paesaggio, dando quindi all'esedra una rappresentazione policroma e conferendo a questo innesto artistico la stessa valenza del verde, dell'acqua, della luce e del suono, con l'obiettivo di raggiungere la *Gesamtkunstwerk*.

L'incarico per la realizzazione di combinati pannelli decorativi fu affidato da Cocchia a Giuseppe Macedonio, suo amico fin dagli anni Venti nelle prime sperimentazioni artistiche, che con le sue ceramiche multicolore arricchì con effetti plastico-cromatici la rigorosa struttura razionalista dell'esedra. Alla commissione giudicatrice per la parte decorativa del piano di ricostruzione, Macedonio propose come tema iconografico la *Battaglia tra gli Dei e i Giganti per la conquista della plaga flegrea* descritta da Apollodoro, ma il progetto non fu approvato per gli alti costi della realizzazione. Infatti, prevedeva figure in smalto bianco e blu cobalto che si stagliavano su un fondale dorato, con soluzioni formali e cromatiche vicine al coevo pannello vincitore dell'Esposizione dell'Artigianato Artistico Napoletano. Oggi di quel progetto restano cinque bozzetti, uno in terracotta e quattro a penna raffiguranti la *Gigantomachia Giove /Olimpo circondato dagli Dei*. Accantonata tale figurazione per le suddette motivazioni di ordine economico, Macedonio presentò un nuovo tema ridimensionato, accolto positivamente, *l'Evoluzione dell'uomo nella natura* sviluppato attraverso le attività primigenie della pastorizia, della caccia e dell'agricoltura, con figure ad altorilievo su fondo azzurro, ispirate alla monumentale Porta di Ishtar di Babilonia del VI secolo a.C. Per l'occasione l'artista scolpì 20 tavolette in ceramica policroma montate su di un plastico ligneo, dove proponeva in scala ridotta la cromia da utilizzare, e una serie di bozzetti grafici in cui era evidente lo schema compositivo del progetto definitivo. L'esedra venne quindi arricchita con figure di donne con grandi vasi sul capo.

Anche il Ristorante con Piscina, a seguito dei danni subiti nel periodo bellico, richiese l'intervento progettuale dell'autore. In questa versione, venne eliminato del tutto l'ultimo tratto della rampa aperta, dando all'edificio un maggiore equilibrio di volumi e un senso di continuità formale con i loggiati che assumono una configurazione asimmetrica nella facciata principale, accentuandone l'apertura per tutta la lunghezza della sala

ristorante. Stessa cosa accade per la parete di tamponamento che chiudeva la loggia in testata: essa sparisce del tutto sia dal piano terra che dal primo piano dando luogo ad uno svuotamento completo dell'angolo che apre direttamente la visuale sui giardini. Le tende in rafia, fibra tenace e grossolana, proveniente da una varietà di palme dell'Africa tropicale, insieme ai corrimani in corda, elementi coerenti con lo spirito espositivo della Mostra, vengono sostituiti dallo stesso Cocchia da ringhiere in acciaio, materiale moderno che ben si allinea al nuovo progetto del 1952 con le sue nuove funzioni. Le ringhiere in acciaio incorniciano sia l'intera loggia del primo piano che tutto il lastrico solare. In questa seconda versione viene ampliata anche la gradonata con gli spalti della piscina<sup>22</sup>.

Cocchia intervenne anche sulle Serre Botaniche con l'aggiunta sul prospetto principale di una lastra di ceramica di 20 mq realizzata da Diana Franco, allieva dell'aeropittore futurista Gerardo Dottori, che collaborò anche con Giuseppe Macedonio alla decorazione della Fontana dell'Esedra, conferendo un ulteriore contributo artistico ad un'opera paradigmatica tristemente persa, come già accennato, negli anni Ottanta del secolo scorso.

Possiamo sostenere che lo stesso Cocchia, in un momento di cambiamento epocale, segnato dalla crisi del Movimento moderno verso tendenze più legate al regionalismo, all'artigianato locale, segue con le sue concessioni materiche e cromatiche l'evoluzione della ricerca con un ridimensionamento del dogmatico primo razionalismo di cui è stato tra i più significativi interpreti nella cultura partenopea.

### *Conclusioni*

In effetti, condividiamo il giudizio di Giorgio Muratore secondo cui le opere di Carlo Cocchia «rappresentano in maniera esemplare non i termini di una scelta stilistica univoca e riduttiva, ma la capacità di affrontare tematiche assai ardue con la ricchezza di un'esperienza culturalmente consumata e assai matura»<sup>23</sup>.

Riteniamo opportuno affidare la conclusione di questo saggio ad uno scritto dello stesso Cocchia dedicato alla Mostra d'Oltremare, estrapolato da una delle ultime lettere che inviò all'architetto Gerardo Mazziotti, suo amico e collaboratore, poco prima della sua dipartita: «Sarà il mio giorno più bello quello in cui vedrò i grandi viali della Mostra con gli anziani che sostano all'ombra degli eucalipti, delle palme e delle magnolie e le mamme portare a passeggio i loro bimbi, quello in cui vedrò tanti giovani giocare nei larghi piazzali e in cui vedrò la Piscina, il Teatro, l'Arena, i Ristoranti affollati di gente, quello in cui vedrò la Fontana dell'Esedra lanciare in aria i suoi getti d'acqua miscelati sinchronicamente con i mille colori e le mille sinfonie e in cui vedrò la Mostra restituita al godimento quotidiano dei napoletani quello sarà il giorno più bello della mia vita»<sup>24</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Carlo Cocchia (1903-1993), si laurea in architettura presso la Facoltà di Napoli nel 1935, dopo un'intensa attività artistica come pittore circumvisionista. Nel 1936 riceve il diploma di medaglia d'argento alla VI Triennale di Milano. Dal 1937 inizia la sua carriera universitaria alla Facoltà di Architettura di Napoli. Dal 1950 diventa professore incaricato di Elementi di Composizione architettonica sempre a Napoli dove permane fino al 1962. Dal 1959 si trasferisce al Politecnico di Milano nel ruolo di professore ordinario di Composizione architettonica dove insegna fino al 1962 quando rientra nell'Università di Napoli e rimane in attività fino al 1974. È stato accademico di San Luca. Dal 1979 professore emerito dell'Università di Napoli.
- <sup>2</sup> *Catalogo Arte Futurista alla seconda mostra dei sindacati artistici di Napoli*, Milano, Ed. Electron, 1930, p. 4; cfr. E. Crispolti, *Nuovi archivi del futurismo*, Roma, De Luca, 2010, p. 390.
- <sup>3</sup> M. D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Napoli, Liguri, 1990, p. 14.
- <sup>4</sup> Cfr. Id., *I circumvisionisti: un'avanguardia napoletana negli anni del fascismo*, Napoli, Cuen, 1996.
- <sup>5</sup> Cfr. P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 24-25.
- <sup>6</sup> G. Napolitano, *La Ceramica a Napoli: dallo Storicismo al Novecento*, Napoli, Fioranna, 2016, p. 23.
- <sup>7</sup> Cit. in A. Granato, *Il Fascismo a Napoli (1926-1937)*, Napoli, Tempi Moderni, 1971, p. 2.
- <sup>8</sup> S. Caccia, *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, Pisa, ETS, 2010, p. 30.
- <sup>9</sup> C. Cocchia, *Testimonianze*, in U. Piscopo, *Futuristi a Napoli*, Napoli, Cassitto, 1983, p. 98.
- <sup>10</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per il Risanamento di Napoli, 1961, pp. 39-40.
- <sup>11</sup> R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, p. 235.
- <sup>12</sup> M. Nunziata, *contributo*, in *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura 1937-1987*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Villa Pignatelli Cortes, 7-23 marzo 1987), a cura di G. Caterina, M. Nunziata, Genova, Sagep, 1987, p. 67.
- <sup>13</sup> Il cuore della Fontana è rappresentato dall'impianto elettromeccanico, costituito dai serbatoi dell'acqua a circuito continuo, dai trasformatori di corrente e dai generatori elettrici per il funzionamento delle pompe. Questo è suddiviso in due centrali: la prima, installata nei locali sottostanti l'Esedra, serve per la regolazione dei giochi d'acqua della vasca centrale e delle colonne semicircolari; la seconda, ubicata a metà del grande bacino rettangolare, comanda le 12 cascate artificiali e le 24 fontane laterali.
- <sup>14</sup> Cfr. D. Lucignano, S. Catullo, *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, Napoli, Fioranna, 2011.
- <sup>15</sup> C. Cocchia, L. Piccinato, *Le Fontane dell'Esedra*, in «Architettura», n. 1-2, gennaio-febbraio 1941, p. 32.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Le serre botaniche dopo un periodo di abbandono, furono demolite dopo il terremoto del novembre del 1980, con autorizzazione del prefetto del tempo, inconsapevoli del valore delle opere. Da più parti è stata richiesta la ricostruzione filologica dell'opera in quanto considerata un manifesto dell'architettura razional-funzionalista a Napoli. In particolare Gerardo Mazziotti in più occasione ha avviato una raccolta di firme con tale intento, alla quale hanno aderito oltre a personaggi legati al mondo dell'architettura, anche illustri esponenti della cultura. Ma nonostante ciò l'opera ormai è dimenticata dai più e restano solo disegni delle due diverse varianti, quella terminata nel 1940 e quella rivisitata dallo stesso Cocchia e inaugurata nel 1952 e un repertorio iconografico.
- <sup>18</sup> F. Moschini, *contributo*, in *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura 1937-1987*, cit., p. 232.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 233.
- <sup>20</sup> Cfr. R. Florio, *L'Architettura delle idee. La Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli*, Napoli, artstutdiopaparo, 2017.
- <sup>21</sup> Peraltro, intorno alla piccola fabbrica si era raccolto un folto gruppo di artisti interessati al rapporto tra ceramica e architettura. Cfr. P. Ricci, *Arte e Artisti a Napoli 1800-1943. Cronache e memorie*, Napoli, Guida, 1983.
- <sup>22</sup> Il complesso, dopo anni di abbandono a partire dagli anni Ottanta, è stato restaurato alle soglie del 2000 con un progetto seguito dall'architetto Marisa Zuccaro dell'Ufficio tecnico della Mostra d'Oltremare, allora presieduta da Raffaele Cercola. Per rispondere all'esigenza di utilizzare la piscina tutto l'anno, anche nei periodi più freddi, tante sono state le ipotesi progettuali per una sua copertura. A tal proposito, scese in campo anche Giulio De Luca, già impegnato nel rifacimento della nuova Arena flegrea. Contestualmente, nel 2003 venne inaugurata una nuova vasca più piccola, un vaso ipogeo al di sotto di un grande prato con tre pozzi di luce, su progetto dello studio Pica Ciamarra Associati, con il coordinamento della Zuccaro, assieme al restauro della piscina originaria di Cocchia, lasciando invariati i nodi focali: il trampolino, la rampa, il ristorante, il piccolo bar, la grande vasca scoperta. La nuova piscina ipogea non altera la volumetria originaria, soddisfa le esigenze moderne e risponde alle richieste di carattere gestionale sportivo. Il complesso fu inaugurato il 29 luglio del 2003, durante una stagione che faceva presagire una rinascita della Mostra, che tristemente non è avvenuta.
- <sup>23</sup> G. Muratore, *contributo*, in *Carlo Cocchia cinquant'anni di architettura 1937-1987*, cit., p. 63.
- <sup>24</sup> Lo scritto di Cocchia fu pubblicato da Gerardo Mazziotti prima sul quotidiano «la Repubblica» del 12 aprile 2004, poi in G. Mazziotti, *Diario Napoletano da Bassolino a De Magistris*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2012, p. 317.

# Una nota inedita sul programma organico e sul piano della Mostra

Massimo Visone

## *La comunicazione*

All'interno della vicenda che precede la realizzazione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli, nel lungo intervallo di tempo che intercorre tra l'ideazione e l'inaugurazione, la campagna mediatica assume un ruolo di primo piano nella propaganda di regime per la sua pubblicizzazione, in maniera progressiva con l'avvicinarsi dell'evento. Si tratta di una fervente attività messa in moto attraverso ogni mezzo di comunicazione, in maniera tale da intercettare la variegata composizione sociale del popolo italiano e alimentare l'attenzione sulla rilevanza dell'opera. Vengono così divulgate le cronache e le opere di quegli anni, sia quelle relative ai cantieri in corso, sia quelle di ordine architettonico e ingegneristico, con tutte le diverse implicazioni di carattere simbolico, celebrando non solo i più noti significati politici e ideologici, ma anche quelli più prettamente tecnici, culturali e artistici.

Il messaggio viene declinato di volta in volta rispetto all'utenza e al relativo strumento di divulgazione, siano essi i quotidiani o le riviste, ma anche le videoriprese effettuate dall'Istituto Luce. Infatti, se la cinematografia – «l'arma più forte dello Stato», come Mussolini aveva proclamato a gran voce – diventerà la principale protagonista dell'inaugurazione, la stampa nel frattempo informava uomini di partito e intellettuali, ingegneri, architetti e artisti, ma soprattutto lettori più in generale. Viene così documentata e magnificata la realizzazione della più grande rassegna dell'espansionismo coloniale promossa dal governo nazionale per celebrare la ricorrenza della proclamazione dell'Africa Orientale Italiana (9 maggio 1936), conseguente alla conquista di Addis Abeba e alla relativa acquisizione del titolo di imperatore d'Etiopia. Si tratta di una documentazione piena di notizie e accompagnata da un vario apparato di illustrazioni, composto da disegni nella fase iniziale e via via integrato da fotografie, che, negli anni della riscoperta dell'architettura italiana nel ventennio fascista, è diventata una delle principali fonti di ricerca per lo studio della Mostra d'Oltremare.

Giornalisti di cronaca e di partito, ma anche esperti e tecnici erano stati impegnati nel programma di informazione sull'attuazione del progetto e sugli esiti dei concorsi per

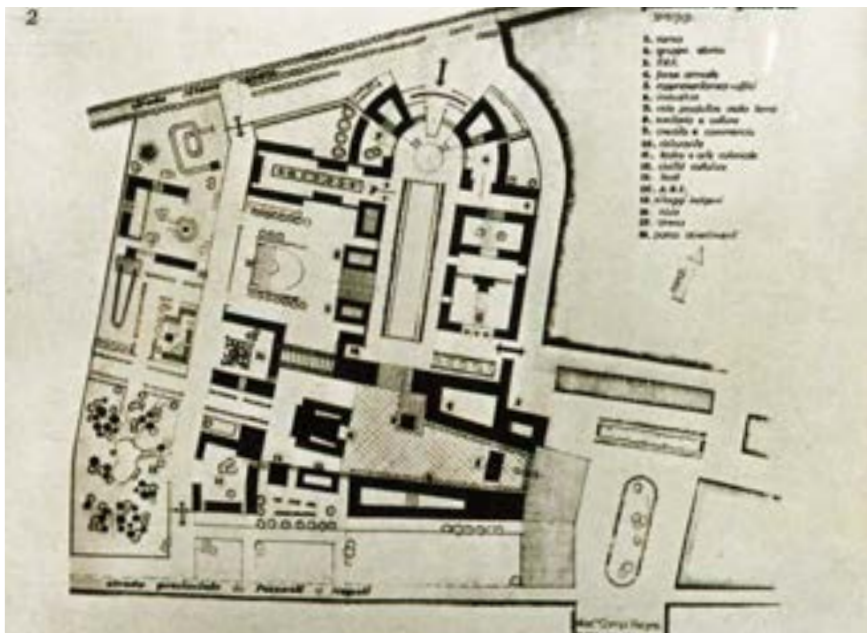
alcune delle architetture interne al piano, con articoli talvolta anonimi o di incerta paternità, che non hanno mancato di mettere in difficoltà la stesura della bibliografia.

I primi apporti che hanno analizzato la vicenda si sono rivolti principalmente alla ricca fortuna critica che ne ha accompagnato la breve vita. Limitatamente agli studi sulla fase progettuale e concorsuale ricordiamo i ben noti titoli degli articoli pubblicati in riviste di settore, come *L'Architettura Italiana. Periodico mensile di architettura tecnica* (1938), *Casabella Costruzioni. Rivista mensile di Architettura* (1939), *Architettura. Rivista del Sindacato nazionale fascista architetti* (1939, 1940), ma anche in altre di generica divulgazione, come *L'Illustrazione Italiana* (1939)<sup>1</sup>.

Solo di recente la cultura storica ha ampliato il proprio approccio scientifico in forma multidisciplinare, indagando altre fonti e volgendo lo sguardo verso quotidiani e riviste allora impegnate nella diffusione dell'evento<sup>2</sup>. Ciò non ha mancato di recuperare ulteriori dati utili a ricomporre il mosaico delle frammentarie informazioni sull'iniziale redazione del piano complessivo della Mostra, che purtroppo conserva ancora alcuni punti di incertezza sulla sua paternità per la carenza di «prove certe»<sup>3</sup>.

## *Una fonte inedita*

Si ricordano, nella seguente breve cronologia, gli eventi salienti che precedono l'avvio dei lavori e che costituiscono le date di riferimento di questo contributo. Nel 1936, la relazione del Piano Regolatore Generale approvato nel 1939 indica Bagnoli quale sito dove accogliere una zona per esposizioni, mostre e fiere; in ottobre Alberto Calza Bini, incaricato di fornire una relazione sull'ubicazione della Mostra, propone nella sua planimetria una «zona mostre»<sup>4</sup> allineata a quella del cosiddetto 'Piano Piccinato'. Nel 1937, il 6 maggio è costituito l'ente autonomo della Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare (r.d.l. n. 1756); Marcello Canino subentra a Calza Bini e, contemporaneamente, Vincenzo Tecchio ad Angelo De Rubeis, già commissario generale governativo del progetto e capo gabinetto del Ministero delle Colonie (poi dell'Africa Italiana). Nel 1938, il 10 gennaio Tecchio firma il «piano di massima»<sup>5</sup>, utile ad avviare le pratiche di esproprio; il 4



aprile si precisano gli scopi dell'ente (r.d.l. n. 2215); il 20 maggio Attilio Teruzzi – allora sottosegretario, poi ministro per l'Africa Italiana e presidente della Mostra alla sua inaugurazione – presenza all'inizio dei lavori; il 23 settembre sono dichiarate di pubblica utilità le opere per la Mostra e determinate le norme economiche di costruzione sulla base del piano di massima (r.d.l. n. 1722); infine, il 15 novembre Vittorio Emanuele III approva gli espropri per la bonifica di Fuorigrotta dopo il rigetto di dodici proprietari, in modo da procedere con celerità per il carattere di attualità e di urgenza della Mostra d'Oltremare<sup>6</sup>.

In tale contesto, nel luglio del 1938 già si pubblica un articolo che annuncia l'avvio dei lavori ai lettori della rivista dell'allora Consociazione Turistica Italiana<sup>7</sup>. Il giornalista Francesco Stocchetti appare bene informato su dimensioni, tempistiche e divisioni per settori. Nel testo sono acclusi cinque disegni e due foto<sup>8</sup>: la prima mostra due operai con la piccozza in mano ai piedi di un cartello di cantiere con la scritta «Triennale d'Oltremare Napoli 1940 – XVIII»<sup>9</sup>, posto in maniera originale come titolazione del contributo; la seconda è in chiusura e inquadra Tecchio, commissario generale della Triennale per il Ministero dell'Africa Italiana, che illustra in cantiere il piano ad Achille Starace, segretario del Partito Nazionale Fascista.

In questa sede, si segnala un articolo pubblicato nell'agosto del 1938 negli *Annali dell'Africa Italiana*<sup>10</sup>, corredato di fotografie, di disegni e di una planimetria generale, sfuggito alla storiografia sulla Mostra.

Si tratta del 'programma organico' della manifestazione, richiamato da Stocchetti quando scrive in apertura del suo articolo che, «accingendosi ad attuare la Mostra, i Napole-

1. Marcello Canino (attr.), *Prima planimetria della Mostra Triennale d'Oltremare di Napoli*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938 (Napoli, Biblioteca Universitaria).

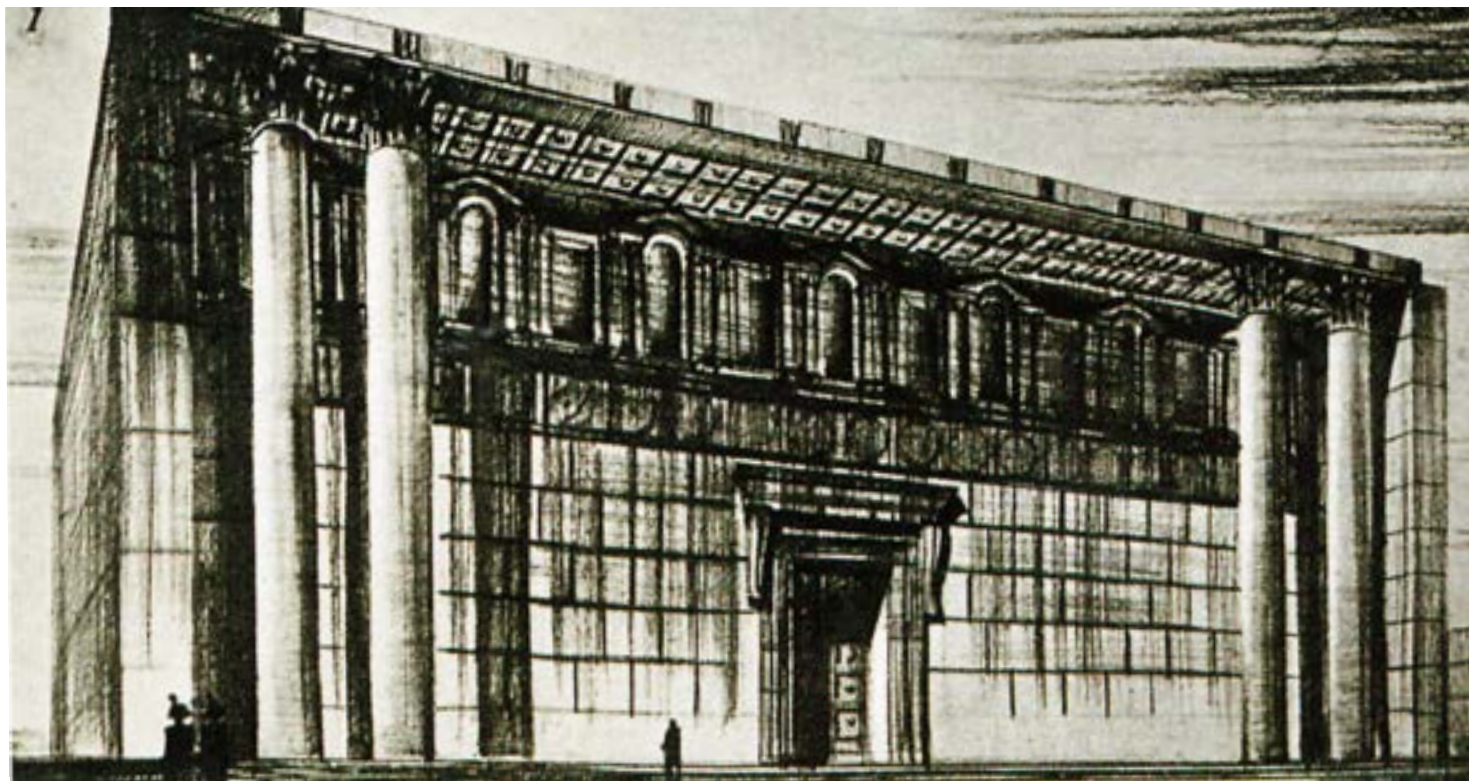
2. Marcello Canino (attr.), *Schizzo di progetto del padiglione di Roma antica o padiglione storico al centro del piazzale d'ingresso principale*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938 (Napoli, Biblioteca Universitaria).

tani che ad essa sono preposti hanno elaborato un programma»<sup>11</sup>. In realtà, scorrendo parallelamente entrambi i contenuti, si evince che Stocchetti stralcia e reinterpretava nel suo articolo ampi brani dal programma pubblicato negli *Annali*, il cui taglio celebrativo e l'assenza di un apporto critico riconducono il testo a una comunicazione di carattere istituzionale, da attribuire a un comitato tecnico e politico. Il contributo è privo di firma, ma è facile ipotizzare che sia da riferire al Ministero dell'Africa Italiana, che cura il trimestrale e che dà il via ai lavori alla presenza di Teruzzi, o all'Istituto fascista dell'Africa Italiana, come lo era lo scrittore dell'Arma dei Carabinieri Cesare Cesari, che nel medesimo periodico pubblicherà un noto scritto sul complesso<sup>12</sup>.

La periodicità delle due riviste, mensile *Le vie d'Italia* e trimestrale l'altra, lascia intuire che il programma potrebbe essere stato stilato tra il 9 maggio – data del primo volume della prima annualità degli *Annali* – e il luglio del 1938 – data di pubblicazione della rivista dell'odierno Touring Club Italiano, consentendo così a quest'ultima di divulgarne per prima una rielaborazione, poi edita integralmente a cura del Ministero. Se così fosse, si deduce che il programma possa essere stato licenziato verosimilmente dopo la precisazione degli scopi dell'ente (4 aprile 1938), che ne chiude l'iter costitutivo, mentre la datazione del piano generale allegato consente di suggerire un riordinamento dei grafici relativi al piano.

#### *Il programma organico*

Il programma organico si distingue in due parti, una generale e una specifica per settori. La prima già divide la Mostra d'Oltremare in quattro settori (storico, della produzione, spirituale e geografico) e ognuno di questi ospita diverse mostre, sviluppate secondo un ordinamento logico e progressivo, che trova corrispondenza in uno o più padiglioni nella planimetria generale, di dimensioni minori rispetto a quella realizzata perché non erano ancora stati approvati gli espropri per la bonifica di Fuorigrotta che ne consentivano l'ampliamento. A tutto questo complesso espositivo si aggiunge la parte 'spettacolare', che include il grande teatro all'aperto ('un vero teatro di masse'), il parco di divertimenti, i ristoranti e le mescite, la piscina, i villaggi esotici, il mercato tripolino,



la serra botanica e il parco faunistico. Manca ovviamente la zona archeologica<sup>13</sup>, i cui ritrovamenti emersero solo durante i lavori di sterro dell'area settentrionale, di cui risulta menzione nel Regio Decreto di Approvazione del 15 novembre 1938 e che non mancherà di modificare le scelte progettuali dell'ingresso nord.

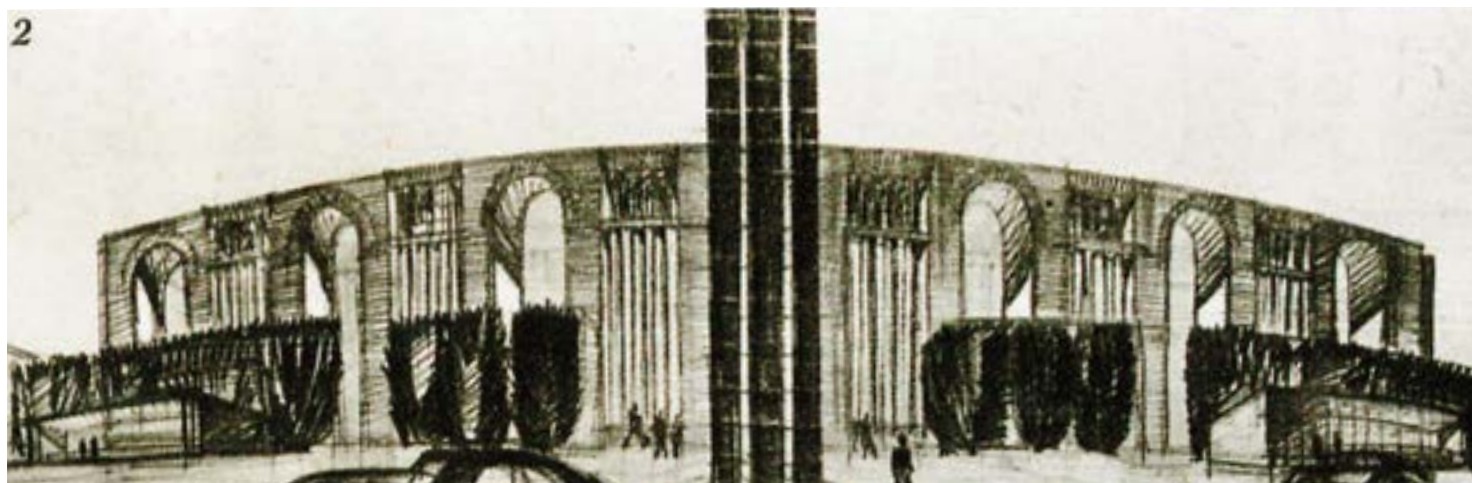
Di particolare rilievo è la seconda parte del programma, che entra nel dettaglio delle mostre. L'approfondimento per il solo Settore Geografico (mostre: Libia, A.O.I., Isole Italiane dell'Egeo, Espansione italiana in Oriente) e il rinvio nel testo a mostre particolari presenti in altri settori lasciano intuire che quello pubblicato negli *Annali* sia parte di un programma più grande, che attualmente non è ancora emerso dalle ricerche.

Nel programma si leggono suggerimenti di massima per la suddivisione interna delle mostre in settori, che trovano parziale riscontro nella guida coeva<sup>14</sup>. Emergono alcune sostanziali variazioni rispetto alla manifestazione definitiva, su tutti l'assenza del padiglione dell'Albania. Il Paese balcanico, infatti, fu occupato solo nell'aprile del 1939, cosa che deve avere obbligato l'aggiornamento successivo del piano della Triennale partenopea.

Le specifiche, oltre agli intenti più propagandistici del messaggio politico dei singoli padiglioni, risultano indicative per la maggiore o minore attenzione da prestare alle singole esposizioni, ma soprattutto per conoscere le espressioni e lo spirito che le architetture avrebbero dovuto trasmettere.

Inoltre, sono puntualmente segnalate per ogni settore le modalità di presentazione e di allestimento, utilizzando diorami, grafici, plastici, pannelli, foto panoramiche, pitture, vetrofanie. Sono consigliati anche l'uso di modelli e strumentazioni per moltiplicare gli effetti e stimolare le curiosità del visitatore, come la richiesta di presentare una casa coloniale tipo o «una *discoteca* destinata a presentare fonograficamente le differenze glottologiche, le manifestazioni corali e musicali»<sup>15</sup>. Soprattutto, è indicato il ricorso a reperti archeologici, cosa che verrà in parte disattesa e si provvederà all'uso di calchi in gesso.

Nel padiglione libico, altre indicazioni sono più specifiche per i singoli settori. Ad esempio, il Sotto-settore per l'Artigianato, «presentato con gusto architettonico e di ambientazione potrà essere un'attrattiva non comune, di carattere spettacolare per il pubblico»<sup>16</sup>, probabilmente per esaltare la posizione di questo territorio nella storia colonica italiana. Nel programma è dedicato un paragrafo all'ordinamento espositivo, in cui è specificata la tecnica da scegliere per la presentazione del materiale, «ben s'intende lasciando, per la realizzazione pratica, la più larga autonomia e indipendenza di espressione alla fantasia degli artisti che elaboreranno il materiale raccolto, soprattutto [*sic*] allo scopo di creare un interesse spettacolare attraverso l'originalità e le varietà formali»<sup>17</sup>. In maniera tale «da comporre una gamma espressionistica attraverso grafici, pannelli, calchi, plastici, pitture, disegni, riproduzioni, fotografiche, fotomontaggi,



illustrazioni statistiche, aereo-fotogrammi, campionari, ricostruzioni e composizioni architettoniche, presentazioni merceologiche»<sup>18</sup>. La libertà data nella scelta dei materiali rinvierebbe alle più sperimentali mostre milanesi realizzate negli anni precedenti, in un percorso di modernizzazione del linguaggio architettonico iniziato con la V Triennale (1933), proseguito con l'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* (1934), la *Mostra nazionale dello sport* (1935) e la VI Triennale (1936), fino alla cosiddetta *Leonardesca* (1939)<sup>19</sup>. In realtà, nei padiglioni coloniali a prevalere saranno principalmente le spinte di carattere più spiccatamente celebrativo, da un lato, e pittoresco, dall'altro<sup>20</sup>.

L'ingerenza politica nel Settore Geografico assume un certo rilievo nella mostra dell'Espansione Italiana in Oriente, in cui si rinvia alle direttive del Ministero degli Esteri per le scelte più opportune per porre al visitatore il 'quadro realistico' della presenza italiana nell'Estremo Oriente. Al contrario, in quella dell'Africa Orientale Italiana, di recente costituzione, la si pensa *ab origine* composta da una serie di padiglioni dedicati ai vari governi locali, a cui è annesso il parco zoologico, costituendo nella complessa articolazione architettonica il comparto con il maggiore aspetto urbano. Infine, l'ultimo paragrafo è dedicato alla flora africana alla Triennale. Vista la problematicità e la delicatezza dell'elemento vegetale che costruisce la complessità di questo progetto, si legge che erano già allo studio e in via di soluzione i programmi per la creazione di zone verdi, dei parchi, dell'attrezzatura relativa all'alberatura dei viali e delle piazze, nonché alla sistemazione ambientale dei settori tipicamente coloniali. In tal senso, «tenendo conto che le piante di alto fusto vanno considerate in funzione architettonica per la necessaria fusione di questo elemento decorativo con le costruzioni, si è voluta studiare la rispondenza delle varie specie con i valori di funzionalità dei diversi settori»<sup>21</sup>. Sono così indicate le motivazioni che

hanno portato alla scelta di certe specie botaniche e il coinvolgimento di orti botanici, vivai e di privati per il reperimento delle piante. Non a caso, per motivi anche di ambientazione botanica, all'avvio dei lavori saranno piantate delle palme ampiamente presenti nelle prime campagne fotografiche che illustrano le opere di cantiere.

#### *Il piano generale*

L'articolo degli *Annali* è accompagnato da un inserto illustrato con due fotografie, cinque disegni, un plastico e una planimetria generale, con cui si definisce lo stato del progetto al 1938.

Le foto illustrano l'apertura del cantiere, mentre il plastico è lo stesso presente nell'archivio Cocchia, di cui non si ha particolare contezza, se non che fosse genericamente «uno dei primi studi del complesso edilizio»<sup>22</sup>. Il modello, per una tanto semplice quanto precaria similitudine nella tecnica di realizzazione, può essere avvicinato a quello del piano di ampliamento di Fuorigrotta, attribuito a Marcello Canino<sup>23</sup>.

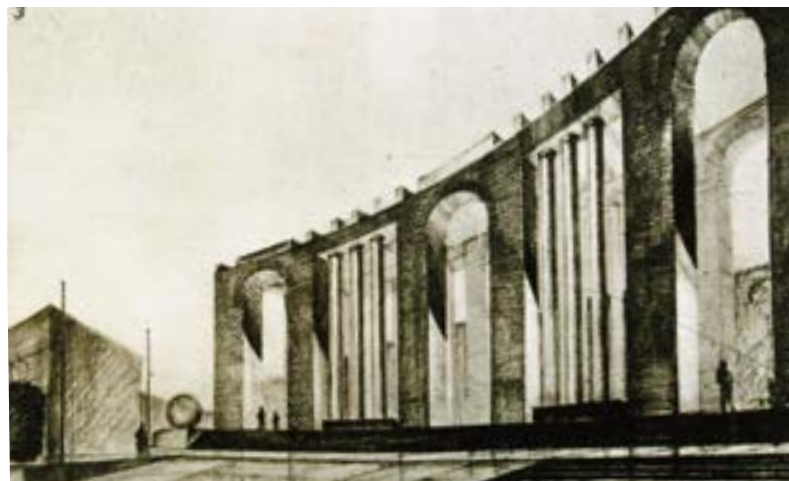
Dei cinque disegni, come già detto, due sono pubblicati nelle *Vie d'Italia*. Le rispettive illustrazioni formano così un piccolo corpus di otto grafici più la planimetria generale che, insieme a quanto noto nella fortuna critica, consente di aggiungere alcuni elementi di novità a margine della prima fase progettuale. Se mettiamo in relazione questi schizzi con quelli noti del Padiglione di Roma antica<sup>24</sup>, dell'Armeria, del Cortile d'Amalfi e del Fondaco veneziano<sup>25</sup>, possiamo incrementare il numero degli studi di progetto e attribuire la paternità del materiale allo stesso Canino.

Questi schizzi sono vedute prospettiche, probabilmente realizzate in maniera strumentale all'illustrazione del programma. Essi appaiono maggiormente collegabili al plastico piuttosto che alla planimetria generale, da cui si discosta in parte per diverse varianti, come mostrerebbero l'assonanza tra la «Torre del P.N.F. alta circa 40 metri» presente



3. Marcello Canino (attr.), *Schizzo di progetto del prospetto esterno dell'Ingresso nord dal piazzale su via Terracina*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938 (Napoli, Biblioteca Universitaria).

4. Marcello Canino (attr.), *Schizzo di progetto del prospetto interno dell'Ingresso nord su via Terracina*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938 (Napoli, Biblioteca Universitaria).



in una veduta e quella nel Sotto-settore del Ciclo Produttivo della Terra, che non trova alcun riscontro nella pianta, ma anche una delle vedute prospettiche del padiglione Roma costituito, alla stessa maniera del plastico, come un volume a ponte.

In questa sede, si segnalano i tre disegni inediti per gli studi sulla Mostra<sup>26</sup>. Il primo è un 'padiglione storico al centro del piazzale d'ingresso principale', gli altri due sono relativi alle vedute dell'ingresso nord. In entrambi i casi è facile riconoscere quella «modernità inattuale»<sup>27</sup> che caratterizzava le architetture di Canino tra le due guerre. Ciò è evidente soprattutto nel primo caso, già identificato nel Padiglione di Roma, poi realizzato in una soluzione diversa dallo stesso architetto. L'edificio è sistemato su un podio, a cui si accede da un'ampia gradinata distesa lungo tutta la facciata, è isolato in testa al piazzale Impero e collocato alle spalle del portico dell'ingresso principale. Si compone di un volume compatto e simmetrico, in cui sono rielaborati e assemblati tra loro canoni tipologici e linguistici dell'architettura romana antica e dell'imperante barocchetto<sup>28</sup>. La pianta della fabbrica può essere avvicinata a un moderno tempio *in antis*, il cui pronao si dilata con grande respiro, sistemando tra le ante due coppie di colonne corinzie di ordine gigante alle sue estremità; un monumentale portale incorniciato con mensoloni michelangioleschi e battenti a riquadri chiodati si apre al centro di una parete cieca a filari di grandi blocchi; un fregio decorato con clipei e trofei di armi all'antica marca e separa i due ordini della facciata; sul secondo è presente una teoria di tredici nicchie che alterna incavi ad arco a tutto sesto con timpani triangolari spezzati con altri trabeati; chiude il prospetto il cornicione con volta a cassettoni, mentre in cima una balaustrata ci dice che dalla copertura era possibile dominare il lungo piazzale fino al teatro. Un gusto, quello scelto per il Settore Storico, che risponde in maniera funzionale al messaggio celebrativo della continuità dell'impero. Il risultato è una sorta di *peplum*

architettonico, negli anni in cui si affermava con *Scipione l'Africano* (1937) un genere cinematografico di successo, lontano dallo stile littorio dei 'telefoni bianchi' in uso negli anni Trenta, di cui il palazzo delle Poste (1932-1936) di Giuseppe Vaccaro e Gino Franzini ci racconta il processo di evoluzione del linguaggio architettonico in quegli anni<sup>29</sup>.

La soluzione dell'ingresso nord si rivela di un'inedita monumentalità. L'aspetto imponente e severo dell'opera avrebbe dato all'accesso da via Terracina un peso del tutto diverso da quello poi realizzato, accentuando l'alternativa dell'asse trasversale all'ingresso principale e la forte permeabilità urbana del complesso, poi sopita nella soluzione definitiva e, infine, messa a tacere con la sua chiusura nel dopoguerra. Canino disegna una doppia esedra contraddistinta da un'attenta orditura di mattoni a faccia vista. Vi si alternano grandi archi a tutto sesto e vani trabeati che ospitano al loro interno su di un'unica base tre colonne a tutto tondo molto allungate, del tipo già utilizzato in alcuni suoi edifici precedenti e verosimilmente in marmo, in maniera da risaltare una certa antica bicromia. Il salto di quota tra l'esterno e l'interno consentiva di avere un doppio partito linguistico differente sui due fronti: più classico e austero all'esterno, con riquadri posti sugli architravi per ospitare probabilmente altorilievi; più moderno e stilizzato l'affaccio sulla mostra. L'architetto rievoca così un acquedotto romano sistemato a monte della grande fontana, come fondale scenico e a cui si ricollega con grande magniloquenza.

In conclusione, la pianta generale negli *Annali* si presenta come uno di quei tasselli mancanti al mosaico di documenti sinora noti, attraverso cui il piano rispondeva alle diverse istanze che si sono succedute nel corso della sua prima realizzazione. Come è stato rilevato, per la sua redazione Marcello Canino «si avvale della collaborazione della Filo, si fonda molto probabilmente sul confronto con Cocchia

e soprattutto con Piccinato»<sup>30</sup> e non poche sono le concordanze con i disegni presenti nell'archivio romano dell'urbanista. La pianta presenta diciotto voci in legenda, attestando la maturazione delle destinazioni d'uso delle aree e delle mostre già nel 1938. Piace pensare che questo possa essere quel 'piano di massima' firmato da Tecchio nel gennaio dello stesso anno, in quanto, come tenteremo di dimostrare, si presenta come la prima stesura ufficiale della planimetria nella sequenza dei disegni finora noti. Infatti, se rapportata con la pianta datata 22 novembre 1938 (Archivio Privato Piccinato, 01.02, 067.01, 001) dell'architetto veneto, notiamo in quest'ultima una serie di cambiamenti che ne attestano un ridisegno successivo: l'incremento delle voci in legenda, che confermano la distribuzione nel rispetto del programma della manifestazione e articolano maggiormente le piante dei corpi di fabbrica; l'evoluzione del Padiglione di Roma antica con l'introduzione di un corpo absidato con cortile e bracci sporgenti della pianta per ospitare la mostra dell'arte coloniale; la rotazione dell'anfiteatro nel suo orientamento definitivo; l'inserimento della soluzione vincente del concorso per la mostra dell'A.O.I., a noi nota attraverso la pubblicazione del marzo 1939<sup>31</sup>; la maggiore estensione dell'area impegnata dal complesso espositivo, quale conseguenza della dichiarazione di pubblica utilità delle opere della Triennale, in cui si riteneva «di provvedere [...] alla possibilità di espansione e di sviluppo della Mostra stessa»<sup>32</sup> (23 settembre) e della seguente appro-

vazione regia degli espropri (15 novembre).

Nel presente contributo, prendiamo in considerazione per la prima volta il fatto che l'acquisizione dell'Albania nell'aprile del 1939 abbia indotto a definire l'ultimo ampliamento del complesso per la necessità di introdurre in maniera impreveduta un unico e solo padiglione, dedicato al Regno appena conquistato, il cui episodio portò alla proclamazione dell'Impero. Questa riformulazione del piano urbanistico portò un maggior respiro per molti settori della mostra, come l'ampliamento di quello storico e la riconfigurazione delle mostre sulla Civiltà cristiana e di Rodi che migrarono da una posizione di cerniera tra il Settore Storico e quello geografico nell'area meridionale a una sistemazione più centrale, proprio a ridosso del nuovo edificio dell'Albania.

Infine, è interessante osservare come, in questo articolo degli *Annali*, gli studi e schizzi di progetto escano dal ristretto circolo del bollettino autopromosso e dalle riviste di settore e acquisiscano dignità di pubblica divulgazione. All'interno delle politiche di comunicazione del regime, queste prime raffigurazioni, da un lato, consentono di vedere nelle foto di cantiere la pratica realizzazione dei programmi di governo; dall'altro, le vedutine disegnate accendono nella fantasia del lettore immaginari fantastici di un prossimo futuro radioso e magnifico legato all'espansionismo italiano nelle colonie d'Oltremare, che avrebbe giovato un rinnovamento economico alla collettività.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. *Mostra Triennale delle Terre di Oltremare a Napoli. Concorso per il progetto del Teatro e Palazzo dell'Arte*, in «L'Architettura Italiana», a. XXXIII, n. 11, novembre 1938, pp. 335-341; R. Giolli, *Due teatri di Luigi Cosenza*, in «Casabella», a. XI, n. 133, gennaio 1939, pp. 14-19, ora in Id., *L'architettura Razionale*, a cura di C. de Seta, Bari 1972, pp. 251-254; S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», a. XVIII, marzo 1939, f.lo III, pp. 183-189; Id., *Concorso per l'edificio del P.N.F. alla Triennale d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura», a. XVIII, giugno 1939, f.lo VI, pp. 379-386; Id., *Concorso per l'Edificio del P.N.F. alla Triennale d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura», 1940, pp. 379-386; «L'Illustrazione Italiana», n. 34, 20 agosto 1939; «Etiopia. Rassegna illustrata dell'Impero», numero speciale dedicato alla mostra della Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. IV, n. 1, gennaio 1940.

<sup>2</sup> Cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimento*

*e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna, 2011.

<sup>3</sup> Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in Luigi Piccinato (1899-1983). *Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 187-200.

<sup>4</sup> Alberto Calza Bini, *Planimetria di Fuorigrotta e Posillipo in evidenza le ipotesi per la sistemazione della 'Triennale d'Oltremare'*, 9 dicembre 1936, cit. in G. Arena, *Visioni d'oltremare* cit., fig. 49 a p. 107; F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *Storia dell'Ingegneria. Atti del 5° Convegno Nazionale* (Napoli, 19-20 maggio 2014), a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, 2014, II, pp. 1230-1231 e fig. 2 a p. 1227. Nella planimetria è individuata una vasta area all'interno di un quadrilatero compreso tra le odierne via Terracina, via nuova Agnano, viale Kennedy, via Guglielmo Marconi.

<sup>5</sup> *Dichiarazione di pubblica utilità delle opere per la Mostra triennale delle Terre italiane d'Oltremare e relative norme di esecuzione* (Pubblicato

nella *Gazzetta Ufficiale* del 18 novembre 1938, n. 263), in «Bollettino Ufficiale. Legislazione e disposizioni ufficiali», n. 11, novembre 1938, p. 1226. Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare* cit., n. 17 a p. 192.

<sup>6</sup> Regio Decreto di Approvazione 15 novembre 1938: [https://www.rapu.it/ricerca/pdf/1\\_1005.pdf](https://www.rapu.it/ricerca/pdf/1_1005.pdf), cit. in A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 191-192.

<sup>7</sup> F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le vie d'Italia», luglio 1938, pp. 832-836. In maniera singolare, si segnala che in uno spoglio degli articoli pubblicati nelle *Vie d'Italia* relativi alle città campane era sfuggito il testo di Stocchetti, cfr. M. Iuliano, *Le città campane nella tradizione del Touring Club Italiano*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2007, tavola a p. 112-113.

<sup>8</sup> Cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare* cit., pp. 101-102 e figg. 52-56 a pp. 108-109; F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane* cit., pp. 1232-1234.

- <sup>9</sup> La foto originaria è pubblicata in G. Arena, *Visioni d'oltremare* cit., fig. 51 a p. 108.
- <sup>10</sup> *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938, pp. 572-591.
- <sup>11</sup> F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare* cit., p. 832.
- <sup>12</sup> Cfr. C. Cesari, *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli*, in «Gli Annali dell'Africa italiana», a. III, vol. III, luglio-settembre 1940, pp. 49-59.
- <sup>13</sup> Cfr. D. Mallardo, *La via Antiniana e le memorie di S. Gennaro*, Napoli, Arti Grafiche, 1939; F. Capano, *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*, in *Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, 2 tomi, Napoli, FedOA – Federico II University Press, 2018, I. *Costruzione, descrizione, identità storica*, a cura di A. Berrino, A. Bucaro, pp. 59-69.
- <sup>14</sup> Cfr. *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli – 9 maggio)*. Guida, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940.
- <sup>15</sup> *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., pp. 579, 584 e 587.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 581.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 582.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Cfr. O. Lanzarini, «L'inflessibile dovere di salvar Leonardo». *Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la Mostra Leonardesca (1939)*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'architettura», n. 8, 2020 (2021), in corso di pubblicazione. Ringrazio l'autrice per avermi consentito la lettura del contributo prima della stampa. Ma anche Ead., «Lo strappo da un mondo morto a un mondo vivo». *Architettura e mostre tra gli anni Venti e Quaranta*, in *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Lupano, M. Pogacnik, Milano, Mimesis, 2020, in corso di stampa.
- <sup>20</sup> G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il poligrafo, 2017.
- <sup>21</sup> *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 590.
- <sup>22</sup> Cfr. C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, in *Napoli. Contributi allo studio della città*, 3 voll., Società per Risanamento di Napoli, Napoli, 1960-1961, III (1961), fig. 27 a p. 63. Del plastico esiste altra fotografia scattata da un diverso punto di vista presente nell'archivio di Marcello Canino, in M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ», n. 3, giugno 1990, p. 34. Cfr. anche F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-219.
- <sup>23</sup> L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 7.
- <sup>24</sup> Cfr. M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre*, cit., fig. a p. 30; ma anche in B. Gravagnuolo, *Il fascino esotico delle Terre d'Oltremare*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, Clean, 2005, fig. a p. 110.
- <sup>25</sup> Cfr. A.M. Puleo, *Mostra d'Oltremare*, in *Marcello Canino 1895/1970*, cit., figg. a p. 191.
- <sup>26</sup> Per un'analisi delle architetture raffigurate nelle *Vie d'Italia*, si rinvia al paragrafo *Le prime 'immagini' della Mostra* nel contributo di Francesca Capano nel presente volume.
- <sup>27</sup> Cfr. M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre*, cit. pp. 7-38.
- <sup>28</sup> Cfr. G. Muratore, *La stagione del "Barocchetto", tra architettura ed arti decorative*, in *Marcello Canino 1895/1970*, cit., pp. 76-85.
- <sup>29</sup> Cfr. U. Carughi, *La qualità dell'architettura. Il cantiere delle Regie Poste e Telegrafi di Napoli*, Milano, Skira, 2006.
- <sup>30</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 188.
- <sup>31</sup> Cfr. S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», a. XVIII, marzo 1939, f. lo III, pp. 183-189.
- <sup>32</sup> *Dichiarazione di pubblica utilità delle opere*, cit.



**1. La Mostra d'Oltremare.  
Un caposaldo della Napoli contemporanea**

**1.3. La Mostra, temi nell'attualità. Valori,  
significati, problematiche**





## Qualità e significati dell'impianto urbano immerso nel grande parco

Benedetto Gravagnuolo

Sono stati versati fiumi di inchiostro<sup>1</sup> sulla vicenda storica dell'edificazione a Napoli della Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, inaugurata in pompa magna da Benito Mussolini il 9 maggio del 1940 – vale a dire solo un mese prima della faticosa 'dichiarazione' di entrata in guerra del 10 giugno di quello stesso anno. Molti lati di quel poliedrico evento – dai moventi sociali e politici, fino a quelli architettonici e urbanistici – sono stati scandagliati da varie angolazioni interpretative.

È rimasta tuttavia finora poco indagata – trattenuta nella penombra di una imbarazzata reticenza – l'evenienza più pregnante di quella *kermesse*, vale a dire l'apertura di nuovi orizzonti mentali nell'immaginario collettivo del tempo, dischiusi verso continenti culturali 'altri': l'Africa, l'Oriente e più in generale le *trasognate* terre d'Oltremare. Eppure, il fascino indiscreto esercitato sulla folla estasiata dei visitatori dagli oggetti, dai costumi, dagli aromi, dai linguaggi e dai volti di popoli provenienti da terre 'assai lontane' è (fortunatamente) rimasto ibernato sulle pellicole di alcuni cinegiornali e sulle stampe di rare foto d'epoca<sup>2</sup>.

Il ritengo storiografico ad affrontare questa valenza allegorica – tutt'altro che marginale, in quanto sottesa alla ragion d'essere stessa del complesso fieristico – è derivato prevalentemente dalla condanna ideologica sulle velleità imperialistiche del fascismo. Certo, all'origine di questo parco espositivo c'è l'effimero 'Impero' proclamato nel 1936, a seguito della conquista dell'Etiopia. Nella rinnovata strategia militare del fascismo, Napoli venne eletta a 'città-porto' per eccellenza, ideale 'testa di ponte' per le navi che solcavano le acque del Mediterraneo verso l'Egeo, il Vicino-Oriente, l'Africa *ed oltre* attraverso l'istmo di Suez. Venne in quegli stessi anni predisposta l'elaborazione del nuovo piano regolatore della città, redatto da Luigi Piccinato tra il 1934 e il '36, e definitivamente approvato nel 1939. Nel quadro di tale strategia, tra i poli di nuova espansione venne solennemente annunciata dal Duce – nell'agosto del 1936 – la decisione di dotare la città di un imponente complesso espositivo destinato, appunto, ad esaltare l'impeto coloniale attraverso mostre 'Triennali delle Terre Italiane d'Oltremare'<sup>3</sup>.

Senza negare l'evidenza di tale esplicita finalità propagandistica, non può tuttavia essere minimizzato il 'cosmopolitismo'

culturale che – sia pure indirettamente – fu indotto dalla simbolica apertura della Mostra d'Oltremare. «Il giorno della mia infanzia nel quale ho dovuto persuadermi a malincuore che l'Equatore e i Tropici sono soltanto linee immaginarie, astratte, inesistenti [...], quel giorno ha segnato per me l'inizio di una *rottura di relazioni* con la Geografia, colpevole d'essersi rivelata d'un tratto ai miei occhi arida, ingannatrice, priva di senso poetico, distruggendo la mia visione del mondo, intorno alla quale l'Equatore era un vero cerchio scintillante, e i Tropici figuravano anelli visibili, custoditi dai mostri zodiacali»<sup>4</sup>. Così scrive Carlo Enrico Rava in *Viaggio a Tunisi*, diario-manifesto dell'innamoramento per l'Africa da parte di un architetto 'razionalista', esponente del celebre Gruppo 7, convertitosi sulla via del *Gebel* al mito dell'architettura mediterranea. Ed è solo un esempio di un'inversione di rotta diffusasi nella cultura italiana degli anni Trenta<sup>5</sup>.

D'altronde la Mostra delle Terre d'Oltremare è connessa da un filo sottile, ma rintracciabile, alla concatenata collana storica delle Grandi Esposizioni Universali. La Great Exhibition of Industry of all Nations, inaugurata a Londra nel 1851 nello spettacolare Crystal Palace di Joseph Paxton, dischiuse per la prima volta in Europa il sipario su un mondo popolato da molte 'razze'. Certo, l'intento filantropico dichiarato da Henry Cole e dal principe Alberto era proprio 'l'unione dell'umanità'. Sappiamo tuttavia che, dietro quel paravento benevolo, si celava il vero intento di dare avvio ad un processo di tendenziale unificazione internazionale del mercato delle merci, privilegiando l'Inghilterra come baricentro degli scambi. Nessuno però potrà mai negare l'ambivalenza di quell'evento straordinario, in bilico tra generosità e cinismo, tra l'autentica attenzione post-illuministica verso culture extraeuropee e gli interessi capitalistici del *cathéchisme des industriels*.

Al di là di queste ed altre possibili associazioni analogiche, sta di fatto che la Mostra d'Oltremare venne concepita come una collezione d'eccellenza di monumenti immersi in un vasto parco, ricco di vegetazione esotica e realmente costruita in tempi rapidi nell'area occidentale. L'annuncio solenne della volontà di attuare il complesso fieristico nell'area di Fuorigrotta risale al 20 maggio 1937, quando il Duce indicò alla città l'opportunità di riprendere il «secolare, istintivo e

fatale cammino verso Occidente». Ma è comunque sorprendente constatare come la ben oleata macchina burocratica – guidata dal commissario governativo Vincenzo Tecchio – sia riuscita a realizzare un impianto espositivo così ampio a partire dal gennaio 1939 in anni di preparazione al conflitto bellico.

Vennero infatti eretti ed ultimati 36 edifici espositivi su di un terreno di 1.066.197 mq, ricoperto da un fitto polmone di verde attuato piantando numerosi alberi d'alto fusto. All'interno del grande parco, il disegno urbano fu concepito da Marcello Canino<sup>6</sup> come allegoria di una città di fondazione, allusiva dei caratteri distintivi delle città mediterranee, e di Venezia in particolare. Alla articolata composizione di piazza San Marco è a suo modo ispirata la centrale Piazza dell'Impero, circondata nelle intenzioni di progetto da lunghe ali porticate, dominata dall'alta Torre del Partito Nazionale Fascista di Venturino Ventura e conclusa sul fondale dal Teatro Mediterraneo, disegnato dal gruppo formato da Barilla, Gentile, Mellia e Sambito. È una piazza-simbolo tutta tesa a rievocare la rinata potenza delle 'repubbliche marinare'<sup>7</sup>.

Oltre all'impianto della piazza dell'Impero e dell'ingresso alla Mostra, Marcello Canino firmò di proprio pugno anche il Palazzo degli Uffici che conforma la testata d'angolo (a destra) del fronte principale. All'esterno il Palazzo si mostra come un nitido blocco prismatico, disegnato sottilmente dalla raffinata tessitura lapidea e ritmato in alto dalla cadenzata sequenza di otto finestre quadrangolari. La perentoria monoliticità del segno basilare viene però contrastata (al centro) dal movimento concavo-convesso del gigantesco portale. La concavità della nicchia semiellittica (a tutta altezza) alla quale fa da contrappunto la convessità della trabeazione semiellittica sorretta da quattro altissime colonne raffigura un gioco accademico di inequivocabile ascendenza berniniana. L'evocazione della memoria storica in una libera rimanipolazione 'eclettico-modernista' contraddistingue anche gli interni. Il Palazzo è costituito da un unitario volume prismatico, a pianta rettangolare, 'svuotato' da tre cortili. Il cortile d'onore, vero perno della composizione, rende manifesta la messa in forma dell'idealtipo dell'*impluvium* della *domus* pompeiana, con un peristilio di pilastri tondi che ruotano intorno ad una vasca per raccogliere l'acqua piovana. Nel vestibolo e nel salone d'onore ritroviamo le colonne pseudo-tuscaniche che adornano le pareti, al pari degli affreschi affidati ad artisti della caratura di Emilio Notte e Franco Girosi. Insomma, il passato mitizzato e rivisitato in 'stile Novecento', con «l'impidità della forma e compostezza nella concezione», come suona la nota formula coniata da Margherita Sarfatti<sup>8</sup>.

Il parco peraltro non rappresenta un mero episodio collaterale all'architettura, ma resta anzi un elemento fondamentale nella qualità dell'impianto urbano. Il disegno del verde – contraddistinto da alberi di notevole pregio – fu affidato agli architetti Carlo Cocchia e Luigi Piccinato, che firmarono insieme anche il capolavoro della Fontana dell'Esedra, adagiata morbidamente sul declivio naturale con giochi d'acqua ispirati alla vanvitelliana fontana della Reggia di Caserta. Lo stesso Piccinato ideò lo Zoo come prolungamento del tema esotico dell'esposizione, per esibire la fauna dei paesi d'Oltremare sullo scenario di costruzioni suggestive, tra le quali spicca la Tana delle Giraffe. A sua volta, Amedeo Maiuri valorizzò il lastricato di un'antica strada d'età augustea inserendolo nel percorso di un annesso parco archeologico.

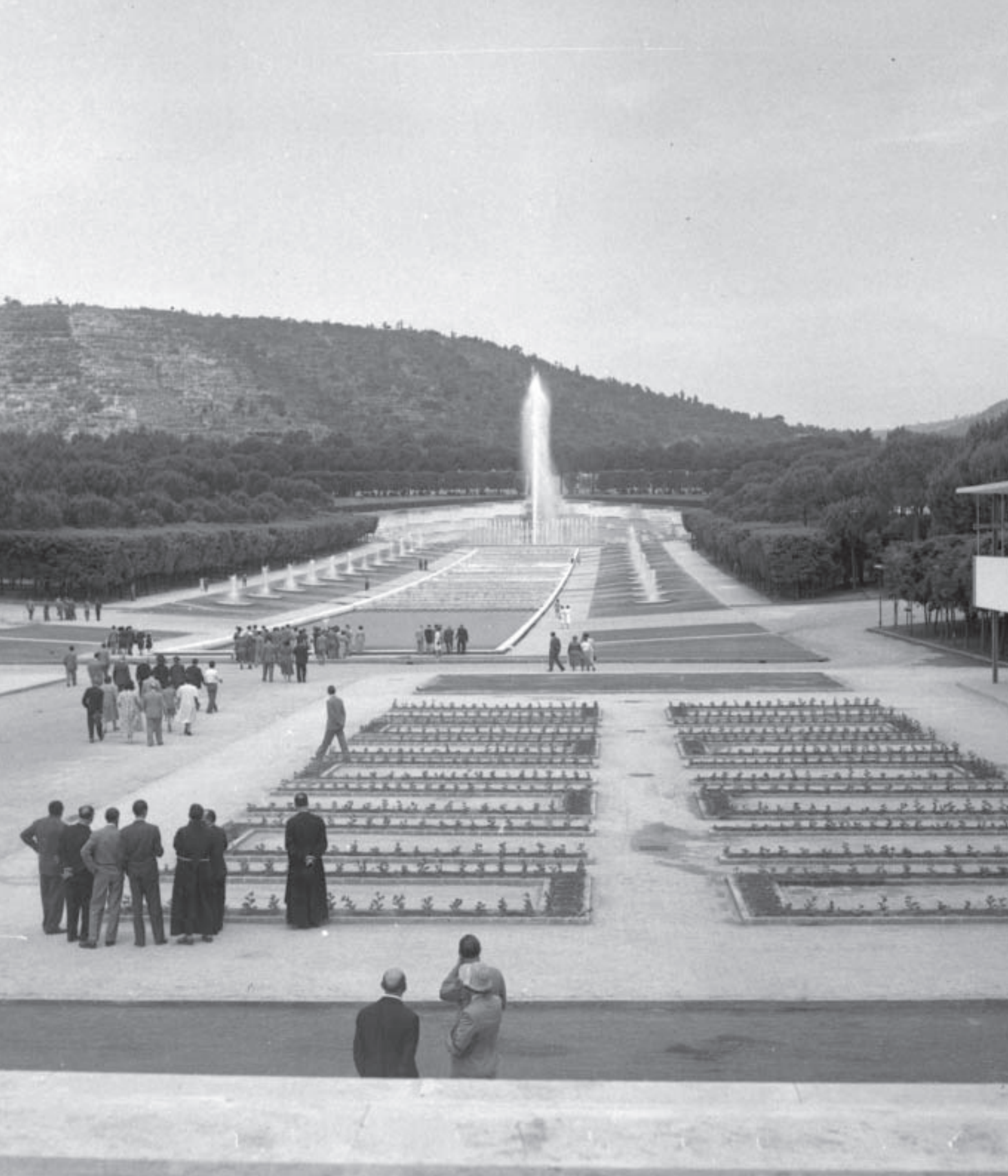
Dal punto di vista più strettamente architettonico, meritano una particolare menzione la Torre del Partito Nazionale Fascista di Venturino Ventura, per l'inedita sezione dei piani a livelli sfalsati ruotanti intorno a un esaltante vuoto centrale a tutt'altezza, e il Padiglione della Marina e dell'Aeronautica di Bruno La Padula, per la nuda enfaticizzazione dello scheletro strutturale eletto a motivo dominante della composizione. Se è vero che il linguaggio che contraddistingue gran parte delle opere di quella scenografica cittadella non è esente dal monumentalismo, sarebbe ingeneroso liquidare questa esperienza come una paccottiglia storicistica. E ciò non solo per la compresenza di alcuni autentici episodi di 'modernità', ma anche per la specificità dei valori simbolici messi in campo, che meritano di essere valutati nella loro originale peculiarità. A differenza infatti del pressoché coevo quartiere espositivo dell'Eur a Roma, declinato in chiave di retorica 'littoria', nel complesso fieristico napoletano prevale il culto dell'*esotismo*<sup>9</sup>. Si pensi alla Chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini progettata da Roberto Pane con moduli stilistici che evocano le costruzioni 'copte' diffuse nel Nordafrica; o al Cubo d'Oro di ispirazione neo-egizia disegnato da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo come Padiglione dell'Africa Orientale; o, ancora, all'estrosa Torre di Marco Polo ideata da Giorgio Calza Bini per i Paesi Asiatici.

Non mancano tuttavia – in controtendenza – anche esempi di 'architettura razionale', dovuti ad alcuni giovani allievi della locale Facoltà di Architettura. Tra questi rappresentano degli autentici capolavori: la Funivia e l'Arena Flegrea di Giulio De Luca, il Ristorante con Piscina, le Serre Botaniche e l'Acquario Tropicale di Carlo Cocchia. Gli allievi insomma seppero utilizzare al meglio le occasioni progettuali – limitate ai temi per così dire 'minori' – per dar forma a costruzioni 'modernamente' logiche, prendendo così una tacita distanza dalle ridondanti 'cacofonie accademiche'<sup>10</sup>.



## Note

- <sup>1</sup> La bibliografia è molto vasta e per brevità si rinvia ai testi essenziali: il fascicolo monografico della rivista «Architettura», XX, n. 1-2, gennaio-febbraio 1941, dedicato a *La prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, con saggi di Plinio Marconi ed altri; S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa italiana alla Triennale d'Oltremare*, e, Id. *Concorso per l'edificio del PNF alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», XVIII, marzo 1939; G. Pagano, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, 1940; *La Mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura di E. Greco, Napoli, Irace, 1981; U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990 (con ampia bibliografia).
- <sup>2</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *L'eco del Sud. Le maschere dell'architettura nei periodici napoletani*, e R. De Martino, *L'inaugurazione della Mostra d'Oltremare nel rituale mass-mediologico*, in «Quasar», n. 24-25, gennaio 2001, Atti del convegno 'Architettura e media nell'Italia tra le due guerre mondiali' (Firenze, settembre 2000). I saggi documentano – oltre alla rassegna critica dell'eco della stampa d'epoca (dai quotidiani ai periodici) – anche una ricognizione dei Cinegiornali Luce dedicati all'inaugurazione della Mostra d'Oltremare, conservati presso l'Istituto. Di particolare interesse sono: Giornale Luce B1572 del 23.8.39 (lavori in fase di costruzione); Giornale Luce B1684 dell'8.3.40 (scavi archeologici); Giornale Luce B1685 (visita di Ciano alla Mostra): Documentario dal titolo *Caccia Grossa*.
- <sup>3</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Urbanistica e opere pubbliche del ventennio fascista*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- <sup>4</sup> C.E. Rava, *Viaggio a Tunin*, Bologna, Cappelli, 1932, p. 11.
- <sup>5</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Il mito del Mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- <sup>6</sup> Per un inquadramento sull'opera più complessiva di Canino si veda il saggio di M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ», n. 3, giugno 1990, pp. 7-38.
- <sup>7</sup> Cfr. A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, ivi, pp. 78-84.
- <sup>8</sup> M. Sarfatti, *Il Gruppo del '900*, in Id., *Segni, colori, luci*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 125 e sgg.
- <sup>9</sup> Su queste due 'culture' iconiche, coeve e pur diverse, del fascismo si vedano: *Architettura italiana d'Oltremare. 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993; E. Gentile, *Il culto del Littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- <sup>10</sup> La sarcastica definizione è di Giuseppe Pagano, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 26.



## Il centro incompiuto della Napoli moderna. Paesaggio, architettura e multiculturalità

Lilia Pagano

*Il nucleo incompiuto di una «metropoli in embrione»*

La Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare: un grande progetto di fondazione incompiuto di rilevante valore urbano e architettonico, concepito, redatto e realizzato in meno di tre anni e mai ripreso nei successivi ottant'anni, se non nella logica di un recupero parziale di quanto rimasto dopo la guerra. Troppo poco per il complesso fieristico che, così come l'EUR, aspirava a delineare nel quartiere flegreo il nucleo moderno della 'metropoli in embrione' partenopea, capitale del Mediterraneo, fissando le regole costitutive di un'affascinante idea di città-parco in un nuovo avanguardistico centro urbano mediterraneo e multietnico. Le distruzioni belliche, il mancato completamento del progetto originario su viale Giochi del Mediterraneo, la 'ristrutturazione artistica' di piazzale Tecchio in occasione dei mondiali di calcio del 1990, l'isolamento militare del ex Collegio Costanzo Ciano utilizzato per settant'anni dalla Nato, hanno strutturalmente inficiato la forza urbana propulsiva di questo pregevole 'embrione' di verde e architettura «dalle gallerie al mare», espressione di una rinnovata visione territoriale e internazionale di Napoli.

Ma forse ancor più gravi sono state le ricadute delle cessioni e del progressivo degrado dei suoi bordi che si è spinto fino a tapparne l'ingresso occidentale da Piazza Italia lungo il viale tra lo Zoo ed Edenlandia e a chiudere le sue principali porte a settentrione. È stata così negata la sua natura di struttura urbana bifronte, proiettata verso i Campi Flegrei e l'ex Collegio. Così come è stata mortificata la sua intrinseca valenza paesaggistica occultandone la percezione da via Terracina e le relazioni visive e strutturali con il versante collinare, fondale scenografico nella composizione del suo impianto e delle sue architetture e origine ideale dei giochi d'acqua della monumentale Fontana dell'Esedra.

Una sorte ancor più infausta è toccata alla suggestiva funivia progettata da Giulio De Luca che collegava la Mostra con il Parco della Bellezza appena creato su capo Posillipo, un'archeologia infrastrutturale ormai irrecuperabile a causa dell'altezza di edifici sorti negli anni Cinquanta e Sessanta.

Questo sciagurato processo di depauperamento, innescatosi immediatamente dopo la meritoria ricostruzione degli anni Cinquanta guidata da Luigi Tocchetti, è stato miracolosamente

almeno in parte arrestato alla fine degli anni Novanta. Gradualmente grazie al restauro di opere esemplari del moderno, l'affascinante e per certi versi misterioso frammento urbano della Mostra ha ripreso a vivere e a raccontare, sia pur sommessamente, il mito esotico all'origine del quartiere flegreo. Tuttavia, lo studiato dinamismo prospettico di una composizione urbana e paesaggistica permeabile da tutti i lati ha ceduto il posto a una sua percezione statica e univoca, tutta incentrata sulla monumentalità del grande piazzale di ingresso. La stessa Fontana dell'Esedra che lo affianca ha perso il suo ricercato significato simbolico e funzionale di «maestoso ingresso al regno del verde» e il prezioso parco esotico e mediterraneo all'intorno è divenuto un inedito misterioso luogo da riscoprire 'sul retro'.

Oggi, nello scenario contemporaneo di una città metropolitana partenopea divenuta realtà e alla luce delle visioni programmatiche che animano il dibattito sul futuro della conca flegrea, la Mostra rivendica molto di più che un 'ordinario' recupero manutentivo. L'inclusione nel Parco regionale dei Campi Flegrei della cornice collinare e la possibilità di ragionare sulla condizione ormai unitaria della piana, determinata dalla dismissione degli insediamenti industriali, militari e della NATO, rende ancora più evidenti le potenzialità di una illuminata operazione di 'completamento' e 'restauro paesaggistico' di questo esemplare 'centro storico moderno'. Nella storia della Mostra si parla di una sua «seconda nascita» per sottolineare il faticoso lavoro di recupero svolto nell'immediato dopoguerra che ne esaltò l'anima razionalista<sup>1</sup>.

L'auspicio è che siano finalmente maturi i tempi per una sua 'terza nascita' che ne sveli la valenza avanguardistica di 'centralità geografica'<sup>2</sup> di una Napoli ambientale strutturata dalla sua straordinaria matrice geomorfologica e naturale.

A distanza di ottant'anni è proprio il degrado diffuso a rendere ancora più evidente il valore di permanenza urbana e monumentale conferito a suo tempo al patrimonio naturale di giardini esotici e mediterranei costellati da architetture moderne esemplari e da archeologie inedite che raccontano il miti dei paesi d'Oltremare; ad avvalorare la sperimentazione di Piccinato e Cocchia sulla 'forza' infrastrutturale insita nella 'fisicità' della natura, in un uso 'architettonico' del verde e delle acque, ovvero l'ambiziosa sfida, accettata da Canino, di interpretare

in un parco, le regole e il mito di fondazione di un insediamento urbano.

Con il suo ingente patrimonio di attrezzature, oggi questo 'parco tra parchi' si ripresenta come un significativo e imprescindibile tassello 'in attesa', pronto a rilanciare ad una scala più vasta il suo ruolo di 'centro' di relazioni insediative e naturali.

Ma condizione necessaria è che venga compiuto un primo inderogabile passo: il suo completamento e il ripristino della sua originaria permeabilità strutturale, paesaggistica e simbolica.

Ciò non vuol dire dover abbattere il recinto della Mostra, ma riscattare la connotazione periferica dei suoi bordi, liberandola dal degrado di un intorno che la ignora e sempre più la soffoca e la relega ad una sorta di isola nascosta, estranea ai flussi e alla vita della città.

*Interrogativi e ipotesi interpretative  
di una conoscenza progettuale grafico- analitica*

Mi sono occupata a più riprese della Mostra a partire dal 1989 quando, grazie al libro con Uberto Siola<sup>3</sup>, ne scoprii la storia nell'emeroteca e negli archivi e trascorsi molti mesi al suo interno, trovandomi finanche ad essere la prima testimone della sparizione in soli due giorni dell'Arena Flegrea, il bellissimo teatro greco moderno progettato a soli 26 anni da Giulio De Luca 'rimodellando' la topografia del suolo, ancor più affascinante nel suo stato archeologico di abbandono. Da allora ho più volte lavorato per conoscere e far conoscere i segreti del suo impianto e delle sue architetture, anche cen- sando con i botanici del Comune di Napoli le essenze arboree rare importate dai Paesi d'Oltremare, un patrimonio di enorme valore per la sua vetustà, e guidando studenti e gruppi di cittadini nella visita delle sue aree più recondite e dimenticate, dove le rovine degli anni Quaranta ancora giacciono al fianco di quelle romane<sup>4</sup>.

Ma per riuscire a ipotizzare e visualizzare quella che avrebbe dovuto essere la configurazione finale del 'centro' di una Napoli internazionale e territoriale, non si può che partire dalla sua realtà attuale di grande progetto interrotto, dai suoi significati fondativi e architettonici incompiuti e sospesi. Cioè da un'angolazione progettuale che, esplorando potenzialità inespresse e scenari futuri ancora possibili, ripercorra analiticamente il perché delle scelte e le tecniche messe in campo dal progetto originario. Solo così è possibile 'conoscere' la Mostra, oltre che come la più importante e originale sperimentazione del moderno a Napoli, come una straordinaria attuale lezione di composizione urbana, architettonica e paesaggistica, particolarmente utile e illuminante nella soluzione dei temi posti dalla Napoli contemporanea.

Lo strategico punto di partenza di questo tipo di riflessione è l'area contigua al viale Giochi del Mediterraneo, in origine destinata ad «una seconda Mostra dedicata al Lavoro degli

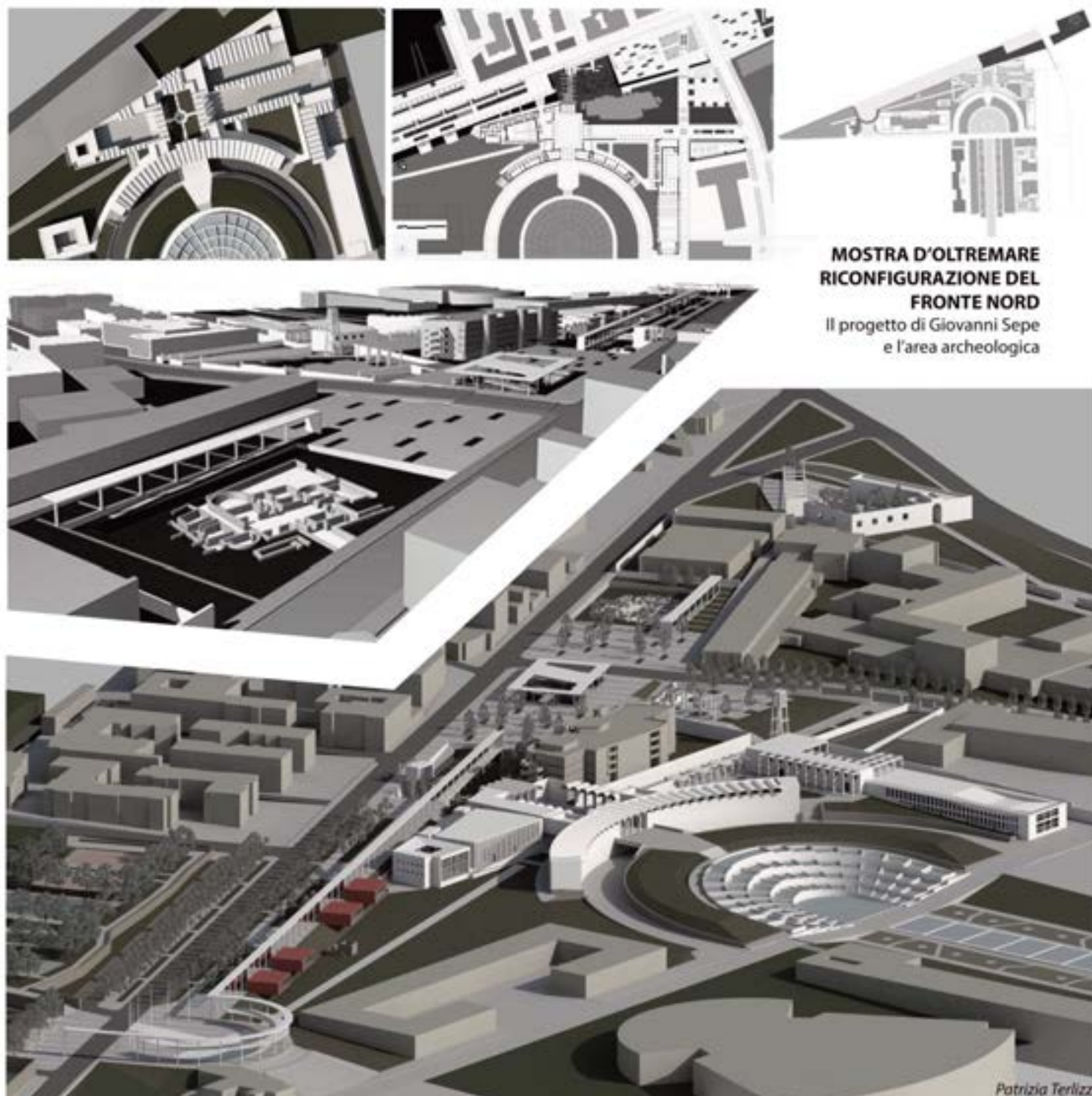
1. Ricostruzione dei progetti di Giovanni Sepe e Stefania Filo Speziale e studio sulla riconfigurazione architettonica

dell'area nord della Mostra d'Oltremare (elaborazione grafica di Patrizia Terlizzi, Tesi di laurea magistrale in Architettura, 2014).

Italiani d'Oltremare»<sup>5</sup>, proiettata verso il litorale flegreo dal 'grande asse' rimasto monco all'altezza del Collegio Ciano. Ancora più di allora, è questo un incrocio a scala territoriale dove ormai convergono anche le nuove direttrici provenienti dal litorale della piana, liberato dopo un secolo dalla grande industria. Si condensano qui le relazioni tra quattro importanti episodi fondativi della storia recente di Napoli che oggi tornano come protagonisti nei suoi scenari futuri: la Mostra, l'ex Collegio Ciano, l'ex Italsider di Bagnoli, le Terme di Agnano. E sono anche sorte successivamente in quest'area numerose grandi attrezzature culturali e sportive. Tuttavia, la generalizzata connotazione periferica denuncia esplicitamente il mancato completamento del progetto fondativo originario, la completa assenza di quella sofisticata trama urbana strutturante di «architettura del verde e delle acque» espressione rappresentativa dell'idea moderna di centro urbano. Ma il testo della lezione è ancora tutto lì, in attesa di essere ripreso e valorizzato!

Sperimentazioni progettuali condotte nell'ambito di seminari e tesi di laurea<sup>6</sup> hanno riscoperto nella composizione urbana della Mostra gli strumenti architettonici per lavorare in chiave paesaggistica sui vuoti e le infrastrutture, per reinterpretare il significato contemporaneo di uno spazio pubblico in grado di tenere insieme geografia, natura ed episodi urbani e edilizi eterogenei. Hanno studiato a fondo la matrice topografica per valorizzare e completare il percorso del 'grande asse' diretto sul litorale, per restituire all'ex Collegio una «terrazza giardino» panoramica alla quota dell'eliporto e dell'officina. Hanno finanche riproposto, ribaltandola verso il fondale collinare della Mostra, l'ardita funivia per Capo Posillipo, suggestivo modello per un nuovo attrattivo ingresso al Parco Campi Flegrei.

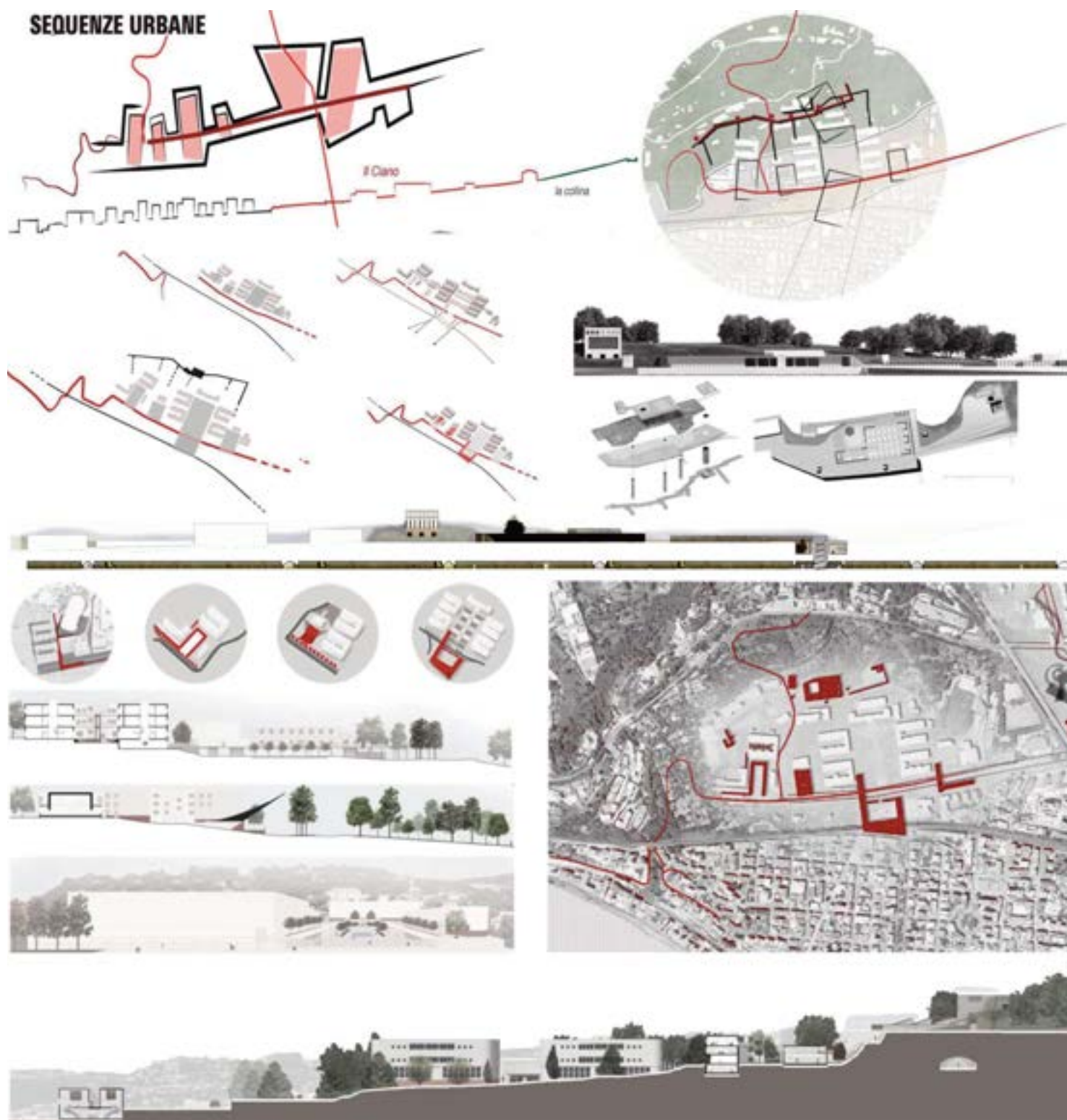
Non meno importanti sono i significati fondativi della Mostra che riemergono dall'area misteriosa a monte della Fontana dell'Esedra con la sua duplice quota: via Terracina e il piano degli scavi individuato all'epoca da Amedeo Maiuri, quando durante la costruzione emersero, insieme alla via Antiniana, le terme, il tempietto e i resti dell'acquedotto romano. L'approfondimento dei progetti di Giovanni Sepe e Stefania Filo Speziale e la ricostruzione delle relazioni tra progetti originari e preesistenze agrarie ed archeologiche sono stati, nel lavoro di Patrizia Terlizzi, l'illuminante premessa di una reinterpretazione dell'intero fronte nord. La dialettica tra un lungo esile portico 'spezzato', le aree scavate e i grandi fori sulla piastra di copertura del piano ipogeo della nuova stazione



metropolitana evoca la componente archeologica e la usa come strumento per reinventare le relazioni tra manufatti originari e incoerenti, per restituire valore e visibilità al parco della Mostra, alle sue 'porte' e alle sue originarie relazioni con il versante collinare.

Un'ulteriore suggestiva angolazione interpretativa è stata esplorata nel seminario internazionale di progettazione Vil-

lard, *Inversione di sguardi e sbarchi*<sup>7</sup> che, al di fuori di schemi ideologici, ha operato una rilettura congiunta della Mostra e dell'ex Collegio Ciano come monumento 'in nuce' alla multiculturalità e all'accoglienza. Si alza così la posta in gioco della sfida posta dal 'completamento' della 'spina' fondativa del '40: un polo urbano di riferimento della Napoli contemporanea che rappresenti le sue diverse anime e comunità.



Tutte queste ipotesi interpretative, nel mettere in luce potenzialità inesprese, evidenziano interrogativi irrisolti. Nel loro insieme, costituiscono la premessa dei nuovi approfondimenti analitici illustrati nel seguito, finalizzati a indagare 'dal di dentro' il progetto originario nella Mostra.

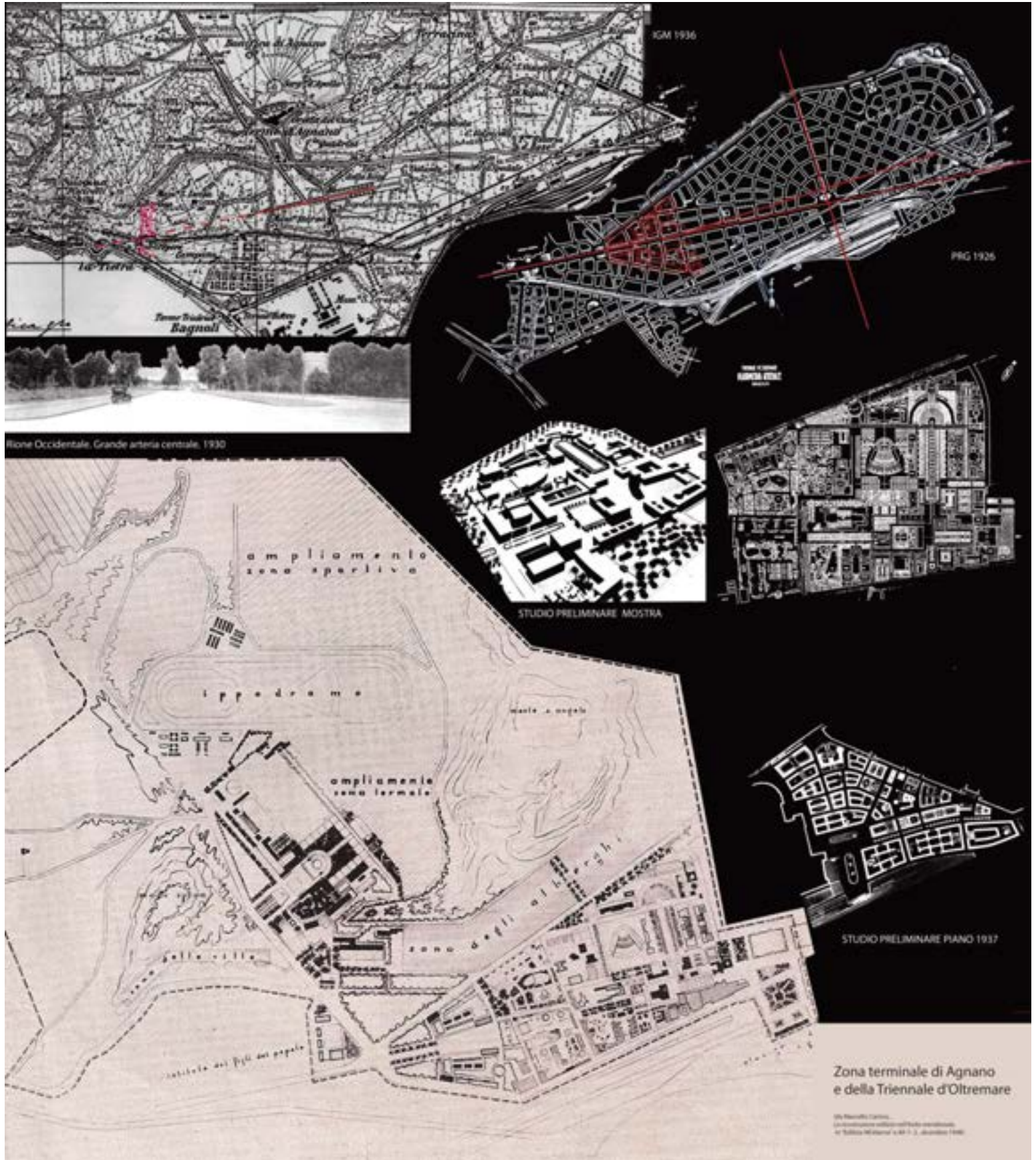
L'occhio progettuale cade sempre sulle incongruenze, le incompiutezze e i conflitti delle logiche compositive che sempre si rivelano indizi di ricerca preziosi. Il motore della conoscenza è innescato dal non capire il perché di una scelta compiuta, di una configurazione apparentemente inspiegabile.



2a-2b. Area Ex NATO - Viale Giochi del Mediterraneo. Studi progettuali (Villard 17, *Inversione di sguardi e sbarchi*, Mimesis 2019; tesi

di laurea magistrale in Architettura di: Francesca Sodano, 2016; Giovanni Iengo, 2012; Esmeralda Sena, 2014).

1) Quale doveva essere la configurazione finale dell'ingresso occidentale della Mostra? Come mai, nonostante l'impianto sia impostato su una limpida griglia compositiva regolare, il bordo occidentale della planimetria della Triennale presenta un andamento superiormente curvilineo?







3. L'ingresso da occidente e l'impianto della *Mostra degli Italiani D'Oltremare*.

4. Montaggio del disegno di Canino *Zona terminale di Agnano e della Triennale D'Oltremare* sulla foto aerea del 1943.

- 2) Dove sarebbe dovuto andare a finire l'asse strutturante e monumentale del nuovo grande centro «dalle gallerie al mare»? Come mai, nell'ambito di una logica progettuale tutta incentrata su raffinati giochi proporzionali e prospettici, esso mantiene una sezione così ampia per poi concludersi come un frammento monco?
- 3) Quali elementi strutturali della conformazione originaria della piana e del versante collinare furono assunti come riferimento nel tracciamento del nuovo impianto? Come mai si rinuncia al più suggestivo ingresso da nord lungo l'asse principale disegnato dalla Fontana dell'Esedra?
- 4) I tre 'pezzi' urbani della spina fondativa che tradussero in architettura l'idea di fondazione furono progettati indipendentemente o videro un'unica regia compositiva?

La ricerca di risposte a questi interrogativi configura man mano una storia di invenzioni, rielaborazioni e ritorni tutta interna all'evoluzione progettuale della Mostra. Una storia che emerge soprattutto da verifiche comparative grafico-analitiche delle giaciture fondative riportate nei vari elaborati dei progetti originari, delle loro relazioni con i piani e con la cartografia storica, fino all'IGM del '36 che, come si racconta nella delibera di approvazione del Piano Piccinato, aggiorna lo stato dei luoghi della città su richiesta della stessa Commissione e alla foto aerea del 1943 che documenta le realizzazioni della Triennale, del Collegio Ciano e della nuova Fuorigrotta insieme alle distruzioni dei bombardamenti.

#### *L'ingresso da occidente e l'impianto della "Mostra degli Italiani D'Oltremare"*

Sembra lecito sostenere che il disegno riportato nella planimetria dal titolo *Zona terminale di Agnano e della Triennale di Oltremare* – pubblicata da Canino sul numero di *Edilizia moderna* del 1948<sup>8</sup> – sia il progetto preliminare della configurazione complessiva della Mostra, ovvero estesa all'intera superficie quadrilatera ad essa riservata comprensiva dell'area dell'ingresso da occidente su viale Giochi del Mediterraneo destinata all'Esposizione del «Lavoro degli Italiani d'Oltremare». Un'analisi attenta del disegno suggerisce l'ipotesi che Canino abbia utilizzato il progetto preliminare della Mostra, o almeno l'abbia 'rilucidato', come base planimetrica della sua proposta di ampliamento dell'impianto termale di Agnano. Ma, considerato che tra il 1931 e il 1935 era stato inaugurato l'Ippodromo ed era stata costruita l'attuale via Beccadelli, nella gola che separava i due versanti del Monte Spina, nemmeno è da escludere che anche il progetto di ampliamento delle Terme risalga a quegli anni. Quella che è certa è la visione territoriale congiunta della Mostra e del prezioso patrimonio termale e sportivo della Conca di Agnano. Cioè la rilevanza, nella idea stessa della Mostra, della direttrice verso Agnano e i Campi Flegrei che si diparte dal suo ingresso ad occidente dove, sul fronte opposto, in angolo con la continuazione dell'asse della Mostra verso l'«Istituto dei figli del popolo», sorge la Scuola di Equitazione. Vari sono i particolari che inducono a ritenere che questa planimetria sia precedente rispetto a quella più nota e dettagliata (progetto definitivo) della Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare che dunque risulta corrispondente al 'I lotto' effettivamente realizzato, tra cui:

VEDUTA AEREA/STRUTTURALE



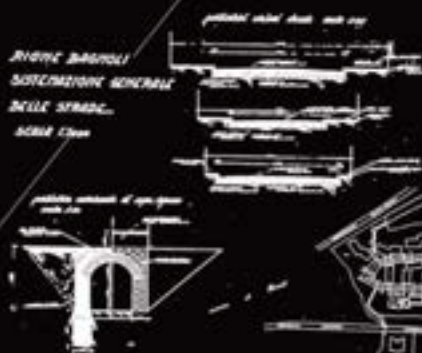
Istituto per i Figli del popolo , 1938



PIANO REGOLATORE 1926



Archivio Italsider



RIVINE BAGNOLI  
SOSTENZIONE GENERALE  
DELLE STRADE  
ACQUA 120cm



INA CASA BAGNOLI 1952

5. Il grande asse e la sua conclusione sul «lido di Bagnoli».

- l'andamento circolare dell'«attacco» dell'area di ingresso con i parchi specialistici coerente con la delimitazione, sul lato occidentale, dello Zoo nella planimetria della Triennale;
- la dicitura «Istituto per i figli del Popolo», in luogo di «Collegio Costanzo Ciano», antecedente al giugno del '39, data della morte di Ciano<sup>9</sup>;
- il tracciato di viale Kennedy non coerente con quello più sinuoso ormai, nel 1948, già da tempo realizzato;
- le dimensioni planimetriche più schiacciate del disegno della Mostra coincidenti con quelle degli studi preliminari di Canino sul piano del '37<sup>10</sup>;
- la giacitura obliqua tra lo Zoo e l'area a verde del Teatro dei piccoli, le sagome di alcuni edifici esterni e interni incoerenti rispetto alle realizzazioni, come ad esempio l'autorimessa con voltine;
- la diversa retinatura degli edifici della Mostra che sembra corrispondere alla loro originaria classificazione in «architetture permanenti, semi permanenti e provvisorie», che significativamente includeva tra le «architetture permanenti» il pregevole patrimonio di alberi ed essenze arboree, le fontane e i parchi specialistici<sup>11</sup>.

Se dunque si parte dall'ipotesi che il disegno del «Terminale della Triennale» di Canino pubblicato nel '48 corrisponda alla configurazione del progetto originario del '40, diventa immediata l'associazione con il piano di Giovannoni del '26<sup>12</sup> che struttura quest'area con un impianto radiale.

D'altro canto, Gustavo Giovannoni, «Accademico d'Italia», è una figura ben presente nella fase di concepimento della Mostra. Come esplicitamente dichiarato nella delibera del Potestà<sup>13</sup>, la sua relazione, rilasciata il 24 febbraio del 1937, costituisce la condizionante premessa per l'approvazione del Piano Piccinato, il nuovo piano regolatore che segna l'inizio della stretta collaborazione tra Luigi Piccinato, Marcello Canino, Giuseppe Cenzato e i principali protagonisti della rifondazione del quartiere flegreo.

*Il grande asse e la sua conclusione sul «lido di Bagnoli»*

È il piano Giovannoni che detta la nuova giacitura del grande asse urbanizzatore della piana «largo 43 metri e lungo 3500 in perfetto rettilineo con la galleria Laziale, che porterà nel modo più comodo e piano al ridente lido di Bagnoli che si avvia a divenire, per Napoli, quello che l'amenissimo seno di Baia rappresentò circa 2000 anni or sono per l'urbe»<sup>14</sup>. Nel 1930 è già avviata «la costruzione del tronco della grande arteria, nel tratto che va dalla stazione ferroviaria di Bagnoli al piazzale dei Campi

Flegrei, prospiciente la stazione omonima della Direttissima. L'ingente movimento di terra occorrente per la costruzione di detto tronco è già ultimato, e per una parte del percorso, dalla traversa di Agnano all'incrocio con la via dell'Ippodromo, si è anche provveduto alla sistemazione stradale in mac-adam per la parte destinata ai veicoli e in battuto di detriti di tufo pei marciapiedi»<sup>15</sup>. Nell'IGM del 1936 tale tratto è presente sotto la dicitura «baraccamenti militari».

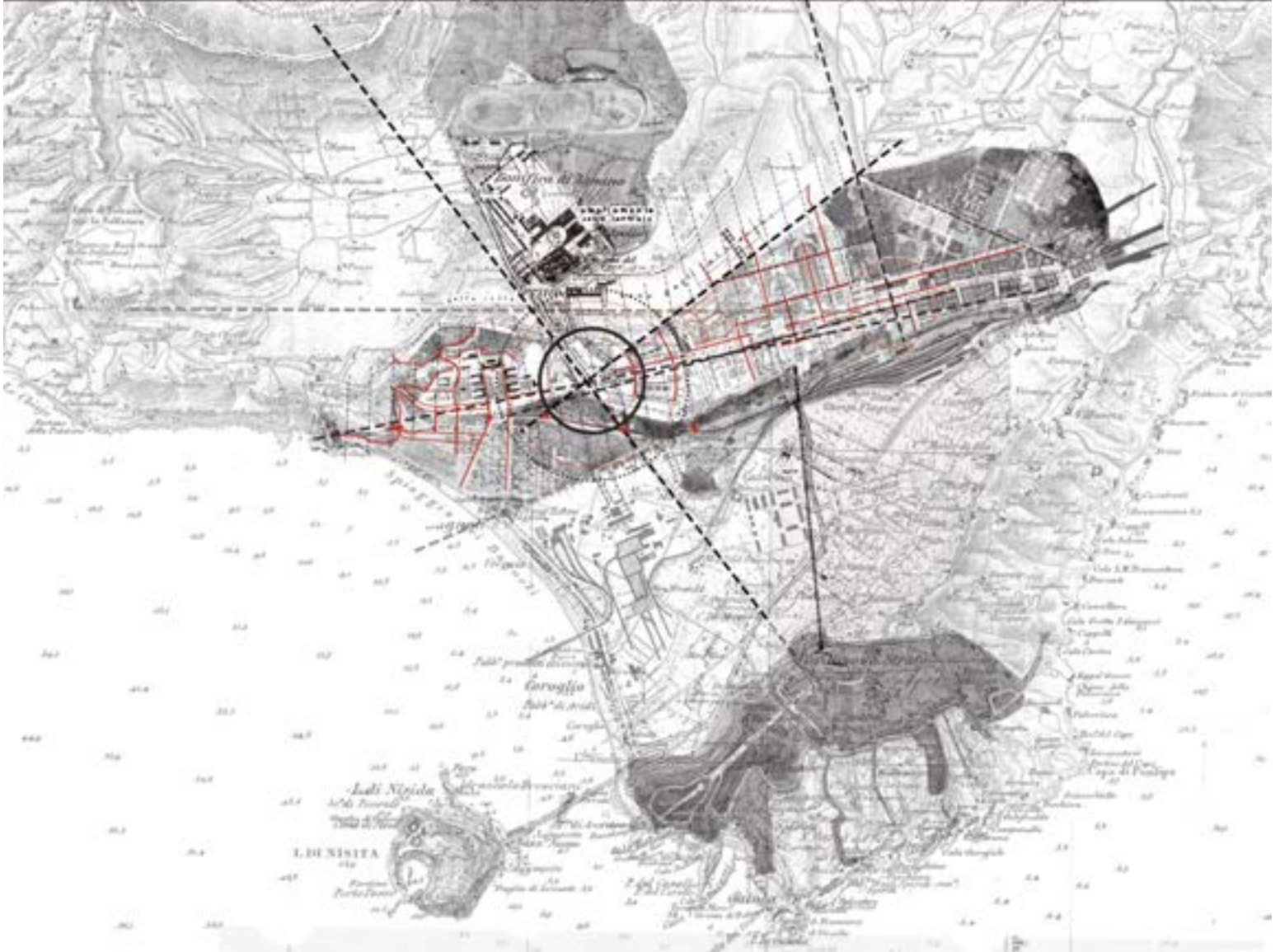
L'asse risulta traslato e ruotato rispetto a quello del Piano di Risanamento e ampliamento del 1910-11, alla base della prima convenzione della Laziale, che partendo dalla stazione Campi Flegrei puntava sul primo varco per Bagnoli al di sotto della linea della direttissima in prossimità della masseria Starza. Ed è importante sottolineare che i sottopassi creati al di sotto della ferrovia per accedere al nucleo di Bagnoli e consentire il deflusso dei torrenti esistenti, e più in generale i numerosi vincoli infrastrutturali della piana, costituiscono un'importante chiave per comprendere l'evoluzione delle giaciture progressivamente individuate.

Il disegno dell'asse resta sospeso dopo la nuova piazza a monte della stazione di Bagnoli, a sua volta sormontata da una «terrazza giardino» che anticipa il grande piazzale del Collegio Ciano. La sua direttrice individua come terminale lo sperone naturale e le terme del lido La Pietra sul litorale. Ma, a ben vedere, prima incrocia la ferrovia proprio in corrispondenza di un manufatto infrastrutturale di grande rilevanza paesaggistica: il ponte della direttissima, con i suoi tre grandi archi monumentali in pietra, sul vallone che segna il confine con il Comune di Pozzuoli.

Non sembra azzardato ipotizzare che Giovannoni individuò questo varco naturale, ben più rilevante degli altri sottopassi, come la grande porta futura del nuovo Rione Flegreo sul litorale di Bagnoli. Forse il tratto terminale del viale non è disegnato nel piano perché i tempi erano prematuri o perché fuori dal Comune di Napoli. Tuttavia, questa «porta» monumentale a scala paesaggistica, sul «lido» e non sul centro, è ben visibile nella cartografia IGM e spicca nelle foto d'epoca. Nella *Zonizzazione* del Piano Piccinato questa ipotesi sembra avvalorata dalla cintura verde continua (lo stesso colore di verde infrastrutturale usato sui bordi delle strade principali!) che, al di là di una «zona a carattere semintensivo», circonda il nucleo di Bagnoli da nord a sud, rigirando ad occidente sul vallone. Ad introdurla è un nuovo edificio per attrezzature a monte della stazione, all'incrocio delle direttrici di quella che sarà la «terrazza giardino» del Collegio Ciano e dell'asse dell'impianto fieristico. È questo il punto di rotazione del grande asse, rimasto monco, che verrà realizzato insieme al Collegio Ciano. L'andamento terminale leggermente ricurvo sembra preludere ad una sua prosecuzione in una rampa lenta che, assecondando la topografia del vallone, possa as-



Il centro moderno flegreo del 1940. Studio delle direttrici strutturali e percettive



6. Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. La composizione architettonica del paesaggio urbano.

sorbire gli oltre 20 metri di dislivello che separano il Collegio dal litorale.

Questa ipotesi paesaggistica sul terminale dell'asse sembra avvalorata da uno studio preliminare del piano<sup>16</sup>. Il grande asse dell'impianto fieristico continua qui nel percorso sinuoso principale che attraversa una griglia 'semintensiva' modellata sui sottopassi di Bagnoli e l'orografia del declivio, per poi confluire, sottopassando il ponte della ferrovia, sul percorso di bordo del vallone e sulla nuova rampa a tornanti, presente anche nella *Zonizzazione*, che conclude la scacchiera di impianto Bagnoli. Nella sua realizzazione degli anni Cinquanta – su progetto Carlo Cocchia nell'ambito del quartiere Ina casa<sup>17</sup> – la rampa, nel gomito del tornante, appare predisposta all'innesto di un futuro tracciato sulla direttrice del vallone. E proprio qui oggi giunge la strada proveniente dal litorale di Pozzuoli, sovrappassando la ferrovia Cumana. I due distinti rami del suo tracciato, dal litorale e da Bagnoli, rigirano sul vallone, per poi confluire sui tre grandi archi in pietra del ponte ferroviario che, oggi come allora, configurano a scala paesaggistica la potenziale porta monumentale dell'ex Collegio sul mare.

#### *Dall'isolato alla 'griglia' compositiva*

Un'ulteriore osservazione sullo studio preliminare del Piano Piccinato riguarda il disegno della testata occidentale dell'impianto fieristico che nella tavola definitiva di *Zonizzazione* accoglie la composizione libera dei suoi principali edifici e che qui è rappresentata come una sorta di giardino neoclassico dissimmetrico rispetto all'asse. È questo giardino lo step intermedio di quel passaggio dall'isolato alla griglia di impianto che, ribaltando pieni e vuoti, traduce una concezione ottocentesca della città nella composizione urbana 'moderna' della Mostra.

Esaminando il disegno della *Zonizzazione* in relazione al piano Giovannoni si evince la 'tecnica' attraverso cui la griglia compositiva reinterpretava le giaciture della estesa lottizzazione a scacchiera del '26, 'deformata' dai due 'fuochi' degli impianti radiali su piazzale Campi Flegrei e l'incrocio ad occidente e dagli innesti con le preesistenze della piana: la nuova trama ortogonale è costruita sulla giacitura del grande asse e si regolarizza a partire dalla misura degli isolati esterni dell'impianto radiale di Fuorigrotta. Diventa così la base di simmetrie dinamiche nel disegno del verde e dei singoli edifici che tuttavia confermano alcuni caposaldi della scacchiera che permangono anche nell'impianto della Mostra: l'ingresso sul lato occidentale, ma soprattutto, a monte, la cavea del-

l'Arena Flegrea crocevia di relazioni con l'impianto radiale di Fuorigrotta, con la topografia e i percorsi della piana.

I primi studi di Canino sulla Triennale e Fuorigrotta mostrano lo scalettamento della matrice ortogonale sul fronte orientale, in relazione all'asse radiale, a sua volta ortogonale a via Terracina, che nel Piano Piccinato segna il confine dell'impianto fieristico, poi modificato. L'angolo nord-occidentale risulta qui configurato dall'edera della Fontana, con l'ingresso in asse; il fronte nord, fino alla porta dell'Esedra, si attesta al di sotto della antica strada in disuso, pressoché parallela a via Terracina. È in questa fascia che, durante la costruzione della Mostra, emersero i ritrovamenti archeologici curati da Amedeo Maiuri che diedero il via al progetto di Giovanni Sepe. Tornando alla planimetria di Canino pubblicata nel '48 è singolare rilevare che l'impianto della Mostra ribalti il rapporto tra griglia e impianto radiale del Piano Piccinato.

In continuità con Fuorigrotta, «salubre pronao» del complesso espositivo delineato dal Piano del '37<sup>18</sup>, la mostra Triennale si struttura su una maglia ortogonale e attesta l'ingresso monumentale in prossimità della nuova stazione della Cumana sul piazzale, costruita a seguito dell'interramento della linea ferrata. La griglia compositiva è regolarizzata a partire dalla giacitura dell'asse tra la Stazione Campi Flegrei e l'incrocio a nord tra via Terracina e via Leopardi, baricentrico nell'impianto radiale del piano del '26 e quindi del piano della Laziale in parte già tracciato sul territorio.

Sul fronte opposto, ad occidente, l'impianto radiale con fulcro sull'incrocio della II mostra, direttamente collegata attraverso il viale oggi dimenticato tra lo Zoo e il Parco Divertimenti, risulta anche funzionale ad assorbire la rotazione di circa cinque gradi indotta sugli assi longitudinali della Triennale e del duplice sistema di viabilità proveniente dalle Gallerie. Simmetricamente al prolungamento di via Terracina converge nell'incrocio la tangenziale alla Mostra che corre al lato della ferrovia Cumana in trincea e va ad innestarsi sulla strada, già realizzata, diretta alla Conca di Agnano e all'Ippodromo.

La deviazione del traffico carrabile, già anticipata nel Piano Piccinato, è la premessa per interpretare liberamente la composizione della griglia di impianto della Mostra.

Le verifiche grafico-analitiche rivelano che, pur se con questa leggera rotazione, il modulo/ritmo trasversale definito dal Piano Piccinato permane invariato nella composizione urbana della Triennale. Per di più è stato sorprendente rilevare che questo stesso modulo struttura anche il piano del '37 e il Collegio Ciano. Dunque, i tre grandi progetti urbani che traducono in fase definitiva l'idea fondativa della piana sono costruiti su un unitario tracciato regolatore ritmato, sono cioè regolati da una sorta di 'modulo relativo' interno che, come nelle grandi composizioni architettoniche dell'antichità classica, diventa il garante di un'unica 'regia' compositiva



nella definizione delle parti e delle proporzioni. Ancora più affascinante è scoprire che la misura di questo modulo è annotata al margine del Piano Piccinato, nella griglia del retino utilizzato per gli insediamenti semintensivi!

#### *Architettura e città del 'moderno partenopeo'*

Nella Triennale delle Terre italiane d'Oltremare<sup>19</sup> la matrice compositiva della 'griglia' trova il suo più alto grado di interpretazione 'armonica' in chiave moderna, pervenendo ad una raffinata composizione urbana e paesaggistica che si connota come esperienza originale ed esemplare nell'ambito delle fondazioni del Ventennio fascista.

Considerata anche la corrispondenza dimensionale, non sembra forzato riferire all'impianto su tre decumani del centro antico di Napoli la matrice sottesa al planivolumetrico (ufficialmente progettato dal solo Canino). La trama ortogonale individua le direttrici e le porte del recinto, le relazioni con le preesistenze della piana. Ma al tempo stesso risulta nella realtà dei tracciati appena percepibile. La sua continuità è volutamente contraddetta dalla composizione 'percettiva' dei singoli luoghi: il disegno del verde e il posizionamento delle singole architetture, interrompendo sistematicamente la linearità dei percorsi, creano spazi connotati da misurati rapporti architettonici proporzionali e da elementi terminali di confluenza prospettica che, verso nord, includono le emergenze collinari. Principio compositivo che si ritrova rispettato anche all'esterno nello slittamento del viale Augusto sulla Torre.

All'interno della trama ortogonale restano tuttavia le gerarchie determinate dall'asse della piana, reinterpretato come successione dei principali episodi architettonici e urbani: il solenne piazzale originariamente suddiviso dall'ingresso da un corpo trasversale su portici, il Palazzo dell'Arte, il viale delle Palme lateralmente aperto sullo scenario della grande Arena,

le arcate di ingresso al Parco Divertimenti che sembrano riproporre in forma reiterata e festosa il segno archetipico del «grande arcobaleno di pace» disegnato da Libera per l'E42. Sul piazzale monumentale si innesta ortogonalmente «il maestoso ingresso al regno del verde» conformato dalla suggestiva Fontana dell'Esedra, un gioco compositivo di acqua, suoni e luce che rimanda, ancora una volta, alle prime versioni dei disegni redatti per l'EUR, reinterpretate sul modello vanvitelliano del parco reale di Caserta. All'incrocio tra il piazzale e la Fontana, sul modello di piazza San Marco a Venezia (ma forse è più appropriato dire: della piazza della Sabaudia di Piccinato!), sorge la Torre del PNF.

L'impianto della struttura fieristica evidenzia in tal modo un duplice salto concettuale relativo sia alle 'tecniche' che all'idea di fondazione di un nuovo centro urbano.

Riguardo alle tecniche si evince dunque l'inedita commistione tra due modelli fondativi ricorrenti nel ventennio fascista. È probabilmente il carattere paesaggistico autonomo della conca flegrea con la sua suggestiva cornice geografica a suggerire l'introduzione di un ordine di riferimenti riconducibile all'esperienza delle 'città nuove'. Sul grande segno infrastrutturale riconducibile al modello dell'EUR, ancora presente nel disegno del Piano Piccinato<sup>20</sup>, si innesta così quel criterio «di sovrapporre ad una pianta romana un profilo urbano medioevale» che sembra costituire il ricorrente principio basilare di fondazione delle 12 città sorte nei 12 anni tra il 1928 il 1940<sup>21</sup>.

Questa commistione di riferimenti, e quindi di tecniche compositive, reinterpreta in chiave paesaggistica l'idea di 'centro moderno' e quindi di città, già lanciata dal Piano Piccinato.

Ne consegue che il principale strumento designato alla costruzione dello spazio urbano è «L'architettura del verde» e il fatto che essa, nella realizzazione della Mostra, abbia costituito l'oggetto di uno dei 'compiti particolari' assegnati a Luigi Pic-



7. La Conca Flegrea all'inizio degli anni Cinquanta (Archivio Italsider).

cinato (con Carlo Cocchia)<sup>22</sup> svela il determinante ruolo di regia urbanistica che Piccinato ha continuato a svolgere fino al compimento dell'opera accanto a Marcello Canino.

Oltre ad aver destinato circa quindici ettari a parchi di tipo specialistico (Parco Faunistico e Parco Divertimenti), anche questi progettati da Piccinato, lo stesso recinto espositivo fu quindi concepito come un grande giardino. Fontane, laghi, un milione di piante esotiche rare importate dalle Terre d'Oltremare e trentaseimila alberi d'alto fusto impiantati *ex novo*, ne definivano la struttura portante insieme al duplice monumentale piazzale di ingresso e ai viali che conducevano alle attrezzature e ai padiglioni.

Nel «parco verde» furono legittimate a coesistere pacificamente, l'una accanto all'altra, architetture accademiche, eclettiche e moderne. Molti furono gli architetti italiani coinvolti attraverso i concorsi progettuali. Ma soprattutto furono messe alla prova, giorno e notte, le professionalità delle Facoltà di Architettura e di Ingegneria di Napoli. Nello staff tecnico coordinato dal Commissario Governativo Vincenzo Tecchio, erano presenti sia accademici di rilievo come Marcello Canino, Luigi Tocchetti, Adriano Galli, Alberto Calza Bini, che un gran numero di 'giovani leve', fra cui emersero le capacità

di Giulio De Luca, Carlo Cocchia e Stefania Filo Speziale.

La logica espositiva costituiva il filo di unione tra le differenti poetiche architettoniche dei vari 'mondi' della Mostra, che convissero programmaticamente nella straordinaria fucina sperimentale che coniugava la ricerca linguistica e tipologica con ardite invenzioni strutturali e una vasta gamma di opere artistiche. In tal senso la Triennale può essere letta come uno specchio inedito delle 'diverse correnti' presenti nel dibattito disciplinare del Ventennio. Ma anche come viva, anche se poco conosciuta, testimonianza delle fertili contraddizioni e della originale forza espressiva delle prime opere di un 'moderno partenopeo', mediterraneo ed eclettico, che in chiave analogica reinterpreta e reinventa modelli diversi per cultura e provenienza, teorizzando e sperimentando la piena integrazione dell'architettura con l'arte, la ceramica, i giardini, la topografia e il paesaggio.

Oggi quelle stesse riproduzioni architettoniche e paesaggistiche di mondi mediterranei verso cui si indirizzavano le mire imperialiste del regime si ripropongono come un mondo archeologico moderno, rappresentativo di una tradizione migrante, peraltro da sempre connaturata allo spirito partenopeo. Il ponte virtuale verso un Oltremare da conquistare è stato realmente percorso ma in senso inverso: dai 'tasselli in attesa' della Mostra e del Collegio Ciano riaffiora il mito esotico di un grande centro urbano che possa rappresentare la «migrazione come eterna categoria della modernità»<sup>23</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Cfr. *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, Mostra d'Oltremare-Napoli*, a cura di E. Fiore, s.n., s.l. (ma Napoli) 1952; *La Mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura di E. Greco, Napoli, Irace, 1981. Fra i progettisti coinvolti nella ricostruzione ritroviamo sia tecnici già presenti nel '40 come lo stesso Tocchetti, Canino, Piccinato, Cocchia e De Luca, che giovani architetti tra i quali Michele Capobianco, Arrigo Marsiglia, Alfredo Sbriziolo, Delia Maione, Elena Mendia, Marcello Sfogli, Massimo Nunziata, Raffaelo Salvatori.
- <sup>2</sup> L. Pagano, *Architettura e centralità geografiche*, Ariccia (RM), Aracne, 2012.
- <sup>3</sup> Cfr. L. Pagano, *Schede. Il piano, l'architettura i padiglioni*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 91-141.
- <sup>4</sup> L. Pagano, *Mostra d'Oltremare*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994; L. Pagano, *Il parco della Mostra d'Oltremare: Il mito esotico del quartiere flegreo, Itinerario, L'architettura del verde e dell'acqua*, in L. Pagano, C. Piccioni Ignorato, R. Stefanelli, *Mostra d'Oltremare*, fascicolo allegato a «La Repubblica» ripubblicato in: *Parchi e giardini di Napoli*, a cura di A. Giannetti, Napoli, Electa Napoli, 1999; L. Pagano, *Mostra D'Oltremare. Un parco urbano*, in *Napoli Guida, 14 itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti, V. Cappiello, Napoli, Clean edizioni, 2010, pp. 153-174. (I edizione 1998); L. Pagano, *Mostra d'Oltremare*, in *Architettura del Novecento*, vol. III, *Opere, progetti, luoghi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino, Einaudi, 2013, pp. 189-194.
- <sup>5</sup> Cfr. *La Mostra D'Oltremare e la bonifica di Fuorigrotta*, in «Il Mattino», 23 Ottobre 1937.
- <sup>6</sup> Cfr. le tesi di laurea (relatore Lilia Pagano) di Giovanni Iengo, 2012 (correlatore Fabrizia Forte) *Il completamento della Mostra d'Oltremare nell'area di Viale Giochi del Mediterraneo*; di Esmeralda Sena, 2014, *Piazza di ingresso da occidente e nuova funivia*; Patrizia Terlizzi, 2014, *Un parco tra parchi, spazi di soglia tra archeologia, 'moderno' e infrastrutture*; Francesca Sodano, 2016, *L'ex Collegio Ciano: da ex sede Nato a nuovo centro urbano e agricolo della conca tra le colline bagnoli e il mare*.
- <sup>7</sup> Cfr. Villard 17: *Inversione di sguardi/sbarchi, migrazioni, accoglienza, intercultura*, a cura di P. Galante, M.L. Di Costanzo, Sesto San Giovanni, Mimesis edizioni, 2019.
- <sup>8</sup> Il n. 40-1-2 di «Edilizia Moderna» del dicembre del 1948 è dedicato a *La ricostruzione edilizia nell'Italia Meridionale*.
- <sup>9</sup> Il Collegio, opera benefica della Fondazione Banco di Napoli, fu progettato dall'ing. Francesco Silvestri, direttore dell'Ufficio tecnico speciale del Banco di Napoli, e inaugurato insieme alla Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare il 9 maggio 1940. Cfr. *Il Collegio Costanzo Ciano a Napoli*, Annali dei Lavori Pubblici, ottobre 1940; A. Castagnaro, R. Ruggiero, *Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli*, in «eikonocity», n. 2, 2016, 55-73; G. Menna, *L'Istituto per i Figli del Popolo di Napoli. Il collegio Costanzo Ciano di Bagnoli dalla fondazione alla base Nato. 1937-1952*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017.
- <sup>10</sup> Cfr. C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Società per Risanamento, Napoli, 1961; M. Capobianco, *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ3», n. 3, giugno 1990.
- <sup>11</sup> Vedasi il volume monografico della rivista «Architettura», n. 1-2, gennaio-febbraio 1941 e il documentario *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, Napoli, Mostra d'Oltremare, 1940.
- <sup>12</sup> Gran parte dell'area corrispondente alla Mostra fu esclusa dall'approvazione dell'Alto Commissariato del 1927 alla base della II convenzione con la società Laziale come si evince dalla pubblicazione dell'Alto Commissariato sulle opere 1925-1930, Napoli, Giannini, 1930. Riedito da Grimaldi & C., Napoli 2006.
- <sup>13</sup> Cfr. Municipio di Napoli, *Deliberazione del Potestà*, 21 aprile 1937 (in bozza). Archivio RAPu, Triennale di Milano. Nella premessa si precisa anche che il Piano era stato presentato al «1° Congresso urbanistico nazionale» organizzato a Roma dal Ministro Giuseppe Bottai il 5-6 aprile dello stesso anno e che era stato redatto grazie all'iniziativa nel 1933 dell'ing. Giuseppe Cenzato, Presidente dell'Unione industriale fascista di Napoli e della Fondazione politecnica per il Mezzogiorno. Attraverso di lui le «Organizzazioni sindacali tecniche [...] prospettarono la possibilità di elaborare direttamente il piano regolatore, offrendo all'Amministrazione cittadina l'opera disinteressata dei loro più valorosi esperti, e l'assunzione di tutte le spese relative [...] mediante un'ordinanza del 24 marzo 1934 [...] si stabiliva che la commissione venisse costituita come ap- presso: Ing. G. Cenzato, D. De Francesco per l'Unione industriale fascista; ing. V. Gianturco, ing. C. Guerra, ing. U. Boursier per il Sindacato Ingegneri; arch. F. Chiaromonte, arch. M. Canino, per il Sindacato Architetti; arch. L. Piccinato, arch. F. Giordani, arch. G. Ippolito per la Fondazione Politecnica; A. Maffezzoli, I. Vanzi per il Sindacato Trasporti; Ing. R. Fiore per il Comune».
- <sup>14</sup> *Napoli. Le opere del regime. Biennio ottobre 1925-ottobre 1927*, a cura dell'Alto Commissariato per la città e la Provincia, Napoli, Giannini, 1927, p. 174.
- <sup>15</sup> *Napoli. Le opere del regime. Biennio ottobre 1925-ottobre 1930*, a cura dell'Alto Commissariato per la città e la Provincia, Napoli, Giannini, 1930. Riedito da Grimaldi & C., Napoli 2006, p. 439.
- <sup>16</sup> Archivio RAPu, Triennale di Milano.
- <sup>17</sup> Cfr. L. Pagano, *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli, Electa Napoli, 2001 (seconda edizione, Ariccia, Aracne, 2012).
- <sup>18</sup> Cfr. Città di Napoli, *Risanamento del Rione Fuorigrotta. Relazioni*, Napoli, 1937.
- <sup>19</sup> La Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, ideata e proposta dal duce, venne sancita dal RDL del 6 maggio 1937 n.1756 – convertito in legge il 31/12/1937 – che dettava le norme per la costituzione dell'Ente Autonomo Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, dotato di personalità giuridica e avente il compito di attuare ogni tre anni una esposizione. Con successiva legge del 4/4/1938, n. 2214, veniva approvato lo statuto dell'Ente nel quale venivano sanciti quali promotori della Mostra il Governo dell'Africa Orientale italiana ed il Governo della Libia, il Ministero dell'Africa italiana, il Consiglio delle Corporazioni, la Provincia, il Comune e il Banco di Napoli.
- <sup>20</sup> Stretto collaboratore di Piacentini in quegli stessi anni nel progetto dell'E42, Luigi Piccinato aveva appena progettato e realizzato la città di Sabaudia, la più apprezzata fra le città nuove sia dagli 'accademici' che dai 'moderni'.
- <sup>21</sup> D. Ghirardo, K. Foster, *I modelli delle città di fondazione in epoca fascista*, in *Storia D'Italia. Annali 8. Insediamenti e territorio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, 1985, p. 642.
- <sup>22</sup> Cfr. C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, Napoli, Montanino, 1940.
- <sup>23</sup> Cfr. I. Chambers, *Di chi è la città? Abitare il Futuro*, Napoli 2 ottobre 2015; Id., *Transiti mediterranei ripensare la modernità*, Napoli, Unipress, 2008.



# Patrimoni fragili: l'architettura del Novecento e i materiali sperimentali alla 'prova del tempo'

Renata Picone

«Come la sabbia negli orologi, anche il destino delle opere scivola tra le dita di coloro che le hanno costruite, e quando sulle mani non rimane neppure un granello di polvere, il tempo riprende definitivamente possesso delle cose che ha consentito agli architetti di creare e le affida temporaneamente in custodia alla miseria della Storia»<sup>1</sup>. Questa suggestiva considerazione di Francesco Dal Co, che conclude il suo volume sul Guggenheim di New York, torna a riflettere sul tema cruciale del rapporto tra l'opera di architettura e il Tempo. L'architetto che idea e progetta l'opera, che ne sceglie accuratamente i materiali, che ne segue l'esecuzione e le vicende costruttive in cantiere subisce, alla fine, un distacco dalla sua creatura, in cui la consegna al Tempo e ai posteri che dovranno averne cura, e lo faranno soprattutto se vi riconosceranno un valore e la individueranno come luogo in cui riconoscersi o riconoscere una fase della propria storia.

Il Tempo 'edace', che infligge degrado, dissesti e alterazioni – anche funzionali nel caso dell'architettura – alle preesistenze, conferisce, al contempo, una nuova vita all'architettura. Ciò ha a che fare con la ricezione dell'opera prima nella comunità contemporanea che l'accoglie e poi in quelle delle generazioni successive, che le conferiscono significati sempre nuovi. L'architettura del passato ha superato questo processo di storicizzazione in tutti i sensi, anche materico-costruttivi, superando in molti casi egregiamente la 'prova del tempo', come gli apparecchi murari di età romana, che permangono numerosi nei territori dell'ex impero, dimostrano a distanza di circa due millenni. La questione si pone con una certa problematicità quando ci riferiamo alla durata nel tempo di architetture che appartengono al patrimonio del Moderno: la sperimentazione di nuovi materiali<sup>2</sup> anche per la struttura portante, usati peraltro a loro volta al limite della loro resistenza per ottenere risultati di leggerezza e snellezza anche formale; l'adozione di elementi di finitura artistici, al limite tra produzione industriale e artigianato; il ricorso per un certo tempo ai materiali autarchici<sup>3</sup> oggi totalmente scomparsi dal mercato edilizio, costituiscono solo alcune delle questioni che rendono problematica la durata nel tempo di molte architetture della modernità e ancor più complesso l'intervento di restauro su di esse, e ciò anche quando l'architetto-costruttore le ha ideate, come nel caso del Museo newyorkese, per durare nel tempo.

Nella spirale in cemento armato del Guggenheim il tempo ha giocato un ruolo fondamentale nella realizzazione dell'opera, costringendo Frank Lloyd Wright a continui ripensamenti, tagli, sintesi, fino a giungere a quella che oggi è una delle massime icone dell'architettura americana moderna, sintesi estrema di struttura e forma, dove la spirale è allo stesso tempo elemento strutturale e simbolo. Spetta a noi, oggi, riconoscere il contributo all'opera di Wright, impedendo che lo scorrere del tempo possa alterare e degradare non solo la materia, ma anche la forza iconica del suo messaggio architettonico<sup>4</sup>. Spetta a noi, in altre parole, assicurarci che gli sforzi compiuti dall'architetto nella scelta dei materiali di finitura, dei cementi, delle armature, vengano premiati alla 'prova del tempo', accollandoci il compito di una cura e conservazione costante, che non alteri quei valori che fanno del Guggenheim Museum patrimonio della memoria collettiva<sup>5</sup>.

In questo caso l'architetto americano e il costruttore George N. Cohen avevano lavorato per far sì che l'opera potesse durare a lungo nel tempo e molte delle loro scelte hanno risposto egregiamente all'istanza della durata. Non sempre tuttavia gli architetti del Novecento hanno considerato quest'ultima come uno degli aspetti prioritari della progettazione, anzi in molti casi la scelta di utilizzare tecniche e materiali del tutto sperimentali, irriproducibili o non 'riparabili' è stata da loro intrapresa senza nessuna considerazione in merito alla loro durata e possibile manutenzione, quasi a voler implicitamente mettere in conto il loro degrado, una progressiva disgregazione, o almeno una loro sostituzione con elementi diversi.

Ciò per certi versi avvicina il tema del restauro di molte opere di architettura moderna a quello dell'arte contemporanea. In questo campo si ha a che fare con pezzi 'unici', la cui originalità e autenticità artistica è sostanzialmente legata ai materiali costitutivi, anche quando questi sono fragili e deperibili e anche nei casi in cui l'autore ha previsto e teorizzato per il suo lavoro una vita effimera, nonché l'importanza estetica dell'azione del tempo su di esse<sup>6</sup>. Ebbene, in questi casi – al di là dell'esplicita intenzionalità progettuale dell'autore sulla scarsa durata del manufatto o di una parte di esso – se l'opera ha ormai acquisito un suo autonomo valore storico o culturale tale da essere riconosciuta come luogo della memoria collettiva, ciò è sufficiente a motivarne il restauro<sup>7</sup>. Inteso soprattutto, quest'ultimo, come



operazione tecnica volta a rallentare il degrado e a preservarne il più a lungo possibile quei valori che la connotano, ormai riconosciuti dalla comunità.

Molti studiosi appartenenti alla cultura del Restauro hanno riflettuto su questa analogia tra la volontaria caducità di alcune opere dell'arte contemporanea e alcune componenti sperimentali dell'architettura del Novecento<sup>8</sup>. «Parrebbe che i principi e le metodologie normalmente ritenuti validi e utili per il restauro dell'arte antica siano messi in crisi dalle esigenze del mantenimento nel tempo di un'opera di Beyus o di Fontana»<sup>9</sup>, osserva Michele Cordaro a proposito di opere d'arte intenzionalmente deperibili, la cui specificità artistica risiede proprio nella 'fugacità' e 'alterabilità' dell'opera stessa. Egli torna a discutere sull'opportunità e sulla legittimità di un intervento che modifichi le caratterizzazioni materiche o sostituisca le parti degradate di un'opera contemporanea, anche se il fine è quello della conservazione e della trasmissione al futuro. Ma, egli stesso conclude, quando queste

opere hanno raggiunto in sé un loro valore storicizzato nel tempo e riconosciuto dalla comunità, il Restauro si pone come ineludibile compito. Sicuramente esistono dal punto di vista tecnologico significative diversità nelle modalità e tecniche di intervento tra l'arte contemporanea, l'architettura antica e quella moderna – non foss'altro per la co-attualità dell'oggetto da restaurare con i materiali contemporanei, tranne nei casi di tecniche costruttive ed artistiche divenute desuete – ma non al punto da scardinare l'impalcato teorico e metodologico che sostanzia la disciplina del Restauro nelle sue declinazioni contemporanee<sup>10</sup>; non al punto da considerare il restauro del moderno come una problematica a parte rispetto alla disciplina del restauro architettonico.

*Tramandare al futuro il Patrimonio costruito del Moderno*

Intervenire sul patrimonio architettonico della modernità presenta, dunque, molteplici criticità derivanti proprio dalla consistenza materica e dalle soluzioni tecnologiche altamente speri-

1. Stazione di Santa Maria Novella, Firenze (Progetto di G. Michelucci, 1932). Vista della Sala d'attesa. Foto di S. Iaccarino, novembre 2019.

2. Stazione di Santa Maria Novella, Firenze (Progetto di G. Michelucci, 1932). Forme di degrado delle strutture della pensilina. Foto di S. Iaccarino, novembre 2019.

mentali adoperate al tempo della costruzione. Basti pensare che i sistemi costruttivi alla base delle architetture della modernità si basano, fundamentalmente, sul principio della scomposizione e dell'eterogeneità degli elementi: in queste architetture si verifica una netta divisione tra componenti strutturali, componenti di 'tamponamento' con proprietà isolanti, elementi di finitura e di rivestimento. Il principio della scomposizione moltiplica le difficoltà di intervenire su architetture complesse di cui si rende necessaria un attento studio conoscitivo. Tale separazione tra gli elementi costituenti l'architettura della modernità porta a dover spesso intervenire da un lato sulle componenti strutturali – costituite per lo più da ossature in calcestruzzo armato che iniziano a distanza di 50\70 anni a manifestare fenomeni di carbonatazione derivanti dall'ossidazione delle armature<sup>11</sup> – e, dall'altro, sulle soluzioni di rivestimento, rappresentanti peraltro la porzione più fragile di questo patrimonio. A destare i problemi maggiori sono proprio gli elementi di 'arricchimento artistico' dell'architettura cosiddetta moderna, che divengono componenti connotanti quella fase che va dalla stagione del Liberty europeo, alle opere di Gaudì e Solerì, fino alle architetture moderniste italiane degli anni cinquanta e sessanta del Novecento. Raffinate membrature, esili ringhiere in ferro forgiato, arditi trattamenti cromatici, luminosi rivestimenti maiolicati, pannelli a mosaico, coperture in ferro e vetro, rivestimenti in piombo, pareti in 'bottiglie' di laterizio trascendono, in queste architetture, la propria natura di ornamento per diventare parte irrinunciabile dei manufatti cui appartengono.

Tali elementi presentano oggi considerevoli problemi di conservazione e restauro: a distanza di circa un secolo dalla loro realizzazione, essi si rivelano assai fragili a fronte di condizioni ambientali del tutto diverse e più nocive rispetto a quelle per le quali furono progettati. Eppure, un restauro inconsapevole o meramente sostitutivo finirebbe per comprometterne la sopravvivenza, annullando irreversibilmente quegli aspetti materici, superficiali, tattili e visivi che connotano tanto gli elementi decorativi stessi, quanto l'opera a cui appartengono<sup>12</sup>.

Il primo passo per un restauro culturalmente consapevole e tecnicamente avveduto è dunque quello del riconoscimento delle caratteristiche e dei plurimi valori di tali elementi e materiali costruttivi, di eterogenea e varia natura (lapidea, tessile, vegetale, metallica, lignea, etc.), il cui comune fine è quello di alleggerire e caratterizzare le superfici architettoniche all'insegna di un nuovo linguaggio, di una nuova espressione pienamente coerente con gli indirizzi politici e sociali del tempo.



È infatti necessario sottolineare quanto l'impiego da parte dei più grandi architetti del Novecento italiano di materiali edili sperimentali sia strettamente dipendente dal momento storico in cui essi vengono prodotti: si tratta in molti casi di materiali nati dalla forte spinta produttiva promossa dal regime fascista a cavallo tra gli anni trenta e gli anni quaranta del Novecento<sup>13</sup>, che mirava a rendere la nazione completamente indipendente dal punto di vista economico e produttivo, promuovendo e incentivando la produzione interna. Il risultato fu il sorgere di numerose industrie – molte delle quali attualmente inattive o riconvertite in altri cicli produttivi – che, anche con il supporto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, avviarono la produzione di innumerevoli materiali edili sperimentali dalle più variegate caratteristiche. Questi furono impiegati sia nel mondo del design e dell'arredo che nei sistemi costruttivi e di rivestimento delle nuove architetture, senza che si potesse contare su una loro ampia e collaudata sperimentazione: ciò ha ovviamente portato a una serie di problematiche relative a dissesti e a degrado di difficile risoluzione, data la non scontata reperibilità di questi materiali e la loro unicità<sup>14</sup>.

Un progetto di restauro su un edificio in cui sono stati impiegati tali materiali comporta, dunque, innanzitutto la presa di coscienza, da parte di chi opera, di tale unicità; quindi richiede un'approfondita fase di conoscenza delle loro specificità fisico-chimiche e della loro stabilità nel tempo. Solo ciò può guidare una valutazione cauta e condivisa tra i possibili interventi di conservazione e restauro e, in casi estremi, di sostituzione, vagliati necessariamente *ad hoc*, secondo quella logica del caso per caso che Ambrogio Annoni già nel 1943 avvertiva come necessaria soprattutto per intervenire sulle opere architettoniche del Moderno<sup>15</sup>.

Tornando alla natura dei nuovi materiali della modernità, di particolare interesse è l'analisi dell'utilizzo dei materiali lapidei<sup>16</sup>.



L'impiego di questi materiali come rivestimento durante l'autarchia instauratasi nel corso del ventennio fascista, connota e reinterpreta le facciate della nuova architettura: pietra artificiale, marmo, granito, travertino, laterizi, lito-ceramica, mosaico ceramico e vetroso, intonaco cosiddetto Terranova. Le storiche cave italiane vedono in questa fase un periodo di grande attività, e se i materiali provengono per lo più da cave antiche, la lavorazione degli elementi e le tecniche di posa sono nuove e spesso sperimentali. C'è dunque un recupero e una reinterpretazione di materiali tradizionali, che in certo senso mirano a riproporre l'*auctoritas* romana, che vengono adoperati non per soluzioni strutturali, spesso con soluzioni monolitiche e massive, bensì sotto forma di sottili lastre di rivestimento ancorate a scheletri strutturali in calcestruzzo armato.

Tale propagandistico rimando alla *romanitas* porta anche ad un ampio impiego del laterizio, utilizzato non solo nel suo formato ordinario, ma anche sotto forma di mattonelle, listelli o blocchi lavorati in fogge diverse: coerentemente alla diffusione delle strutture a scheletro e all'evoluzione dei processi produttivi, però, il laterizio viene impiegato nelle sue varie declinazioni come muratura di tamponamento o come semplice rivestimento

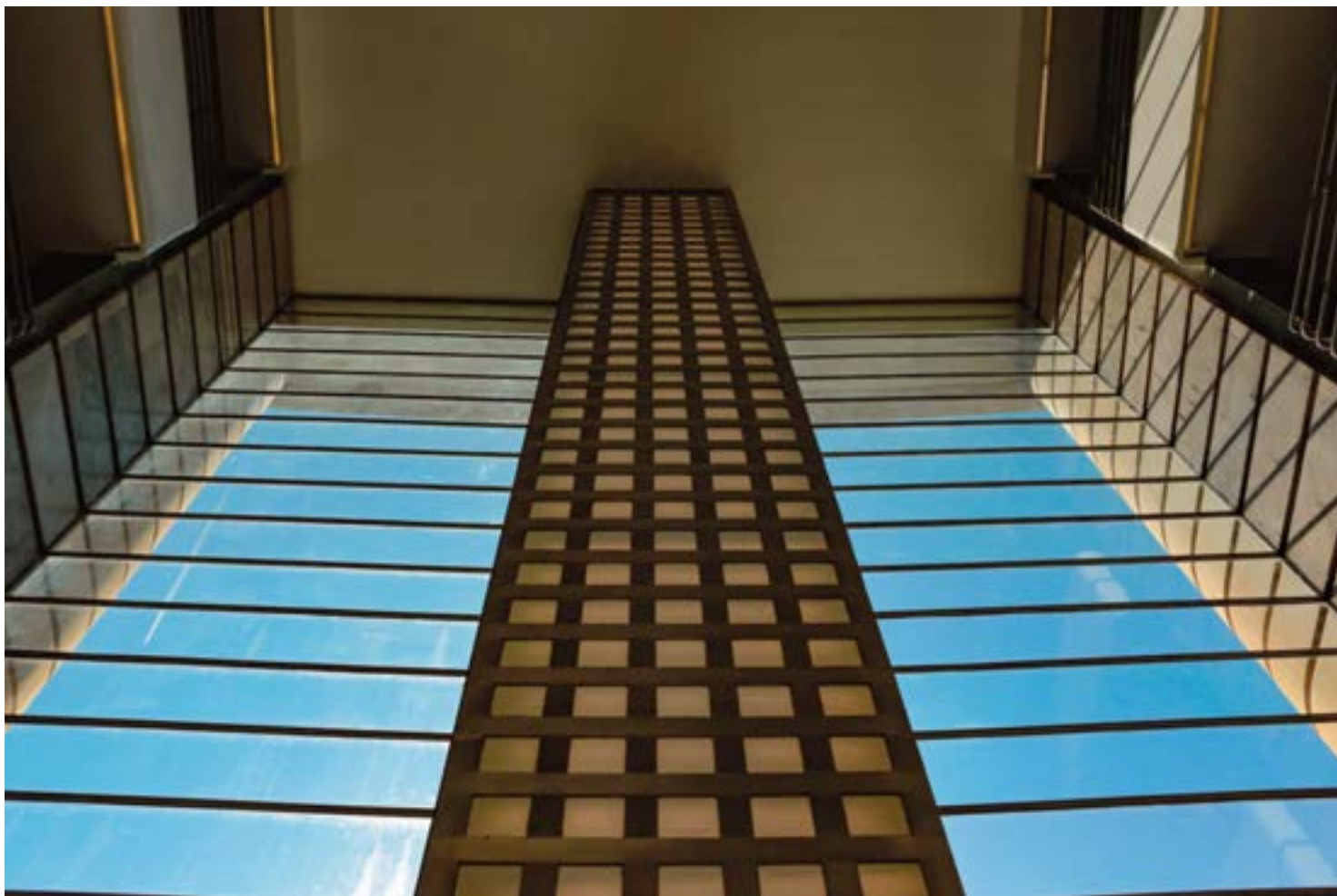
3. Palazzo delle Poste, Napoli (Progetto di G. Vaccaro e G. Franzi, 1936). Dettaglio del rivestimento in diorite. Foto di S. Iaccarino, ottobre 2019.

4. Palazzo delle Poste, Napoli (Progetto di G. Vaccaro e G. Franzi, 1936). Dettaglio del pilastro a tutt'altezza dell'atrio. Foto di S. Iaccarino, ottobre 2019.

secondo apparecchiature variegata. Il mattone moderno porta alla nascita del clinker, pietra ceramica, che l'industria chiamerà lito-ceramica: è un materiale del tutto nuovo, completamente diverso dal mattone ordinario di cui simula dimensioni e aspetti, ma dal quale si discosta per varietà, cromatismi, applicazione. Anche la lito-ceramica costituisce, dunque, un valido esempio per evidenziare quanto i nuovi materiali traggano origine da quelli tradizionali, distanziandosi però da essi per processi produttivi e campi applicativi.

Sia che si tratti di mosaico, di speciali lastre di vetro, Termolux, di mosaici ceramici o ancora di intonaco Terranova, palese risulta nel loro modo di utilizzo, il ricorso da parte dell'architetto al suddetto principio della scomposizione: questa separazione tra la parte strutturale dell'edificio, in calcestruzzo armato, i tamponamenti, spesso in laterizi forati o pannelli isolanti, il rivestimento e le parti di finitura – in cui viene ulteriormente potenziata la cifra sperimentale dei materiali della nascente industria collegata al *boom* edilizio – costituisce dunque una delle principali specificità dell'architettura moderna. Tale separazione netta e materica, oltre che formale, tra le parti dell'edificio, pone al restauratore contemporaneo problemi complessi, che riguardano in modo simultaneo ma non univoco tutte le componenti di queste architetture, e che richiedono da un lato competenze pluridisciplinari – in grado di affrontare la specificità dei singoli materiali sperimentali impiegati e dei loro comportamenti e meccanismi ricorrenti di degradazione – e dall'altro capacità di sintesi e di visione d'insieme dell'edificio, inteso come organismo unitario in cui non è possibile scindere il comportamento della struttura da quello della sua 'pelle' superficiale, reciprocamente interagenti.

In questo quadro, proprio questi elementi di finitura, meno resistenti alla 'prova del tempo' per loro stessa natura e direttamente esposti ai fattori di degrado, sono quelli che vengono troppo spesso disinvoltamente sostituiti con materiali simili, con gravi perdite in termini anche di qualità dei risultati. Certo è che un restauro che miri alla conservazione anche materica di questi elementi dovrà da un lato utilizzare le tecniche diagnostiche più avanzate per conoscere i meccanismi di degrado e dissesto per poterli prevenire o controllare e, dall'altro, postula la rinuncia al 'pieno rinnovamento' del loro stato di conservazione; richiede l'accettazione anche per il patrimonio del Moderno dei segni della patina del tempo. Ciò significa puntare su operazioni restaurative, intese quali cure preventive e manutentive costanti nel tempo, fatte di



operazioni minime ripetute ciclicamente, anche da manodopera non necessariamente specializzata. Interessante si mostra, in tal senso, l'analisi degli interventi di restauro di alcune opere di Antoni Gaudì, in cui gli elementi di finitura plurimaterici e artigianali costituiscono un elemento irrinunciabile dell'architettura. Occorre inquadrare tali interventi nella 'cultura del restauro' attuale in Spagna<sup>17</sup>, nella quale si è fatta strada una visione del fare restaurativo come operazione scientifica, tecnica e creativa «il cui obiettivo generale è proteggere il carattere documentale, architettonico e semantico del manufatto e garantire il mantenimento o miglioramento delle relazioni significative tra l'utenza e i monumenti»<sup>18</sup>; un concetto non estraneo a quanto Gaudì stesso affermò nel 1904 a proposito del suo intervento di restauro sulla Cattedrale di Palma di Maiorca. Qui, l'architetto catalano si cimentò nella ricerca di soluzioni che, pur ispirandosi al patrimonio ornamentale antico, fossero chiaramente identificabili quali opere del suo tempo<sup>19</sup>, secondo il concetto per cui il segno del proprio tempo è l'omaggio che ciascuna epoca deve offrire alle architetture del passato. Ciò ribadisce il carattere ri-creativo assegnato al restauro dall'architetto catalano, fortemente presente negli

interventi che si vanno oggi compiendo in Spagna sulla sua opera<sup>20</sup>. D'altro canto anche Le Corbusier riconosceva che l'opera di Gaudì aveva «saputo toccare il cuore degli uomini [perché aveva] prodotto dei valori che sostengono la creazione e il lavoro in una società che non dà alcuna possibilità di creazione»<sup>21</sup>. Eppure, difficile è per noi leggere e interpretare la sua opera come una riconquista dell'autenticità; proprio perché diverso e più legato alla materia è il nostro modo di percepirla. Tanto premesso, è opportuno analizzare alcuni casi di restauro di elementi di finitura condotti in Spagna, su opere di Gaudì, e in Italia, su materiali e strutture analoghe della tradizione costruttiva meridionale, osservando affinità e differenze. Un primo confronto può essere compiuto fra il restauro condotto alla fine degli anni Ottanta del Novecento sui sedili maiolicati del chiostro di Santa Chiara a Napoli<sup>22</sup>, progettati da Domenico Antonio Vaccaro nel 1738-1740, e l'intervento realizzato sul banco ondulado della piazza del teatro del Parco Güell. Si tratta di opere appartenenti a epoche storiche e culture figurative diverse, entrambe tese ad arricchire lo spazio architettonico con un sistema di sedute rivestite in maiolica, dove il valore evocativo e narrativo (nel caso napoletano), e quello cromatico (nel caso



catalano) vengono raggiunti grazie ad una sapiente applicazione della tecnica ceramica. Nel chiostro di Santa Chiara a Napoli, bisognava affrontare, con gli strumenti propri della tecnica anche chimico-fisica applicata al restauro, il problema del distacco della parte invetriata del rivestimento ceramico dallo strato laterizio sottostante, che consentendo alle acque meteoriche di infiltrarsi, aggravava il fenomeno di degrado: in questo caso, l'intervento di restauro, non avendo alcun intento mimetico, si è proposto, sin dall'inizio, quale operazione tecnica, di natura esclusivamente conservativa, volta a rallentare i processi di degrado in essere, rimuovendone le cause e, di conseguenza, gli effetti. In questo senso, l'intervento ha implicato importanti lavori di risanamento dall'umidità delle murature su cui sono applicate le maioliche, con la realizzazione di un'intercapedine interna ed esterna all'ambulacro, la cui ventilazione ostacolava la risalita dell'umidità nelle murature e ne provocava un graduale asciugamento, proteggendo anche le pitture murali delle pareti perimetrali del chiostro. Prima dell'inizio dei lavori di risana-

5. Grattacielo Pirelli, Milano (Progetto di G. Ponti, 1960). Vista attuale, foto pubblicata dal MIBAC, 2018.

6. Grattacielo Pirelli, Milano (Progetto di G. Ponti, 1960). Risultato dell'impatto aereo avvenuto nel 2002.

mento, i restauratori hanno eseguito un consolidamento provvisorio delle maioliche applicando sulla parte invetriata degli strati protettivi. All'inizio della fase diagnostica (1986) si pensava che la principale causa di degrado degli smalti delle maioliche fosse la cristallizzazione dei sali solubili presenti nelle murature non ancora isolate dal suolo, come testimoniavano le efflorescenze saline presenti nelle zone in cui lo smalto era caduto. Il degrado si manifestava, tuttavia, anche attraverso bolle che preludevano al distacco dell'invetriatura dal supporto laterizio, i cosiddetti crateri. Avanzando nella fase conoscitiva, fu invece chiaro (1988) che le bolle contenevano alghe e non sali come si era supposto, tant'è che il distacco dello smalto non avveniva lungo le linee nere color manganese della superficie maiolicata: al di sotto delle parti di colore nero, la quantità di luce che passava era, infatti, assai minore e le alghe, che si nutrivano del materiale ceramico, avevano bisogno di luce per la loro clorofilla, avevano scarsa tendenza a svilupparsi in tale direzione. Fu quindi necessario, dopo aver opportunamente irreggimentato le acque meteoriche sui pilastri, eliminare gli effetti del degrado, prevedendo tra l'altro impacchi con sostanze atte a far ri-aderire la parte decorata al supporto laterizio<sup>23</sup>. Tale rigorosa e lunga campagna conoscitiva ha indirizzato verso un intervento tecnicamente consapevole ed efficace, che ancora mostra alla 'prova del tempo' i suoi effetti positivi.

Nel banco del parco di Barcellona, «sirena fotografica»<sup>24</sup> per intere generazioni di architetti, il restauro è stato effettuato a partire dal 1991 dagli architetti Antonio Martinez Lapeña ed Elias Torres Tur<sup>25</sup>. La principale causa di degrado era costituita dal comportamento monolitico della struttura e dagli sbalzi termici, che avevano provocato varie lesioni nella parte strutturale e in quella di rivestimento. Dopo una lunga fase di rilevamento grafico e fotografico e di analisi diagnostiche, l'intervento ha previsto la riduzione dei problemi dovuti alla dilatazione derivante dagli sbalzi termici attraverso l'adozione di giunti in poliuretano e l'impermeabilizzazione con un doppio strato di malta di cemento mista a resine. Un forte orientamento sostitutivo nei confronti degli elementi ceramici originari di rivestimento si è, nel caso spagnolo, affiancato a scelte di natura tecnica, volte all'eliminazione delle cause del degrado, e ciò ha finito per incidere sull'alterazione di un'immagine ormai consolidata del sinuoso banco ceramico, oltre che sul grado di autenticità materica dello stesso. Come già osservava Giulio Pane in un articolo del 1993<sup>26</sup>, l'intervento ha parzialmente tradito le intenzioni dell'autore del sinuoso sedile – il quale amava assemblare materiali diversi cosicché, man mano che si fosse con-

sumata la parte invetriata, essa avesse potuto dar spazio al cotto sottostante che segnava la connessione tra le parti – e alterato i rapporti proporzionali esistenti, creando un rialzo al di sotto del banco che segue il suo andamento, molto più invadente per materiali e per forma rispetto al preesistente scalino realizzato da Gaudi.

Il tema del rivestimento delle superfici di facciata, in cui vengono impiegati materiali e tecniche sperimentali è riscontrabile in numerosi esempi di architettura moderna campana. Tra questi particolare rilievo assume la celebre fabbrica di Ceramiche Solimene a Vietri sul mare di Paolo Soleri, connotata da una cifra artigianale affidata all'arte ceramica: rivoluzionaria nella forma e nei materiali al pari del Guggenheim di Wright, quest'ultima presenta le pareti di tamponatura della struttura costituite da 'bottigliette' di laterizio disposte a filari orizzontali, fissate al collo da elementi in ferro, la cui base circolare forma la sinuosa superficie esterna dei coni che la caratterizzano. Nonostante un discreto stato di conservazione complessivo, garantito da un utilizzo continuo e consapevole da parte dei proprietari e dal permanere della funzione per cui è stata progettata, questo vero capolavoro del moderno inizia ad avvertire i primi segni del tempo, soprattutto in quelle parti dove il cemento armato e il vetro-cemento usato per i lucernai di copertura sono stati aggrediti da fenomeni ossidativi causati da una mancata irreggimentazione delle acque, e nel tamponamento laterizio, in cui si registrano alcune rotture e mancanze. Una sperimentazione didattica ha affrontato nello specifico la questione<sup>27</sup>, proponendo risposte misurate e calate *ad hoc* nella assoluta unicità del caso. Si tratta, com'è noto, di una facciata-manifesto i cui valori plastici e materici hanno la capacità di «dichiarare all'esterno, senza ricorrere a cartelli o manifesti, il tema funzionale alla base dell'edificio, manifestandolo attraverso l'unità organica della sua stessa architettura vertebrata sulla reiterazione del vaso d'argilla»<sup>28</sup>. Qualsiasi intervento restaurativo della fabbrica vietrese di Paolo Soleri deve fare i conti con il valore totemico dell'insieme, in cui la possanza volumetrica della composizione si stempera nella sequenza policroma di sedicimila vasi colorati incapsulati in enormi forme coniche<sup>29</sup>. Eppure i criteri che hanno guidato la proposta di restauro sono in ogni caso quelli del minimo intervento, della riconoscibilità, della massimizzazione della permanenza, della compatibilità e della reversibilità. Dopo un attento studio dello speciale sistema di fissaggio delle 'bottigliette', si è affrontato, nella sperimentazione universitaria, il problema del trattamento delle lacune, che favoriscono, peraltro, l'ingresso dell'acqua all'interno del tamponamento ceramico. Si è studiata dunque la possibilità di sostituire puntualmente gli elementi laterizi fratturati con altri di identico materiale, disposti in sottosquadro, inseriti nel complesso sistema a rete che assicura la staticità e il fissaggio generale delle 'bottigliette'. I nuovi elementi laterizi, prodotti dai forni della



fabbrica come quelli originali, saranno dunque più corti rispetto ai primi, e contrassegnati con la data di esecuzione. In tal modo le mancanze, per ora limitate, dei coni ceramici, verranno integrate, anche per far sì che il degrado da infiltrazioni non progredisca oltre la soglia dei primi stadi, rendendo più complessi e sostitutivi interventi di conservazione futuri.

Un interessante caso di restauro di un'altra icona architettonica del Moderno, il grattacielo Pirelli – realizzato da Giò Ponti tra il 1956 ed il 1961 a Milano e fortemente danneggiato dall'impatto di un aereo da Turismo nel 2002 – ha dimostrato già nel 2004<sup>30</sup> quanto sia possibile realizzare un restauro conservativo, che segue i criteri generali del restauro architettonico *tout court*, in un edificio che appariva assai fragile nel suo esile rivestimento in infissi in alluminio estruso, fortemente degradati e lacunosi ai tre piani in cui era avvenuto l'impatto (il venticinquesimo, il ventiseiesimo e il ventisettesimo). Ebbene grazie alla sensibilità dei progettisti, dei consulenti e di una buona risposta da parte delle ditte interessate<sup>31</sup> è stato possibile non sostituire gli infissi del 1961, ma, attraverso un sapiente lavoro quasi artigianale di adeguamento e di risagomatura delle matrici in alluminio, restaurare gli infissi voluti da Giò Ponti, che costituiscono uno degli elementi maggiormente connotanti l'edificio. Ciò ha significato per chi ha condotto le scelte di restauro 'riconoscere' le specificità delle scelte anche materiche effettuate all'epoca dall'architetto milanese, quindi acquisire le conoscenze tecniche e tecnologiche per intervenire in modo conservativo secondo la logica del 'minimo intervento', ma innanzitutto fare in modo

da garantire sicurezza strutturale e efficientamento energetico, richiesti dalla funzione pubblica attualmente svolta dall'edificio, senza cedere alla soluzione della sostituzione, più facile e scontata, ma certamente meno soddisfacente dal punto di vista della conservazione di un manufatto simbolo dell'architettura moderna della capitale lombarda.

Operazioni di questo tipo, studiate declinando *ad hoc*, rispetto al caso specifico, tecniche tradizionali o innovative di conservazione testimoniano in Italia un'accresciuta consapevolezza della necessità di affrontare il restauro di queste opere 'fragili'

dell'architettura moderna con interventi non sostitutivi, ma orientati alla massimizzazione della permanenza del materiale autentico. Esili strutture portanti in calcestruzzo sapientemente disegnate e realizzate con cura, intonaci storici, superfici decorate, sottili elementi in ferro, rivestimenti di diverse fogge o pavimenti in maiolica non possono più essere considerati 'superfici di sacrificio' ciclicamente rinnovabili, bensì elementi connotanti e irripetibili nella loro essenza fisica e materiale, ancorché segnata dal tempo, e, forse proprio per questo, più ricche e significanti, in quanto valore testimoniale della storia dell'uomo.

#### Note

<sup>1</sup> F. Dal Co, *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*, Milano, Electa, 2004, p. 94.

<sup>2</sup> *Materiali del Moderno. Campi, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi Editore, 2017; V. Bernardini, F. Dal Falco, *Manualistica. Architetture moderne: tecniche, materiali, criteri progettuali*, in «AU. Tecnologie», numero monografico, *Restauro dell'architettura del Movimento Moderno*, nn. 8-9, 1992, pp. 105-134.

<sup>3</sup> A. Pagliuca, *Materiali made in Italy. Avanguardia italiana nell'industria delle costruzioni del primo '900*, Roma, Gangemi Editore, 2019. Cfr. anche A. Pagliuca, P.P. Trausi, *I primi materiali Made in Italy*, in «ANAGKH», n. 86, 2019, p. 126.

<sup>4</sup> S. Caccia, C. Olmo, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli Editore, 2016.

<sup>5</sup> R. Picone, *Il Moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità delle architetture del XX secolo*, in «Confronti», *Il Restauro del Moderno*, n. 1, 2012, pp. 52-61.

<sup>6</sup> O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, Mondadori Electa, 2005, vedi in particolare F. Poli, *Premessa*, pp. 11 e sgg.

<sup>7</sup> B. Gravagnuolo, *Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo*, in «Confronti. Quaderni di Restauro architettonico», *Il Restauro del...*, cit., pp. 25-29; A. Basilico Pisaturo, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Artstudiopaparo, Napoli 2014.

<sup>8</sup> *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, a cura di M. Boriani, Milano, Unieopli, 2003.

<sup>9</sup> M. Cordaro, *L'eterogeneità dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, Umberto Allemandi, 2005, p. 65.

<sup>10</sup> Ivi, p. 64.

<sup>11</sup> *Architetture in Cemento armato*, a cura di R. Ien-

tile, Milano, Franco Angeli, 2008, vedi in particolare R. Picone, *Conoscenza e conservazione di un'opera del Moderno. Il restauro dell'ex fabbrica Cirio a Napoli*, pp. 444-452; G. Bruschi, P. Faccio, S. Pratali Maffei, P. Scaramuzza, *Il calcestruzzo nelle architetture di Carlo Scarpa. Forme, alterazioni, interventi*, Bologna, Editrice Compositori, 2006; L. Coppola, A. Buoso, *Il restauro dell'architettura moderna in cemento armato. Alterazione e dissesto delle strutture in c.a. - Diagnostica - Interventi di manutenzione e adeguamento antisismico - Materiali - Tecniche e cantieristica*, Milano, Hoepli, 2015.

<sup>12</sup> *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, a cura di P.G. Bardelli, E. Filippi, E. Garda, Venezia, Marsilio Editori, 2002.

<sup>13</sup> A. Pagliuca, *Materiali made in Italy*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, a cura di A. Morelli, S. Moretti, Firenze, Nardini Editore, 2018; *Esperienze nel restauro del moderno*, a cura di E. Pallazotto, Milano, Nuova Serie di Architettura. Franco Angeli, 2013, pp. 172.

<sup>15</sup> Il concetto del 'caso per caso' relativo alla questione del restauro del moderno viene teorizzato per la prima volta da Ambrogio Annoni. Cfr. A. Annoni, *Scienza e Arte del Restauro architettonico*, Milano, Framar, 1943.

<sup>16</sup> A. Pagliuca, P.P. Trausi, *La Pietra nelle architetture del Moderno, un riflesso della tradizione*, in «ANAGKH», n. 86, 2019, pp. 106 e sgg.

<sup>17</sup> A. Gonzales Moreno Navarro, *La restauración objectiva. Metodo SCCM dec restauración monumental. Memoria SPAL 1993 - 1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1999; S. Pérez Arroyo, *Dieci anni dopo: il restauro in Spagna*, in «Tema», n. 1, 1997, pp. 2-4; I. Ordieres Diez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de cultura. Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, 1995.

<sup>18</sup> A. Gonzales Moreno Navarro, *Il restauro del Palazzo Guell come esempio del metodo SCCM*, in «TeMa», n. 1, 1997, pp. 47-61, precisamente p. 47.

<sup>19</sup> G. Pane, *L'architettura di Gaudì e la moderna problematica del restauro*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXVII, f.lo. I-IV, gennaio - dicembre 1998, pp. 81-88.

<sup>20</sup> Cfr. *Gaudì, restaurado*, in «Informes de la Construcción», vol. 54, n. 481-482, settembre - dicembre 2002, *passim*.

<sup>21</sup> M. Revilla, *Gaudì: une exhortation au reject du sisteme*, in *Antoni Gaudì (1852 - 1926)*, Barcelona, Ministerio de Cultura - Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 38.

<sup>22</sup> G. Torracca, *La cura dei materiali nel restauro dei monumenti*, a cura di M.P. Sette, Scuola di specializzazione per lo studio e il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma, Bonsignori ed., 2001.

<sup>23</sup> Il restauro fu organizzato dalla Fondazione Napoli 99, in collaborazione con l'ICCROM e finanziato dalla CIGA.

<sup>24</sup> R. Pane, *Antoni Gaudì*, cit., p. 15; G. Pane, *Libertà profetica di Antoni Gaudì*, cit., p. 35.

<sup>25</sup> G. Pane, *Come restaurare un'opera di Gaudì. Il parco Güell a Barcellona*, cit.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>27</sup> Tesi di Laurea in Restauro architettonico, Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, candidato Marzio Di Pace, *Il restauro del moderno. La fabbrica di ceramiche Solimene (1954-56). Vietri sul Mare (SA)*, relatore: prof. arch. Renata Picone, a.a. 2011-2012.

<sup>28</sup> A.I. Lima, *Soleri: architettura come ecologia umana*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 123-124.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M.A. Crippa, *Dall'emergenza al Restauro. L'esemplarità di un percorso progettuale*, in *Il Restauro del Grattacielo Pirelli*, Milano, Skira, pp. 11-34.

<sup>31</sup> Il progetto di restauro architettonico è stato redatto da Corvino e Multari associati, la direzione lavori è stata effettuata dall'ingegnere Renato Sarno, affiancati da una Commissione tecnico-scientifica composta da Adriano De Maio, Maria Antonietta Crippa, Carla De Francesco, Pietro Petrarola e Giovanni Carbonara.



# Il restauro dell'architettura di un passato prossimo. Interazioni tra costruito e decorazioni

Valentina Russo

## *Superfici in Mostra*

Il 9 maggio 1940 si inaugura a Napoli la Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare<sup>1</sup>. Nella sua rarefatta spazialità, Marcello Canino e Luigi Piccinato dispongono architetture immerse nelle raffinate vegetazioni dei giardini: riaffermando il legame tra storia-arte-guerra-‘primato’ italiano e impero, la Mostra napoletana – ‘città di fondazione’ entro la città esistente – propone il superamento del carattere di transitorietà che ha caratterizzato il modo di concepire le esposizioni nel passato tramutando quel ‘primato’ italiano nella costruzione di qualcosa di permanente. Ispirato dal reticolo cardo-decumanico delle città antiche, l’assetto del complesso è pensato per una ‘città ideale’, fatta di scorci scenografici, larghe piazze e fontane in cui il disegno delle vegetazioni e delle sfavillanti decorazioni celebra la solidità di un insediamento destinato a divenire parte integrante della città esistente.

La necessità che le architetture, concepite per incastonarsi in tale disegno, evocino un mondo lontano orienta il progetto verso nuove forme, cromaticamente concluse da superfici articolate e altamente evocative. La convergenza di modelli architettonici contemporanei e forme artistiche<sup>2</sup>, tradizionali e sperimentali, tende a ricreare un ambiente di grande suggestione in grado di coinvolgere, anche attraverso il colore, lo spettatore fin dall’esterno degli edifici. Il rapporto tra l’architettura e la decorazione è fortissimo: con un coinvolgimento di massa, i maggiori artisti del tempo sono chiamati a collaborare affinché siano enfatizzati, con le loro creazioni, i molteplici temi della ‘colonizzazione’.

La Mostra diviene campo di sperimentazione ove la pluralità dei linguaggi architettonici si riflette nella pluralità delle tecniche impiegate, offrendo uno spaccato composito dell’evoluzione dei materiali e dei modi esecutivi negli anni che accompagnano e seguono la Seconda guerra mondiale. Il repertorio delle tecniche tradizionali – dal paramento maiolicato, al mosaico, dalla pittura ad affresco all’encausto – si fonde con quello delle tecniche innovative, plasmandole, nell’insieme, al servizio delle moderne esigenze. È questo il caso dell’Acquario Tropicale di Carlo Cocchia, architettura sulla quale torneremo, i cui prospetti sono rivestiti da un paramento maiolicato policromo ideato e realizzato da Paolo Ricci mescolando l’ispirazione ai *murales* messicani con la tecnica della ‘riggiola’ napoletana. Analogamente,

una convergenza tra significato architettonico e linguaggio d’arte si riscontra nel Padiglione delle Isole Italiane dell’Egeo, nel Teatro dei Piccoli, riedificato da Delia Maione e Elena Mendia nel 1952 o in quello dell’Espansione italiana in Oriente, progettato da Giorgio Calza Bini: una pagoda, in tale caso, rivisitata in chiave moderna, la cui tessitura esterna in pietrisco annuncia, grazie ad una modellazione plastica della superficie, il contenuto espositivo. Tale connubio tra funzione e superficie reinterpretata con originalità è, ancora, evidente nell’opera di Enrico Prampolini che firma il bozzetto per realizzare in ceramica il grande murale del ristorante della Piscina<sup>3</sup>, o nel Cubo d’Oro, rivestito da graniglia vitrea con finitura a smalto policromo su pannelli in cemento. Ancora, se il Palazzo degli Uffici o quello dell’Arte, come la Torre delle Nazioni, con i rivestimenti massivi in travertino evocano una sobria romanità, il Padiglione Albania richiama, con il finto bugnato in tufo giallo intonacato, la ‘casa-fortezza’ albanese.

Il rapporto tra architettura, forme plastiche e colore caratterizza, dunque, l’esperienza della Mostra all’alba del conflitto offrendo un percorso segnato dal contrasto tra volumi puri e fantasiose scene artistiche. Un contrasto, quest’ultimo, tra colore e rigore delle forme e non trasmissibile attraverso il *medium* fotografico ancora in scala di grigi che, invero, farà circolare per decenni l’immagine ‘ufficiale’ di manufatti dalle nitide geometrie<sup>4</sup>. Tutt’altro, in breve, rispetto ai contrasti determinati dall’accostamento tra superfici lisce, sculture, bassorilievi colorati, mosaici dalle tecniche diversificate, ampie stesure dipinte e ombre architettoniche che hanno caratterizzato l’identità policroma della Mostra d’Oltremare fin dalla sua nascita.

## *Un connubio tra architettura e arte: il «volto decorato» dell’Acquario Tropicale*

Un’intensa ripresa dell’arte ceramica applicata all’architettura caratterizza, in parallelo ad un più ampio fenomeno di ripresa di materiali ceramici nel periodo dell’autarchia<sup>5</sup>, anche l’ambiente napoletano tra fascismo e secondo dopoguerra<sup>6</sup>: una ripresa rappresentata, soprattutto ma non solo, dalla fabbrica di Posillipo, fondata nel 1938 da Giuseppina De Feo e connotata dall’obiettivo di raggiungere una sintesi tra pittura, scultura e architettura attraverso la riscoperta della ceramica popolare napoletana del Sei e Settecento<sup>7</sup>. Con la Triennale d’Oltremare,



la Ceramica di Posillipo trova occasione di sperimentare le applicazioni della propria produzione sull'architettura. Protagonista di tale rinnovamento culturale può considerarsi a pieno titolo Paolo Ricci, autore della decorazione in maiolica dell'Acquario Tropicale, dal medesimo autore definita «affine alla decorazione murale messicana, anche se la compilazione generale dell'opera, ispirata ad una concezione neoplasticista alla Mondrian, s'affidava nelle figurazioni plastiche ad un modello cubisteggiante»<sup>8</sup>.

Architettura 'silenziosa' nel complesso della Mostra d'Oltremare, l'Acquario interpreta in modo sobrio e raffinato l'elevata simbiosi tra forme dell'architettura e linguaggio artistico raggiunta negli anni del tardo fascismo<sup>9</sup>. La sua architettura si fonde pienamente con l'arte trasformando, come si vedrà, una nuda facciata in ricca ornamentazione plastica che, negli intensi cromatismi, suggerisce la destinazione d'uso del manufatto attraverso l'altorilievo. L'Acquario, progettato da Carlo Cocchia nel 1938, è localizzato al limite nord del complesso,

corrispondente alla sezione «arte, archeologia, attrazioni e sezioni varie». L'impianto planimetrico scaturisce pienamente dalla sua ubicazione: l'architetto risolse, difatti, il rapporto con il lotto trapezoidale su cui insiste tale architettura attraverso una semplice e razionale giustapposizione di volumi puri. Il solo fronte principale, corrispondente all'originario accesso, acquista consistenza tridimensionale grazie al rivestimento in ceramica: «Scene marine – scrive Antonella Basilico – caratterizzano il vivace rivestimento in ceramica sulla parete esterna dell'Acquario, dipinto e modellato personalmente da Ricci: sirene, tritoni, pesci e cavallucci marini si affacciano sullo sfondo di un mare italiano ricco e colorato, trasferendo per la prima volta i principi della decorazione murale messicana in un'esperienza italiana attraverso la sensibilità della cultura classica»<sup>10</sup>. Il connubio tra architettura e arte, o meglio tra architettura e composizione murale, nell'Acquario Tropicale non si esauriva all'esterno: nell'atrio era presente una struttura che fungeva da filtro al percorso per il pubblico con le vasche e che



1-2. Napoli, Mostra d'Oltremare, Acquario Tropicale. Ortofotopiano con rilievo del paramento maiolicato (elaborazione di C. Montone, 2010).

3. Napoli, Mostra d'Oltremare, Acquario Tropicale. Dettaglio del fronte principale con lacune nel paramento decorato.

presentava una pittura murale raffigurante anch'essa una scena marina<sup>11</sup>, attribuita a Carlo Farneti<sup>12</sup>. In seguito alle ristrutturazioni edilizie degli inizi degli anni Ottanta del Novecento, tale paramento interno è stato demolito per trasformare la zona d'ingresso in un'aula.

Locato l'edificio all'Istituto d'Arte Umberto Boccioni, gran parte delle formelle in cotto smaltato presenti originariamente



4. Napoli, Mostra d'Oltremare, Acquario Tropicale. Il fronte di accesso, con le tre aperture ricavate entro il rivestimento in cotto maiolicato realizzato da Paolo Ricci (1940) (Archivio Mostra d'Oltremare).

ai lati della facciata sono state rimosse per realizzare nuove aperture o per esigenze connesse alla sicurezza. Tali manomissioni hanno modificato e intaccato la plasticità che connotava l'architettura e la tridimensionalità del suo fronte principale nelle relazioni con gli alzati laterali.

Rispetto alle numerose architetture della Mostra oggetto di restauri in anni recenti o ancora in corso, l'Acquario appare oggi stravolto negli interni così da risultare pressoché irriconoscibili spazialità e valenze che lo hanno caratterizzato. Le scelte progettuali della fine degli anni Trenta e degli inizi degli anni Quaranta del Novecento, frutto di un'attenta riflessione sul 'funzionamento' dell'architettura e dei suoi impianti, possono solo intuirsi muovendosi al suo interno. Delle finiture originarie al presente non resta molto: gli infissi lignei sono stati quasi tutti soppiantati da infissi in alluminio mentre i pavimenti originari, diversificati in base alle funzioni degli ambienti, sono stati sostituiti da un pavimento in lastre di agglomerato (graniglie di marmo e cemento). All'esterno, le facciate presentano nu-

merosi impianti a vista; la parte basamentale, originariamente libera, è segnata da una zoccolatura in travertino mentre l'intonaco, originario, è ricoperto da più strati di successive tinteggiature.

Il raffinato rivestimento maiolicato di Paolo Ricci si presenta manomesso per molti aspetti: mentre il rivestimento laterale è stato quasi del tutto eliminato, anche a causa di variazioni delle bucaure, sul prospetto frontale mancano una figura ad altorilievo e talune piastrelle, alcune delle quali sostituite da quelle rimosse sul prospetto laterale. Le prime e le ultime due file di piastrelle appaiono divelte mentre l'ingresso principale è stato trasformato in una finestra, con conseguente perdita dei gradini, sebbene sia ancora riconoscibile la soglia in marmo.

Mentre la struttura portante in cemento armato e i tamponamenti in tufo non mostrano segni evidenti di degrado, le superfici esterne, sia quelle intonacate sia quelle in maiolica e in travertino, presentano patologie di degrado dovute a cattiva irreggimentazione delle acque e a conseguente umidità nelle murature. Anche l'intonaco è in uno stato di forte degrado dovuto all'azione degli agenti atmosferici, a vetustà e scadente tecnica esecutiva.

Il degrado maggiore che presenta la superficie maiolicata di Paolo Ricci è riferibile a lacune, sia sul fronte principale sia sui due fronti laterali arretrati, unitamente ai fenomeni causati dall'azione delle acque piovane e dell'umidità, dalla mancata manutenzione e da atti vandalici che caratterizzano in gran parte le superfici basamentali in travertino.

*Architettura, decorazioni, acqua:*

*la conservazione della Fontana dell'Esedra*

Le consistenti manomissioni e patologie di degrado presenti nel complesso della Mostra Triennale d'Oltremare sono dovute in gran parte alla sua breve vita: inaugurata nel 1940, questa fu attiva, difatti, soltanto nella fase appena precedente l'ingresso dell'Italia in guerra. Durante e dopo il conflitto, l'utilizzo quale Centro di Convalescenza dalle Truppe Alleate e l'occupazione da parte tedesca (1942-1943) determinarono ingenti danni al patrimonio architettonico e vegetazionale dell'intero complesso, la cui gestione fu affidata dal 1948 all'*Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo* che portò all'inaugurazione, nel giugno del 1952, della *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo* attraverso una sua estesa ricostruzione. Privare le architetture degli apparati celebrativi – molto spesso deperibili – accomunò numerosi interventi effettuati nel secondo dopoguerra, con l'obiettivo di conferire ai manufatti un aspetto razionale e internazionale in opposizione ai messaggi di un recente e 'difficile' passato dagli stessi veicolato.

Dopo un lungo periodo di abbandono, culminante nelle vicende successive al sisma del 1980, l'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare ha avviato un programma di riqualificazione del proprio

patrimonio architettonico<sup>13</sup> scandito, entro i numerosi interventi, dalle opere condotte sul Cubo d'Oro<sup>14</sup>, sul Palazzo dell'Arte-Teatro Mediterraneo e sull'Arena Flegrea<sup>15</sup>. Ha anticipato queste ultime il programma di rifunzionalizzazione della Fontana dell'Esedra, opera magniloquente di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia (1938-1939)<sup>16</sup> che si proietta verso le colline in piena continuità con la natura circostante.

Il manufatto fu studiato dai progettisti nei dettagli al fine di ottenere uno spettacolo di significativo impatto visivo grazie all'uso raffinato di acqua, luci e suoni. Oltre la lunga vasca rettangolare si apre l'esedra, che, similmente ad un palcoscenico teatrale, è costituita da quattro corone semicircolari concentriche e degradanti verso la vasca centrale, formate ciascuna da diciannove vasche trapezoidali. Queste, chiuse da solette in c.a. poggianti su muri di tufo e sui muri del cunicolo sottostante, erano rivestite da «intonaco maiolicato»<sup>17</sup>: materiale, quest'ultimo industrialmente noto come *Glasis*, «impermeabile durissimo», «per interni e per esterni colorato naturalmente in una infinita varietà di tinte - contro l'umidità - lavabile - resistente ai sali marini al gelo ai calori tropicali - conosciuto in tutto il mondo - premiato con medaglia d'oro»<sup>18</sup>. La coreografia *sons et lumière* fondeva, dunque, nell'intreccio tra natura e artificio, superfici colorate, musica, luci variopinte e acqua, illuminata nei getti attraverso 1328 proiettori subacquei che alternavano colori e luce bianca sull'esedra, sulle cortine e sulla vasca centrale.

Colpita da una bomba durante il secondo conflitto mondiale, la fontana fu danneggiata nelle corone semicircolari e nelle terminazioni degli impianti idrico ed elettrico. Ricorrendo alle stesse imprese che avevano realizzato la prima 'versione', le parti murarie furono recuperate e l'impiantistica rimessa in efficienza. Un grande fregio in maiolica a rilievo, opera di Giuseppe Macedonio<sup>19</sup> realizzata in due anni (1950-1952), fu disteso sulle cortine della conclusione semicircolare per una superficie<sup>20</sup> di 1000 mq: l'«evoluzione dell'uomo nella natura» ricoprì ogni parte dell'esedra richiamando alle attività remote della pastorizia, della caccia e dell'agricoltura. Frammenti ceramici in verde ramina e blu cobalto furono posti sul fondale in cui l'artista incastonò gigantesche figure umane e animali. Al centro della composizione due bovini, un toro e una mucca circondati dai simboli del Sole, del tuono e del fuoco volevano rimandare al mito della fecondità. L'8 giugno 1952 la fontana fu nuovamente inaugurata, così come avvenuto nel 1940 con uno spettacolo di luci e acqua sincronizzato sulle note dell'*Aida*: «La possibilità di variare a volontà le altezze dei getti d'acqua ed entro certi limiti la loro configurazione, quella di regolare, dosare e variare le luci, danno alla fontana dell'Esedra, la caratteristica del 'sempre nuovo' per cui ben si spiega che il pubblico dei visitatori sostì per delle ore a contemplare questo spettacolo superbo che viene inoltre integrato dalla musica che, opportunamente

5. Napoli, Mostra d'Oltremare, Fontana dell'Esedra. Le vasche trapezoidali delle 'corone' dell'esedra ancora a secco al

termine della realizzazione (1941) (*Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», 1-2, 1941, p. 36).

sincronizzata alla potenza dei getti, lo rende tanto suggestivo e pieno d'incanto!»<sup>21</sup>.

A seguito di un lungo periodo di assenza di manutenzione, dal 1987 ha preso avvio il restauro della fontana attraverso un primo progetto incentrato sull'impiantistica idraulica, elettrica e 'scenografica' nonché sulle opere civili; progetto ripreso nel 2000 con aggiornamenti derivanti dal quadro normativo e con il più evidente obiettivo di una manutenzione programmata del manufatto. All'avvio degli interventi, il complesso si caratterizzava per un avanzato stato di degrado: i viali laterali, già rivestiti alla fine degli anni Trenta con betonelle color ossido di rame, erano ricoperti da asfalto; le parti in calcestruzzo, armato e non, presentavano distacchi e mancanze, particolarmente evidenti nei bordi delle vasche. Le fontane circolari disposte ai lati del vasto bacino centrale erano riempite da terreno così come pressoché scomparse erano le bordure in calcestruzzo delle aiuole a prato. Fessurazioni diffuse interessavano i fondi delle vasche a cascata costituenti l'esedra a monte, le cui traversole intermedie con le tubazioni per il lancio dei getti erano riempite da materiali cementizi. Un cospicuo degrado interessava, in particolare, il grande fregio in maiolica a rilievo con fenomeni ossidativi dei perni di ancoraggio e diffuse efflorescenze, con conseguenti distacchi delle pellicole smaltate e cadute dei supporti, dovuti all'infiltrazione delle acque.

Il programma attuato è stato «inteso come insieme delle strategie e degli interventi utili a garantire il mantenimento in efficienza dello stato di consistenza e di funzionalità scenografica che il manufatto esprimeva all'interno dell'intero complesso espositivo»<sup>22</sup>. Il ruolo attribuito agli effetti scenografici e alla 'meraviglia' connessa alla visione dell'opera ha costituito, pertanto, una delle principali ragioni che hanno condotto all'adeguamento impiantistico della fontana novecentesca in virtù della «necessità di utilizzare tecnologie più avanzate nel campo della sicurezza e dei consumi energetici, così da consentire un basso impatto gestionale dell'opera»<sup>23</sup> e, nel contempo, «di confrontarsi con un pubblico che, vivendo in un contesto sociale caratterizzato da uno sviluppo tecnologico elevatissimo, potrebbe avere difficoltà a sentirsi coinvolto da effetti speciali che tanto avevano affascinato le passate generazioni»<sup>24</sup>. Il problema, in sintesi, è stato quello di individuare le strade di un possibile ricorso a tecnologie di ultima generazione entro un'architettura già in sé innovativa in senso costruttivo e impiantistico al fine di restituire quel ruolo, perduto nei decenni trascorsi, di 'luogo delle meraviglie'. L'adozione di sistemi finalizzati a migliorare la funzio-



nalità dell'opera in termini di automazione ha costituito, dunque, l'obiettivo precipuo che ha distinto la progettazione degli anni Ottanta da quella degli inizi del secolo XXI, rappresentando, parimenti, il passaggio da una fase ancora tradizionale di adeguamento impiantistico ad una ormai propria della *soft engineering*. Pur nella ricorrente sovrapposizione dei termini 'recupero' e 'restauro', il progetto si è connotato, nella metodologia seguita, per un approccio sostanzialmente conservativo e rispettoso dell'autenticità dell'opera, pur nella sua 'breve' stratificazione. Nelle linee generali, l'intervento si è posto l'obiettivo di conservare il manufatto novecentesco nelle sue valenze costruttive, strutturali e formali, mirando alla riaffermazione di un valore scenografico e compiuto della fabbrica, come intesa nel 1940 e 'restaurata' nel secondo dopoguerra.

Diversamente dagli anni precedenti, un più approfondito cantiere della conoscenza è stato sviluppato nel corso del più recente intervento (2000-2006), attraverso il rilievo dell'intero complesso nelle sue caratteristiche dimensionali e materiche, confrontate con quanto reperito in sede di ricerca storica<sup>25</sup>. Come è emerso dall'indagine in sito, le dodici vasche a cascata erano state delimitate, nel senso trasversale, da muretti in c.a. entro i quali erano posizionati gli ugelli per le cascate; ciascuna sormontava la successiva per circa 15 cm, con un livello massimo dell'acqua di 40 cm. Fenomeni di ritiro verificatisi durante la realizzazione dell'opera, assestamenti successivi dei materiali e del terreno avevano determinato, nel tempo, la formazione di fessurazioni nei fondi delle vasche con il conseguente interessamento dei muretti laterali e delle pavimentazioni adiacenti a questi ultimi: patologia che ha condotto a diffuse sigillature con cemento idraulico espansivo a rapida presa e alla successiva impermeabilizzazione delle vasche con prodotti a base cemen-



tizia con resina elastica.

Ben più complesso si è dimostrato l'intervento nella parte a monte della fontana, costituita dall'edera, dove il connubio tra parti architettoniche e decorative ne ha influenzato il degrado. Anche in tal caso, una generale obsolescenza delle solette di fondo in c.a., poggianti su muri in tufo e coprenti gli ambienti in sotterraneo, aveva comportato la formazione di fessurazioni poste in asse con i cunicoli e di dissesti nei solai con ammaloramento delle armature. Effettuati i carotaggi, dalle prove a compressione meccanica si è rilevato che i valori di resistenza delle solette risultavano nettamente inferiori rispetto a quelli delle malte di impermeabilizzazione; risultato, quest'ultimo, che ha condotto ad ipotizzare, considerata la modesta dimensione delle armature e il degrado dei solai, che la sopravvivenza delle vasche fosse ormai in larga parte attribuibile solo alle impermeabilizzazioni. Le settantasei vasche sono state, pertanto, trattate con sigillatura delle fessurazioni con malte idrauliche e la parte corrispondente al cunicolo è stata rafforzata con *spritz-beton* armato collegato alla struttura

superiore con chiodature. Anche per i muretti delle vasche è stata prevista la sarcitura delle fessurazioni e la messa in opera di armature di ancoraggio tra le parti distaccate.

Il degrado delle vasche ha influenzato, come anticipato, lo stato di conservazione del paramento maiolicato, favorendo un generalizzato processo di infiltrazione delle acque. A seguito di un accurato studio del quadro fessurativo diffuso sulle parti verticali e orizzontali, dei distacchi delle piastrelle dal sottofondo e dello smalto dal supporto ceramico – rilevati a mezzo di indagini termografiche – nonché dal rilievo dei fenomeni di ossidazione dei perni di ancoraggio, delle vegetazioni infestanti e dei biodeteriogeni interessanti i pannelli decorativi, l'intervento di restauro si è articolato perseguendo, da un lato, il consolidamento strutturale delle parti sottoposte alle vasche nonché operando localmente per la conservazione del vasto mosaico ceramico. Il fissaggio delle parti distaccate è stato attuato attraverso iniezioni di consolidante idraulico senza pressione mentre la riadesione della pellicola a smalto si è ottenuta con microiniezioni di resina acrilica. Alla sarcitura

6-7. Napoli, Mostra d'Oltremare, Fontana dell'Esedra. Le condizioni dell'esedra a seguito del restauro. Si notano ampie lacune del paramento maiolicato, integrate con intonaco liscio dal forte contrasto cromatico rispetto al tutto.

8. Napoli, Mostra d'Oltremare, Fontana dell'Esedra. Particolare del rivestimento maiolicato in cui si

distinguono i perni metallici di fissaggio.

9. Napoli, Mostra d'Oltremare, Fontana dell'Esedra. Dettaglio del paramento prima del restauro effettuato tra il 2000 e il 2006. È evidente un'ampia lacuna tra le figurazioni ad altorilievo (Archivio Soprintendenza AA.BB.AA.PP. per il Comune di Napoli).

e microstuccatura delle fessurazioni, ha fatto seguito la pulizia dell'intero ciclo ceramico e, quindi, la reintegrazione delle ampie e diffuse lacune con intonaco liscio, privo di trattamenti cromatici. Una scelta, quest'ultima, che se ha evitato qualsiasi riproposizione mimetica, ha determinato, di converso, uno squilibrio percettivo particolarmente evidente, facendo visivamente 'pesare' le parti integrate senza alcun controllo estetico-figurale.

### Conclusioni

Come si evince dalle esperienze sopra descritte, specifiche problematiche di conservazione interessano le architetture 'decorate' della Mostra d'Oltremare sia in rapporto alle modalità interpretative, sia rispetto all'analisi delle forme di degrado e, quindi, alle scelte operative per la trasmissione al futuro di opere d'arte in larga parte esposte all'aperto. Ciò può considerarsi sia a fronte di tecniche 'innovative' per gli anni nelle quali sono state prodotte sia rispetto al ricorso a tecniche artistiche 'consolidate' qual è la ceramica smaltata, sollevando questioni molto particolari nella conservazione del patrimonio costruito, dettate dalla piena simbiosi tra struttura architettonica e paramenti decorati<sup>26</sup>.

All'assenza di uso e alla scarsa manutenzione, si affianca una complessa interazione tra architetture, parti di rivestimento, fattori inquinanti, agenti climatici – forte caldo estivo e alte percentuali di umidità, soprattutto – e vegetazioni circostanti. Basti considerare gli effetti dei fenomeni di umidità ascen-

dente che, dal supporto murario, interessano le superfici in cotto o le facciate ad affresco o encausto con il probabile determinarsi di efflorescenze saline e conseguenti distacchi della pellicola smaltata o degli strati pittorici. O, ancora, si considerino gli effetti dell'assenza di aggetti protettivi in sommità o l'incidenza che ogni fenomeno di danno strutturale assume su paramenti 'fragili', spesso già interessati dalla polverizzazione dei leganti posti all'interfaccia tra supporto e rivestimento e, dunque, dalla conseguente decoesione.

Trattasi di problematiche interne all'alveo del restauro *tout court* sebbene connotate da specificità proprie del restauro del patrimonio architettonico contemporaneo soprattutto laddove ci si confronti con materiali 'industriali' di breve impiego<sup>27</sup>: specificità al centro di ricerche di respiro internazionale, incentrate sul rapporto tra architettura del Novecento e policromie<sup>28</sup>, con problematiche che pongono la conservazione del vasto complesso della Mostra d'Oltremare ben oltre una prospettiva locale e monotematica bensì in relazione con tutto un ampio campo di esperienze di restauro dell'architettura del XX secolo in Europa e con questioni parallele – anche interne alla ambito estetico – che ineriscono il restauro dell'arte contemporanea<sup>29</sup>.

Gli edifici ancora presenti nella Mostra d'Oltremare costituiscono, più in generale, un osservatorio privilegiato e importante per misurare le specificità proprie del progetto di conservazione di architetture 'decorate' del Novecento laddove, attraverso l'unità delle arti, la superficie esposta all'aperto diviene luogo di percezione e fruizione artistica ma, allo stesso tempo, registra l'interazione tra l'architettura medesima e l'ambiente esterno. Edifici arricchiti nelle forme d'arte, quali il Padiglione delle Isole Italiane nell'Egeo, il Padiglione Albania o quello della Civiltà Italiana in Africa con la chiesa annessa, così come l'Acquario Tropicale, reclamano, al presente e con urgenza, un attento programma di conservazione entro l'insieme degli interventi di restauro delle architetture della Mostra d'Oltremare, programma da intendersi in relazione ad una più ampia unità di principi propria del restauro dell'architettura e delle opere d'arte.

### Note

<sup>1</sup> Cfr., in particolare: *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli Campi Flegrei 9 maggio-15 ottobre 1940 XVIII. Documentario*, Torino, Industrie grafiche Gros Monti e Co., 1940; *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», 1-2, 1941; G. Russo, *La mostra d'oltremare*, in «Industria Meridio-

*nale*», I, 9, 1952, pp. 663-691; S. Riccio, *La Mostra d'Oltremare e la sua ricostruzione*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1954; U. Siola, *La mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 92-95; *La Mostra d'Oltremare: un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005; F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, *Culture et architecture en Ita-*

*lie dans les années trente: la Triennale, l'E 42, la Mostra d'Oltremare et la Modern Heritage List*, Napoli, Paparo, 2006; G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011; Id., *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012.

- <sup>2</sup> Cfr. O. Ghiringhelli, *Arte e architettura a Napoli: il caso della Mostra d'Oltremare*, in *Architettura dell'eclettismo. Il rapporto con le arti nel XX secolo*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori editore, 2008, pp. 315-340; A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura, Napoli 1930-1940*, Napoli, paparoedizioni, 2009, pp. 87-152.
- <sup>3</sup> A. Porzio, *Problemi conservativi della ceramica in architettura: il restauro del fregio Prampolini alla Mostra d'Oltremare*, in *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e Decorazione*, a cura di M.G. Gargiulo, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012, pp. 263-278.
- <sup>4</sup> Per tale dicotomia, si veda F. Mangone, *Emblemi del Movimento moderno e immagine fotografica: il restauro "alla Dorian Gray"*, in «Confronti», n.1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*, pp. 102-105.
- <sup>5</sup> F. Augelli, *Lo sviluppo e l'impiego dei materiali ceramici in Italia nel periodo autarchico*, in «Costruire in laterizio», 60, 1997, pp. 425-429; Id., *Materiali e tipi costruttivi moderni in Italia nel periodo autarchico*, in *La sfida del Moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, a cura di M. Boriani, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, pp. 47-62.
- <sup>6</sup> Cfr. *La ceramica del Novecento a Napoli*, cit.
- <sup>7</sup> I. Valente, *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso fra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945: gli anni difficili*, catalogo della mostra, a cura di M.A. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 53-66.
- <sup>8</sup> P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli 1800-1943*, Napoli, Edizioni Banco di Napoli-Guida Editore, 1981, pp. 225-226. Cfr. anche D. Ricci, A. Grieco, *Ceramica e architettura nello sguardo di Ricci*, in *La ceramica del Novecento a Napoli*, cit., pp. 349-362.
- <sup>9</sup> A tale aspetto è dedicato lo scritto di C. Montone, *Napoli: l'acquario tropicale nella Mostra d'Oltremare. Degrado e oblio*, in «ANAFKH», 67, 2012, pp. 106-115.
- <sup>10</sup> A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., pp. 141-144.
- <sup>11</sup> Archivio fotografico della Mostra d'Oltremare.
- <sup>12</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli Campi Flegrei 9 maggio-15 ottobre 1940 XVIII*, cit., pp. 35-38 e disegni seguenti.
- <sup>13</sup> *Dossier Napoli: la Mostra d'Oltremare patrimonio dell'umanità?*, in «ANAFKH», 48, 2006, pp. 34-81; A. Castagnaro, *Il restauro del moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli*, in *Il restauro del Moderno*, cit., pp. 164-171; S. Stenti, *Su alcuni restauri in corso alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, ivi, pp. 172-176.
- <sup>14</sup> Cfr., a firma della scrivente, *Come un mosaico. Per il difficile (e urgente) restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli*, in questo volume, con bibliografia precedente.
- <sup>15</sup> B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta: l'arena Flegrea di Giulio De Luca (1938; 2001)*, in *Dossier Napoli*, cit., pp. 68-72; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudiopaparo, 2013; G. Menna, A. Pane, *The weak memory. The destruction and reconstruction of the Arena Flegrea in Naples and its present issues of conservation*, in *Proceedings of the 9th International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions*, a cura di F. Peña e M. Chávez, Mexico City 2014.
- <sup>16</sup> A. Grassia, *La regina della notte*, in «Luce», 1, 2009, pp. 40-48; V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra. Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: Eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, Atti del Convegno, Cesena, 29-30 aprile 2011, a cura di M. Pretelli e A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011, pp. 56-63; V. Russo, G. Ceniccola, *The conservation of surfaces of architecture and art in the Mostra of Oltremare in Naples. Researches, projects, restoration yards*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno, (Bressanone, 10-13 luglio 2012), Venezia, Arcadia Ricerche, 2012, pp. 889-899.
- <sup>17</sup> Cfr. *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», 1-2, 1941, cit., p. 89.
- <sup>18</sup> «Rassegna economica dell'Africa italiana», XXVI, 1938, p. 124.
- <sup>19</sup> Per Giuseppe Macedonio si veda, in particolare *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, a cura di D. Lucignano, S. Catullo, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, in particolare pp. 70-110.
- <sup>20</sup> G. Borrelli, *Giuseppe Macedonio ceramista e scultore*, in «Napoli nobilissima», XXV, 3-4, 1986, pp. 137-141; A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., pp. 139-140; G. Napolitano, *Giuseppe Macedonio e la ceramica d'architettura: l'Esedra della Mostra d'Oltremare*, in *La Ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, in «Quaderni della Ceramica», I, 2003; *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, cit., pp. 70-110; D. Lucignano, S. Catullo, *Giuseppe Macedonio tra ceramica per l'architettura e sperimentazione*, in *La ceramica del Novecento a Napoli*, cit., pp. 295-316.
- <sup>21</sup> P. Sasso, *La seconda nascita*, in *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, Mostra d'Oltremare-Napoli*, a cura di E. Fiore, s.n., s.l. (ma Napoli) 1952, p. 42.
- <sup>22</sup> Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, *Recupero Fontana dell'Esedra. Adeguamento del progetto (aprile 1987). Progetto definitivo. Relazione generale*, aprile 2002, pp. 17-18. L'Ufficio Tecnico della Mostra d'Oltremare ha condotto l'intera progettazione dell'intervento (responsabile della progettazione: arch. M. Zuccaro), con la consulenza idraulica del prof. ing. M. Di Natale e la consulenza illuminotecnica dell'arch. A. Grassia.
- <sup>23</sup> Ivi, p. 18.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> L'approfondimento delle caratteristiche costruttive è stato portato avanti con prove di carbonatazione e di resistenza del calcestruzzo dei solai dell'esedra e delle vasche a cascata, previa esecuzione di carotaggi, eseguiti anche nelle fontane circolari e su tratti di murature per verificare gli spessori.
- <sup>26</sup> Per tali aspetti, si vedano gli scritti di S. Gizzi, *Problemi di conservazione e di restauro della ceramica e degli elementi decorativi in architettura. Esperienza di soprintendenza*, in *La ceramica del Novecento a Napoli*, cit., pp. 21-54; U. Carughi, *Rapporto arte-architettura*, ivi, pp. 55-60.
- <sup>27</sup> Entro una bibliografia molto vasta, si vedano: *Il patrimonio architettonico del XX secolo fra documentazione e restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze, Alinea, 2000; *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, a cura di P.G. Bardelli, E. Filippi, E. Garda, Venezia, Marsilio 2002; *La sfida del moderno*, cit.; *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, restauro, manutenzione*, a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Venezia, Arcadia Ricerche, 2004; M.A. Crippa, *Il restauro del moderno, problemi e casi di studio d'architettura*, in «Arte lombarda», 1-3, 2006, pp. 285-294; *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli, 2008; *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, a cura di A. Canziani, Milano, Mondadori Electa, 2009; «Confronti», n.1, 2012, cit.; F. Graf, *Histoire matérielle du bâti et project de sauvegarde. Devenir de l'architecture moderne et contemporaine*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 2014; S. Salvo, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- <sup>28</sup> Cfr. *La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo*, a cura di G. Jean, Firenze, Nardini, 2013.
- <sup>29</sup> Cfr. O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, Mondadori Electa, 2005; *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, U. Allemandi, 2005; *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di M.C. Muncici, A. Rava, Milano, Skira, 2013.



# Restauro del Moderno: memoria di 'superficie' e strumenti teorico-operativi del restauro

Bianca Gioia Marino

Dei dodici giudizi che Eric J. Hobsbawm riporta nel suo celebre testo sul *secolo breve*, quello dello storico Franco Venturi è sintomatico. Sulla possibile definizione di cosa e come fosse il 'Novecento', il figlio dello storico dell'arte Lionello si esprime rilevando che si tratta di «una risposta impossibile. Il XX secolo, per me – egli continua –, è soltanto il tentativo sempre ripetuto di capirlo»<sup>1</sup>. Un tentativo che da qualche parte, negli ultimi anni, si riflette nella sistematizzazione e nello sforzo di 'musealizzare' il secolo, con la creazione dei musei del Novecento<sup>2</sup>.

Vi è una forte interdipendenza tra la metamorfica consistenza del secolo XX, in termini di una sua decodificazione e comprensione, e la difficoltà delle scelte che riguardano la sopravvivenza di quelle architetture che sono ritenute di valore storico-architettonico o culturale per il secolo da poco passato.

Trattare infatti un tema di restauro del 'moderno', vale a dire del progetto di intervento sull'architettura del secolo scorso ai fini della sua conservazione, comporta ancora, e sempre, un impegno di particolare complessità; e ciò sia sul piano teorico-metodologico, sia su quello di tipo strettamente critico.

La questione è via via sempre più all'ordine del giorno con una netta amplificazione della sua attualità, e ciò per due principali ragioni: la prima risiede nell'incremento della necessità di intervento sul patrimonio moderno (se non contemporaneo) che, aumentando la distanza temporale dal momento della sua realizzazione, manifesta costanti e progressivi fenomeni di degrado, anche di tipo strutturale; la seconda sta proprio, si può dire, all'*interno del restauro*. Se si suppone che il restauro, a differenza degli altri interventi sulla preesistenza, sia quella operazione di tipo critico-metodologico e tecnico riguardante un'opera di cui si ravvisi una valenza culturale, il campo di confronto si apre alla dimensione del riconoscimento, appunto, di uno o più valori; il che, poi, com'è facile intuire, innesca subito un meccanismo comparativo che possa, auspicabilmente, gestire la dialettica tra le varie istanze legate al fenomeno architettonico preso in esame.

In ogni caso, diventata la questione del restauro del Moderno un argomento dibattuto e frequentato da diversi

versanti disciplinari, si può senz'altro dire che pure a fronte di una consistente bibliografia e di approfonditi studi, con una folta casistica aggiornata da esempi e tematismi, essa si ripropone costantemente con tenaci interrogativi ai quali talvolta non corrispondono un concorde e 'stabilizzato' quadro teorico e di opinioni condivise.

La casistica, si diceva, è ampia. E questa registra una serie di risposte al problema conservativo – con o senza 'riuso' – che molto spesso giungono al ripristino; anche se non mancano quegli interventi che si ritiene si avvicinino, per metodo e approccio, a quelli di restauro delle opere cosiddette tradizionali, e ciò per il rispetto dei criteri di base come quello del minimo intervento o della reversibilità o, ancora – anche se molto marginalmente – della distinguibilità<sup>3</sup>.

Le aporie e i problemi legati all'intervento di restauro sul patrimonio moderno emergono in prima istanza quando, nel 1984, Marco Dezzi Bardeschi nelle pagine della rivista «Domus» sollevava la questione in riferimento agli interventi al Weissenhof di Stoccarda, dove, affermava che, «in nome del Moderno si sta intraprendendo una santa crociata contro ogni 'superfetazione' considerando tale ogni intervento successivo al 1927»<sup>4</sup>. E mentre si sottolineava il paradosso del 'ritorno alle origini' e la negatività del ripristino con tutte le manomissioni agli intonaci, agli impianti, e così via, nello stesso anno Giulio Carlo Argan, sulle pagine del periodico «L'Espresso», evidenziava le difficoltà di una teoria per il restauro dell'arte contemporanea. Se ciò può aprire al problema della definizione, cronologica quanto concettuale, del moderno e del contemporaneo – cosa su cui in tale sede non ci si può soffermare – sembra questa una coincidenza istruttiva. Proprio tale difficoltà mette in evidenza ciò che pare essere uno dei nodi centrali del tema dell'intervento sulle opere del recente passato, di un passato potremmo definire 'imperfetto'. Il *vulnus* della questione è perciò relativo al 'passato' e a quello che noi possiamo ritenere tale. Se condividiamo l'assunto per cui il passato in quanto dimensione è percepito se la sua testimonianza ha una caratteristica di diversità rispetto all'«oggi», è abbastanza evidente che il 'moderno', in quanto tale, non appare appartenere *tout court* al passato; suggerisce, al contrario, un'entità ancora *in fieri*, innervata proprio sulla natura del



termine che rimanda, intrinsecamente, all'attualità e al presente. In tal senso 'moderno' è facilmente riferibile a qualcosa che non è ancora visto come un totalmente concluso, quanto piuttosto come un fenomeno ancora in una multiforme continuità. Per tentare di delineare il profilo del problema si può pure aggiungere che la modernità non è ancora oggetto di un cosciente e completo superamento delle sue intrinseche ragioni e dunque anche di quelle strutture linguistiche che la connotano; come se tutte quelle della contemporaneità non fossero altro che declinazioni, prolungamenti, variazioni sul tema della totale o parziale scompaginazione delle strutture semantiche storiche o storiciste<sup>5</sup>. Il coinvolgimento, inoltre, dell'architettura nella rivoluzione digitale, che si può far coincidere con l'avvento della globalizzazione, complica non poco i processi di assimilazione dei 'moderni'. Se da un lato, infatti, la nuova metamorfosi riconducibile alle categorie del *digital* e della *communication* consente di fare un passo verso l'acquisi-

zione di quelle distanze storiche utili per un'analisi più distaccata del passato – rendendolo appunto percepibile come tale –, dall'altro, rende ancora più difficoltosa una sua metabolizzazione: come assumere un grosso e appetitoso *cheesecake* appena dopo un pasto non ancora digerito.

Si è di fronte, insomma, alla difficoltà di individuare ciò che si vorrebbe definire una 'tradizione' del moderno (o dei moderni), nel senso che non riusciamo ancora a vedere la Ville lecorbusiana di Poissy o il parigino Centre Pompidou<sup>6</sup> di Piano e Rogers come edifici 'tradizionali'. Un passaggio, invece questo, e una condizione, che permetterebbe di percepirne una distanza e di conseguenza pure la messa a fuoco di alcune coordinate critiche e interpretative del restauro dell'architettura del 'secolo breve'.

Si tratterebbe di un passaggio, infatti, possibile solo se si metabolizza l'idea della nostra modernità/contemporaneità la quale paradossalmente, come termine, prendendo a prestito

1. Un'immagine del Cretto di Burri nell'obiettivo di Aurelio Amendola (Alberto Burri *Grande Cretto* Gibellina, 2018) esposta nell'ambito della mostra *La Ferita della Bellezza. Burri e il Grande Cretto* curata da Massimo Recalcati al Museo Carlo Bilotti di Roma.

2. Mostra d'Oltremare, Padiglione dell'America latina. Particolare del serramento metallico che, sostituito a quello di origine degli anni Cinquanta (e cambiato a sua volta recentemente con un altro ripristinandone la conformazione originaria), presenta qui fenomeni di ossidazione con visibili effetti sul rivestimento in travertino.

ad un'osservazione di Hans Robert Jauss, deve per principio esprimere l'«idea che il nostro tempo si fa di sé stesso, della sua differenza, la sua 'novità' rispetto al passato»<sup>7</sup>.

Possiamo, probabilmente, pure riconsiderare l'attuale condizione dell'architettura che connotata dalla dilagante rivoluzione digitale si identifichi con una modernità *altra*, consentendo una presa di distanza dal quel Moderno. Ma, a fronte di ciò, si condivide l'opinione per cui nell'attuale momento storico l'estrema velocità con cui i fenomeni di susseguono impedisce di configurare una «distanza critica dagli eventi e dalle idee come espressione di una precisa visione del mondo»<sup>8</sup>. C'è sì un cambiamento di paradigma ma, in altre parole, ciò «che nella modernità, ma anche nella postmodernità, si configurava come un imperativo etico prima che culturale, consistente nella necessità di definire un proprio sistema di riferimenti in qualche modo stabili, pur se soggetti nel tempo a fisiologici adattamenti e a naturali revisioni, oggi non ha più senso. Nella 'post-postmodernità' è invece importante una nuova capacità, quella di intercettare istantaneamente, nel flusso delle comunicazioni e degli eventi, il livello nel quale ci si vuole collocare, quasi utilizzando un senso anch'esso nuovo»<sup>9</sup>.

Siamo di fronte insomma ad una condizione in cui la contraddizione, la fluidità dei riferimenti e l'entusiasmo per le possibilità di utilizzo delle tecnologie complicano ancora di più il profilo interpretativo di ciò che potremmo 'mutuare' dal restauro dell'architettura tradizionale, inteso quest'ultimo come quadro delle condivise acquisizioni teorico-metodologiche quali, per esempio, il rispetto della materia come veicolo della dimensione storica o delle compagini murarie lacunose, che, in virtù di un'estetica vissuta<sup>10</sup>, supporta spesso gli orientamenti conservativi della preesistenza<sup>11</sup>.

Tant'è che pur riconoscendo la validità di un percorso critico metodologico, più o meno condiviso<sup>12</sup>, che trova la sua legittimità nel processo di conoscenza del manufatto, della sua origine, della collocazione storica, in una parola, della sua dimensione critico-storiografica, il progetto di restauro del moderno – cioè l'intervento sulla materia e perciò sul trascorso che ha trasformato molte volte l'im-



immagine dell'edificio – chiama in campo la considerazione di altre e complesse istanze.

Tra queste ultime quella che credo giochi un ruolo importante, figurando, si può dire, come parametro 'misuratore' della complessità dell'azione di conservazione del moderno, è la memoria. Questa si pone come fattore di configurazione di una certa consapevolezza storica che consente la messa a fuoco e/o a distanza del periodo di cui si voglia avere una lucidità storiografica, necessaria per una presa di posizione/azione critica quale è il restauro. Se condividiamo infatti l'assunto per cui ogni «evento sviluppa la propria efficacia soltanto [...] nello spazio della memoria», non sarà difficile riconoscere che il «significato che l'evento ha in se si sviluppa, diventa efficace nella memoria e fonda la storia». Insomma, è la memoria stessa a consentire «di mantenere un legame tra tempi del passato e tempi del futuro quali sono percepiti dal soggetto» e, soprattutto «da sostanza al presente»<sup>13</sup>.



A questo punto, rimandando altrove le considerazioni sul rapporto tra memoria e progetto di restauro<sup>14</sup> che, nel caso delle architetture tradizionali, il facile riconoscimento della prima conduce, nel secondo, alla più o meno condivisa azione di conservazione (e non reintegrazione) del mezzo pollice ruskiniano, l'altro elemento che gioca un ruolo cogente – e in alcuni casi quasi dirimente – nel restauro, è quello della storiografia. Anche in tal caso – e nella specifica interazione tra questa e il restauro, di una storiografia come «materia altamente progettuale»<sup>15</sup> –, numerose sono state le occasioni di confronto e di approfondimento. In tale sede basti richiamare il fatto che la storiografia del moderno, anche quella

più recente, appare essere «molto selettiva, oltre che poco stabilizzata»<sup>16</sup>. Ma, proprio per le ragioni sopra richiamate, sembra necessario evitare nelle stesse posizioni storiografiche, eventuali, magari rigide, gabbie che potrebbero rivelarsi insindacabili con la verosimile e purtroppo attuale, conseguenza di diffusi ripristini *tout court*.

Una storiografia che tenga conto della variabilità degli elementi in campo, i quali inevitabilmente rispondono ad una determinata *Weltanschauung*, una storiografia che non inseguia una presunta oggettività, una storiografia che parta dalle esigenze del presente con un dichiarato posizionamento rispetto alla comprensione del fenomeno. Una sto-



3. Fregene, Casa Albero di Giuseppe Perugini, Ugo de Plaisant e Raynaldo Perugini (1968-1971). La casa, sperimentale nelle intenzioni e negli esiti, utilizza come materiali il cemento armato, il vetro e l'acciaio ed è attualmente in stato di avanzato degrado (foto dell'Autore, 2019).

4-5. Pescia, l'ex Mercato dei fiori (1951), opera di L. Ricci, L. Savioli, G.G. Gori, E. Gori con E. Brizzi in una foto del 1952 di G. Barsotti (conservata presso l'Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Fondo G.G. Gori) e in una immagine recente (foto di D. Pagliarulo, 2018).



riografia, in sostanza, come esplorazione corrisponde all'idea di una storiografia che attualmente presenta maggiore compatibilità con le peculiarità di tale patrimonio, apparendo al contempo di maggiore utilità per lavorare con la preesistenza, nella fattispecie, la *preesistenza moderna*.

Ma quali sono o possono essere i possibili strumenti teorico-operativi del restauro?

A fronte della decisa presa di posizione di Marco Dezzi Bardeschi nei confronti di uno dei primi restauri del moderno, appunto il Weissenhof di Stoccarda prima richiamato, il dibattito si è fatto via via sempre più addensato di

visioni ed opinioni. Prima nel 2005, poi recentemente<sup>17</sup>, Giovanni Carbonara ancorava ad una struttura di metodo la validità dell'indirizzo teorico per il restauro dell'architettura del Novecento, ravvedendo nel riconoscimento del valore il fulcro intorno quale l'intervento è di 'restauro' e non di 'recupero'. Il restauro, infatti, come azione basata sull'esercizio storico-critico, è quell'intervento in grado di considerare in maniera inclusiva, in modo analogo a quello

per l'architettura tradizionale, le molteplici dimensioni del manufatto, quella estetica, storica, tecnica, simbolica e così via. Ciò, ugualmente per l'approccio conoscitivo: la metodologia di indagine, che si articola in maniera interdisciplinare, costituisce il passo obbligato per l'uno e l'altro 'tipo' di architettura. Assunto dunque, come si assume, la primiera importanza dell'azione critica del riconoscimento, la questione si riconduce a quella della memoria e, parallelamente, dell'immagine<sup>18</sup>, con tutte le sue letture interagenti e foriere di preziosi quanto inediti elementi nel processo progettuale.

Negli ultimi anni, a fronte della necessità derivante dal progressivo e diffuso deperimento degli edifici del Novecento, che ha innescato diffusi interventi da un lato e, dall'altro, la carica critica che il tema solleva proprio in rapporto alla 'eredità' del Moderno con tutto il bagaglio linguistico, tecnico, formale e simbolico, ancorché iconico, non si può non compiere un opportuno approfondimento degli strumenti critici ed operativi. E storiografici. Infatti, non si può non aggiungere che gli approcci che maggiormente hanno caratterizzato l'interpretazione dell'architettura del moderno appaiono essere il risultato di una lettura che generalmente tende a dissezionarne la realtà: per un verso una visione 'storica' è incline a vedere nell'edificio il suo valore di documento principalmente storico, frutto di una stagione specifica della storia dell'architettura; per l'altro, un ulteriore approccio individua ancora nel moderno un valido riferimento compositivo e ne privilegia dunque la cosiddetta purezza formale; infine, un approccio tecnologico o anche una visione più strutturista, piuttosto che la dimensione testimoniale, ne esaltano la carica sperimentale e le *performance* tecnico-strutturali<sup>19</sup>. Si aggiunga che la diffusione del problema a livello internazionale tende ad omologare modalità e prassi riducendo, sia teoricamente che tecnicamente, la complessità che è dietro il patrimonio del Novecento, con tutte le sue specificità che in ambito nazionale si possono avere, là dove spesso risultano prevalere, oltre alle soluzioni tecniche, restituzioni iconiche. Il lavoro selettivo sulle 'eccellenze' che opera un certo approccio storiografico diventa quasi normativo per gli interventi di restauro di architetture paradigmatiche che talvolta, tra l'altro, rischiano di appiattire il significato di un autore su di una opera e di restringere le molteplici valenze di questa alla sola dimensione iconico/simbolica. Valga per tutti il caso di Rietveld con la casa Schröder<sup>20</sup>. E come potrebbe essere il caso per l'opera romana di Zaha Hadid in cui alcuni fenomeni di 'stress' dei materiali, apparsi poco tempo dopo la realizzazione dell'edificio del MAXXI, potrebbero porre il problema dell'intervento esclusivamente nell'ambito della restituzione dell'immagine della plastica

fluidità formale iconicamente veicolata<sup>21</sup>.

Occorrerebbe, invece, proprio se si vuole parlare di 'restauro', adottare un approccio complesso che sia il frutto di un'esplorazione storico critica delle specificità che, proprio per essere all'interno del Moderno, sono legate anche, al pari delle opere di arte contemporanea, ad una problematica varietà di materiali e di tecniche oltre che ai significati assunti in relazione alla loro appartenenza ad un luogo e ad una eventuale cultura 'locale'. Le componenti costruttive, come i sistemi in acciaio, il vetro come compartimentazione, i *curtain walls* caratterizzanti molti edifici, in specie del secondo dopoguerra, i metalli<sup>22</sup> e lo stesso calcestruzzo cementizio armato, se portano in primo piano la componente tecnica o tecnologica nell'alveo operativo del *recupero*, moltiplicano e arricchiscono le questioni nel *restauro*, includendo la componente anzidetta, con un significato però che va ben oltre la sua funzionalità. In tal caso, valutazioni riguardanti la dimensione storica (diacronicamente intesa), la stratificazione dei significati individuali e collettivi che l'edificio racchiude e al tempo stesso emana, infine e non ultimo, la trasformazione della materia che, in quanto tale, traduce l'interazione tra organico e inorganico, l'insieme di questi fattori ed altri ancora, richiedono senz'altro un più attrezzato bagaglio critico e una diversa riflessione sull'intervento<sup>23</sup>.

La materialità e la forma intesa come risultato di un processo che ha accumulato – ed accumula – gli aspetti fisici ed esistenziali dello spazio dell'architettura, rappresentano importanti *focal point* per la comprensione dell'opera; e per le prime indicazioni di progetto.

Casi di architetture come, e solo a titolo di esempio, l'ex Mercato dei fiori di Pescia<sup>24</sup> o la cosiddetta Casa dell'albero di Fregene di Perugini o, ancora, lo stesso Padiglione dell'America latina della Mostra d'Oltremare di cui si dirà più avanti, se intesi nelle loro dimensioni sopra accennate non possono condurre a scelte che prediligano, *tout court*, il ripristino della loro (presunta) purezza formale<sup>25</sup> o al prevalere di una dimensione/valore rispetto a tutti gli altri. Pena la definitiva perdita delle possibilità di leggere più o meno riconditi aspetti che possano portare ad una storiografia 'interattiva', che vada al di là di una storia definitiva, che si muova dal e nel 'corpo' dell'architettura. L'occasione potrebbe essere colta attraverso una storiografia che sia «esplorazione del vivente», per una critica operativa che «non è la critica che si effettua ex post su un manufatto già elaborato» dove l'aggettivo operativo ha una diversa connotazione; una storiografia aperta ad altre dimensioni che l'operatività stessa del restauro pone come tema in *medias res*<sup>26</sup>.

Perciò – in questo sta l'allineamento tra il restauro del moderno/contemporaneo e quello dell'architettura tradizionale

– gli strumenti teorici del restauro si fanno anche operativi, ma fondati sulla ponderazione delle valenze più o meno evidenti. Un’ampia disamina del contesto storico-culturale (ma anche economico e sociale) e la ricerca di documentazione storico-archivistica si deve accompagnare all’analisi e alla registrazione delle trasformazioni che durante il tempo hanno potuto mutare alcune caratteristiche formali, delle peculiarità tecniche e materiche, delle problematiche di degrado e/o di naturale alterazione che possono conferire altri tipi di valore e allontanare la soluzione banale dell’enfasi della carica iconica con una iper-valutazione del valore di novità, per usare un efficace termine riegliano.

Né è da sottovalutare la posizione dell’edificio all’interno del contesto urbano, magari stravolto, tantomeno la sua percezione che nel tempo si è accumulata e la mutazione dei suoi significati riconducibili alla memoria collettiva; un fattore, questo, importante anche per l’individuazione della nuova destinazione d’uso.

Memoria e storia dunque. Il progetto di conservazione del moderno e i relativi interventi di restauro hanno sempre un conto aperto con queste entità. Memoria e storia sono perciò quegli aspetti che, al cospetto di un’architettura moderna, si devono inevitabilmente decodificare, interrogare, attualizzare, e con cui si deve criticamente dialogare per individuare i possibili margini di azione su di essa.

Si potrebbe considerare che si tratta di valutazioni che, magari, non portano ad un’automatica applicazione dei pa-

rametri critici collaudati e già in uso per l’architettura non moderna, ma che richiedono confronti e un serrato *vis-à-vis* con le ragioni stesse della conservazione delle testimonianze del passato.

All’interrogativo che pone il problema del possibile gradiente conservativo che si potrebbe riservare al moderno ‘vissuto’, una possibile risposta si può cercare intercettando quegli ‘spazi’ dove le condivise acquisizioni del restauro – come l’accettazione dell’imperfezione, del complicato palinsesto delle aggiunte e delle trasformazioni, della coesistenza dei linguaggi storici e così via – siano esperibili anche in quei casi in cui il restauro debba affrontare un’architettura del moderno. L’intonaco, la pietra, lo stesso calcestruzzo o anche l’ossidazione dei metalli presentano talvolta quella ‘memoria di superficie’ che consente di cogliere – e allo stesso tempo di collocare all’interno del flusso del divenire storico – un tempo ‘estetico’ ed esistenziale che contribuirebbe a fare acquisire, nel presente, una indispensabile consapevolezza storica e forse a rendere possibile un accostamento tra memoria e moderno.

Dal canto suo, la storiografia del moderno, nella sua richiamata condizione di instabilità e incertezza teoretica, presenta un punto di forza proprio se legata all’azione di conservazione: la specificità del restauro, infatti, lavorando sul corpo dell’architettura e sulla sua materia, può coadiuvare un inedito lavoro storiografico, fornendo nuovi spunti di lettura e diversi orizzonti ermeneutici.

#### Note

<sup>1</sup> La citazione fa parte di P. Agosti, G. Borgese, *Mi pare un secolo. Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992. Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, Bergamo, BUR, 2014, p. 14.

<sup>2</sup> Un museo del Novecento nascerà a Mestre, fortemente multimediale e interattivo, con l’intento di rispecchiare l’odierna identità italiana.

<sup>3</sup> Notissimo è il caso del grattacielo Pirelli di Milano, restaurato da V. Corvino e G. Mul-tari. Cfr. G. Carbonara, *Architettura d’oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET, 2010, pp. 125-128; *Palazzo Pirelli. Storia e restauro*, a cura di M. A. Crippa, Milano, Skira, 2007.

<sup>4</sup> M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non riprodurre il Moderno*, in «Domus», n. 649, 1984, pp. 11-14, p.11.

<sup>5</sup> Cfr. V. Gregotti, *L’architettura nell’epoca dell’incessante*, Bari-Roma, Laterza, 2006, p. 15. Qui si sostiene che si parla di postmoderni-

simo, decostruttivismo, neoregionalismo, high-tech osservando che si «pretende di voltare pagine ogni volta ma si tratta di pagine dello stesso libro».

<sup>6</sup> L’esempio del Beaubourg parigino è oltremodo eloquente e mostra molto bene le aporie e le insidie del ragionamento se questo è portato sul piano dell’attribuzione univoca dei significati. La critica di Jean Nouvel all’intervento eseguito dallo stesso autore del celebre edificio, Renzo Piano, si basa sul riscontro dell’importanza dell’impronta concettuale del Beaubourg basata, appunto, sulla libertà dello spazio e del rilievo dato alla struttura quale funzione di tale libertà. Con l’intervento, che secondo Nouvel ha fatto perdere il senso originario dell’edificio, si è privilegiato ciò che Piano ha definito la capacità del manufatto che può e deve evolversi in continuazione seguendo le esigenze del tempo. Non si può essere pregiudizialmente contro l’assunto della continua trasformazione, in specie quando si tratti di architettura moderna che non conferisce,

generalmente, un carattere di perennità dell’opera; tuttavia, per il carattere critico interpretativo complesso del restauro si deve e si può essere contrari alla ‘dittatura’ di un valore su tutti gli altri percepibili ed individuabili. G. Carbonara, *Architettura d’oggi...*, cit., p. 128.

<sup>7</sup> Testualmente, riferendosi alla tradizione letteraria: «Le mot ‘modernité’, qui doit en principe exprimer l’idée que notre temps se fait de lui-même dans sa différence, sa ‘nouveau-té’ par rapport au passé, présente [...] ce paradoxe de démentir à l’évidence à tout instant, par sa récurrence historique la prétention qu’il affirme». *Pour une esthétique de la réception* (trad. C. Maillard) con Prefazione di J. Starobinski, Gallimard, Paris 1975, p. 173. La citazione appartiene al capitolo H. R. Jauss, *La ‘Modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui*.

<sup>8</sup> Cfr. F. Purini, *Architettura e attualità del Moderno*, in «Enciclopedia del XXI secolo», Milano, Treccani, 2010.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

- <sup>10</sup> Su questo rimanderei alle considerazioni svolte in B. G. Marino, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.
- <sup>11</sup> Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *La conservazione accende il progetto*, Napoli, artstudiopaparo, 2018, e B. G. Marino, *Sugli impossibili margini della conservazione*, in Ivi., pp. 125-149.
- <sup>12</sup> Tra quelle più recenti si veda A. Morelli, S. Moretti, *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, Firenze, Nardini Editore, 2018; *Materiali del Moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi Editore, 2017; S. Salvo, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016; A. Morelli, *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, Firenze, Nardini Editore, 2018; *Materiali del Moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi Editore, 2017; *La conservazione del calcestruzzo armato nell'architettura moderna e contemporanea. Monumenti a confronto*, Quaderni di «ANAGKH», 2, 2010; «Parametro», 266, 2006, numero monografico *Il restauro del Moderno*.
- <sup>13</sup> H. Arendt, *Quaderno XX*, 24 luglio 1954, cit. in P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editori, 2003.
- <sup>14</sup> B. G. Marino, *Sugli impossibili margini della conservazione*, cit., pp. 125-149. Sul tema in particolare del rapporto tra restauro e memoria si può confrontare G. Spagnesi, *I luoghi della memoria, Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, a cura di M. Dalla Costa, G. Carbonara, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 239-349; N. Pirazzoli, *Restauro e narrazione*, ivi, pp. 186-195. M. Dezzi Bardeschi, *Nuovo paesaggio come futuro della memoria*, prefazione a *Dialogo con le pietre* di Aurelio Pezzola, Rudiano, GAM editrice, 2011, pp. 9-10. *Futuro della memoria e cultura del progetto in Memoria Identità Luogo: il progetto della memoria*, a cura di D. Borsa, Segrate, Maggioli, 2012; B. G. Marino, F. Rispoli, F. Vitale, *Memorie dalla città a venire. Decostruzione e conservazione*, Napoli, Artstudiopaparo edizioni, 2016.
- <sup>15</sup> R. De Fusco, *La storiografia è progettazione*, in «Op. cit.», n. 104, gennaio 1999, pp. 5-13. E si aggiunge: «Per dirla in termini più schietti la storiografia si organizza, si struttura, si manipola allo stesso modo in cui si progetta qualunque altro manufatto artificiale, nel nostro caso una fabbrica, un restauro, un piano urbanistico. Chiunque abbia un minimo di esperienza progettuale, poniamo, di un edificio, sa che una volta definita una sua parte principale, la pianta ad esempio, non basta constatare che tutto funzioni: lo spazio previsto, la struttura statica, gli elementi distributivi, le aperture e quant'altro. Quella pianta, così apparentemente ben organizzata, resta soltanto una "figura" se non si accorda alle altre parti dell'edificio o addirittura le genera: le fronti, la sezione, la copertura, ecc. Nella quasi totalità dei casi questo risultato non si ottiene subito, bisogna ritornare a disegnare la pianta in funzione non solo delle esigenze strettamente planimetriche, ma anche di quelle che concorrono a conformare l'insieme dell'opera. Si tratta, in sostanza, di un continuo fare e disfare, di chiamare in causa tutti quei fattori della *concininitas*, per dirla in termini albertiani, vale a dire l'accordo delle parti nel tutto, fino al punto da raggiungere la condizione del *nihil addi*, ovvero quando non si può più aggiungere o togliere nulla». Ivi, pp. 9-10.
- <sup>16</sup> Sulle peculiarità della storiografia si cfr. M. A. Crippa, *Continuità critica e restauro del moderno*, in «Territorio», n. 62, 2012, p. 71. Sul rapporto tra storiografia e restauro si può anche confrontare F. Canali, *Conservare la memoria o conservare gli edifici. Le fonti dell'architettura contemporanea tra conservazione archivistico-documentale e restauro del moderno*, in «Parametro», n. 230, 1999, pp. 35-39.
- <sup>17</sup> G. Carbonara, *Il restauro del moderno come problema di metodo*, in «Parametro», n. 266, cit., pp. 21-30 e Id., *Perché restaurare il 'moderno'?*, in *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna. Teoria e prassi*, dal corso di aggiornamento professionale *Il restauro dell'architettura moderna: come e perché* (Firenze, sett-nov 2016), Firenze, Nardini, 2018, pp. 13-17.
- <sup>18</sup> Cfr. B. G. Marino, *Sugli impossibili margini della conservazione*, cit. Si veda P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 e l'acuto saggio di P. Petrarroia, *Architettura e arti 'moderne': per una verifica metodologica intorno al restauro*, in «Parametro», n. 266, pp. 26-30.
- <sup>19</sup> S. Poretti, *Specificità del restauro del moderno*, in «Territorio», n. 62, 2012, pp. 88-94. S. Poretti, *Il dibattito sul restauro dell'architettura moderna*, in «I Beni Culturali», nn.4-5, 1997, pp. 76-78.
- <sup>20</sup> *Colour, form and space. Rietveld Schroder House Challenging the Future*, ed M.-T. van Thoor, TU Delft, 2019.
- <sup>21</sup> Si veda il recente A. Versaci, A. Cardaci, *Architettura contemporanea e conservazione nell'esperienza del museo MAXXI di Roma*, in «ANAGKH», numero speciale GEORES 2017, pp. 105-110.
- <sup>22</sup> Su tale argomento si confronti Th.H.M. Prudon, *Preservation of Modern Architecture*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc., 2008. Qui, tra l'altro, è trattato il tema in relazione all'autenticità.
- <sup>23</sup> Su tale questione, sull'interpretazione della materia in relazione all'architettura tradizionale e a quella del moderno, rimanderei a quanto già osservato in *Il restauro dopo e durante i Moderni: un autentico valore di novità*, in «Confronti», n.1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*, pp. 110-118.
- <sup>24</sup> B.G. Marino, D. Pagliarulo, *Conservazione del Moderno e uso contemporaneo: l'ex Mercato dei Fiori di Pescia*, in «ANAGKH», n. 88, settembre 2019, pp. 147-151. «Piuttosto che immaginare uno spazio – asseriva L. Savioli –, quello che faccio 'prima' e continuamente è registrare, come possibile l'esistenza». F. Wiechmann Savioli, *Dagli appunti di Leonardo. Autobiografia* (1981), in *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, a cura di R. Manno, Città di Castello, Edimond, 1995, p. 50.
- <sup>25</sup> Si veda il caso della celebre opera lecorbusiana Ville Savoye a Poissy. S. Caccia, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- <sup>26</sup> R. De Fusco, *La storiografia è progettazione*, cit., p. 10. In relazione alla storiografia viene asserito che «l'aggettivo operativo denotando che tale critica si effettua nel corso dell'elaborazione».



# Vulnerabilità sismica e restauro strutturale del moderno nella Mostra d'Oltremare

Raffaele Amore

## Premessa

Negli ultimi due decenni l'interesse della comunità scientifica, del legislatore e del mondo professionale nei confronti della tematica della vulnerabilità sismica del patrimonio edilizio esistente è cresciuto in maniera significativa. I molteplici eventi tellurici che hanno interessato i territori dell'arco appenninico dal 1997 in poi hanno determinato un totale ripensamento della normativa tecnica nazionale, più avanti esplicitato, ed una sempre crescente attenzione nei confronti delle problematiche di prevenzione.

Prima di affrontare la specifica questione degli aspetti strutturali e di vulnerabilità sismica delle architetture della Mostra d'Oltremare di Napoli, appare opportuno sviluppare alcune riflessioni preliminari di carattere teorico e metodologico.

La salvaguardia del patrimonio edilizio – sia esso storico, ovvero costruito con tecniche tradizionali, che moderno, realizzato principalmente in calcestruzzo armato e in acciaio – comporta l'incontro/scontro tra l'istanza della conservazione e quella della sicurezza e, dunque, presuppone un costruttivo dialogo tra restauratori e strutturisti. Interventi volti alla riduzione della vulnerabilità sismica di un edificio da tutelare non possono essere individuati in maniera distinta da quelli del Restauro: devono, al contrario, essere delineati proprio all'interno del processo metodologico e critico che caratterizza il progetto di restauro<sup>1</sup>. Conseguentemente, essi richiedono competenze tecniche ed umanistiche in grado di rilevare ed interpretare i valori storici e stratificati della fabbrica, al fine di individuare interventi ispirati dal rispetto di alcuni principi teorici come il minimo intervento, la distinguibilità, il rispetto dell'istanza storica ed estetica, la salvaguardia dell'autenticità, la compatibilità fisico-chimico-meccanica dei materiali da utilizzare con quelli propri della fabbrica.

Ciò evidenziato, va altresì ricordato che il polo fieristico napoletano era originariamente costituito da costruzioni effimere e da architetture monumentali, contraddistinte, in alcuni casi, da un ricco apparato decorativo ed artistico, costituito da affreschi, statue e bassorilievi. Plinio Marconi nel 1941 spiegava l'eterogeneità linguistica delle architetture della Mostra d'Oltremare di Napoli come la conseguenza della situazione artistica italiana di quegli anni, caratterizzata dalla coesistenza di diverse «correnti architettoniche»<sup>2</sup>. Al-

l'interno della maglia urbana tracciata da Marcello Canino, infatti, si ritrovano edifici dal carattere fortemente monumentale ed evocativo, come il Palazzo degli Uffici, il Padiglione della Marina e dell'Aeronautica e la Torre del Partito Nazionale Fascista, o, ancora, come nel caso del Padiglione della Civiltà cristiana in Africa, del Cubo d'Oro, del Padiglione dell'Africa Orientale e della Torre di Marco Polo, composizioni in cui prevale il culto dell'esotismo<sup>3</sup>. Non mancarono, tuttavia, interessanti esempi di 'architettura razionale', disegnati da giovani architetti napoletani come l'Arena Flegrea, il Ristorante con Piscina, le Serre Botaniche e l'Acquario Tropicale.

Alla molteplicità dei linguaggi architettonici utilizzati corrisponde un altrettanto vario repertorio costruttivo. Telai in cemento armato, murature in pietre di tufo, pareti vetrate, mosaici di tessere dorate, *brise-soleil*, solai prefabbricati SAP, lucernai in vetrocemento: in taluni casi, come quello del Cubo d'Oro, coesistono anche all'interno di un unico edificio, evidenziando – anche dal punto di vista tecnologico e costruttivo – l'originalità e la specificità dei manufatti della Mostra d'Oltremare, nel più ampio quadro dell'architettura italiana della fine degli anni Trenta, in pieno periodo di autarchia costruttiva<sup>4</sup>. Non mancarono, poi, soluzioni ingegneristiche più complesse come quelle progettate da Carlo Cestelli Guidi con Venturino Ventura per la Torre del Partito Nazionale Fascista con piani sfalsati che ruotano intorno ad un vuoto centrale.

Simile varietà di soluzioni tecniche contrassegnò anche gli interventi realizzati<sup>5</sup> a seguito dei danni bellici all'inizio degli anni Cinquanta. La ricerca di nuovi linguaggi espressivi è spesso associata a sperimentazioni tecnologiche di grande interesse, come nel caso della riconfigurazione della facciata del Padiglione dell'America latina.

Purtroppo, negli ultimi trent'anni molte delle architetture della Mostra a causa di usi impropri e della mancanza di manutenzione si sono degradate e dissestate, tant'è che oggi il complesso fieristico napoletano risulta costituito da opere di grande interesse storico-architettonico con caratteristiche costruttive e livelli di obsolescenza molto differenziati.

Tali sintetiche riflessioni preliminari evidenziano peculiarità architettoniche, tecnologiche, esecutive e storiche delle ar-



chitetture della Mostra che occorrerà tenere in considerazione per delineare, nel quadro più generale e complesso degli auspicabili interventi di restauro, idonee strategie di intervento per il miglioramento della sicurezza sismica. Esse contribuiscono, altresì, ad arricchire – con questioni specifiche proprie del complesso architettonico napoletano – le problematiche più generali relative alla vulnerabilità sismica ed al restauro strutturale del moderno di seguito illustrate.

Rispetto all'architettura tradizionale in muratura – per la quale ad una continuità formale corrisponde una continuità strutturale – per gli edifici realizzati in conglomerato cementizio armato il relativo comportamento meccanico si basa sullo studio della resistenza e della elasticità dei singoli elementi portanti. A partire dagli anni trenta del XX secolo i modelli di calcolo utilizzati per la costruzione di tali strutture sono stati codificati attraverso specifiche normative tecniche in continua evoluzione<sup>6</sup> grazie agli avanzamenti scientifici. Ne consegue che le architetture moderne da tutelare sono state realizzate con modalità di verifica<sup>7</sup> molto diverse da quelle correnti e ciò comporta, preliminarmente, la necessità di valutare il loro livello prestazionale rispetto agli standard di sicurezza attuali. Ancora, poiché l'evoluzione normativa ha riguardato anche il progressivo ampliamento delle aree considerate a rischio sismico, va pure considerato il fatto che molti degli edifici che costituiscono tale patrimonio – come per quelli della Mostra d'Oltremare – sono stati costruiti in aree che solo recentemente sono state inserite in zone a rischio sismico e che, dunque, sono stati progettati solo per resistere a carichi verticali e non anche per azioni orizzontali<sup>8</sup>.

1. Napoli. Mostra d'Oltremare. Operai intenti a pistonare il getto di calcestruzzo di una fondazione. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897.

2. Napoli Mostra d'Oltremare. Le strutture in cemento armato del Ristorante della piscina di Carlo Cocchia. Da «L'illustrazione italiana», n. 22, giugno 1940, p. 848.

### *L'attuale normativa di riferimento*

Come già anticipato, la lunga serie di terremoti che ha colpito l'Italia negli ultimi decenni ha comportato un totale ripensamento della metodologia tecnica di approccio alla progettazione strutturale<sup>9</sup>. Le Norme tecniche per le Costruzioni del 2009 e le relative Istruzioni, di cui alla circolare n. 617 del 2009, aggiornate nel 2018<sup>10</sup> costituiscono un importante passo in avanti del quadro normativo della nostra nazione sia in termini di riclassificazione sismica del territorio, che relativamente ai modelli di calcolo e alle modalità di esecuzione, basandosi sul concetto di *Performance Based Design*: un innovativo approccio fondato sulle capacità prestazionali delle strutture. Esse individuano come aspetto centrale della modellazione – e, dunque, dei metodi di analisi – la ricerca di una risposta duttile della costruzione e del terreno di fondazione, per evitare, in caso di sisma, la formazione di meccanismi parziali. Un sistema duttile<sup>11</sup> «mobilità progressivamente la sua capacità a prezzo di deformazioni crescenti»<sup>12</sup>; da ciò la necessità di superare le pregresse tipologie di analisi che fanno riferimento al solo modello di mezzo elastico lineare o al solo modello di mezzo rigido-plastico, a favore modelli non lineari, che sono in grado di descrivere adeguatamente il comportamento duttile di una costruzione.

Tale impostazione teorica si riferisce sia alle nuove costruzioni che a quelle esistenti. Nell'*Aggiornamento* è ben evidenziato che per le nuove costruzioni le conoscenze alla base di tale approccio sono di tipo analitico-previsionale, mentre per le costruzioni esistenti sono di tipo sintetico-consuntivo e, dunque, in funzione delle caratteristiche meccaniche dei materiali impiegati, del modo con il quale le diverse membrature sono articolate tra loro e della loro conseguente interazione, nonché delle trasformazioni e dello stato di conservazione che contraddistinguono il manufatto in esame.

Si tratta di un impianto teorico-operativo che per le strutture esistenti fa proprio l'approccio tipico della metodologia del restauro architettonico e rappresenta il frutto di un percorso di ricerca iniziato con il contributo di restauratori e di strutturisti all'indomani del terremoto che colpì l'Irpinia nel 1980, alimentato da studiosi come Roberto di Stefano, Salvatore Di Pasquale e molti altri, che nell'economia del presente saggio non possono essere citati.

Se dunque è la 'conoscenza' che consente di interpretare il modello di comportamento di una struttura (da costruire o



già realizzata), il controllo della ‘incertezza’<sup>13</sup> – che caratterizza ogni attività di tipo interpretativo – rappresenta la questione centrale da affrontare. Nello specifico, per la verifica delle costruzioni esistenti, per ridurre al minimo l’incertezza, occorre compiere indagini sui materiali impiegati nella loro costruzione, porre attenzione ai dettagli costruttivi, alle connessioni tra i vari elementi, alle modalità di interazione e di collasso. In altri termini, è necessario individuare e mettere a fuoco il più dettagliatamente possibile quegli elementi che risultano fondamentali per identificare le criticità strutturali dell’edificio da valutare, al fine di definire i modelli di calcolo che meglio descrivano il comportamento d’insieme della costruzione ed i possibili meccanismi di collasso locali, in modo da poter sviluppare idonee strategie di progetto, funzionali al reale comportamento della struttura.

Dunque, le nuove norme rafforzano l’assunto della centralità della conoscenza<sup>14</sup> e della corretta interpretazione della struttura nel suo complesso e nei singoli particolari costruttivi, in perfetta similitudine con la citata metodologia del restauro architettonico. L’attendibilità dei risultati che si possono ottenere è, pertanto, strettamente legata al «livello di conoscenza» raggiunto, cui la norma fa corrispondere un «fattore di confidenza» (Tabella C8.5.IV) con il duplice scopo di definire le resistenze dei materiali da utilizzare e di determinare

le sollecitazioni trasmesse dagli elementi/meccanismi duttili a quelli fragili.

Le sintetiche considerazioni sin qui svolte evidenziano come un progetto di miglioramento del comportamento sismico di una architettura si debba basare sulla conoscenza e sulla corretta interpretazione del suo sistema costruttivo-strutturale, sia che si tratti di un edificio in muratura, che in cemento armato, che in acciaio e/o in struttura mista<sup>15</sup>.

Si tratta di un importante passo in avanti dal punto di vista culturale e tecnico – rapportato alle acritiche modalità di analisi e di intervento previste dalle precedenti normative di riferimento – che risente degli sviluppi dei recenti avanzamenti teorici e della ricerca applicata portata avanti nel campo del restauro strutturale e dell’ingegneria sismica.

#### *Possibili strategie di intervento*

Delineate le modalità attraverso le quali individuare le criticità locali e globali e, dunque, valutata la sicurezza sismica di un edificio, le norme definiscono anche criteri da seguire nella fase di progettazione degli interventi. Così come previsto dal Codice dei Beni Culturali (art. 29) per beni vincolati, gli interventi possibili sono quelli di *Riparazione o intervento locale* e/o di *Miglioramento*, di cui ai paragrafi 8.4.1 e 8.4.2 della *Circolare*.



4. Napoli Mostra d'Oltremare. Padiglione Libia. La fatiscenza delle strutture in cemento armato e ferro del Padiglione Libia.

Come già evidenziato, il patrimonio architettonico della Mostra d'Oltremare di Napoli è costituito sia da architetture in muratura portante che in calcestruzzo cementizio armato: di seguito saranno sviluppate una serie di considerazioni relative a queste ultime.

Negli ultimi due decenni sono stati messi a punto per tali tipologie strutturali una serie di interventi volti a contrastare i principali meccanismi fragili che si innescano in caso di terremoti. Essi possono essere distinti in due distinte categorie: quelli che tendono a isolare l'edificio e/o a dissipare l'energia prodotta dalla scossa e quelli che mirano, viceversa, ad incrementare la resistenza e la duttilità attraverso l'incamiciatura degli originari elementi strutturali.

Inserendo degli isolatori sismici ad alta flessibilità orizzontale tra l'edificio in elevazione e le strutture di fondazione<sup>16</sup> – operazione che richiede solitamente interventi localizzati – si riducono sensibilmente le accelerazioni di piano. Quando tec-

nicamente realizzabili, dunque, tali tecnologie rappresentano una soluzione molto efficace e poco invasiva.

Di più difficile applicazione nel campo degli edifici vincolati, invece, appare la tecnologia che immagina l'inserimento di controventi dissipativi<sup>17</sup>, che prevede opere non sempre realizzabili in una ottica conservativa. A tale secondo gruppo di possibili interventi appartengono soluzioni tecniche che mirano ad incrementare le capacità degli elementi strutturali in c.a. in termini di resistenza e rigidità, incrementando le sezioni costruttive originarie<sup>18</sup>. Utilizzando elementi in acciaio o in materiali compositi<sup>19</sup> o, ancora, il sistema CAM<sup>20</sup> si può ottenere il necessario incremento in termini di capacità locale, aumentando resistenza e duttilità, senza incrementare la rigidità della struttura. Si tratta di tipologie di intervento che si sovrappongono alla struttura esistente, modificando più o meno marcatamente la geometria iniziale. Per ragioni diverse (di protezione, per i materiali compositi, formali, per le incamiciature in ferro e c.a.) sono solitamente ricoperti con intonaco o, comunque, celati da rivestimenti.

Non vanno dimenticate, poi, tutte quelle metodiche operative utili a risanare il degrado corticale del calcestruzzo, che, pur non migliorandone il comportamento, risultano indispensabili per tenere in efficienza le strutture e rivestono una fondamentale importanza per il buon esito di un restauro di una struttura in c.a, soprattutto se si tratta di elementi a faccia vista<sup>21</sup>.

### *Conclusioni*

La prolungata attività tellurica che ha colpito l'Italia centrale ha evidenziato la fragilità del patrimonio architettonico della nostra Nazione e la conseguente necessità di una concreta azione di riduzione del rischio sismico su larga scala. Gli avanzamenti scientifici nel campo della ingegneria sismica, gli studi sulle tecniche costruttive di tipo tradizionale, lo sviluppo delle metodiche di indagine volte a investigare la consistenza ed il degrado dei materiali antichi e moderni, registrati negli ultimi decenni, hanno consentito la messa a punto di metodologie di studio e di strumenti operativi molto utili, che, purtroppo, non sono sempre applicati nella prassi in tutte le loro potenzialità. Segno quest'ultimo di una sempre maggior distanza tra gli esiti della ricerca scientifica e l'operatività, complice una complessa normativa sui lavori pubblici.

Per quanto riguarda il restauro strutturale del moderno, alla luce di quanto sin qui esposto, risulta evidente che la progettazione di un piano di interventi di mitigazione del rischio si-

smico del patrimonio edilizio della Mostra d'Oltremare dovrà fondarsi su un attento studio delle caratteristiche costruttive, materiche e di degrado dei singoli edifici del complesso fieristico. Studio finalizzato alla individuazione delle eventuali criticità locali e del comportamento globale di ogni singola costruzione (in muratura come in c.a.), secondo un articolato e consapevole processo conoscitivo, nel quadro di più ampie strategie di restauro. Tali specifiche analisi comporteranno scelte operative molto differenti a seconda che si affrontino le criticità strutturali del Padiglione della Civiltà cristiana in Africa e/o di quello di Rodi, piuttosto che quelle del Cubo d'Oro, della Torre del Partito Nazionale Fascista o del Teatro Mediterraneo, in funzione delle loro specifiche caratteristiche strutturali e del loro stato di conservazione più generale. Dun-

que, caso per caso, si dovranno individuare i valori espressi dal manufatto in esame e scegliere, tra le possibili soluzioni tecniche<sup>22</sup>, quelle più congruenti con le caratteristiche da preservare, che soddisfino insieme i criteri del restauro e le necessità di ristabilire condizioni di efficienza strutturale e miglioramento sismico, in un'ottica di intervento unica.

Infine, volendo delineare prospettive future di ricerca, va evidenziato che l'utilizzo di sistemi di isolamento alla base degli edifici potrebbe rappresentare una tipologia operativa efficace e, dunque, da preferire, così come soluzioni che prevedano aggiunte di esoscheletri e endoscheletri metallici, che se integrati nelle soluzioni architettoniche di restauro più generali, possano supportare l'originaria struttura portante, accostandosi ad essa.

#### Note

<sup>1</sup> A. Aveta, *Restauro strutturale e istanze conservative del patrimonio architettonico: la qualità progettuale ed esecutiva*, in *Restauro strutturale e riduzione del rischio sismico. Teorie, tecniche e materiali innovativi per il consolidamento*, a cura di A. Aveta, Roma, Editori Paparo, 2019, pp. 21-32.

<sup>2</sup> P. Marconi, *La prima Mostra triennale delle Terre italiane D'Oltremare*, in «Architetture», gennaio-febbraio 1941, p. 5.

<sup>3</sup> *Architettura italiana d'Oltremare. 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993; B. Grava-gnuolo, *La qualità delle architetture e del parco*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 45-47, p. 46.

<sup>4</sup> *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi, 2017. Va qui ricordato che a seguito dell'invasione dell'Etiopia l'Italia fu sottoposta a sanzioni internazionali da parte della Società delle Nazioni, che ne limitarono fortemente gli scambi commerciali e l'approvvigionamento di materie prime come il ferro. Per far fronte a tali limitazioni Mussolini promosse una serie di politiche definite autarchiche, che illustrò i due discorsi tenuti davanti all'assemblea del Consiglio Nazionale delle Corporazioni il 23 marzo 1936 e il 15 maggio 1937. Al di là degli aspetti più generali che non possono essere trattati nel presente scritto, tali politiche comportarono la scelta di sacrificare i consumi civili di ferro, soprattutto nel campo dell'edilizia, a favore del suo impiego in settori come quello degli armamenti.

Furono così promosse misure limitative dell'edilizia pubblica e privata (nel 1936 l'industria edilizia ebbe una contrazione di mercato di circa il 44%), e promossi studi e ricerche su tecniche costruttive autarchiche che prevedessero l'uso minimo del ferro, anche per la realizzazione di strutture in cemento armato.

<sup>5</sup> A tal riguardo si rimanda ai contributi relativi ai singoli edifici nel presente volume.

<sup>6</sup> L.M. Monaco, R. Amore, *Architetture in cemento armato: restauro e sicurezza*, in «Confronti», n. 1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*, pp. 154-163.

<sup>7</sup> In particolare, le architetture moderne in c.a. vincolate in Italia (U. Carughi, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Torino, Umberto Alemandi e C., 2012) per motivi temporali o appartengono alla fase sperimentale e pionieristica della tecnica (F. Levi, *Cinquant'anni dopo. Il cemento armato dai primordi alla maturità*, Torino, Testo & immagine, 2002, pp. 11-12) o alla prima fase della legislazione tecnica di riferimento, conclusasi con l'emanazione del R.D. 16.11.1939 n. 2229, che ha regolato le modalità di progettazione ed esecuzione delle strutture in cemento armato fino all'entrata in vigore della legge 5.11.71, n. 1086.

<sup>8</sup> Non va pure dimenticato che molte delle architetture moderne vincolate sono stadi, ponti, palazzetti, teatri, che presentano specifiche problematiche di modellazione non sempre di facile approccio e che le strutture in conglomerato cementizio armato sono soggette ad una rapida obsolescenza, se non costantemente manutenuite, come il recente crollo del viadotto Polcevera ha dimostrato.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda gli edifici di tipo tradizionale in muratura di grande interesse sono le

*Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti del 14 gennaio 2008 del 2011.*

<sup>10</sup> Decreto del Ministero delle infrastrutture e dei trasporti del 17.01.2018, *Aggiornamento delle Norme tecniche per le costruzioni (Aggiornamento)* e successiva Circolare 21.01.2019 n. 7 del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, *Istruzioni per l'applicazione dell'«Aggiornamento delle Norme tecniche per le costruzioni»*.

<sup>11</sup> La «duttilità strutturale» rappresenta la capacità di un sistema di deformarsi oltre il campo elastico senza sostanziali riduzioni della resistenza; misura la capacità di una costruzione di dissipare energia e, dunque, la possibilità che essa ha di sopportare, senza crollare, le sollecitazioni derivanti da un evento tellurico. La capacità dissipativa complessiva di una costruzione è rappresentata dalla sua «duttilità globale». Definendo la risposta della struttura con il legame tra il taglio alla base e lo spostamento di un punto di controllo (curva di capacità dell'edificio), il «fattore di duttilità globale» è definito dal rapporto tra lo spostamento ultimo, oltre il quale si ha un degrado limite, e lo spostamento al limite elastico.

<sup>12</sup> *Circolare*, cit., p. 30.

<sup>13</sup> Per l'approccio classico alla teoria della sicurezza si rimanda al paragrafo 6.3.2 dell'EN1990.

<sup>14</sup> Il percorso stabilito dalla *Circolare* è molto chiaro. Dopo un primo esame preliminare visivo, si dovrà procedere ad un dettagliato rilievo geometrico che evidenzi con chiarezza il rapporto tra gli elementi portanti e quelli portati, nonché le loro precise dimensioni ed i

particolari costruttivi (quantità di armatura longitudinale in travi, pilastri, pareti e sua disposizione; quantità di barre di armatura piegate che contribuiscono alla resistenza a taglio, presenti nelle travi; quantità e dettagli di armatura trasversale nelle zone critiche e nei nodi trave-pilastro; quantità di armatura longitudinale che contribuisce al momento negativo di travi a T, presente nei solai; lunghezze di appoggio e condizioni di vincolo degli elementi orizzontali; spessore dei copriferro; lunghezze delle zone di sovrapposizione delle barre e dei loro ancoraggi). Contemporaneamente a tale fase la *Circolare* indica di procedere ad una paziente ricerca e catalogazione della documentazione storica esistente, grafici di progetto, relazioni, rilievi, documentazione fotografica. L'analisi diretta, il rilievo, e la documentazione storico-documentaria rinvenuta saranno utili per indirizzare il progettista nella scelta delle aree da investigare ulteriormente a mezzo di prove, per ottenere indicazioni sulle caratteristiche fisiche, chimiche e meccaniche dei materiali costituenti la struttura e sul loro stato di degrado, su eventuali difetti locali dei materiali e nei dettagli costruttivi, nonché per identificare la categoria di suolo e delle strutture di fondazione. Per quel che concerne le tecniche di indagine per la valutazione delle proprietà fisiche delle strutture di calcestruzzo esistenti e del loro stato di degrado la norma ACI (*American Concrete Institute*) 364.1 R-94 -1994-2019 ed i relativi aggiornamenti, *Guide for evaluation of concrete structures prior to rehabilitation*, fornisce una interessante guida al riguardo. In particolare, possono essere utilizzate prove sclerometriche, indagini ultrasoniche, indagini penetrometriche, prove estrattive, indagini radar, indagini pacometriche, per le quali si rimanda alla esistente letteratura specialistica. Inoltre, si può procedere all'estrazione di campioni di calcestruzzo ed armature metalliche da sottoporre a prove di laboratorio per individuarne le capacità di resistenza e determinare lo stato di corrosione delle armature (UNI 10174-93). Su questi aspetti vedasi pure lo studio compiuto – nell'ambito della ricerca Prin 2003 *Atlante dei fenomeni di degrado dei materiali per il restauro dell'architettura*, coordinata dal prof. Paolo Torsello – dall'unità di ricerca del

Politecnico di Milano, dal titolo *Ordinamento tassonomico delle forme di alterazione e degrado in relazione alle possibili cause. Calcestruzzo, cemento, pietre artificiali*, responsabile scientifico Carolina di Biase; cfr., ancora, *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli, 2008.

<sup>15</sup> La *Circolare* fissa le modalità di valutazione della sicurezza che deve, per quanto possibile, essere effettuata in rapporto a quella richiesta per gli edifici nuovi. A tale scopo, è stato introdotto un parametro  $\zeta_E$ , definito come il rapporto tra l'azione sismica massima sopportabile dalla struttura e l'azione sismica massima che si utilizzerebbe nel progetto di una nuova costruzione sul medesimo suolo e con le medesime caratteristiche, per un rapido confronto tra l'azione sopportabile da una struttura esistente e quella richiesta per il nuovo, nonché i metodi operativi di verifica: *Analisi statica lineare con spettro elastico*, *Analisi statica lineare con fattore di comportamento 'q'*, (C8.7.2.2.1), *Analisi dinamica modale con spettro di risposta elastico o con fattore di comportamento q* (C8.7.2.2.2), *Analisi statica non lineare* (C8.7.2.2.3) e *Analisi dinamica non lineare* (C8.7.2.2.4) e gli stati limite cui riferirsi, ovvero, lo *Stato limite di collasso* (C8.7.2.3.2), lo *Stato limite di salvaguardia della vita* (C8.7.2.3.3) e lo *Stato limite di danno* (C8.7.2.3.4).

<sup>16</sup> Il sistema mira a contenere la risposta strutturale degli edifici isolati in campo elastico; l'energia trasmessa dal terremoto è dissipata dal sistema di isolamento attraverso cicli di elevate deformazioni per traslazione orizzontale. Si veda il punto C11.9 della *Circolare*.

<sup>17</sup> L'inserimento di dissipatori all'interno della struttura avviene per mezzo di controventi, in genere metallici, posizionati nella maglia dei telai strutturali. Va qui evidenziato che un utile miglioramento alla compagine strutturale può essere ottenuto anche implementando i collegamenti tra i telai portanti e le murature di compagno. Vedasi al riguardo: Dipartimento di Protezione Civile e Rete dei Laboratori Universitari di Ingegneria Sismica (ReLUIS), *Linee Guida per Riparazione e rafforzamento di elementi strutturali, tamponature e partizioni*, a cura di M. Dolce e G. Manfredi, Napoli, Doppiavoce, 2011.

<sup>18</sup> A. Balsamo, M. Di Ludovico, G. P. Lignola, A. Prota, *Riduzione del rischio sismico del costruito in cemento armato e in muratura con l'impiego di sistemi avanzati*, in *Restauro strutturale e riduzione*, cit., pp. 33-54.

<sup>19</sup> CNR-DT 200/2004, *Istruzioni per la Progettazione, l'Esecuzione ed il Controllo di Interventi di Consolidamento Statico mediante l'utilizzo di Compositi Fibrorinforzati Materiali, strutture di c.a. e di c.a.p., strutture murarie*; Consiglio Superiore LL. PP. 2009, *Linee guida per la Progettazione, l'Esecuzione ed il Collaudo di Interventi di Rinforzo di strutture di c.a., c.a.p. e murarie mediante FRP*; Decreto del Presidente del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici n. 220 del 09.07.2015, *Linea Guida per la identificazione, la qualificazione ed il controllo di accettazione di compositi fibrorinforzati a matrice polimerica (FRP) da utilizzarsi per il consolidamento strutturale di costruzioni esistenti*.

<sup>20</sup> Cerchiatura Attiva Manufatti (CAM). Si basa sull'uso di nastri pretesi che confinano in maniera attiva le membrature in calcestruzzo.

<sup>21</sup> I prodotti utilizzati consentono il rifacimento di più o meno spesse porzioni di copriferro, previo trattamento dei ferri di armature ed applicazione di inibitori di corrosione, secondo gli indirizzi previsti dalla Norma europea EN 1504. Si tratta di tipologie di intervento poco sensibili agli aspetti relativi al trattamento delle superfici faccia vista. Sul l'argomento vedasi G. Bruschi, P. Faccio, S. Pratali Maffei, P. Scaramuzza, *Il calcestruzzo nelle architetture di Carlo Scarpa. Forme, alterazioni, interventi*, Bologna, Editrice compositi, 2005. Il testo suggerisce un approccio diverso da quello del semplice ripristino corticale, a fronte delle specifiche caratteristiche delle architetture di Scarpa.

<sup>22</sup> Per quanto attiene, poi, alle metodiche operative per le strutture in c.a. a disposizione, va segnalato che esse sono, in generale, molto efficaci dal punto di vista tecnico, ma richiedono aumenti di sezione e nuovi intonaci di rivestimento, non sempre compatibili con le finalità conservative del restauro ed il rispetto dei valori e dei significati formali ed architettonici, ancorché storico-documentari delle opere da restaurare.

# Conservazione e sostenibilità energetica: un corretto approccio metodologico nella Mostra d'Oltremare

Claudia Aveta

## *Premessa*

Oggi il progetto di restauro è costretto a cimentarsi in temi complessi, tra i quali quelli attinenti il rispetto delle esigenze conservative del patrimonio architettonico<sup>1</sup> nella prospettiva dell'adeguamento ai sopraggiunti vincoli relativi al risparmio ed all'efficienza energetica del sistema edificio/impianti, soprattutto in presenza di destinazione a nuove funzioni.

Sul rapporto restauro/prestazioni energetiche<sup>2</sup>, si sviluppano le presenti riflessioni, che si soffermano, in particolare, su alcuni nodi critici relativi all'efficientamento energetico dei manufatti della Mostra d'Oltremare che, per le condizioni di degrado, richiedono urgenti restauri, capaci di assicurarne la conservazione e la valorizzazione<sup>3</sup>.

Tali temi rappresentano uno dei molteplici aspetti dell'approccio progettuale che devono trovare una giusta sintesi delle istanze specialistiche.

È utile anche ricordare che in tema di restauro, gli avanzamenti teorici e metodologici sviluppatasi nel corso del secolo scorso, hanno riguardato le architetture espressione del Moderno. Il dibattito specifico è sostanzialmente nato intorno agli anni Ottanta del secolo scorso, grazie alla spinta di alcuni organismi internazionali come l'ICOMOS<sup>4</sup> e il DOCOMOMO<sup>5</sup> e degli esperti, evidenziando significative posizioni – anche sui criteri da applicare – espresse nella pubblicistica a cui si rinvia per ogni approfondimento<sup>6</sup>.

Per quanto concerne la Mostra d'Oltremare, i molteplici manufatti – come è noto – sono espressione della cultura della progettazione architettonica degli anni Quaranta del secolo scorso e furono realizzati secondo un disegno politico teso a celebrare le velleità imperialiste del regime fascista. La Mostra, come sottolineato da B. Gravagnuolo nel presente volume «venne concepita come una collezione d'eccellenza di monumenti immersi in un vasto parco, ricco di vegetazione esotica e realmente costruita in tempi rapidi nell'area occidentale». Il disegno urbano fu ideato da Marcello Canino, che progettò anche il Palazzo degli Uffici, mentre quello del verde fu affidato agli architetti Carlo Cocchia e Luigi Piccinato. Quanto alle architetture, queste hanno visto come protagonisti molti giovani talenti, che hanno contribuito al successo dell'iniziativa. La progettazione architettonica, nelle diverse concezioni di linguaggi compositivi, si è certamente avvalsa anche dei progressi

nel campo della Scienza, della Tecnica delle costruzioni, dell'Impiantistica: dunque, rappresentano una sintesi tra elaborazioni formali innovative e la coeva cultura tecnica e tecnologica. Furono utilizzati materiali innovativi sia per i componenti strutturali portanti che per gli elementi decorativi; le strutture, in particolare, erano caratterizzate dalle applicazioni di una nuova tecnologia costruttiva, il 'calcestruzzo armato', con il quale si costruivano telai portanti di pilastri e travi con caratteristiche di degrado<sup>7</sup> e, dunque, di durabilità molto diverse rispetto a quelle dei manufatti tradizionali in murature di conci di tufo e malta di calce e pozzolana. Per le tamponature esterne, poi, erano impiegati, oltre ai muri in tufo e malta bastarda, anche i laterizi forati con blocchi di vario spessore.

Alle differenze in termini di durabilità dei manufatti nel tempo si aggiungono quelle sulle tipologie degli elementi costruttivi: la forte valenza estetica del nuovo linguaggio architettonico ha portato a sottovalutare taluni particolari che nel corso dei secoli svolgevano al contempo funzioni decorative e protettive dell'involucro edilizio.

Non solo nuovi materiali per realizzare l'involucro edilizio nei suoi componenti portanti e di tamponatura (calcestruzzo e acciaio) ma anche altri per rivestimenti e finiture come vetro, vetrocemento, alluminio, *curtain wall*, pietre e pietre artificiali, marmi, granito, travertino, litoceramica, mosaici, intonaci, linoleum, isolanti, eternit, ecc. Tali materiali vengono messi in opera come previsto dai progettisti, ma anche per rispettare, durante il Ventennio – e questo è il caso dei marmi – una legge che prevedeva l'impiego per importi non inferiori al 10% del costo della muratura. Ciò comportò – come è noto – l'apertura di nuove cave e la riapertura di altre dismesse<sup>8</sup>.

Dal dibattito in corso sembra emergere che sia per l'architettura storica che per quella moderna<sup>9</sup>, obiettivi, metodologia e criteri presentino affinità e analogie, pur nella diversità dei valori architettonici e formali<sup>10</sup> degli schemi strutturali e dei materiali utilizzati da conservare.

## *Le Linee guida per l'efficientamento energetico*

Come è stato segnalato, tra le problematiche da affrontare nel progetto di restauro vi sono quelle dell'adeguamento funzionale che richiede interventi sul sistema edificio/impianti da effettuarsi, nel rispetto del quadro normativo vigente<sup>11</sup>.



Il nodo dell'efficientamento energetico nel caso di edifici monumentali pone il progettista di fronte a scelte complesse<sup>12</sup>, a causa dei vincoli dettati dal massimo rispetto della materia autentica dei manufatti.

Per un corretto approccio metodologico a tale questione risultano di grande utilità le *Linee di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica nel patrimonio culturale (Architettura, centri e nuclei storici e urbani)* pubblicate nel 2015 dal Mibact: queste costituiscono un importante riferimento per i progettisti nel campo del restauro e della riqualificazione energetica, articolata nell'analisi progettuale degli interventi passivi (essenzialmente sull'involucro) ed attivi (pertinenti ai sistemi impiantistici<sup>13</sup>). Tali Linee guida<sup>14</sup> «forniscono indicazioni per la valutazione e per il miglioramento della prestazione energetica del patrimonio vincolato, con riferimento alle norme italiane in materia di risparmio e di efficienza energetica degli edifici»<sup>15</sup>. L'Unione Europea ha fissato per il 2020 un sistema integrato di azioni/obiettivi: incrementare del 20% l'efficienza energetica e la quota di energia ricavata da fonti rinnovabili, ridurre del 20% le emissioni di CO<sub>2</sub> e stabilizzare gli aumenti di temperatura entro i 2 gradi. Gli Stati membri sono impegnati per ri-

spettare le direttive 2002/91 Building Energy Performance, che sono state recepite in Italia con il D.lgs. 192/2005, in seguito modificato e integrato dal D.lgs. 311/2006, 2010/31/UE Zero Energy Building, recepita in Italia con la legge 90/2013<sup>16</sup>.

Ulteriori obiettivi, per il clima e per l'energia, sono stati previsti dall'Unione Europea nel periodo che va dal 2021 al 2030 (2030 Climate & Energy Framework), ovvero: una riduzione almeno del 40% delle emissioni di gas a effetto serra (rispetto ai livelli del 1990); una quota almeno del 32% di energia rinnovabile; un miglioramento almeno del 32,5% dell'efficienza energetica. L'Unione Europea ha, altresì, presentato la sua visione strategica a lungo termine per l'Europa ad impatto climatico zero entro il 2050<sup>17</sup>.

L'Unione Europea, per il raggiungimento di tali obiettivi, ha varato una serie di disposizioni legate al monitoraggio ed alla comunicazione per assicurare gli impegni internazionali nell'accordo di Parigi<sup>18</sup>. Gli Stati membri, entro la fine del 2018, hanno dovuto adottare piani nazionali integrati per il clima e l'energia per il periodo 2021-2030; inoltre, hanno dovuto predisporre strategie nazionali a lungo termine entro il 1° gennaio 2020.





1. Il Palazzo Mediterraneo e Teatro dell'Arte, oggi.

2. Il prospetto laterale del Palazzo Mediterraneo e Teatro dell'Arte.

Attualmente, il miglioramento della prestazione energetica degli edifici tutelati costituisce un aspetto progettuale ineludibile, che deve tenere in conto il fatto che la deroga nel caso di beni culturali risulta 'condizionata'<sup>19</sup>. Infatti, l'aggiornamento del d.lgs. 19 agosto 2005, n. 192, in attuazione della Direttiva 2002/91/CE, e compiuto con L. 90 del 3 agosto 2013 sancisce che l'esclusione dall'applicazione della norma è prevista solo nel caso in cui si accerti che «il rispetto delle prescrizioni implichi un'alterazione sostanziale del loro carattere o aspetto, con particolare riferimento ai profili storici, artistici e paesaggistici» (comma 3 e 3 bis dell'art. 3).

In ultimo c'è da segnalare il d.lgs. 48 del 2020 che allinea la normativa italiana, in materia di prestazione energetica degli edifici, alle nuove regole europee previste dalla direttiva UE 2018/844 e modifica il d.lgs. 192/2005. In particolare, il nuovo decreto tende ad accelerare la riqualificazione energetica degli edifici esistenti; ad integrare le strategie di ristrutturazione a

lungo termine nel settore dell'edilizia per facilitare la mobilitazione di risorse economiche e la realizzazione di edifici ad emissioni zero entro il 2050; a favorire l'uso delle tecnologie informatiche e intelligenti (domotica); ad avviare la mobilità elettrica; a riorganizzare le disposizioni delle precedenti direttive.

Da quanto esplicitato emerge che il quadro normativo specifico è in continua evoluzione<sup>20</sup>.

Oggi, dunque, il progetto di restauro deve contemperare anche una specifica necessità: quella del contenimento del consumo energetico attraverso l'efficientamento dei manufatti. Eppure fino a pochi anni or sono, la questione del risparmio energetico sembra sia stata sottovalutata anche nell'ambito della disciplina del restauro<sup>21</sup>: ne è la prova il fatto che si è spesso trascurato il comportamento passivo degli edifici storici, puntando quasi esclusivamente sull'impiantistica per compensare le variazioni climatiche. Dal punto di vista metodologico, viceversa, esistono una serie di possibili interventi, anche minimali, che permettono di aumentare l'efficienza energetica di edifici esistenti e, tra questi, l'architettura moderna presente nella Mostra d'Oltremare. È necessario, infatti, verificare la possibilità di ridurre le dispersioni di calore in inverno e di proteggere l'involucro dai



carichi termici estivi (principalmente quelli radiativi solari), di limitare le fughe di aria calda attraverso i vetri e gli infissi delle finestre e, ancora, di abbassare la temperatura di riscaldamento nei locali non utilizzati, di adottare impianti di climatizzazione ad alta efficienza, di utilizzare apparecchiature a basso consumo per gli impianti di illuminazione. È chiaro che si tratta di interventi di duplice natura: da un lato, utilizzare tecnologie di riscaldamento, illuminamento e raffrescamento che possano intervenire attivamente sui parametri climatici in maniera mirata ed efficiente; dall'altro, porre in atto una serie di interventi che tendano a rendere l'edificio più coibentato ed inerte alle sollecitazioni climatiche estive. Invero, è, poi, necessario valutare, con attenzione ai singoli contesti nella loro complessità, la possibilità di impiego di sistemi di sfruttamento di fonti energetiche rinnovabili.

Anche il dibattito tra gli esperti sul tema in discussione è aperto: tra gli altri, A. Battisti, sintetizzando i contenuti del documento del Mibact del 2015, ha segnalato che «le linee guida si soffermano su: l'analisi dei caratteri tecnico-costruttivi dell'edilizia storica; la valutazione della qualità ambientale negli edifici storici; l'analisi del sistema impiantistico esistente; la valutazione dell'efficienza energetica per il patrimonio culturale, il miglioramento dell'efficienza energetica per il patrimonio culturale; i limiti e le opportunità dell'uso delle fonti rinnovabili; le schede illustrative di interventi realizzati»<sup>22</sup>. La sua attenzione è concentrata prevalentemente sugli aspetti specifici della prestazione energetica, più che sulle istanze del restauro. Questo è il nodo critico: l'esigenza dei progettisti di trovare soluzioni che contemperino le esigenze del restauro e quelle prestazionali, tenendo conto che la primaria finalità di qualunque intervento sui beni culturali è quello della conservazione.

Con riferimento ai già citati sistemi di sfruttamento delle fonti

3. Le ampie vetrate della Sala Italia nel Palazzo delle Arti.

4. Il Cubo d'Oro.

rinnovabili, le tecnologie utilizzabili sono molteplici: pannelli fotovoltaici, pannelli solari, sonde geotermiche e persino pale eoliche, ovvero sistemi di generazione che determinano un invasivo impatto sulle preesistenze, anche paesaggistiche, che occorre conservare. Non solo queste, ma anche altri possibili interventi presentano gravi rischi: «cappe d'intonaco isolante, che comportano la distruzione degli intonaci esterni, contro pareti interne o pannelli posti a fodera di tutte le murature perimetrali, che mutano le volumetrie degli ambienti e alterano i rapporti intercorrenti tra pareti, porte e finestre, o ancora applicazioni generalizzate di infissi con vetrocamera, che si sostituiscono agli esistenti, talora pregiati»<sup>23</sup>.

Di fronte alla complessità dei problemi un approccio metodologicamente corretto deve favorire una consapevole e intensa integrazione delle competenze. L'architetto restauratore e l'ingegnere energetico, affiancati in una attività coordinata (quasi sempre allargata anche all'ingegnere strutturista) possono impegnarsi ad individuare tutti gli elementi caratterizzanti gli impianti originari o quelli successivamente modificati, compresi scavi e manufatti realizzati entro terra per alloggiare cavidotti o altro: in sostanza, anche quando, per esempio, per sopravvenute normative le reti impiantistiche esistenti devono essere dismesse, l'atteggiamento da assumere è quello di compiere ogni sforzo per utilizzare l'esistente. Ciò per limitare i nuovi scavi, soprattutto quando si opera in contesti storici in cui possono ritrovarsi reperti archeologici.

I nodi da affrontare sono tanti e il dibattito attuale lo testimonia. Taluni studiosi sembrano convinti che la conservazione debba estendersi anche agli impianti storici, evidenziando che in alternativa «si può concedere agli impianti di configurarsi, di essere letti come strati, non di diventare pretesto per esibire la differenziazione, la supposta 'modernità' dell'intervento»<sup>24</sup>. Insomma, le difficoltà per affrontare le nuove sfide nel campo in esame non sono poche.

È evidente che l'obiettivo di garantire il rispetto delle normative in materia di riqualificazione in un edificio vincolato non risulta semplice rischiando di danneggiarne i valori; la conservazione di questi per le future generazioni richiede il rispetto della materia antica, autentica, stratificata, portatrice di significati, e ciò spesso contrasta con l'invasività degli interventi di riqualificazione energetica, attivi e passivi, per non parlare di quella connessa alla possibile installazione di sistemi di sfruttamento di energie rinnovabili.

Va ancora osservato che, dal punto di vista metodologico, è condivisibile l'indirizzo formulato da Giovanni Carbonara nelle



cite Linee guida: i progettisti dovrebbero adottare lo stesso approccio che negli anni passati si è maturato nei confronti del ‘miglioramento sismico’ nel restauro strutturale, attraverso un dibattito sviluppatosi per oltre trent’anni<sup>25</sup>.

Sembra, dunque, giusto partire, anche per tali aspetti, da una attenta conoscenza dello *status quo*, ovvero dal ‘cantiere della conoscenza’ esteso a tutto il sistema degli impianti esistenti o dismessi che caratterizzano le fabbriche da restaurare.

Quello sul rapporto restauro/riqualificazione energetica è più recente, ma altrettanto rilevante.

#### *Il restauro delle architetture della Mostra e l’efficientamento energetico*

La Mostra d’Oltremare è un importante parco urbano di straordinario valore storico-documentario, architettonico, artistico e paesaggistico del capoluogo partenopeo che attende da decenni adeguati restauri, finalizzati ad una valorizzazione del complesso attraverso «operazioni colte, prudenti, che ne mantengano l’eredità materiale e che l’arricchiscano di ulteriori testimonianze di qualità del nostro tempo»<sup>26</sup>. Inaugurata nel 1940<sup>27</sup> da Mussolini, è costituita da dieci padiglioni e spazi all’aperto; il complesso è stato concepito come «un’attrattiva ed

un richiamo per manifestazioni di carattere espositivo, culturale, turistico ed economico [...]»<sup>28</sup>.

I principali manufatti architettonici, integrati in un progetto urbanistico e del parco, sono molteplici e ciascuno con specifiche caratterizzazioni come documentato dalla pubblicistica e dai saggi nel presente volume.

Il degrado diffuso – salvo che per pochi padiglioni e strutture – richiede un urgente progetto di restauro per realizzare interventi conservativi congiuntamente ai necessari adeguamenti strutturali ed energetici; per questi ultimi, le questioni dell’efficientamento – come segnalato – risultano di grande rilevanza e complessità<sup>29</sup>.

#### *L’interdisciplarietà nel progetto*

Nel caso delle fabbriche della Mostra, proprio per la eterogeneità dei manufatti, le loro caratteristiche, il loro valore storico-documentario, artistico, formale, simbolico, evocativo, e l’uso di materiali innovativi per l’epoca ma fragili nel tempo, non è possibile definire indirizzi univoci e generalizzabili e sarà necessario procedere ‘caso per caso’, ma applicando con rigore le fasi metodologiche del restauro<sup>30</sup>.

È necessario individuare, innanzitutto, la ‘macchina’ impiant-



tistica prevista all'epoca della originaria costruzione o quella della ricostruzione post-bellica, sia per la parte fuori terra che entro terra, nonché definire i caratteri costruttivi della costruzione (pareti, solai, coperture, invetriate, ecc.) per definire scelte più opportune e coerenti con le attuali legislazioni in Italia.

Trattandosi di competenze diverse, necessariamente l'architetto-restauratore dovrà interfacciarsi e lavorare fianco a fianco con gli ingegneri, energetici e strutturisti. La progettazione degli interventi dovrà rispettare la materia antica evitandone sottrazioni.

Pertanto, le attività di analisi, indispensabili per acquisire il grado di conoscenza necessaria al fine di orientare il progetto, saranno articolate e approfondite in maniera diversificata a seconda delle caratteristiche e delle condizioni del manufatto: attività informative (rilievo, raccolta dei dati, organizzazione di informazioni e documenti relativi all'edificio in esame, selezione critica); attività diagnostiche (finalizzate alla conoscenza, interpretazione e valutazione della consistenza e dello stato di conservazione dei manufatti e delle condizioni funzionali relative all'edificio o di sue parti), compresi gli impianti esistenti o dismessi.

In generale, tali attività dovranno evidenziare le possibili carenze in ordine alle principali categorie di 'prestazioni' che l'edificio deve essere in grado di assicurare, relativamente

alle condizioni di: sicurezza (strutturale, antincendio, ecc.), fruibilità (accessibilità, conformazione e dimensione degli spazi, flessibilità d'uso, ecc.), benessere (termoigrotermico, acustico, luminoso), gestione (manutenibilità, affidabilità, ecc.). Sulla base delle risultanze delle osservazioni eseguite e delle prime valutazioni di compatibilità dell'edificio rispetto al quadro delle esigenze da rispettare, dovrà essere definito un progetto diagnostico. L'esito di questo dovrà consentire di individuare e definire gli eventuali fenomeni relativi a possibilità di rischio, degrado e obsolescenza funzionale, ma anche rilevare e segnalare le prestazioni in termini di sicurezza, fruibilità, durata, efficienza funzionale ed i livelli di *comfort* esistenti: tutto ciò al fine di orientare i progettisti restauratori ed energetici verso decisioni che dovranno salvaguardare la materia antica, ma anche adeguare il manufatto alle esigenze della società contemporanea.

Le competenze specialistiche risultano indispensabili per affrontare l'intervento sulle architetture moderne della Mostra; è necessario, però, che l'architetto-restauratore partecipi direttamente anche alla fase conoscitiva della rete degli impianti, originari o di trasformazione, in stretta sinergia con l'ingegnere energetico e che quest'ultimo sia pienamente consapevole dei vincoli progettuali esistenti, anche con riferimento all'involucro. Si tratta, dunque, di realizzare una fase conoscitiva coordinata, con costruttive integrazioni delle compe-

## 5. Il prospetto principale del Padiglione Rodi.

tenze, nella quale l'architetto può fornire all'ingegnere energetico un contributo fondamentale di tipo storico-documentario ed archivistico, recependone, di converso, i principi fondanti delle istanze scaturenti dall'analisi integrata del sistema edificio/impianti.

Occorre raggiungere la piena consapevolezza che le rispettive prospettive non costituiscono aspetti diversi della progettazione; piuttosto i dati storici di tale natura risultano di particolare importanza proprio al fine di utilizzare al massimo tutto ciò che è stato compiuto all'epoca della costruzione. Insomma, è molto importante interpretare i documenti di archivio, le fotografie nel corso dei lavori, le relazioni tecniche, i computi metrici e la contabilità dei lavori ed anche i capitolati speciali di appalto. Si tratta di elementi tipici di un determinato periodo storico, nel quale si registravano specifici avanzamenti tecnici e tecnologici.

Tale forma di integrazione di competenze si deve manifestare sia a livello conoscitivo, anche per individuare le criticità derivanti dall'analisi termo-energetica delle pareti opache, sia a livello progettuale laddove si definiscono le potenzialità di efficientamento del sistema con soluzioni coerenti con le esigenze del restauro. Le risultanze dell'analisi storico-archivistica si devono confrontare con le stratigrafie e la definizione dei valori di trasmittanza e di inerzia termica per pareti campione che l'ingegnere energetico deve definire, sia con indagini minimamente invasive (endoscopia, microcatotaggi, ...), che con l'ausilio con la termografia all'infrarosso. Quest'ultima potrà contribuire anche all'individuazione di eventuali ponti termici e di irregolarità o di variazioni di materiali costruttivi all'interno di una struttura opaca.

Come già segnalato, risulterà molto importante l'individuazione delle reti e dei percorsi interrati esistenti (sotterranei, cisterne, ...) per valutare la possibilità di utilizzarli per il passaggio delle nuove reti impiantistiche. L'obiettivo è quello di evitare nuovi tagli, nuove trincee e contenere al massimo l'invasività degli interventi per il passaggio di tali reti. Dunque, la migliore conoscenza dell'esistente potrà essere sfruttata nelle scelte progettuali congiunte dall'architetto-restauratore e dall'ingegnere impiantista, così da decidere se passare attraverso gli strati di sottopavimento (laddove il pavimento non abbia valore storico), le tracce, i controsoffitti, oppure operare a vista tramite l'integrazione impiantistica negli arredi mobili o fissi. Quindi, le competenze integrate potranno – se si realizzeranno tali sinergie – meglio contemperare le esigenze di conservazione del manufatto e quelle del suo adeguamento in termini di efficientamento energetico. Per quest'ultimo, occorrerà condividere

come migliorare le prestazioni energetiche dei componenti opachi e trasparenti dell'involucro edilizio, come attuare l'isolamento termico (all'interno, all'esterno, con materiale isolante insufflato nella eventuale intercapedine muraria, ecc.), assumendo la consapevolezza di quanto queste siano difficilmente realizzabili su edifici vincolati ed ipotizzando quindi le soluzioni più opportune in termini di ottemperanza ai vincoli di conservazione, funzionalità e contenimento dei consumi energetici.

Anche l'eliminazione di ponti termici, per esempio con riferimento a solette aggettanti è scelta difficile, per l'invasività architettonica di scossaline in materiale coibente.

Ancora, va affrontato il problema dell'isolamento delle coperture piane per il quale esistono molteplici possibilità tecniche relative alla posa in opera di materiali coibenti, ma anche difficoltà per il rispetto dei valori architettonici e paesaggistici.

### *Alcuni esempi applicativi*

Nella Mostra d'Oltremare le architetture costituiscono un repertorio diversificato, articolato e complesso di scelte linguistiche, di forme, di materiali costruttivi: non rientra nei limiti del presente contributo applicare alle molteplici tipologie di edifici vincolati le soluzioni progettuali in tema di efficientamento energetico; piuttosto, si tende a sottolineare l'esigenza di un approccio metodologico pluridisciplinare in grado di coniugare le istanze conservative ed energetiche. Pertanto, al solo scopo esemplificativo, si segnalano alcune delle possibili scelte utili a raggiungere gli obiettivi suindicati.

Per quanto riguarda i componenti opachi delle architetture della Mostra, in molti casi si ritrovano tamponature perimetrali costituite da muratura di tufo giallo dello spessore variabile comprese tra i telai portanti in c.a., e rivestite all'esterno da intonaco o da lastre in materiale lapideo di varia natura, all'interno da intonaco.

L'obiettivo da perseguire è quello di migliorare le prestazioni termoigrometriche di tali componenti opachi dell'involucro edilizio senza alterarne i valori documentari; va, pertanto, verificata, all'interno dei manufatti – non all'esterno per la palese invasività dell'intervento – la possibilità di rivestire le pareti con materiali idonei. Ad esempio, possono essere utilizzati pannelli di sughero – laddove non si ritrovano pareti decorate – che presentano elevata resistenza al fuoco, ottima stabilità dimensionale, anche a contatto con eventuale umidità, bassa conduttività termica. È questo il caso dei Padiglioni 7 e 8, progettati negli anni Cinquanta del secolo scorso dagli arch. Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo: le pareti interne, prive di alcun significativo rivestimento e/o decorazione, si prestano all'applicazione di simile soluzione.

Le tamponature verticali della Torre delle Nazioni (già del Partito Nazionale Fascista), opera dell'arch. V. Ventura, sono caratterizzate da due pareti cieche interamente rivestite con lastre

di travertino e da due pareti completamente vetrate: le prime sono in muratura di tufo dello spessore di circa 40 cm., sono comprese tra i pilastri in c.a. e sono rivestite all'interno da uno strato di intonaco ed all'esterno da un rivestimento di travertino. La coibentazione delle tamponature della Torre può essere realizzata sul lato interno applicando pannelli di sughero totalmente naturale, o altro materiale coibente con le stesse prestazioni, su di uno strato di malta a base di calce idraulica naturale e micro-granuli di sughero per il fissaggio del pannello suddetto; fissato il pannello si può procedere alla stesura di un successivo strato di malta, e, quindi, alla tinteggiatura superficiale. Simile intervento permette di ridurre in maniera sensibile la trasmittanza delle murature esterne.

Il degrado dei solai di copertura dei citati Padiglioni 7 e 8 è tale da richiedere la sostituzione delle strutture orizzontali disestate: operazione che può essere utile anche a garantire l'isolamento termico dei sottostanti ambienti. La sostituzione si può realizzare utilizzando tegoli prefabbricati in c.a.p., resistenti anche al fuoco, con un pacchetto superiore isolante e termico, poi da impermeabilizzare.

In altri casi, nei quali non si registrano condizioni di dissesto dei solai di copertura è possibile operare all'estradosso: tale condizione si ritrova sui solai piani di copertura, a livelli sfalsati, oggi impermeabilizzati con una guaina bituminosa obsoleta, del Teatro Mediterraneo e del Palazzo dell'Arte. Qui, ai fini della coibenza termica, è utile applicare il classico "cappotto termico", rimuovendo le impermeabilizzazioni esistenti, ponendo in opera prima una barriera al vapore, poi l'isolante termico (pannello *sandwich* con componente isolante in schiuma), e realizzando un nuovo massetto delle pendenze ed una sovrastante membrana impermeabile, da proteggere con vernici speciali o utilizzando guaina ardesiata. Ovviamente, oltre agli aspetti tecnici energetici vanno controllati quelli legati allo *sky-line* della Mostra d'Oltremare nel suo complesso.

Un ulteriore aspetto di rilievo è quello che riguarda l'umidità di risalita presente in tante architetture della Mostra, soprattutto ai piani terra. Va citato, in particolare, il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, progettato da Roberto Pane nel 1938, poi trasformato dallo stesso nella chiesa della santa degli Emigranti Francesca Maria Cabrini. La forte umidità sul piano di calpestio a piano terra, di questo come di altri complessi architettonici, potrà essere ostacolata solo dalla realizzazione di un efficace sistema di vespaio aerato.

Un altro tema di rilevante importanza riguarda le pareti vetrate, di serramenti e infissi: di fronte a simili problemi, nonostante gli avanzamenti tecnologici, l'obiettivo della riduzione dei consumi energetici potrebbe contrastare con i valori storico-documentari delle invetriate originarie da conservare o adattare. Va qui ricordato che la maggiore o minore efficienza di un involucro edilizio è data dalla capacità di reagire in maniera fles-

sibile alla variabilità delle condizioni ambientali, minimizzando le dispersioni termiche nel periodo invernale e limitando l'innalzamento della temperatura in quello estivo, con il conseguente miglioramento del *comfort* abitativo e della qualità ambientale. Ne consegue che, per le architetture della Mostra d'Oltremare, occorre abbassare il valore della trasmittanza termica delle pareti vetrate<sup>31</sup>. Ad esempio, è possibile sostituire le specchiature vetrate con lastre di cristallo isolanti multifunzionali a controllo solare termo-rinforzato, composte da due lastre di cristallo, tra loro unite lungo il perimetro da speciali materiali disidratanti, che delimitano un'intercapedine di aria secca. Vetri che, a seconda dell'esposizione, possono differenziarsi: su pareti a nord, con deposito basso emissivo; su pareti a sud, selettivi a controllo solare<sup>32</sup>. Sul lato esterno dei manufatti ed in condizioni di difficile accessibilità i vetri possono essere di tipo autopulente, per ridurre i costi di manutenzione e pulizia. L'aumento di resistenza termica così conseguita determina anche la diminuzione delle spese energetiche nella stagione estiva e in quella invernale.

Il problema citato riguarda, ad esempio, il restauro della citata Torre delle Nazioni, dove è possibile sostituire le cospicue specchiature in vetro con una vetrata isolante multifunzione a controllo solare termo-rinforzato. L'utilizzo di tale tipologia di vetrate consente di raggiungere un duplice obiettivo: una notevole riduzione della dispersione termica ed una distribuzione omogenea del calore all'interno degli ambienti, nonché una diminuzione notevole dei costi energetici.

Al tema delle vetrate è collegato quello degli infissi che li contengono: ai fini del restauro, è d'obbligo rispettare gli originari componenti costruttivi, sempre che le condizioni di degrado, generalmente legati all'entità dell'ossidazione degli elementi metallici, non comporti la loro sostituzione. Ma anche in questo caso è possibile riproporre il disegno degli infissi a taglio termico, utilizzando materiali che assicurino durabilità: dunque, in caso di originari ferro-finestra, presenti sulle facciate di alcuni edifici della Mostra, si possono utilizzare montanti e traversi in ferro zincato, con guarnizioni speciali perimetrali.

Anche i Padiglioni 7 e 8 sono caratterizzati da ampie invetriate in ferro; in mancanza di vincoli specifici, per aumentare l'efficienza degli infissi si può prevedere la loro sostituzione con infissi di produzione industriale certificati aventi caratteristiche tecniche e di trasmittanza termica superiori a quelle esistenti: infissi in ferro zincato verniciabile composti da profili 'ferro-finestra' a taglio termico.

Per quanto concerne, poi, le modalità di riscaldamento o ventilazione la relativa progettazione, dal dopoguerra ad oggi, si è completamente evoluta e, dunque, le apparecchiature originarie di generazione del calore per legge devono essere sostituite da altre molto più efficienti e meno inquinanti. La conservazione di tali sistemi (caldaie o bruciatori anche a gasolio) appare assai

improbabile. Per quanto riguarda le reti e le apparecchiature impiantistiche in alcuni edifici della Mostra, come ad esempio il Palazzo dell'Arte, le modifiche di destinazione d'uso nel corso dei decenni trascorsi hanno comportato sostanziali alterazioni e adeguamenti dei sistemi impiantistici originari e, dunque, la questione può essere affrontata con maggiore libertà d'azione e con scelte innovative, sempre rispettose dei valori del manufatto.

Non deve poi sottovalutarsi il contributo che può dare ai fini dell'efficientamento energetico un buon progetto illuminotecnico: questo può contribuire sensibilmente a contenere i consumi con una attenta gestione della luce artificiale, con l'utilizzo esclusivo di corpi illuminanti tipo a LED, l'adozione di lampade ad alta durabilità ed apparecchiature, nonché la mancanza di emissioni d'infrarosso e di ultravioletto, ecc.

Vi sono, poi, altri manufatti, come il Cubo d'Oro, un *unicum* architettonico per forma, funzione, materiali, in cui non erano previsti impianti di riscaldamento/condizionamento e nel quale il tema dell'efficientamento non può porsi; ancora il Padiglione Rodi, che evocava un importante edificio dell'isola egea, i cui

ambienti sono stati stravolti da strutture in c.a. e impianti del tutto invasivi, che dovranno essere rimossi e sostituiti da nuovi utilizzando al massimo le zone già alterate.

Si evidenzia, in conclusione che i problemi che presentano tali architetture, ai fini del contenimento energetico, sia per il significato che rivestono che per la natura dei materiali adoperati nella loro costruzione, sono molto diversi e, pertanto, occorrono soluzioni studiate *ad hoc*, frutto di quelle integrazioni necessarie tra architetti-restauratori e ingegneri energetici.

Queste prime riflessioni – di certo non esaustive delle complesse problematiche delineate – hanno cercato di approfondire il rapporto tra il restauro e l'adeguamento delle architetture della Mostra in relazione all'efficientamento energetico. Ai temi suesposti si aggiungono molte altre questioni che richiedono specifiche trattazioni, in relazione agli impianti elettrici, a quelli antincendio, al riciclo delle acque piovane – particolarmente importante per la cospicua consistenza del parco della Mostra d'Oltremare. Il campo degli adeguamenti impiantistici è, dunque, molto ampio ed il dibattito sul rapporto con il restauro resta aperto.

#### Note

<sup>1</sup> *Conservazione vs innovazione: L'inserimento di elementi tecnologici in contesti storici*, a cura di D. Concas, Il Prato editore, Padova, 2018.

<sup>2</sup> S. Della Torre, *Sostenibilità e conservazione di fronte al mito dell'efficienza energetica*, in «ANAGKH», n. 60, maggio 2010, pp. 141-143.

<sup>3</sup> S. Della Torre, G. Minati, *Conservazione e manutenzione del costruito*, in «Il progetto sostenibile», 2004, n. 2, pp. 12-18.

<sup>4</sup> Nel 2004 l'ICOMOS ha istituito un Comitato scientifico internazionale (ISC20C) per sviluppare il dibattito sul patrimonio del XX secolo e per promuoverne i valori e la conservazione.

<sup>5</sup> Alcune riflessioni critiche sul DOCOMOMO internazionale sono state svolte da M. Dezzi Bardeschi, *Piccolo viaggio apologetico fra i resti e i fantasmi del moderno*, in *Restauro: due punti e da capo*, a cura di L. Gioeni, Franco Angeli, Milano, 2004, pp. 136-142.

<sup>6</sup> R. Picone, *Il moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità delle architetture del XX secolo*, in «Confronti. Il restauro del moderno», n. 1, Arte'm, Napoli, 2012, pp. 52-61.

<sup>7</sup> A. Aveta, *Degrado e/o valore di antichità delle architetture in c.a.: l'approccio metodologico*, in *Architettura in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Tentile, Franco Angeli, Milano, 2008, pp. 26-39 e B.G. Marino, *Degrado e/o valore di antichità delle architetture. Ragioni e confini della conservazione delle opere in cemento armato*, in *Architettura in cemento armato*. ..., cit., pp. 346-352.

<sup>8</sup> *I materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Gangemi Editore, Roma, 2017.

<sup>9</sup> G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro, un confronto antico-nuovo*, UTET Scienze Tecniche, 2011.

<sup>10</sup> B.G. Marino, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006.

<sup>11</sup> F. de Rossi, *Efficienza energetica, involucro edilizio e impianti tecnici*, in *Santa Maria del Popolo degli Incurabili. Il quadro esigenziale e gli indirizzi metodologici per la riqualificazione, il restauro e la rifunzionalizzazione del complesso monumentale*, a cura di A. Bruno, G. Pulli, C. Verdoliva, Giannini Editore, Napoli 2019, pp. 339-359.

<sup>12</sup> *Efficienza energetica e patrimonio costruito. La sfida del miglioramento delle prestazioni nell'edilizia storica*, a cura di E. Lucchi e V. Pracchi, Maggioli editori, Rimini, 2013.

<sup>13</sup> R. Amore, *Il miglioramento dell'efficienza energetica del patrimonio edilizio della Baia di Napoli*, in *Tecnologie sostenibili per la valorizzazione del paesaggio naturale e del costruito*, a cura di P. De Joanna e A. Passaro, Luciano Editore, Napoli, 2019, pp. 373-383.

<sup>14</sup> C. Crova, *Le linee guida di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica nel patrimonio culturale. Architettura, centri e nuclei storici ed urbani: Un aggiornamento della scienza del restauro*, in *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, contaminazioni, ibridazioni*, Atti del XXXIII Convegno Internazionale Scienza e beni culturali, (Bressanone, 27-30 giugno 2017), a

cura di Guido Biscontin e Guido Driussi, Arcadia Ricerche edizioni, Venezia, 2017, pp. 179-188.

<sup>15</sup> *Linee di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica nel patrimonio culturale. Architettura, centri e nuclei storici ed urbani*, 2015, p. 4.

<sup>16</sup> Per perseguire tali obiettivi l'Italia, così come gli altri Paesi membri, in questi anni ha promosso politiche di riduzione dei consumi energetici nei settori di uso finale volte ad incentivare l'uso di tecnologie più efficienti. Il settore edilizio presenta le maggiori possibilità di sviluppo, sia in termini di miglioramento dell'efficienza energetica degli edifici che di utilizzo di apparecchi elettrici a basso consumo. Nel primo caso le misure (isolamento di pareti, impianti di riscaldamento e climatizzazione efficienti) rispondono alle aspettative introdotte dalla certificazione energetica degli edifici. Nel secondo caso (eletrodomestici e sorgenti luminose più efficienti), le misure sono dettate dal vigente quadro legislativo europeo e nazionale in materia di etichettatura energetica, regolamentato dalla Direttiva 92/75/CEE, che stabilisce i criteri per l'indicazione del consumo di energia, e dalla successiva Direttiva 2005/32/CE (Energy Using Products – EUP).

<sup>17</sup> Viene evidenziato il ruolo guida dell'Europa per raggiungere l'impatto climatico zero, adottando soluzioni tecnologiche e coinvolgendo i cittadini.

<sup>18</sup> L'accordo di Parigi è il primo accordo universale e legalmente vincolante sul cambiamento climatico, adottato alla conferenza sul clima di Parigi (COP21) nel dicembre 2015.

- <sup>19</sup> S. Della Torre, F. Pianezze, V. Pracchi, *Efficienza energetica e patrimonio architettonico: stato dell'arte e prospettive di ricerca*, in «Arkos», 23, 2010, pp. 52-58.
- <sup>20</sup> A tale decreto del 2005 hanno fatto seguito il Regolamento, con D.P.R. 2/4/2009 n. 59, e il decreto del Ministero dello sviluppo economico 26/6/2009 comprendente le Linee guida per la certificazione energetica degli edifici. E ancora vanno segnalati il d.lgs. 3/3/2011 n. 28 ed il d.lgs 4/7/2014, n. 102.
- <sup>21</sup> A. Aveta, B.G. Marino, *Centri storici ed efficienza energetica per la conservazione dell'identità urbana*, in *Città Energia*, a cura di L. Colombo, Atti del Convegno nazionale Città Energia (Napoli, 20-21 gennaio 2012) Le Pensur, Brienza (PZ), 2012, pp. 377-386.
- <sup>22</sup> A. Battisti, *Linee guida di indirizzo per l'efficienza energetica nel patrimonio culturale*, in «TECHNE», n. 12, 2016, pp. 70-71.
- <sup>23</sup> M. Piana, *Problemi d'integrazione con le preesistenze*, in *Restauro architettonico e Impianti*, a cura di G. Carbonara, vol. terzo tomo I, UTET, Torino, 2001, p. 6.
- <sup>24</sup> A. Grimoldi, *Gli impianti e il restauro di Palazzo Cattaneo a Cremona*, in *Restauro architettonico e Impianti*, a cura di G. Carbonara, vol. terzo tomo I, UTET, Torino, 2001, p. 374.
- <sup>25</sup> Va ricordato che per varare la specifica norma legislativa del 1986 per l'edilizia vincolata sono trascorsi cinque anni, dopo la legge 219/1981 che aveva introdotto l'invasivo concetto di *adeguamento sismico*. Poi si è dovuto attendere il 2004 affinché il miglioramento rientrasse a pieno titolo nella specifica definizione di restauro formulata nel Codice dei beni culturali e, quindi, nelle Linee guida per la mitigazione del rischio sismico del 2011.
- <sup>26</sup> A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare (1938-1952)*, in «ANAGKH» n. 48, Alinea Editrice, Firenze, 2006, p. 66.
- <sup>27</sup> In quegli stessi anni veniva elaborato il nuovo Piano Regolatore della città, redatto da Luigi Piccinato tra il 1934 e il 1936 ed approvato nel 1939, che dotava Napoli di poli di nuova espansione.
- <sup>28</sup> L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, ElectaNapoli, Napoli, 1990, p. 7.
- <sup>29</sup> S. Della Torre, *Il rispetto dell'esistente e l'irreversibilità dell'azione*, in *La reversibilità nel restauro. Riflessioni, Esperienze, Percorsi di Ricerca*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Atti del XIX Convegno Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 1-4 luglio 2003), Venezia 2003, pp. 15-22.
- <sup>30</sup> Id., «Manutenzione» o «Conservazione»? *La sfida del passaggio dall'equilibrio al divenire*, in *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Atti del XV Convegno Internazionale Scienza e beni culturali, (Bressanone, 29 giugno-2 luglio 1999), Arcadia Ricerche, Venezia 1999, pp. 71-80.
- <sup>31</sup> M. Pretelli, K. Fabbri, *Architettura e 'historic indoor microclimate' (HIM). Un contributo per la conservazione dell'architettura storica*, in *Ricerca/REStauo*, a cura di D. Fiorani, Edizioni Quasar, Roma, 2017, pp. 727-739 e A. Bonora, K. Fabbri, M. Pretelli, *L'historic indoor microclimate dell'edilizia contemporanea. applicazioni e vantaggi derivanti dallo studio diacronico del microclima*, in *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, contaminazioni, ibridazioni*, Atti del XXXIII Convegno Internazionale Scienza e beni culturali, (Bressanone, 27-30 giugno 2017), a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Arcadia Ricerche edizioni, Venezia, 2017, pp. 871-880.
- <sup>32</sup> A. Bonora, *Studio del microclima indoor per la conservazione preventiva di Villa Barbaro, Maser*, in *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, coordinamento di S.F. Musso e M. Pretelli, Edizioni Quasar, Roma, 2020, pp. 229-233.



# La Mostra d'Oltremare, tra piani urbanistici e dimensione metropolitana\*

Raffaele Amore, Aldo Aveta

## *Premessa*

Nei tanti e autorevoli contributi contenuti nel presente volume sono ben evidenziati i valori e il significato storico di un complesso architettonico e urbano di grande rilievo, quale è la Mostra d'Oltremare, con l'obiettivo di colmare una grave lacuna storiografica che ha contraddistinto la pubblicistica degli ultimi cinquanta anni. Sono, ancora, state avanzate proposte e linee metodologiche per il restauro e la rifunzionalizzazione per una serie di edifici analizzati nello specifico. Ciò premesso, di fronte a un tema così suggestivo quale la valorizzazione di tale rilevante elemento del paesaggio storico urbano del capoluogo partenopeo è sembrato utile ampliare la visuale, in modo da considerare il futuro della Mostra come una straordinaria occasione per esaltarne la valenza. Nel contributi che seguono, dunque, si è passati ad osservare il complesso in un ambito più vasto, prendendo in considerazione gli attuali strumenti urbanistici che, lungi dal considerare le sue reali valenze e potenzialità, appaiono inadeguati rispetto alla scala che andrebbe presa in esame, ovvero quella metropolitana.

In particolare, saranno svolte alcune valutazioni su tali strumenti e sugli indirizzi recenti degli enti territoriali che riguardano il complesso ed il suo contesto nell'area di Fuorigrotta/Agnano/Bagnoli. Successivamente, saranno svolte diverse riflessioni sulle prospettive del comprensorio urbano, con riferimento alle auspicabili funzioni a scala metropolitana.

## *Considerazioni sui vigenti strumenti urbanistici per la Mostra d'Oltremare*

Come è noto, l'urbanizzazione del moderno quartiere di Fuorigrotta può considerarsi iniziata con l'apertura nel 1884 della galleria che, in proseguimento della via Piedigrotta, attraversava la collina di Posillipo. Da quel momento in poi, secondo alterne vicende illustrate in altri contributi del presente volume, il programma di espansione della Città verso occidente fu portato avanti fino agli inizi degli anni quaranta del Novecento<sup>1</sup>, quando fu realizzato il complesso della Mostra d'Oltremare.

Terminata la guerra, lo sviluppo del quartiere riprese: gli edifici danneggiati della Mostra furono ripristinati e, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, furono realizzati importanti plessi

universitari e sportivi, nonché numerosi interventi di edilizia residenziale pubblica e privata.

Senza entrare nel merito delle poco edificanti vicende della gestione urbanistica della città di Napoli negli anni del Dopoguerra – per le quali si rinvia alla esistente bibliografia – va sottolineato che per tutto il secondo Novecento l'intero complesso della Mostra d'Oltremare ha rappresentato un polo urbano dalle enormi potenzialità inespresse. Per molti decenni, infatti, è stato considerato come un elemento in sé concluso, senza particolari interazioni con il contesto. Ciò ha determinato il progressivo degrado delle sue aree marginali e la chiusura di alcuni degli originari varchi di accesso ad occidente e a settentrione. In altri termini, molte delle valenze del disegno urbano della Mostra – come la sua proiezione verso i Campi Flegrei, il suo rapporto con il versante collinare a monte di via Terracina che fa da fondale scenografico della composizione del suo impianto e delle sue architetture, e, ancora, il suo rapporto con Capo Posillipo, con la dismessa funivia – sono state mortificate da scelte urbanistiche ed edilizie che hanno determinato una erronea interpretazione del suo significato e dei suoi stessi principi fondativi. Per decenni, la Mostra d'Oltremare è stata percepita come un complesso monumentale con limitate relazioni con l'intorno e la città, a dispetto del dinamismo di una originaria composizione urbana e paesaggistica improntata sulla permeabilità. Intanto, complice un certo ostracismo della critica architettonica, molti degli edifici del complesso sono stati utilizzati impropriamente, sono stati abbandonati e, in altri casi addirittura demoliti.

Solo alla fine degli anni ottanta del Novecento, per la scelta di ridefinire urbanisticamente l'area intorno allo stadio San Paolo in occasione dell'organizzazione dei campionati Mondiali di Calcio Italia 90, e di utilizzare importanti investimenti pubblici, il complesso della Mostra è stato oggetto di una serie di interessanti riletture critiche<sup>2</sup>, come ha ben evidenziato Giovanni Menna in questo stesso volume.

Questo è un sintetico e generale quadro di riferimento aggiornato alla fine dello scorso secolo. Più recentemente, lo scorso 17 gennaio 2020, con la deliberazione n. 12 della Giunta comunale, il Comune di Napoli ha adottato il Preliminare del Piano Urbanistico Comunale<sup>3</sup> della città, avviando un processo di revisione degli attuali strumenti urbanistici, costituiti dalle



due Varianti al PRG del 1972, approvate nel 2004<sup>4</sup>. Come è noto, con l'approvazione di tali varianti – a distanza di ben trentadue anni da quella del Piano del 1972<sup>5</sup> - l'attuazione delle previsioni urbanistiche è regolata attraverso interventi diretti (nella gran parte del territorio comunale) e mediante interventi indiretti, ovvero tramite il ricorso alla pianificazione attuativa, per alcune specifiche aree del territorio cittadino. Nella Variante per la zona occidentale gli ambiti assumono carattere ordinatorio e il relativo mosaico copre tutto il territorio interessato<sup>6</sup>, diversamente da quanto accade per la Variante generale, dove le aree assoggettate a pianificazione attuativa sono circoscritte e minime rispetto a quelle per le quali è possibile operare per interventi diretti.

Nell'area occidentale, dunque, l'attuazione indiretta oltre che per il piano di Bagnoli<sup>7</sup>, è avvenuta prevalentemente attraverso l'iniziativa di soggetti pubblici o a partecipazione pubblica. Va detto che la stessa Amministrazione comunale nel Documento strategico allegato al Preliminare di PUC afferma che «in alcuni ambiti le previsioni di pianificazione attuativa non hanno riscontri se non episodici e disomogenei. Si pensi agli ambiti di Pianura ad iniziativa privata o all'iniziativa pubblica per il PRU di Soccavo»<sup>8</sup>. Orbene, l'elaborato QC-2, *Stato di attuazione degli strumenti di pianificazione vigenti*, del citato Preliminare,

riporta lo stato dell'arte dei piani urbanistici attuativi adottati, approvati e in attuazione. In particolare, per l'area della Mostra, è riconfermato il PUA esistente, definito come «trasformazione in atto». Dunque, ad oggi, Il Piano urbanistico attuativo della Mostra d'Oltremare, adottato con delibera di Giunta Comunale n. 3150 del 5 agosto 2005, è stato confermato e fatto proprio dal nuovo Preliminare di PUC.

Si tratta di un documento presentato nel 2004 dalla Mostra d'Oltremare spa e integrato nel corso del 2005<sup>9</sup>, che interessa un'area di circa 63 ettari e che include anche le superfici dello zoo, del parco Edenlandia e dell'ex Cinodromo. In estrema sintesi, tale piano si pone per la Mostra gli obiettivi di istituire un moderno polo delle attività congressuali e convegniste; di migliorare la qualità degli spazi espositivi; di potenziare le strutture per eventi artistici e culturali; di riorganizzare ed espandere le attività ricreative. Per il raggiungimento di tali obiettivi il progetto prevede l'aumento delle attività per esposizioni temporanee nelle aree già oggi utilizzate a tale scopo ed intorno al Cubo d'Oro; la creazione di nuove strutture ricettive, con la costruzione di un hotel con sala congressi per 2500 posti, ubicato alle spalle dell'Arena Flegrea, e di un altro albergo nell'attuale palazzetto degli uffici; ancora, prevede la realizzazione di una sala interrata per 2500 posti e due auditorium nelle aree

1. Piano di Recupero della Mostra d'Oltremare, TAV 6.c, *Progetto: unità minime di intervento*, luglio 2005.

lungo il fronte est della fontana dell'asedra, destinati ad attività congressuali, nonché il miglioramento dell'offerta relativa allo svago ed al tempo libero, con una serie di attrezzature distribuite intorno all'area dell'originario Parco faunistico e dei divertimenti, nell'area circostante all'Arena flegrea, nell'area della Fontana dell'asedra, in prossimità della Piscina, del Teatro Mediterraneo, del Padiglione Libia, e della gran parte degli immobili compresi tra l'Arena e lo Zoo, incluso il Teatro dei piccoli e le ex Serre botaniche. Infine, prefigura l'ampliamento dell'offerta di attività terziarie e di servizio con la riconversione funzionale del Padiglione Rodi e del vicino padiglione n. 19, il restauro dei resti della via Antiniana e del Tempio romano, da destinarsi ad attività archeologico-culturali, e la riconversione dell'area su via Terracina, per incrementare le funzioni legate al gioco e allo sport, nonché la realizzazione di strutture collettive a carattere urbano e territoriale nell'area dell'ex cinodromo. Dal punto di vista della viabilità, il progetto immagina di ripristinare il collegamento tra viale Kennedy e via Terracina, in corrispondenza dell'ingresso nord della Mostra.

Intanto, lungo il viale Giochi del Mediterraneo è stata realizzata la multisala Med, mentre si è ancora in attesa della pur prevista ristrutturazione del Palazzetto dello Sport Mario Argentino, opere che avrebbero dovuto costituire parte di un'offerta unitaria nel settore turistico-congressuale coerente con le strutture da realizzare o recuperare negli ambiti di Bagnoli-Coroglio ed ex complesso Ciano, con i quali il PUA della Mostra d'Oltremare si dovrebbe chiaramente relazionare. Nello specifico, la normativa del PUA della Mostra individua 55 unità minime di intervento, singolarmente normate dagli articoli da 10 a 16. All'art. 10 sono indicate le unità minime d'intervento assoggettate a interventi di «restauro e risanamento conservativo»<sup>10</sup>; all'art. 11, quelle interessate da «ripristino filologico»<sup>11</sup>; all'art. 12 quelle «aree a verde e gli spazi liberi destinati alla conservazione attraverso interventi di restauro e risanamento conservativo»; all'art. 13 «parchi destinati alla conservazione attraverso interventi di restauro e risanamento conservativo»; all'art. 14 l'unità minima di intervento «destinata a struttura pubblica o di uso collettivo oggetto di sostituzione attraverso interventi di ristrutturazione edilizia»; all'art. 15 quelle che «comprendono immobili destinati a interventi di sostituzione»; e, infine, all'art. 16, l'unità minima di intervento destinata alla realizzazione «di attrezzature a standard di quartiere per una superficie di 12.100 mq». In buona sostanza, oltre a quattro interventi di ristrutturazione edilizia e due interventi sostitutivi, il PUA prevede per la maggior dei casi interventi di restauro, «anche attraverso in-

terventi di ripristino filologico».

Dunque, così come già bene evidenziato da Pasquale Belfiore e da Sergio Stenti<sup>12</sup> ed altri studiosi, sembrerebbe che le tipologie operative previste dal Piano privilegino i temi della conservazione, piuttosto che quelli della sostituzione edilizia della nuova edificazione. La dichiarata volontà di preservare il patrimonio costruito del tutto condivisibile per gli edifici assoggettanti alla normativa di cui all'art. 10, però, si scontra con una malintesa idea di conservazione, che si prevede di attuare attraverso interventi di ricostruzione mascherati da restauro filologico, di cui all'art. 11 delle Norme di Attuazione. Tale articolo, infatti, prescrive per ben sette unità minime di intervento la «ricostruzione dell'intero manufatto, o parti di esso, eventualmente demolito [e] o crollato [e], purché sia possibile, attraverso fonti iconografiche, cartografiche, fotografiche e catastali, documentarne la consistenza certa».

A cominciare del celebrato caso del Campanile di piazza San Marco a Venezia, sono molti i monumenti distrutti da eventi bellici e/o da calamità naturali ricostruiti secondo il motto «com'era, dov'era». I casi del Ponte sul fiume Neretva nella città di Mostar, del Teatro della Fenice di Venezia e/o del Petruzzelli di Bari, della Frauenkirche di Dresda, del recente incendio della chiesa di Notre Dame a Parigi e, ancora, i casi dei tanti piccoli agglomerati urbani della dorsale appenninica rasi al suolo dai recenti terremoti, hanno riproposto all'attenzione dell'opinione pubblica internazionale e degli esperti del settore il tema della liceità della ricostruzione materiale di edifici distrutti. Si tratta di una questione complessa, che sfugge a qualsiasi semplificazione, presentando aspetti di natura diversa, non sempre conciliabili tra loro e che variano a seconda delle situazioni. Aspetti psicologici, come nel caso di situazioni estreme come le guerre e i terremoti, che comportano risvolti immateriali legati alla esperienza emotiva delle persone coinvolte; questioni di natura tecnica, come sembra profilarsi per le coperture di Notre Dame, o ancora, necessità di rilancio turistico e di utilizzo, come nel caso della Frauenkirche e del Teatro la Fenice, di volta in volta hanno giustificato interventi ricostruttivi che non sono sempre conciliabili con gli indirizzi e le finalità dei principi della moderna teoria del restauro, ma che, al contempo, evidenziano la complessità della questione. Ben cosci di tali difficoltà teoretiche e rifiutando ogni atteggiamento aprioristico, però, non si possono non sottolineare le debolezze del ragionamento che sottende la scelta del piano di ricostruire talune architetture sulla base di fonti iconografiche, cartografiche, fotografiche e catastali certe.

Perché, ci si chiede, ricostruire le Serre tropicali<sup>13</sup> (UMI n. 12) di Cocchia? E, ancora, perché riedificare il ristorante del Boschetto (UMI 14), sempre di Cocchia, un'opera che per le sue caratteristiche originarie ed i materiali impiegati dovrebbe essere profondamente reinterpretata per poter essere ricostruita?

Probabilmente, per un malinteso senso di colpa; per porre, cioè, rimedio all'errore di aver demolito incautamente le prime nel 1980 e di aver colpevolmente abbandonato al suo destino il secondo, dopo la sua ricostruzione nel 1952<sup>14</sup>, o forse per accontentare il desiderio di tanti che vorrebbero vedere rinascere tali architetture per commentarne le eleganti invenzioni compositive del suo importante e stimato Autore, passeggiandovi all'interno. Sembra che gli errori commessi nel passato non siano sufficienti, occorre aggiungerne un altro.

Lo stesso dicasi, con accenti diversi, per le altre opere per le quali si prescrive la ricostruzione di un 'apparente originario', tirando in ballo il restauro filologico, come, ad esempio, per il Padiglione Libia<sup>15</sup> di Florestano Di Fausto<sup>16</sup> (UMI8) da destinare a Borgo dell'artigianato, con tanto di moschea, minareto, chiostro e copertura a cupola, come fu per l'originaria costruzione, di cui non rimane nulla o quasi dopo le distruzioni della guerra, la sua ristrutturazione ad opera di Carlo Cocchia nel 1952 e le trasformazioni più recenti<sup>17</sup>.

Più che di attenzione alle tematiche della conservazione, dunque, per i casi disciplinati dall'art. 11 delle Norme di attuazione del PUA, si tratta di una scelta che si nasconde dietro il rassicurante motto «dov'era, com'era», per evitare, come sarebbe più giusto, di dare spazio a contemporanee piccole<sup>18</sup> architetture di qualità, avendo un po' più di coraggio nello sperimentare e supportare nuovi linguaggi, questo sì un possibile filo conduttore che può unire le due passate vite della Mostra con l'attualità.

Se, poi, si esaminano le proposte del piano a scala urbana, in rapporto al ruolo che ha e che deve avere il complesso della Mostra d'Oltremare nello sviluppo dell'intera area metropolitana di Napoli, le perplessità aumentano. Le scelte proposte sono tutte interne all'area di intervento, mortificando le potenzialità a scala territoriale che caratterizzano l'impianto ordinatore del complesso sin dalla sua ideazione.

A più riprese, diversi Autori hanno evidenziato che il complesso della Mostra d'Oltremare può e deve giocare un ruolo determinante nel ridisegno di tutta l'area Flegrea, insieme all'area ex Italsider di Bagnoli, delle Terme di Agnano e dell'ex Collegio Ciano, a maggior ragione, oggi, che è stata istituita la città Metropolitana di Napoli e che è in via di definizione, pur se con colpevole ritardo, il Piano Strategico della Città Metropolitana di Napoli.

Ciò posto, appare del tutto incomprensibile di fronte ai ritardi accumulati nella bonifica delle aree dell'ex Italsider (l'ultimo Programma di risanamento ambientale e di rigenerazione urbana di Bagnoli è stato siglato con il DPR del 06/08/2019, mentre il PUA delle aree esterne al SIN di Bagnoli Coroglio è in fase di revisione), dell'istituzione della Città Metropolitana, che finalmente consente il superamento degli angusti confini comunali per l'adozione di efficaci politiche di sviluppo dei



Campi Flegrei, del sostanziale insuccesso delle previsioni di pianificazione attuativa di tutta la Variante per l'Area Occidentale<sup>19</sup>, che in sede di elaborazione del preliminare di PUC approvato lo scorso gennaio 2020, l'Amministrazione Comunale si limiti a far proprio un piano elaborato ormai quindici anni fa (superato anche in termini di previsioni) che rinuncia a ritagliare un ruolo di primo piano per la Mostra nelle dinamiche di trasformazione e valorizzazione dell'intera area e che, di fatto, anche a scala edilizia non è mai sostanzialmente partito.

Nel 2011, infatti, sulla base del PUA, fu elaborato e presentato dall'Ente Mostra il Grande progetto Polo fieristico Regionale finanziato con il Fondo Europeo di sviluppo sociale ed il Fondo di Coesione (Investimenti infrastrutture-POR Campania FESR 2007-2013). Il progetto prevedeva interventi di riqualificazione per la Torre delle Nazioni, per gli Ingressi alla Mostra d'Oltremare (Kennedy/Terracina), per il Teatro Mediterraneo, per l'Arena Flegrea, per il Cubo d'Oro e per il Padiglione America Latina, nonché opere infrastrutturali e di manutenzione delle fontane monumentali e delle aree esterne e dei Padiglioni espositivi 1-4, 5,6,9,10. In netto ritardo rispetto ai tempi della programmazione 2007-2013, agli inizi del 2015, fu presentato un aggiornamento del progetto denominato 'Grande Progetto di

2. Napoli Mostra d'Oltremare. L'interno del Padiglione Libia, oggi in pessimo stato di conservazione ed adibito a deposito materiali.

3. Napoli Mostra d'Oltremare. Le serre botaniche di Cocchia, demolite negli anni ottanta del Novecento, (*Mostra triennale del Lavoro Italiano nel Mondo. Napoli, giugno-ottobre 1952*, a cura di E. Fiore, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, 1952).

Riqualificazione della Mostra d'Oltremare', per 65,5 milioni di euro interamente finanziati con Fondi europei. I primi lavori – previsti per la Torre delle Nazioni – sarebbero dovuti iniziare nel luglio del 2015 e concludersi nel 2018, per proseguire, poi, con la riqualificazione degli ingressi della Mostra in viale Kennedy e via Terracina, da ultimare nel 2017. Dal settembre 2015, poi, sarebbero dovuti diventare esecutivi tutti gli altri progetti previsti dal piano. Ad oggi, sono state avviate alcune procedure, ma nessun lavoro è iniziato e nell'ambito della programmazione regionale 2014-2020 di utilizzo dei fondi europei il Grande Progetto di Riqualificazione della Mostra d'Oltremare non è stato rinnovato.

Nello scenario di una città metropolitana che va pur se lentamente e faticosamente delineandosi ed alla luce delle visioni programmatiche che animano il dibattito sul futuro della conca flegrea, il PUA della Mostra non può limitarsi ad una serie di operazioni edilizie di ristrutturazione e/o restauro (peraltro, non tutte condivisibili): deve ambire ad essere altro.

### *La Mostra d'Oltremare in una visione metropolitana*

Il presente volume è dedicato alle architetture della Mostra e al suo suggestivo parco che caratterizzano l'area occidentale del capoluogo partenopeo: qui si intende segnalare anche altri aspetti non meno importanti. Come dibattere del futuro della Mostra e, dunque, delle sue future e auspicabili funzioni considerandone solo il rapporto con il contesto urbano nel quale è inserita e senza valutarne la valenza metropolitana? Come si può non pensare di valorizzare, oltre alle straordinarie architetture e al suggestivo parco, la capacità turistico-ricettiva della Mostra, la disponibilità di 1500 posti del Teatro Mediterraneo, di 4000 posti delle due sale polifunzionali, di 10.000 posti dell'Arena Flegrea?

Sembra utile, in tal senso, segnalare le principali risorse del territorio dell'area di Bagnoli/Fuorigrotta/Agnano e compiere un breve e interessante riferimento al sito dell'ex Italsider, all'ex complesso Ciano, alla Conca ed alle Terme di Agnano.

Come è ben noto, il 'caso Bagnoli' è inquietante per l'assurdo ritardo del processo che avrebbe dovuto determinare la sua rigenerazione. Diversamente da tante importanti e significative



trasformazioni di aree industriali dismesse in ambito europeo, il mancato recupero urbano e, quindi, la mancata rifunzionalizzazione della grande area all'interno della parte occidentale della città sono difficili da giustificare. È ben nota la storia dell'insediamento industriale, approvato a seguito della legge 351/1904, recante provvedimenti per il risorgimento economico della città di Napoli. Nella zona occidentale della città nel 1906 fu localizzata l'ILVA, in un'epoca in cui il ferro ed il carbone costituivano capisaldi essenziali di ogni processo di sviluppo industriale. Lo stabilimento entrò in funzione nel 1907: la scelta per l'impatto paesaggistico ed ambientale fu, senza dubbio, scellerata.

Eppure, non erano mancati sul finire dell'Ottocento progetti utopistici, ma consapevoli della valenza paesaggistica di questa area, parte dei Campi Flegrei, e tra questi quello ben noto di Lamont Young, che propose di realizzare il Rione Venezia, un quartiere immaginato con i caratteri di una città lagunare, collegato al resto della città da un canale-traforo navigabile, lungo 1924 metri e largo 24. Qui sarebbero sorte abitazioni, aree di divertimento e di esposizioni, con un Palazzo di Cristallo, alberghi, stabilimenti balneari e termali, collegati da un sistema di canali intercomunicanti. Una intuizione particolarmente felice – come ben evidenziato da Giancarlo Alisio in un volume interamente dedicato a Young – ma troppo avveniristica.

Invece, con l'insediamento dell'Ilva fu compromessa in modo definitivo la valorizzazione turistica del litorale occidentale e flegreo. La storia dell'impianto industriale è legata alla storia della siderurgia in Italia, ai suoi sviluppi, alle sue crisi. L'ultima di queste si registrò negli anni Sessanta del secolo scorso a causa della sostituzione del ferro e dell'acciaio con materiali più competitivi e adeguati alle esigenze della società. La mancanza di un porto per accogliere le materie prime di importazione contribuì a portare tale polo siderurgico verso la definitiva dismissione. Anche il contesto urbano era stato trasformato e

devastato, a causa dell'inquinamento della terra e del mare, e dopo la dismissione risultava privo delle necessarie infrastrutture e attrezzature<sup>20</sup>. In seguito, il quadro è sensibilmente peggiorato: non esiste più il lavoro per le migliaia di operatori impegnati nello stabilimento siderurgico, ma non esiste ancora una visione di sviluppo equilibrato e sostenibile per un'area di enormi dimensioni, oggi desertica.

In tema di strumenti urbanistici, una concezione obsoleta e inadeguata è quella della Variante al PRG del 2004, che suddivide ancora la città in zona orientale, centro storico e zona occidentale, ignorando i principi della Conservazione integrata (1975). Mancava e manca ancora una visione di sviluppo della città, fondata sulle potenzialità di tutte le sue risorse. Si è comunque molto dibattuto di *waterfront*, di porto, di balneazione, del faraonico Parco a verde e così via; si sono verificati scandali, inchieste, fallimenti della Società Bagnoli Futura fino a quando è dovuto intervenire il Governo centrale avocando a sé l'iniziativa pubblica e facendo registrare anch'esso ulteriori ritardi. Insomma, un caso di cattiva gestione delle risorse territoriali, in cui è mancato il supporto di studi di fattibilità economica e finanziaria, nonché di quelli per le infrastrutture.

Ancora, va ricordato il Concorso internazionale di idee per il disegno del nuovo paesaggio di Bagnoli, bandito da INVITALIA lo scorso anno e di cui non si conoscono gli esiti. L'area oggetto del concorso è quella identificata dall'Accordo interistituzionale firmato il 19 luglio 2017 tra Governo, Regione e Comune di Napoli, confermata dal PRARU, ovvero il Programma di Risanamento Ambientale e Rigenerazione Urbana nel comprensorio Bagnoli Coroglio. Sono state richieste idee per disegnare il nuovo paesaggio del sito e definire il piano-volumetrico del nuovo edificato previsto dal PRARU. Occorre garantire la localizzazione di attrezzature sportive nel parco, sulla spiaggia e nello specchio d'acqua prospiciente, e, ancora, prevedere aree e percorsi verdi come luogo di incontro tra natura, sport, benessere e divertimento. Gli indirizzi generali ai quali il bando fa riferimento sono le relazioni dell'edificato con il contesto, le visuali, il mix funzionale, quello tipologico, il rapporto con l'altezza degli edifici, la riqualificazione del *waterfront*.

Ciò che emerge per il futuro dell'enorme area urbana dismessa è la mancanza di qualunque riferimento alla funzione sovramunicipale del sito e, quindi, alla scala metropolitana. Piuttosto, non è difficile immaginare che, nonostante i limiti citati, le previste destinazioni dell'area della consistenza di oltre 400 ettari con una visione illuminata di gestione della città metropolitana dovrebbero superare la logica del quartiere urbano e connettersi con altre realtà di straordinaria valenza presenti a Fuorigrotta. Va citato poi l'ex Collegio Costanzo Ciano, voluto dal Banco di Napoli e realizzato per accogliere ed assistere, durante il regime fascista, 2.500 minori a rischio, per educarli al lavoro e

alle armi. Si tratta di un sito urbano di grande interesse urbanistico, paesaggistico e architettonico, concepito insieme allo sviluppo dell'intero quartiere di Fuorigrotta e della Mostra d'Oltremare nel Ventennio e considerato sempre dai responsabili dell'urbanistica napoletana come un organismo a se stante, forse perché dopo la guerra, dal 1954 al 2012, ha ospitato la base Nato di Bagnoli e come tale è stato precluso alla comunità locale. Il progetto fu affidato all'architetto Marcello Piacentini: fu individuata una vasta area in declivio, di circa 40 ettari, in prossimità del quartiere di Bagnoli e, in linea d'aria, in prosecuzione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Si trattava di un'area caratterizzata da significativi valori paesaggistici e naturalistici, con vista panoramica verso il golfo di Pozzuoli. Tra le figure tecniche impegnate nell'operazione va citato l'ingegnere Francesco Silvestri, affiancato da autorevoli professionisti e consulenti. I lavori iniziarono il 2 gennaio 1939 e furono completati il 9 maggio 1940. In seguito all'occupazione degli alleati e alle distruzioni causate dai bombardamenti fu necessario riadattare e ricostruire l'intero complesso, poi locato al Comando delle Forze alleate del sud-Europa, che vi restò fino al 2012<sup>21</sup>.

Sono trascorsi otto anni e per questo sito urbano, non distante dalla Mostra d'Oltremare, risultano approvati un *masterplan* nel 2016 e una determina dirigenziale del Servizio Pianificazione Urbanistica del Comune del 2019. Non si è ancora concretizzata un'ipotesi di valorizzazione e di rifunzionalizzazione del complesso che risulti coerente con le esigenze del contesto ma anche con una visione metropolitana.

Nell'area occidentale di Napoli vi è anche un'altra zona di rilevante valore paesaggistico, le cui sorti sembrano da decenni trascurate: la Conca e le Terme di Agnano. L'area, divisa dal punto di vista amministrativo tra i Comuni di Napoli e di Pozzuoli, sembra essere considerata periferica nei piani urbanistici. Ne è derivata una forte antropizzazione, con il diffondersi dell'abusivismo edilizio e con una anarchica promiscuità di funzioni (insediamenti produttivi, capannoni industriali, residenze, baracche, depositi ecc.). Questo straordinario territorio davvero non merita la condizione in cui oggi si ritrova ed attende scelte e visioni urbanistiche che ne esaltino i caratteri e le potenzialità. In un caos davvero inammissibile, ancora sussiste il paesaggio naturale, il termalismo, la storia millenaria, il mito, l'archeologia, le architetture storiche, la raggiera dei canali di bonifica dell'antico lago, un ampio territorio agricolo, nonché l'Ippodromo di Agnano, nella parte più depressa della piana, dove confluiscono le acque meteoriche e sorgive dell'intera conca, sede dell'antico lago bonificato nel 1870. I suoli vennero acquisiti dalla Società Terme di Agnano, che poi ne cedette una parte all'Ippodromo. Orbene, nella Variante al P.R.G. del 1972, approvata nel 2004, il sito è stato frammentato in sette zone in modo improprio, con normative differenziate. Tale zonizzazione sembra ignorare

l'esigenza di considerare l'unicità del sito, nel quale si trovano, tra l'altro, un'importante area termale e una zona agricola, oltre il monte Spina. Va anche considerato che dalla conca si accede al vulcano/parco degli Astroni, vero e proprio *unicum* naturalistico.

Va qui sinteticamente ricordato che le più antiche testimonianze archeologiche ritrovate ad Agnano risalgono al III-IV secolo a. C. e oggi alcune evidenze sono visibili all'interno delle Terme, appartenenti probabilmente alla più antica struttura termale flegrea. Si segnala solo che un imponente stabilimento termale, di circa 300 metri di lunghezza si appoggiava al fianco del monte Spina per poterne captare i vapori caldi emergenti dal terreno. Il passare dei secoli e delle dominazioni che si sono succedute hanno determinato le alterne vicende del sito, con periodi di intenso sfruttamento delle emissioni di vapore secco ai margini del lago ed all'interno di grotte note come il Sudatorio di Agnano o Stufe di S. Gennaro. Un momento molto importante fu determinato dalla decisione di Alfonso d'Aragona di trasferire nel lago le riserve del Pascone per la macerazione della canapa e del lino. Nonostante ciò, restò una tappa obbligatoria del *Grand Tour*. Poi, dopo l'Unità d'Italia, con legge del 3 maggio 1863, per motivi di igiene pubblica fu stabilita la bonifica del lago e il suo svuotamento avvenne nel 1870<sup>22</sup>.

Di qui inizia la storia moderna delle Terme, favorita dall'intuizione del medico ungherese Giuseppe Scheer, il quale esaltò e valorizzò le proprietà terapeutiche dei suoi vapori e dei fanghi. Le vicende e le trasformazioni sono note: la prima Società Terme di Agnano nacque nel 1909, con la partecipazione di imprenditori napoletani. Il progetto fu affidato a Giulio Ulisse Arata: l'ambizioso programma prevedeva la lottizzazione del monte Spina e la costruzione di villini unifamiliari, un albergo, un collegamento con un ponte in muratura a tre campate, e a valle impianti per lo sport e il tempo libero; in seguito, fu previsto un grande stabilimento termale in stile eclettico per circa 20.000 mq.

L'inaugurazione avvenne nel 1911, negli anni in cui era da poco sorto lo stabilimento dell'Ilva a Bagnoli. La storia successiva delle Terme è complessa e condizionata dagli effetti della Prima guerra mondiale e soprattutto da quelli della Seconda, allorché i tedeschi fecero saltare in aria l'albergo e il ponte. Gli eventi successivi, nei quali fu più volte coinvolto l'architetto Giulio De Luca, furono anch'essi tormentati, mentre lo sviluppo urbanistico caotico e le scelte infrastrutturali ne condizionarono un'adeguata valorizzazione: è del 1993 la realizzazione di una bretella di collegamento veloce della Tangenziale – di per sé già fortemente penalizzante per i valori della Conca – che attraversa, tagliandola in due, l'area della bonifica a sud dell'Ipodromo, con gravissimo impatto ambientale, anche sull'ecosistema e sulle preesistenze storiche e termali. Nonostante ciò, sussiste un sito straordinario, ancora ricco di valenze paesaggi-

stiche e storico-architettoniche, che non può essere ancora considerato marginale rispetto ad uno sviluppo sostenibile del capoluogo partenopeo. Dunque, il futuro dovrebbe vedere le sue sorti strettamente connesse con la Mostra d'Oltremare, Bagnoli e l'ex collegio Ciano, i cui valori paesaggistici, naturalistici, architettonici, se messi in rete, potrebbero svolgere a pieno titolo funzioni a scala metropolitana, esaltando le loro potenzialità fino ad oggi mortificate.

Compiuti questi utili riferimenti a particolari siti che caratterizzano l'area urbana di Bagnoli/Fuorigrotta/Agnano, si segnalano alcuni limiti della attuale pianificazione a scala urbana e metropolitana.

Va qui ricordato che con delibera n. 3 del 5/7/2016 è stato approvato il Preliminare di Piano della Variante della disciplina urbanistica delle attrezzature per la Zona Occidentale: nel perimetro di tale Variante rientrano le aree umide SIC del cratere di Agnano ZPS cratere degli Astroni, definite dalla rete NATURA: ma il territorio interessato non è esteso all'intero perimetro della Variante della Zona Occidentale, escludendo Coroglio, Mostra e Nato, in quanto sottoposti a Piani Urbanistici Attuativi.

A fronte della frammentazione dei territori citati, va ricordato che fin dagli anni Ottanta molteplici studi e progetti di Aldo Loris Rossi in tema di difesa ambientale e di utopie realizzabili, avevano previsto, oltre ai parchi urbani e del verde attrezzato, la creazione di due parchi naturali: Vesuvio (istituito nel 1991) e Campi Flegrei (crateri di Campiglione, Campagna, Senga, Cigliano, Solfatara, Astroni, Pisani, Nisida, Agnano). Dunque, un sistema di risorse naturali legate alla esistenza di numerose conche di antichi crateri, che si può valorizzare con una visione che deve superare i limiti amministrativi comunali.

Ancora, a scala comunale, molto fumoso ed inconsistente risulta il Documento di Indirizzi per il nuovo PUC, approvato con delibera del Consiglio Comunale n. 7 del 26/3/2019. Enfaticamente vengono dichiarate le strategie del Piano con gli obiettivi perseguibili di città accessibile e multiscalare, sicura e sostenibile, accogliente e collettiva, produttiva e abitabile, attrattiva e rigenerata; vengono citate le zone a rischio ambientale e di particolare rischio idrogeologico (idraulico e di frana) e tra queste viene indicata la Conca di Agnano. Non emergono ancora elementi che fanno prevedere la possibilità di mettere in rete tale Conca con gli altri siti segnalati nelle zone di Bagnoli/Fuorigrotta/Agnano.

Ora, nell'affrontare la questione in ambito più ampio, va ricordato che dopo l'entrata in vigore della legge Del Rio nel 2014 – con la quale sono state varate le città metropolitane italiane – l'istituzione di quella di Napoli, formata da 92 Comuni, è avvenuta nel 2015, ma solo nel 2018 sono state approvate Linee di indirizzo per la predisposizione del Piano strategico metropolitano, che pure come direttrici di intervento puntano allo

sviluppo economico e sociale del territorio e, in particolare, a Cultura e Turismo e, ancora, all'incremento della Qualità della vita tramite la salvaguardia dell'ambiente. Ma sino ad oggi si è solo avviato il processo di organizzazione, di partecipazione e di confronto con i soggetti del territorio per il suddetto Piano. È evidente che i palesi ritardi della gestione urbanistica e amministrativa della città metropolitana e la mancanza di una visione chiara di futuro di tale area creano oggi maggiori difficoltà ai fini della ripresa di ogni tipo di attività sociale ed economica dopo la drammatica pandemia che ha colpito l'intera Nazione. In una corretta visione di futuro della città metropolitana di Napoli è utile ricordare l'innovativo approccio metodologico ed applicativo dello studio su *La Baia di Napoli*<sup>23</sup> (2017), che ha indicato le strategie per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale di 40 Comuni che si affacciano sui golfi di Napoli e di Pozzuoli: uno straordinario mosaico culturale e paesaggistico. Tale studio ha evidenziato la compresenza di beni naturali e culturali, fisici ed intangibili, e aveva l'obiettivo di offrire un contributo nella definizione delle aree omogenee presenti nella realtà territoriale metropolitana<sup>24</sup>. Con un simile approccio, fondato sull'obiettivo di mettere in rete le risorse eccellenti presenti su detto territorio, la Mostra d'Oltremare, insieme con gli altri siti descritti nell'area di Fuorigrotta, Bagnoli, Agnano, potrebbe assumere un ruolo coerente con la sua valenza: potrebbe costituire un polo per attività culturali e per il tempo libero, e offrire una adeguata sede convegnistica per la comunità di tutta la città metropolitana e non solo per il quartiere contiguo<sup>25</sup>. Eppure, non sono mancate in questi anni indicazioni specifiche sul modo di affrontare i temi della città metropolitana: basti qui citare Michelangelo Russo, quando sottolinea che i confini «hanno uno spessore a geometria variabile [...] sono parte di un progetto che deve riconoscere del territorio l'identità, i valori, le criticità e la loro distribuzione le patologie, le potenzialità, le reti di relazioni visibili, soprattutto quelle latenti». E ancora: «L'approccio multiscalare è il modello interpretativo proprio del territorio metropolitano. La varianza di focale attraverso cui è possibile descrivere il territorio urbano, l'iterazione di diverse scale dei medesimi principi insediativi e morfologici, la necessità di guardare i luoghi nella loro forma identitaria e i sistemi di relazioni sovralocali, consentono di mettere in tensione le dimensioni a cui è possibile riconoscere e nominare i fenomeni che attraversano la forma e danno forma al territorio»<sup>26</sup>. Coerentemente con tale approccio scientifico, in più occasioni si è sottolineato che uno dei modelli interpretativi delle risorse territoriali è quello fondato sulla interpretazione del Paesaggio Storico Culturale, e dunque sulla tutela e sulla valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici, che possono rappresentare il volano per lo sviluppo economico, sociale e culturale delle comunità locali. Ad oggi, invece, è mancato un approccio sistemico e una visione integrata, con obiettivi,

strategie e azioni da condividere in modo diffuso e partecipato<sup>27</sup>. Purtroppo, tale visione sembra ancora mancare presso i decisori politici, che tardivamente hanno individuato le zone omogenee senza tener conto di tali indiscusse risorse e potenzialità, appiattendosi a definire Napoli come una di queste, avendo come unico riferimento questioni politico-amministrative.

Contrariamente all'ipotesi formulata nel 2017 nella Baia di Napoli, nel febbraio del 2019 la Città Metropolitana ha approvato le Linee guida per l'identificazione delle Zone omogenee, individuando cinque zone: Napoli, Flegrea-Giuglianesa, Nord, interno Vesuvio-Nolano, Costa Vesuvio-Sorrentina. Tali zone includono, secondo tali Linee, Comuni che esprimono al loro interno criteri di convergenza e affinità, sia di ordine strutturale (caratteristiche economico-produttive comuni e interconnessioni logistiche e viarie, in relazione agli assi prevalenti di comunicazione), sia di ordine sovra-strutturale (caratteristiche socio-culturali e relazioni storiche e di appartenenza). I discutibili criteri che hanno dato luogo all'individuazione delle cinque zone sono: contiguità e omogeneità, tanto al proprio intorno quanto in relazione alle altre zone omogenee; equilibrio in rapporto alle relazioni geomorfologiche e paesaggistiche; ottimizzazione in relazione alle funzioni strutturali e di carattere socio-economico. Si tratta di criteri generici e poco convincenti, che non tengono in conto la rete di risorse paesaggistico-culturali, storiche, economiche e sociali che accomunano le comunità che abitano i siti prospicienti i golfi di Napoli e di Pozzuoli, come dimostrato dallo studio sulla Baia di Napoli. Peccato che non sia stata caratterizzata tale evidenza, dimostrata scientificamente<sup>28</sup>. Dunque, ancora oggi i territori non sono considerati per le loro intrinseche valenze e potenzialità, ma con esclusivo riferimento a questioni politico-amministrative.

Piuttosto, per la sua posizione baricentrica, il suo valore, il suo significato rispetto al segnalato e più ampio sistema costituito da molteplici emergenze paesaggistiche, archeologiche, architettoniche ed ambientali, la Mostra rappresenta – a partire dall'asse di viale Giochi del Mediterraneo – un nodo cruciale per riconfigurare relazioni insediative e naturali ad ampia scala nei Campi Flegrei e nella città metropolitana. Per tale ragione occorre che il complesso si apra e si connetta a tali contesti urbani e naturali, attraverso interventi e funzioni che esaltino la sua permeabilità all'intorno più vasto. Dunque, più che pianificare all'interno dei singoli ambiti, per l'area occidentale di Napoli occorre lavorare sulle relazioni tra le parti, superando i confini amministrativi, ripristinando quella continuità storico-paesaggistica e urbana che da sempre ha caratterizzato l'area flegrea, per troppi anni condizionata da un'errata ubicazione di complessi industriali, da un'adeguata pianificazione urbanistica, dal caos edilizio e dall'abbandono, concause del mancato sviluppo.

In conclusione si intende qui sottolineare che la grande sfida politica, culturale, economica per la Città Metropolitana non



può non fondarsi – proprio per le straordinarie risorse paesaggistiche e culturali presenti sui territori dell'ex provincia di Napoli – su di un vasto programma di rigenerazione urbana e insieme di tutela e di valorizzazione paesaggistico-ambientale e del patrimonio culturale, costruito con la partecipazione di tanti esperti che hanno a cuore le sorti di un territorio straordinario. Come sottolineato da alcuni studiosi, occorre «un progetto adeguato alle istanze contemporanee di competitività e attrattività territoriale [...] partire da un ambizioso programma di rigenerazione urbana e insieme di tutela e valorizzazione paesaggistico-ambientale, costruito su basi sociali e

culturali partecipate, pensato e gestito alla dimensione internazionale e non da e per pochi e piccoli interessi locali»<sup>29</sup>. Una pianificazione del territorio da ripensare anche in termini bio-ecologici ed eco-energetici con l'apporto fondamentale del patrimonio culturale e paesaggistico di straordinaria valenza, che può diventare volano per la ripresa economica. Dunque, la Mostra d'Oltremare, insieme con le altre aree segnalate e presenti nel sito occidentale della città a Bagnoli, Fuorigrotta ed Agnano può rappresentare elemento fondante di una nuova visione di sviluppo sostenibile, in una città metropolitana interconnessa.

\* Pur nella generale condivisione della ricerca che ha condotto al presente saggio, del capitolo *Considerazioni sui videnti strumenti urbanistici per la Mostra d'Oltremare* è autore Raffaele Amore e del capitolo *La Mostra d'Oltremare in una visione metropolitana* è autore Aldo Aveta.

#### Note

<sup>1</sup> P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 37; L. Aramu, *Dal Borgo di Fuorigrotta al Rione Flegreo: l'evoluzione urbanistica dell'occidente partenopeo tra le due guerre*, Napoli, Legoprint Campania, 2001.

<sup>2</sup> Ci si riferisce, in particolare, a due pubblicazioni, la monografia dedicata alla Mostra curata da Uberto Siola e il numero 3 della rivista «ArQ - Architettura Quaderni», dedicato all'architettura tra le due guerre a Napoli, coordinato da Michele Capobianco, con un interessante scritto di Anna Maria Puleo. La monografia curata da Umberto Siola fornisce una ampia disamina storica e critica della Mostra, considerata non una semplice addizione di edifici realizzati con una pluralità di linguaggi, quanto, piuttosto, come un'importante parte di città e, dunque, sul suo significato urbano. Il saggio della Puleo pone l'attenzione sull'unità formale e di senso che permea il complesso ideato da Marcello Canino e sul «rapporto di dipendenza dall'idea architettonica [...] al quale sono vincolati i progetti alle scale successive», sottolineando il valore dell'impianto urbano ideato che con le sue gerarchie compositive e volumetriche, riesce a tenere insieme soluzioni architettoniche e scelte di dettaglio molto eterogenee tra di loro. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990; A. M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *L'architettura a Napoli*, in «ArQ - Architettura Quaderni», n. 3, 1990.

<sup>3</sup> *Napoli 2019 - 2030. Città, ambiente, diritti e beni comuni. Preliminare del Piano Urbanistico Co-*

*munale. Documento strategico*. Il documento in esame è stato redatto dai servizi Pianificazione urbanistica generale e beni comuni in collaborazione con il Servizio Pianificazione urbanistica attuativa, con il coordinamento del Responsabile dell'Area Urbanistica, arch. Andrea Ceudech, e del Direttore operativo con funzioni tecniche, arch. Massimo Santoro. Con la delibera n. 86 del 14 marzo 2019 la Giunta Comunale ha approvato la proposta del Consiglio relativa agli Indirizzi per la redazione del Piano Urbanistico Comunale (PUC). Il Consiglio Comunale, con la delibera n. 7 del 26/3/2019 ha approvato gli Indirizzi, unitamente ad una mozione e un ordine del giorno. Con l'approvazione in Consiglio degli Indirizzi ha preso inizio la revisione complessiva della vigente pianificazione urbanistica generale e la redazione del nuovo Piano Urbanistico Comunale.

<sup>4</sup> Con il decreto del Presidente della Giunta regionale della Campania n.323, l'undici giugno 2004 fu approvata la Variante al PRG di Napoli per il centro storico, la zona orientale e la zona nord-occidentale.

<sup>5</sup> V. De Lucia, A. Jannello, *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti*, in «Urbanistica», n. 65, 1976.

<sup>6</sup> Gli ambiti non definiscono, quindi, i confini delle aree sottoposte a pianificazione attuativa. Ciò ha reso molto più difficoltoso e, per certi versi, incerto il modello attuativo della Variante occidentale rispetto a quello della Variante generale con un conseguente disallineamento della normativa urbanistica e delle conseguenti procedure.

<sup>7</sup> Ora assoggettato alla procedura di cui all'art. 33 del DL 133/2014.

<sup>8</sup> *Napoli 2019 - 2030. Città, ambiente, diritti e beni comuni*, cit., p. 19.

<sup>9</sup> Il Piano è stato redatto a cura di Marcial Echenique, allora ordinario di Trasporti e uso del suolo, presso l'Università di Cambridge, e successivamente integrato dell'ingegnere Giuseppe Sarubbi e dell'architetto Marisa Zuccaro.

<sup>10</sup> Art. 10. 1. Le unità minime d'intervento n. 1, 4, 5, 9, 10, 11, 15, 16, 18, 19, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 38, 47, 48, 49, 53, come delimitate nella tavola 6c, comprendono i manufatti di architettura moderna destinati alla conservazione attraverso interventi di restauro e di risanamento conservativo. 2. Gli interventi sono finalizzati alla tutela del bene, nella sua inscindibile unità storico-architettonica così come si è andata configurando nel corso del tempo e all'adeguamento degli edifici; essi devono salvaguardarne i caratteri storico-culturali, ambientali e in particolare tipologici, anche ove gli edifici abbiano subito trasformazioni o ampliamenti nel tempo e assicurarne la funzionalità con destinazioni d'uso compatibili. Riguardo ai progetti di restauro dell'Arena Flegrea, del Teatro Mediterraneo, del Cubo d'Oro, del Padiglione dell'America Latina, del Padiglione delle Mission, del Padiglione Rodi, della Strada Antiniana e Tempietto, nel dicembre del 2012 è stata stipulata una Convenzione tra il Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro e la Mostra d'Oltremare Spa in riferimento a un Protocollo d'Intesa sottoscritto con la Regione Campania ed il Comune di Napoli per l'attuazione del Grande Progetto Polo Fieristico Regionale per la definizione delle Linee Guida propedeutiche allo sviluppo dei progetti attuativi.

<sup>11</sup> Art. 11. 1. Le unità minime d'intervento n. 2, 3, 8, 12, 14, 37, 39, come delimitate nella tavola 6c, comprendono i manufatti di architettura moderna sottoposti a interventi di restauro e risanamento conservativo anche attraverso interventi di ripristino filologico. 2. Gli interventi sono finalizzati alla ricostruzione dell'intero manufatto, o parti di esso, eventualmente demolito o crollato, purché sia possibile, attraverso fonti iconografiche, cartografiche, fotografiche e catastali, documentarne la consistenza certa. Tale documentazione deve essere contenuta in apposita relazione storica asseverata ai sensi dell'art.481 del codice civile allegata al titolo abilitativo all'esecuzione dell'opera.

- <sup>12</sup> P. Belfiore, S. Stenti, *Il Piano di recupero (2005) e l'architettura della Mostra*, in «ANAFKH», n. 48, 2006, pp. 73-77. Al riguardo, cfr. anche A. Guizzi, A. Castagnaro, F. Buonfantino, V. Di Pace, *Una clonazione impossibile*, in «Rassegna ANIAI», n. 4, 2005; M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non riprodurre il Moderno*, in «Domus», n. 649, 1984, pp. 11-14, p. 11.
- <sup>13</sup> Il complesso delle Serre Botaniche Tropicali, ubicato tra l'Acquario e il Padiglione Albania, su di un lotto d'angolo all'estremità nord-occidentale della Mostra, in prossimità dell'ingresso nord, rappresentava uno dei luoghi più suggestivi della Triennale d'Oltremare. Era strutturato in un unico edificio a corte chiusa e comprendeva un ingresso e otto serre dotate di impianti di riscaldamento, aerazione e ventilazione e un'ampia corte centrale. L'ingresso ospitava un singolare atrio centrale ad *impluvium* decorato con maioliche. Al suo centro sorgeva una vasca/fontana rettangolare. La serra temperata arida e la serra temperata umida erano disposte all'interno di un volume di forma rettangolare, mentre la serra delle cactee aveva una forma quadrata ed era caratterizzata da una facciata decorata con un pannello in ceramica. Due ulteriori ambienti espositivi, collegati da un porticato, completavano il complesso. Il primo ospitava le serre delle piante acquatiche e delle felci, mentre nel secondo corpo si succedevano le serre delle orchidee, delle piante eduli e delle piante da bevanda. Dopo un parziale rifacimento ad opera dello stesso Cocchia nel 1952, fu definitivamente abbattuto per far posto ad un campo containers per gli sfollati, per affrontare l'emergenza abitativa verificatasi con il terremoto del 1980. C. Cocchia, *E per le serre ... de profundis*, in «Architettura e/o Architettura», n.1, febbraio, 1985; C. M. De Feo Kempf, *Le serre botaniche tropicali di Carlo Cocchia*, in «ArQ3», n. 3, 1990, numero monografico, *L'architettura a Napoli*, pp. 89-91.
- <sup>14</sup> P. Belfiore, *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in «ArQ», nn. 14-15, 1996, pp. 257-264.
- <sup>15</sup> Il Padiglione Libia faceva parte della Sezione Geografica della Mostra. Il complesso nel suo insieme era caratterizzato dalla giustapposizione di elementi architettonici tra loro eterogenei, tipici della città araba, assemblati intorno ad un ampio spazio centrale verde, dove furono piantate ben 1.500 palme dattilifere provenienti dalle coste tripolitane. Con l'obiettivo di creare una atmosfera esotica, tipica di un villaggio libico, Florestano Di Fausto dotò il complesso di una moschea con un alto minareto visibile da più punti della Mostra, un tipico marabutto, botteghe artigianali e un piccolo accampamento beduino con tende tradizionali abitate per tutto il periodo della mostra da vere famiglie libiche, musicisti e danzatrici del ventre. Dopo essere stato destinato a pronto soccorso del 21<sup>a</sup> *Gene-ral Hospital* che le truppe americane realizzarono negli spazi della Mostra durante la guerra, il Padiglione fu trasformato nel 1952 da Carlo Cocchia e Matteo Corbi nel Padiglione del Lavoro Italiano nell'America del Nord, per la seconda apertura del complesso fieristico. Il progetto realizzato si caratterizzò per una decisa semplificazione dell'originario disegno, sia a livello distributivo che formale. Tutta la parte posteriore fu trasformata in un lungo porticato che stabiliva un nuovo rapporto tra il palmeto e la corte interna che fu parzialmente destinata a cinema all'aperto. Furono abbattuti alcuni degli originari muri che limitavano l'ampiezza e la luminosità degli ambienti interni e sostituite le coperture in legno con solai in cemento armato. Durante gli anni settanta del Novecento fu realizzato l'edificio del cosiddetto bowling che ancor oggi occupa l'area terminale del padiglione del lato Ovest. Dopo anni di incuria ed abbandono del Padiglione restano i locali del corpo centrale su largo Napoli, utilizzati come deposito, e quelli del lato Nord, prospicienti il padiglione Rodi, allo stato di rudere, come gran parte dei porticati.
- <sup>16</sup> Florestano Di Fausto nacque nel 1890 e si formò a Roma all'Accademia di Belle Arti di Roma e, poi, alla facoltà di Ingegneria. Assunto come consulente tecnico dal Ministero degli Affari Esteri, lavorò dal 1923 al 1940 soprattutto nelle colonie italiane d'oltremare, prima nel Dodecaneso, sviluppando un'intensa attività di progettazione architettonica ed urbana, poi, in Albania nel 1928, ancor prima dell'occupazione italiana. Qui realizzò il Palazzo Reale a Durazzo e la villa Reale di Scutari (1928), oltre che il Piano Regolatore di Tirana. Dal 1932 fu in Libia come Consulente Artistico della Municipalità di Tripoli, succedendo nell'incarico a Alessandro Limongelli. Ma fu dal 1934, dove fu molto attivo ed apprezzato. Cfr. G. Miano, *Florestano Di Fausto, una singolare figura di architetto negli anni tra le due guerre (1920-1940)*, in *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Jaca Book, Milano, 2003, pp. 212-215.
- <sup>17</sup> Piuttosto che immaginare un ipotetico quanto improbabile ritorno al passato, in questo caso sarebbe stato da preferire un approccio progettuale basato su una preliminare ed accurata fase di studio e di analisi dell'attuale consistenza del complesso, al fine di individuare tutte le tracce materiali ed i valori superstiti delle sue due 'edizioni'. Solo alla luce degli esiti di tali azioni conoscitive ed in base alla loro interpretazione, infatti, appare possibile definire il perimetro entro il quale immaginare eventuali operazioni di demolizione e di ricostruzione. Si tratterà di predisporre un progetto complesso ed articolato, che sappia tenere insieme e reinterpretare quanto rimane del passato in maniera critica, nella consapevolezza che ogni eventuale ag- giunta o rimozione dovrà contribuire alla riconfigurazione di spazi e volumetrie contemporanei, con l'obiettivo di interpretare il ruolo che il Padiglione ha avuto nella storia della Mostra d'Oltremare, senza infingimenti e nostalgie.
- <sup>18</sup> In effetti, si tratta di architetture volumetricamente contenute se rapportate alle dimensioni del nuovo albergo previsto dal PUA (Il Nuovo Hotel, UMI n. 20, potrebbe avere un volume fuori terra massimo di 43.696 mc, oltre a 28.696 mc interrati per la sala conferenze).
- <sup>19</sup> *Napoli 2019 - 2030. Città, ambiente, diritti e beni comuni. Preliminare del Piano Urbanistico Comunale. Documento strategico*, cit., p. 6.
- <sup>20</sup> A. Aveta, *La rigenerazione del sito di Bagnoli nell'area occidentale di Napoli, tra utopie storiche e contemporanee e aree dismesse*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press, 2018, pp. 1403-1413.
- <sup>21</sup> A. Castagnaro, R. Ruggiero, *Il Collegio Costanzo Ciano nella «città moderna» di fondazione a Napoli*, in «eikonocità», anno I, n. 2, lug.-dic. 2016, pp. 55-73; G. Menna, *L'Istituto per i figli del popolo di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017.
- <sup>22</sup> G. P. Vitelli, *Le Terme e la conca di Agnano: lettura ed interpretazione del paesaggio culturale*, in *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, a cura di A. Aveta, B. G. Marino, R. Amore, 2 voll., Napoli, artstudiopaparo, II, 2017, pp. 95-103.
- <sup>23</sup> *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, cit.
- <sup>24</sup> A. Aveta, *Risorse territoriali, fisiche e immateriali, e strategie di valorizzazione per la Baia di Napoli*, in *La Baia di Napoli*, cit., vol. II, pp. 321-326.
- <sup>25</sup> A. Aveta, *Città storiche, beni culturali e paesaggio: risorse strategiche per lo sviluppo della Baia di Napoli nella città metropolitana*, in *Per una strategia di sviluppo nella città metropolitana*, a cura di L. D'Alessandro, R. Realfonzo, Milano, Franco Angeli, 2018, pp. 220-241.
- <sup>26</sup> M. Russo, *Ripensare la dimensione metropolitana*, in «LaborEst», n. 10, 2015, pp. 9-13.
- <sup>27</sup> A. Aveta, *Un 'cultural network' per la valorizzazione delle risorse culturali di Napoli*, in *Proposte per il futuro di Napoli e del suo hinterland*, a cura di A. Aveta, Napoli, Editori Paparo, 2019, pp. 138-145.
- <sup>28</sup> A. Aveta, *Città storiche, beni culturali e paesaggio*, cit.
- <sup>29</sup> A. Di Lorenzo, *Una proposta metodologica. La Città Metropolitana di Napoli e la dimensione territoriale dello sviluppo, in Il ruolo della Provincia di Napoli nel processo di costruzione della Città Metropolitana di Napoli. Proposta di collaborazione*, Napoli, Giannini, 2014, pp. 75-78.

# Questioni metodologiche nel rilievo e nella rappresentazione delle architetture e degli spazi aperti della Mostra d'Oltremare\*

Antonella di Luggo, Massimiliano Campi

*Il sistema degli spazi aperti tra rappresentazione ed esperienza dei luoghi*

La Mostra d'Oltremare è stata, fin dall'epoca della sua costruzione, oggetto di interesse da parte di generazioni di architetti che ne hanno indagato la conformazione dell'impianto e l'articolazione delle sue architetture nell'inscindibile rapporto con il contesto entro cui sono state pensate.

Molti sono infatti gli studi e le ricerche su tale brano urbano<sup>1</sup>, condotti non solo ai fini didattici e scientifici, ma anche per l'importante ruolo che l'intero sistema assume nella comprensione e nella conoscenza delle vicende architettoniche che hanno interessato la città di Napoli.

Le analisi condotte sulla Mostra nel tempo ne hanno ampliato l'orizzonte di informazioni e i disegni che ad esse si sono accompagnati hanno arricchito le letture critiche e i saggi pubblicati sull'argomento restituendo, nella chiarezza della rappresentazione, il rigore e la logica compositiva del progetto complessivo.

La Mostra d'Oltremare si configura quale sistema di relazioni ritmato dalla presenza di architetture e spazi verdi che si collocano all'interno di un articolato contesto, la cui lettura rivela l'implicita corrispondenza che sussiste tra i modi di prefigurazione e di controllo del progetto e le forme del costruito che da essi prendono forma. Gli strumenti propri della rappresentazione e i metodi che ad essi fanno riferimento non consistono infatti in semplici pratiche o tecniche grafiche, ma sono invece «forme del pensiero spaziale e della progettazione»<sup>2</sup> e, pertanto, disegnare lo spazio secondo un metodo, significa di fatto 'pensarlo' secondo le specificità che si correlano al dispositivo che ne ha consentito la visualizzazione e che, conseguentemente, diventa implicitamente leggibile negli stessi esiti. La Mostra d'Oltremare trova dunque nella rappresentazione sul piano piena descrittività e corrispondenza con i significati e i presupposti secondo cui è stata concepita. Il disegno monogiano rende in modo chiaro le relazioni intrinseche ed è strumento di disvelamento, non solo dei significati dei singoli manufatti, ma anche dei modi del pensiero e del linguaggio che nello specifico li hanno articolati, in accordo con i valori ascrivibili all'universo culturale che li ha generati.

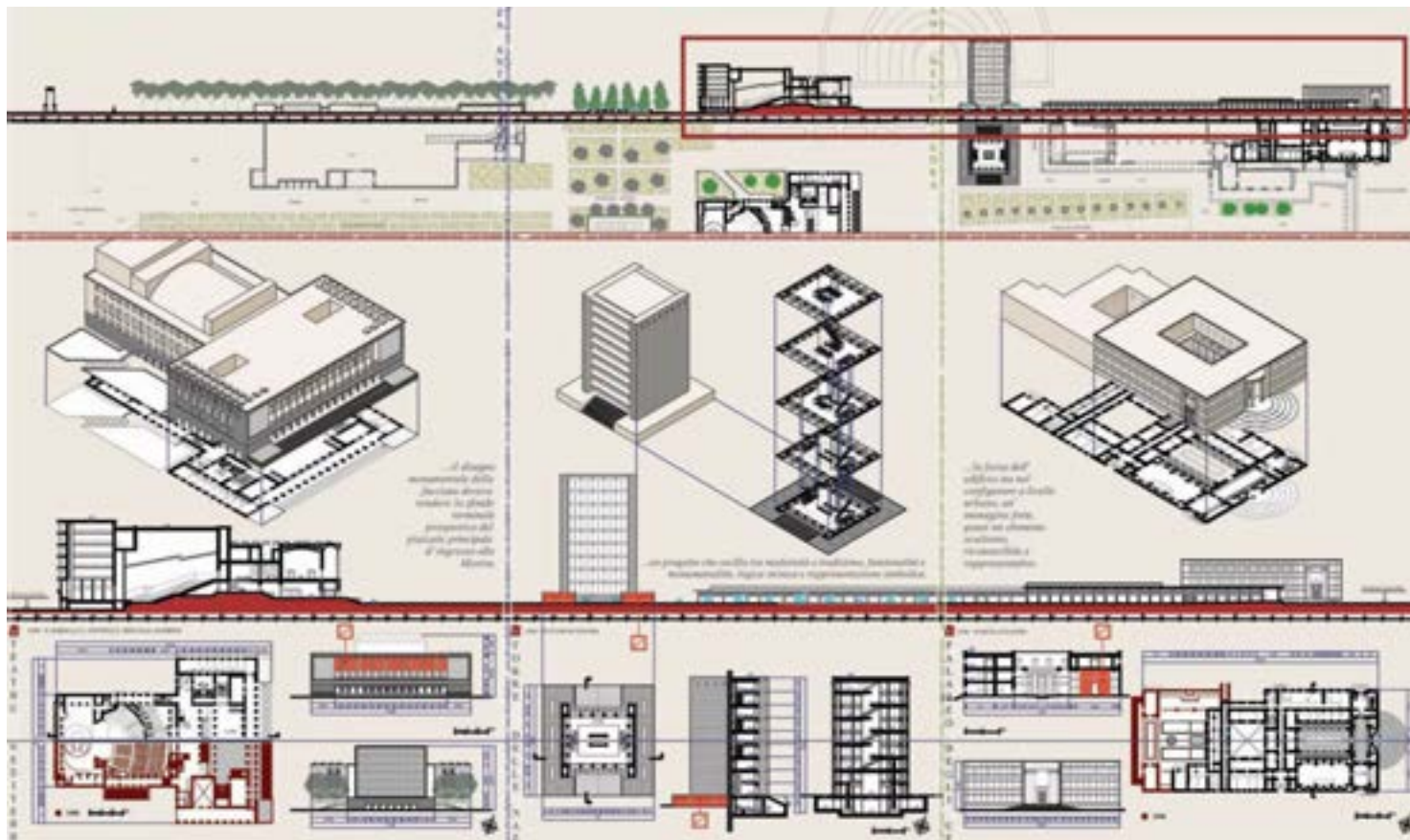
Ciò nonostante, ai fini di uno studio che contempi le molteplici valenze che sono alla base del progetto complessivo,

appare evidente la necessità di analizzare l'insieme considerandone le articolazioni spaziali, non solo per quanto riguarda ogni manufatto, ma soprattutto per le relazioni che si instaurano in termini percettivi con il contesto, preordinando letture e rilievi che tengano conto, in un unico ambito figurativo, delle intenzioni progettuali anche in termini di tridimensionalità.

A tal proposito, va citato lo studio condotto dal gruppo di lavoro del Centro Interdipartimentale di Ricerca Urban Eco che ha raccolto, nell'ambito di un progetto grafico unitario, la documentazione inerente la Mostra d'Oltremare relativamente alle architetture e ai padiglioni del complesso<sup>3</sup>. Accanto al ridisegno della documentazione di archivio, opportunamente verificata attraverso rilievi diretti e fotogrammetrici, sono stati prodotti dei modelli tridimensionali che restituiscono una visione di insieme di ogni manufatto<sup>4</sup>.

Si tratta di rese prospettiche monocromatiche, realizzate utilizzando una tecnica di *shading* che conferisce limpidezza e chiarezza di lettura al modello stesso, mettendone in evidenza i valori plastici grazie ad un diffuso trattamento chiaroscurale generato dall'attenuazione luminosa dei volumi e da una illuminazione resa in funzione della geometria del manufatto. Ne deriva pertanto una rappresentazione immanente, sospesa nel tempo che si caratterizza per un *astratto realismo*, privo di ogni concessione figurativa e specificazione materica. I modelli mettono in luce nuovi valori, implicitamente rigenerando l'oggetto rappresentato, consentendo di percepire aspetti non immediatamente visibili attraverso altre modalità di rappresentazione e soprattutto attraverso un punto di vista, geometrico e metaforico, del tutto nuovo rispetto alla tradizione delle indagini grafiche sulla Mostra d'Oltremare. Accanto a ciò, nell'ambito di un più ampio progetto di conoscenza sulla Mostra, lo stesso Centro di Ricerca Urban/Eco si è adoperato in rilievi metrici strumentali degli assi di attraversamento e degli spazi aperti, in virtù del ruolo prioritario che gli involucri assumono nella configurazione dell'impianto e delle implicazioni che hanno determinato nel disegno di ogni architettura, pensata in ragione della sua collocazione.

Il significato della Mostra d'Oltremare deve essere letto infatti non solo in relazione agli episodi architettonici più significativi, ma anche e soprattutto in riferimento al suo impianto in



termini dinamici e di percorrenza dei suoi spazi. A partire dallo studio degli invasi e degli ambiti antistanti i singoli manufatti, è stato dunque analizzato l'impianto complessivo che si caratterizza per essere un sistema di ampio respiro, governato da grandi assi, ove prevalgono gli spazi aperti, disegnati da vaste zone verdi. La matrice compositiva si fonda su un sistema ortogonale all'interno del quale sussiste una chiara gerarchia individuabile nei due assi principali – quello monumentale di ingresso e quello segnato dalla suggestiva presenza della Fontana Esedra – che ne costituiscono il riferimento e intorno a cui si moltiplicano assi minori che concorrono a definire una griglia entro cui trovano posto i padiglioni e le singole architetture. Che il tema urbano sia costitutivo del progetto è evidente nello stesso schema dell'impianto i cui assi ortogonali richiamano quello del centro antico della città di Napoli e dove lo spazio di ingresso alla Mostra, appare come grande piazza filtrata nel suo rapporto con la città dal porticato che prospetta su piazzale Tecchio, attraverso cui è leggibile il viale delle ventotto fontane, lungo e ampio percorso disegnato da geometrie di spazi verdi e specchi d'acqua. L'insieme risponde a un programma figurativo che risente fortemente del lessico di regime nella scenografia di rappresentanza per l'aspetto monumentale e celebrativo della composizione e per la misurata collocazione

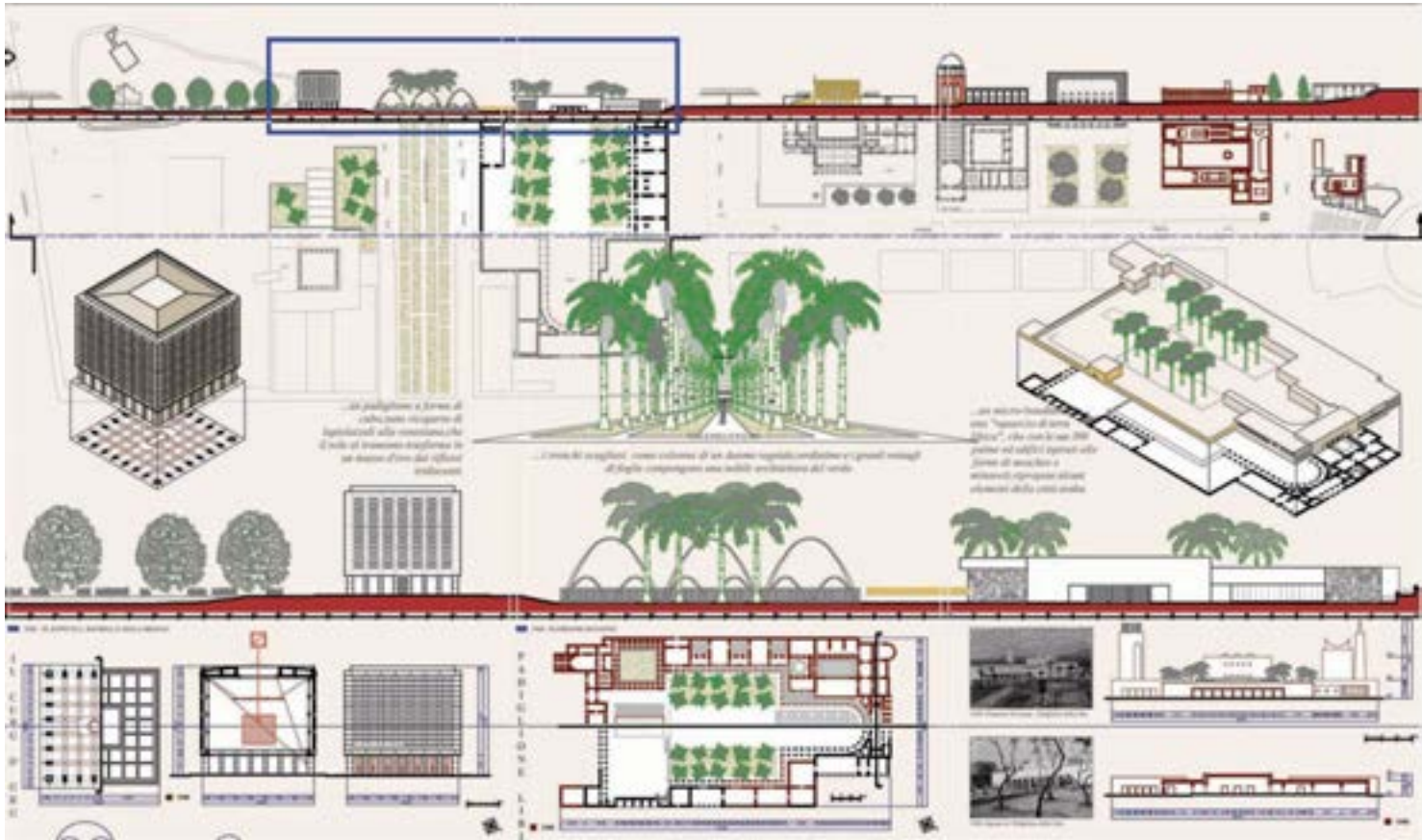
1. L'asse monumentale della Mostra d'Oltremare: il teatro Mediterraneo, la Torre delle Nazioni, il palazzo degli Uffici. Elaborati tratti dalla tesi di laurea magistrale di Cristina Ciccone e Cinzia Venuso, *La Mostra d'Oltremare: itinerario tra le architetture del dopoguerra*.

2. L'asse dei Padiglioni: il Cubo d'oro, il viale delle Palme, il padiglione Libia. Elaborati tratti dalla tesi di laurea magistrale di Cristina Ciccone e Cinzia Venuso, *La Mostra d'Oltremare: itinerario tra le architetture del dopoguerra*.

di ogni singolo elemento. In particolare, il sistema di ingresso si conclude prospetticamente con il Teatro Mediterraneo, monumentale e stereometrica architettura il cui impaginato rimarca il suo ruolo di fondale prospettico in virtù del marcato chiaroscuro determinato dalla presenza della grande loggia e del porticato sul fronte.

È dunque un apparato che realizza una precisa corrispondenza tra architettura e contesto, elementi naturali e costruiti, grazie ad un uso consapevole dei meccanismi prospettici e ad una precisa determinazione di forme, dimensioni, materiali, volumi.

Il verde è un tema centrale del progetto, non quale riempitivo di completamento, ma quale elemento che qualifica l'insieme e che, nelle sue diverse declinazioni, guida e indirizza lo sguardo, articolando diversamente lo spazio. E se lungo gli



assi le specie arboree, di diversa origine e conformazione, scandiscono il ritmo che *misura* la profondità dello spazio negli scorci visivi inquadrando gli edifici che fungono da fondale nelle viste prospettiche, nelle zone aperte, ampie superfici trattate a verde dilatano lo spazio in modo imprevisto, oltre l'immediato orizzonte.

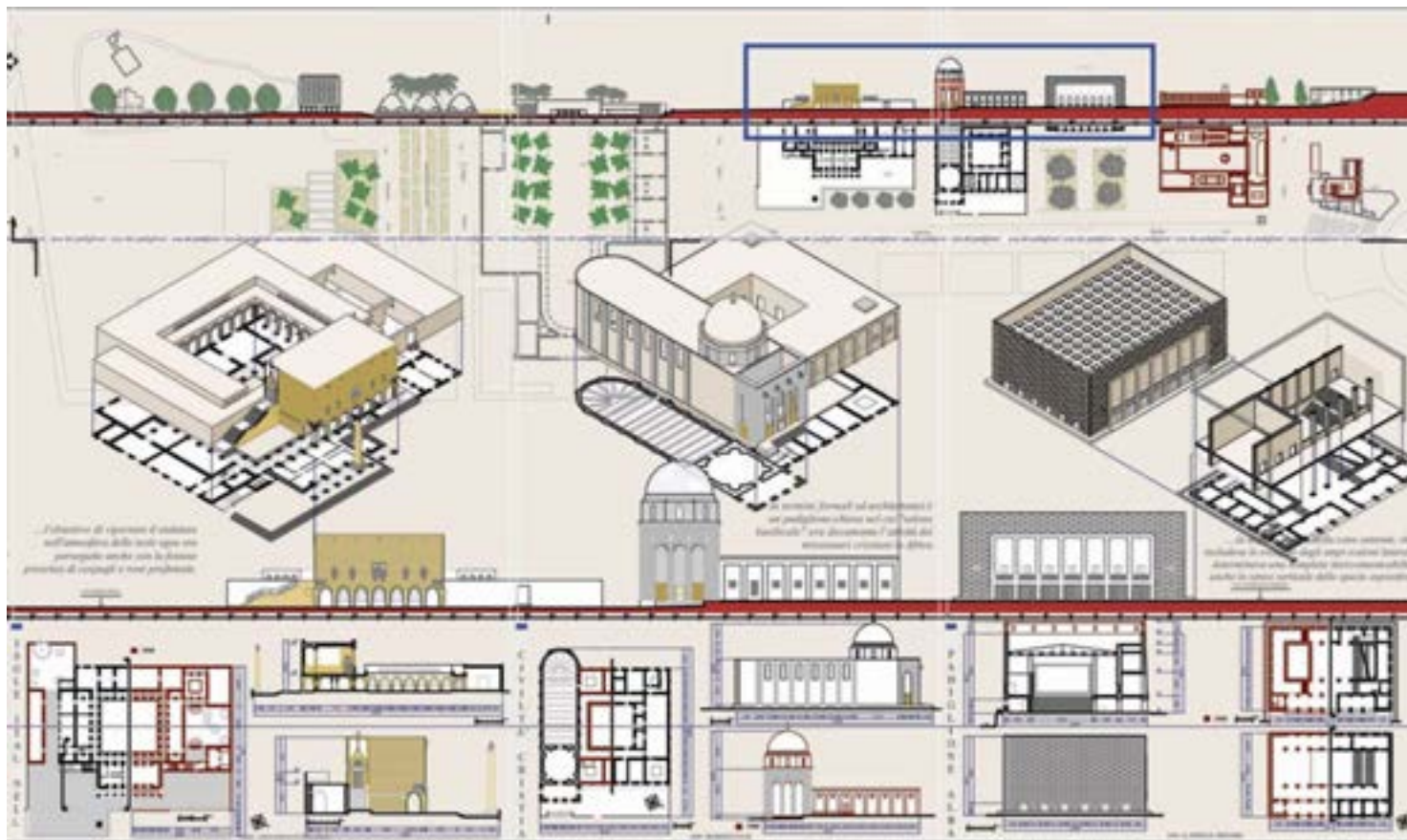
La vegetazione concorre dunque con volumi e specificità autonome alla definizione dei diversi ambiti, impegnando gran parte dell'area a disposizione, disegnando gli invasi e determinando una successione di ritmi serrati e pause visive, all'interno di un contesto caratterizzato da una prevalente orizzontalità, rimarcata dalla presenza della Torre delle Nazioni. Quest'ultima è strategicamente collocata nell'innesto tra l'asse monumentale e il suo corrispondente ortogonale, quale cerniera dell'impianto e si connota come fulcro visivo, ovunque leggibile quale punto di riferimento, anche dallo spazio esterno alla Mostra.

Gli spazi aperti si connotano come luogo di percezione degli 'episodi costruiti', indirizzando lo sguardo in base alla loro collocazione in modo da renderne leggibile la conformazione in viste prospettiche che propongono visuali gradualmente diverse: dalla prospettiva centrale del grande viale di ingresso che inquadra il Teatro Mediterraneo, alle viste tangenziali che consentono una lettura angolata delle architetture minori.

Tutto ciò porta a una considerazione aggiuntiva: perché se è vero che il sistema complessivo viene pensato nella bidimensionalità del piano, in accordo con le istanze proprie del razionalismo, è anche vero che il tutto si presenta come una incredibile macchina prospettica che inquadra una articolata scacchiera, dove i 'pezzi' più significativi della rappresentatività del regime sono disposti in modo da essere pienamente visibili nei percorsi di attraversamento, mentre i padiglioni, disposti lungo gli assi minori, sono leggibili di scorcio rispetto alla percorribilità dei viali, nell'ambito di un itinerario espositivo *en plein air* che illustra le conquiste del regime nelle 'terre d'oltremare'.

La Mostra è un libro aperto che può prestarsi a infinite letture che ne svelano la complessità. Un sistema pensato da un architetto, voluto da un regime che intende mostrare la sua grandiosità, propagandare le sue imprese e al tempo stesso accogliere ed educare il popolo e che di fatto nel suo insieme realizza un contesto improntato ad uno *storytelling* multilivello, un libro da percorrere dove lo spazio visivo dedicato alle figure (architettoniche) è pensato in accordo con i presupposti dello stesso racconto.

Uno spazio che per la sua rappresentazione deve necessariamente giocare su un doppio registro, quello della singola presenza alla scala architettonica e quello del suo insieme:



troppo limitato il primo per restituire il valore ambientale e le relazioni che si innescano al suo interno, troppo esteso il secondo per potere dare visibilità alle singole presenze. Sulla base di tali considerazioni, sono state messe in atto specifiche procedure per il rilievo degli spazi aperti, nonché del padiglione Rodi e quello della Civiltà Cristiana.

Il rilievo si è specificato all'interno di un processo teso ad acquisire, processare ed elaborare i dati successivamente restituiti in rappresentazioni digitali a cui sono state associate informazioni di natura diversa (dati tecnologici, storici, costruttivi, sullo stato di conservazione, sulle trasformazioni avvenute), pervenendo ad una conoscenza *multilayer* e potenzialmente utile a costruire un sistema informativo per le fasi di gestione e manutenzione degli ambiti rilevati.

Le acquisizioni sono state effettuate utilizzando tecnologie per il rilievo 3D mettendo a punto soluzioni puntuali per affrontare le criticità che di volta in volta si sono presentate, legate alla inaccessibilità di alcuni luoghi e alle significative condizioni di degrado di alcuni ambiti.

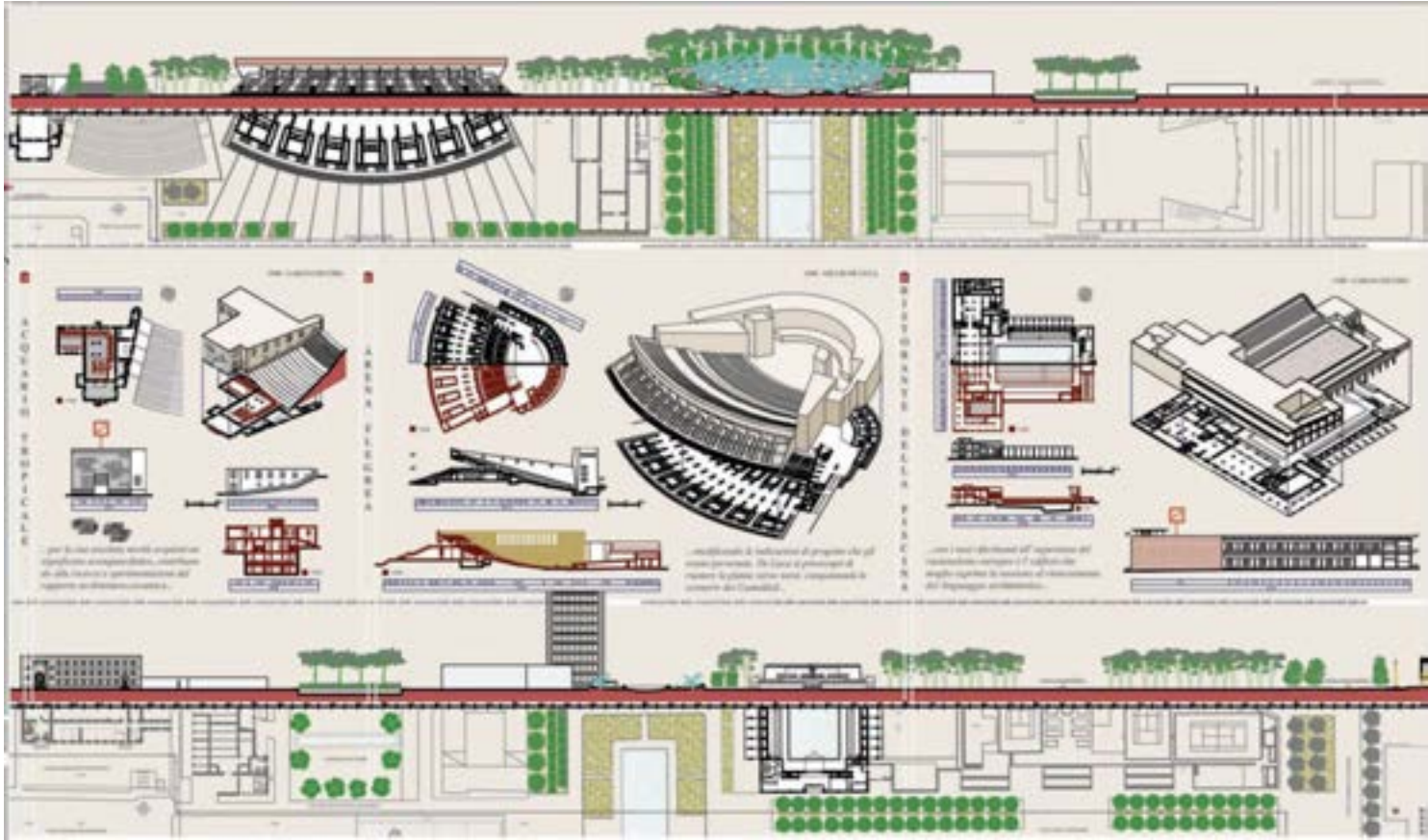
Le scansioni hanno restituito in tempi rapidi un elevato numero di informazioni caratterizzate da un buon livello di accuratezza. Ma la velocità e la capacità di acquisizione, come è noto, non sono sufficienti a garantire un rilievo efficace, in quanto è solo nella fase successiva di lettura del dato digitale

all'interno della nuvola di punti che si inverte il momento qualificante di selezione e di interpretazione del reale. Le nuvole di punti, infatti, per quanto visualizzabili e manipolabili, si connotano quale esito di un'operazione acritica e pertanto necessitano di una lettura da parte dell'operatore al fine di rendere le informazioni fruibili sul piano della conoscenza.

#### *Il rilievo di architetture manifesto*

Nel momento in cui si analizzano le caratteristiche peculiari di un'area urbana, rilevando gli elementi che ne identificano la singolarità, si devono raccogliere quelli che più di altri detengono la forza semantica dei segni che attribuiscono specificità a un luogo.

Il rilievo e la più ampia analisi ad esso complementare, rivestono un ruolo fondamentale nell'acquisizione di informazioni e delle caratteristiche peculiari di una o più architetture, di uno o più luoghi, di uno o più contesti ambientali e paesaggistici. Il rilievo ha il compito di analizzare e documentare le relazioni che si istituiscono tra i differenti parametri che definiscono l'ambiente, nonché di identificarli attraverso un processo di sintesi procedurale riconosciuto *ex ante*. A ciò concorre il metodo proposto in alcuni studi volto a ordinare tali parametri in registri capaci di esplicitare e correlare le



3. L'asse dei Padiglioni: il padiglione Rodi, il padiglione delle Missioni, il padiglione Albania. Elaborati tratti dalla tesi di laurea magistrale di Cristina Ciccone e Cinzia Venuso, *La Mostra d'Oltremare: itinerario tra le architetture del dopoguerra*.

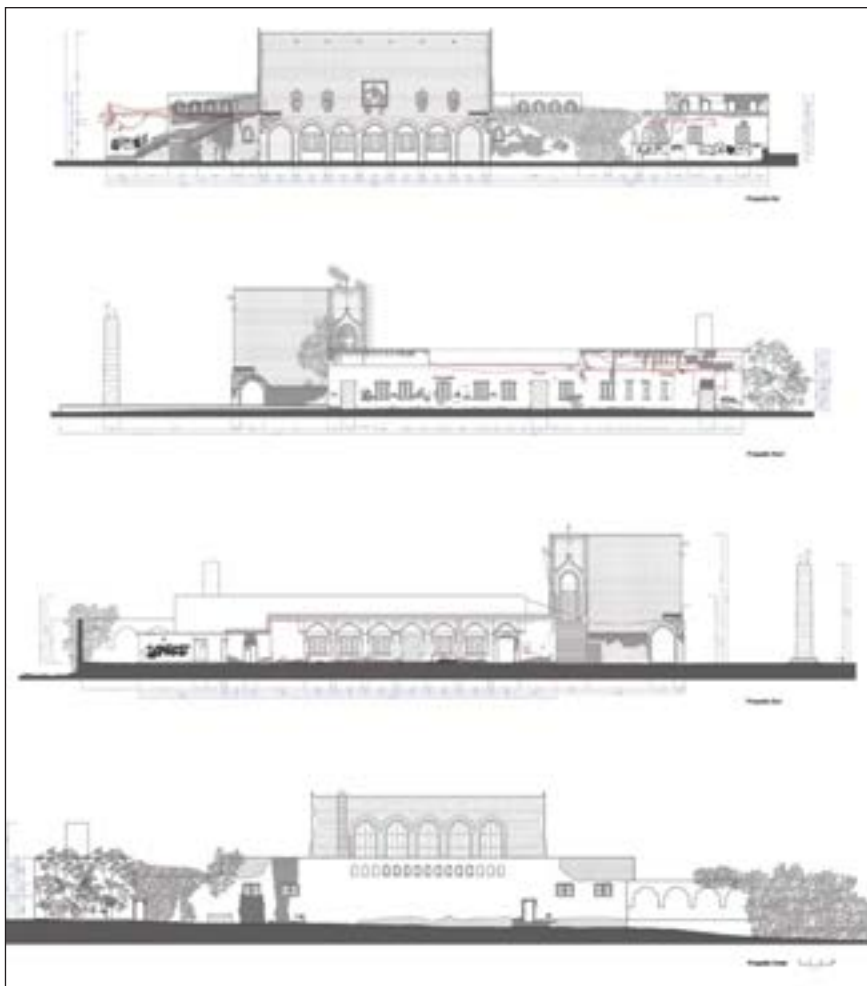
4. Il viale delle Ortensie: l'Acquario tropicale, l'Arena flegrea, il Ristorante della piscina. Elaborati tratti dalla tesi di laurea magistrale di Cristina Ciccone e Cinzia Venuso, *La Mostra d'Oltremare: itinerario tra le architetture del dopoguerra*.

unità base del linguaggio urbano. In questa operazione è necessario compiere una momentanea decontestualizzazione delle parti dall'insieme per meglio conoscerne la natura e le potenzialità espressive, per poi ricondurle alla totalità contestualizzata. Ciò al fine di effettuare la comprensione delle logiche proprie di una peculiare struttura conoscitiva, in cui non si può sottovalutare la presenza delle diverse componenti storico/temporali che sono diventate tasselli di un unico mosaico, la cui armonia – in alcuni casi - si fonda sulla compresenza di ogni elemento linguistico che la storia ha accumulato e la cui forza espressiva e qualitativa può anche includere segni architettonici contemporanei che, relazionandosi o confutando la tradizione formale più consolidata, non neghino la giusta componente innovativa che ogni azione di progetto deve idealmente contenere.

Il percorso metodologico che si viene a delineare indica un modello procedurale che aspira a programmare l'analisi ed il rilievo. Quest'ultimo, tuttavia, deve mantenere un sufficiente livello di flessibilità, così da garantire all'iter di lavoro un buon grado di assorbimento delle variabili non previste e suggerite dall'analisi del contesto stesso. La consequenzialità tra la fase analitico-conoscitiva, vale a dire il rilievo, e quella previsionale, cioè il progetto, si interfacciano sensibilmente per far sì che il carattere peculiare dell'intervento sia in rapporto di prosecuzione con le relazioni tra le parti di un luogo che si sono instaurate nel tempo e nello spazio, fino a costituire quell'insieme ricco di identità che definiamo ambiente e più specificamente paesaggio urbano.

Proprio un nuovo paesaggio urbano è quello che sarà immaginato e costruito nella prima metà del secolo scorso in cui le architetture, i padiglioni della Mostra d'Oltremare, che caratterizzano in modo peculiare quei luoghi, si inseriscono in un tracciato ordinatore delineato dai larghi viali.

Questi assi hanno il loro carico figurativo non solo nell'esplicitare la loro funzione di connettivo tra i diversi luoghi della Mostra, ma trovano dignità compositiva nell'essere tutt'uno con le architetture che mettono in relazione; compongono con esse un unico scenario prospettico che dona magnificenza all'intero complesso, in un reciproco gioco di presenze che



5. Il padiglione Rodi, prospetti, rilievo dello stato di conservazione (2015).

6. Il padiglione delle Missioni, prospetti, rilievo dello stato di conservazione (2015).

ora esalta la massa ordinata e composta degli edifici, ora invece lascia il posto alla grandiosità dello spazio aperto, creando una corrispondenza di mutua celebrazione. Questi rapporti di relazione sono visibili in particolar modo da alcuni punti prospettici dei percorsi, appositamente calibrati per accrescere tali effetti.

Le operazioni di indagine e di rilievo hanno interessato un ambito più ampio fortemente caratterizzato dalla presenza architettonica in studio e che da essa è stato influenzato nella sua stratificazione avvenuta durante gli anni. Identificati alcuni settori della mostra oggetto d'interesse investigativo, si è proceduto con la programmazione delle fasi di rilievo, per scegliere le metodologie più adatte e confacenti agli scopi di conoscenza determinati. Una procedura metodologica che rispetti le suddette sequenze operative diventa il primo passaggio propedeutico a qualsiasi azione progettuale corretta, che intenda attuare modificazioni rispettose della stratificazione temporale, che costituisca uno dei valori primari nella corretta preservazione dello spazio urbano consolidato. Il rispetto di tale valore si può garantire soltanto in presenza di un chiaro sistema di analisi, che valida l'accuratezza e la continuità delle azioni che si vanno a

programmare – siano esse di restauro o di progettazione architettonica – fondate, in questo modo, su un valido impalcato documentale e conoscitivo.

L'indagine, attuata principalmente attraverso sistemi ottici (sensori ottici attivi e sensori ottici passivi), ha consentito una verifica degli obiettivi e anche un adeguamento in corso d'opera della programmazione delle successive fasi. La possibilità data dal disegno di fornire una metodologia scientifica per la ricostruzione visiva di edifici, attraverso l'analisi delle fonti grafiche, diventa obiettivo primario e integrante delle azioni di riqualificazione, con la finalità evidente di compiere un percorso di comprensione accurato del processo ideativo dell'opera.

La ricerca condotta prova anche a riequilibrare una carenza di rilievi accurati e soprattutto aggiornati, compensando in tal modo una questione che non era ancora stata adeguatamente affrontata precedentemente. Lo scopo di trattare un nuovo rilievo degli spazi e delle architetture della Mostra d'Oltremare è nell'approccio interdisciplinare fondato sullo studio di precedenti supporti documentali eseguiti in differenti momenti e nell'effettuare nuove riflessioni critiche alla luce di nuove indagini scientifiche che favoriscono la costruzione di nuove considerazioni relative alla stratificazione degli spazi nelle differenti epoche.

Nell'approccio operativo che ha caratterizzato il rilevamento e le fasi successive di rappresentazione di alcuni edifici presenti nella Mostra d'Oltremare, particolare attenzione è stata rivolta alla programmazione delle attività compatibili con lo stato e le problematiche ambientali presentate dal complesso monumentale in questione.

La conoscenza dei manufatti oggetto di rilievo è avvenuta in diverse fasi di lavoro, che sono state definite e condivise con gli studiosi delle altre discipline coinvolte in questa prestigiosa operazione di ricerca, per programmare le azioni e, successivamente, valutarne via via gli esiti raggiunti, così da portare gradualmente il lavoro alle conclusioni desiderate e al raggiungimento di tutti i traguardi preposti, per formulare tutte quelle prefigurazioni progettuali riguardanti un auspicato restauro.

Molteplici sopralluoghi e battute di campagna hanno avviato le operazioni di rilevamento specifiche per ottenere i dati dimensionali per la formulazione del sistema di rappresentazione successivo, sintesi e valutazione delle considerazioni sulla forma e materia, oltre che sullo stato di fatto del complesso architettonico interessato dalla nostra specifica ricerca. La programmazione successiva ai numerosi sopralluoghi propedeutici alle operazioni di rilevamento ha previsto una ca-

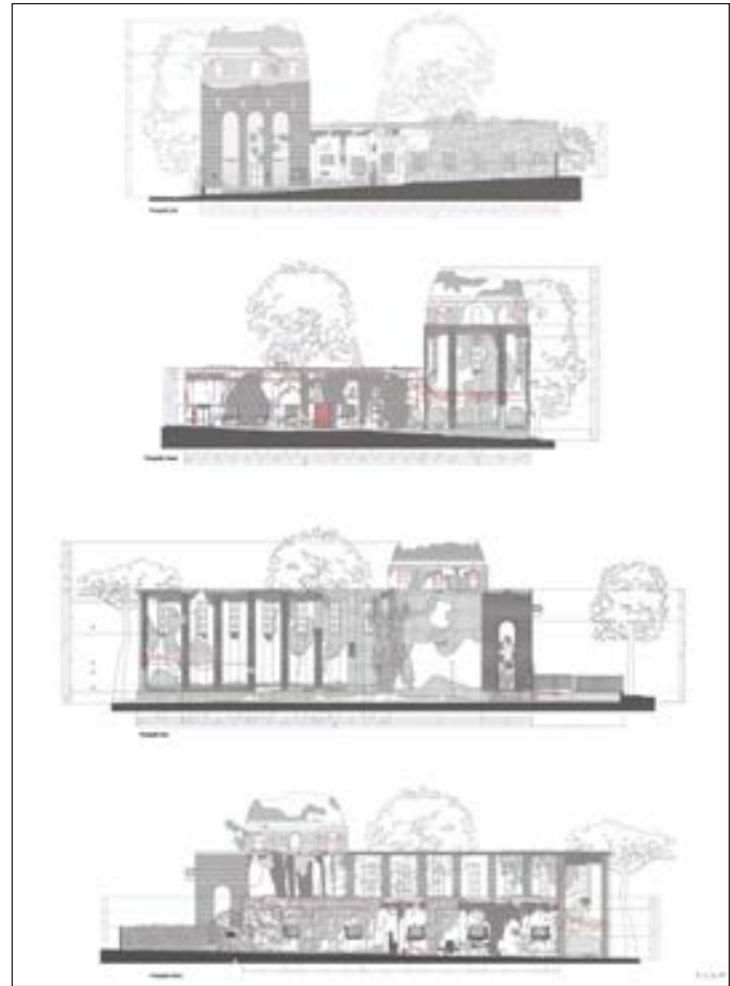


pillare raccolta di dati dimensionali atti a determinare una base di dati fondamentale per le successive fasi analitiche di determinazione delle condizioni dello stato di fatto e di considerazioni scientifiche rivolte alla definizione delle leggi compositive che hanno caratterizzato il processo ideativo del complesso. Tali riflessioni si fondano sul principio che la relazione tra il Progetto/Restauro e il Disegno/Analisi si rivela in plurime manifestazioni, non riguardanti soltanto la forma pensata, che deve mirare a divenire poi forma concreta, ma coinvolge anche la forma da restaurare, convertire, adeguare. In altre parole il rilievo dell'architettura, finalizzato alle numerose attività di progetto, diventa parte integrante del processo modificatore che bisogna attribuire alle architetture, quando attraverso un sistema di scelte programmatiche sono sottoposte ad azione di cambiamento.

Il gruppo di ricerca del Centro Interdipartimentale di Ricerca Urban/Eco dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, coordinato da Antonella di Luggo e dal sottoscritto, insieme ad un nutrito gruppo di giovani ricercatori, ha eseguito studi e indagini conoscitive di alcune aree della Mostra: nell'ambito del progetto di *Riqualificazione urbana dell'area e dei beni culturali ed architettonici di Mostra d'Oltremare*<sup>5</sup> il Centro è stato incaricato di compire rilievi metrici e architettonici al fine di fornire una documentazione grafica aggiornata di alcuni padiglioni, ma anche di più ampie zone.

Le indagini hanno riguardato, tra gli altri, padiglioni ed edifici che purtroppo ancora versano in gravi condizioni di degrado e di abbandono, come il Padiglione Rodi e la Chiesa e Padiglione del Lavoro nelle Missioni, già Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa. Nel pianificare quindi campagne di rilievo nelle quali fossero garantite le più attente condizioni di sicurezza, dove possibile, sono stati eseguiti rilievi con tecniche *reality-based*, integrando tecniche *range-based* e *image based*, che hanno permesso l'acquisizione dei dati metrici, morfologici, geometrici e colorimetrici. I rilievi laser scanner, eseguiti con uno scanner a modulazione di fase CAM2 FARO Focus3D X 120, sono stati integrati con dati derivanti da rilievi fotogrammetrici. Non solo i rilievi dei singoli padiglioni, ma anche delle ampie aree rilevate – come la strada Antiniana, il Viale delle Palme, il laghetto di Fasilides – sono stati oggetto integrato di un rilievo topografico, eseguito mediante stazione totale Topcon GPT 3100. Questo ha permesso di georeferenziare le nuvole di punti ottenute dai diversi rilievi laser scanner, consentendone anche il controllo e l'integrazione con il rilievo fotogrammetrico.

Al rilevamento metrico diviene complementare, pertanto, un'attenta impostazione metodologica che tenga conto delle qualità intrinseche dei manufatti, della loro storia, dei loro materiali, delle loro destinazioni d'uso, dei contesti ambientali nei quali si collocano.



Il rilievo dell'architettura serve, evidentemente, alla comprensione della storia e della morfologia della città, quindi l'analisi complessiva e puntuale dei sistemi di architetture assume significato scientifico e di momento progettuale, in relazione ai settori di indagine che vanno dal loro ruolo nel contesto urbano ed ambientale alla loro struttura compositiva, costruttivo/materica, fino alla loro vocazione alla riqualificazione globale.

Da qui prende avvio l'esigenza di operare un capillare rilievo dell'architettura con la finalità di redigere documentazioni sistematiche, capaci di configurare dei sistemi informativi e conoscitivi tematizzati.

L'obiettivo di tale rilevamento è stato quindi quello di realizzare un modello tridimensionale estremamente dettagliato degli spazi interni e delle facciate esterne, con una risoluzione di un punto ogni 6 millimetri a 10 metri, da effettuarsi in un tempo relativamente contenuto. Dopo aver esaminato la morfologia dell'area del complesso interessato dai lavori, sono state individuate le posizioni di scansione utili a coprire il sito con parziale sovrapposizione e con passo di acquisizione di 6 millimetri utilizzando target a scacchiera per la referen-

ziatura relativa delle singole nuvole. Il risultato è stato di una nuvola costituita da 2.316.404.971 punti.

Conclusa la fase di acquisizione in situ, si è provveduto all'elaborazione dei dati con il software Faro Scene, che è stata preceduta dalla costruzione della matrice di roto-traslazione delle singole scansioni, effettuata individuando tre punti comuni (*target*) o due punti comuni con l'ausilio dell'inclinometro tra scansioni adiacenti.

La successiva fase è stata quella di esportare in formato *pod* la nuvola unita, da elaborare in seguito con un software per il post-processamento utile all'analisi del modello attraverso sezioni dinamiche e colorazioni tematiche.

Contemporaneamente sono state generate numerose ortofoto, per consentire la successiva fase di trasposizione grafica in piante e sezioni in numero adeguato a realizzare una sufficiente documentazione di rappresentazione.

Il percorso di ricerca, eseguito insieme a differenti discipline tutte complementari a un apparato d'investigazione opportuno e necessario quando il confronto è con un'architettura talmente complessa per stratificazione storica e per l'alternarsi ricco e complesso di vicende che in esso si sono succedute, presenta un'adeguata descrizione delle indagini storiche e documentali che sono alla base di un percorso di sintesi critica, che esplora anche le capacità descrittive e comunicative di strumenti avanzati per la cura del patrimonio culturale, come ad esempio sono le potenzialità di supporti per la gestione dell'informazione multimodale quali il BIM e l'H-BIM. La ricerca tipologica sull'architettura studiata si completa con l'utilizzo e la critica dei nuovi strumenti informatici, che possono favorire l'immediatezza della rappresentazione e una più diretta comprensione della regola architettonica.

\* Pur nella condivisione della ricerca che ha condotto al presente saggio, Antonella di Luggo è autrice del capitolo *Il sistema degli spazi aperti tra rappresentazione ed esperienza dei luoghi*, Massimiliano Campi è autore del capitolo *Il rilievo di architetture manifesto*.

#### Note

<sup>1</sup> A tal proposito si rimanda alla bibliografia generale a conclusione del volume.

<sup>2</sup> V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione ar-*

*chitettonica*, Bologna, Progetto Leonardo, 1994, p. 78.

<sup>3</sup> M. Campi, A. di Luggo, *Palazzo Canino e la Mostra delle Terre d'Oltremare*, Roma, Officina Edizioni, 2009.

<sup>4</sup> I modelli tridimensionali sono stati redatti da Raffaele Catuogno.

<sup>5</sup> Nell'ambito del progetto di *Riqualificazione urbana dell'area e dei beni culturali ed architettonici di Mostra d'Oltremare Fondi POR FESR 2007/2013 Asse 01*, l'Ente Mostra ha incaricato

il Centro Interdipartimentale di Ricerca Urban/Eco, dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, della realizzazione di rilievi metrici e architettonici. Le attività sono state condotte dal gruppo di ricerca coordinato da Antonella di Luggo e Massimiliano Campi con Riccardo Florio e Angela Bonafiglia, Mara Capone, Raffaele Catuogno, Teresa Della Corte, Carmela Frajese D'Amato, Domenico Iovane, Alessia Mazzei, Alessandra Pagliano, Daniela Palomba, Rosaria Palomba, Angelo Triggianese.

# La manutenzione programmata per il restauro del moderno: la Mostra d'Oltremare di Napoli

Maria Rita Pinto, Serena Viola

## *Introduzione*

Le coordinate culturali della manutenzione si connotano negli ultimi decenni per il progressivo avvicinamento tra teoria e prassi, a seguito della sistematizzazione dell'apparato procedurale<sup>1</sup> e dell'acquisizione di consapevolezza circa la necessità di sperimentare approcci 'su misura'<sup>2</sup>.

Nel caso dell'architettura moderna, la manutenzione si configura come strategia privilegiata per la trasmissione al futuro dei valori di unicità e identità di sistemi complessi<sup>3</sup>, generati da un nuovo agire progettuale e costruttivo, e si fonda su una crescente sensibilizzazione degli operatori verso l'appropriatezza tecnologica.

L'impegno a custodire e tramandare il patrimonio del XX secolo è fortemente segnato dall'innovazione tecnologica di un costruito che segue logiche strutturali, formali e funzionali nuove rispetto al passato e spesso in continuo divenire. L'assenza di un'attendibile documentazione di cantiere e il ricorso a tecnologie sperimentali contribuiscono a ritardare la presa d'atto da parte dei tecnici circa i rischi di perdita del patrimonio<sup>4</sup>.

Nel caso del costruito moderno, il passaggio da un'impostazione di carattere episodico a un approccio basato sulla programmazione<sup>5</sup> è particolarmente lento, legato dapprima alle specificità tecnologiche e alle compatibilità materico-costruttive<sup>6</sup>, e poi segnato dalle istanze di ottimizzazione logistica ed economica delle attività<sup>7</sup>.

La cultura progettuale prende atto oggi della necessità di programmare la manutenzione per promuovere un processo appropriato che, a partire dal riconoscimento delle molteplici valenze del costruito, sia fondato al contempo sulla conoscenza delle risorse e sulla condivisione delle responsabilità tecniche, organizzative ed economiche.

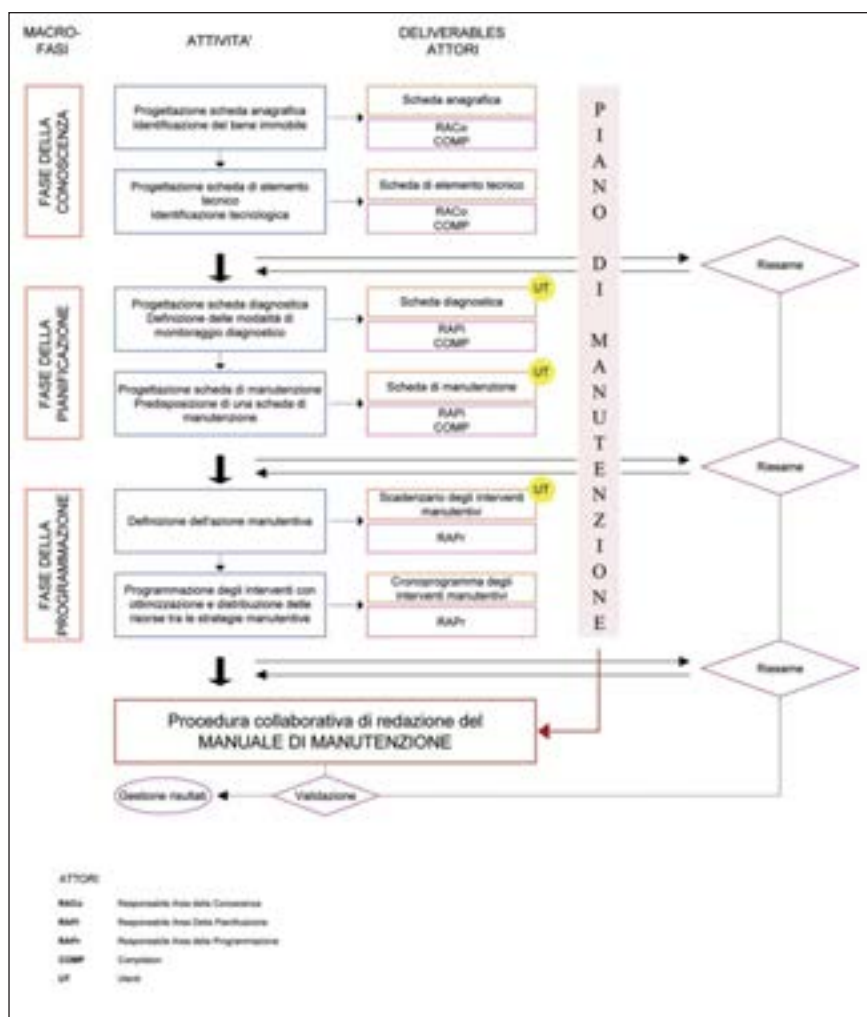
Declinando la manutenzione programmata come servizio in grado di rendere virtuoso il ciclo di vita del patrimonio, il presente contributo scientifico introduce una riflessione sulla gestione delle risorse in qualità e sul ruolo degli attori in relazione ai materiali, mezzi, servizi, capitali, con il supporto della certificazione per attività di ricerca conseguita dal Laboratorio di Recupero Riuso e Manutenzione (LRRM) del Dipartimento di Architettura alla norma UNI EN ISO 9001:2015 (Certificato n° 317cSGQ14 per le atti-

vità di ricerca *Procedure e strumenti operativi per la manutenzione. Condizioni ambientali e patrimonio costruito nei centri storici*, data di prima emissione 8 febbraio 2006, data di modifica 19 febbraio 2020)<sup>8</sup>.

## *Principi di qualità e procedure collaborative per il patrimonio costruito moderno*

L'obiettivo della qualità negli interventi sul patrimonio costruito ha acquisito, in anni recenti, centralità nel dibattito culturale nazionale e nelle esperienze progettuali internazionali<sup>9</sup>. Riconoscendo al patrimonio il ruolo di tessuto connettivo delle comunità<sup>10</sup>, i ricercatori, gli enti per la gestione del costruito e gli amministratori locali hanno avviato collaborazioni attente ai bisogni – espliciti, impliciti e latenti – di committenti e fruitori, al fine di garantire la permanenza delle identità e dei valori da tramandare.

Riferire il concetto di qualità al patrimonio chiama in causa il superamento di ogni approccio «a guasto», mettendo in campo l'appropriatezza delle scelte esecutive e la strutturazione di processi organizzativi di gestione della manutenzione, con la formalizzazione delle relative procedure per l'erogazione del servizio<sup>11</sup>. Allo scopo di rendere compatibile la programmazione delle strategie di manutenzione con manufatti architettonici portatori di valori sedimentati, il laboratorio LRRM ha avviato dal 2006 un'attività di ricerca tesa alla certificazione di conformità alla norma UNI EN ISO 9001:2000 per una metodologia operativa che, partendo dalle peculiarità del sistema edilizio, sulla base dei riferimenti normativi UNI, supportasse la programmazione e pianificazione delle azioni sul costruito<sup>12</sup>. Un lungo e complesso *iter* segna il riconoscimento di conformità al Sistema di Gestione della Qualità per le attività di ricerca, messo in atto dall'Università degli Studi di Napoli, ottenuto attraverso la sinergia tra il Centro di Qualità di Ateneo e il Laboratorio LRRM del Dipartimento di Architettura<sup>13</sup>. La certificazione ha richiesto l'elaborazione del Piano di Progettazione della Ricerca nel settore della manutenzione, con l'indicazione dettagliata delle fasi, la definizione di criteri e strumenti. Il rilascio da parte dell'ITALCERT del Certificato n° 317cSGQ14, *Procedure e strumenti operativi per la manutenzione*, ha riconosciuto l'impegno a delineare



1. Procedura manutentiva collaborativa.

2. Scheda anagrafica di elemento tecnico.



3. Scheda anagrafica di elemento tecnico: identificazione costruttiva, discretizzazione dell'elemento tecnico e comportamento in opera.

2016 ha invitato la Commissione a promuovere il coinvolgimento allargato diretto e indiretto di tutti gli *stakeholders* per la salvaguardia del costruito. Le linee guida per la qualità, rilasciate in occasione dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale 2018<sup>16</sup>, tratteggiano il quadro più attuale della ricerca nel settore della manutenzione per la formalizzazione di «procedure manutentive collaborative», a partire dalle analisi comparative di interventi di successo finanziati dall'UE.

La promozione di una cultura del presidio, che vede la 'comunità' come attore corresponsabile di un processo di programmazione e gestione «su misura»<sup>17</sup>, delinea le coordinate della manutenzione programmata per il restauro del moderno, attraverso l'enucleazione delle possibili sinergie tra il contributo scientifico del sapere esperto, il potenziale informativo di utenti e fruitori e l'operatività della componente tecnica<sup>18</sup>.

L'adeguamento della certificazione conseguita dal Laboratorio alla norma UNI EN 9001-2015 ha comportato dal 2017 la revisione del Sistema di Gestione della Qualità, con la messa a punto di una procedura operativa che soddisfi i requisiti di:

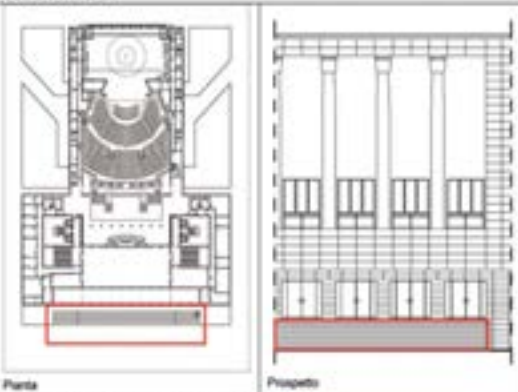
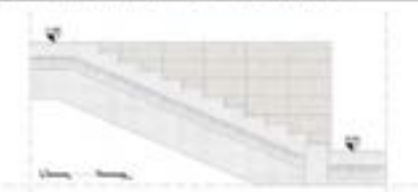
- 1) monitoraggio del contesto in cui opera il laboratorio, stimando le potenziali interazioni e sinergie con i clienti, verificando i punti di forza e i punti di debolezza dei processi tradizionalmente messi in campo; i vincoli e le opportunità di innovazione;
- 2) analisi del processo di certificazione, con enucleazione degli attori coinvolti, loro esigenze e aspettative, distinguendo tra: Responsabile del Laboratorio (RL), Responsabile Qualità (RAQS), Responsabile della Pianificazione della Ricerca (RPir), Responsabile Manuale di Manutenzione (RMM), Responsabile Area della Conoscenza (RACo), Responsabile Area della Pianificazione (RAPi), Responsabile Area della Programmazione (RAPr), Compilatori (COMP), Validatori Schede (VS);
- 3) controllo del processo manutentivo, attraverso la discretizzazione, per ciascuna fase, delle professionalità coinvolte, con le relative responsabilità; le attività previste, con gli eventuali riferimenti normativi e/o procedurali; i tempi di attuazione; la documentazione

SCHEDA DI ELEMENTO TECNICO								
ESISTENTE				DI PROGETTO				
<b>DATI LOCALIZZATIVI</b>								
Oggetto di osservazione				Teatro d'Ottomano				
Unità Territoriale minima catalogabile				Teatro Mediterraneo				
Ambito geografico				Napoli				
Sub-area				Quartiere Fuorigrotta				
<b>LOCALIZZAZIONE SPAZIALE DELL'EDIFICIO</b>								
Coordinate GPS		E		N				
		14°11'17,2"		40°42'51,0"				
AREA ANAGRAFICA								
<b>IDENTIFICAZIONE TECNOLOGICA</b>								
Teatro Mediterraneo	Classe di Unità Tecnologica		Unità Tecnologica		Classe di Elemento Tecnico		Elemento Tecnico	
	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione
	3.4	PARTIZIONE ESTERNA	3.4.3	PARTIZIONE ESTERNA INCLINATA	3.4.3.1	SCALE ESTERNE	3.4.3.1.1	SCALA
<b>ACCESSIBILITÀ</b>								
Alte		Medie		Basse				
<b>INDIVIDUAZIONE DELL'ELEMENTO TECNICO</b>								
Documentazione fotografica								
								
								
<b>Descrizione dell'Elemento Tecnico</b>								
La scala esterna di accesso al Teatro Mediterraneo consente di raggiungere il piano porticato di ingresso a quota m. 1,80. L'elemento tecnico si compone di una singola rampa con dodici alzate e funge da collegamento tra il marciapiede e l'ingresso principale del teatro. Le alzate, le pedate e la pavimentazione dell'area basamentale presentano un rivestimento lapideo in lastre di travertino, roccia calcarea sedimentaria caratterizzata da struttura vuotolare e grana fine; le lastre sono poste in opera su getto di sottofondo e non presentano trattamento superficiale. La pedata è sagomata e spoglio vivo.								

da produrre; la programmazione e le modalità di verifica tecnica/riesame e di validazione dei risultati ottenuti.

La metodologia adottata per la definizione delle procedure manutentive collaborative si avvale per ciascuna delle fasi del processo manutentivo: conoscenza, pianificazione e programmazione, di un sistema di schedatura basato su protocolli di acquisizione, registrazione e condivisione delle informazioni (fig. 1).

Con riferimento al patrimonio moderno, il contributo del LRRM mira a soddisfare le istanze di anticipazione, programmazione e previsione proprie dell'agire manutentivo, attraverso la ricomposizione delle conoscenze scientifiche maturate dal sapere esperto con le pratiche fruibili degli utenti. A tale scopo, è necessaria, da un lato, la realizzazione di un'interfaccia per l'informazione, che integri gli attori

AREA ANAGRAFICA				
<b>IDENTIFICAZIONE COSTRUTTIVA</b>				
Dati dimensionali				
	Rampa			
	Distinto	1,80 m		
	Larghezza	49,7 m		
	Alzata	Altezza	0,15 m	
		Numero	12	
Pedata	0,405 m			
<b>DISCRETIZZAZIONE DELL'ELEMENTO TECNICO</b>				
	Funzione			
	Percorribilità e accessibilità			
	Materiale prevalente			
	Rivestimento in lastre di travertino			
Dimensione minima e massima materiale				
Gradino				
		Pedata	0,03 x 0,405 x 1,40 m	
Lastre		Alzata	0,03 x 0,15 x 1,40 m	
<b>COMPORTAMENTO IN OPERA</b>				
Classi di esigenze	Requisiti richiesti		Risponderà	
Gestione	Anisotropicità		NO	
	Resistenza agli attacchi biologici		NO	
	Facilità di intervento		SI	
	Pulibilità		SI	
	Smontabilità/Inmontabilità		SI	
	Riparabilità		SI	
Sicurezza	Scalfabilità		SI	
	Resistenza meccanica		SI	
	Controllo dell'integrità fisico-materica		NO	
	Planarità		SI	
Aspetto	Adesione al supporto		NO	
	Resistenza allo scivolamento		SI	
	Controllo delle alterazioni indotte sul colore, venature e tessitura del materiale		NO	

coinvolti portatori di competenze differenziate; dall'altro, la costruzione dello scenario di condivisione della decisione, per favorire una consapevole partecipazione dell'utente. Riportando in modo attivo i fruitori del patrimonio moderno all'interno dell'agire manutentivo, le 'procedure collaborative' sono fondate su:

- 1) coinvolgimento dell'utente nella prima identificazione di condizioni anomale in ambiti spaziali;
- 2) acquisizione di dati significativi, a partire da un sistema di istruzioni circa cosa controllare, punti di osservazione privilegiati; come controllare, con la descrizione degli elementi tecnici sensibili, che possono essere soggetti a decadimento, guasto, patologia; quando controllare, necessità/impellenza di ispezioni rispetto al ciclo di vita del bene;
- 3) individuazione tempestiva di quelle situazioni che richiedono un'attivazione della richiesta di intervento;

- 4) indicazione di sinergie e sincronie operative per le attività di cantiere.

Il raggiungimento degli obiettivi di qualità per il costruito moderno dipende dall'interdipendenza e reciprocità che gli utenti attivano con il sapere esperto, cui viene confermato il compito di:

- 1) mettere in relazione tecnologie costruttive, segnali di guasto e abbassamento dei livelli prestazionali;
- 2) rilevare le esigenze in divenire, che producono requisiti con specifiche più elevate;
- 3) delineare le strategie manutentive;
- 4) organizzare e controllare il servizio erogato.

Eventuali scostamenti dei risultati raggiunti rispetto agli obiettivi prefissati possono essere analizzati nelle loro cause, e gestiti nell'ottica di un miglioramento continuo.

*Il caso studio del Teatro Mediterraneo e le linee guida per la manutenzione*

La Mostra d'Oltremare rappresenta uno straordinario esempio di laboratorio di materiali e tecnologie dove convivono i sistemi costruttivi tradizionali, i sistemi costruttivi importati dalle Terre d'Oltremare e i sistemi costruttivi sperimentali fondati su tecnologie e materiali innovativi, utilizzati dai giovani architetti che progettarono gli edifici della Mostra negli anni Trenta e la riqualificazione della stessa negli anni Cinquanta.

Negli edifici che testimoniano qualità architettonica, il rapporto tra tecnologia e composizione architettonica risulta un campo d'indagine particolarmente fertile in quanto gli aspetti materico-costruttivi e i componenti tecnologici contribuiscono in maniera determinante ai valori percettivi e morfologici.

L'obiettivo del loro contributo è fornire le linee guida per la strutturazione di un Piano di manutenzione del Teatro Mediterraneo che consenta, attraverso la programmazione degli interventi, di ottimizzare le risorse operative e finanziarie, prolungando il ciclo di vita del sistema edilizio. L'edificio in esame presenta, in prima istanza, tre ordini di problematiche manutentive da affrontare all'interno della stesura delle linee guida per il Piano: le scelte progettuali originarie relative a materiali e tecnologie; il progetto di ricostruzione degli anni Cinquanta; i processi di modificazione funzionale riguardanti sia le modalità di utilizzo previste per la sala destinata agli spettacoli che la variazione nella destinazione d'uso di alcuni spazi che lo costituiscono. Come nella maggior parte degli edifici della Mostra, nel Teatro Mediterraneo la tecnologia riveste un ruolo rilevante per la definizione degli aspetti compositivi dell'edificio.

SCHEDA DIAGNOSTICA										
AREA ANAGRAFICA										
Edificio	IDENTIFICAZIONE TECNOLOGICA									
	Classe di Unità Tecnologica		Unità Tecnologica		Classe di Elemento Tecnico		Elemento Tecnico			
	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione		
Teatro Mediterraneo	3.4	PARTIZIONE ESTERNA	3.4.3	PARTIZIONE ESTERNA INCLINATA	3.4.3.1	SCALE ESTERNE	3.4.3.1.1	SCALA		
ACCESSIBILITA'										
Alta			Media			Bassa				
AREA DEL DEGRADO RELATIVA AI COMPONENTI TECNICI A RISCHIO										
ANALISI DEI GUASTI										
Componenti tecnici a rischio		Dati relativi all'ispezione						Parametro di valutazione		
Cod.	Denominazione	Classificazione prestazionale			Livello di criticità	Indicatore di guasto	Guasto	Intensità		
		Destino	Sicurezza	Aspetto				A	B	C
3.4.3.1.1	Matta cementizia	Orange	Grey	Red	BASSO	Decoazione del materiale di giunzione	Perdita dell'azione legante Perdita di resistenza ai carichi			
3.4.3.1.2	Lastre in travertino	Grey	Grey	Grey	BASSO	Alterazione cromatica	Formazione di depositi superficiali coerenti			
						Presenza di vegetazione, palma biologica, ruggine in corrispondenza delle connessioni con elementi perimetrali verticali e componenti impiantistici (riscaldamento dei pozzetti e montanti dei servoscala)	Esposizione ad attacchi biologici e chimici			
						Presenza di macchie scure in corrispondenza dei sottogradi	Esposizione al dilavamento per agenti atmosferici			
						Aumento della porosità superficiale	Esposizione a fenomeni di erosione di natura chimico-biologica ed antropica			
						Presenza di lacerazioni	Formazione di discontinuità			

4. Scheda diagnostica.

5. Scheda di manutenzione: il riallineamento prestazionale.

6. Scheda di manutenzione: interventi, ispezioni, controlli, monitoraggi.

Infatti, il contrasto cromatico che caratterizza il prospetto principale è realizzato attraverso l'utilizzo del materiale, costituito da marmi differenti: il travertino nel loggiato superiore e nella scalinata di accesso, e il cipollino-serpentino utilizzato per il rivestimento delle masse piene che racchiudono la scalinata e per il porticato del piano terra. Il materiale utilizzato ha il fine di esaltare il punto focale verso la facciata monumentale e di creare un solido basamento – di colore più scuro – dal quale si staglia il grande loggiato con 14 colonne di ordine gigante che caratterizza per leggerezza la parte superiore del prospetto principale. La composizione architettonica pura, in cui le lastre di rivestimento definiscono superfici lisce con una perfetta soluzione di continuità tra i giunti, genera alcune criticità in

SCHEDA DI MANUTENZIONE									
AREA MANUTENTIVA									
IDENTIFICAZIONE TECNOLOGICA									
Id edificio	Classe di Unità Tecnologica		Unità Tecnologica		Classe di Elemento Tecnico		Elemento Tecnico		
	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	Cod.	Denominazione	
	3.4	PARTIZIONE ESTERNA	3.4.3	PARTIZIONE ESTERNA INCLINATA	3.4.3.1	SCALE ESTERNE	3.4.3.1.1	SCALA	
ACCESSIBILITA'									
Alta			Media			Bassa			
AREA DELL'INTEVENTO									
RIALLINEAMENTO DELLE PRESTAZIONI									
Interventi di riallineamento delle prestazioni									
Intervento			Facilità di intervento		Parametro di valutazione		Interferenza con l'utenza		
Cod.	Denominazione	Descrizione	Si	No	Durata (temporunità di misura)		Si	No	
PLZ2	Rimozione dei depositi superficiali e macchie	Applicazione di impacchi a base di carbonato di ammonio e, se necessario, di EDTA (sale complessante) nella area interessata, e idrolavaggio a bassa pressione con abbondante riciclaggio.	•		0.50 h/mq		•		
PLZ3	Rimozione di infestazioni biodegradabili	Applicazione, in più cicli, di prodotto biocida a base di OIT (n-ottil-1-ossidazione) e sali di ammonio quaternario e successiva spazzatura e abbondante riciclaggio delle aree trattate.	•		0.25 h/mq		•		
PLZ4	Esecuzione di trattamenti consolidanti e protettivi con azione di prevenzione del degrado biologico	Applicazione a pennello o a rullo di prodotto a base di silicato di etile addizionato con prodotto avente funzione preventiva di biocida.	•		0.10 h/mq		•		
RPT1	Ripristino dei giunti e sigillatura delle fessurazioni	Impiego di malta a base di calce idraulica e inerte con granulometria e colore simile al travertino (tipo polvere di travertino); incremento della resistenza ed elasticità della malta attraverso la variazione della proporzione tra carica e legante (1 parte di calce e 2.5 di sabbia e polvere di travertino), o l'impiego a basso dosaggio di polimeri di sintesi	•		0.25 h/mq		•		
STRATEGIE MANUTENTIVE									
Manutenzione programmata					Manutenzione non programmata				
Cod.	Denominazione				Cod.	Denominazione			
MPSCo	Manutenzione preventiva a soglia temporale, a età costante				MNPOa	Manutenzione a guasto avvenuto			
MPSCi	Manutenzione preventiva a soglia temporale, a intervalli costanti (ciclica)				MNPEi	Manutenzione di emergenza o accidentale			
MPSC	Manutenzione preventiva secondo condizione								

termini di azioni manutentive, soprattutto in presenza di un degrado della malta costituente i giunti, e in assenza di un sistema di irraggiamento delle acque meteoriche. Il Piano di manutenzione dovrà essere organizzato a partire dalla ricognizione dello stato di degrado dei materiali e degli elementi tecnici in opera e dall'individuazione dei guasti per riconoscerne l'usura e l'invecchiamento e, quindi, stabilire l'orizzonte di durabilità degli stessi, influenzato anche dall'utilizzo di materiali e tecnologie innovativi. Per gli elementi tecnologici in opera (ad esempio, le balaustre del foyer e la balaustra 'a materasso' della scala monumentale) è indispensabile, tenendo conto del tipo di utenza interessata, redigere le schede del piano di manutenzione, in quanto solo un'attenta e costante azione manutentiva è in grado di scongiurare la perdita di materia e di parti laddove l'esigenza di conservazione risulta particolarmente significativa.

AREA DELL'INTEVENTO									
INTERVENTI MANUTENTIVI									
Strategia manutentiva		Intervento		Facilità di intervento		Parametri di valutazione		Interferenza con l'utenza	
Cod.	Cod.	Denominazione	Descrizione	Si	No	Frequenza (se,anni,gg)	Durata (temporunità di misura)	Si	No
MPSC	PLZ1	Pulizia di fondo	Lavaggio a fondo con acqua e detergente neutro concentrato.	•		30 gg	0.50 h/mq	•	
MPSC	PLZ2	Rimozione dei depositi superficiali e macchie	Applicazione di impacchi a base di carbonato di ammonio e, se necessario, di EDTA (sale complessante) nella area interessata, e idrolavaggio a bassa pressione con abbondante riciclaggio.	•		Secondo condizione ISP1	0.50 h/mq	•	
MPSC	PLZ3	Rimozione di infestazioni biodegradabili	Applicazione, in più cicli, di prodotto biocida a base di OIT (n-ottil-1-ossidazione) e sali di ammonio quaternario e successiva spazzatura e abbondante riciclaggio delle aree trattate.	•		Secondo condizione ISP1	0.25 h/mq	•	
MPSC	PLZ4	Esecuzione di trattamenti consolidanti e protettivi con azione di prevenzione del degrado biologico	Applicazione a pennello o a rullo, di prodotto a base di silicato di etile addizionato con prodotto avente funzione preventiva di biocida.	•		1 se	0.10 h/mq	•	
MPSC	RPT1	Ripristino dei giunti e sigillatura delle fessurazioni	Impiego di malta a base di calce idraulica e inerte con granulometria e colore affine al travertino (tipo polvere di travertino); incremento della resistenza ed elasticità della malta attraverso la variazione della proporzione tra carica e legante (1 parte di calce e 2.5 di sabbia e polvere di travertino), o l'impiego a basso dosaggio di polimeri di sintesi	•		Secondo condizione ISP2	0.25 h/mq	•	
ISPEZIONE/CONTROLLO/MONITORAGGIO									
Ispezione/Controllo/Monitoraggio				Modalità		Parametri di valutazione		Interferenza con l'utenza	
Cod.	Denominazione	Descrizione	A vista	Strum.	Frequenza (se,anni,gg)	Durata (temporunità di misura)	Si	No	
ISP1	Verifica delle condizioni delle superfici	Verifica del grado di usura delle superfici e della presenza di abrasioni, macchie, muffe, depositi superficiali, inasprimenti, microgeremi, veleni cromatichi.	•		3 m	0.25 h/mq	•		
ISP2	Verifica della funzionalità	Verifica della planarità locale e generale del rivestimento, dello stato di connessione dei giunti, della presenza di distacchi, fessurazioni, perdita di parti e frantumazioni.	•		6 m	0.25 h/mq	•		
ISP3	Controllo dei danni strutturali indotti	Verifica delle patologie indotte da movimenti strutturali, distorsioni termiche, ritiro o disaggregazione dei sottofondi. Controllo del deflusso delle acque meteoriche.	•	•	2 se	0.15 h/mq	•		
ISP4	Controllo dei danni dovuti a eventi imprevedibili o eccezionali, quali il transito di un maggior flusso d'utenza in occasione di specifici eventi.	Verifica dei staneggiamenti superficiali conseguenti a sollecitazioni non prevedibili o eccezionali, quali il transito di un maggior flusso d'utenza in occasione di specifici eventi.	•		Secondo necessità	0.25 h/mq	•		

Per incrementare il ciclo di vita del Teatro Mediterraneo, gli interventi di restauro previsti devono rispondere ai requisiti della classe esigenziale Gestione, che hanno ricaduta diretta sull'organizzazione ed attuazione delle attività manutentive. È, inoltre, necessario che sia verificata la compatibilità chimico-fisica dei materiali individuati e la compatibilità con i sistemi tecnologici preesistenti. Tali verifiche hanno lo scopo di scongiurare eventuali patologie che costringerebbero ad interventi manutentivi con una tempistica ravvicinata. Per quanto riguarda l'intervento proposto dall'ufficio tecnico della Mostra relativo alle chiodature delle lastre di marmo, si suggerisce, per il futuro, un monitoraggio diagnostico che consentirebbe, ad esempio attraverso la termografia, di verificare con maggiore affidabilità e in assenza di un ponteggio lo stato del paramento e gli eventuali distacchi.

- 7. Ricognitori.
- 8. Scheda di sintesi dei guasti.
- 9. Scheda di sintesi: interventi di riallineamento prestazionale e manutentivi.

In relazione alla ricostruzione degli anni '50, una criticità introdotta in termini di manutenibilità è rappresentata dal giunto, oggi in condizioni di evidente degrado, che taglia in verticale il porticato, il loggiato, la colonna gigante del loggiato sino al cornicione di coronamento e la parete dell'affresco, nonché il pavimento del loggiato. A seguito dell'intervento progettato dall'ufficio tecnico della Mostra, relativo alla riqualificazione del giunto stesso, è opportuno prevedere un piano ispettivo, per il quale sono da definire la tempistica e i modi di osservazione, al fine di tenere costantemente sotto controllo l'azione dell'acqua che ha messo in crisi il funzionamento del giunto.

Riguardo alla facciata postica, il progetto di restauro deve affrontare la questione delle lesene in c.a. che la costituiscono, in stato di avanzato degrado a causa dell'esposizione della facciata all'azione della pioggia, sia per l'assenza di elementi di contesto che la proteggono, sia per il limitato oggetto del cornicione dell'edificio. Questi due elementi rappresentano condizioni predisponenti per il verificarsi, in futuro, di nuovi episodi di degrado. È richiesto, pertanto, un monitoraggio delle condizioni del prospetto per migliorarne la manutenibilità e assicurare la durabilità degli elementi una volta restaurati.

Il mantenimento *in situ* delle lamiere metalliche servirebbe a garantire un più sicuro profilo conservativo all'edificio, in cui i materiali e le tecnologie innovative, come in molti edifici di architettura moderna, rappresentano un valore da tutelare. Andrebbe verificato lo stato di degrado e valutato un intervento di restauro con i relativi costi della manutenzione.

Inoltre, il progetto di manutenzione dovrà prendere in esame sia le esigenze dovute a un potenziamento dell'uso del teatro, sia quelle derivanti dal cambio di destinazione d'uso delle unità spaziali (in particolare quelle riguardanti gli spazi espositivi oggi ad uso uffici), con modifiche delle regole di aggregazione delle funzioni e dell'organizzazione dei percorsi e degli accessi. La localizzazione degli uffici ha creato particolari criticità in copertura, poiché sono stati realizzati cupolini per l'illuminazione dall'alto dei sottostanti spazi, in corrispondenza dei quali si registrano evidenti perdite di acque meteoriche. Nel progetto per il rifacimento della copertura sarà necessario individuare un piano delle ispezioni dell'intervento, in grado di attivare manutenzioni soprattutto preventive, anche per garantire la continuità funzionale degli uffici.

RICOGNITORI	
RICOGNITORE DELLE STRATEGIE MANUTENTIVE	
Codice	Tipologia Intervento
MPSCo	Manutenzione preventiva a soglia temporale, a età costante
MPSCI	Manutenzione preventiva a soglia temporale, a intervalli costanti (ciclica)
MPSC	Manutenzione preventiva secondo condizione
MNGa	Manutenzione a guasto avvenuto
MNEm	Manutenzione di emergenza o accidentale
RICOGNITORE DEGLI INTERVENTI	
Codice	Attività di pulizia e interventi superficiali
PLZ1	Pulizia di fondo
PLZ2	Rimozione dei depositi superficiali e macchie
PLZ3	Rimozione di infestazioni biodeteriogene
PLZ4	Esecuzione di trattamento consolidante e protettivo con azione di prevenzione del degrado biologico
Codice	Attività di ripristino parziale e integrazione
RPT1	Ripristino dei giunti e sigilatura delle lacerazioni
RICOGNITORE DELLE ATTIVITA' DI ISPEZIONE/CONTROLLO/MONITORAGGIO	
Codice	Attività
ISP1	Verifica delle condizioni delle superfici
ISP2	Verifica della funzionalità
ISP3	Controllo dei danni strutturali indotti
ISP4	Controllo dei danni dovuti a eventi imprevedibili o condizioni di maggiore sollecitazione
<p><sup>1</sup> <b>Livelli di criticità</b> sono definiti come segue:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>ALTO:</b> guasti che, compromettendo la funzionalità e l'affidabilità del sistema (gravi), possono inficiare la sicurezza dell'utenza, implicando una priorità d'intervento con programmazione immediata (intervento di emergenza);</li> <li>• <b>MEDIO:</b> guasti che, compromettendo parzialmente la funzionalità ma non l'affidabilità del sistema (seri), possono arrecare disagi all'utenza (comodità d'uso), implicando una priorità d'intervento con programmazione di breve/medio periodo (intervento di urgenza);</li> <li>• <b>BASSO:</b> guasti che, non compromettendo la funzionalità e l'affidabilità del sistema (minori), implicano la necessità d'intervento con programmazione di medio/lungo periodo;</li> </ul> <p><sup>2</sup> <b>L'intensità</b>, valutata in funzione della diffusione del guasto, determinerà differenti attività manutentive:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>A</b> Soglia di diffusione del guasto oltre la quale è consigliabile una diagnosi accurata e un eventuale intervento correttivo.</li> <li>• <b>B</b> Soglia di diffusione del guasto oltre la quale è consigliabile un intervento correttivo.</li> <li>• <b>C</b> Soglia di diffusione del guasto oltre la quale valutare l'opportunità di un intervento sostitutivo parziale o totale</li> <li>• <b>n.s.</b> Parametro non significativo (la diagnosi o l'intervento non dipendono dall'estensione del guasto o non sono indispensabili);</li> </ul> <p><b>Disallineamento prestazionale</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>ALTO</b></li> <li>• <b>MEDIO</b></li> <li>• <b>BASSO</b></li> </ul>	

### Procedure collaborative per la manutenzione del Teatro Mediterraneo

Le linee guida per la manutenzione del Teatro Mediterraneo sono messe a punto integrando i contenuti della normativa UNI 11257-2007 – *Manutenzione dei patrimoni immobiliari. Criteri per la stesura del piano e del programma di manutenzione dei beni edilizi* – con l'approccio collaborativo delineato dal Laboratorio. La norma introduce, all'interno delle procedure di manutenzione, il rilievo dell'assetto e dello stato fisico e funzionale dei beni, accompagnato da attività prediagnostica e diagnostica. Tali attività, tese a definire lo stato degli elementi tecnici e il grado di scostamento tra i livelli di prestazione/funzionamento erogati e quelli richiesti, vedono il coinvolgimento diretto sia dell'ufficio tecnico della Mostra d'Oltremare che dei fruitori del teatro.

Il piano di manutenzione dovrà valutare contestualmente



SCHEDA DI SINTESI						
<b>DATI LOCALIZZATIVI</b>						
Oggetto di osservazione		Mostra d'Oltremare				
Unità Territoriale minima catalogabile		Teatro, Museo-Monico				
Ambito geografico		Napoli				
Sub-area		Quartiere Fuorigrotta				
<b>IDENTIFICAZIONE TECNOLOGICA</b>						
Elemento tecnico		Scala				
<b>ANALISI DEI GUASTI</b>						
Componenti tecnici a rischio		Dati relativi all'ispezione				
Denomi- nazione	Documentazione fotografica	Indicatore di guasto	Guasto	Interventi di riallinea- mento	Interventi manutentivi	
Mala cementata		Decorazione del materiale di giunzione	Perdita dell'azione legante	3	3	
			Perdita di resistenza ai carichi	4	4	
Laste in travertino		Alterazione cromatica	Formazione di depositi superficiali cementi	1	1	
			Presenza di vegetazione, pietra biologica, ruggine in corrispondenza delle compressioni con elementi perimetrali verticali e componenti impiantistici (chiavero dei pozzetti e montanti del servizocata)	Esposizione ad attacchi biologici e chimici	1 2 4	1 3 4
		Presenza di macchie scure in corrispondenza dei esugrati	Esposizione al dissestamento per agenti atmosferici	Esposizione al dissestamento per agenti atmosferici	1 4	1 4
				Incremento della porosità superficiale	Esposizione a fenomeni di erosione di natura erosivocorrosiva rigata ed erosa	4
		Presenza di lesurazioni	Formazione di discontinuità	Formazione di discontinuità	3 4	3 4

l'usura dei materiali dovuta all'auspicato funzionamento continuativo dell'auditorium e le tipologie di utenza del Teatro, costituite dal pubblico (Auditorium), dai dipendenti della Mostra (Uffici) e dagli artisti, al fine di indicare interventi tesi ad incrementare la manutenibilità degli elementi tecnologici e a limitare l'interferenza con l'utenza, attraverso un adeguato cronoprogramma.

In riferimento al caso dell'elemento tecnico scala, si riportano le schede relative alle diverse fasi manutentive.

Nella fase anagrafica, la Scheda di elemento tecnico è strumento di sistematizzazione delle informazioni per la conoscenza costruttiva e prestazionale del sistema edilizio, mettendo a fuoco le informazioni per l'identificazione tecnologica e del comportamento in opera (figg. 2-3). La Scheda diagnostica riporta la ricognizione e la codifica degli eventi di guasto che interessano l'elemento tecnico scala in relazione ai livelli prestazionali restituiti all'atto

SCHEDA DI SINTESI								
<b>INTERVENTI DI RIALLINEAMENTO DELLE PRESTAZIONI</b>								
Intervento				Parametro di valutazione				
Cod.	Denominazione	Descrizione		Durata (tempo/unità di misura)	Costi (Euro/mq)			
1	PLZ2	Rimozione dei depositi superficiali e macchie		0,50 h/mq	42,80 €/mq			
2	PLZ3	Rimozione di infestazioni biodegradabili		0,25 h/mq	27,59 €/mq			
3	RPT1	Ripristino dei giunti e sigillatura delle fessurazioni		0,25 h/mq	15,88 €/mq			
4	PLZ4	Esecuzione di trattamento consolidante, preventivo, protettivo		0,10 h/mq	10,51 €/mq			
<b>INTERVENTI MANUTENTIVI</b>								
Strategie manutentive	Intervento			Parametri di valutazione		Costi (Euro/mq)		
	Cod.	Cod.	Denominazione	Descrizione	Frequenza (ca. mm/qq)		Durata (tempo/unità di misura)	
5	MPSC	PLZ3	Pulizia di fondo	Lavaggio a fondo con acqua e detergente neutro concentrato (tipo NEUTRAL STONE della CBI)	30 gg	0,05 h/mq	3,30 €/mq	
		1	MPSC	PLZ2	Rimozione dei depositi superficiali e macchie	Secondo condizione ISP1	0,50 h/mq	42,80 €/mq
		2	MPSC	PLZ3	Rimozione di infestazioni biodegradabili	Secondo condizione ISP1	0,25 h/mq	27,59 €/mq
		3	MPSC	RPT1	Ripristino dei giunti e sigillatura delle fessurazioni	Secondo condizione ISP2	0,25 h/mq	15,88 €/mq
		4	MPSC	PLZ4	Esecuzione di trattamento consolidante, preventivo, protettivo	5 aa	0,10 h/mq	10,51 €/mq

dell'osservazione e alle prestazioni che subiscono variazioni (fig. 4). Con 'guasto' si intende la modificazione della struttura chimico-fisica dell'elemento tecnico che determina la perdita della capacità di adempiere alle prestazioni richieste, derivante da una condizione patologica o da invecchiamento. L'analisi dei guasti è un metodo che permette di individuare, valutare e classificare modalità e cause che hanno dato origine all'evento: degrado, modalità d'uso, errori di progettazione e difetti di esecuzione, scadente qualità dei materiali impiegati. Indicatori di guasto sono le manifestazioni percepibili visivamente e/o strumentalmente con rilevanza sintomatica.

Nella fase di pianificazione e programmazione, alla luce dei guasti descritti e relative criticità, delle esigenze della committenza e del budget, è stata individuata come strategia di manutenzione appropriata la manutenzione preventiva, a intervalli costanti o secondo condizione (figg. 5-7). Il piano di riallineamento delle prestazioni descrive gli interventi da condurre a monte delle azioni manutentive, per rispondere agli insoddisfacenti livelli di prestazione rilevati

per l'elemento tecnico scala. La scheda di manutenzione descrive gli interventi in relazione alla localizzazione delle aree che manifestano il guasto, della complessità delle attività da svolgere, della manodopera richiesta, della frequenza con cui gli interventi vanno ripetuti e dell'eventuale interferenza con l'utenza nel corso dell'intervento (figg. 8-9).

### Conclusioni

L'impegno in ricerca per il costruito moderno recepisce il mutamento culturale e organizzativo avvenuto nel passaggio da una concezione della manutenzione come operazione di riparazione, a un agire fondato sul monitoraggio dello stato dell'edificio e sul confronto dialettico con i fruitori. In una prospettiva attenta al prolungamento del ciclo di vita, il ruolo svolto dall'utente può incidere sul miglioramento delle capacità previsionali dei guasti e, soprattutto, sulla tempestività nelle azioni manutentive.

Il Laboratorio LRRM ha sviluppato procedure esplicite capaci di guidare l'intervento di manutenzione, con il supporto di un apparato metodologico e strumentale che consente la programmazione di:

- attività secondo scadenze prestabilite, per i casi in cui un guasto può essere previsto o per quelli in cui la norma definisce la periodicità degli interventi;
- ispezioni secondo scadenze prestabilite per identificare guasti nell'imminenza del loro verificarsi;
- interventi secondo scadenze prestabilite quando è possibile prevedere in modo prioritario l'entità dei possibili lavori.

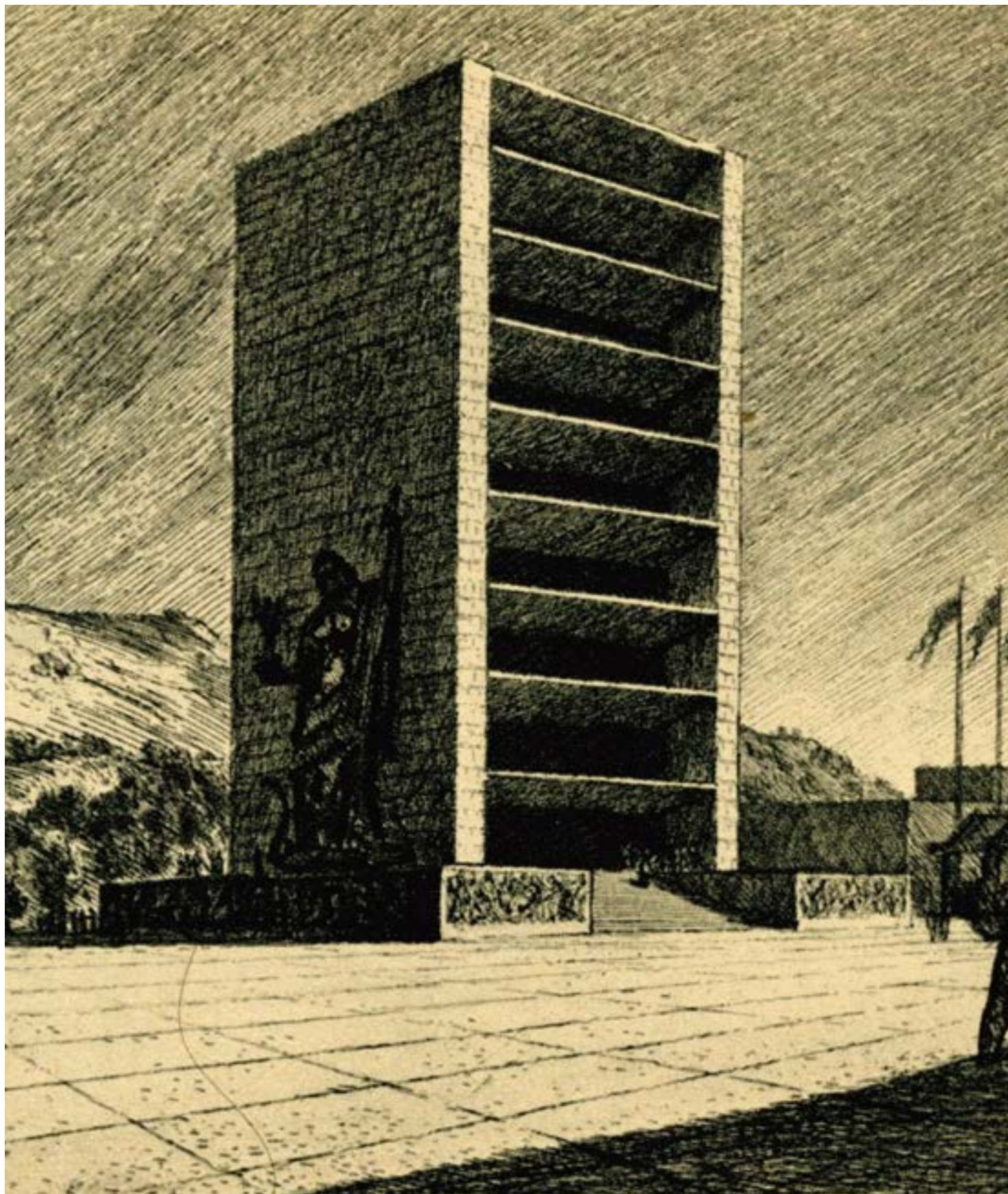
Il conseguimento della certificazione di qualità, secondo le norme internazionali ISO 9000, è il riconoscimento della

capacità del Laboratorio universitario LRRM ad applicare metriche di valutazione delle *performances* dei processi, in grado di dare evidenza agli obiettivi e promuovere azioni correttive, contribuendo all'implementazione di buone pratiche. Lavorare in qualità per la manutenzione del costruito permette di promuovere il miglioramento continuo del modello procedurale, attraverso la continuità del servizio, la coerenza degli obiettivi con le normative cogenti e di consiglio e il monitoraggio delle prestazioni conseguite, il periodico riesame degli attori coinvolti e delle competenze. Dopo essere stata relegata per anni a un ambito meramente tecnico, la qualità diventa per il costruito moderno, grazie alla sperimentazione condotta per il Teatro Mediterraneo, processo a supporto del riallineamento prestazionale di elementi tecnici in condizioni di obsolescenza e guasto, garanzia di compatibilità tra sistema edilizio e tecnologie di intervento, opportunità per la verifica *in progress* dell'affidabilità del piano di manutenzione rispetto ai contenuti del manuale di manutenzione. L'applicazione della Qualità alle attività di manutenzione consente di controllare gli esiti dell'intervento su patrimoni delicati, che esigono una condivisione di responsabilità tra gli attori coinvolti nei processi di gestione degli stessi, per garantirne la trasmissione dei 'valori' di cui sono portatori.

Coniugando gli assunti delle ricerche sul ruolo e coinvolgimento delle comunità nel quadro culturale della *sharing economy* con i procedimenti e i metodi della manutenzione, il laboratorio prefigura oggi nuove prospettive di servizio, per il 'riequilibrio' di uno sviluppo che nel passato, anche recente, ha trascurato di considerare il patrimonio costruito come risorsa non solo economica, ma anche ambientale, sociale e culturale.

## Note

- <sup>1</sup> C. Molinari, *Procedimenti e metodi della manutenzione edilizia*, Napoli, Sistemi Editoriali, 2002.
- <sup>2</sup> G. Caterina, *Strategie innovative per il recupero delle città storiche*, in «Techne», n. 12, 2016, pp. 33-35.
- <sup>3</sup> L. Casini, *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna, il Mulino, 2016.
- <sup>4</sup> S. Macdonald, *20th-Century Heritage: Recognition, Protection and Practical Challenges*, in *Heritage at risk*, edited by D. Bumbaru et al., München, K. G. Saur, 2008, pp. 223-229, consultabile online all'indirizzo <https://www.icomos.org/risk/2002/20th2002.htm> (accesso febbraio 2020).
- <sup>5</sup> P. Gasparoli, C. Talamo, *Manutenzione e recupero. Criteri, metodi e strategie per l'intervento sul costruito*, Firenze, Alinea, 2006.
- <sup>6</sup> Norma UNI 9910:1991, *Manutenzione: Terminologia sulla fidatezza e sulla qualità del servizio*.
- <sup>7</sup> Norma UNI EN 13306:2010, *Manutenzione: Terminologia di manutenzione*; Norma UNI 10147:2013, *Manutenzione: Termini aggiuntivi alla UNI EN 13306 e definizioni*.
- <sup>8</sup> Norma UNI EN ISO 9001:2015, *Sistemi di gestione per la qualità – Requisiti*, in vigore dal 23 settembre 2015, sostituisce la UNI EN ISO 9001:2008.
- <sup>9</sup> European Commission, *Getting Cultural Heritage to Work for Europe Report of the Horizon 2020 Expert Group on Cultural Heritage*, 2015, disponibile online all'indirizzo <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/b01a0d0a-2a4f-4de0-88f7-85bf2dc6e004> (accesso febbraio 2020).
- <sup>10</sup> Council of Europe Secretariat in Consultation with Faro Convention Network (FCN) Members, *The Faro Convention Action Plan Handbook for 2018-2019*, 2018-2019, consultabile online all'indirizzo <https://rm.coe.int/faro-convention-action-plan-handbook-2018-2019/168079029c> (accesso febbraio 2020).
- <sup>11</sup> C. Talamo, *L'organizzazione delle informazioni nei servizi di gestione immobiliare. Conoscere, programmare, coordinare, controllare*, Rimini, Maggioli Editore, 2012.
- <sup>12</sup> *Per una cultura manutentiva*, a cura di G. Caterina, Napoli, Liguori Editore, 2005.
- <sup>13</sup> M.R. Pinto, *Il processo di certificazione per la redazione del manuale di manutenzione. Il sistema dei mulini di Ottati*, in *La cultura della manutenzione nel progetto edilizio e urbano*, a cura di V. Fiore, Palermo, Letteraventidue Edizioni, 2007, pp. 382-388.
- <sup>14</sup> European Commission, *Mapping of Cultural Heritage Actions in European Union policies, Programmes and Activities*, 2017, consultabile online all'indirizzo [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/2014-heritage-mapping\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/2014-heritage-mapping_en.pdf) (accesso febbraio 2020).
- <sup>15</sup> Eu Parlament (2015), *Risoluzione Verso un approccio integrato al patrimonio culturale per l'Europa* [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2015-0293\\_IT.html](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2015-0293_IT.html) (accesso febbraio 2020).
- <sup>16</sup> ICOMOS, *European quality principles for EU-funded interventions with potential impact upon cultural heritage. Manual*, ICOMOS International, Paris, 2019, 66 pp., disponibile online all'indirizzo [http://openarchive.icomos.org/2083/1/European\\_Quality\\_Principles\\_2019\\_EN.PDF](http://openarchive.icomos.org/2083/1/European_Quality_Principles_2019_EN.PDF) (accesso novembre 2020).
- <sup>17</sup> M.R. Pinto, C. Talamo, G. Paganin, S. Viola, *Regeneration and resilience: strategies to close the loop for the future of the built environment*, in *Designing Resilience*, a cura di M.T. Lucarelli, E. Mussinelli, L. Daglio, M.F. Leone, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019, pp. 75-85.
- <sup>18</sup> R. Cecchi, P. Gasparoli, *La manutenzione programmata dei beni culturali edificati*, Firenze, Alinea Editrice, 2011.



## Le acquaforti di Roberto Pane e Lino Bianchi Barriviera per la Mostra d'Oltremare, edite in cartolina dall'Istituto Geografico De Agostini

Andrea Pane

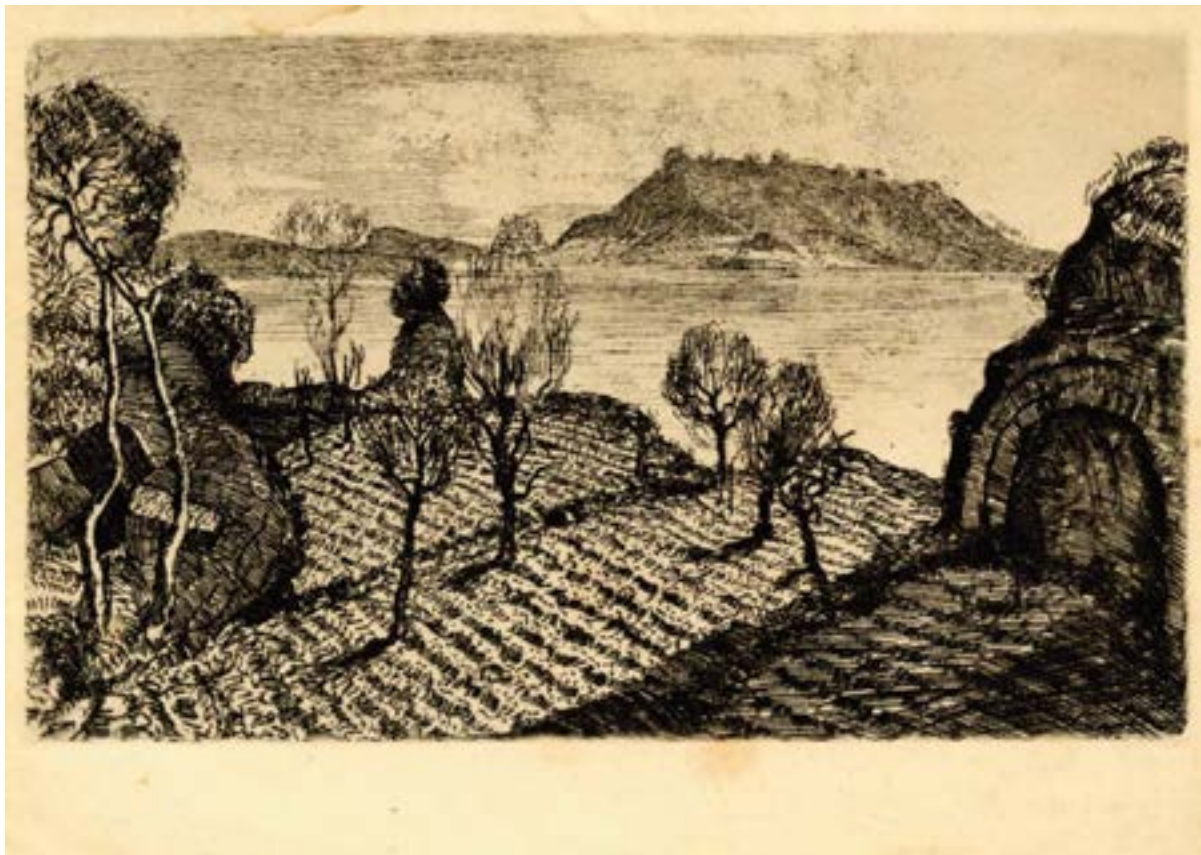
L'Istituto Geografico De Agostini dedica due serie di cartoline alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, entrambe costituite da riproduzioni di acquaforti. La prima serie, intitolata *I luoghi della Triennale d'Oltremare*, comprende sei acquaforti di Roberto Pane (Taranto 1897 – Sorrento 1987), dedicate ai seguenti soggetti: *Campi Flegrei: Lago di Averno*; *Campi Flegrei: Barche presso Punta Epitaffio*; *Campi Flegrei: Ninfeo termale romano a Baia (pseudo Tempio di Diana)*; *Campi Flegrei: Pseudo Tempio di Venere a Baia*; *Campi Flegrei: Tempio di Serapide a Pozzuoli*; *Posillipo: Marechiaro*. Dal timbro di viaggio di una di esse, datato 23 dicembre 1939, si deduce che le cartoline fossero già in circolazione alcuni mesi prima dell'inaugurazione ufficiale del 9 maggio 1940.

Già piuttosto noto come acquafortista – avendo partecipato a diverse edizioni della Biennale di Venezia dal 1924 al 1936, a mostre a Parigi (1930), Firenze, Ginevra, Bucarest e Milano (1937), oltre ad aver tenuto esposizioni personali a Napoli fin dal 1925 – Pane sceglie di ritrarre luoghi celebri dei Campi Flegrei sia sul piano naturalistico (lago d'Averno e Punta Epitaffio) che su quello archeologico. Quest'ultimo ambito lo aveva visto impegnato già nei primi anni Venti in lavori di scavo e restauro in qualità di giovane salariato della Soprintendenza alle Antichità della Campania. Sono soprattutto le acquaforti dedicate ai grandi complessi termali di Baia a risul-

tare particolarmente felici, mostrando affinità con la tecnica già adottata da Piranesi, al quale Pane aveva dedicato un saggio qualche anno prima (*L'acquaforte di G.B. Piranesi*, 1938).

La seconda serie di cartoline comprende sei acquaforti di Lino Bianchi Barriviera (Montebelluna 1906 – Acilia 1985), dedicate ai seguenti soggetti: *Tempietto e strada, venuti in luce durante i lavori per la Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*; *Ricostruzione del Palazzetto del "Bagno di Fasilides" di Gondar e di una Chiesa copta*; *Mostra della Libia (2 vedute)*; *Mostra delle Repubbliche Marinare e galea di Marco Querini*; *Torre del Partito Nazionale Fascista*.

Attivo come acquafortista già dai primi anni Trenta, Bianchi Barriviera è titolare della cattedra di incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli (1937-55) che arriverà anche a dirigere dal 1950 al 1954. Negli anni della Mostra compie alcuni viaggi in Libia e in Etiopia, da cui trarrà diversi cicli di incisioni. La grafica costituisce il filone principale della sua opera artistica, che lo condurrà a raggiungere successi anche internazionali e a conseguire riconoscimenti e premi. Rispetto alle acquaforti di Pane, dedicate ai luoghi "esterni" alla Mostra, quelle di Bianchi Barriviera sono rivolte a illustrare padiglioni, spazi espositivi e sistemazioni archeologiche all'interno del perimetro della Mostra, testimoniando nel segno una maggiore adesione agli orientamenti espressionisti del primo Novecento.



1. Istituto Geografico De Agostini, serie di cartoline dedicate alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 1940-XVIII, dal titolo *I luoghi della Triennale d'Oltremare*, che riproducono sei acqueforti di Roberto Pane, dedicate ai seguenti soggetti:

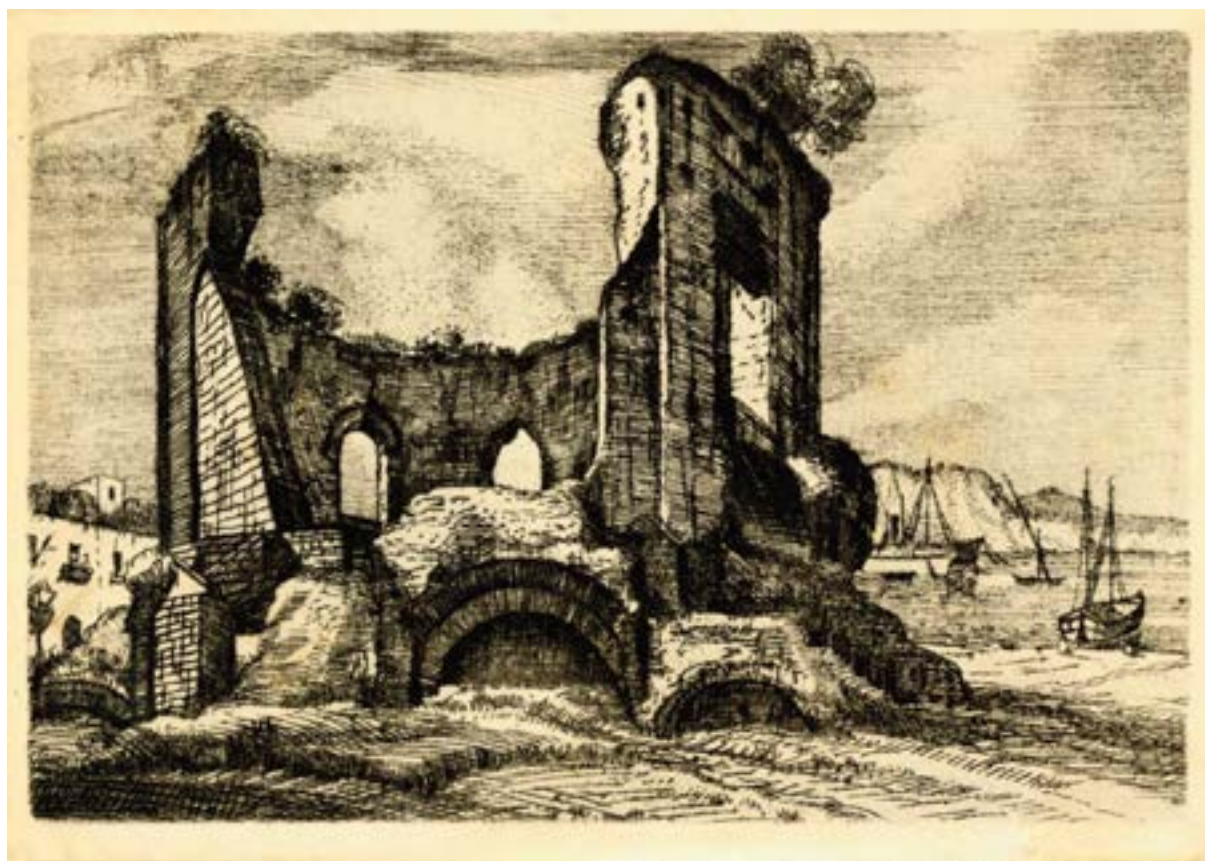
*1a. Campi Flegrei: Lago di Averno;*

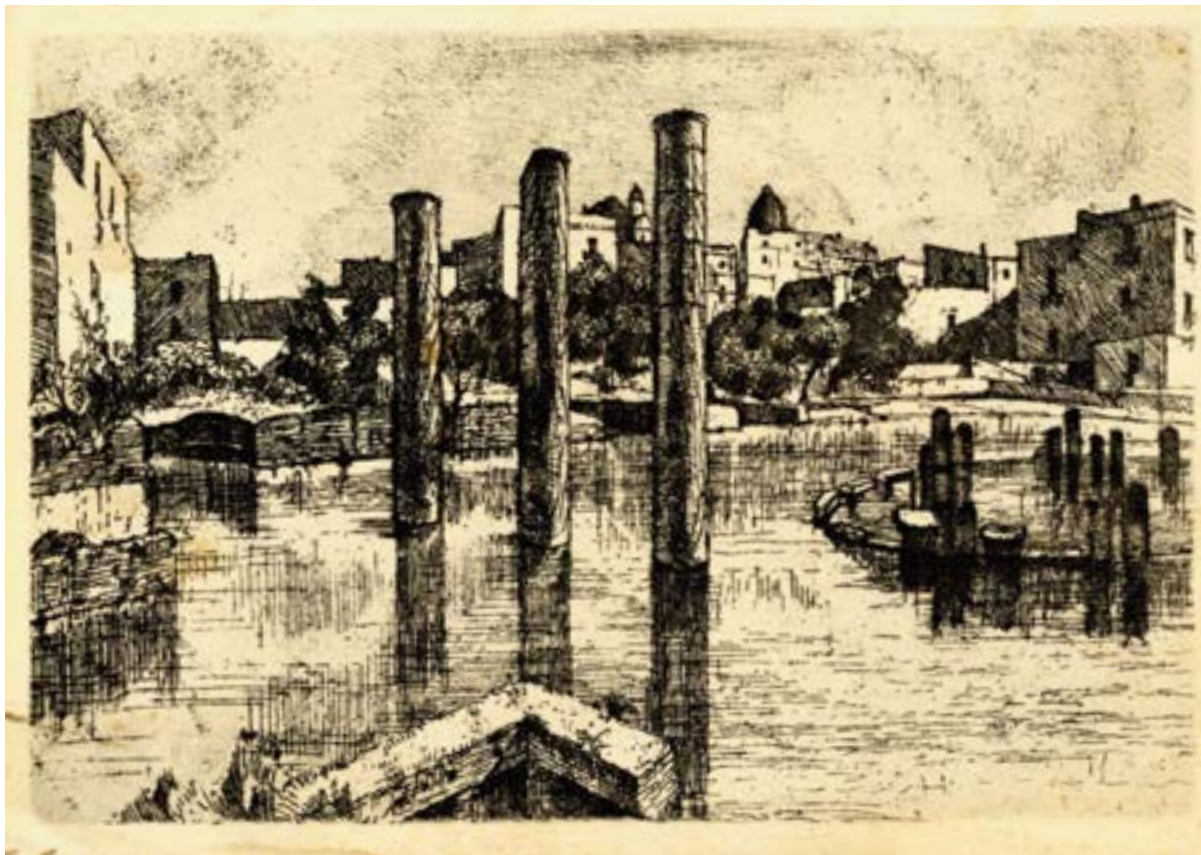
*1b. Campi Flegrei: Barche presso Punta Epitaffio;*



1c. *Campi Flegrei:*  
*Ninfeo termale romano*  
*a Baia (pseudo Tempio*  
*di Diana);*

1d. *Campi Flegrei:*  
*Pseudo Tempio di*  
*Venere a Baia;*





1e. Campi Flegrei:  
Tempio di Serapide a  
Pozzuoli;

1f. Posillipo:  
Marechiaro.



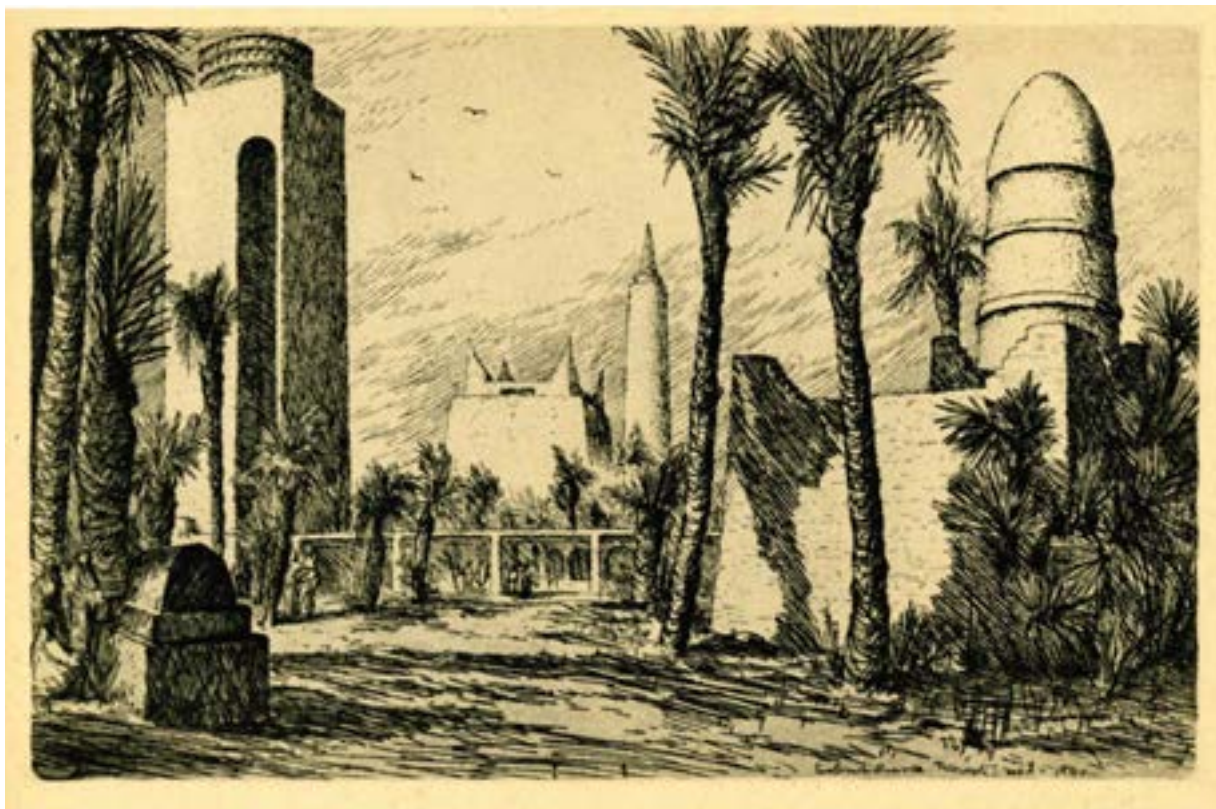


2. Istituto Geografico De Agostini, serie di cartoline dedicate alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940-XVIII, che riproducono sei acquedotti di Lino Bianchi Barriviera, dedicate ai seguenti soggetti:

*2a. Tempietto e strada, venuti in luce durante i lavori per la Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli;*

*2b. Ricostruzione del Palazzetto del "Bagno di Fasilides" di Gondar e di una Chiesa copta;*



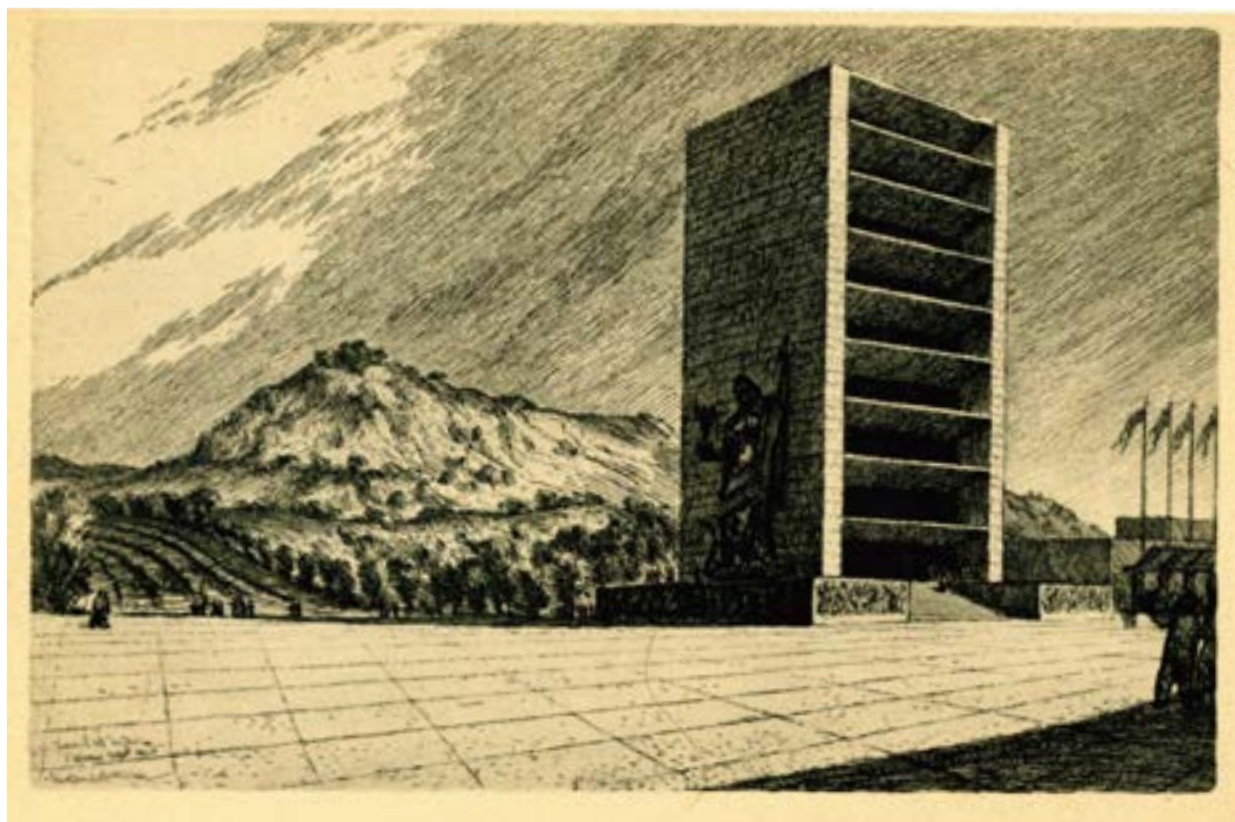
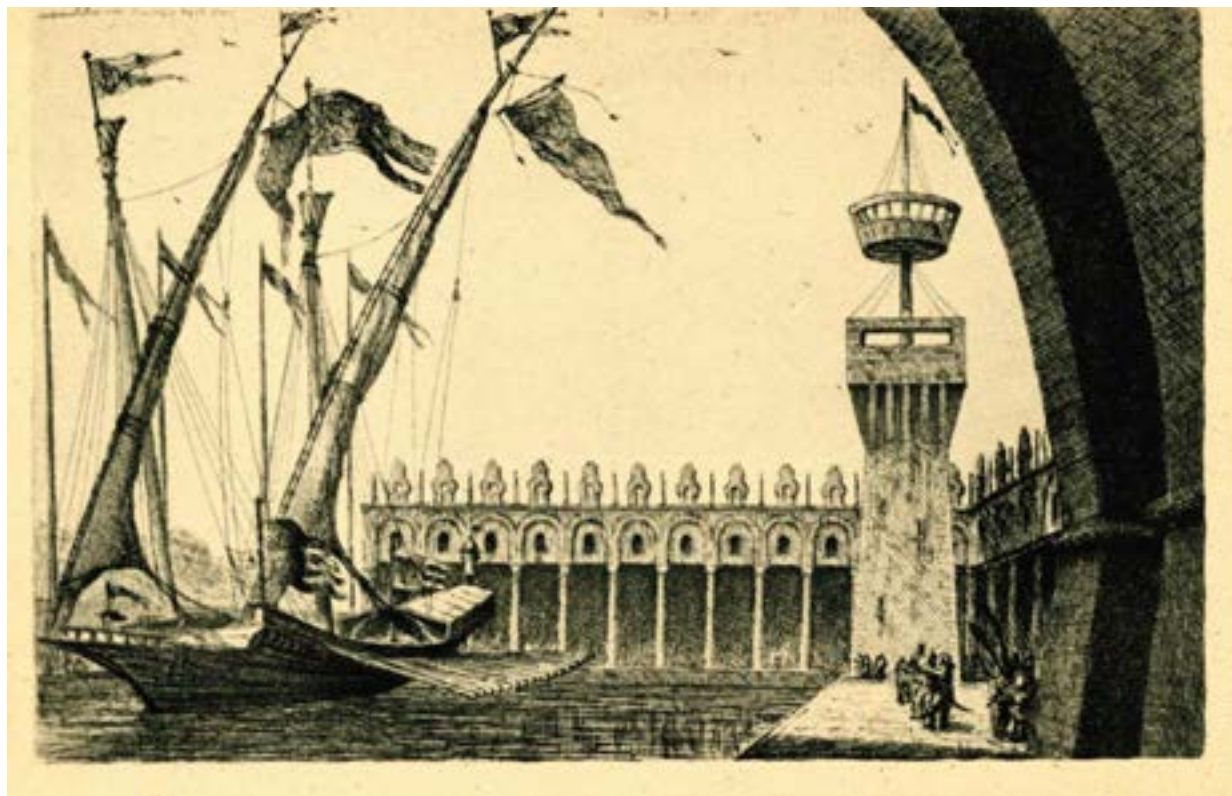


2c e 2d. Mostra della Libia;



2e. Mostra delle  
Repubbliche Marinare  
e galea di Marco  
Querini;

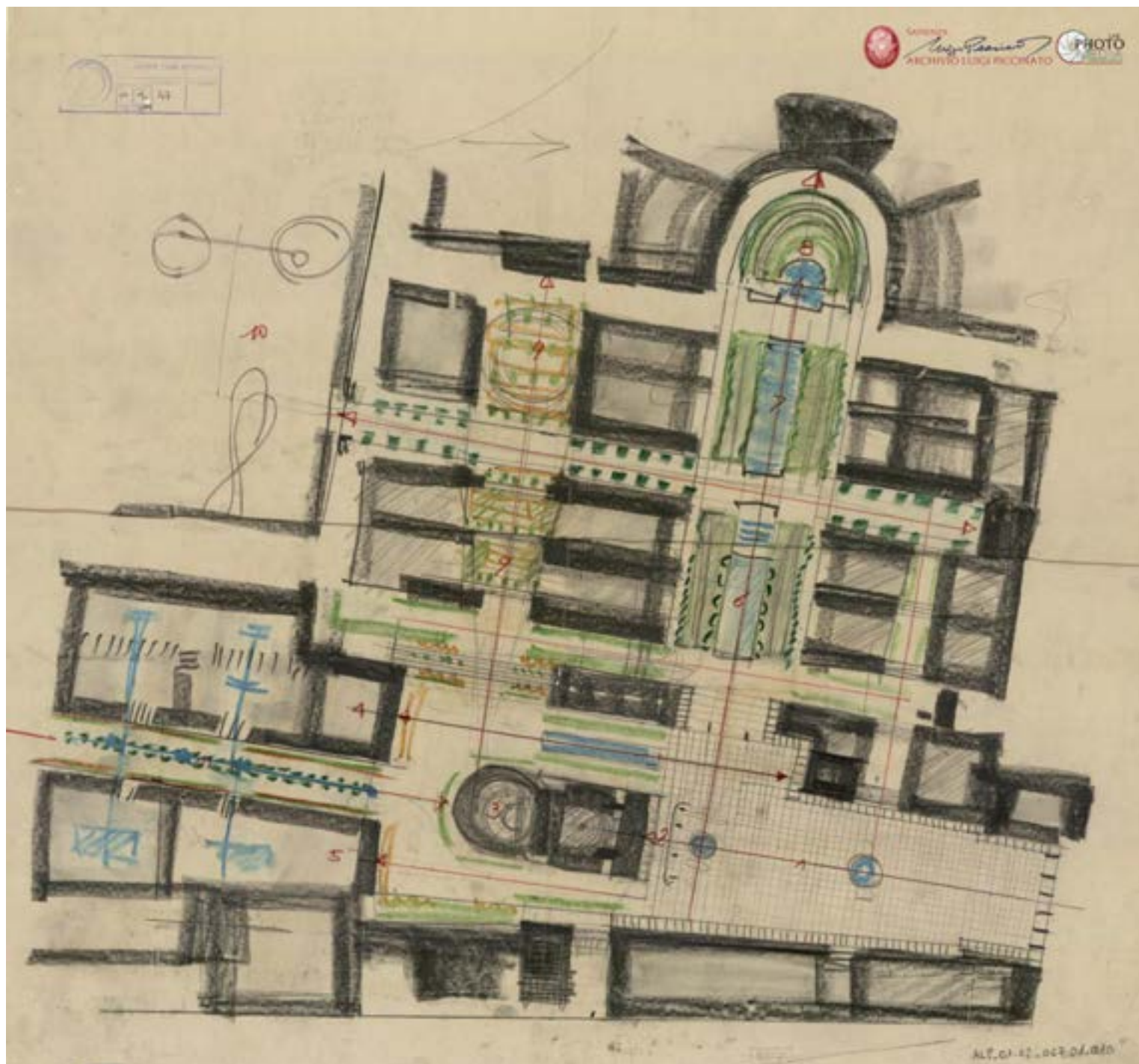
2f. Torre del Partito  
Nazionale Fascista.



## 2. Un complesso espositivo. Il tempo







## Alberto Calza Bini: all'origine della Mostra a Fuorigrotta

Francesca Capano

*Alberto Calza Bini*

La politica demagogica di Benito Mussolini alla continua ricerca di consenso portava a una costante propaganda politica: tra gli espedienti vi era quello di identificare le città con una funzione principale che diveniva iconica. Napoli fu destinata ad essere la città del «porto imperiale»<sup>1</sup>. Per confermare la vocazione portuale napoletana, che sottintendeva scambi culturali, politici e magari economici, bisognava dotare Napoli di un'area fieristica permanente. Le smanie imperialistiche dello Stato italiano sarebbero state ben rappresentate da mostre, esposizioni, eventi culturali che raccontassero le 'terre d'oltremare'.

L'incarico di studiare la più idonea sistemazione per un'Esposizione delle Terre Italiane d'Oltremare, al fine di organizzare periodicamente mostre con cadenza triennale, fu affidato nel 1936 ad Alberto Calza Bini dall'allora prefetto di Napoli Giovanni Battista Marziali<sup>2</sup>; scelta sostenuta dal podestà Giovanni Orgera in qualità di rappresentante della municipalità.

Alberto Calza Bini era tra i più influenti architetti italiani, forse secondo solo a Marcello Piacentini e a Gustavo Giovannoni. La sua carriera professionale fu, però, collegata alla sua carriera politica (deputato del Parlamento italiano in tre legislature dal 1929 al 1943). Dopo la marcia su Roma fu nominato presidente dell'Istituto Case Popolari di Roma; fu promotore, nel 1927, del concorso nazionale per il quartiere sperimentale della Garbatella. A Calza Bini si deve l'istituzione nel 1924 del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, di cui fu anche segretario<sup>3</sup>. Già docente del corso di Edilizia economica e popolare alla Scuola superiore di architettura di Roma, fondò nel 1928 la Scuola superiore di Architettura di Napoli, di cui fu direttore nel 1929, dopo Raimondo D'Aronco<sup>4</sup>. Nel 1935 la scuola napoletana divenne Facoltà di Architettura e chiaramente Calza Bini ne fu il primo preside fino al 1944 (poi anche dal 1952 al 1955) nonché professore di Composizione Architettonica e di Elementi di Architettura<sup>5</sup>. Sempre nel 1930 fondò l'Istituto Nazionale di Urbanistica (I.N.U.). Fu membro dell'Accademia di San Luca e anche presidente dal 1939 al 1944. Ma soprattutto era il fratello di Gino Calza Bini, uno dei capi dello squadristo romano. La parentela aiutò Alberto nelle continue affermazioni professionali – protagonista nei più importanti eventi di architettura di quegli anni – e nella conduzione di battaglie importanti e proficue anche per l'affermazione del ruolo di architetto. Finita

la guerra e cambiati, fortunatamente, gli scenari politici, il forte legame con il regime fascista fu però un deterrente per una corretta lettura della sua figura e del suo ruolo nella scuola d'architettura nazionale.

*La Mostra d'Oltremare e la Facoltà di Architettura*

Organizzare un'area fieristica permanente, destinata ad accogliere esposizioni che divulgassero la cultura e la produzione delle Terre Italiane d'Oltremare, collimava perfettamente con le istanze culturali che avevano condotto all'organizzazione di eventi con tema coloniale anche nel resto d'Europa. Gli obiettivi di Mussolini per l'Italia erano chiari: ottenere maggiori consensi, giustificare le spese sostenute per le campagne coloniali e per il mantenimento delle colonie, assegnare allo Stato italiano un ruolo riconducibile a quelli di Gran Bretagna, Francia e Germania. Infatti tra il secondo e terzo decennio del Novecento, anche in Italia furono organizzate varie manifestazioni coloniali all'interno, però, di altre esibizioni: la Mostra Coloniale all'Esposizione Nazionale di Torino (1911), la Sezione Coloniale nella Fiera della Marina a Genova (1914), la mostra a Milano in occasione della Fiera Autunnale al Parco Sempione (1928) e la mostra tematica durante l'Esposizione del 1928 di Torino<sup>6</sup>. Il Palazzo delle Esposizioni ospitò la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale dell'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli nel 1931; Napoli, invece, fu scelta come sede della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale del 1934, organizzata a Castelnuovo<sup>7</sup>, che rappresentò l'antecedente napoletano della Mostra d'Oltremare.

Calza Bini, all'epoca preside della Facoltà di Architettura, fu il regista della fase preliminare per la realizzazione della struttura espositiva, segnalando la più idonea collocazione del complesso in rapporto all'impianto urbano e alle ipotetiche linee di sviluppo urbanistico. La scelta ricadde sui Campi Flegrei, come emerge dalla relazione sottoscritta dall'architetto e datata 9 dicembre 1936<sup>8</sup>. I Campi Flegrei, precisamente, il versante più orientale e più vicino a Napoli, cioè Fuorigrotta, era un'area poco edificata, in espansione per la recente destinazione ad area industriale e già servita da una rete ferroviaria e tramviaria in corso di miglioramento. Alla relazione di Calza Bini è allegata una planimetria dove sono graficizzate le aree del quartiere di Fuorigrotta già costruite e occupate dalle residenze, il recinto



del parco ferroviario, i suoli da destinare alla mostra, «Zona Mostre», le aree industriali, «ILVA», e il Parco della Rimembranza. La pianta evidenzia anche la strada ferrata e le stazioni, le gallerie che attraversano la collina di Posillipo (galleria Laziale e 2 Galleria, oggi delle Quattro Giornate) e uno schematico impianto stradale. Nello stesso anno venne redatto il Piano regolatore generale della città di Napoli, realizzato dalla apposita Commissione intersindacale per il PRG della città di Napoli, al quale Calza Bini faceva riferimento nella relazione. Il piano del 1936 divenne attuativo solo nel 1939<sup>9</sup>; ma nel 1937, invece, fu approvato il Piano di Risanamento del rione Fuorigrotta per poter iniziare la costruzione della Mostra<sup>10</sup>. Il piano a scala urbana e il piano a scala di quartiere presentavano alcune differenze; la più evidente era l'area da destinare al complesso espositivo meno estesa nel piano di Fuorigrotta. Il 20 maggio del 1937 Mussolini sancì definitivamente che il quartiere di Fuorigrotta avrebbe accolto il complesso fieristico,<sup>11</sup> nello stesso anno dell'approvazione del piano di Fuorigrotta.

Per realizzare la Mostra – secondo i contenuti e i temi che essa avrebbe sottinteso ma anche per gli aspetti che avrebbero riguardato la sua costruzione – fu organizzata un'efficiente macchina burocratica: l'Ente Autonomo Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, che dipendeva direttamente dal Ministero dell'Africa Italiana e quindi dal suo presidente Attilio Teruzzi. L'onorevole Vincenzo Tecchio, napoletano e deputato del Parlamento italiano (legislature XXVIII e XXIX, le stesse di Calza Bini), fu nominato commissario generale governativo

A pag. 276

1. Luigi Piccinato (attr.), Bozza di studio per l'impianto planimetrico della Mostra, 1938 ca., Roma, Archivio Luigi Piccinato.

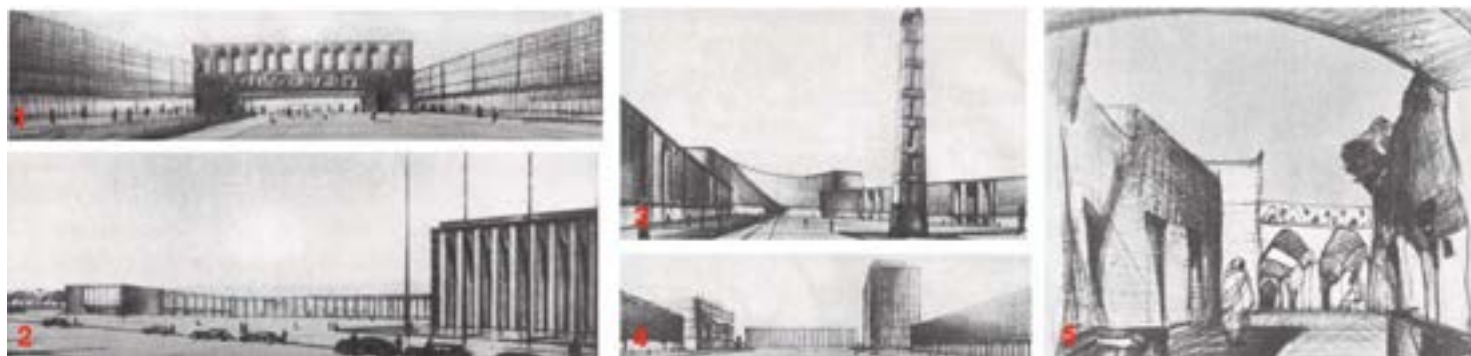
2. Alberto Calza Bini, *Planimetria di Fuorigrotta e Posillipo in evidenza le ipotesi per la sistemazione della Triennale d'Oltremare*, 1936. Napoli, Archivio di Stato.

3.1. *L'ingresso principale*; 3.2. *Il piazzale d'accesso alla mostra*; 3.3. *La Torre del P.N.F. alta circa 40 metri*; 3.4. *Uno dei grandi piazzali con padiglioni della mostra*; 3.5. *Un «suk» tripolino, come si vedrà ricostruito alla Triennale d'oltremare* (F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le vie d'Italia», luglio, 1938).

dell'Ente Mostra<sup>12</sup>. Tecchio coordinava sia gli aspetti tecnici, cioè relativi alla costruzione, che i contenuti. Il tema generale della Mostra era suddiviso in tre argomenti principali: Storia, Arte, Esercito. Il settore storico fu affidato al giornalista e storico africanista Carlo Zaghi; del settore artistico erano responsabili Giovanni Guerrini, pittore e architetto, e Giorgio Quaroni, pittore, in qualità di rappresentanti del Sindacato Fascista di Belle Arti; del settore militare fu responsabile Pietro Badoglio<sup>13</sup>, all'epoca anche duca di Addis Abeba. Tecchio dirigeva pure il Consiglio Superiore, composto da 33 membri, scelti tra politici e industriali, ed era responsabile della Direzione dei Servizi Tecnici, affidata a Calza Bini, a cui competeva l'elaborazione dell'impianto e dei principali edifici e del parco<sup>14</sup>. È chiaro a questo punto lo stretto rapporto che intercorse tra la politica di regime e la Mostra. Di tutti questi personaggi l'unico non legato al fascismo era Zaghi. Lo storico fu chiamato a Napoli proprio da Tecchio, dopo la segnalazione del ministro delle colonie Luigi Federzoni, perché riconosciuto come il maggiore esperto della storia coloniale italiana; «viaggi, esplorazioni d'Italiani in Africa; un tema da me ampiamente studiato in ricerche condotte in tutti gli archivi. C'ero solo io, allora, in Italia, o quasi, specialista in questo campo» raccontò anni dopo lo stesso Zaghi<sup>15</sup>.

Il Comitato Tecnico, ovvero l'organo dell'Ente responsabile degli aspetti legati al progetto e alla costruzione, fu affidato a Calza Bini e anch'esso era suddiviso per competenze: Adriano Galli (professore di Meccanica Razionale e Scienza delle Costruzioni) per i progetti, Girolamo Ippolito (professore di Costruzioni Idrauliche) per gli impianti, Ernesto Bruno Lapadula (l'unico dei tre estraneo all'università napoletana) per gli allestimenti<sup>16</sup>. Gli aspetti architettonici e urbanistici, nella prima fase, furono di competenza di Calza Bini, la cui fortuna politica e professionale venne confermata dall'incarico a preside della neo-nata Facoltà di architettura, fucina di giovani architetti, ai quali infatti fu data una grande occasione<sup>17</sup>. Calza Bini era coadiuvato da una *équipe* di tecnici coordinata da Carlo Cocchia e Luigi Piccinato<sup>18</sup>, professori colleghi di Calza Bini. Piccinato era stato chiamato a Napoli come professore di Edilizia cittadina e Arte dei giardini e di Urbanistica proprio da Calza Bini<sup>19</sup>.





Il 4 aprile 1938 veniva ufficialmente approvato lo statuto dell'Ente Mostra con Regio Decreto (n. 2215), il cui scopo era completare in soli due anni la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare. Cosa si intendesse per Terre Italiane d'Oltremare ce lo spiega uno dei protagonisti, Carlo Cocchia: «Così erano stati battezzati i nuovi territori conquistati per non qualificarli Colonie, tenuto conto che il parlare di Colonia suonava male fin da quel tempo»<sup>20</sup>. Cocchia chiarisce anche il significato politico che sottintendeva il complesso fieristico: «Si voleva attraverso una grandiosa Mostra, documentare la storia della conquista militare, riallacciandola alla campagna di Abissinia del 1896, così disastrosamente conclusa, ed alle più recenti azioni militari in Tripolitania del 1911, glorificando il tempo ed il regime fascista di fronte alla popolazione, ed illustrando infine l'opera di civilizzazione svolta nei nuovi territori, le possibilità di reperimento di nuove materie prime e soprattutto le qualità del nuovo 'spazio vitale' inteso come risorsa eccellente per una popolazione che, un po' per sua tradizione e spontanea tendenza, un po' perché istigata dalle campagne propagandistiche del regime, continuava a crescere numericamente [...]. Napoli e il suo Porto erano stati, durante la guerra d'Africa, il più notevole centro di partenza delle truppe e del materiale bellico: ottemperando ai compiti propri nel dopoguerra, la città era stata chiamata ad assolvere le funzioni di centro di raccolta di tutto quanto doveva essere inviato in Africa, ed anche a questo compito si era dimostrata adeguata. Si pensava, perciò, che la città avesse finalmente trovato il suo ruolo di grande centro commerciale dei prodotti africani, per quanto in verità non si sapesse proprio bene quali prodotti si sarebbero potuti commerciare; era tuttavia la diffusa opinione dei più quella di credere che qualche cosa si sarebbe fatto di queste terre d'oltremare, e che la nostra città dovesse trarne vantaggio anche in rapporto alla sua posizione geografica»<sup>21</sup>.

La Mostra rappresentava anche la grande occasione della Facoltà di architettura per dimostrare le capacità della direzione e dei docenti e laureati. Infatti furono impegnati da subito, chiaramente grazie alla regia del suo preside, i docenti, Marcello Canino, Giovanni Battista Ceas, Ferdinando Chiaromonte, Carlo Cocchia, Mario De Renzi, Roberto Pane, Luigi Piccinato

e gli assistenti, poi professori, Stefania Filo Speciale, Giulio De Luca, Enzo Gentile, Nino Barillà, Giovanni Sepe, Vittorio Amicarelli<sup>22</sup>. I docenti coinvolti rappresentavano tutti i settori nei quali erano suddivisi gli insegnamenti della Facoltà.

#### *Le prime 'immagini' della Mostra*

Pochi sono i documenti iconografici relativi alle prime fasi progettuali della Mostra. Agli anni 1936-37, quando cioè Calza Bini dirigeva le scelte urbanistiche per la localizzazione della Mostra, risalgono gli elaborati grafici dei due già citati piani: il Piano Regolatore Generale del Comune di Napoli (1936-39) e il Piano di Risanamento per Fuorigrotta (1937-38). I lavori del Piano Regolatore Generale iniziarono nel 1934 e la commissione incaricata vedeva tra i responsabili anche Girolamo Ippolito e Luigi Piccinato, il primo responsabile della sezione Impianti del Comitato Tecnico, il secondo impegnato nel Teatro Mediterraneo, nei Parchi faunistico e dei divertimenti, nel Teatro dei Piccoli, nel progetto del verde e della Fontana dell'Esedra con Cocchia<sup>23</sup>. A partecipare alla Commissione intersindacale responsabile del piano fu chiamato anche Canino, poiché conosceva profondamente la realtà napoletana. I lavori per la redazione del piano terminarono nel '36 e il piano fu approvato nel '39<sup>24</sup>. Il dettaglio dell'area di nuova espansione di Fuorigrotta prevedeva una vasta zona, aperta e senza recinzioni, destinata a un complesso espositivo che faceva da cerniera tra l'espansione residenziale più prossima alle aree fuori le grotte e Bagnoli: «L'ampio e bel settore pianeggiante in leggero declivio compreso fra i due quartieri è stato destinato ad accogliere una zona per esposizioni, mostre, fiere, della quale Napoli ha assoluto bisogno e che per la sua felice ubicazione, per la vicinanza della zona balneare, per il suo contatto con il settore termale di Agnano, infine per la presenza delle bellissime zone verdi di Posillipo, di Camaldoli e di Agnano verrà a costituire un centro di grande attrattività»<sup>25</sup>. Tale area ricalca quella destinata alla Mostra nell'elaborato grafico della relazione tecnica a firma di Calza Bini (1936), conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli.

La necessità di costruire la Mostra rese indispensabile il piano di Fuorigrotta del 1937, approvato l'anno seguente, affidato ai tecnici del Comune di Napoli e probabilmente diretti officiosa-



mente da Marcello Canino<sup>26</sup>. Fu questo lo strumento per la realizzazione del complesso espositivo, che assegnò l'area sulla quale gli autori, quasi tutti provenienti o legati alla facoltà napoletana, progettaron le architetture della Mostra d'Oltremare. Il piano prevedeva un'area longitudinale, grazie all'impianto stradale, improntato su due ampie strade principali: viale Augusto in asse con la galleria di Piedigrotta e il prolungamento della galleria Laziale, le vie Fuorigrotta e Giulio Cesare. La viabilità si relazionava alle soluzioni volumetriche della Mostra: «Esso [viale Augusto] si inizierà con larghezza di venti metri, proseguendo così per circa trecento e sboccando nei pressi dell'attuale chiesa di S. Vitale, ove si slargherà un grandioso piazzale di 20mila metri quadrati. Quindi, subendo una lieve variazione a nord, si slancerà con un superbo rettilineo largo cinquanta metri fino a raggiungere l'immenso piazzale della Mostra – 60mila metri quadrati – ove campeggerà anche la Stazione della direttissima [...]. Particolarità di questa strada sarà quella di essere spartita in

due da una fila di aiuole centrali, mentre anche i marciapiedi saranno ornati di aiuole. Così, oltre ad ottenere lo scopo di dare alla strada una aggraziata e attraentissima estetica si raggiungerà l'altro di poter regolare perfettamente il traffico in andata e ritorno. Risultando poi parzialmente in asse all'ingresso della Mostra, il rettilineo sarà dominato dalla poderosa visione della torre del Partito Fascista»<sup>27</sup>.

Lo stesso anno dell'approvazione del piano di Fuorigrotta, 1938, sulla rivista del Touring Club *Le vie d'Italia* fu pubblicato l'articolo *La Triennale d'Oltremare* di Francesco Stocchetti<sup>28</sup>, dando inizio a quella campagna di comunicazione fuori Napoli che doveva far conoscere a tutti gli italiani quanto il regime stava facendo per qualificare la città come 'porto imperiale'. Il giornalista era molto informato sulle dimensioni della Mostra, sui tempi di costruzione previsti, sui padiglioni e sul programma culturale. Ma l'aspetto più interessante è l'apparato iconografico che lo correda, che sembra preludere, ad eccezione della figura 3, alle architetture realizzate.



4. Marcello Canino (attr.), Studio preliminare per il palanovolumetrico della Mostra, Napoli, Archivio Canino (C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli, 1961).

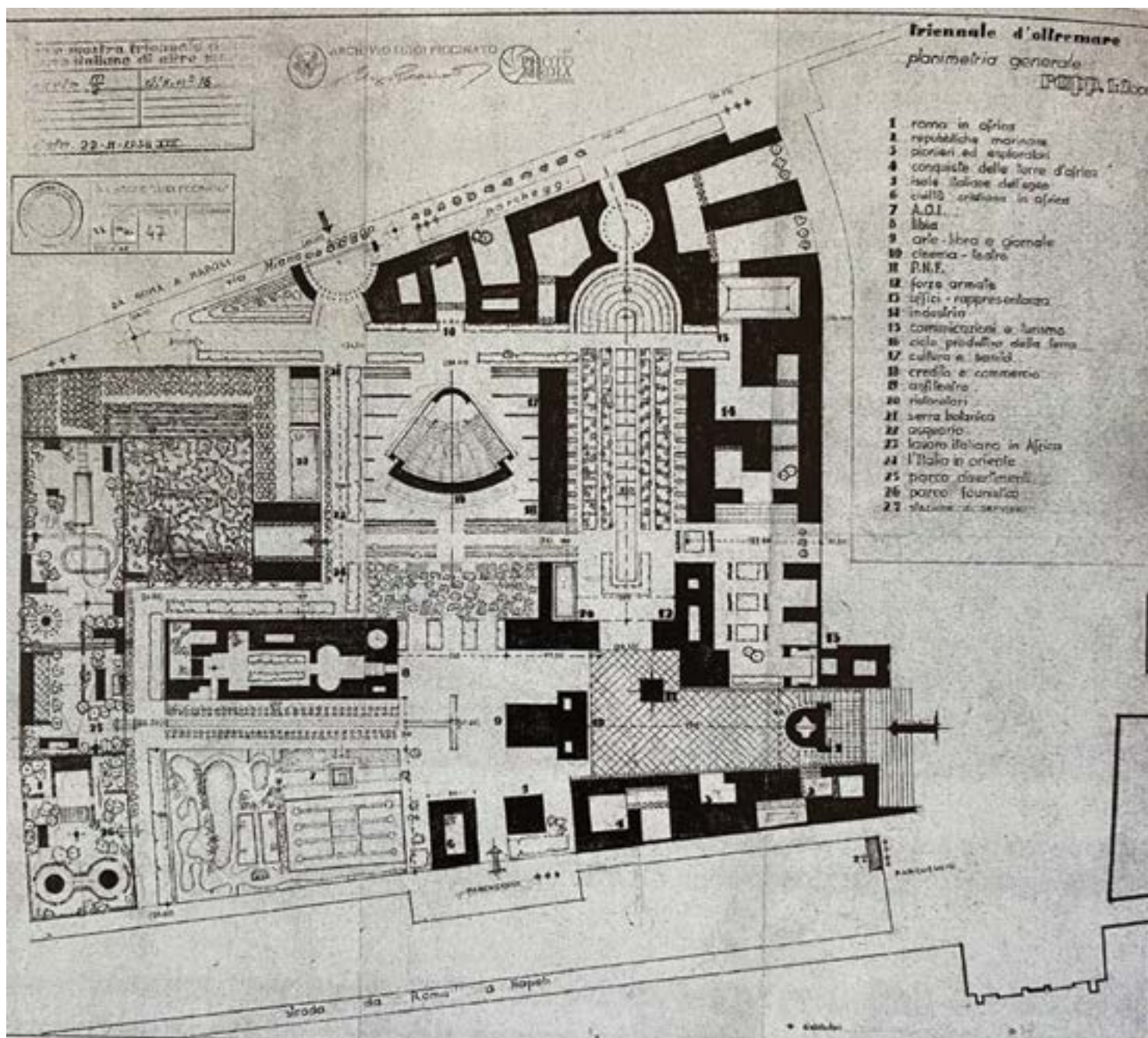
5. Luigi Piccinato (attr.), Schizzo prospettico di studio per una piazza circolare alla Mostra, 1938 ca., Roma, Archivio Luigi Piccinato.

Il primo confronto è tra le figure 1 e 2 che ritraggono l'ingresso principale dall'esterno e dall'interno. La prospettiva centrale della prima figura enfatizza l'edificio che possiamo riconoscere nel futuro Padiglione Roma di Canino, qui meno imponente e pesante di quello che poi sarà realizzato. L'ingresso esterno risente di un gusto proto-razionalista, affidato sempre a Canino; l'edificio nella sua semplicità doveva creare l'effetto sorpresa: una volta attraversato il porticato si accedeva alla monumentale piazza Roma e all'omonimo padiglione, improntato ad una semplicistica imponentza.

Le figure 3 e 4, nonostante le didascalie, rappresentano due soluzioni per la grande piazza 9 Maggio, terminata prospetticamente dal Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo e caratterizzata dalla Torre del Partito Nazionale Fascista. Il terzo schizzo

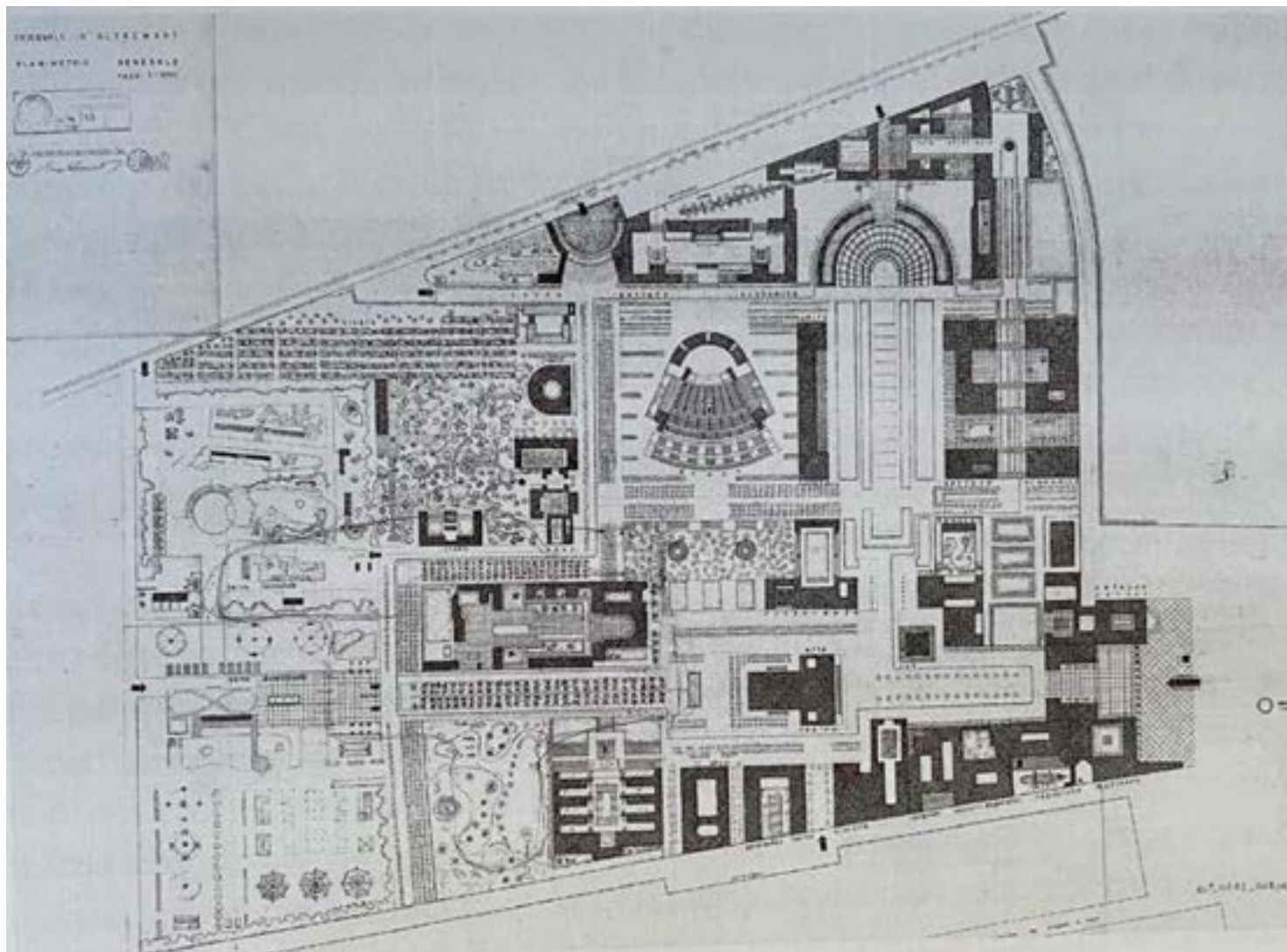
prospettico, che non sembra suggerire alcun edificio costruito, è di grande interesse; mostra un vasto spazio rettangolare fluido con una pianta allungata, terminata da un edificio continuo concavo; l'ampio piazzale rettangolare è caratterizzato da una stele, definita nella didascalia «La Torre del P.N.F. alta circa 40 metri». La quarta immagine mostra una soluzione che anticipa quella poi adottata per il grande piazzale con i porticati laterali che precedono i padiglioni del Settore Storico a sinistra e spazi di servizio e ingressi a destra, di cui fu autore ancora Canino. Si propongono schematici volumi per il Teatro e la Torre, due dei tre edifici assegnati con concorso<sup>29</sup>. Il progetto della Torre fu vinto da Venturino Ventura<sup>30</sup>. La Torre propone la dicotomia rappresentata dalla matericità delle pareti piene laterali e la trasparenza, simbolo di modernità, dei prospetti anteriore e posteriore, che mostrano i solai sfalsati e le scale a rampa unica. Il Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo fu realizzato secondo il progetto del gruppo Nino Barilla, Vincenzo Gentile, Filippo Mellia, Giuseppe Sambito, vincitori *ex-aequo* con Giovanni Sepe<sup>31</sup>. Il Teatro fu però affidato al più esperto Piccinato.

Il risultato finale risente delle aspettative del regime, proponendo un edificio dal prospetto abbastanza convenzionale, caratterizzato dal colonnato, come già indicato dall'immagine 4.



L'ultima figura, perfettamente in tema rispetto alle istanze culturali della Mostra, riproduce «un 'suk' tripolino, come si vedrà ricostruito alla Triennale d'oltremare»; fu da riferimento ai padiglioni dell'Africa Orientale Italiana e al padiglione delle Isole Italiane nell'Egeo. I padiglioni dell'AOI furono affidati a Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Melillo, vincitori del concorso nazionale. Più esplicito è il riferimento al padiglione delle Isole Italiane nell'Egeo di Giovanni Battista Ceas; l'edificio riprendeva liberamente le soste medioevali dell'Ordine Giovannita in Levante<sup>32</sup>. Partita la macchina burocratica per la costruzione della Mo-

stra d'Oltremare si entrò in una fase più operativa e il ruolo di regista passò dal preside, professore e soprattutto politico Calza Bini al collega professore Canino<sup>33</sup>. Appartenenti a questa fase sono altri disegni molto interessanti e recentemente ritrovati nell'Archivio Luigi Piccinato, databili sempre al 1938. Si tratta di uno schizzo planimetrico, di studi prospettici e di due planimetrie preliminari, che dimostrano i compiti anche di collaboratore di Canino di cui dovette essere investito l'ingegnere romano. Altra figura che si suppone abbia lavorato anche all'ombra di Canino fu Filo Speciale<sup>34</sup>. Tra le prime ipotesi progettuali note, secondo il piano di Fuo-



6. Luigi Piccinato (attr.), Studio planimetrico preliminare della Mostra, 22 novembre 1938, Roma, Archivio Luigi Piccinato (F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», a. XXXIII, serie III, n. 6, 2014).

7. Luigi Piccinato (attr.), Studio planimetrico preliminare della Mostra, 1938 ca., Roma, Archivio Luigi Piccinato (A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015).

rigrotta del 1937, rimando al famoso plastico di Canino che risale al gennaio 1938<sup>35</sup>: tra le maggiori differenze rispetto alla realizzazione è da segnalare l'asse dell'Arena Flegrea che nel plastico ha un orientamento est-ovest. Anche i disegni dell'Archivio Piccinato sono studi preliminari<sup>36</sup>. Gli schizzi planimetrici analizzano gli assi della figura di pianta<sup>37</sup>: la perpendicolarità tra le parallele Fontana dell'Esedra e Arena Flegrea e la longitudinale piazza 9 maggio. La planimetria 'in brutta', qui riprodotta, è una delle prime soluzioni. È uno studio sul rapporto

planimetrico tra i padiglioni e la Fontana Esedra. Al posto dell'Arena Flegrea vi è uno spazio aperto di forma longitudinale parallelo alla fontana, il cui particolare è analizzato nel disegno che propone una piazza aperta circolare forse gradonata. Sostanzialmente differenti sono l'ingresso sull'attuale Piazzale Tecchio e il Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo.

Un'altra planimetria, senza data ma sicuramente posteriore, riporta il Padiglione Roma, praticamente nella forma definitiva<sup>38</sup>, il Settore Industria, più simile a quello realizzato, e si riconosce anche il tracciato della via Antiniana inserito nel boschetto settentrionale.

Anche in questi disegni preliminari è evidente il rapporto osmotico tra parco e costruito, lo chiarisce proprio Piccinato: si tratta di un «blocco indissolubile nel quale è incerto il confine tra la cosa murata e quella piantata»<sup>39</sup>. Le parole sembrano spiegare inequivocabilmente l'idea sottintesa in questi disegni e il legame tra il progetto del verde e il piano della Mostra tradizionalmente attribuito a Canino.

## Note

- <sup>1</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 13.
- <sup>2</sup> Giovanni Battista Marziali fu prefetto di Napoli dal 1936 al 1939; cfr. A. Cifelli, *I prefetti del Regno nel ventennio fascista*, Roma, SSAI, 1999, p. 170.
- <sup>3</sup> A. Calza Bini, *Calza Bini, Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 17, 1974 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-calza-bini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-calza-bini_(Dizionario-Biografico)/)); A. Graziano, *Alberto Calza Bini*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli. 1928/2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, Napoli, CLEAN, 2008, p. 362.
- <sup>4</sup> *La Facoltà di Architettura di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1959, p. 11.
- <sup>5</sup> Cfr. F. Mangone, R. Telese, *Dall'Accademia alla Facoltà: l'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento, Hevelius Edizioni, 2001.
- <sup>6</sup> G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimento e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, pp. 30-33.
- <sup>7</sup> Per entrambe le inaugurazioni furono realizzati i cinegiornali dall'Istituto Luce, Archivio cinematografico: *A Roma la Prima Mostra Internazionale d'arte coloniale*, Giornale Luce AO887 dell'11/1931; *Inaugurazione da parte di S.M. il Re della mostra internazionale d'arte coloniale in Castelnuovo*, Giornale Luce BO552 del 9/1934. Cfr. anche P. Manfren, *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli, ottobre 1934 - gennaio 1935*, in *Esporre l'Italia coloniale: interpretazioni dell'alterità*, a cura di G. Tomasella, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 194-206.
- <sup>8</sup> Napoli, Archivio di Stato, Prefettura di Napoli, Gabinetto, stanza 107, II Versamento, stanza 188, n. 897. Relazione di Alberto Calza Bini, datata 9 dicembre 1936, in F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, Atti del 5° Convegno Nazionale, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237. Una copia della relazione è anche conservata nell'Archivio privato Alberto Calza Bini, trascritta in G. Menna, *La storia dell'architettura nella Facoltà di Architettura di Napoli, 1928-2008: finalità, orientamenti didattici, indirizzi di ricerca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, pp. 111-114.
- <sup>9</sup> Cfr. D. Lepore, *Piano regolatore generale della città di Napoli*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, 320-323.
- <sup>10</sup> Cfr. L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 7.
- <sup>11</sup> Ivi, pp. 28-29.
- <sup>12</sup> Cfr. C. Grimellini, *La Facoltà di Architettura di Napoli, gli Archivi storici, la città*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano*, cit., p. 289. L'Ente fu istituito con Regio Decreto Legge n. 1937 il 6 maggio 1937. A Teodoro Grimellini associa anche il nome dell'ingegnere Carlo Alberto Miranda. Cfr. anche A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, p. 189; il primo commissario generale governativo dell'Ente Mostra fu Angelo De Rubeis, ministro delle Colonie dal 1929 al 1937.
- <sup>13</sup> Cfr. G. Arena, *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1938-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, London-New York, Routledge, 2016 (first published by Ashgate Publishing, 2015), p. 317. Cfr. anche G. Arena, *Visioni d'oltremare*, cit., pp. 99-100, dove per il settore militare si fa anche il nome di Angelo Ravenni.
- <sup>14</sup> *Ibidem*.
- <sup>15</sup> G. Annunziata, *Il ritorno alla libertà. Memoria e Storia de "Il Giornale" Napoli 1944-1957*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, pp. 153-54.
- <sup>16</sup> Cfr. C. Grimellini, *La facoltà di Architettura di Napoli*, cit., p. 289.
- <sup>17</sup> Cfr. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 61.
- <sup>18</sup> Cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare*, cit., pp. 99-100.
- <sup>19</sup> Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 190.
- <sup>20</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli, 1961, pp. 65.
- <sup>21</sup> Ivi, pp. 64-65.
- <sup>22</sup> Cfr. Ivi, pp. 71, 103.
- <sup>23</sup> Cfr. D. Lepore, *Piano regolatore generale*, cit., pp. 320-323. Cfr. M. Russo, E. Formato, *Cambi di scala, nuove prospettive. Luigi Piccinato e Napoli dal Piano regolatore del 1939 al Piano comprensoriale del 1964*, in *Luigi Piccinato (1899-1983)*, cit., pp. 135-150S; S. Sangermano, *Una pietra miliare. Il piano regolatore di Napoli del 1939*, in *Luigi Piccinato (1899-1983)*, cit., pp. 151-166.
- <sup>24</sup> Cfr. S. Stenti, *Un costruttore di città e di palazzi*, in Id., *Marcello Canino (1995/1970)*, Napoli, CLEAN, 2005, pp. 22, 23.
- <sup>25</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 39. Riporta anche la citazione dalla *Relazione tecnica al P.R.G. del '39. Premesse*, a cura di Fondazione Politecnica, Napoli, 1939, p. 44.
- <sup>26</sup> Cfr. L. Tocchetti, *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, cit., p. 7.
- <sup>27</sup> La trascrizione da *Il Risanamento di Fuorigrotta*, in «Napoli. Rivista municipale», gennaio-febbraio 1939, è in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 42.
- <sup>28</sup> F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le vie d'Italia», luglio, 1938, pp. 832-836.
- <sup>29</sup> Cfr. S. Muratori, *Concorso per la mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», a. XVIII, fasc. III, marzo 1939, pp. 183-189.
- <sup>30</sup> Per gli edifici e i padiglioni si rimanda ai saggi specifici.
- <sup>31</sup> Cfr. S. Muratori, *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli. Concorso per il progetto del Teatro e Palazzo dell'Arte*, in «Architettura», pp. 379-386.
- <sup>32</sup> Cfr. L. Pagano, *1940 - Padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo: Giovanni Battista Ceas*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 129-130.
- <sup>33</sup> Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 189.
- <sup>34</sup> S. Stenti, *Un costruttore di città e di palazzi, in Marcello Canino 1895-1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, 2005, pp. 16-39, pp. 23-24. Si rimanda anche a F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», a. XXXIII, serie III, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 218-219; A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 194, 195, 199.
- <sup>35</sup> Cfr. C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli*, cit., p. 63.
- <sup>36</sup> L'Archivio Piccinato è stato oggetto degli studi di Fabio Mangone e Andrea Maglio già citati nelle note precedenti, punto di partenza per queste brevi considerazioni.
- <sup>37</sup> Cfr. F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 218. In questo volume si rimanda al saggio di Andrea Maglio, *Dal verde all'architettura: Marcello Canino, Luigi Piccinato, Carlo Cocchia e l'elaborazione del piano*.
- <sup>38</sup> Id., *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 195.
- <sup>39</sup> La trascrizione da L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli (1940)*, è in L. Piccinato, *Scritti vari 1925-74/1975-77*, Roma, s.e., p. 695, riportata in A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 197.

# Dal verde all'architettura: Marcello Canino, Luigi Piccinato, Carlo Cocchia e l'elaborazione del piano

Andrea Maglio

«La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, inaugurata a Napoli il 19 maggio da S. M. il Re Imperatore, rappresenta la più grande e completa rassegna, a carattere nazionale, della forza di espansione italiana oltremare, da Cesare a Mussolini. È un insieme di opere poderose, sorte in breve volgere di tempo, che formano, nel loro insieme, una nuova, grande, bella ed interessante città»<sup>1</sup>. Pubblicato già dopo l'entrata in guerra dell'Italia del 10 giugno 1940, a causa della quale la Mostra appena inaugurata era stata già chiusa, il numero della rivista *Emporium* celebra, come tutte le principali riviste d'arte e d'architettura, il ruolo simbolico e politico del nuovo complesso realizzato, sottolineando però al contempo la scala urbana dell'intervento. Se più volte anche alcuni tra gli stessi architetti impegnati nella sua costruzione hanno considerato la Mostra prevalentemente un 'parco'<sup>2</sup>, non si possono negare la sua importanza all'interno del processo di urbanizzazione del quartiere Fuorigrotta e quindi il suo carattere urbano<sup>3</sup>.

Sebbene fossero prima stati proposti altri siti per la sua localizzazione<sup>4</sup>, questa «nuova, grande, bella ed interessante città» è concepita e realizzata in concomitanza con i piani e i progetti per il nuovo quartiere. Anzi, tale scelta è compiuta anche in virtù del fatto che rispetto alle altre ipotesi, in particolare Capodichino e la collina di Posillipo, l'area di Fuorigrotta è pianeggiante e ben collegata con il centro cittadino da mezzi di trasporto pubblico. Inoltre, la vocazione turistica dell'intera zona dei Campi Flegrei appare potersi avvantaggiare del flusso di visitatori previsto alla Mostra. La piana di Fuorigrotta fino a quel momento era una conca verde, collegata a Mergellina attraverso le gallerie (la Laziale e quella oggi intitolata alle Quattro Giornate), con un piccolo borgo destinato alla demolizione. Come emerge chiaramente dalle pagine di *Emporium*, la propaganda celebrativa nei confronti della Mostra trova un perfetto corrispettivo in quella rivolta ad esaltare la 'bonifica' del nuovo quartiere, adoperando toni palesemente sproporzionati per descrivere lo stato di fatto: «chi si fosse affacciato due anni fa dalla incantevole collina di Posillipo ed avesse spinto lo sguardo verso la bassa conca di Agnano, alla soglia di quella zona flegrea dei miti cari a Virgilio, avrebbe sentito il grande contrasto che la natura aveva giocato in questa zona, in confronto alle bellezze naturali di

cui era stata tanto prodiga in tutto l'incantevole golfo partenopeo. Si poteva pensare che l'orrido di questa plaga malsana e abbandonata avesse lo scopo di rendere ancora più incantevole, per contrasto, il paesaggio circostante. Soltanto un innamorato di questa terra, dotato di tenace volontà, poteva pensare di proporre al Duce la realizzazione di un gigantesco piano, che, oltre a sanare provvidenzialmente la zona, l'avrebbe dotata di tutta quella bellezza che la natura le aveva negato»<sup>5</sup>.

Colui che sin dall'inizio si rapporta con Mussolini e si attiva per la realizzazione dell'evento è Alberto Calza Bini, potente segretario del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, nonché deputato al parlamento e preside della Facoltà di Architettura napoletana. Egli rappresenta una delle figure centrali in tale prima fase, relativa alla decisione di ospitare la Triennale a Napoli e al dibattito sulla sua localizzazione. In seguito, tuttavia, un ruolo determinante viene assunto da un altro docente della Facoltà napoletana<sup>6</sup>, Marcello Canino, nominato coordinatore generale. Nella costruzione della Mostra il contributo della componente accademica risulta infatti decisivo e Canino è affiancato da diversi colleghi e anche da giovani professionisti neolaureati. Come ha rilevato in precedenza chi scrive<sup>7</sup>, un ruolo decisivo è svolto da Luigi Piccinato, architetto veneto laureatosi a Roma e dal 1930 docente presso la Scuola napoletana. Oltre agli incarichi per il Teatro Mediterraneo, per il parco faunistico, per quello dei divertimenti e per il Teatro dei piccoli, insieme a Carlo Cocchia Piccinato è anche autore della Fontana dell'Esedra e del progetto del verde per l'intero complesso. Come hanno spesso ribadito sia Piccinato che Cocchia, il piano del verde non è subordinato a quello comprendente strade ed edifici, ma nasce in stretta relazione a questo, talvolta influenzandolo.

Peraltro l'architetto veneto è la vera anima del gruppo – di cui fa parte anche Canino – che elabora il piano regolatore di Napoli, terminato nel 1936 e approvato in via definitiva nel 1939, spesso indicato proprio con il nome del suo principale ispiratore<sup>8</sup>. Il piano tra l'altro prevede lo sviluppo verso occidente, a Fuorigrotta, proprio intorno a un'area espositiva, un'idea appunto poi condivisa da Calza Bini, anticipando il piano di bonifica del rione Fuorigrotta, redatto nel 1937 dai tecnici comunali ma attribuito a Canino<sup>9</sup>. La cronologia dei



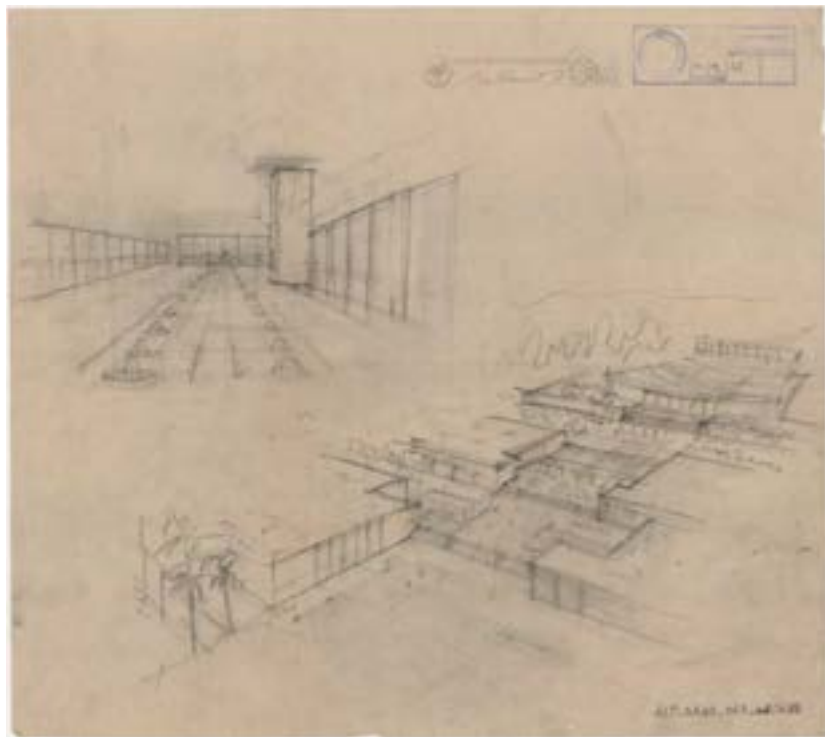
diversi progetti rende chiaro come l'ipotesi di un'area fieristica al centro del nuovo quartiere emerga per la prima volta in fase di redazione del piano regolatore e anche prima della decisione di Mussolini di costruire la Mostra a Fuorigrotta<sup>10</sup>. Nel suo lavoro di coordinamento Canino è inizialmente coadiuvato da Stefania Filo Speziale, laureatasi nel 1932 presso la Scuola Superiore napoletana e dal 1937 già coinvolta in attività di docenza. Sebbene sia tra i progettisti maggiormente impegnati nel complesso fieristico, forse anche per la distruzione delle sue opere nel corso degli eventi bellici, oggi il ruolo della Filo è meno evidente di quello di altri colleghi. Per diverse ragioni – e non da ultimo per la perdita del suo archivio privato –, valutare l'entità del suo contributo nella redazione del piano risulta oggi estremamente difficile, mentre appaiono maggiormente chiari quelli di Carlo Cocchia e soprattutto di Luigi Piccinato.

All'inizio del 1938 è redatto un primo progetto di massima, presumibilmente da Canino<sup>11</sup>, in seguito oggetto di diverse modifiche fino alla versione definitiva. Nell'archivio Cocchia è conservato un plastico che rimanda alle soluzioni di questa prima fase progettuale: ovviamente, trattandosi di un planovolumetrico, la posizione degli edifici è in parte già definita, ma la loro configurazione è ancora da precisare, come appare chiaro ad esempio per il Teatro Mediterraneo, per il Padiglione Libia e per il ristorante con la piscina; altri edifici non sono ancora individuati oppure sono localizzati in un lotto diverso da quello definitivo, come per l'intera fascia ad ovest dell'Arena Flegrea – orientata ancora a occidente – com-

prendente le Serre botaniche e i padiglioni di Rodi, della Civiltà cattolica in Africa e dell'Espansione Italiana in Oriente. Un assetto simile è descritto dalla planimetria presentata nell'agosto del 1938 negli *Annali dell'Africa Italiana*, ripubblicata per la prima volta in questo volume e databile all'inizio dell'anno<sup>12</sup>. Tuttavia, alcune planimetrie conservate all'archivio Piccinato, in cui sono presenti soluzioni differenti per lo spazio tra Arena Flegrea e Teatro Mediterraneo, oltre che diverse soluzioni 'urbane' e ipotesi progettuali per i vari edifici, come anche schizzi di studio del viale delle palme e dell'asse verde con la fontana dell'Esedra, testimoniano che l'architetto veneto è coinvolto nel lavoro di definizione del piano per la Mostra successivo alla prima ipotesi presentata da Canino, e forse non è da escludere che abbia partecipato anche alla redazione di questa.

Per quanto attiene alle scelte formali del piano esiste un'ampia letteratura che ha evidenziato come lo schema riprenda l'idea dell'impianto ippodameo, strutturato tramite cardini e decumani, l'asse della fontana con la vasta esedra terminale rimandi al giardino della reggia di Caserta e la torre all'incrocio degli assi al campanile di San Marco a Venezia. Anche la modernità dell'impianto è stata da più parti sottolineata, laddove la continuità degli assi prospettici monumentali è spesso interrotta, in favore di uno schema meno retorico e di una costante variazione dei punti di vista. Tale approccio non può non essere posto in relazione con lo schema urbano di Sabaudia, realizzata tra il 1933 e il 1934 da Piccinato con Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scalpelli, in



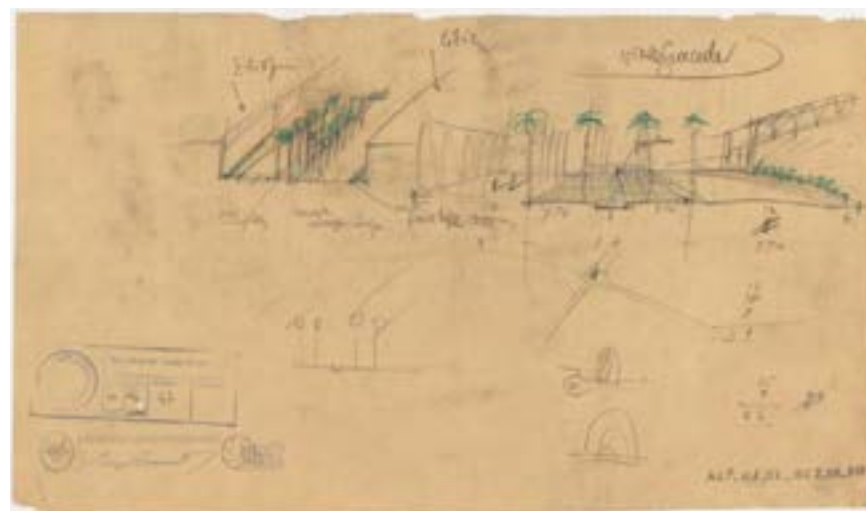
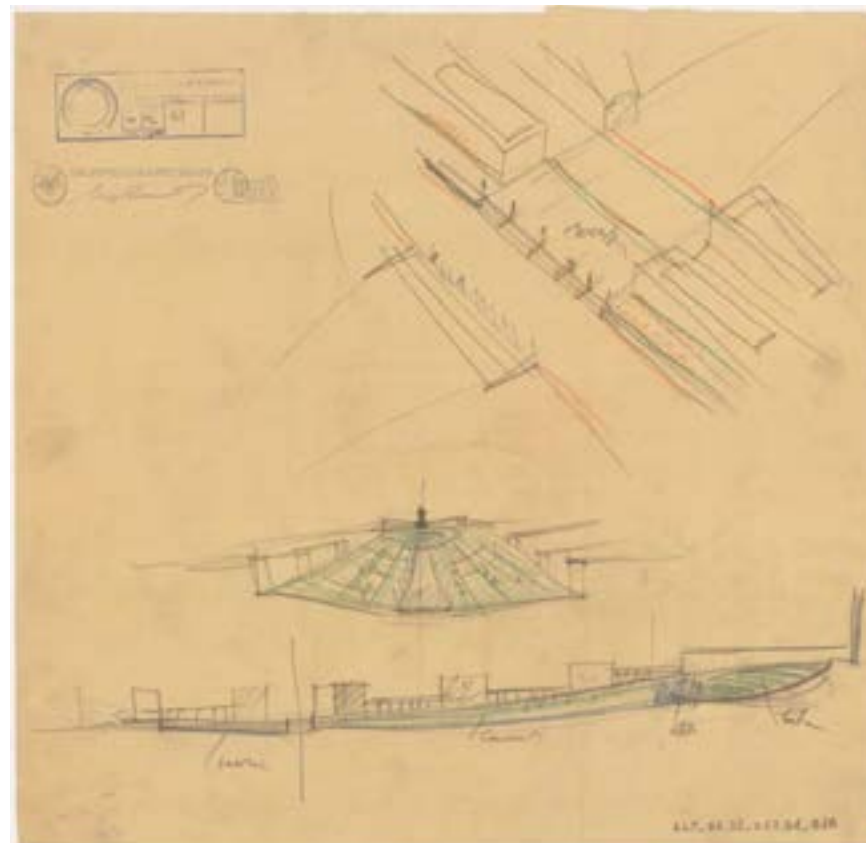


1. Piano regolatore di Napoli (1936-39), particolare dell'area di Fuorigrotta (Archivio UrbaNa, Comune di Napoli).

2. Luigi Piccinato, Schizzi di studio relativi a piazzale dell'Impero e all'asse nord-sud verso l'Arena Flegrea, s.d. (Archivio Luigi Piccinato).

3. Luigi Piccinato, Schizzi dell'asse dell'Esedra, s.d. (Archivio Luigi Piccinato).

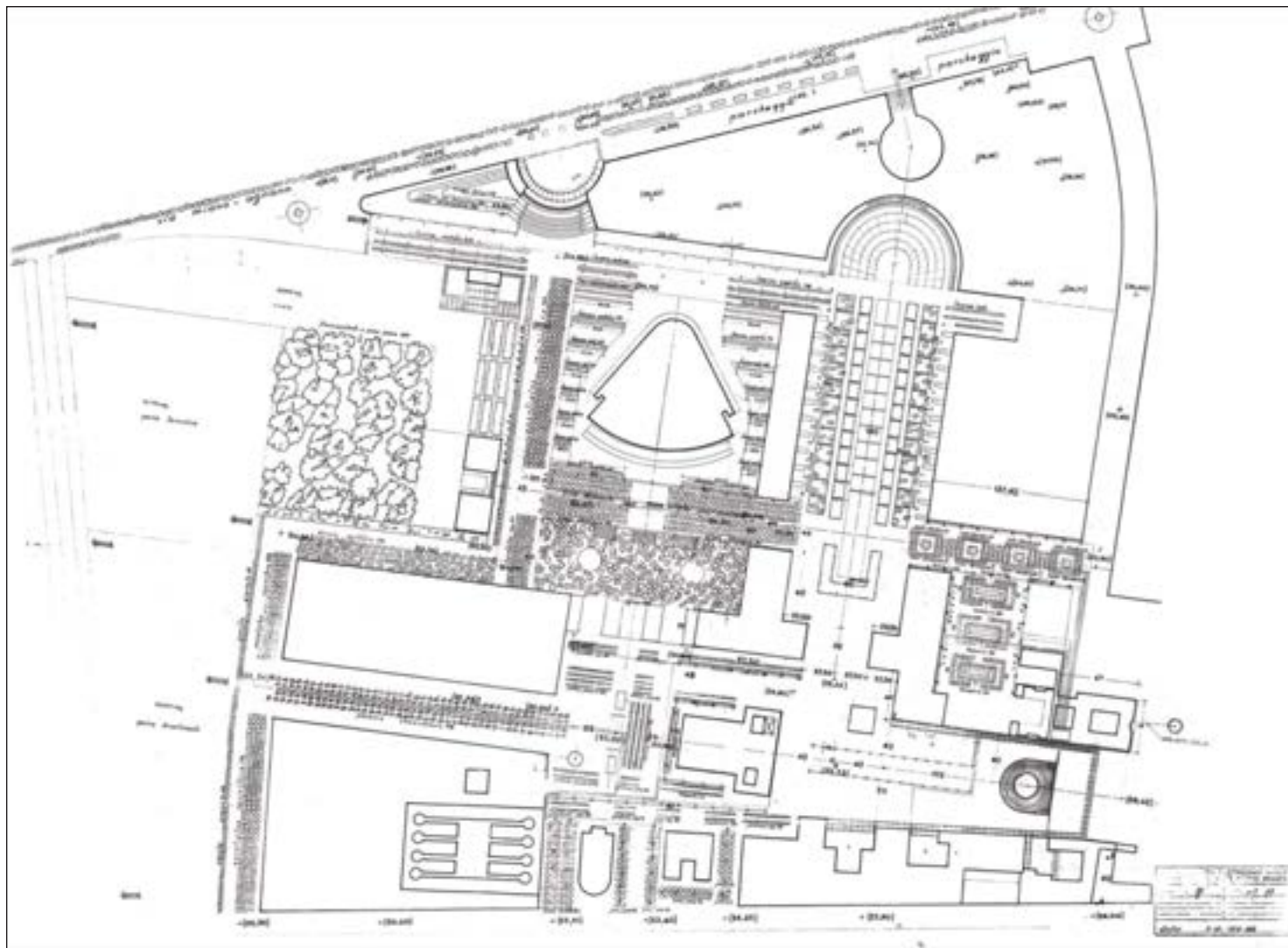
4. Luigi Piccinato, Schizzi del viale delle palme, s.d. (Archivio Luigi Piccinato).



cui il sistema stradale è definito con una precisa gerarchia tra assi principali e secondari e la torre è posta all'incrocio degli assi principali. Pur trattandosi di un centro abitato, con evidenti differenze rispetto alla Mostra, il rapporto con il contesto esterno appare invece analogo, poiché essa nasce aperta rispetto alle aree circostanti e, come scrive Piccinato nel 1934 sul primo numero di *Urbanistica*, «il centro comunale di Sabaudia non è pensabile all'infuori della organizzazione del suo territorio agricolo dal quale esso dipende»<sup>13</sup>. È stato infatti giustamente sottolineato come la localizzazione in un'area di pregio naturalistico e storico ed il carattere autonomo del nuovo quartiere di cui la Mostra si rende elemento propulsore la renda «rapportabile più all'esperienza delle "città nuove" che alla contemporanea operazione romana dell'EUR»<sup>14</sup>.

Urbanista e architetto capace di cimentarsi in campi anche molto diversi tra loro, nel momento in cui si trova a disegnare un parco capace di divenire architettura, Piccinato elabora

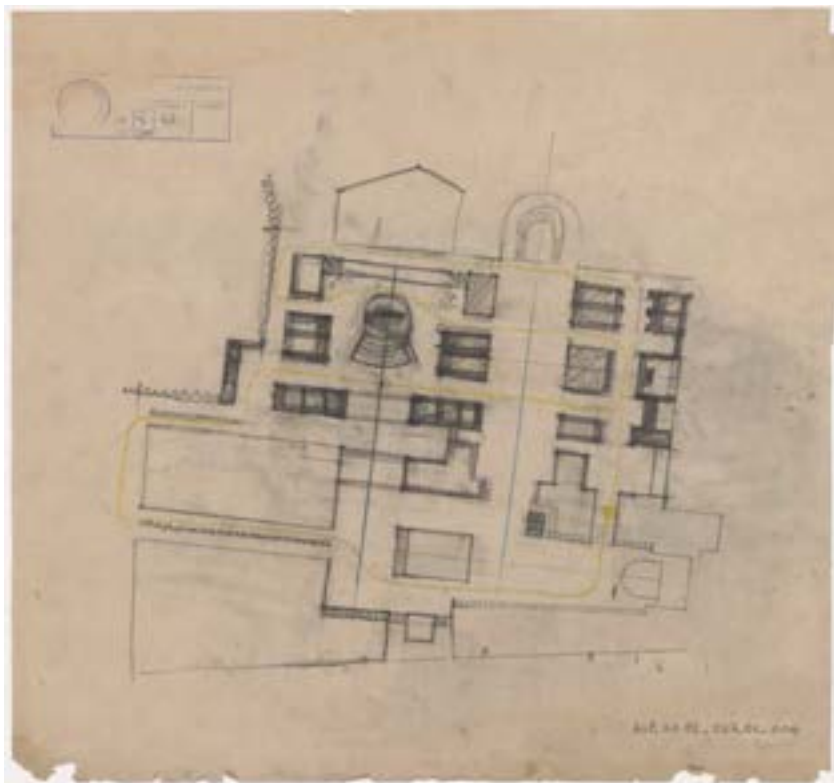
una sua personale teoria, partendo dalla differenza tra il giardino geometrico, alla maniera di Pirro Ligorio, subordinato all'architettura, e quello in cui prevalgono i «valori arborei», in modo che sia «incerto il confine della cosa murata da quella piantata»<sup>15</sup>. Pur trovandosi di fronte ad uno schema di massima prefissato, soprattutto per quanto attiene alla divisione in settori e alla posizione degli edifici, Piccinato e Cocchia decidono di concepire «non una serie di giardini dentro ad una mostra ma all'opposto una mostra dentro nel



verde»<sup>16</sup>. Definito 'piano regolatore del verde', quello elaborato dai due architetti definisce anche uno schema stradale, con un asse principale orientato in senso est-ovest e tre assi ortogonali disposti in senso nord-sud che, sfruttando l'orografia, risalgono verso l'area a quota maggiore rivolta verso la collina. Questo schema si sovrappone perfettamente a quello ad assi ortogonali, comprendente anche i due assi orientati in senso est-ovest, paralleli a quello principale dell'ingresso e che incrociano l'esedra a metà altezza e nella parte superiore<sup>17</sup>. Particolare attenzione essi dedicano all'asse dell'esedra, ortogonale al percorso principale che parte dall'ingresso, per il quale propongono quella che definiscono 'una soluzione architettonica' per il verde, «abbandonando deliberatamente il concetto della monumentalità architettonica murata per ridursi al più moderno principio dell'architettura mobile e variabile, fornita dall'acqua, dall'aria, dalla luce, dal colore»<sup>18</sup>. Va sottolineato come tale approccio rivendichi un'autonomia compositiva del piano del verde ri-

spetto a quello generale dell'intera Mostra, esplicitata attraverso le relazioni, gli articoli sulle riviste ed ogni altra pubblicazione<sup>19</sup>. Non è quindi ipotizzabile che, contrariamente a quanto dichiarato, tale 'piano regolatore del verde' sia stato invece elaborato a partire da un rigido schema prefissato incapace di modifiche. Il cuore verde del nuovo quartiere Fuorigrotta, con i suoi giardini, le attrezzature sportive e quelle per il tempo libero, trova nel progetto dell'ambiente naturale un presupposto imprescindibile<sup>20</sup>.

Un altro aspetto riguarda infine la caratterizzazione del nuovo complesso come area espositiva, quindi con funzioni e finalità del tutto diverse da quelle di un vero e proprio nucleo urbano. Come detto, se per gli aspetti formali e compositivi più che all'E42 la Mostra rimanda alle nuove città di fondazione fascista, il rapporto con la contemporanea esposizione romana non può tuttavia essere eluso, tanto più che anche a Roma nel gruppo di progettisti figura Luigi Piccinato<sup>21</sup>; inoltre, anche il quartiere romano si configura, a partire dall'evento



5. Luigi Piccinato, Carlo Cocchia, Piano del verde, 5 dicembre 1938 (Archivio Mostra d'Oltremare).

6. Luigi Piccinato, Planimetria della Mostra d'Oltremare, prima fase progettuale con indicazione degli assi e dei percorsi, s.d. (Archivio Luigi Piccinato).

7. Luigi Piccinato, Carlo Cocchia, Fontana dell'Esedra in costruzione (Archivio Mostra d'Oltremare).

8. Luigi Piccinato, Carlo Cocchia, Fontana dell'Esedra (Archivio Luigi Piccinato).



espositivo, come un nuovo frammento urbano autonomo, individuando una direttrice preferenziale di espansione della città<sup>22</sup>. Se le analogie tra le due operazioni riguardano la scala urbana e il rapporto con lo sviluppo della città, permangono differenze sostanziali che si riflettono sulle procedure amministrative: Carlo Cocchia sottolineerà in seguito la contraddizione insita nella decisione, nel caso napoletano, di costruire un vasto complesso espositivo che funga da 'cuore' di un nuovo quartiere, senza che sia data la possibilità di vasti espropri al di là dei terreni strettamente necessari alla costruzione della Mostra, marcando in tal senso una decisiva differenza con l'E42<sup>23</sup>.

Considerato «una nuova, grande, bella ed interessante città», come afferma la rivista *Emporium* nel 1940, ma anche definito «l'unico parco urbano sorto a Napoli dopo la dipartita dei Borboni»<sup>24</sup>, come scrive Cocchia nel 1961, è evidente come

il nuovo complesso sia entrambe le cose e acquisisca una scala urbana. La questione della paternità del piano generale, già di per sé significativa, va quindi ricollegata a tale doppia natura della Mostra d'Oltremare e alle vicende dell'espansione occidentale della città. Ancora una volta va sottolineato come nell'ottica di un'esposizione in grado di innescare processi a scala territoriale risultino infatti decisive le competenze di Luigi Piccinato, docente di urbanistica a Napoli e membro fondatore del GUR (Gruppo degli Urbanisti di Roma), già dal 1929 impegnato nella definizione del piano regolatore della capitale – poi seguito da tanti altri – e quindi tra i pochi ad avere l'esperienza per dominare l'ampia scala dell'intervento. L'identificazione dei diversi ruoli permette anche di inquadrare il progetto della Mostra all'interno della cultura architettonica dell'epoca in maniera da evidenziarne più chiaramente le peculiarità e gli elementi paradigmatici. Quindi,

accanto a quello di Canino, il contributo di Piccinato – in parte condiviso con Cocchia –, per la molteplicità dei ruoli ricoperti e dell'esperienza acquisita denota proprio alcuni caratteri di tale operazione: poiché per nulla ovvia era l'idea che un complesso espositivo potesse essere allo stesso tempo

parco e città di fondazione – e quindi nucleo di un nuovo quartiere –, emerge la novità di un sistema in cui il verde si fa architettura al punto da orientare il piano generale stesso di tale nuovo insediamento per far nascere una sorta di 'città verde'.

#### Note

<sup>1</sup> A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli - anno XVIII*, in «Emporium», n. 548, agosto 1940, monografico dedicato alla Mostra, pp. 57-59, p. 57.

<sup>2</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per Risanamento di Napoli, 1961, pp. 72-73.

<sup>3</sup> Della vasta letteratura sulla Mostra si vedano: *La prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941; *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Edizioni Mostra d'Oltremare, 1952; P. Belfiore, *L'architettura dall'età giolittiana alla caduta del fascismo*, in «La voce della Campania. Cultura materiale, arti e territorio», n. 11, 1980, pp. 599-614; *La Mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura di E. Greco, Napoli, Mostra d'Oltremare, 1980; A. M. Puleo, *Piano regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*, «ArQ», giugno 1990, pp. 74-84; U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990; L. Pagano, *Mostra d'Oltremare*, scheda in P. Belfiore e B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 209-216; P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma, Officina, 1994, pp. 36-38; A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998; A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare (1938-1952)*, in «ANAFKH», n. 48, 2006, pp. 52-67; L. Pagano, *Mostra d'Oltremare. Un parco urbano*, schede in *Napoli Guida e dintorni. Itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti e V. Cappiello, Napoli, CLEAN, 2010, pp. 153-174. Sull'eredità della Mostra, cfr. A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare di Napoli: città di fondazione e paesaggio urbano da conservare*, in *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani. I luoghi storici tra conservazione e innovazione*, a cura di G.M. Cennamo, Ariccia, Ermes, 2016, pp. 21-30.

<sup>4</sup> F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria.*

*Proceedings of the International Conference / Atti del 5° Convegno Nazionale*, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237; si veda anche il saggio di F. Capano in questo volume.

<sup>5</sup> A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La prima Mostra Triennale*, cit., p. 57.

<sup>6</sup> Nel 1935 la Scuola Superiore di Architettura di Napoli diviene Facoltà e Calza Bini ne diventa il preside, incarico conservato fino al 1944. Cfr. F. Mangone, R. Telese, *Dall'Accademia alla Facoltà: l'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento, Helvelius Edizioni, 2001; F. Mangone, *La nascita della Scuola Superiore di Architettura a Napoli*; A. Graziano, *Alberto Calza Bini*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli. 1928/2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, Napoli, CLEAN, 2008, rispettivamente pp. 14-21 e p. 362.

<sup>7</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2014, pp. 187-205.

<sup>8</sup> Sul 'piano Piccinato', cfr. V. De Lucia e A. Jannello, *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti*, in «Urbanistica» n. 65, luglio 1976, monografico; E. Formato, M. Russo, *Cambi di scala, nuove prospettive. Luigi Piccinato e Napoli dal Piano regolatore del 1939 al Piano comprensoriale del 1964*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, cit., pp. 135-150; S. Sangermano, *Una pietra miliare. Il Piano regolatore per Napoli del 1939*, *ivi*, pp. 151-166.

<sup>9</sup> S. Stenti, *Un costruttore di città e di palazzi*, in *Marcello Canino 1895-1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, 2005, pp. 16-39, pp. 23-24.

<sup>10</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, cit., pp. 188-189.

<sup>11</sup> Nota del Capo dell'Ispettorato al Ministero dei LL. PP. e alla Direzione Generale dell'Edilizia e delle Opere Igieniche, 10 gennaio 1938: ASN, Gabinetto della Prefettura di Napoli, II versamento, 1937-1945, fascio 879, fascicolo 1; cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, cit. p. 192.

<sup>12</sup> *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938, pp. 572-591: cfr. il

saggio di Massimo Visone nel presente volume, secondo cui la planimetria potrebbe riferirsi al piano di massima redatto da Vincenzo Tecchio nel gennaio 1938.

<sup>13</sup> L. Piccinato, *Il significato urbanistico di Sabaudia*, in «Urbanistica» n. 1, gennaio-febbraio 1934, pp. 10-24, qui 13.

<sup>14</sup> L. Pagano, *Mostra d'Oltremare. Un parco urbano*, cit., p. 158.

<sup>15</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla mostra triennale delle terre d'oltremare a Napoli*, 1940, in L. Piccinato, *Scritti vari 1925-74 e 1975-77*, Roma 1977, pp. 693-708, p. 694. Cfr. anche *Architettura del verde. Arch. Luigi Piccinato. Arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura», nn. 1-2, 1941, pp. 84-87.

<sup>16</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla mostra triennale delle terre d'oltremare a Napoli*, cit., p. 694.

<sup>17</sup> Ivi, p. 699.

<sup>18</sup> Ivi, p. 698.

<sup>19</sup> La rivista «Architettura», in *Architettura del verde. Arch. Luigi Piccinato. Arch. Carlo Cocchia*, cit., p. 84, interpreta poco correttamente lo spirito con cui è redatto il piano del verde e le stesse parole di Piccinato e Cocchia, scrivendo che gli elementi naturali sono «inseriti con sapiente eleganza compositiva nell'architettura degli edifici» e possono tuttavia «a questa creare giovamento, realizzando quella fusione con l'ambiente indispensabile perché l'una e l'altro si completino reciprocamente».

<sup>20</sup> Per un'analisi degli aspetti botanici, cfr. il saggio di Barbara Bertoli nel presente volume.

<sup>21</sup> Sotto il coordinamento di Marcello Piacentini, vi lavorano Ernesto Lapadula, Adalberto Libera, Gaetano Minnucci, Luigi Moretti, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Mario Romano e Luigi Vietti.

<sup>22</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-219.

<sup>23</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, cit., p. 71.

<sup>24</sup> Ivi, p. 72.

# Gli allestimenti alla prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare: propaganda ed educazione tra suggestioni e illusioni

Gemma Belli

«[...] Una nuova, grande, bella ed interessante città [...] rassegna panoramica della importante capacità di espansione degli italiani in colonia ed in oriente, che [offre] ai visitatori anche un soggiorno ridente e che [può] dare loro la perfetta sensazione della vita d'oltremare. [...] In tutta l'estensione della Mostra altoparlanti diffondono le note di musica esotica, fattore questo di non trascurabile importanza per completare l'illusione del colore locale. I Padiglioni, superbi blocchi, la maggior parte dei quali a carattere permanente, costruiti in base a ben studiati progetti dei nostri migliori architetti, sono tutti arricchiti di opere di pittura, scultura e mosaici. La sensazione di raffinata ricchezza che inconsapevolmente il visitatore riceve, deve essere ricercata soprattutto in tali opere d'arte che, con intelligente accorgimento, sono state assegnate a commento e abbellimento di ciascun padiglione. [...] [Il tutto con un impiego della luce che] contribuisce a mettere in maggior valore le architetture ed il paesaggio, creando sorprese e visioni surreali»<sup>1</sup>.

Così, all'indomani dell'inaugurazione della Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Anna Dal Pozzo Gaggiotti – direttrice per alcuni anni del periodico femminile *Lidel* e moglie dell'artista bolognese Francesco Dal Pozzo – descrive la sua visita all'esposizione sulle pagine della rivista *Emporium*<sup>2</sup>. Decisamente entusiastico, l'articolo sottolinea il carattere coinvolgente della manifestazione: una strabiliante 'macchina' in cui ogni elemento progettuale concorre a catturare l'attenzione dei visitatori. Carattere, questo, non a caso evidenziato anche da altri critici coevi, come ad esempio il laziale Michele Biancale autore di *Le Arti*.

Pertanto, nel più grande cantiere pubblico impiantato negli anni Trenta in Italia meridionale, caparbiamente voluto dallo stesso Duce per ospitare con cadenza regolare una mostra grandiosa, articolata in percorsi storici, geografici, archeologici e artistici, della produzione e del lavoro, nonché punteggiata di attrazioni varie, gli allestimenti sono parte essenziale del progetto complessivo<sup>3</sup>, e come tali ideati in una serrata relazione con le architetture e i relativi apparati decorativi. La Mostra si presenta, allora, come una delle più vaste *kermesse* di cultura contemporanea, concepita con funzioni di propaganda ed educazione, dove gli oggetti vengono presentati, i temi raccontati, gli ideali

esibiti, non solo in forma tradizionale<sup>4</sup>, ma anche attraverso affabulanti messe in scena capaci di mostrarli 'in atto', con il fine di una persuasiva trasmissione di contenuti e valori<sup>5</sup>.

Per il Regime le esposizioni costituivano, infatti, un vigoroso strumento di educazione delle masse, del tutto paragonabile alle ampie adunate per le ricorrenze fasciste o alle gare sportive: infatti, ammantando i prodotti dell'arte e della tecnica di cogenti ideali, le mostre riuscivano a rappresentare in chiave di propaganda selezionati aspetti della vita pubblica, e a restituirli con modalità direttamente fruibili dal grande pubblico. In base a una logica di spettacolarizzazione della cultura, si dava vita ad allestimenti iperbolici, capaci di attrarre grandi folle di visitatori, anche catturate da mirate campagne pubblicitarie, fatte inoltre di riduzioni ferroviarie e di facilitazioni per il soggiorno<sup>6</sup>.

Al pari delle esposizioni coloniali, la Mostra doveva poi anche puntare ad accendere l'interesse degli altri paesi colonizzatori, come ad esempio la Gran Bretagna o la Francia. Pertanto, se da un lato si proponeva di suscitare nel paese un clima favorevole verso le iniziative coloniali, valorizzando le risorse dei possedimenti italiani d'oltremare e accantonando il preconetto che li identificava con territori di scarso valore, dall'altro doveva trasformarsi nello strumento con cui attuare il senso di inferiorità rispetto ad altre nazioni con una più ampia e consolidata storia coloniale. In ultima istanza essa doveva materializzare il luogo in cui divulgare la cultura indigena delle isole italiane dell'Egeo, della Libia, dell'Africa Orientale Italiana, veicolandone un'immagine non di «zone di sfruttamento, alla maniera del predominio capitalista degli imperi così detti venerandi, ma [di] parti vive e giovani della nazione e sul suo stesso piano, lembi prediletti della penisola proiettati sugli oceani 'Terre Italiane d'Oltremare', avvinte indissolubilmente alla Madrepatria da vincoli diretti storici, sociali, economici, e partecipi della sua vita e delle sue mete»<sup>7</sup>.

In questa ottica, la Triennale delle Terre d'Oltremare costituisce sicuramente l'ambito prosieguo della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale tenutasi a Roma nel 1931, e della seconda, successiva di tre anni, svoltasi proprio a Napoli, anch'essa con la piena approvazione del Duce. Infatti, oltre che essere un florido porto coloniale, la città rappresentava una proiezione verso le sponde meridionali del Mediterraneo, essendo per di più sede di associazioni come la Società Africana



d'Italia o l'Istituto Orientale. Allestita da Florestano di Fausto, la seconda esposizione d'Arte Coloniale aveva di fatto segnato un superamento della precedente, da un lato formulando un chiaro invito ai partecipanti a visitare le terre delle colonie per esperirne direttamente i tratti essenziali, e dall'altro chiamando a intervenire quegli artisti già noti per avere realizzato opere d'interesse coloniale, oppure per aver lavorato a lungo in Africa. Con la proclamazione dell'Impero il 9 maggio 1936<sup>8</sup>, tuttavia, intervengono ulteriori cambiamenti nella concezione delle esposizioni coloniali, a partire dalla denominazione, che deve appunto fare riferimento alle terre italiane d'oltremare. E soprattutto, l'idea-guida diventa quella di far cadere i confini tra i vari domini artistici, per realizzare una unica esperienza totalizzante capace di coinvolgere tutti i sensi, e immergere il visitatore in atmosfere man mano differenti, oltre che in spazi e tempi continuamente mutevoli. Si insiste inoltre sulla necessità di una veicolazione diretta, altamente comunicativa e non specialistica dei contenuti, studiandone illustrazioni simboliche e rappresentative, figurazioni chiare, istruttive e di facile comprensione, ma soprattutto avvincenti, ben lontane dai complessi ragionamenti da 'museo storico', al fine di non annoiare nem-

meno il visitatore più distratto. E in questo quadro pure «l'Arte in tale mostra [non deve avere] il sopravvento, come nelle altre; ma [essere] impiegata nella vita di un vastissimo piano»<sup>9</sup>, e gli allestimenti diventare essi stessi parte integrante del piano. E così ogni visitatore è accolto da sculture, affreschi, mosaici, ricostruzioni ambientali, plastici, immagini, documentari, fotografie, montaggi, collage, sagome stilizzate e sovrapposte, gigantografie: tutti materiali con cui gli allestitori danno prova di sapere anche attingere con pienezza alle avanguardie artistiche internazionali. Ma può incedere anche toccando un sommergibile alla scala naturale, come nella mostra della Marina, o i tre aerei – S.M.79, Ro.37 e C.R.42 – illuminati da fari di atterraggio e avvistamento, all'interno della ricostruzione di un campo di manovra, nella mostra dell'Aeronautica<sup>10</sup>; o può muoversi interagendo addirittura con personaggi in carne e ossa, come nel Padiglione della Libia o dell'Africa Orientale Italiana.

In questo modo, sin dalla prima domenica di apertura, la Triennale riesce ad attrarre decine di migliaia di visitatori<sup>11</sup>.

Al suo interno sono complessivamente allestite una trentina di mostre, raggruppate nei Settori Storico, Geografico, Artistico

1. Padiglione delle Repubbliche marinare: il re Vittorio Emanuele III e il suo seguito visitano la ricostruzione della galea di Marco Querini (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

2. Padiglione delle Repubbliche marinare, il fondaco veneziano: particolare della poppa della galea di Marco Querini (Federico

Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

3. Padiglione di Roma antica sul Mare: un visitatore davanti ai pannelli con la raffigurazione del mito di Enea (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

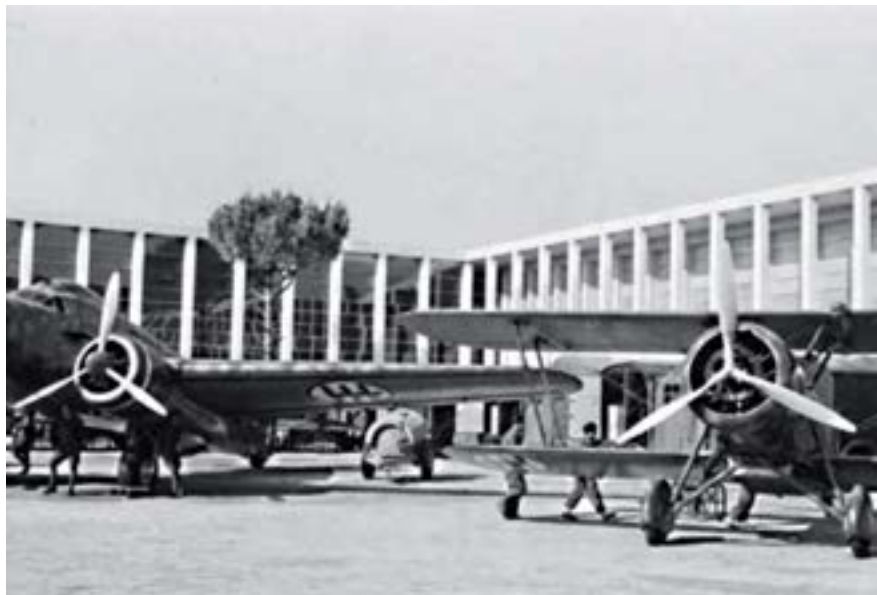
ed Archeologico, della Produzione e del Lavoro, oltre ad altre che, non riconducibili a tali categorie, vengono classificate come «mostre varie»<sup>12</sup>.

L'incarico di dirigere «sotto il punto di vista architettonico-artistico, la delicata e complicatissima materia dell'organizzazione interna di padiglioni»<sup>13</sup> è affidato a Bruno Ernesto La Padula. Tra gli autori degli allestimenti figurano rinomati artisti come Ibleto Bentivoglio, Ugo Ortona, Giorgio Quaroni, Enrico Prampolini, famosi designer del calibro di Erberto Carboni, noti progettisti come Franco Albini, Nino Barillà, Gherardo Bosio, Paolo Caccia Dominioni, Attilio Calzavara, Marcello Canino, Giovanni Battista Ceas, Carlo Cocchia, Luigi Cosenza, Stefania Filo Speziale, lo stesso La Padula, Plinio Marconi, Sergio Mezzina, Vincenzo Passerelli, Luigi Piccinato, Luigi Racheli, Mario Romano, Venturino Ventura, Mario Zanetti, Paolo Zella Milillo, all'epoca più o meno giovani, più o meno affermati, molti dei quali impegnati anche nella realizzazione di quegli stessi o di altri padiglioni. Tra i tanti ordinatori, oltre a enti e istituti prestigiosi, come i Ministeri della Guerra o dell'Esercito, oppure i governi dell'Africa Orientale Italiana o della Libia, intervengono autorevoli esperti dei vari temi in mostra, quali Domenico Bologna, Enzo Carlevaro, Angela Codazzi, Ettore Curzio, Amedeo Maiuri, Bruno Molajoli, Guglielmo Narducci, Ugo Ortolani, Luigi Penta, Arrigo Pozzi, Angelo Ravenni, Giuseppe Tucci, Carlo Zaghi.

Ideati con minuziosa cura, gli allestimenti sono generalmente connotati da incisivi margini di flessibilità. Se, infatti, la gerarchia per la quale i padiglioni possono essere distinti in «permanenti o stabili», «semipermanenti» e a «carattere provvisoriale»<sup>14</sup>, risponde all'esigenza di consentire possibili sviluppi o cambiamenti nel futuro, piuttosto che a questioni economiche, tale necessità è ancora più avvertita negli allestimenti. Qui la flessibilità è appunto frutto dell'idea originaria di dare vita a una Esposizione, quella del 1940, che sia solo la prima di numerose altre volte a documentare le molteplici valenze dei rapporti del popolo italiano con le Terre d'Oltremare. E, come è ovvio, il carattere effimero ne fa un fertile terreno di



sperimentazione, in cui condensare tutte le problematiche del dibattito artistico e architettonico coevo, anche quelle «riguardanti la proposizione di inserti decorativi all'interno di opere architettoniche razionaliste, nel rischio concreto che l'«assolutismo» della forma architettonica moderna potesse comportare una sorta di anestesia rispetto agli interventi pittorici, scultorei e di arte applicata»<sup>15</sup>. Con queste premesse, presentano un



minore grado di flessibilità quegli allestimenti ordinati nei padiglioni del Settore Storico, aleggiando la convinzione che i temi trattati, fondati sul parallelismo tra il fascismo e le varie fasi di un glorioso passato, sarebbero stati validi anche in futuro. Così nel Padiglione di Roma antica sul Mare, progettato da Marcello Canino, le cui pareti curve tappezzate di carte geografiche creano avvolgenti scenari per gli oggetti in mostra, l'allestimento, ordinato da Amedeo Maiuri e Luigi Penta, e ideato dallo stesso Canino assieme a Giuseppe Speciale, difficilmente appare suscettibile di modifiche, anche perché gli espositori (a parete e a pavimento) non risultano amovibili. E pure la sistemazione di Sergio Mezzina per la mostra della Civiltà Cristiana nel padiglione progettato da Roberto Pane si presenta difficilmente flessibile. Avendo, infatti, dovuto fare i conti con un impianto rigidamente basilicale – non è ancora chiaro se l'edificio, con le sue sale, sia stato originariamente concepito come luogo per il culto, e poi trasformato nella destinazione, o sia nato simbolicamente sin dall'inizio nelle forme di un padiglione-chiesa<sup>16</sup> – il singolare ordinamento illustra venti secoli di attività missionaria, mettendo in scena un preciso luogo sacro: il viaggio del missionario è raccontato nell'abside dove un sarcofago del IV secolo funge da altare; un'ampia fascia di legno dorato, con le immagini dei pontefici che si erano distinti per il loro ruolo nelle missioni, occupa l'intera dimensione trasversale del salone e, più in alto, una grande carta geografica ripercorre l'attività missionaria in Africa.

In maniera differente, le esposizioni dedicate alla storia più recente, come quelle curate da Erberto Carboni e Loris De Rosa nella Torre del Partito Nazionale Fascista di Venturino Ventura, oppure da Ibleto Bentivoglio e Attilio Calzavara nel Padiglione del Lavoro Italiano in Africa Orientale, opera di Luigi Racheli, Paolo Zella Milillo e Mario Zanetti, o ancora da

4. Padiglione dell'Aeronautica: la ricostruzione del campo di manovra con gli aerei da guerra (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

5. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana: il villaggio degli indigeni (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

6. Torre del P.N.F, sala V: *Le sanzioni* («Emporium», n. 548, 1940).

Francesco del Pozzo e Ugo Ortona nel Padiglione dell'Esercito di Marcello Canino, si fondano su allestimenti maggiormente flessibili, perché si auspica che i temi raccontati siano suscettibili di costante aggiornamento. In alcuni casi gli oggetti sono sorretti da strutture in metallo o da pareti divisorie mobili, in altri addirittura esibiti anche senza espositori. La Torre, poi, con il suo sistema a piani alternati, offre sette ambienti liberi a doppia altezza, che ben si adattano a esposizioni indefinite volte a offrire una sintesi dell'operato del Fascismo nell'arco di vent'anni. La mostra, ordinata da Ettore Curzio, si svolge attraverso un percorso che origina all'ultimo piano, raggiunto in ascensore dal visitatore, e da qui si snoda mediante la rampa di collegamento, attraverso le tappe del Giuramento, dell'Ottocento politico e coloniale, del volontarismo fascista, dell'esperimento sanzionista, dell'epopea legionaria in Africa, della Guerra civile in Spagna, sino alla base dov'è collocato il sacrario dei legionari caduti. Nel Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, poi, dove si intende rappresentare che «la colonizzazione non si ispira alla rapacità del predonismo coloniale di stampo capitalistico, ma fedele alla tradizione di Roma, cerca di affratellare l'indigeno al metropolitano, redime le zone soggette con eque leggi, le feconda nell'umana concordia e santità del lavoro»<sup>17</sup>, l'allestimento conta anche sulla ricostruzione chiaramente temporanea del villaggio indigeno, le cui strutture sono esse stesse opere in mostra: dalle capanne circolari con gli attrezzi dei minatori, a quelle in cui è ricostruita la vita di accampamento dagli stessi 56 nativi dell'Abissinia, incaricati di animare la mostra realizzando dal vivo lavori d'artigianato, sotto la sorveglianza di un apposito nucleo di polizia dell'Africa Italiana. Un'area, questa, che, assieme al Parco Faunistico e all'Acquario Tropicale, diventa una delle più visitate nel solo mese di apertura.

Il carattere di flessibilità nel tempo, unito a un generale dinamismo degli elementi esposti, è ancora più evidente, poi, nei padiglioni del Settore della Produzione e del Lavoro, le cui 34 mostre, distribuite in 150 sale allestite da talentuosi progettisti, mirano soprattutto a dimostrare la capacità di proiettarsi verso l'avvenire. Va inoltre sottolineato che nel rapporto tra architetture e mostre, gli autori delle prime dimostrano spesso una notevole capacità a misurarsi con le varie scale progettuali.





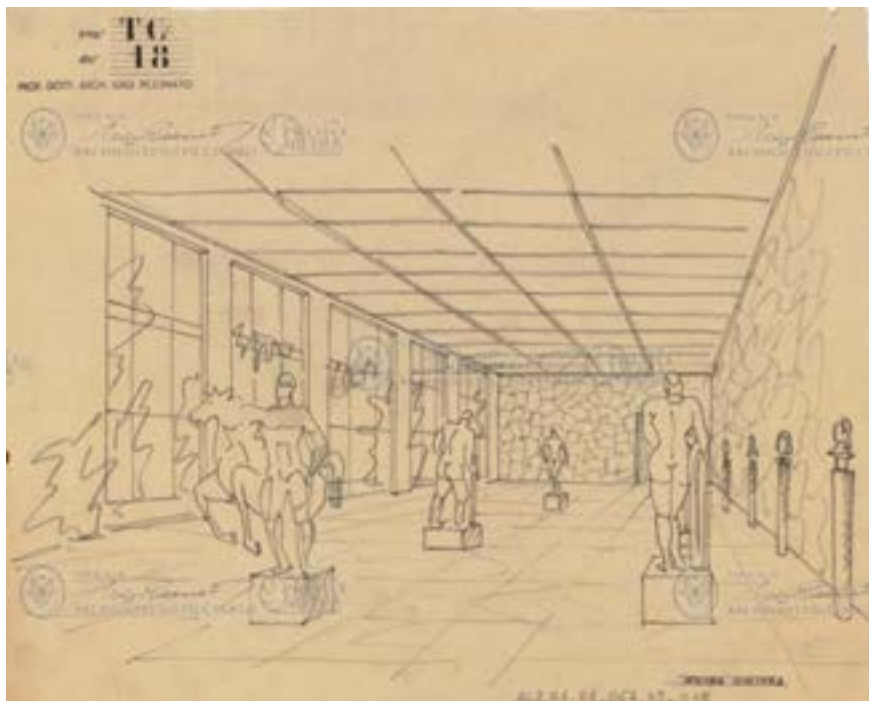
Pertanto, nel caso dell'esposizione di Roma antica sul Mare Marcello Canino disegna finanche le bacheche di alcune delle sette sale<sup>18</sup>, in cui vengono illustrati i capitoli della «gloriosa marcia su Roma e la conquista del Mediterraneo, la marina da guerra, le provincie d'oltremare, la marina mercantile, il trionfo romano, il simbolo di Roma come potenza marinara»<sup>19</sup>. L'operazione è condotta attraverso un'interpretazione in chiave moderna dei simboli più efficaci: gli ambienti sono organizzati attorno al piazzale Roma, sorta di vestibolo verso la piazza Mussolini, e tra Maiuri e Canino si instaura un forte rapporto di collaborazione, tanto è vero che le tavole tecniche sono pensate in funzione degli oggetti da esporre, integrando il materiale documentario sia nell'impianto espositivo che nell'architettura, nella direzione di un'astrazione del segno ai fini di una «metafisica solennità»<sup>20</sup>, dove l'architettura viene semplificata in pochi tratti essenziali per esaltare gli allestimenti. Aspetto evidente questo nella sesta stanza, la cosiddetta sala dei Cesari, dove le statue degli imperatori – Augusto, Tiberio, Tito, Vespasiano, Traiano, Adriano, Settimio Severo, Marco Aurelio, Diocleziano, Costantino, individuati accuratamente sulla base di motivi storici legati al tema delle



conquiste sul mare – vengono esposte a tutto tondo, come in parata, davanti ad aperture con lamelle orizzontali, e pensate in chiara relazione con le aperture, a loro volta ideate per fornire un certo tipo di illuminazione alle sculture. Sulla parete opposta, campeggia la riproduzione dei Trionfi di Cesare realizzati da Andrea Mantegna.

E ancora, con la mostra delle Repubbliche marinare, ordinata da Oscar Bacichi e predisposta di nuovo da Canino, nel padiglione di cui questi è anche progettista, il dialogo tra edificio e allestimento è tale per cui si fondono «in una [unica] realtà ricostruzioni e ambiente, quelle frutto di amoroso ed entusiastico studio, questo vivo per delicati richiami compositivi e decorativi»<sup>21</sup>. E il racconto dell'espansione delle Repubbliche, della prima Crociata, della battaglia di Lepanto, della guerra di Candia, culminano nel sacrario delle reliquie, e sono sigillati dalla ricostruzione della famosa galea di Marco Querini.

Anche interessante è lo studio elaborato da Luigi Piccinato per la mostra delle sculture nel Palazzo dell'Arte, negli ambienti prospicienti il salone dei congressi, a doppia altezza. L'esposizione, inaugurata alla presenza dell'allora ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, e particolarmente lodata per finezza di dettagli, raccoglie significative opere d'arte coloniale dell'Ottocento e numerose realizzazioni di artisti viventi ispirate al tema e al paesaggio dell'Impero, oltre a una rassegna dei lavori di rinomati artisti combattenti, come ad esempio Antonio Locatelli. Per essa l'architetto di Legnago immagina, al di sopra del vano scala e del ridotto del teatro, un vasto ambiente a pianta rettangolare coperto da un lucernario, sulla cui forma ragiona in più occasioni, dove colloca i gruppi scultorei. Addossa poi alla lunga parete piena una serie di sostegni cilindrici per piccoli elementi plastici. E soprattutto concepisce la scansione dell'altra parete lunga con ampie pareti vetrate, inserite tra un pilastro e l'altro, aperte su un giardino pensile, che denomina «serra per sculture»<sup>22</sup>.



7. Luigi Piccinato, Prospettiva del progetto per l'allestimento della Mostra delle sculture nel Palazzo dell'arte, 1940 (ALP\_01.02\_067.05\_018).

8. Padiglione di Roma antica sul Mare: visitatori nella sala dei Cesari (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

9. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana: l'allestimento delle passerelle (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

Un'analogia sinergica tra le varie scale progettuali emerge pure in vari padiglioni del Settore Produzione e Lavoro: ad esempio, in quello che Stefania Filo Speciale immagina per accogliere la mostra della silvicoltura e del legno, il bambù è contemporaneamente elemento costruttivo, rivestimento, partito decorativo, oggetto esposto, abilmente allusivo alle sculture lignee africane.

E ancora, significativo in tutti gli allestimenti è il ricorso all'uso della luce come vero materiale progettuale. Raffinati chiaroscuri diurni animano le mostre visibili dalle pensiline del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. Effetti di controluce nella sala dei Cesari esaltano le statue degli imperatori in parata le quali, ulteriormente caricate di importanza dagli alti basamenti che costringono il visitatore ad alzare lo sguardo, trasfigurano in indistinti gloriosi personaggi, con cui si intende evocare figure dei gerarchi fascisti.

Effetti di luminosità da mezzogiorno sono ottenuti da lucernari, attraverso cui sapienti impianti di illuminazione notturna si alternano a un'abbagliante luce diurna che, quando convogliata



sui plastici, offre al visitatore la sensazione di viste a volo d'uccello dei plastici e delle immagini, anche grazie alla collocazione quasi rasoterra degli espositori. Si tratta di un uso spesso evocativo – come nel caso del Padiglione della Razza progettato da Ferdinando Chiaromonte –, dove l'allestimento di Mario Romano e Ugo Blasi introduce piccole lampade aggettanti schermate, poste a breve distanza le une dalle altre, a rischiarare in maniera uniforme la fascia dei pannelli con i montaggi fotografici inneggianti al popolo del fascismo, trasformando le im-

magini in soggetti ‘emanatori’ di luce, per accentuare il senso dei valori che si voleva comunicare.

La sera, poi, nell’intero complesso «una illuminazione sagacemente studiata, mette in grande rilievo i motivi decorativi del verde e delle acque, creando tra la vegetazione e le fontane una vera atmosfera di fiaba che contribuisce ad arricchire an-

cora il fascino di questa riuscitissima esposizione»<sup>23</sup>.

E così, al pari dell’acqua e del verde, la luce, abilmente integrata anche alla musica, concorre alla creazione di un’illusione e a «sollecitare nel pubblico un rapporto non distaccato, né freddo, ma partecipe ed entusiasta del luogo, dei materiali esposti, dell’iniziativa e del disegno politico in cui si colloca»<sup>24</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare a Napoli – Anno XVIII*, in «Emporium», n. 548, 1940, pp. 56-59, qui p. 57.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Come è noto, non tutte le architetture dell’impianto del 1940 escono indenni dagli eventi bellici e dall’occupazione delle truppe armate; gli allestimenti interni, poi, concepiti nella maggior parte dei casi come effimeri, raramente sono sopravvissuti sino all’attualità. Come tali sono meno documentati e studiati. Le fonti più significative per una loro ricostruzione sono rappresentate dalle seguenti pubblicazioni: *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, Napoli, Stabilimento tipografico F. Raimondi, 1940; *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, Napoli 9 maggio–15 ottobre 1940, Genova, SAIGA, 1940; *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, Napoli, Campi Flegrei, 9 maggio–15 ottobre 1940–XVIII: *documentario*, Torino, Industrie grafiche Gros Monti & C., 1940. E inoltre da «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941; «Emporium», n. 548, 1940; oltre che da una serie di scatti e filmati dell’Istituto Luce e dalle immagini provenienti dagli archivi dei fotografi. In tempi recenti il tema è stato affrontato in: G. Arena, *Visioni d’oltremare, allestimenti e politica dell’immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011; Id., *Dalla prima Mostra triennale delle Terre d’Oltremare alla prima Mostra Triennale del Lavoro italiano nel mondo*, Edizioni Fioranna, Napoli, 2012; Id., *Allestimenti e apparati decorativi alla Mostra d’Oltremare: Meliorre Melis e il padiglione Libia*, in «Napoli nobilissima», n. 2, 2011, pp. 137-152. Inoltre, il tema degli allestimenti nell’impianto del 1940 è pure stato oggetto di studio in: C. Leone, *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare: padiglioni e allestimenti*, Tesi di laurea in Architettura, relatore F. Mangone, Dipartimento di Architettura, Università

degli studi di Napoli Federico II, a.a. 2017-18.

<sup>4</sup> G. Arena, *Napoli 1940-1952*, cit., p. 14.

<sup>5</sup> Ivi, p. 10.

<sup>6</sup> A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, pp. 6-7.

<sup>7</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre italiane d’Oltremare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 1-6, qui pp. 4-5.

<sup>8</sup> M. Biancale, *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, in «Le Arti», ottobre-novembre 1940, pp. 54-57.

<sup>9</sup> Ivi, p. 55.

<sup>10</sup> Entrambe le mostre sono allestite da Bruno Ernesto La Padula con l’intervento e il supporto del Ministero della Difesa nell’ordinamento.

<sup>11</sup> *La prima domenica alla Triennale. Decine di migliaia di persone hanno visitato ieri la Mostra*, in «Roma», n. 115, 13 maggio 1940.

<sup>12</sup> Sono, pertanto, allestite le seguenti mostre: dell’espansione di Roma nel Mediterraneo, in Africa e in Asia; delle Repubbliche Marinare e delle Marinerie Italiane dell’800; dei Pionieri e degli Esploratori Italiani in Africa; delle Conquiste coloniali e delle Conquiste dell’Impero; delle Forze Armate: Esercito, Aeronautica e Marina; del Partito Nazionale Fascista; dell’Africa Orientale Italiana, dei Villaggi indigeni dell’Africa Orientale Italiana e del Lavoro Italiano in Africa; della Libia; delle Isole Italiane dell’Egeo; e dell’espansione Italiana in Oriente; della Civiltà Cristiana in Africa; dell’Albania; della Razza; della Cultura e Propaganda; del Libro e del Giornale; Sanitaria (Medicina, Igiene, Veterinaria); della Caccia e Zootecnica; della Pesca; della Colonizzazione; dell’Ortofrutticoltura; dei Cereali; dei Coloniali; della Meccanica agraria; del Caucciù; della Pubblicità; della Silvicoltura e del Legno; della Tecnica; dell’Elettrotecnica; delle Fibre tessili; dell’Arredamento. Le sezioni sono poi talvolta articolate in sottosezioni.

<sup>13</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d’Oltremare*, cit., p. 6.

<sup>14</sup> U. Siola, *La Mostra d’Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 61.

<sup>15</sup> A. Roscini Vitali, *Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)*, in «Il capitale culturale», n. 14, 2016, numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, pp. 787-813, qui p. 802.

<sup>16</sup> Cfr. a riguardo A. Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla Mostra d’Oltremare*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 125-130, e dello stesso autore il saggio *Il padiglione della Civiltà Cristiana in Africa*, nel presente volume.

<sup>17</sup> *Mostra dell’A.O.I.*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 41-45, qui p. 41.

<sup>18</sup> Canino disegna sicuramente le bacheche nella XII e nella XIII sala, dedicate rispettivamente alla Guerra di Candia e alla Marina ligure, sarda, toscana e pontificia, così come dimostrano alcuni elaborati grafici conservati presso l’Archivio della Mostra d’Oltremare.

<sup>19</sup> *Mostra di Roma Antica sul Mare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 11-13, qui p. 11.

<sup>20</sup> G. Canella, *Una misura tra modernità e tradizione*, in *Marcello Canino 1895-1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, 2005, pp. 49-57, qui p. 56.

<sup>21</sup> *Mostra delle Repubbliche Marinare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 15-18, qui p. 15.

<sup>22</sup> Il progetto è custodito presso l’Archivio Luigi Piccinato di Roma ed è individuato dalla sigla: ALP\_01.02\_067.05; in particolare i disegni, a oggi inediti, in cui è rappresentata tale idea di allestimento hanno le seguenti signature: ALP\_01.02\_067.05\_016, ALP\_01.02\_067.05\_017, ALP\_01.02\_067.05\_018.

<sup>23</sup> *Architettura del verde*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, pp. 84-87, qui p. 87.

<sup>24</sup> A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare*, in «ArQ», n. 3, 1990, pp. 74-84, qui p. 83.



# Il parco della Mostra d'Oltremare: un giardino storico nel panorama internazionale

Massimo Visone

## *Una distrazione storiografica*

Parco o verde urbano? Giardino pubblico o spazio effimero? *Architettura del verde* è il titolo del contributo che definisce il progetto di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia, spiegando che si tratta di «elementi naturali, inseriti con sapiente eleganza compositiva nell'architettura degli edifici»<sup>1</sup>. Su questa locuzione si è consumata la narrazione del sistema di acque e di piante della Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli, non senza generare confusione e ambiguità.

In realtà, la complessità dell'intervento legittima tutte le definizioni<sup>2</sup>. Le dimensioni, la recinzione, l'evidenza vegetale, la destinazione d'uso, l'accessibilità, gli spazi tematici, la programmazione e la pianificazione urbanistica, la sistemazione delle strade circostanti e l'aderenza alle discussioni in corso mostrano in quest'opera una varietà culturale, tecnica e tipologica di rilievo.

La qualità e la dimensione degli spazi aperti meritano, in questa sede, una maggiore contestualizzazione e un'approfondita analisi per dipanare una storia che presenta caratteri ancora opachi, contrariamente a quanto avvenuto per le arti e le architetture nel piano curato da Marcello Canino tra il 1938 e il 1940. Come disse lo stesso Cocchia, «di tutto il complesso realizzato per la Mostra, il grande Parco verde costituisce indubbiamente la parte che può ben dirsi di maggiore interesse. La Mostra fu concepita tutta in funzione del suo Parco e, una volta tanto, l'entusiasmo sin dall'inizio non fu fuorviato o menomato dallo scarso effetto, che è di solito inevitabile in ogni impianto di zone verdi»<sup>3</sup>.

Come spesso avviene per l'architettura contemporanea, le cronache hanno fatto storia e indirizzato l'attenzione su tematiche e soggetti elusi dagli studi di settore, con contributi descrittivi più che di interpretazione, e con spunti di riflessione non sempre sviluppati. La distanza cronologica, una rinnovata prospettiva storica e una significativa maturazione critica consentono oggi di riconoscere nel parco della Mostra d'Oltremare un 'giardino storico' che, come tale, va raccontato e salvaguardato per la conservazione della sua identità. I contributi scientifici<sup>4</sup> più pertinenti la storia non hanno mancato di presentare alcune conflittualità e parzialità, restituendo un quadro che merita di essere inserito nel panorama internazionale.

Nella fortuna critica dell'architettura dei giardini, la storia di

quelli pubblici acquisisce una sua specificità abbastanza di recente<sup>5</sup>. A partire dagli anni novanta del Novecento, si è costituita un'autonoma pubblicistica di settore, determinando la consapevolezza di un diverso approccio scientifico nella storia dell'architettura. Questo interesse è sintomatico di un nuovo indirizzo di ricerca e di una rinnovata attenzione da parte delle amministrazioni, più sensibili a valorizzare l'identità collettiva, tanto del patrimonio costruito quanto del giardino storico<sup>6</sup>.

Detto ciò, è singolare che la Mostra d'Oltremare di Napoli non abbia trovato spazio nella storiografia nazionale di settore. Questa distrazione pone lo studioso davanti ad alcune domande di carattere sia storico e culturale, che formale e storiografico. È evidente che la sedimentazione di contributi scientifici sulla progettazione dell'impianto planimetrico e delle opere architettoniche abbia messo in ombra considerazioni analitiche e di merito sul parco. Questo dato di fatto va inserito in un più maturo sistema di conoscenze e in una maggiore presa di coscienza nel campo dell'architettura, a dispetto della più recente storia dei giardini<sup>7</sup>. Si è trattato spesso di una storia dominata dalla ricostruzione del percorso evolutivo del 'moderno' e maggiormente impegnata nel ripercorrere e narrare la ricezione, la diffusione, lo sviluppo e la traduzione della lezione dei maestri del Novecento.

L'architettura del verde di Piccinato e Cocchia è sin dal principio descritta quale connettore del sistema compositivo generale, mettendo in rilievo l'autorialità del progetto, l'estensione territoriale, la quantità e la varietà botanica e la magniloquenza degli interventi, utilizzando di frequente principi e teorie urbanistiche relative al verde urbano per la lettura dell'architettura dei giardini (o dell'arte dei giardini, come si chiamava allora la disciplina). In tal senso, è opportuno introdurre una comparazione non solo con i parchi pubblici, ma anche con i giardini delle mostre temporanee, in particolare con quelli delle fiere coloniali, in maniera tale da comprenderne qualità, significati e valori storici e culturali, al di là di quelli deducibili da analisi autoptiche.

## *I repertori antologici*

Il *revival* esotico è un genere caratterizzante le esposizioni coloniali promosse dalle maggiori potenze europee. Sin dalla loro ideazione, nella seconda metà dell'Ottocento, sono ricorrenti le ricostruzioni ambientali e stilistiche di



strade e villaggi, tra le principali attrazioni delle fiere. ‘Figuranti’ provenienti dalle colonie catapultano i visitatori in mondi lontani ed esaltano la missione civilizzatrice, non senza scadere in facili stereotipi<sup>8</sup>. L’aspetto vegetale è confinato in monumentali serre o nei giardini botanici, per mostrare con intento didascalico le conquiste scientifiche. Il disegno paesaggistico è limitato all’alberatura dei percorsi, alla perimetrazione dei lotti e alla sistemazione dei villaggi. Questi sono trattati come *fabrique de jardin* di stampo romantico e sono raffrontati con i monumentali padiglioni nazionali, che celebrano il successo dell’imperialismo e del colonialismo<sup>9</sup>.

Il 28 aprile del 1925 si inaugura a Parigi l’Esposizione Internazionale di Arti decorative e industriali moderne. L’esposizione, progettata nel 1913 all’interno della cultura dell’*Art Nouveau*, finirà invece per accogliere l’*Esprit Nouveau*, che caratterizzerà gli anni della sperimentazione tra le due guerre. In quell’occasione trovano forma i primi giardini in cui si rompe con la tradizione e si propongono soluzioni innovative. Gli architetti si mostrano capaci di tradurre i principi di elementarità e razionalità anche nell’architettura del verde<sup>10</sup>. Alcune realizzazioni mostrano tutta la modernità dell’opera. Facciamo riferimento agli *arbres de béton* dei gemelli Martel nel *Jardin de l’habitation moderne* di Robert Mallet-Stevens e, soprattutto, all’artificioso *Jardin d’Eau et de Lumière* di Gabriel Guévrekian. Quest’ultimo è certamente il più noto, essendo considerato il primo di una serie di giardini cubisti. Altri seguiranno e svilupperanno quella tendenza, come Pierre Émile Legrain, nel disegno tutto geometrico del giardino per villa Tachard a La Celle Saint-Claude (1924); André e Paul Vera e Jean-Charles Moreux nell’Hôtel de Noailles

A pag. 298

1. Federico Patellani, Mostra dell’Africa Orientale Italiana, il trapianto di un baobab e la chiesa copta nel villaggio indigeno, 1939-1940 (Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, PR. 297/FT. 34).

2. Gabriel Guévrekian, Disegno preparatorio del *Jardin d’Eau et de Lumière* per l’Esposizione Internazionale di Arti decorative e industriali di Parigi, 1925 (*Jardins de Marrast*, Paris: Editions d’art Charles Moreau, 1926).

3. Giulio Minoletti e Alberto Cingria, *Giardino del Sud*, 1931 («Rassegna di architettura», aprile 1931).

(1926) e nell’Hôtel de Rouché (1929) a Parigi; ma anche Le Corbusier nei tetti-giardino dell’appartamento di Charles de Besteigui a Parigi (1929), tutti con l’intento di tradurre nelle proprie opere l’arte del tempo<sup>11</sup>.

È stato però messo in evidenza un aspetto meno noto del primo giardino di Guévrekian, in cui emerge il persistere di un certo *revival* stilistico. Questi, infatti, rielabora in chiave geometrica l’immaginario fantastico del giardino persiano<sup>12</sup>. La scelta non fu casuale: la Persia era stata indicata da Jean Claude Nicolas Forestier. L’architetto paesaggista e ispettore generale dei giardini dell’Esposizione individuò tra le recenti acquisizioni coloniali della Francia alcuni degli stili più opportuni da rielaborare in chiave nazionalista. Se Guévrekian, architetto di origini armenie, celebrava così il Mandato francese della Siria (1923), evocando l’antico impero conquistato da Alessandro Magno, Albert Laprade associava la vegetazione e i dettagli dei suoi *Jardin des oiseaux* e *Bassin des nymphéas* ai giardini islamici del Protettorato Francese del Marocco (1912) grazie alla sua esperienza professionale nella colonia africana<sup>13</sup>.

La nuova estetica del CIAM, la crisi del 1929 e l’avanzata delle forze conservatrici sopiranno ogni tentativo di sviluppare l’arte dei giardini a partire da questi primi risultati d’avanguardia, fino a considerare eccessivamente pittoriche le opere del paesaggista brasiliano Roberto Burle Marx<sup>14</sup>. Nel 1931, sempre in Francia, con l’Esposizione Coloniale Internazionale il giardino acquisisce nuovamente una sistemazione antologica nel monumentale piano della fiera. L’*Avenue des colonies française* è il maestoso asse stradale nel cuore del settore nazionale, l’unico percorso rettilineo dell’intero complesso, spoglio e assolato, in cui si succedono gli ingressi ai padiglioni. Il piano evidenzia l’arresto delle spinte moderniste e il ritorno ad ambientazioni coerenti con il paesaggio d’origine, con l’architettura del verde conclusa nei settori geografici. Il termine che meglio esalta l’effetto dei giardini è *féerique*: un mondo fatato, esaltato dalla forza elettrica messa in gioco per illuminare l’esposizione in qualsiasi ora del giorno<sup>15</sup>.

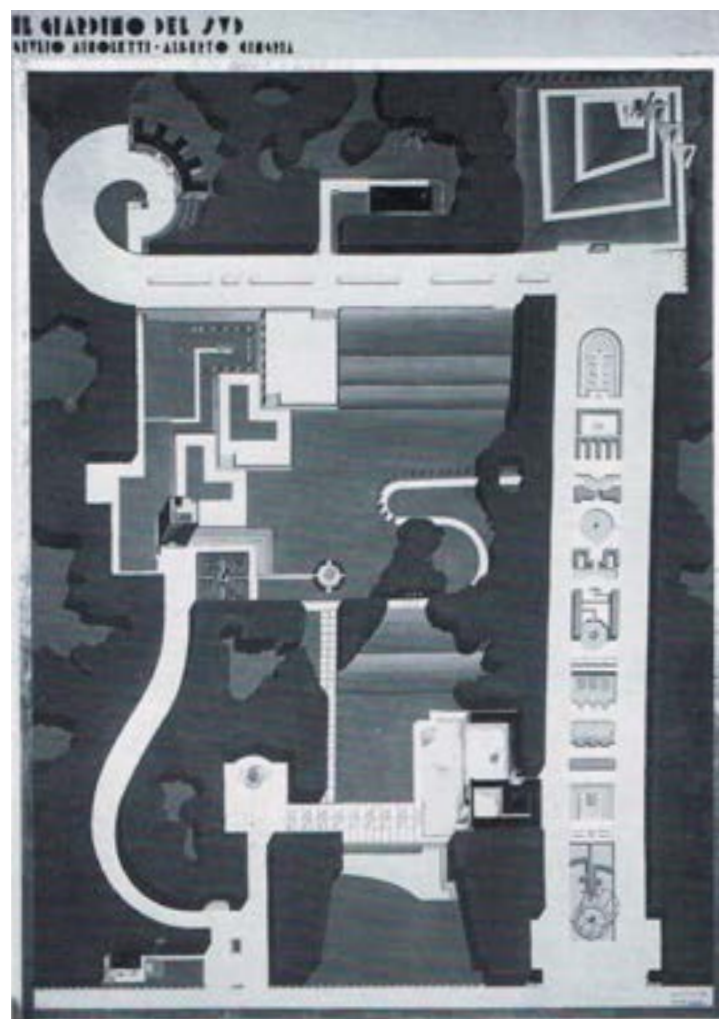
Ciò avveniva nell'Europa dei regimi<sup>16</sup>: si esaltavano il rigoroso *Heimatschutzstil* nel mondo germanico, le comuni radici rurali nell'universo sovietico e il reclamato ritorno all'ordine nella sfera culturale fascista. Si tratta oggi di un patrimonio a lungo considerato scomodo, la cui revisione è spesso limitata alla capacità degli architetti di elaborare i messaggi del potere e della propaganda, in cui il velo della retorica riveste il linguaggio del 'moderno'<sup>17</sup>.

#### *Tra modernità e italianità*

In Italia, l'interesse nei confronti del giardino cresce dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento<sup>18</sup>, quando il ruolo dello stile per il giardino arriva ad acquisire caratteristiche non solo nazionali, ma anche razziali<sup>19</sup>. Come ha osservato Vincenzo Cazzato, i frequenti restauri di quegli anni portano a bandire tanto lo stile all'inglese, quanto quello francese, con l'intento di ricreare quello originario. Le conseguenze di questi interventi furono duplici: da un lato, la creazione di un 'doppio' del giardino all'italiana<sup>20</sup> e, dall'altro, la progettazione di giardini moderni utilizzando modelli del classicismo italiano.

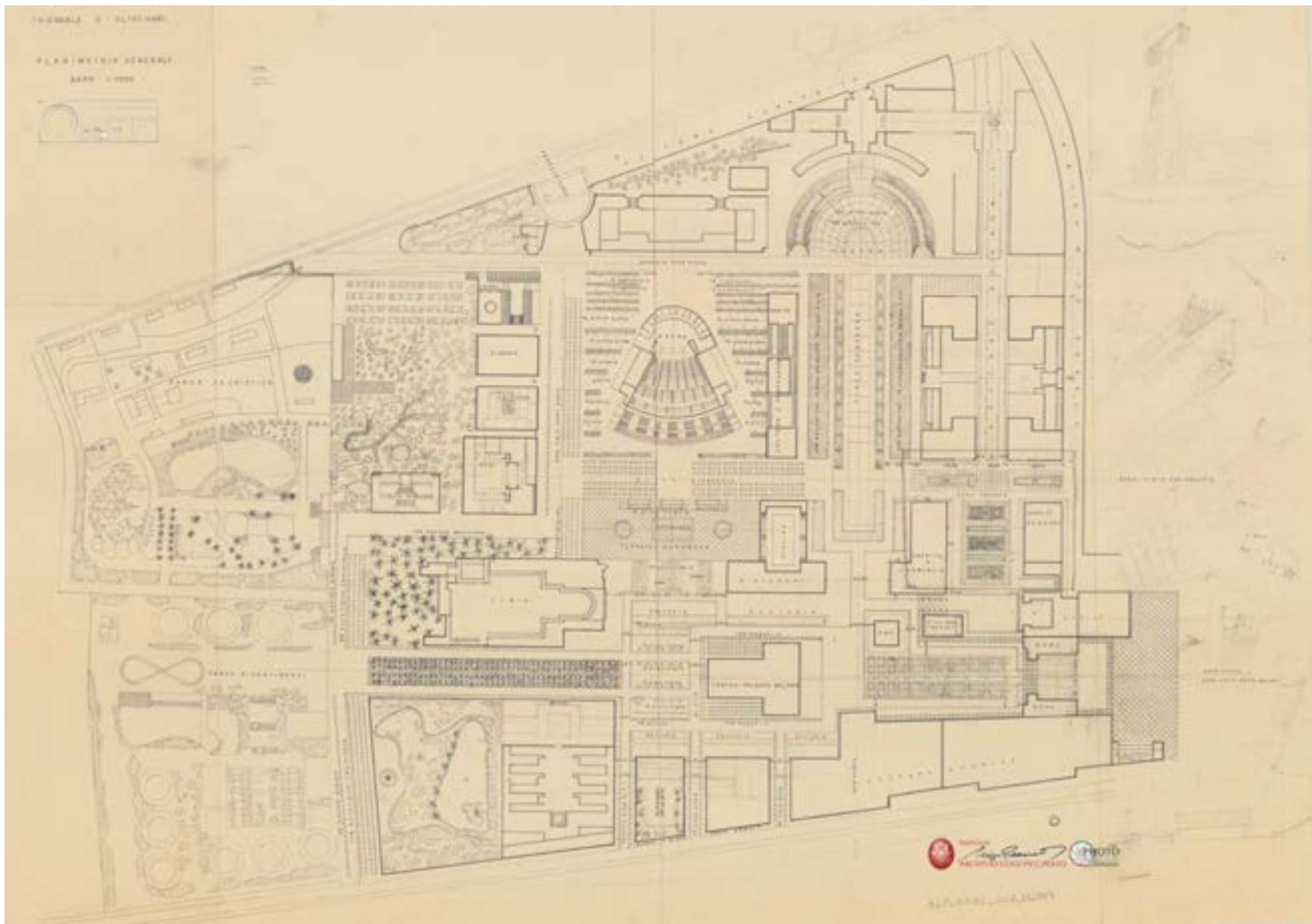
Nel 1924, Luigi Damis<sup>21</sup>, con ampie argomentazioni e con documentazione storico-iconografica, pone l'accento proprio sul contrasto tra lo stile italiano e quello paesaggistico. A sancire questa distanza è Luigi Piccinato, che usa il termine «invasione» per definire tutta l'estraneità dell'impiego del giardino all'inglese in Italia nella voce «Giardino», redatta per l'*Enciclopedia italiana*<sup>22</sup>.

L'epilogo nazionalista è la Mostra di Firenze del 1931, che pure aveva avuto un precedente nel 1928<sup>23</sup>. Nel catalogo a cura di Ugo Ojetti e nelle coeve recensioni prevalgono l'enfasi linguistica, la metafora e l'esaltazione delle caratteristiche del giardino italiano, strumentalizzate in funzione del messaggio fascista<sup>24</sup>. Qualche contraddizione emerge nel concorso per un giardino pubblico bandito per l'occasione. La commissione presieduta dallo stesso Ojetti premia due progetti tra loro distinti. Come si legge nella relazione di Piccinato, essi «sembrano rispondere solo separatamente e singolarmente [...] ai due requisiti del bando: la *modernità* della concezione e l'*italianità* del carattere»<sup>25</sup>. Dei due *ex aequo*, il *Giardino del Sud* di Giulio Minoletti e Alberto Cingria è quello che meglio rispecchia il complesso punto di partenza del razionalismo italiano nell'arte dei giardini. Il progetto è «composto con grande libertà di distribuzione che lo avvicina più alle composizioni romantiche del giardino 'all'inglese', mentre lo allontana dalla simmetrica compostezza e dalla serena euritmia così caratteristiche nei Giardini Italiani. Gli elementi bosco e prato vi sono trattati a massa con evidente affinità alle composizioni naturalistiche, mentre larghi viali (troppo larghi in quanto non alberati) costituiscono l'ossatura con



varie 'trovate' gustose e simmetriche»<sup>26</sup>. Si tratta di un giardino che tenta di liberarsi della stereometria classicista, non senza ammiccamenti alla grafica purista. Questo offre una molteplicità piuttosto impreveduta di aspetti simultanei e contrastanti, che non mancheranno di tornare nel parco della Mostra d'Oltremare di Napoli. Si allude, in particolare, all'intersezione sfalsata di due assi monumentali e non baricentrici accostati a una varietà di altri episodi, in cui è chiaramente distinguibile una maglia secondaria con aree tematiche, che sintetizzano gli elementi del giardino italiano e accolgono le attrezzature del tempo libero<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda le esposizioni, quelle svolte in Italia tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale ebbero sistemazione principalmente nei giardini pubblici. La partecipazione italiana a quelle coloniali ha invece un forte impulso proprio durante il ventennio fascista<sup>28</sup>. La sistemazione dei giardini è ancorata alla retorica nazionalistica, con una duplice modalità di espressione: da un lato, riproduzioni di villaggi tribali, a partire dall'Esposizione nazionale di Torino 1928, in ambientazioni aride e spoglie; dall'altro, l'affermazione di



modelli rinascimentali e alla romana, a partire dall'Esposizione internazionale di Parigi nel 1931<sup>29</sup>.

Il messaggio della propaganda si inverte nelle fiere d'oltremare. L'intento è mostrare la forza civilizzatrice e la spinta modernizzatrice operate dall'Italia, in maniera più marcata dopo la proclamazione dell'Impero (1936). Nella Fiera di Tripoli (1927-1939) e nelle opere coloniali prevale l'architettura, con l'uso di una molteplicità di codici stilistici. Il tentativo di mediare le istanze monumentali di rappresentanza con la tradizione locale trova espressione nell'uso di specie botaniche autoctone per la piantumazione del verde urbano, prevalentemente palme allineate che costituiscono un immediato precedente di riferimento per il viale delle Palme di Napoli, in cui il rigore 'civilizzatore' del disegno razionalista

a scala urbana investe la spontaneità del tessuto preesistente<sup>30</sup>. L'orizzonte culturale del razionalismo mediterraneo sposta l'asse di riferimento dalle isole e dalla vegetazione nostrana e si allarga verso le Terre d'Oltremare, rendendo lo spazio un luogo politico, come d'altronde era avvenuto nella prima diffusione del giardino all'inglese, dove la corona britannica intendeva mostrare la varietà e la molteplicità della natura dei propri possedimenti al di fuori dell'Europa<sup>31</sup>.

#### *Il parco della Mostra d'Oltremare di Napoli*

Sulla base di questa lunga premessa è possibile intravedere nel parco della Mostra d'Oltremare di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia l'affermazione di un'altra modernità anche nell'arte dei giardini, in cui convergono razionalismo d'impianto, clas-



4. Luigi Piccinato, Planimetria generale della Triennale d'Oltremare con l'indicazione delle specie vegetali, 1938. Archivio Luigi Piccinato, Roma (ALP\_01.02\_067.01\_007).

sicismo accademico, *revival* coloniale, monumentalismo formale, funzionalismo stilistico e scienza botanica, con il supporto di Francesco Trotta e Vincenzo Parisi in qualità di ordinatori. Infatti, come l'arte, anche il progetto paesaggistico «svolge un fondamentale ruolo nella attuazione di un vastissimo progetto di fusione della cultura di massa con la cultura alta, con molteplici soluzioni tecniche e stilistiche»<sup>32</sup>. «Si sono così presentati, ordinati secondo le esigenze tematiche, esemplari di flora nostrana ed esotica; accanto ai molti pini, querce, lauri disseminati per ogni dove, ecco apparire felicemente sposati ai primi esemplari esotici: banani, cocchi, palme, eucalipti, cactus»<sup>33</sup>. L'architettura del verde è qui un progetto unitario, strumentale al messaggio e in aperto dialogo con i padiglioni di riferimento, articolando i temi presenti nei diversi settori in un immaginario fantastico, che di lì a breve sarebbe crollato. Come la Reggia di Caserta, la Mostra d'Oltremare è l'ultima grande opera che chiude un ciclo storico in Europa.

Il sistema compositivo che sottende alla costruzione finale dell'impianto tiene conto di una maglia ortogonale giocata sulla reciproca integrazione di aree verdi, spazi pubblici e volumi distribuiti in una successione di episodi, di visuali e di fondali prospettici variabili, superando la centralizzazione del primo progetto, incentrato sulla nuda piazza dell'Impero interamente pavimentata e sull'asse trasversale proveniente dall'ingresso nord, visibile nel plastico del planovolumetrico del 1938<sup>34</sup>. La griglia realizzata è scandita da assi principali di penetrazione e assi secondari di distribuzione che rifiuta la rigidità simmetrica, come nell'esposizione di Parigi 1937 e nell'E42 di Roma, e si discosta del tutto dal naturalismo delle precedenti esposizioni coloniali. Il piano risulta così informato «al criterio romantico di pittoreschi aggruppamenti di spazi [...] che a quello di tracciati chiari dal punto di vista della fluidità del traffico. [...] Le piazze, i larghi, le zone verdi ed arboree si intersecano e compenetrano con giochi prospettici inaspettati ed un po' frammentari»<sup>35</sup>.

Al razionalismo urbanistico non corrisponde del tutto quello del tessuto paesaggistico, le cui linee di costruzione conferiscono una certa dinamicità planimetrica. Viali privi del carattere spoglio e assoluto dell'*Avenue des colonies française* del 1931 e delle mere alberature stradali di Roma, ma distinti ogni volta da una specifica scelta botanica o da elaborati giochi d'acqua e di colore. Osservato attraverso la zonizzazione per settori, il tessuto arboreo rispondeva in pieno al principale compito di

distinguere natura locale e natura coloniale nei rispettivi settori, fino a divenire esso stesso fattore di caratterizzazione e riconoscibilità. In tal senso, alle specie botaniche era assegnato il compito di conformare la giusta e vivificante cornice delle architetture d'oltremare o di quelle nazionali. Uno dei compiti dell'architettura del verde e del sistema delle acque, dunque, era quello di contribuire alla composizione scenografica degli spazi, con l'intento di ricreare «tra la vegetazione e le fontane una vera atmosfera di fiaba»<sup>36</sup>, maggiormente accentuata di notte da una particolare illuminazione.

Nel 1943, Piccinato parla di «sistema del verde», della sua funzione connettiva e del suo ruolo predominante nella progettazione a scala urbana. Questo «deve essere disposto in maniera da permeare l'intero corpo edilizio [...] dunque [...] guida e sorregge il piano della città. Ne consegue che il sistema del verde è pregiudiziale e sostanziale nella progettazione di un quartiere o di una città: deve essere pensato e progettato almeno contemporaneamente (se non prima) alla struttura viaria e a quella edilizia»<sup>37</sup>.

Nel riconsiderare il ruolo di Luigi Piccinato nella costruzione del complesso fieristico<sup>38</sup>, va riconsiderato anche il suo apporto nelle scelte dell'impianto paesaggistico, grazie alla sua ricca specializzazione nel settore. Piccinato, come è noto, dal 1924 al 1930 è assistente di Marcello Piacentini presso il corso di Edilizia cittadina e Arte dei giardini della Regia Scuola di Architettura di Roma, nel 1931 è membro della Commissione giudicatrice del concorso bandito in occasione della Mostra del giardino italiano, nel 1933 redige la voce «Giardino» per l'*Enciclopedia italiana*, nel 1937 assume l'incarico di Storia del giardino presso l'Università di Perugia, dal 4 novembre dello stesso anno è membro della Commissione per lo studio della sistemazione dei giardini dell'Esposizione Universale di Roma<sup>39</sup> e, infine, nei suoi scritti pone particolare attenzione al tema del verde<sup>40</sup>. Pertanto, possiamo ritenere Piccinato al corrente delle teorie e delle esperienze nazionali e internazionali, con le quali comparare le eventuali innovazioni. Confrontando il progetto iniziale, con alberature regolarmente potate a conformare pareti di verzura, con il progetto definitivo si rileva tutta l'evoluzione e la cura di dettaglio.

Significativa «è la soluzione del problema illuminazione esterna della Mostra. Gli ingressi, le strade, i viali, i giardini: per ogni singola e particolare necessità, venne studiato un differente mezzo di illuminazione, che, oltre a fornire abbondante luce diffusa, contribuisce a mettere in maggior valore le architetture ed il paesaggio, creando sorprese e visioni surreali. La grande esedra e le numerose fontane illuminate da cascate e getti che si susseguono con giochi di luci a colori diversi, compongono elementi di fantasia imprevedibile»<sup>41</sup>.

L'unità dell'intervento tende a frantumarsi in momenti diversi e separati, che aderiscono alle peculiarità del percorso

espositivo, nel cui ambito la nozione di paesaggio subisce molteplici variazioni tematiche ed evocative, con letture intellettuali e percezioni sensoriali variabili nel tempo e nello spazio. Tali caratteri denotano, da un lato, la qualità generale del progetto, come attesta la partecipazione degli architetti coinvolti; dall'altro, l'incertezza, determinata dalla discontinuità e dall'eccessiva varietà delle soluzioni adottate, giustificabili solo dall'intento effimero connaturato alla destinazione fieristica, ma contraddetto dalla *longue durée* del piano urbanistico.

#### *Settore geografico*

In questo complesso impianto non solo si incrociano miti e modelli compositivi distinti, ma converge anche il dibattito ancora vivo sul 'moderno', nella capacità di equilibrare l'evidente contrasto tra le opposte necessità espressive della Mostra. Saverio Muratori ne sottolinea le problematicità del duplice programma, «che nascondeva particolari difficoltà per i progetti accoppiando in un unico tema intenti di indole e carattere tanto diversi, quali il fare cosa eminentemente pratica ed il fare opera efficacemente celebrativa, [...] che solo la sensibilità di un professionista esperto può avvicinare senza danno e contrasti stridenti»<sup>42</sup>.

Una dualità che emerge in maniera evidente nella sistemazione del Settore geografico. Disegni di paesaggio sono già presenti in alcuni dei progetti di concorso per il padiglione dell'Africa Orientale Italiana<sup>43</sup>. Luigi Brusa, Renato di Tommasi e Giulio Sterbini fanno prevalere l'elemento suggestivo per gli evidenti motivi etiopi, con un paesaggio scarno, la cui verzura è limitata a un filare di eucalipti che accentua la veduta prospettica sull'edificio principale, costruito a forma di grande capanna. In quello del gruppo di Ernesto Puppo risulta prevalente l'aspetto funzionale, con il passaggio sopraelevato per la visita dei villaggi in un evidente contrasto tra l'iterazione dei padiglioni secondari e gli allestimenti sottostanti. Nella proposta vincitrice, il Salone dell'Impero domina sull'ambiente lacustre, mentre a nord la gradinata di accesso che si apre sul viale delle Palme, allineate e sistemate in aiuole quadrate, rende più magniloquente la sua sistemazione su due terrapieni, in una cornice di euforbie, agavi e cactus.

Il progetto di Mario Zanetti, Luigia Racheli e Paolo Zella Milillo, in parte difforme da quello nella planimetria definitiva e da una veduta presente in uno dei volantini illustrativi, trova perfetta coincidenza con la planimetria datata 22 novembre 1938, ma lascia aperta l'ipotesi che gli architetti abbiano presentato il disegno dei giardini, su cui poi sono intervenuti Piccinato e Cocchia per rendere unitario il complesso della fiera. Nei cortili della mostra dell'A.O.I. erano restituite le ambientazioni dei possedimenti coloniali italiani nel Corno d'Africa (Eritrea, Amara, Galla e Sidama, Scioà, Harrar, Somalia), in-

torno a cui girava un doppio ordine di passerelle coperte da pergole tinte di bianco, molto mediterranee, all'ombra di alti eucalipti, allegoricamente utilizzati per sottolineare le opere di bonifica.

La zona dei villaggi indigeni è uno spazio autonomo e di grande accuratezza, una delle ultime realizzazioni di questa tradizione. La restituzione ambientale è totalizzante «nei favolosi splendori della sua flora, nelle bizzarre meraviglie della fauna, nella suggestiva morfologia del paesaggio»<sup>44</sup>, pur dovendo sottostare al 'pittoresco' – un termine molto ricorrente nei media di regime per dire 'tipico' e 'caratteristico'. Un aspetto a quella data lontano da quello del giardino all'inglese, vuoi perché estraneo alla cultura nazionalista – come aveva sottolineato Piccinato –, vuoi perché non interessato al rispetto del *genius loci*, ma alla ricostruzione in stile, anzi alla reinvenzione di un luogo lontano.

Lungo la metà orientale del lotto si distende il laghetto di Fasilides, uno specchio d'acqua artificiale in forme naturalistiche, su cui galleggiano larghe foglie di ninfee palustri, si specchiano ciuffi di tamarindi e di papiri. Un sambuco proveniente dal Mar Rosso, nei pressi di gruppi di palmizi, canneti e boschetti di banani, e la ricostruzione dell'edificio di Gondar completano gli omonimi bagni dell'imperatore d'Etiopia (1632-1667), il cui titolo di «re dei re» coronava ora la testa di Vittorio Emanuele III. Si tratta di un edificio di chiara influenza portoghese, utilizzato nelle cerimonie del Timkat – la principale festività copta –, ma non senza lasciare spazio al fantastico nel naturalizzare le forme della piscina rettangolare etiopica. Un percorso curvilineo guida il visitatore attraverso le diverse tipologie costruttive indigene, abitate da 57 persone rappresentanti vari gruppi etnici, sotto il controllo di una postazione della Polizia dell'Africa Italiana. Troviamo la chiesa copta, le tende dei nomadi Ad Scek del bassopiano eritreo e degli Afar del deserto dancalo, sistemati «a fianco dei tukul amara e degli hudmò dell'altopiano, e i Cunama sedentari vi compongono le loro capanne-alveari, con fasci di erba elefantina, coperti di sterco e argilla»<sup>45</sup>. Sullo sfondo, una varia flora di euforbie, acacie, eucalipti, podocarpi, alberi della gomma, ricino, felci arboree, baobab e ginepri.

La palma, in tutte le sue varietà mediterranee e africane, domina la Mostra con 900 esemplari importati direttamente dalla Tripolitania e 600 già acclimatate nei dintorni di Napoli. Sull'asse longitudinale si profila il lungo viale delle Palme, preannunciato dalle 14 colonne con capitelli palmizi sulla facciata del Teatro Mediterraneo. Alle sue spalle, i «tronchi scagliosi si allineano a perdita d'occhio come colonne di un duomo vegetale, verdissimo, sospeso a mezz'aria. I grandi ventagli di foglie si agitano mollemente, si stagliano contro uno sfondo aperto di cielo, compongono una nobile architettura naturale»<sup>46</sup>. I quattro filari di *Phoe-*



5. Arbusti di lagerstroemia sul terrazzamento nella zona dei caffè, delle mescite e dei ristoranti (I Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, Torino, 1940).

6. Federico Patellani, Una delle due piste da ballo e il giardino in

costruzione, 1939-1940 (Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, PR. 196/FT. 11).

7. Roseti in forma di labirinto nella zona della ristorazione («Architettura», 1941, fasc. I-III).



*nix Canariensis* – sistemate in aiuole prive di cordolo, con percorsi ortogonali pavimentati con listelli di cotto e klinker, laddove Piccinato aveva pensato un corso d'acqua al centro, poi non realizzato – diventano l'icona della sottomissione delle Terre d'Oltremare e delle opere del regime. I motivi allegorici sono molti: esse vegetano nelle fasce costiere della Tripolitania e della Cirenaica, ma anche nell'interno, in particolare nel Fezzan, dal 1937 nel Territorio Militare del Sud, l'unica parte della Libia italiana gestita dall'esercito, e come soldati qui sono allineati al centro del Settore geografico.

Inoltre, le origini antiche, le prospettive di vita e il ruolo nelle oasi si addice alla retorica fascista: esse simboleggiano l'attività di implementazione agricola, con ricchi studi sulle qualità dei datteri libici, e stimolano l'immaginario collettivo. Riprendendo la descrizione iniziale del presente contributo, il ricorso a «elementi naturali»<sup>47</sup> che definisce l'architettura degli edifici rinvia all'orientamento *sachlich* diffuso dalla rivista tedesca *ABC*, mediante la delineazione di un duplice approccio, sintetizzato in una costruzione insieme funzionale ed elementare, che in questo caso si arricchisce di un'iterazione e di allegorie retoriche, che rinviano alla forza industriale, economica e militare.

A nord del viale delle Palme, trovano spazio i giardini del padiglione della Libia, con alcuni allestimenti rurali e la piantumazione di palme dattilifere e di specie rappresentanti la flora indigena, come *chamaerops*, *opuntie*, acacie e robinie. Altri paesaggi mediterranei sono presenti nel settore, come quello nella Mostra di Rodi e delle Isole italiane dell'Egeo, in cui una varia vegetazione verdeggia il claustro. Trova



spazio in questi progetti il versante più vernacolare dello stile coloniale. Questo, reinterpretato in chiave razionalista, esalta l'immagine del mondo rurale antico e coloniale più archetipico, con orti, staccionate di palmizi e rampicanti che rendono realistiche tutte le ambientazioni.

La conoscenza di altri giardini esotici resta ancora limitata, come ad esempio quello persiano e quello giapponese disposti in pendio ai lati del padiglione dell'Espansione italiana in Oriente, tra loro opposti e divergenti: l'uno geometrico e arricchito da un artificioso getto d'acqua, l'altro costruito intorno a un laghetto vivacizzato da una piccola cascata<sup>48</sup>.

#### *Settore mostre varie, teatro e attrazioni*

Più ricco e articolato è il sistema dei giardini che caratterizza il Settore mostre varie, teatro, attrazioni, che circonda quello geografico. Il precedente revivalismo è messo a diretto contrasto con il naturalismo della vegetazione locale, sita, ad esempio, nel boschetto di questo settore. Qui la flora è un elemento preponderante e assume funzioni specifiche legate sia ai canoni estetici dell'abbellimento urbano, sia a quelli funzionali per il miglioramento dei servizi. Si tratta di un comparto costruito nell'ottica della permanenza e della durabilità, dove sono costruite da un lato le architetture di maggiore modernità, dall'altro i parchi tematici<sup>49</sup>, le serre botaniche, le fitte macchie di verde, il boschetto e la fontana dell'Esedra.

La «ricchezza nei lavori di giardinaggio»<sup>50</sup> è una delle opere lodate da Giuseppe Pagano, che segnala elementi di modernità nel Teatro all'aperto di Giulio De Luca, come le zone sistemate a siepi di alloro (*Laurus Nobilis*), che inquadrano il prospetto da nord, le aiuole fiorite sulla scalea d'ingresso e le terrazze-giardino ai lati dell'edificio.

A mezzogiorno, dopo il viale di pini, si apriva l'agrumeto, caratteristico del litorale dell'Africa settentrionale e dell'Egeo,



8-9. Interni delle serre botaniche di Carlo Cocchia («Architettura», 1941, fasc. I-II).

10. I giardini del settore mostre varie, teatro e attrazioni («Architettura», 1941, fasc. I-II).

fra i cui alberi erano state attrezzate due pedane circolari per il ballo e, al centro, una rettangolare per il pattinaggio<sup>51</sup>, dove oggi sono i campi da tennis. Molto interessante è il disegno dei tre roseti in forma di labirinto con l'inserimento di lagerstroemia sul piccolo terrazzamento nella zona dei caffè, delle mescite e dei ristoranti all'aperto, costruiti con lineari aiuole rialzate nel cuore di altrettanti comparti di terreno vegetale regolarmente piantumati. Chiude questo versante una successione di filari alternati di *Pinus Nigra* e *Pawlonia Imperialis* che circonda il Teatro Mediterraneo, a cui ampie aiuole ricche di magnolie riquadrano il lotto.

Come è d'abitudine nelle fiere, nella Mostra d'Oltremare trovano spazio le serre botaniche. In questo caso, l'esotismo floreale è ospitato in una delle più note opere di Cocchia, demolite nel 1980. Qui si sottolineava l'apporto scientifico scaturito dalle conquiste coloniche. La fabbrica si componeva di varie sale (grande serra umida, grande serra arida, serra delle piante acquatiche, serra delle felci, serra delle orchidee, serra delle piante eduli e foraggiere, serra delle piante da bevanda), mentre al centro era un grande vivaio all'aperto, nel quale erano coltivate «quelle specie di piante tropicali che non soffrono della variazione di temperatura nel nostro clima: e si vedono banani [...], alberi di tuja e di canfora, papiri e dracene, cactus e piante di caffè»<sup>52</sup>.

A questi episodi di architettura del giardino si affianca l'alberatura delle strade. I due assi principali che affiancano il Teatro di massa dominano il piano. Da un lato, l'odierna via cardinale Guglielmo Massaia, il maestoso viale con quattro filari di eucalipti e filari laterali di melagrani (*Punica granatum*): una

pianta introdotta dall'Australia alla fine dell'Ottocento e che costituiva un elemento distintivo del paesaggio etiope. Dall'altro, la monumentale fontana dell'Esedra, «formata da un grande canale con salti d'acqua e con vasche laterali a zampilli, disposti fra prati inclinati e aiuole, e da una grande esedra di settanta metri di raggio, sui cui fianchi sono collocate cento grandissime vasche quadrate dalle quali s'alzano altissimi zampilli d'acqua colorata che s'accordano con musiche appositamente composte e che si raccolgono in un grande bacino centrale dal quale poi discendono a cascate lente per tutta la lunghezza del canale. In alto sul bordo estremo dell'Esedra s'elevano alti pini che fanno corona allo straordinario spettacolo dei giochi d'acqua che, mutando continuamente di colore e di suono, rappresentano una delle più belle attrazioni»<sup>53</sup>. Se il primo va associato all'omologo viale delle Palme, il secondo rappresenta la modernità dell'arte di regime e della più 'allineata' reinterpretazione del classicismo.

Il disegno della fontana deriva dallo studio delle architetture italiane del passato, con particolare attenzione a quelle meridionali. Il modello di riferimento è il bacino a terrazze della fontana della reggia di Caserta, ma il tradizionale meccanismo idraulico a cascata generato dall'acquedotto vanvitelliano è sostituito da un innovativo impianto elettromeccanico elaborato dagli ingegneri Cesare Tedeschi e Adolfo Taiani, che alimenta un complesso sistema di getti d'acqua e di illuminazione che trasforma l'insieme «in morbide e smaglianti fantasie luminose che creano scenari fantastici ed impensati»<sup>54</sup>. L'esedra, uno spettacolare *jardin d'eau et de lumière*, è disegnata come una grande cavea di un teatro all'antica, con le vasche quadrangolari disposte a scalare, dove i settori radiali seguono una disposizione a raggiera policentrica. La variabilità volumetrica, la dinamicità geometrica dell'impianto e la molteplicità dei colori sono le caratteristiche che più rievocano nel progetto le sperimentazioni cubiste di Parigi, anche se queste si erano oramai spente da qualche anno. Il prospetto originario sarà poi integrato nel 1952 dalle ceramiche di Giuseppe Macedonio<sup>55</sup>.

Un'alberatura secondaria si dispone lungo i «viali che richiamano l'architettura floreale classica, perché disposti a righe alterne di lauri e cipressi»<sup>56</sup>: quella stessa vegetazione che, con arbusti della macchia mediterranea, arreda anche l'area archeologica, evocando un paesaggio letterario antico, distante da quello agricolo illustrato nella fortuna iconografica del genere.

#### *Settore storico e della produzione*

Nel Settore della produzione l'architettura del verde è incentrata sul viale lungo il quale si allineano le mostre dell'Agricoltura, dell'Industria, del Commercio e del Credito, delle Comunicazioni, della Coltura, delle Forze Armate e del



Turismo, su cui sono disposti due filari di circa 700 conifere della specie *Pinus Pinea*, la classica pianta mediterranea molto affine al paesaggio campano, su cui si innesta trasversalmente a mezzogiorno un viale di cedri. Prevale una flora bassa e significativamente varia che colora le aiuole: esse sono solo marginali, ridotte a mero arredo riempitivo degli spazi vuoti, con un carattere più esornativo che strutturale<sup>57</sup>.

Alcuni giardini restano privi di descrizione e ne abbiamo al momento memoria solo in pianta, come i due nei cortili aperti sulla facciata retrostante il lungo padiglione che ospita le mostre di Sanità, Giornale e libro, Coltura e propaganda, Razza, nel Settore della Produzione e del Lavoro, affacciato lungo la fontana dell'Esedra; si tratta di spazi apparentemente di forma irregolare, ma simmetrici tra loro e con un duplice sistema assiale che li lega al fabbricato di Ferdinando Chiaramonte. E ancora il giardino nel cortile porticato del padiglione delle Conquiste coloniali di Marcello Canino, nel Settore storico, in cui verosimilmente uno scarno paesaggio lacustre doveva evocare l'epoca dei pionieri e degli esploratori italiani e delle prime conquiste in Africa, dal titolo delle due mostre allestite tutt'intorno.

Infine, è la piazza dell'Impero. Inizialmente pensata pavimentata, fu poi arricchita da un artificioso impianto prospettico di stampo barocco. Il «disegno dei tappeti erbosi in "lilium perenne", scanditi dalla successione di fontane circolari con getti "a ciuffo", fu studiata da Piccinato e Cocchia in modo da "falsare" la prospettiva reale: il viale centrale venne tracciato con una sezione che si andava restringendo "a cono" e, allo stesso modo, fu concepita una ripartizione in senso trasversale che andava man mano infittendosi verso il Palazzo dell'Arte»<sup>58</sup>.

### Conclusioni

L'architettura del verde, pure intimamente legata alle architetture e ai luoghi, rivela così avere una sua autonomia compositiva e di immagine all'interno del complesso: non presenza ancillare, ma architettura tra architetture, oggetto di approfondite riflessioni compositive, come dimostrano i numerosi disegni conservati presso l'Archivio Luigi Piccinato di Roma.

Per i giardini storici, più che per il costruito, sembra sempre più evidente che quanto appare ineluttabilmente scomparso sia, invece, ancora riscontrabile sul territorio, anche solo per frammenti, segni o testimonianze di varia natura. Una lettura con uno sguardo di tipo archeologico agli elementi sopravvissuti consentirebbe di ricostruire alcune di queste architetture del verde, a partire da un'indagine meticolosa sugli elementi sia botanici che architettonici ancora in gran parte presenti *in loco*. Si tratta, infatti, di elementi decontestualizzati, distratti, confusi, muti, tronchi all'interno dell'attuale condizione di conserva-

zione, come i sei esemplari di alberi riconosciuti come monumentali all'interno del complesso<sup>59</sup>. Si fa riferimento, in particolare, a parte del muro perimetrale del giardino dell'A.O.I., riconoscibile per il rivestimento di muretti in opera rustica – ricorrente nella Mostra –, ma anche a cordoli, bordi, muri di contenimento e ogni altro indizio utile, secondo un approccio culturalmente adeguato alla salvaguardia di un patrimonio storico-architettonico. In tal senso, per restituire un'immagine intelligibile della memoria e dell'identità del complesso della Mostra d'Oltremare, come di altre realizzazioni per certi versi analoghe, sarebbe auspicabile una corretta narrazione della sua storia. Ciò sarebbe possibile con l'aiuto della documentazione, di una messa a sistema delle fonti e di una nuova contestualizzazione, in prospettiva di un uso strumentale degli attuali metodi di rappresentazione e di divulgazione della conoscenza attraverso le innovative applicazioni nel campo della *digital art history*.

### Note

<sup>1</sup> L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, in «Architettura», 1941, p. 84.

<sup>2</sup> Cfr. M.-H. Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, sous la direction de M. Chatenet, M. Mosser, Paris, Editions du patrimoine, 2000, *ad vocem*.

<sup>3</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, 3 voll., Napoli, Società per il Risanamento di Napoli, III, 1961, p. 72.

<sup>4</sup> Cfr. L. Pagano, «Architettura del verde», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 92-93; *Mostra d'Oltremare*, in *Parchi e giardini di Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 125-136; M.L. Margiotta, P. Belfiore, *Giardini storici napoletani*, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 73-74; A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 193-200; B. Bertoli, *Suggerimenti mediterranee. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Piza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 215-224.

<sup>5</sup> Per una sintesi degli studi italiani, cfr. F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1993; G. Cerami, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, con V. Cappiello, A. Giannetti, Roma-Bari, Laterza, 1996; F. Bagliani, *Passeggi pubblici e verde urbano nel XIX secolo. Trattati*

*di arte dei giardini e teorie urbanistiche*, in «Storia dell'Urbanistica/Piemonte», V, 2004; E. Belfiore, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma, Gangemi, 2005.

<sup>6</sup> Cfr. A. Di Gennaro, *Mostra d'Oltremare, il parco d'autore "Alberi e vita dove c'era l'abbandono"*, in «La Repubblica-Napoli», 27 aprile 2018, consultabile online: <https://horatiopost.com/2018/04/27/mostra-doltremare-il-parco-dautore-alberi-e-vita-dove-cera-abbandono/> (accesso aprile 2020).

<sup>7</sup> Cfr. M. Visone, «Villè e giardini italiani». *Il giardino storico italiano attraverso la storiografia contemporanea*, in «Nuova Informazione Bibliografica», n. 4, 2005, pp. 735-748.

<sup>8</sup> Cfr. *Zoos Humains et Exhibitions Coloniales. 150 ans d'invention de l'Autre*, sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtisch, S. Lemaire, Paris, La Decouverte, 2011.

<sup>9</sup> Cfr. J.C. Daufresne, *Fêtes à Paris au XX<sup>e</sup> siècle. Architectures éphémères de 1919 à 1989*, Sprimont, Mardaga, 2001; J. Kane, *The Architecture of Pleasure. British Amusement Parks 1900-1939*, London-New York, Ashgate, 2013; R. Aldrich, *Old colonial sites and new uses in contemporary Paris*, in *Neocolonialism and Built Heritage. Echoes of Empire in Africa, Asia, and Europe*, edited by D.E. Coslett, Abingdon-New York, Routledge, 2020, in particolare il paragrafo *The Jardin colonial*.

<sup>10</sup> *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*, edited by M. Treib, London, MIT press, 1992. Una raccolta dei progetti dei giardini dell'esposizione è in J. Marrast, *L'Art des Jardins à l'Exposition des Arts Décoratifs*, Paris, Editions d'Art Charles Moreau, 1925.

<sup>11</sup> Cfr. C. Royer, *I giardini art déco in Francia*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1990, pp. 456-458; M. Jakob, *Visual Representations*, in *A Cultural History of Gardens. In the Modern Age*, edited by J. Dixon Hunt, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 164-168; *Du Jardin au paysage. Le végétal dans l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle* (catalogo della mostra, Parigi 2011), catalogo virtuale consultabile online: <https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/vegetal/01-ouverture.html> (accesso aprile 2020).

<sup>12</sup> Cfr. G. Dodds, *Freedom from the Garden. Gabriel Guévérkian and New Territory of Experience*, in *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, edited by J. Dixon Hunt, M. Conan, Pennsylvania, University of Pennsylvania press, 2002, pp. 184-202.

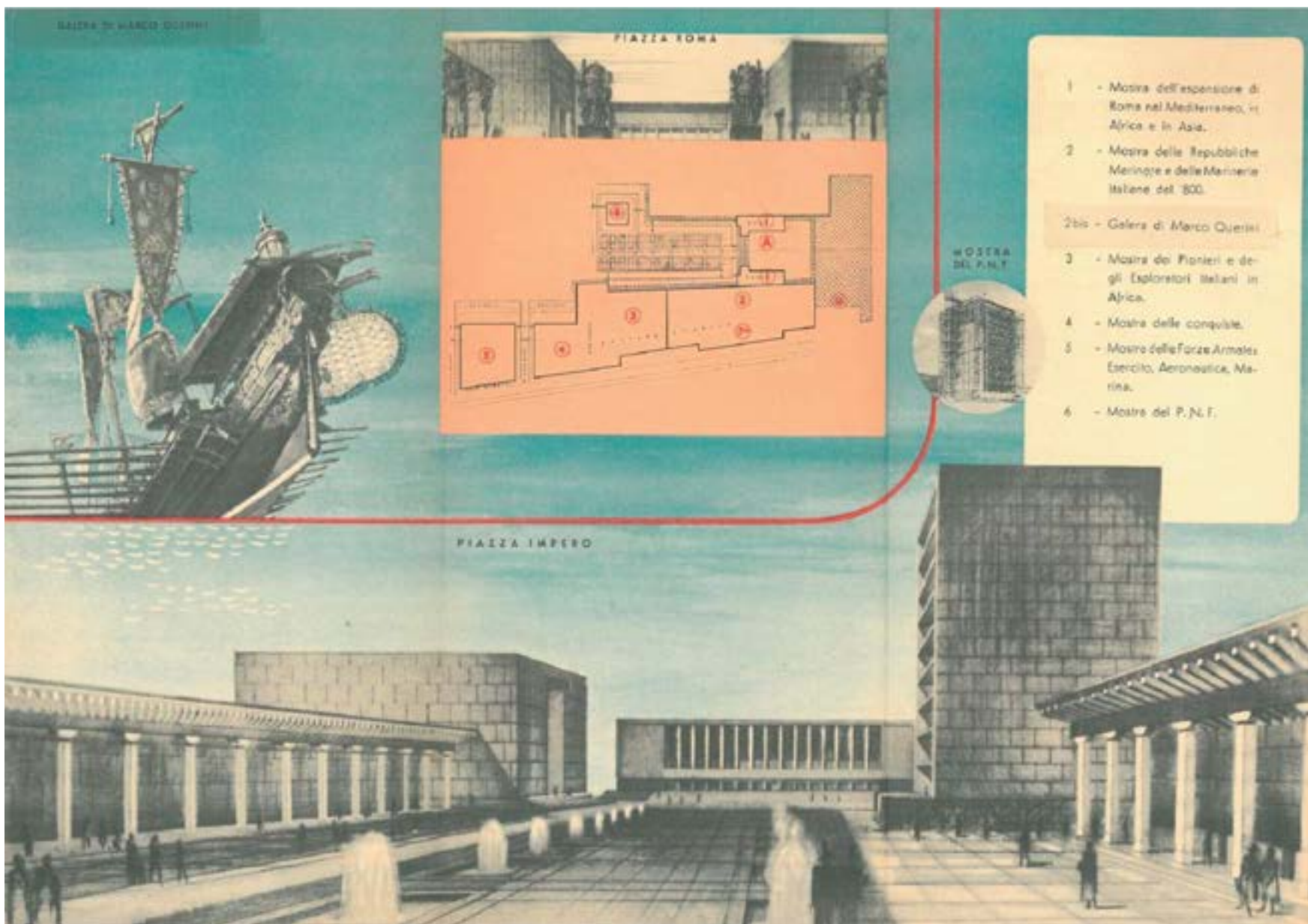
<sup>13</sup> Cfr. J. Gallotti, *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, Paris, Albert Levy, 1926, II ed. Rabat, Actes Dus, 2008; M. Culot, A. Lambrichs, *Albert Laprade. Architecte, jardinier, urbaniste, dessinateur, serviteur du patrimoine*, Paris, Norma, 2007.

<sup>14</sup> Cfr. D. Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Editorial Reverté, 2007, ed. cons. 2018.

<sup>15</sup> Cfr. A. Chevalier, *L'Agriculture et l'Horticulture à l'Exposition coloniale de Vincennes*, in «Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquées», n. 125, 1932, pp. 20-32.

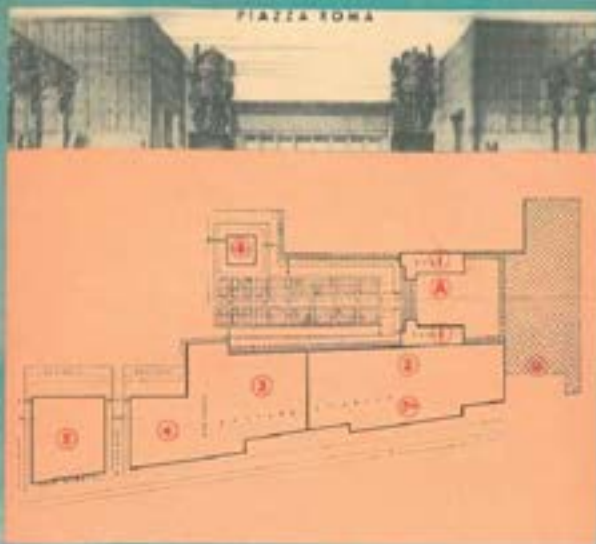
<sup>16</sup> Cfr. D. Sudjic, *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, London, Penguin books, 2005, trad. it. *Architettura e*

- potere. *Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 15-85.
- <sup>17</sup> Cfr. *Il giardino europeo del Novecento, 1900-1940* (atti del III colloquio internazionale, Pietrasanta 1991), a cura di A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1993.
- <sup>18</sup> Cfr. C. Lazzaro, *Il giardino italiano: due differenti punti di vista*, in V. Cazzato, *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, pp. 17-26.
- <sup>19</sup> Cfr. F.A. Waugh, *The Natural Style in Landscape Gardening*, Boston-Toronto, Badger, 1917, pp. 10-20, cit. in V. Cazzato, *La "decontestualizzazione" americana del giardino italiano*, in «Arte dei giardini», I, 1991, p. 79.
- <sup>20</sup> Cfr. M. Pozzana, *Il giardino e il suo doppio: la ricerca del giardino all'italiana*, in *Il giardino storico all'italiana*, a cura di F. Nuvolari, Milano, Electa, 1992, pp. 86-90.
- <sup>21</sup> Cfr. L. Dami, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1924.
- <sup>22</sup> L. Piccinato, «Giardino», voce in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Rizzoli, 1933, XVII, p. 69.
- <sup>23</sup> Cfr. *Mostra del giardino romano al Valentino nella Esposizione di Torino 1928*, a cura del Governatorato di Roma, Milano, Azienda Giardini Pubblici, 1928.
- <sup>24</sup> Cfr. V. Cazzato, *I giardini del desiderio*, in *Il giardino romantico*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Alinea, 1986, pp. 80-91. Un elenco delle recensioni coeve è in Id., *La partecipazione americana alla Mostra fiorentina del 1931*, in Id., *Ville e giardini italiani*, cit., n. 6, pp. 102-103.
- <sup>25</sup> *Il concorso del giardino italiano a Firenze*, in «Architettura e Arti decorative», a. X, fascicolo XI, luglio 1931, p. 539. Piace segnalare l'interesse mostrato dalla commissione al progetto di Stefania Filo, allora allieva della Scuola Superiore di Napoli.
- <sup>26</sup> Ivi, pp. 533-537.
- <sup>27</sup> Cfr. F. Repishti, *Giulio Minoletti e l'"agnosticismo" della scuola milanese*, in *Giulio Minoletti. Lo spettacolo dell'architettura*, a cura di M.C. Loi, C. Sumi, A. Viati Navone, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2017, p. 108 e nn. 26-27, pp. 112-113.
- <sup>28</sup> Cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del xx secolo*, Napoli, Fioranna, 2011; E. Sessa, *L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione e della ristorazione nelle Esposizioni dell'Oltremare del secondo imperialismo*, in «Storia dell'urbanistica», n. 6, 2014, pp. 411-434; G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il poligrafo, 2017, con un regesto delle fiere dal 1884 al 1940.
- <sup>29</sup> Cfr. M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana: i padiglioni italiani all'Expositioin coloniale internazionale, Parigi 1931*, in *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, a cura di A.C.T. Geppert, M. Baioni, in «Memoria e ricerca», n. 17, 2004, p. 225.
- <sup>30</sup> Cfr. *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, a cura di G. Gresleri, P.G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993; *The Presence of Italian Architect in Mediterranean Countries. Proceedings of the Firs International Conference*, (Alessandria, 2007), Firenze, M&M, 2008; A.B. Menghini, F. Pashako, M. Stigliano, *Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni*, Bari, Politecnico di Bari, Facoltà di Architettura, 2012; *Architettura e urbanistica nelle Terre d'Oltremare. Dodecaneso, Etiopia, Albania (1924-1943)* (catalogo della mostra, Forlì 2017), a cura di U. Tramonti, Bologna, Bononia University Press, 2017.
- <sup>31</sup> Cfr. M. Visone, *Tra natura e artificio. L'affermazione del giardino paesaggistico a Napoli durante il Decennio francese*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», LXXIII, 2004-2005 (2006), pp. 307-322.
- <sup>32</sup> G. Arena, *Visioni d'oltremare*, cit., p. 89.
- <sup>33</sup> L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., pp. 84-87.
- <sup>34</sup> *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto 1938, fig. 2 a p. 57x, ma si veda anche il paragrafo *La flora africana alla Triennale d'Oltremare* (pp. 590-591); C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, cit., fig. 27, p. 63.
- <sup>35</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», a. XX, gennaio-febbraio 1941, fascicoli 1-2, p. 5.
- <sup>36</sup> *Architettura del verde, dell'arch. Luigi Piccinato e arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura», 1941, pp. 84-87.
- <sup>37</sup> L. Piccinato, *Urbanistica. Compendio di tecnica urbanistica e di urbanistica generale. Lezioni tenute alla Facoltà di Architettura della R. Università di Napoli*, Roma, V. Ferri, 1943, pp. 119-120.
- <sup>38</sup> Cfr. A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 187-205.
- <sup>39</sup> Cfr. M. de Vico Fallani, *Parchi e Giardini dell'EUR. Genesi e sviluppo delle aree verdi dell'E42*, Roma, NES, 1988.
- <sup>40</sup> Cfr. A. Mazza, «Piccinato Luigi», scheda in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, I, 2009, pp. 798-799.
- <sup>41</sup> A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium», n. 66, fasc. 8, agosto 1940, p. 57.
- <sup>42</sup> S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», XVIII, marzo 1939, fasc. III, p. 183.
- <sup>43</sup> Ivi, pp. 183-189.
- <sup>44</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli - 9 maggio)*. Guida, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940, p. 87.
- <sup>45</sup> Ivi, p. 98. Ma anche «L'Illustrazione Italiana», a. LXVII, 19 maggio e 2 giugno 1940.
- <sup>46</sup> *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli - Campi Flegrei (9 maggio - 15 ottobre 1940 - XVIII)*. Documentario, Torino 1940, p. 26.
- <sup>47</sup> L. Piccinato, C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 84.
- <sup>48</sup> *Espansione Italiana in Oriente, dell'arch. Giorgio Calza-Bini*, in «Architettura», 1941, pp. 55-57.
- <sup>49</sup> Cfr. I. Auricoste, *I parchi ricreativi in Europa: il divertimento e l'altrove*, in M. Mosser e G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, cit., pp. 479-490.
- <sup>50</sup> G. Pagano, *Il Teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, novembre 1940, p. 26.
- <sup>51</sup> *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 55.
- <sup>52</sup> Ivi, p. 35.
- <sup>53</sup> Ivi, p. 46.
- <sup>54</sup> *Le fontane dell'Esedra*, in «Architettura», 1941, cit., p. 32. Si vedano anche L. Pagano, «Fontana dell'Esedra», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit., pp. 93-95; V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra. Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011 pp. 56-63.
- <sup>55</sup> Cfr. *La Fontana dell'Esedra*, in *Giuseppe Macedonio. Disegni e bozzetti*, a cura di D. Lucignano, Napoli, Fioranna, 2012, pp. 81-100.
- <sup>56</sup> *I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 38.
- <sup>57</sup> Cfr. F. Migliorini, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 198-210.
- <sup>58</sup> Cfr. L. Pagano, «La piazza dell'Impero, piazza Roma, l'Ingresso alla Mostra», scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit., pp. 103.
- <sup>59</sup> Si veda l'elenco degli alberi monumentali riconosciuti dalla Regione Campania in <https://www.mostradoltremare.it/elenco-alberi-monumentali-presenti-in-mostra-doltremare/> (accesso aprile 2020).



BASTIA DI MARCO QUERINI

PIAZZA ROMA



1 - Mostra dell'espansione di Roma nel Mediterraneo, in Africa e in Asia.

2 - Mostra delle Repubbliche Mariniche e della Marina italiana del '800.

2bis - Galleria di Marco Querini

3 - Mostra dei Pionieri e degli Esploratori Italiani in Africa.

4 - Mostra delle conquiste.

5 - Mostra delle Forze Armate: Esercito, Aeronautica, Marina.

6 - Mostra del P.N.T.

MOSTRA DEL P.N.T.



PIAZZA IMPERO



## Il Settore Storico

Emma Maglio

«La Triennale d'Oltremare ha inteso ricordare agli italiani e rivendicare, al cospetto del mondo, il contributo di solare civiltà che questa nostra meravigliosa razza latina ha elargito a tutti i popoli d'oltremare, in ogni tempo, dall'Urbe dei Cesari alla Roma del Littorio»<sup>1</sup>. In queste considerazioni espresse all'indomani dell'inaugurazione della Mostra d'Oltremare di Napoli è racchiuso il senso della propaganda del regime, che usò in una felice combinazione tanto l'architettura e la vegetazione quanto gli allestimenti e le opere d'arte per veicolare il proprio messaggio. Si trattava infatti di documentare e celebrare le conquiste in Africa Orientale e Libia, nelle Isole dell'Egeo e in Albania e le concessioni di Tianjin in Cina – che avevano portato alla proclamazione dell'Impero il 9 maggio 1936 – ma anche di illustrare il collegamento fra queste imprese e quelle condotte dall'Impero Romano, del quale il fascismo si voleva erede e continuatore<sup>2</sup>.

Il piano complessivo della Mostra, realizzato da Marcello Canino, rimanda a un'operazione urbanistica ambiziosa che è stata spesso paragonata a quella dell'Esposizione Universale di Roma E42 (condotta negli stessi anni e mai portata a compimento), sebbene con precise differenze rispetto a quest'ultima per quanto concerne l'impianto, le forme architettoniche e le sorti post-belliche<sup>3</sup>. In particolare, riprendendo le parole di Michele Biancale all'indomani della guerra, Canino pensava forse «assai più ad una città nova che ad un'Esposizione [...] un disegno più largo che tende a sconfinare a città»<sup>4</sup>: come una città, infatti, la Mostra ebbe – e conserva tutt'ora – un disegno privo di una reale gerarchia spaziale e prospettica, ad eccezione di quella dettata dal progetto del verde<sup>5</sup>. Gli spazi espositivi furono articolati intorno a tre settori specifici: quello storico, di cui si parlerà in questo saggio, era consacrato alla celebrazione della potenza della 'stirpe italiana' nel mondo; quello geografico doveva mostrare i possedimenti d'oltremare che costituivano l'Impero; quello dedicato alla produzione e al lavoro, infine, si proponeva di illustrare le risorse economiche dei territori conquistati nonché i progressi italiani in campo produttivo e tecnologico, che avrebbero rilanciato Napoli nel contesto italiano e mediterraneo<sup>6</sup>.

Il Settore Storico occupava la zona dell'ingresso e l'area sud-orientale della Mostra, ponendosi come il punto d'inizio del percorso di visita: le sue architetture risultano oggi fortemente

alterate dalle distruzioni belliche, dalle ricostruzioni degli anni '50 e dalle trasformazioni più recenti. Nella sua configurazione originaria, l'accesso alla Mostra era individuato sul fronte est da un doppio corpo porticato: il primo introduceva il visitatore in piazzale Roma, mentre il secondo conduceva in piazza Mussolini o dell'Impero, dalla quale si accedeva all'intero complesso espositivo e nello specifico, sul fronte sinistro, al cuore del Settore Storico. A guidare il visitatore attraverso questa prima successione di spazi doveva essere la traccia del grandioso ciclo degli eventi storici che avevano contribuito a costruire la supremazia prima di Roma imperiale, poi delle Repubbliche marinare e infine del regime fascista<sup>7</sup>: eventi posti tra loro in connessione attraverso l'architettura e gli allestimenti, in un rapporto di ideale continuità e filiazione con la storia nel segno della monumentalità, e mirati a preparare la visita ai padiglioni dei territori d'oltremare degli altri settori espositivi.

Il primo corpo porticato di ingresso si articolava in una serie di ampi varchi quadrati, sovrastati da una fascia di trabeazione sporgente che sul fronte esterno era decorata da un tendaggio striato, sostenuto a sua volta da sottili aste portabandiera in ghisa: un 'recinto' che al contempo era anche diaframma leggero, mirato ad aprire il complesso verso l'esterno<sup>8</sup>. Varcato l'ingresso si giungeva in piazzale Roma, progettato come un grande vestibolo in gran parte porticato i cui prospetti si articolavano simmetricamente rispetto al suo asse: due corpi laterali con finto loggiato, affiancati da due enormi busti di soldati romani, e un monumentale corpo porticato posto a ponte fra i due. Questo secondo elemento di filtro, oggi scomparso, dava accesso a piazza dell'Impero e ospitava il padiglione di Roma antica sul mare. Al tema della grandezza dell'Impero romano si riferivano del resto sia la sua architettura che l'apparato scultoreo e decorativo: l'edificio consisteva in un profondo spazio porticato al piano terra, composto da quattro file di pilastri con capitello, ed era sormontato da un volume pieno; questo era decorato con scritte e bassorilievi figurati inseriti in una serie di riquadri sul fronte di piazzale Roma, e organizzato invece con un loggiato continuo – retto da monumentali telamoni – verso piazza dell'Impero. Una volta oltrepassato questo secondo diaframma porticato si apriva uno spazio completamente diverso dal raccolto vestibolo di accesso: una piazza imponente, immensa, la cui prospettiva centrale era dominata dal



Palazzo dell'Arte-Teatro Mediterraneo (progettato da Nino Barillà, Vincenzo Gentile, Filippo Mellia e Giuseppe Sambito). Altri due edifici emergenti si affacciavano sulla piazza, e cioè a nord la Torre del Partito Nazionale Fascista (oggi Torre delle Nazioni, opera di Venturino Ventura) e a sud il padiglione delle Conquiste (non più esistente): entrambi provvedevano a rompere l'uniformità dell'invaso allungato della piazza, sottolineato da un parterre verde e dai percorsi. Il padiglione delle Conquiste, in particolare, sporgeva da un lungo blocco di edifici collocato sul fronte sud della piazza, che fu pressoché distrutto durante la guerra. In questo complesso interamente progettato da Canino erano ospitati, rispettivamente, il padiglione delle Repubbliche Marinare, il padiglione delle Conquiste appunto e, arretrato rispetto al fronte sulla piazza, il padiglione dell'Esercito seguito dal padiglione della Marina e dell'Aeronautica, il quale risultava isolato dalla sequenza dei precedenti. Il padiglione delle Conquiste era l'unico a possedere una facciata massiva sulla piazza, destinata a rompere la regolarità continua e indifferenziata del fronte porticato. L'edificio era infatti dominato da un ampio portale e da pareti perimetrali decorate con fasce ed elementi circolari in bassorilievo. Il padiglione delle Repubbliche Marinare, invece, si configurava come una struttura autonoma: celato dal fronte sulla piazza e totalmente

A pag. 3010

1. Il settore storico della Mostra d'Oltremare, materiale illustrativo, © Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano (<http://www.archivi.dellascienza.org/it/storia/item/terre-italiane-d-oltremare>).

2. Piazzale Roma e i riferimenti scultorei e decorativi alla romanità (da Arena 2011).

3. Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare – delle Conquiste – operai al lavoro per la*

*definizione del rivestimento esterno*, 1939-40, Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, (<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010380/?view=ricerca&offset=59>).

4. Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare – padiglione delle Repubbliche Marinare – Fondaco Veneziano – galea di Marco Querini*, 1940, Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, (<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010444/?view=ricerca&offset=15>).

introverso, con le sale espositive articolate intorno a una serie di corti che rinviavano all'impianto della casa romana<sup>9</sup>. Questo padiglione era costituito da due spazi-corte, uno ispirato ad Amalfi e l'altro a Venezia, considerate città continuatrici dell'opera di espansione di Roma a partire dal Medioevo. Tuttavia, se nel modesto cortile di Amalfi «accenti vagamente bizantini» erano «condensati in uno spazio moderno e quasi “metafisico”»<sup>10</sup> e gli spazi porticati si reggevano su un insolito sistema di esili pilastri a Y, lo spazio espositivo riservato a Venezia fu concepito in modo decisamente più monumentale. All'evocazione di un fondaco dalle forme ispirate al gotico veneziano, con i portici ad arco su colonne libere sormontati da un fastigio a motivi poligonali, fu associata infatti la riproduzione di un arsenale e di un'alta torre di vedetta quadrata con gonfalone, e per di più una ricostruzione in scala 1:1 della galea guidata dal provveditore veneziano Marco Querini durante la battaglia di Lepanto (1571): l'imbarcazione, completa di arredi e suppellettili e interamente visitabile, fu sistemata in un bacino d'acqua artificiale.

Il riferimento a Venezia non si limitò all'architettura e agli allestimenti del padiglione, ma contaminò l'impianto stesso di piazza dell'Impero, nell'intento di riproporre i rapporti geometrici esistenti tra gli edifici di piazza San Marco: le Procuratie, la Basilica, la Torre dell'Orologio e il Campanile. Una riproposizione che fu in realtà «filtrata dall'applicazione della norma accademica della “verticalità” sulle cortine edilizie e dalla ricerca di un certo arcaismo di forme e proporzioni nel volume isolato»<sup>11</sup> della Torre del Partito Nazionale Fascista. L'edificio, a differenza degli altri padiglioni del Settore Storico della Mostra, non ebbe mai una funzione espositiva precisa (nel 1940, ad esempio, ospitò una mostra sulle imprese del fascismo nel ventennio), tuttavia il suo ruolo all'interno dell'invaso e nell'intero complesso fieristico fu di grande rilievo. Pensata con due fronti

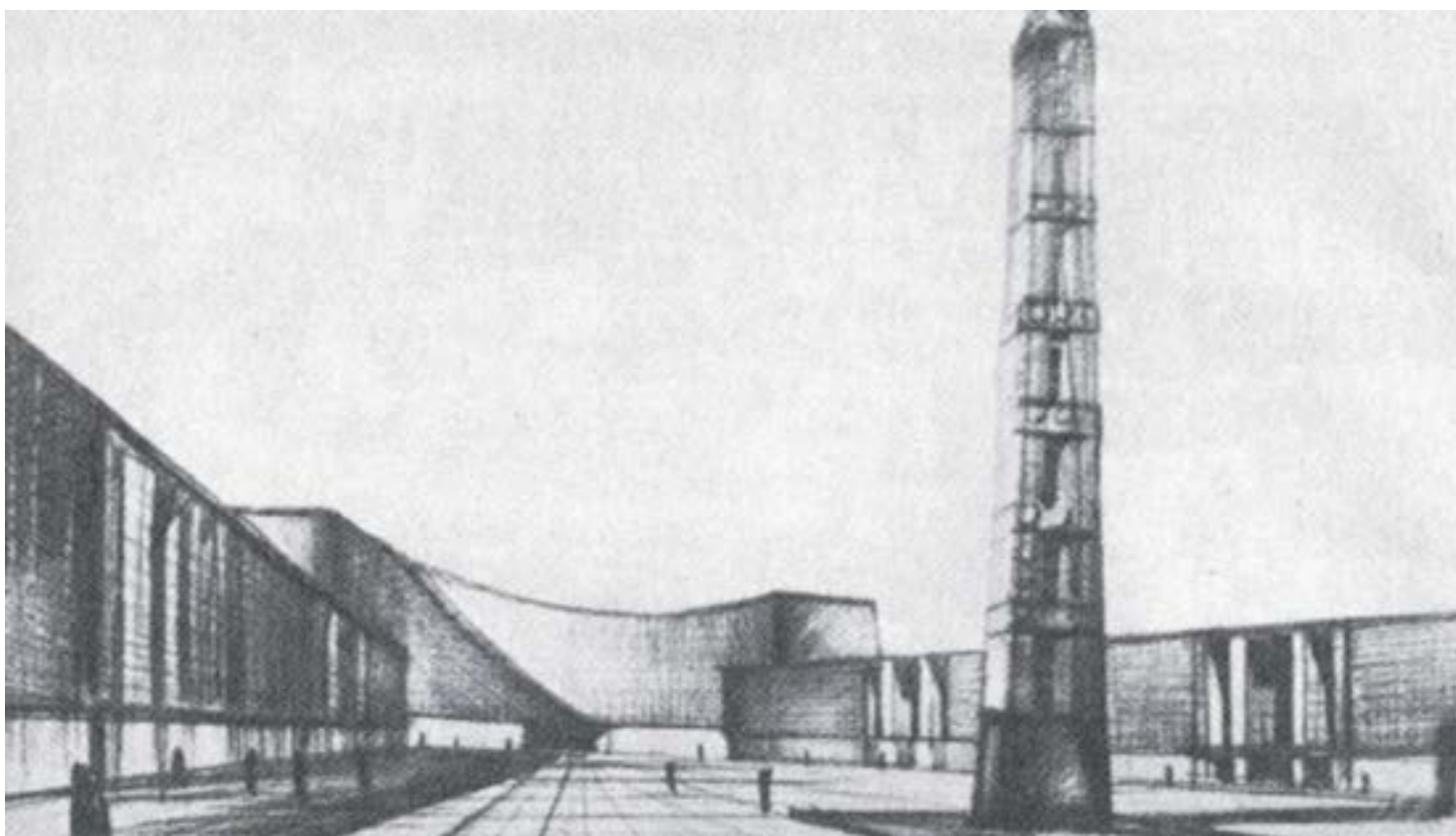
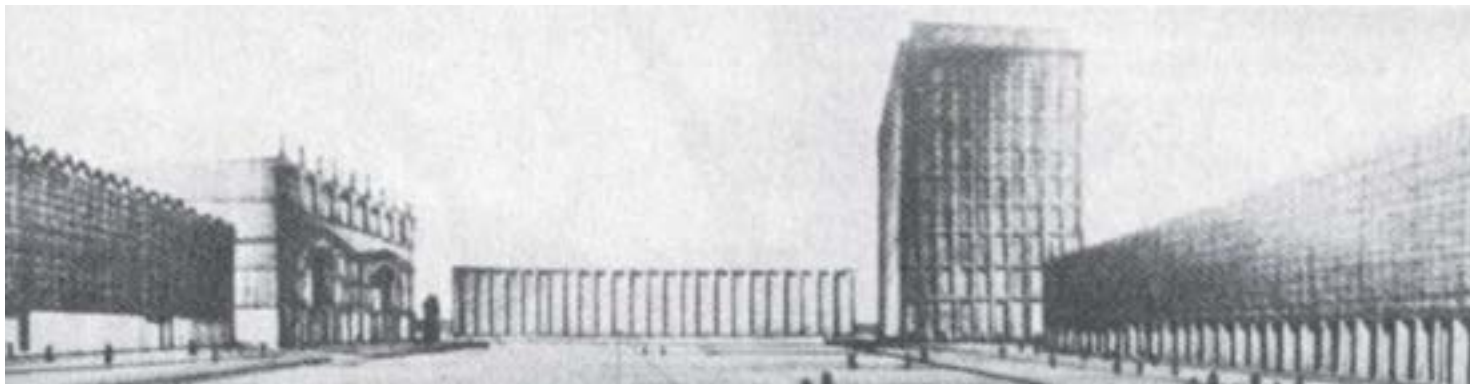


in muratura piena e gli altri due completamente vetrati, esempio significativo di «architettura della luce»<sup>12</sup> in cui il progetto di illuminazione era strettamente correlato alla struttura e ai materiali, la Torre doveva ergersi come volume puro e le sue sole dimensioni dovevano esprimere tutta la monumentalità voluta dal regime. La Torre fu realizzata come un «oggetto-belvedere» da cui osservare il complesso della Mostra e il paesaggio circostante, quasi sufficiente di per se stessa; essa è rimasta tuttavia priva dello slancio che caratterizzava gli edifici alti nell'architettura di quegli anni<sup>13</sup>.

In questo senso è molto interessante confrontare l'esito architettonico con i progetti iniziali degli spazi della Mostra, così come traspare dai disegni pubblicati nel 1938 sulla rivista *Le vie d'Italia*. Il piazzale d'ingresso era stato pensato come un ampio spazio delimitato da un basso porticato continuo eretto su pilastri e, alle due estremità, da due volumi connotati dallo stesso slancio verticale. Lo spazio dilatato di piazza dell'Impero era stato invece immaginato in modo analogo a come poi fu realizzato: composto da edifici e padiglioni di diverse altezze e

forma, col fondale scenico del Palazzo dell'Arte-Teatro Mediterraneo, ma con una maggiore tensione verticale visibile nei fronti porticati e nella Torre del Partito, i cui prospetti rimandano a quelli del Palazzo della Civiltà Italiana costruito per l'E42. Proprio la Torre figura in primo piano in un altro disegno, dove è rappresentata ancora una grande piazza contornata da edifici massivi con diaframmi pilastrati di accesso: la Torre del Partito si erge al centro dello spazio «esile e slanciata simile ad una stele africana» e fa da contrappunto a un edificio dalle forme sinuose sul fondo. Questi e altri disegni progettuali individuavano uno spazio fluido ed essenziale, con edifici quasi del tutto privi di decorazioni, più vicini all'idea di architettura e di spazio sottesa all'E42 romana: tale progetto, però, restò sulla carta e il complesso edilizio della Mostra napoletana fu improntato ad un maggiore equilibrio compositivo, rafforzato dalla fusione tra arti e architettura<sup>14</sup>.

Attraverso la successione serrata degli spazi aperti e chiusi, disposti a strutturare un percorso prestabilito di visita, il Settore Storico della Mostra ebbe come filo conduttore la cele-



brazione delle imprese coloniali a partire dall'Impero romano fino a quello fascista. I riferimenti al passato erano numerosissimi, visibili tanto nell'architettura quanto negli allestimenti, nelle opere d'arte e nei reperti archeologici presenti nei padiglioni; gli originali o le loro riproduzioni, collocati in questo settore ma anche negli altri due, furono esposti per il loro valore documentario ma anche simbolico. Sotto questo aspetto, peraltro, Canino collaborò strettamente con Amedeo Maiuri, ordinatore della mostra di *Roma antica sul mare* nonché responsabile della sistemazione dell'area archeologica scoperta poco lontano durante i lavori per la Mostra. In ogni caso, già al momento dell'inaugurazione della Triennale fu chiaro che al valore dell'antico si doveva preferire quello

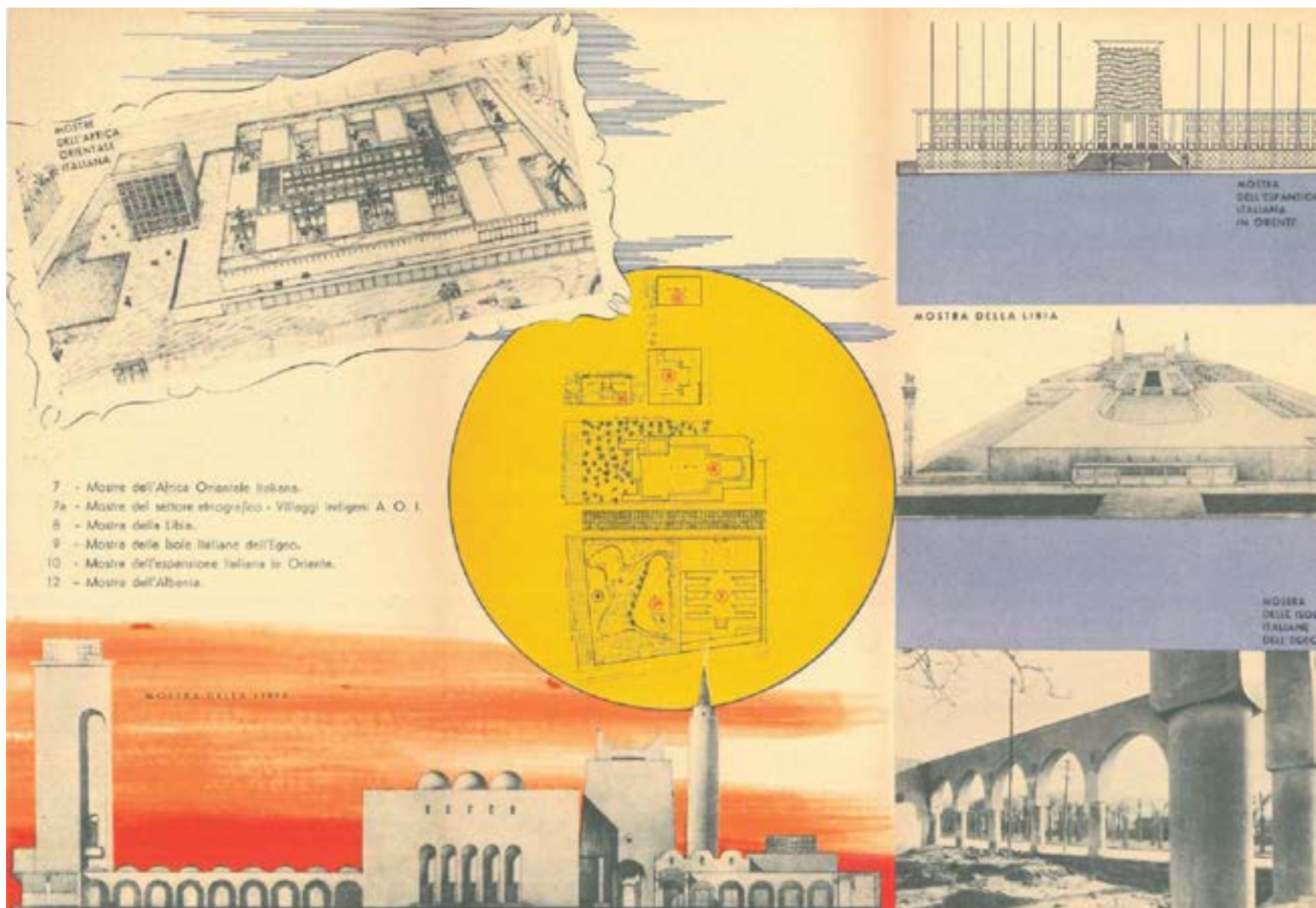
5. Disegno di progetto per piazza dell'Impero (da Arena 2011).

6. Disegno di progetto per la Mostra d'Oltremare e la Torre del Partito (da Arena 2011).

della romanità ricreata dagli edifici e gli allestimenti: «Dove oggi, sui lastroni di trachite delle strade romane percorse un tempo dai legionari, passano schiere di operai che si recano ai cantieri e alle officine della Zona Flegrea, la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare alza le possenti strutture dei suoi edifici»<sup>15</sup>. L'evocazione di Roma e delle conquiste delle Repubbliche Marinare veniva cioè messa pienamente al servizio della celebrazione della modernità, del progresso e dell'affermazione di un nuovo Impero.

## Note

- <sup>1</sup> *Triennale d'Oltremare Napoli: Guida*, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940, p. 7, riportato da Brian L. McLaren, *Introduzione. Rappresentazioni coloniali e nascita della politica imperiale fascista*, in G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna, 2011, pp. 28-42, p. 28.
- <sup>2</sup> All'interno della vastissima produzione scientifica riguardante l'espansione coloniale italiana, si rinvia per brevità a N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007 e A. Del Boca, *Italiani in Africa Orientale: La conquista dell'Impero*, Bari, Laterza, 1985.
- <sup>3</sup> Si vedano fra gli altri: A. Castagnaro, *Verso l'architettura contemporanea. Percorsi dal classico al contemporaneo*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012, pp. 136-151; *Culture et architecture en Italie dans les années Trente. La Triennale, l'E42 e la Mostra Oltremare*, a cura di F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, Napoli, Paparo Edizioni, 2006.
- <sup>4</sup> M. Biancale, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Le Arti», ottobre-novembre 1940, pp. 54-57, p. 55.
- <sup>5</sup> In particolare, dei due assi ortogonali principali presenti nell'impianto della Mostra, quello trasversale in direzione nord-sud fu concepito sin dall'inizio come un 'parco verde', che raggiungeva la Fontana Esedra progettata da Carlo Cocchia e Luigi Piccinato e apriva lo sguardo verso la collina dei Camaldoli. Cfr. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 103 e P. Cislacchi, *La città fascista. Il rione Carità e la Mostra d'Oltremare*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 115-121, p. 120.
- <sup>6</sup> Per la descrizione degli altri due settori espositivi, oltre che per l'analisi dei singoli edifici e padiglioni presenti nella Mostra, si rimanda ai saggi dedicati all'interno di questo volume.
- <sup>7</sup> Cfr. L. Pagano, *Mostra d'Oltremare 1940-1952*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 209-216, p. 210.
- <sup>8</sup> L. Pagano, *La piazza dell'Impero, piazza Roma, l'ingresso della mostra*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 102.
- <sup>9</sup> Le corti furono quasi tutte coperte negli anni '70. Cfr. Ead., 1940 – *Padiglione delle Repubbliche Marinare, Padiglione delle Conquiste; Padiglione dell'Esercito: Marcello Canino. 1952 – Padiglione Italia: riedificazione di Carlo Cocchia; Padiglione Europa: ristrutturazione di Elena Mendia*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 123.
- <sup>10</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 210-232, p. 212.
- <sup>11</sup> A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, «ArQ3», giugno 1990, pp. 74-84, p. 76-78.
- <sup>12</sup> Cfr. F. Mangone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di L. Lanini, V. Corvino, Napoli, Ente autonomo Mostra d'Oltremare, 1995, pp. 23-31.
- <sup>13</sup> Si veda: R. Astarita, *Mostra d'Oltremare (1937-40)*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, cit., pp. 241-244, p. 241; L. Pagano, *Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo. 1940*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 106-107.
- <sup>14</sup> Le immagini sono inserite nell'articolo di Francesco Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le vie d'Italia», a. XLIV, n. 7, luglio 1938, pp. 832-836. Cfr. G. Arena, *La città delle colonie*, in *Idem, Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna, 2011, pp. 99-115, p. 101-102 e F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *Storia dell'Ingegneria* (Atti del Convegno, Napoli 2014), a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237, p. 1232-1234.
- <sup>15</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 9 maggio-15 ottobre 1940-XVIII. Documentario*, Napoli, Mostra d'Oltremare, p. 12. Il concetto di romanità ricreata nell'ottica del riuso dell'antico all'interno degli allestimenti della Mostra è illustrato in G. Prisco, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in «Il capitale culturale», n. XIV, 2016, pp. 531-574, p. 551.



## Il Settore Geografico: la messa in scena dell'Impero Fascista

Salvatore Di Liello

Nel programma documentario e commerciale della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare del 1940, organizzato sui temi nodali dell'Impero, della Produzione e della Storia, il Settore Geografico era una spettacolare messa in scena di una visione completa e suggestiva dei possedimenti coloniali, espressione di quell'incontenibile spinta al dominio e all'espansione del Regime esibita dalla propaganda fascista come grande opportunità per una futura autarchia della produzione, mancante in realtà di una preventiva analisi sul futuro dell'economia delle colonie<sup>1</sup>.

Quando Plinio Marconi presentava dalle pagine di *Architettura* il complesso della Triennale, a meno di un anno dall'inaugurazione del 9 maggio 1940, l'Italia era già in guerra e «Illustrare la Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare in questo momento»<sup>2</sup> – scriveva nel suo articolo – «mentre tutte le nostre energie sono tese in quelle terre a combattere una lotta eroica e dura è un atto di fede. Sicura fede nei destini dell'Impero Fascista il quale, dopo l'immane vittoria, riprenderà il suo sviluppo che si manifesterà con feconde opere di Civiltà»<sup>3</sup>.

Un anno prima dell'erompere del conflitto, l'agognato impero coloniale italiano aveva raggiunto il suo acme riuscendo a estendere i domini d'oltremare all'Albania, al Dodecaneso, alla Libia, fino a raggiungere l'«Africa Orientale Italiana», proclamata da Benito Mussolini nel 1936 in seguito alla conquista dell'Etiopia<sup>4</sup>. Magnificare le colonie delle lontane terre della Libia, «la quarta sponda» della nazione nella retorica del Regime, dell'Abissinia, dell'Eritrea e della Somalia, esaltava la capacità civilizzatrice e commerciale dell'Italia fascista che riannodava il filo della storia, collegando i fasti del fascismo a quelli di Roma antica, un tempo in cui la nazione, come affermava la propaganda, aveva già mostrato una naturale vocazione alla civilizzazione delle terre conquistate<sup>5</sup>. Come annunciava la pubblicistica, nei mesi precedenti alla cerimonia inaugurale, «La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare che avrà luogo a Napoli dal maggio all'ottobre del 1940 XVIII, sarà una grande e completa rassegna della forza di espansione e delle volontà di potenza della stirpe italiana, nei millenni, da Cesare a Mussolini. [...] Essa rappresenterà un suggestivo documentario delle conquiste del genio, del valore e del lavoro italiano nelle terre d'oltremare e, in una organica sintesi, illustrerà gli aspetti storici, geografici, etnografici, economici dei nostri possedimenti, nonché il complesso

delle attività politiche sociali economiche, culturali che l'Italia fascista svolge per lo sviluppo delle sue terre lontane»<sup>6</sup>.

Architetture come allusive suggestioni esotiche, tra palmeti, coltivazioni e giardini modellati su quelli delle terre conquistate, occupavano un vasto spazio al centro del complesso espositivo della pianura di Fuorigrotta dove l'urbanistica di quegli anni programmava la naturale espansione di Napoli, seguendo il *leitmotiv* della «città che cerca spazio» riportato nella relazione del piano regolatore del 1939<sup>7</sup>, ma annunciato nei progetti per la zona occidentale<sup>8</sup> fin dal *Nuovo Piano di Risanamento ed Ampliamento della Città* del 1910<sup>9</sup> e dal successivo piano regolatore di Francesco De Simone del 1914<sup>10</sup>.

Nella Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare del 1940, la geografia dell'impero coloniale era allestita in padiglioni, «permanenti» o «semipermanenti», che occupavano l'area delimitata a sud dal Parco Faunistico e dal Parco Diverimenti e a nord dall'Arena Flegrea e dal Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte<sup>11</sup>. Il «sintetico panorama dei moderni nostri possedimenti imperiali» – come Vincenzo Tecchio indicava il Settore Geografico<sup>12</sup> – comprendeva, in successione, le mostre dell'Albania, della Civiltà Cristiana in Africa, delle Isole italiane nell'Egeo, dell'Espansione italiana in Oriente, della Libia e dell'Africa Orientale Italiana, quest'ultima collegata al villaggio indigeno, ricostruito in prossimità di un piccolo lago tra palmizi, tamarindi e piante grasse, dove famiglie di nativi africani replicavano usi e costumi quotidiani delle terre di provenienza. Con grande attenzione il Regime lanciò l'immagine di queste architetture, puntualmente descritte nella pubblicistica di quegli anni e illustrate dagli scatti di celebri fotografi come Federico Patellani che, tra il novembre del 1939 e il giugno dell'anno successivo, curò un esteso reportage fotografico della Mostra per la rivista *Tempo*<sup>13</sup>.

Benché legati da una comune retorica celebrativa al complesso espositivo dell'Eur progettato a Roma negli stessi anni, i padiglioni del Settore Geografico della Triennale d'Oltremare di Napoli avvaloravano una peculiarità dell'esposizione partenopea che, alla consolidata formula monumentale dello «stile fascista» del quartiere romano progettato per l'Esposizione del 1942, aggiungeva un suadente gusto esotico per le lontane colonie in quel Mediterraneo che l'Italia intendeva dominare, e anche oltre, spingendo la fascinazione verso Oriente fino a raggiungere

i più lontani orizzonti delle terre 'civilizzate' dalla nazione. Se la nuova Roma immaginata per l'«Olimpiade di Civiltà», come Mussolini annunciava l'E42 per il ventennale del fascismo, era connessione tra passato, presente e futuro della nazione, celebrata dalla compassata monumentalità littoria, la Mostra partenopea esaltava il ruolo di 'testa di ponte dell'Impero' programmato dal Regime per Napoli che ritrovava la sua antica centralità mediterranea, confluenza di scambi commerciali con le Terre d'Oltremare, favorendo la rinascita economica della città. Ecco allora la promettente e seducente scoperta di mondi lontani, un altrove sconosciuto ai più riprodotto in patria con rutilanti immagini e ambientazioni dove altoparlanti mandavano musiche e canti di quei luoghi dove «i nostri colonizzatori [...] in poco più di un triennio, con accanita indomita volontà costruttrice, han saputo dare un volto e uno spirito nuovi ai territori ed alle genti della nostra recente conquista»<sup>14</sup>.

Nello spazio meridionale del Settore Geografico fu costruito il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana per il quale fu bandito un concorso nazionale vinto dal gruppo formato da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo<sup>15</sup> che approntarono un complesso simmetrico articolato su un edificio principale, il cosiddetto Cubo d'Oro, un compatto volume in cemento armato innalzato su pilastri di pietra a vista, alternati a vetrate, come a rendere sospesa la possente massa cubica superiore che conteneva il Salone dell'Impero. Iscrizioni, affreschi e oggetti, come il *Trionfo dell'Impero di Roma* dipinto da Giovanni Brancaccio e la grande sfera del mappamondo in mosaico poggiata sul centro del pavimento, ornavano la sala celebrando lo spirito immortale dell'antica Roma e la presenza italiana nel mondo<sup>16</sup>. Al monumentale Cubo d'Oro erano collegati una sala introduttiva e sette padiglioni dedicati ai governatorati – Amara, Eritrea, Harar, Galla e Sidama, Scioa, Somalia – che formavano l'impero coloniale proclamato il 9 maggio del 1936. Leggere passerelle innalzate su sottili pilastri<sup>17</sup> e coperte da pensiline a *grillages* collegavano i differenti padiglioni tra loro e con il corpo principale sul viale delle Palme, dove una gradinata assiale fiancheggiata da piante grasse introduceva a un'immaginifica ambientazione africana. Architettura, decorazioni e materiali impiegati partecipavano alla costruzione di questa eccitante immagine delle conquiste della nazione che, nello specchio dello *scramble for Africa*, coinvolgeva le masse nella propaganda della prospettiva coloniale<sup>18</sup>. E in questa retorica affiorava in filigrana l'idea dell'Africa promossa dal colonialismo italiano, l'immagine di quella terra lontana e misteriosa, abitata da 'selvaggi' inciviliti dall'azione eroica dei colonizzatori che li avvicinavano alle arti, all'agricoltura e alla vera, unica religione. Ecco allora che la mostra coloniale continuava in un'attenta narrazione della quotidianità africana allestita nel cosiddetto 'villaggio indigeno', affiancato al padiglione dell'A.O.I. dove, con gran meraviglia, il pubblico scopriva il continente africano

e la sua storia. Valore evocativo e didascalico avevano anche le opere d'arte, come in particolare il gruppo scultoreo di Vittorio Di Colbertaldo *La fraternità delle armi e del lavoro nella conquista dell'Impero*<sup>19</sup>, sistemato davanti all'ingresso orientale dell'edificio principale, e il mosaico lucente d'oro e di colori che ricopriva il Cubo ornato all'esterno da motivi geometrici axumiti come quelli della stele di Axum, giunta proprio a Napoli come trofeo di guerra sul piroscampo Adua nel 1937 e poi trasportata a Roma. La stessa forma cubica dell'edificio, rivestito di luminose tessere dorate, richiamava del resto il Cubo d'Oro delle preziose corone degli imperatori etiopi conservate nella chiesa copta di Nostra Signora Maria di Sion di Axum.

Ancorché condizionato dal velleitarismo fascista, un particolare gusto per l'annotazione enciclopedica affiorava nell'allestimento del villaggio indigeno dove prendeva forma una straordinaria fiera etnografica tra etiopi intenti a intrecciare cesti, a coltivare la terra e a ripetere gesti e usi per riprodurre ad arte abitudini africane mostrate alla curiosità dei visitatori. Questa rassegna continuava nell'architettura dei *tucul* etiopi, della chiesa copta a pianta centrale con tetto in foglie di palma e dei Bagni di Fasilides sul piccolo lago, modellati sull'omonimo edificio dell'antica capitale abissina di Gondar dove veniva celebrato il *Timkat*, l'Epifania della Chiesa copta etiope.

A un mese circa dall'inaugurazione della Prima Triennale d'Oltremare, gli articoli e le fotografie pubblicate nella rivista *L'illustrazione italiana* del 2 giugno 1940<sup>20</sup>, registravano il clamore destato dalla mostra dell'A. O. I.: «Uno degli angoli della Triennale d'Oltremare dove in maggior misura converge l'interesse e la curiosità del pubblico è senza dubbio il villaggio dell'Africa Orientale italiana, ricostruita con meticolosa esattezza in tutti i minimi particolari. A popolarlo sono stati chiamati dalle terre dell'Impero indigeni d'ogni razza e d'ogni località che vivono secondo i loro costumi e attendono al loro normale lavoro. Si è in tal modo non solo creato un aspetto pittoresco nella Mostra ma si è posto il visitatore in grado di rendersi conto delle condizioni di vita delle popolazioni indigene nei nostri territori dell'Impero»<sup>21</sup>.

Il racconto per immagini dell'operato della nazione nell'Africa italiana continuava in altri due padiglioni 'geografici' per illustrare due attività centrali del regime littorio nel Continente Nero, la fondazione di villaggi coloniali agricoli e l'attività missionaria della civiltà cristiana.

A dare un decisivo impulso alla colonizzazione agricola in Libia fu Italo Balbo, il governatore della 'Quarta sponda' che legò il suo nome alla via Balbia, la strada Litoranea Libica inaugurata da Mussolini nel 1937. L'importante arteria creò le premesse per la costruzione di villaggi rurali sviluppati seguendo un ricorrente impianto tipologico strutturato su bassi edifici porticati allineati su piazze aperte<sup>22</sup>, come mostrano i villaggi progettati da Umberto Di Segni, Giovanni Pellegrini e



A pag. 316

1. D. Cella, *Mostra d'oltremare* 1940. Settore Geografico, dépliant, officine grafiche Ricordi, Milano.

2. Il villaggio etiopico («L'illustrazione italiana», 20, 19 maggio 1940-XVIII, p. 700).

Florestano Di Fausto. Seppur leggermente variata nei differenti casi, questi insediamenti seguivano una comune matrice razionalista che tuttavia non escludeva rimandi mediterranei nell'uso degli archi, dei porticati e delle scale esterne come mostrano i borghi rurali progettati in quegli anni sulla costa della Cirenaica e della Tripolitania, la nuova riva mediterranea che l'impero coloniale italiano puntava ad unire al Corno d'Africa. Proprio Florestano Di Fausto<sup>23</sup>, in quegli anni consulente per l'Architettura del Municipio di Tripoli, progettò il Padiglione della Libia nella Triennale d'Oltremare napoletana. Il complesso, che ebbe Guglielmo Narducci come ordinatore e Alessandro Adelasio in qualità di allestitore, replicava a Napoli un insediamento coloniale agricolo sul modello di quelli che lo stesso architetto aveva realizzato in Libia, come il villaggio Oliveti (1938), a ovest di Tripoli, o quello di Oberdan a Bengasi (1939), illustrati nelle fotografie sulle pareti delle sale interne. Di fronte al Cubo d'Oro e al villaggio indigeno dell'A. O. I., nel cuore del Settore Geografico della Mostra d'Oltremare, l'arioso viale delle Palme annunciava l'artificio di una visione mediterranea delle coste nordafricane, con i bassi edifici bianchi stagliati su orizzonti dilatati in spazi rarefatti dove, in un'abbagliante luminosità, apparivano architetture moderniste alternate ai candidi volumi dalle esotiche forme *arabesque* ispirati alle moschee e ai minareti come quello che dominava il complesso. Una sintesi tra razionalismo e regionalismi nordafricani non pienamente riuscita, come avvertiva la rivista *Architettura* che, pur plaudendo all'idea di «mettere in valore le nostre terre della quarta sponda»<sup>24</sup>, annotava tuttavia come «l'architettura, ricca di motivi decorativi libici, è caratterizzata assai bene, sebbene con qualche rudezza di innesti con elementi moderni non del tutto compatibili»<sup>25</sup>. Per quanto il bianco delle superfici non riuscisse a comporre un linguaggio unitario, lasciando irrisolto il contrasto tra le sbilanciate volumetrie della facciata e quelle delle architetture arabeggianti interne, a colpire era comunque la caleidoscopica scena di una «Libia condensata»<sup>26</sup> che donava «una gioia improvvisa di vacanza davanti a tanto nitore»<sup>27</sup>, richiamando «Metropolis, le città dell'Utopia, per la minuscola perfezione delle terrazze, delle scalette, delle verandine, dei cupolini che riducevano giocattoli edifici imponenti»<sup>28</sup>. Un'ambientazione che con «la grazia teorica dei paesi inventati» ricostruiva l'esotica «oasi di Tripoli, con i minareti, i ciuffi di palme, l'ocra bruciato della terra, il trasparente zaffiro del mare, i pinnacoli dell'Uaddan»<sup>29</sup>.

L'«operosità oltremarina delle generazioni di Mussolini»<sup>30</sup> in Africa confluiva nell'azione missionaria. Volontà dei dirigenti



della Mostra era documentare nella «terra flegrea, sacra ai miti pagani ed agli ozi imperiali»<sup>31</sup> le azioni della Chiesa che era riuscita a forgiare «sotto la croce di Cristo una civiltà mediterranea unitaria»<sup>32</sup>. A tali argomenti era volto il progetto del 1938 di Roberto Pane per il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, una delle architetture permanenti della Mostra del 1940<sup>33</sup>. L'edificio occupò un lotto del versante settentrionale del Settore Geografico, tra le esposizioni dell'Albania e delle Isole italiane nell'Egeo. Fin dai primi disegni, l'autore tratteggiava un impianto basilicale affiancato da un corpo quadrato con chiostro al centro, ancorando quindi la comunicazione al modello del complesso conventuale. Più volte gli studi hanno ipotizzato che il progetto di Roberto Pane fosse originariamente destinato a un edificio religioso, poi adattato a padiglione espositivo, come del resto lasciava supporre anche la rivista *Architettura* del 1941<sup>34</sup>. Più probabile invece che il progettista affidasse alla simbologia conventuale il racconto «degli sforzi compiuti, durante venti secoli, dal Cristianesimo per l'incivilimento del continente nero»<sup>35</sup>. Dominante nella composizione è la forma della basilica absidata, più alta del restante corpo e dilatata anche in pianta in modo da modellare il lotto, sporgendo alle due estremità. Tre volumi in successione, rispettivamente esemplati sul narcece, sul battistero e sulla basilica, evocano il paradigma dell'architettura paleocristiana puntualmente richiamato negli oggetti e nelle decorazioni dell'allestimento. Alle sculture dei simboli dei quattro evangelisti inseriti sulla facciata in mattoni – l'angelo di Matteo, il leone di Marco, il bue di Luca e l'aquila di Giovanni – seguivano il fonte battesimale nel corpo ottagonale, l'altare nell'aula composto da una lastra di un sarcofago del IV secolo, quindi, sul fondo della parete, una grande carta dell'Africa per mostrare la presenza missionaria nel continente, ricordata da grafici e



fotografie anche nelle sale espositive dell'edificio annesso. Oltre dieci anni dopo l'inaugurazione, Roberto Pane ritornava sul padiglione aggiungendo arredi e altari al preesistente fabbricato, rinominato Chiesa e Padiglione del Lavoro nelle Missioni nella nuova Mostra inaugurata nel 1952, quando l'aula basilicale fu intitolata alla missionaria italiana Francesca Saverio Cabrini<sup>36</sup>.

La narrazione della geografia dell'Impero Oltremarino Italiano continuava verso oriente toccando i possedimenti mediterranei dell'Albania e delle isole dell'Egeo e dilatandosi fino alla lontanissima Asia anch'essa, come l'Africa, reinventata e svelata dal Regime littorio. A Gherardo Bosio e Nicolò Berardi, Giovanni Battista Ceas e Giorgio Calza Bini furono affidati i diversi temi espositivi e commerciali delle azioni italiane in quest'Oriente dilatato per i quali progettaronò, rispettivamente, i Padiglioni dell'Albania, delle Isole dell'Egeo e dell'Espansione Italiana in Oriente. Contrariamente all'edificio delle isole egee del Ceas, chiara riproposizione di un'architettura rodiota, negli altri due padiglioni modernismo e stilemi storicistici dei paesi illustrati apparivano declinati in un *mélange* linguistico nel Padiglione dell'Albania o in una

3. La Mostra della Libia dal padiglione Rodi («L'illustrazione italiana», 20, 19 maggio 1940-XVIII, p. 696).

4. La Chiesa copta nel villaggio indigeno della mostra dell'A.O.I. («L'illustrazione italiana», 20, 19 maggio 1940-XVIII, p. 842).

5. La *Torre di Marco Polo* nel Padiglione dell'Espansione in Oriente («Emporium», XCII, 548, 1940, p. 91).

6. Il villaggio indigeno nella mostra dell'Africa Orientale Italiana («L'illustrazione italiana», n. 22, 2 giugno 1940-XVIII, p. 839).

sequenza esterno-interno volutamente variata nella mostra dell'Espansione Italiana in Oriente.

Per il Padiglione dell'Albania<sup>37</sup>, i due architetti Bosio e Berardi, impegnati in quegli stessi anni a Tirana, dove il primo disegnò il piano urbanistico e i principali edifici pubblici della capitale, progettaronò un compatto volume coperto da un tetto a falde che, definendo l'altezza interna delle sale espositive, era contenuto in un altro corpo più alto<sup>38</sup>. Questo concludeva in alto la monumentale facciata, un'ampia superficie modulata dal contrasto pieno-vuoto tra il marcato bugnato del rivestimento dei fronti e l'alto loggiato scandito da esili pilastri e sormontato da piccole finestre, a segnare il coronamento dell'edificio. Gli austeri accenti monumentali modernisti erano mediati dal richiamo regionalistico al modello della *Kulla*, la compatta volumetria della tipica residenza fortificata albanese, riproposta nell'analogo padiglione albanese progettato da Bosio nella Fiera del Levante di Bari del 1939<sup>39</sup>, anch'esso riconducibile alle sue coeve architetture della piazza del Littorio a Tirana, come la Casa del Fascio (1939) progettata dallo stesso autore<sup>40</sup>, attivissimo nell'impero coloniale italiano in Etiopia e nei possedimenti balcani<sup>41</sup>.

Giorgio Calza Bini sunteggiò invece la memoria delle imprese italiane in Asia nel Padiglione dell'Espansione Italiana in Oriente volto a illustrare, con l'allestimento di Francesco Dal Pozzo, le conquiste e le imprese della nazione nella storia, dall'età romana al Novecento<sup>42</sup>. «Una particolarità di questo padiglione è la notevole divergenza tra l'esterno e l'interno. Essa è dovuta ad espresso desiderio degli organi dirigenti, per i quali la parte più appariscente della mostra non doveva essere partecipe di alcuno degli elementi architettonici caratteristici dei vari paesi asiatici»<sup>43</sup>. Era ancora il numero monografico di *Architettura* del 1941 a registrare la volontà dei dirigenti della Prima Triennale d'Oltremare di immaginare il padiglione come un organismo composto da un monumentale involucro esterno, un'austera quinta architettonica scandita dagli alti pilastri di un loggiato, al cui interno s'innalzava un'inattesa architettura indocinese, improvvisamente visibile non appena superato l'ingresso tra i piloni decorati da bassorilievi che introducevano l'argomento della mostra con le raffigurazioni di una galea romana, di Marco Polo e dei frati missionari. Su una scalea fian-



cheggiata da ondulati muretti e stagiata tra giardini orientali ed esili porticati, si ergeva la Torre di Marco Polo, monumentale scrigno delle imprese e delle esplorazioni italiane nel lontano Oriente. Il compatto corpo di fabbrica, ispirato alle architetture in pietra scolpita dei templi *khmer* cambogiani, segnava il nucleo monumentale di un museo etnografico di luoghi remoti per molti solo immaginati, ma ora mostrati in una seducente scena tra «riflessi caldi degli ori; la luminosità delle lacche giapponesi; [...] la morbida pastosità degli avori [...] suscitando nel visitatore un senso di interesse e di ammirazione»<sup>44</sup>. L'architettura del Padiglione Rodi<sup>45</sup>, dedicato alle attività nei possedimenti italiani delle isole egee<sup>46</sup>, sviluppava invece un unico, coerente tema stilistico in un edificio che «per nobiltà di architettura costruito com'è tutto in pietra da taglio e ispirato agli 'Alberghi' medievali dell'Ordine Giovannita in Levante, è indubbiamente fra i più suggestivi edifici della Mostra con i suoi porticati e i suoi cortili olezzanti di rose»<sup>47</sup>. Giovanni Battista Ceas<sup>48</sup> progettò l'edificio 'permanente' della Prima Triennale d'Oltremare in un periodo in cui Rodi era ancora un attivissimo laboratorio tra missioni archeologiche, programmi urbanistici e restauri degli edifici medievali, come

riportavano le cronache di quegli anni, attente a documentare una febbrile attività: «un sonnolente borgo levantino, pittoresco di disordine, monumentale di ruderi, maleodorante di miseria e d'abbandono era diventato una città moderna, senza perdere di carattere»<sup>49</sup>. Negli anni in cui l'idea dell'antico doveva essere «perfetta rievocazione»<sup>50</sup>, come sosteneva Marcello Piacentini a proposito della città storica, Ceas sperimentava un *revival* egeo: come nel porto di Rodi, un cervo bronzeo eretto su un alto pilastro segnalava nella Triennale d'Oltremare il padiglione che richiamava un tipico albergo medievale dei Cavalieri Ospitalieri di Rodi, un corpo articolato su un cortile interno quadrato, tra giardini recintati da muri e dominato da un volume più alto corrispondente al Salone d'Onore, decorato dai graffiti di Beppe Assenza e da reperti archeologici<sup>51</sup>. Su ciascuna estremità della sala, una monumentale scala esterna in travertino di Trani attenuava la compatta volumetria della facciata in pietra di Taranto scandita in basso da un portico di massicci arconi ogivali. Il Museo e la Casa di Lindo, modellata su quelle dell'omonimo villaggio costiero di Rodi, completavano la mostra egea allestita da Alfonso Cufino e da Amedeo Maiuri<sup>52</sup>.

La ricostruzione della Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare seguita alle distruzioni della guerra, tragico epilogo del sogno imperiale allestito nella piana di Fuorigrotta, registrò un generale ridimensionamento economico e ideologico dei programmi del 1940 che naturalmente interessò anche il Settore Geografico. Quelle «cacofonie accademiche e [...] banalità eccessivamente rettoriche»<sup>73</sup> ravvisate, prima dello scoppio della guerra, da Giuseppe Pagano in molti padiglioni per i quali auspicava «un meritato restauro»<sup>74</sup>, furono invece emendate nella ricostruzione del 1950 che riscriveva il significato stesso dell'originario complesso dell'Oltremare del 1940, ora rinominato Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo, come riportava nel titolo la nuova esposizione inaugurata l'8 giugno 1952 dal presidente della Repubblica Luigi Einaudi<sup>75</sup>. Il nuovo Settore Geografico, pur sostanzialmente invariato nell'impianto urbanistico del 1940, riduceva i toni retorici dell'esotismo celebrati dagli ormai anacronistici fasti del Regime e tutti i padiglioni furono ristrutturati o ricostruiti, configurando organismi più flessibili e versatili<sup>76</sup>. Seguendo tale assunto durante gli anni Cinquanta, Giulio De Luca progettò il Padiglione della Somalia in luogo dell'edificio dell'A.O.I, in gran parte distrutto, a meno del Cubo d'Oro, insieme al giardino del villaggio indigeno del 1940. Carlo Cocchia e Matteo Corbi intervennero invece sulla mostra della Libia semplificando i motivi architettonici e sistemando un cinema all'aperto nella piazza interna del complesso, da allora in poi volto a documentare il Lavoro Italiano in America del Nord, poi nuovamente alterato negli anni Sessanta a seguito della destinazione dell'edificio allo sport del *bowling*.

Più aderenti alle precedenti configurazioni furono le ristrutturazioni del Padiglione Rodi, rinominato Esposizione degli Enti Culturali ed Assistenziali, ma sostanzialmente invariato nella Mostra del 1952, dell'edificio della Civiltà Cristiana in Africa, che Roberto Pane trasformò, come si accennava, nella Chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini nel 1952, e quello dell'Albania riallestito come sede della mostra del Lavoro Italiano in Oceania da Luigi Cosenza, ma profondamente alterato nei successivi anni Sessanta e Settanta. Massimo Nunziata e Marcello Sfogli intervennero invece sull'edificio dell'Espansione Italiana in Oriente di Calza Bini, riducendo l'altezza, chiudendo con vetrate il loggiato in facciata e riprogettando l'edificio sul lato nord scandito da *pilotis* ormai privo della centralità della torre, come mostrano le foto dei primi anni Sessanta quando l'edificio di Sfogli e Nunziata già dal 1957 era stato destinato a Istituto di Fisica Teorica e Nucleare nell'allora 'Padiglione 19' della Mostra d'Oltremare.

Ancorché ridimensionato nell'esuberanza narrativa e nel fervore eclettico degli allestimenti, la ricostruzione, diretta da Luigi Tocchetti, in occasione della I Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo coincise con l'ultimo fulgore del complesso espositivo<sup>77</sup>. Nelle ben note difficoltà degli anni successivi all'esposizione del 1952, anche i padiglioni del Settore Geografico subirono un processo di smembramento o abbandono che determinò il crescente degrado di importanti architetture ridotte dall'incuria dei decenni successivi a muti monconi di un rilevante patrimonio monumentale e artistico.

#### Note

<sup>1</sup> G. Rumi, «Revisionismo» fascista ed espansione coloniale (1925-1935), in *Il Regime fascista*, a cura di A. Aquarone, M. Vernassa, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 435-465; N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

<sup>2</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane di Oltremare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, p. 1.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo, 2017.

<sup>5</sup> *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso, Pagus Editore, 1992; anche G. L. Podestà, *Il mito dell'impero. Economia, politica e lavoro nelle colonie italiane dell'Africa orientale, 1898-1941*, Torino, Giappichelli, 2004.

<sup>6</sup> *Napoli. Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. 9 maggio-15 ottobre 1940-XVIII. Documentario*, Torino, Gros Monti & C., 1940, p. 1.

<sup>7</sup> Sul piano del 1939 si veda in particolare V. De Lucia, A. Jannello, *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti*, in «Urbanistica», n. 65, 1976, pp. 6-16; anche D. Lepore, *Piano regolatore della città di Napoli*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 320-323.

<sup>8</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, pp. 22-45.

<sup>9</sup> D. Lepore, *Nuovo piano di risanamento e ampliamento della città*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica*, cit., pp. 315-316.

<sup>10</sup> P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica*, cit., pp. 16-18.

<sup>11</sup> Per i principali edifici permanenti della Mostra si confrontino F. Mangone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di L. Lanini, V. Corvino, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza per i BB. AA., 1995, pp. 23-31; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, arstudiopaparo, 2013; A. Maglio, *La Mostra d'oltremare e il Teatro*

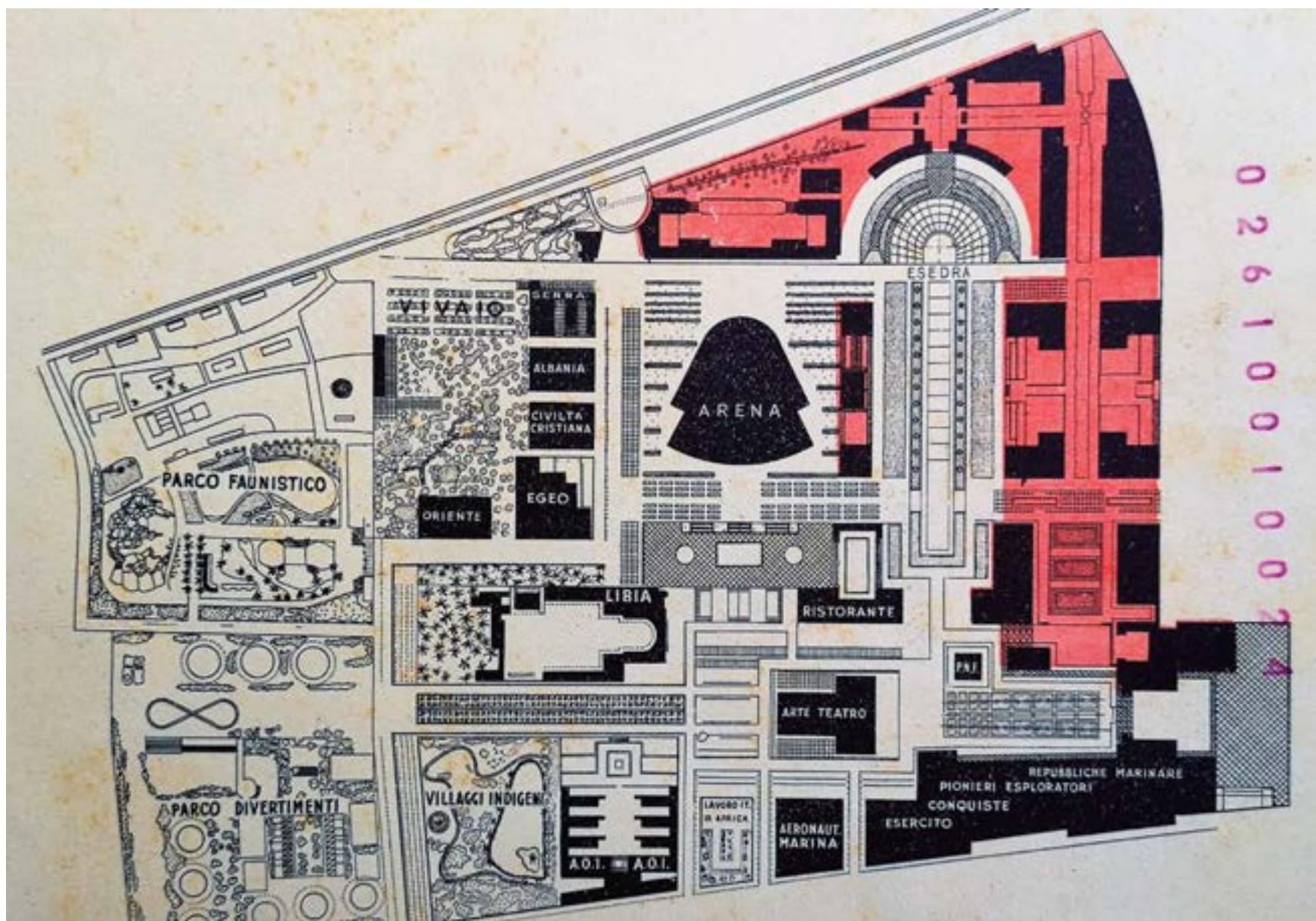
*Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 187-206. Per i padiglioni del Settore Geografico si vedano le *Schede* di Lilia Pagano in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 126-134.

<sup>12</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 2.

<sup>13</sup> Cfr. Archivio Federico Patellani, Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI); F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, Atti del 5° Convegno Nazionale, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237; G. Belli, *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*, a cura di A. Berrino e A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, Tomo I, pp. 593-602.

<sup>14</sup> A. Cepollaro, *Africa Orientale Italiana*, in «Emporium», XCII, n. 548, 1940, p. 65.

- <sup>15</sup> L. Pagano, *Padiglioni dell'Africa Orientale Italiana*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 126-127; R. Renzi, *Regime e rappresentazione. Il padiglione italiano in Africa ed il padiglione Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare del 1940*, in «Bloom», n. 13, 2012, pp. 73-77.
- <sup>16</sup> A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009, pp. 107-114.
- <sup>17</sup> Si veda la fotografia di F. Patellani, Archivio Federico Patellani, cit., fotografia PR. 295/FT. 29.
- <sup>18</sup> V. Y. Mudinbe, *L'invenzione dell'Africa*, Roma, Meltemi, 2007, traduzione dell'originale *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- <sup>19</sup> «L'illustrazione italiana», n. 20, 19 maggio 1940-XVIII, p. 699; Archivio Federico Patellani, cit., fotografia PR. 323/FT. 21a.
- <sup>20</sup> «L'illustrazione italiana», n. 22, 2 giugno 1940-XVIII; si vedano in particolare le fotografie a pp. 839-842 e 846-847.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 840.
- <sup>22</sup> Cfr. *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*, a cura di P. Culotta, G. Gresleri, Gl. Gresleri, Bologna, Editrice Compositori, 2007; M. De Napoli, *La formazione dei villaggi rurali in Libia (1933-1940). Aspetti architettonici e urbanistici dei centri urbani fra preesistenze classiche e orientamenti moderni*, in *Delli Aspetti di paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*, cit., pp. 127-138.
- <sup>23</sup> G. Gresleri, *Classico e vernacolo nell'architettura dell'Italia d'Oltremare*, in *Classicismo, Classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, a cura di G. Ciucci, Milano, Electa, 1995, pp. 69-87; G. Miano, *Florestano Di Fausto, Una singolare figura di architetto negli anni tra le due guerre (1920-1940)*, in *L'architettura delle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Jaca Book, 2003, pp. 233-243.
- <sup>24</sup> *Mostra della Libia. Arch. F. Di Fausto*, in «Architettura», cit., p. 46.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> M. del Corso, *Gli Alberghi della Libia*, in «L'illustrazione italiana», n. 22, cit., p. 885.
- <sup>27</sup> *Ibidem*.
- <sup>28</sup> *Ibidem*.
- <sup>29</sup> *Ibidem*.
- <sup>30</sup> La citazione di Vincenzo Tecchio è in P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 4.
- <sup>31</sup> *Ibidem*.
- <sup>32</sup> *Ibidem*.
- <sup>33</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. 9 maggio-15 ottobre 1940-XVIII. Guida*, a cura dell'Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Stab. Tipografico F. Rai-
- mondi, pp. 75-82; L. Pagano, *Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa. Roberto Pane*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 132-133; G. Pane, *Cenni storici e descrizione dell'edificio*, in *Studio di fattibilità Chiesa S. Francesca Cabrini*, commissionato dalla Mostra d'Oltremare Spa; A. Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla Mostra d'Oltremare*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 125-130; S. Carillo, *L'aula basilicale di Roberto Pane alla Mostra d'Oltremare*, in Ivi, pp. 117-124.
- <sup>34</sup> «È stata allestita in vani già definiti come forma ed è perciò ancor più meritevole il risultato raggiunto dall'arch. Sergio Mezzina che, nonostante l'insolita difficoltà ha creato una successione di ambienti interni che sono tra i migliori della Triennale per finezza ed eleganza», *Mostra della Civiltà Cristiana in Africa. Architetto Roberto Pane*, «Architettura», cit., p. 51.
- <sup>35</sup> *Ibidem*. In questa linea interpretativa anche A. Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla Mostra d'Oltremare*, cit., p. 129.
- <sup>36</sup> P. Sasso, *La seconda nascita*, in *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Mostra d'Oltremare, 1952, pp. 37-46.
- <sup>37</sup> L. Pagano, *Padiglioni dell'Albania: Gherardo Bosio, Nicolò Berardi*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 134.
- <sup>38</sup> M. G. L'Abbate, V. Moscardin, *I padiglioni delle grandi esposizioni mediterranee del ventennio come strumento di conoscenza: il caso dell'Albania*, in *La città, il viaggio, il turismo Percezione, produzione e trasformazione, The city, The travel, the Tourism Perception, Production and Processing*, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, CIRICE, 2017, pp. 335-344.
- <sup>39</sup> C. Calò Carducci, *Bari e la sua Fiera del Levante 1930-1956*, Bari, Cacucci Editore, 2006.
- <sup>40</sup> R. Renzi, *Gherardo Bosio a Tirana*, in *Architettura e urbanistica nelle terre d'Oltremare. Dodecaneso, Etiopia, Albania (1924-1943)*, catalogo della mostra (Forlì, 21 aprile -18 giugno 2017), a cura di U. Tramonti, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 207-236.
- <sup>41</sup> R. Renzi, *Regime e rappresentazione*, cit.
- <sup>42</sup> L. Pagano, *Padiglioni dell'Espansione italiana in Oriente: Giorgio Calza Bini*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 130-132.
- <sup>43</sup> *Espansione Italiana in Oriente. Arch. Giorgio Calza Bini*, in «Architettura», cit., pp. 55-56.
- <sup>44</sup> A. Cepollaro, *Espansione Italiana in Oriente*, in «Emporium», XCII, n. 548, agosto 1940-XVIII, p. 67.
- <sup>45</sup> L. Pagano, *Padiglioni delle Isole Italiane dell'Egeo: Giovanni Battista Ceas*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., pp. 129-130; *Isole Italiane dell'Egeo. Arch. G. Battista Ceas*, in «Architettura», cit., pp. 49-50; la storia del Padiglione è stata ri-
- costruita da chi scrive nell'ambito della Convenzione tra la Mostra d'Oltremare Spa e il Dipartimento di Storia dell'architettura e Restauro dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, del dicembre 2012, responsabile scientifico: Benedetto Gravagnuolo.
- <sup>46</sup> M. Livadiotti, *Costruire l'immagine del Dodecaneso tra identità italiana e Oriente immaginifico*, in *Immaginare il mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizzia, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 143-156.
- <sup>47</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit., p. 161.
- <sup>48</sup> Per l'opera di Ceas si confrontino, F. Mangone, *Giovan Battista Ceas: elementi per un profilo*, in «Conoscere Capri», n. 6, 2007, pp. 121-131; Id., *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa Editore, 2004, pp. 109-112 e p. 173; per le sue collaborazioni, anche *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, a cura di M.L. Neri, Roma, Gangemi Editore, 2011, pp. 62 e s.
- <sup>49</sup> La cronaca anonima è riportata in L. Ciacci, *Il Dodecaneso e la costruzione di Rodi italiana. Le molte ragioni di un progetto urbano*, in *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica. La conservazione. Le scelte progettuali*, catalogo della mostra (Rodi, 1993-1994, e Roma, 1996), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Edizioni del Prisma, 1996, p. 273.
- <sup>50</sup> M. Piacentini, *Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna*, Roma, Tip. Aternum di E. Sabucchi, 1916, pp. 11-16; si veda anche G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 19-24.
- <sup>51</sup> A. Basilico, *Il volto decorato*, cit., p. 97, e pp. 129-132; G. Arena, *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012, pp. 62 e s.
- <sup>52</sup> G. Arena, *Napoli 1940-1952*, cit., p. 62.
- <sup>53</sup> G. Pagano, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», XII, n. 154, ottobre 1940, p. 132.
- <sup>54</sup> *Ibidem*.
- <sup>55</sup> P. Sasso, *La seconda nascita*, cit.; L. Pagano, *Mostra d'Oltremare 1940-1952*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica*, cit., pp. 215 e s.
- <sup>56</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit.; *La Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, in «Rivista Municipale», giugno-luglio 1952, pp. 14-29.
- <sup>57</sup> *Ibidem*.



# Il Settore della Produzione e del Lavoro

Giovanni Menna

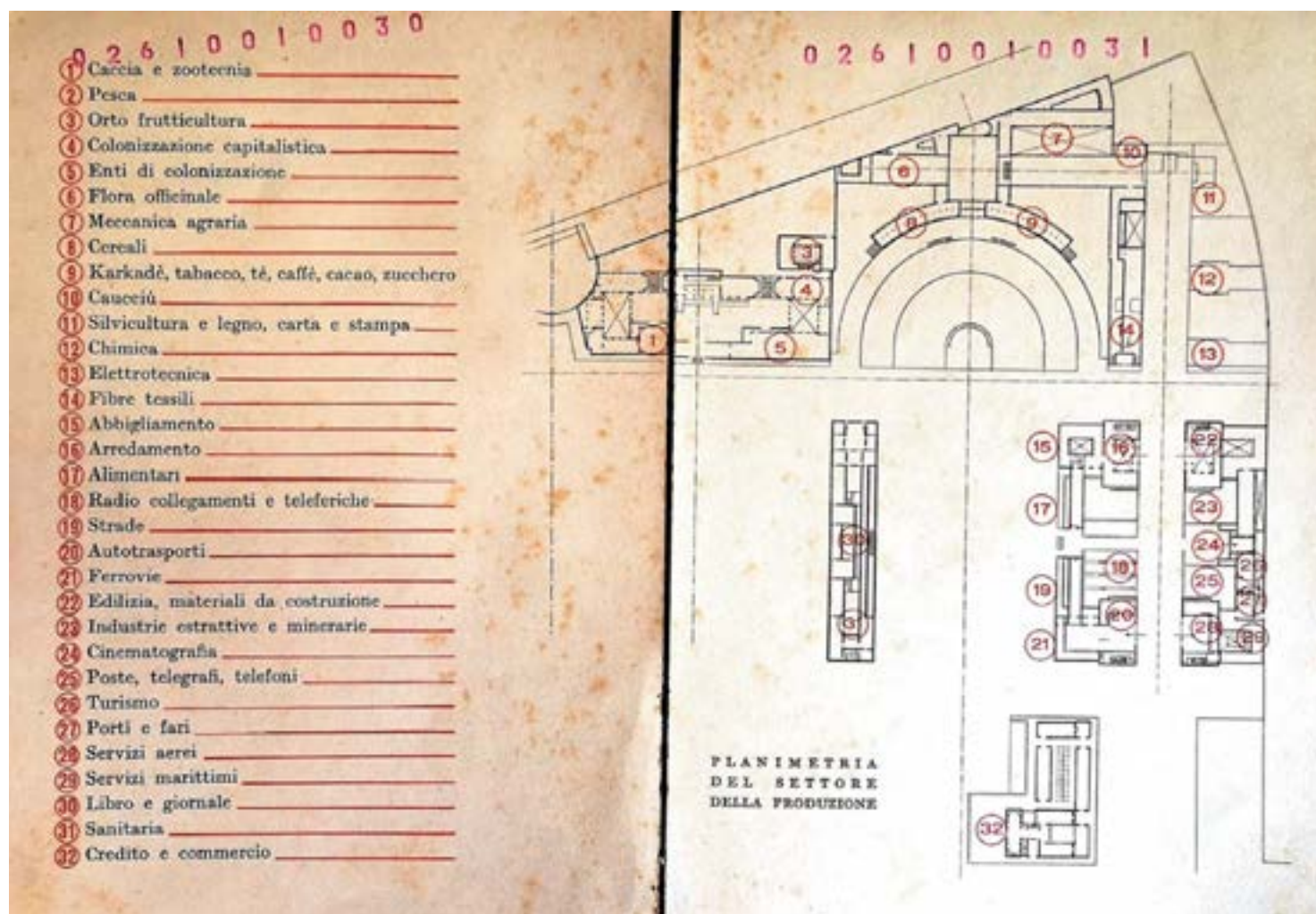
Nel planovolumetrico della Mostra d'Oltremare al Settore della Produzione e del Lavoro – anche detto Settore Economico – venne assegnata una superficie che risulta essere la più grande dell'intero complesso espositivo, occupando l'intera area nord-orientale della Triennale compresa tra l'Arena Flegrea a ovest, l'area archeologica nell'angolo nord-orientale e Via Bottego (oggi via Marconi) a est, fino alla recinzione perimetrale del confine orientale<sup>1</sup>. Questo sistema integrato di strutture permanenti e semi-permanenti avrebbe svolto il compito di soddisfare una delle quattro finalità della Triennale, ovvero quella di «documentare le opere italiane di colonizzazione compiute ed in corso, illustrando le caratteristiche della Colonizzazione corporativa»<sup>2</sup>. Come è chiarito con la consueta enfasi propagandistica dalla guida ufficiale alla Mostra, qui «la Triennale ha sistematicamente documentato le attività svolte nei territori dell'Impero, ha messo in luce le loro risorse e possibilità economiche, nonché gli sforzi e i risultati sin'oggi raggiunti, e ha esposto, in rassegna totalitaria di metodi e di mezzi, tutta l'attrezzatura (culturale, militare, corporativa e tecnica) del Regime per la messa in valore delle Terre d'Oltremare e per il potenziamento autarchico dell'Italia Imperiale»<sup>3</sup>. Si trattava dunque del distretto dedicato alle attività produttive, nel quale il mondo del lavoro veniva presentato nelle sue varie articolazioni, raggruppate in quattro sotto-settori: Agricolo Industriale<sup>4</sup>, Industriale<sup>5</sup>, Commerciale<sup>6</sup>, del Credito e delle Assicurazioni<sup>7</sup>. Ognuno di essi era suddiviso in categorie che, come si apprende dal regolamento con le linee-guida per la progettazione degli spazi espositivi, dovevano obbligatoriamente illustrare secondo una precisa scansione temporale «la situazione preesistente alla nostra conquista, la situazione attuale, i previsti sviluppi per l'avvenire»<sup>8</sup>. Il settore era inoltre integrato da una grande *Mostra della Comunicazione*, suddivisa in tredici sotto-sezioni<sup>9</sup>; da una *Mostra del Turismo*; da una *Mostra Fotografica*; da una *Mostra della Cinematografia* e da altre sale espositive «che investono insieme attività spirituali e industriali»<sup>10</sup>.

L'impianto esibisce un disegno nitido e razionale. I padiglioni sono tutti dislocati sulle due dorsali parallele nord-sud di Viale della Fontana e di Viale dell'Autarchia, e su quello a esse trasversale che da ovest a est taglia tutto il settore nord, dall'ingresso autoveicoli progettato da Vittorio Amicarella su via Nuova Miano-Agnano (oggi Via Terracina) fino al limite orien-

tale, nella toponomastica della Mostra: Via dell'Impero. I tre assi avrebbero avuto come terminali prospettici dei *focus* di notevole impatto visivo: rispettivamente la grande Esedra disegnata da Carlo Cocchia e Luigi Piccinato; la Torre Pubblicitaria dalla quale nelle intenzioni dei promotori «si dirimeranno e si irraggeranno tutte le iniziative pubblicitarie, attraverso le forme più moderne e appariscenti di suggestione, di richiamo e di propaganda»<sup>11</sup>; e infine lo specchio d'acqua con il muro lenticolare concavo decorato da Enrico Prampolini, e oggi perduto, del Padiglione dell'Elettrotecnica. All'interno del distretto furono ospitate un totale di 34 mostre distribuite in ben 150 sale, i cui allestimenti furono firmati da progettisti di talento tra i quali spiccano i nomi di Luigi Cosenza e di alcuni tra i più promettenti esponenti della scena locale come Cocchia e Barilla, e poi quelli di Franco Albini, Enrico Prampolini, Paolo Caccia Dominioni, Plinio Marconi, Mario Romano, Venturino Ventura e molti altri, la cui presenza confermava il carattere nazionale di una iniziativa che costituì anche una preziosa occasione per i giovani napoletani di confrontarsi con altri colleghi di talento formati in altre scuole e operanti in altri contesti. In questo distretto erano appena percepibili gli accenti monumentali e celebrativi del Settore Storico (qui peraltro assai poco giustificati), e men che mai le suggestioni esotiche del Settore Geografico<sup>12</sup>, mentre il linguaggio si collega più o meno direttamente a quegli ambienti dell'architettura degli anni '30 più vicini all'architettura razionale, ascrivibile a quella linea che Marconi definì come «purismo costruttivistico a base obiettiva»<sup>13</sup>.

## *Le opere principali*

Nonostante la presenza di episodi di un certo interesse, va sottolineato che, tanto nelle opere di sintesi che nelle rassegne critiche sull'architettura del XX secolo a Napoli, questo è il settore della mostra che risulta più trascurato, sia per l'assenza di costruzioni di grandi dimensioni, di opere di rappresentanza e di edifici di richiamo per il tempo libero o la cultura, sia perché esso risultò il settore più colpito non certo dagli eventi bellici, quanto dalle dismissioni e alienazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, con la perdita di molte delle realizzazioni. La maggior parte delle opere del settore sono firmate da Giovanni Sepe e Stefania Filo, quest'ultima «impegnata con Canino, inizialmente, alla stesura di *tutti* gli studi preparatori della Mostra e del quar-



tiere», e alla quale «fu affidata la progettazione di tutto il Settore della Produzione e del Lavoro in padiglioni semipermanenti. Una zona vastissima, attaccata all'ingresso nord, anche questo progettato da lei»<sup>14</sup>, dimostrando padronanza sul piano compositivo e autorevolezza in cantiere.

Per l'ingresso nord alla Mostra la Filo rinunciò a ogni accento retorico ed elaborò un grande portico semicircolare: una soluzione felice sia perché assorbiva bene la mancata ortogonalità della via di accesso di via Nuova Miano-Agnano con il viale Cardinal Massaia, asse nord-sud di penetrazione all'interno della Mostra da nord e parallelo all'asse longitudinale dell'Arena Flegrea; sia perché la concavità verso l'esterno permise il formarsi di fatto di un piazzale sulla strada, necessario per poter accogliere i visitatori in fila alla biglietteria; sia infine perché il portico consentiva di far filtrare, senza interromperlo, il tracciato archeologico della *Strada Antimiana*. Il dato più interessante è, tuttavia, costituito dall'originalità della struttura a due registri sovrapposti: una battuta di *pilotis* bianchi e un alto tralicciato su cui poggiava a sbalzo un elegante nastro di sottili voltine ad arco ribassato rovesce, sorta di moderno *velarium* estroflesso.

Il salto di quota era, infine, mediato da una scalea inserita in un settore circolare strombato che sembrava preannunciare, a scala ridotta, quella della vicina Arena Flegrea.

Subito a est erano i tre padiglioni indipendenti afferenti al Sotto-settore Agricolo industriale, tutti firmati dalla Filo Speciale e raggruppati in un isolato rettangolare allungato a corte chiusa. Il Padiglione della Pesca occupava tutto il lato a nord, mentre e i due padiglioni gemelli a sud dedicati alla Colonizzazione Capitalistica e degli Enti Colonizzatori (a est), e della Caccia e Zootecnia (a ovest) si sviluppavano con una pianta a C anche sui lati corti, ed erano entrambi dotati di un cortile interno. La grande corte di questa insula – la più grande di tutta la Mostra – aveva tre accessi. Sul lato sud l'ingresso fu posto al centro di un lungo muro cieco privo di qualsiasi connotazione se non nella parte alta, dove fasce parallele con listelli ornamentali correvano al di sotto di un cornicione leggermente inclinato e fortemente aggettante. Alla compattezza ed essenzialità di questo fronte si contrapponeva la dinamicità di quello nord, dove gli accessi invece erano due, in corrispondenza degli stacchi del Padiglione della Pesca dagli altri due che parevano am-



A pag. 324

1. Planimetria generale della Mostra: in evidenza il Settore della Produzione e del Lavoro (Regolamento per la partecipazione delle attività industriali ed agricolo-industriali alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Maggio-Ottobre 1940 – XVIII Napoli – Campi Flegrei, opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939).

2. Planimetria generale del Settore della Produzione e Lavoro, con legenda delle opere realizzate (Regolamento per la partecipazione delle attività industriali ed agricolo-industriali alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Maggio-Ottobre 1940 – XVIII Napoli – Campi Flegrei, opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939).

opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939).

3. Settore della Produzione e del Lavoro. Veduta d'insieme del lato est (Prima Mostra Triennale d'Oltremare. Documentario, a cura di Ente Mostra Triennale d'Oltremare, Raimondi, Napoli 1940).

4. Ingresso ovest del Sottosettore industriale di Stefania Filo Speziale (Regolamento per la partecipazione delle attività industriali ed agricolo-industriali alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Maggio-Ottobre 1940 – XVIII Napoli – Campi Flegrei, opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939).

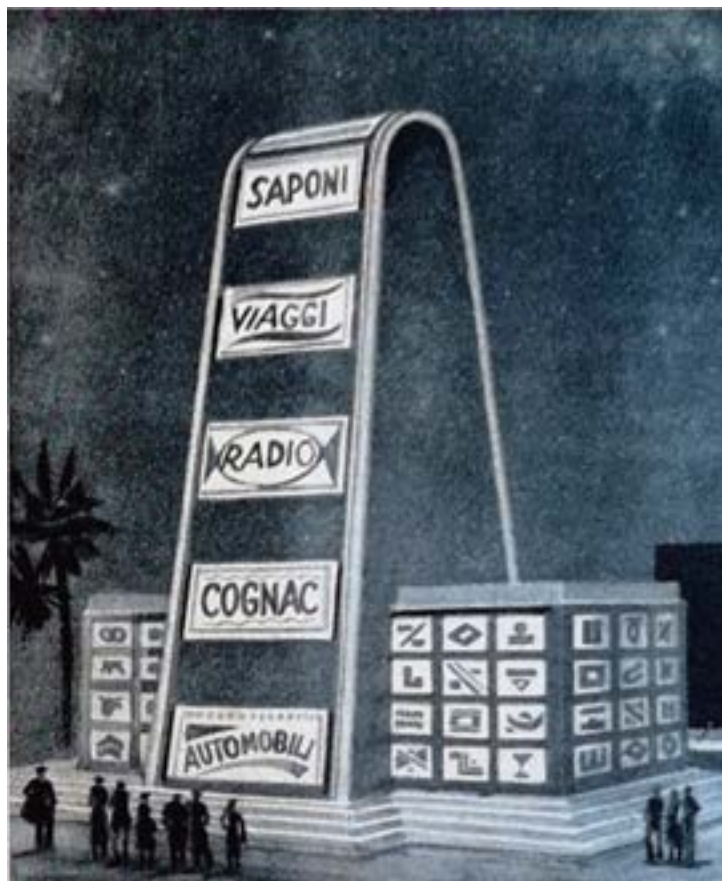
morsarsi. Qui i fronti erano connotati da teorie ininterrotte di archi parabolici che poggiavano su pilastri immersi nell'acqua di una grande vasca e si prolungavano in aggetto su lunghe passerelle, svolgendo allo stesso tempo un ruolo sia espressivo che funzionale, costituendo un elegante e inedito frangisole. Come è stato scritto «risultava fin troppo chiara l'analogia con il mondo delle darsene, degli arsenali, finanche degli stabilimenti balneari. Da qui erano tratte le forme che nell'architettura del padiglione ritrovavano un nuovo ed insolito rapporto, a sintetizzare, e soprattutto a evocare, non una ma una serie di immagini, tutte ricorrenti e familiari per coloro che avevano dedicato la loro vita alla pesca»<sup>15</sup>.

Non lontani erano i cinque edifici che Giovanni Sepe progettò nel settore<sup>16</sup>. I due padiglioni gemelli dei Cereali e dei Coloniali erano immediatamente a ridosso della grande Esedra e ne assecondavano in pianta il profilo semicircolare, prevedendo «in asse con l'esedra un grande varco che dalla sommità del cortile determinasse una vista prospettica di tutte le fontane e tenesse separati i due padiglioni»<sup>17</sup>. Quelli della Meccanica Agraria e della Flora Officinale erano invece ancora più a nord, entrambi a pianta rettangolare, ma di differenti dimensioni e disposti su giaciture sfalsate, e incardinati su un impianto a croce che permise di gestire sia l'irregolarità dell'area trapezoidale di sedime sia la configurazione altimetrica, con un grande piazzale rettangolare il cui lato corto a nord era connesso a un ulteriore accesso alla Mostra. Il piccolo Museo degli Scavi occupava una parte del padiglione della Flora Officinale, e segnava di fatto il punto di avvio del percorso archeologico quasi parallelo a via Terracina. Il tema delle voltine a botte aggettanti è in queste opere abilmente declinato come un *leitmotiv* unificante, presentandosi ora innestate sui fronti curvi 'muti' e privi di aperture



dei due padiglioni semicircolari, ora sui pilastri singoli dei portici che connettevano i compatti volumi degli altri due. È certamente vero, come ha bene sottolineato Pasquale Belfiore, che in generale quella linea del 'purismo' presente nella Mostra «era rintracciabile più nelle intenzioni che nei risultati, attinti con convinzione, occorre riconoscerlo, più dal cosiddetto fronte accademico (con la doverosa eccezione della paccottiglia 'esotica') che dagli sperimentatori del nuovo linguaggio»<sup>18</sup> e, tuttavia, la mano progettuale appare qui sicura e al contempo in grado di elaborare soluzioni che per l'ambiente napoletano sono comunque originali, 'moderne' e di grande ricercatezza, rivelando una piena padronanza sia del dato tettonico che di quello espressivo.

Il lungo viale nord-sud parallelo (verso est) al Viale della Fontana era tagliato ortogonalmente dall'arteria carrabile che secava l'intero settore settentrionale, il più lungo dell'intera mostra. Su questo viale, a nord del punto di incrocio di questi due assi ortogonali, erano cinque costruzioni. Sul lato sinistro erano i due padiglioni gemelli delle Fibre Tessili, progettate dalla Filo, autrice anche del progetto, sul lato opposto e nell'estremo lembo nord-est della mostra, del Padiglione della Silvicoltura e del Legno. Nonostante le piccole dimensioni, questo padiglione presenta una delle facciate più interessanti e originali di tutto il



settore, con la staccionata lignea e le sculture africane, la fascia basamentale bianca bucata da tagli orizzontali e la parte soprastante in canne di bambù, alternativamente disposte in orizzontale e verticale in una sorta di scacchiera di pannelli rettangolari.

Proseguendo verso sud su questo lato seguiva il Padiglione della Tecnica, edificio a corte progettato da Renato Avolio De Martino, arretrato rispetto al filo della strada, e quindi il Padiglione dell'Elettrotecnica, che la Filo articolò in tre elementi: la sala principale a doppia altezza con i pilastri in calcestruzzo armato che ritmavano i fronti vetriati raccordati in alto da archi parabolici aggettanti; la 'rotonda' del Museo della Tecnica, con al centro la grande colonna a fungo che si apriva ben al di sopra della copertura del portico-pensilina circolare (che ospitava la *Mostra della Radio*); infine una sorta di moderno e stilizzato ninfeo a esedra, con uno specchio d'acqua con passerelle sopraelevate che concludevano il percorso di visita e il muro inflesso con i murali di Prampolini, che scenograficamente chiudeva tutto l'asse est-ovest.

Nella parte del viale a sud del punto di incrocio i padiglioni afferivano tutti al Sotto-settore industriale, interamente progettato da Stefania Filo. Simmetrie doppie regolavano la disposizione degli edifici a due livelli, raggruppati in due grandi isolati rettangolari che si fronteggiavano sul viale, ognuno costituito da

5. Torre del Padiglione della Pubblicità (*Regolamento per la partecipazione delle attività industriali ed agricolo-industriali alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Maggio-Ottobre 1940 – XVIII Napoli – Campi Flegrei*, opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939).

6. Veduta notturna del fondale del Padiglione dell'Elettrotecnica con il murale di Enrico Prampolini.

7. Stefania Filo Speziale, Veduta del Sottosettore Industriale («Architettura», nn.1-2, 1941).

8a-b. Ferdinando Chiaromonte, *Il Padiglione della Padiglione Sanità, Razza e Cultura* («Architettura», nn.1-2, 1941).

quattro edifici pressoché identici, a meno di alcune variazioni nell'articolazione delle corti e dei patii interni. Sul viale in realtà prospettava il retro di questi edifici, essendo i fronti principali rivolti rispettivamente verso Viale dell'Esedra e via Bottego mentre, al centro, dove le coppie speculari di edifici si distanziavano, erano gli ingressi al comparto. Si creava in tal modo un ulteriore percorso pedonale est-ovest di penetrazione dall'esterno della Mostra (dall'attuale via Marconi) verso il centro di Viale dell'Esedra, una ulteriore conferma che la 'permeabilità' di un impianto concepito non come un organismo fieristico chiuso ma come un parco urbano attrezzato (e in stretto rapporto con un quartiere esso stesso in fase di sviluppo) era un dato caratterizzante e ricercato. Elementi di grande interesse di questa insula erano le strutture a ponte che, realizzate con alte travi a traliccio in legno poggianti sugli edifici più bassi al centro dei lati lunghi, collegavano i corpi garantendo al contempo unità e fluidità al comparto, nonché circolarità al percorso di visita, trasformando di fatto il tronco del viale in uno spazio interno al distretto, attrezzato con un punto di ristoro. Qui fu realizzata una pensilina costituita da un muro che si infletteva progressivamente da terra disegnando un arco di cerchio e trasformandosi in copertura, che era costituita da volte in cemento armato poggianti a sbalzo su una battuta di archi trasversali poggianti direttamente sul suolo. Questa struttura in calcestruzzo armato a doppia curvatura, realizzata peraltro in tempi di autarchia, era assolutamente inedita per Napoli.

Allo stesso sotto-settore afferisce anche il grande Padiglione Sanità, Razza e Cultura di Ferdinando Chiaromonte, che si trovava isolato dall'altro lato del Viale dell'Esedra, occupando l'intero lotto rettangolare (30 x 160 m) che separa il viale dall'Arena Flegrea. La simmetria, le statue di Minerva ed Esculapio di Gaetano Chiaromonte e le decorazioni pittoriche di Vincenzo Ciardo, la scalea centrale scavata nell'alto basamento che assorbiva la forte pendenza, contribuivano a connotare in senso monumentale un'opera che era un esempio di corrente modernismo classicista, in perfetta sintonia con i contenuti razzisti delle mostre che ospitava, e del tutto incongruo con il razionalismo del sotto-settore industriale dall'altro lato del viale e del



quale pure faceva parte. Quest'opera modesta, in linea con la produzione di Chiaromonte<sup>19</sup>, è l'unica ad essere uscita indenne dalle distruzioni della guerra, divenendo nel 1952 Padiglione della Marina Mercantile e successivamente sede dell'ISEF.

Un discorso a parte merita la sottosezione del Credito e Commercio, curata da Ernesto Bruno Lapadula. Non fu un caso l'incarico a una figura di provata esperienza, già affermato nell'ambito delle architetture legate alle esposizioni. La progettazione richiedeva infatti una particolare cautela in virtù della particolare collocazione, all'ombra dei 46 metri della Torre del Partito Nazionale Fascista (oggi Torre delle Nazioni)<sup>20</sup> e poco più a nord dell'intersezione di due tra i principali spazi aperti della Mostra, la Piazza IX Maggio dinanzi al Palazzo dell'Arte (oggi Teatro Mediterraneo) sulla direttrice est-ovest, e la citata Piazza dell'Esedra, che invece segna il punto di attacco del principale asse di penetrazione all'interno della Mostra, da sud verso nord. In questa area confluivano, così, ben quattro settori: quello della Produzione e del Lavoro a nord (del quale il Credito e Commercio avrebbe così rappresentato il limite meridionale); quello Storico a sud; quello dei Servizi e quello Archeologico e del tempo libero. Esso, pertanto, costituiva una sorta di cerniera tra la parte più fortemente condi-

zionata dai temi rappresentativi e celebrativi, quella legata a istanze meramente funzionali e quella nella quale sembrò prioritaria la ricerca di un linguaggio – quello dei De Luca, Piccinato, Cocchia – in grado di mettere in rapporto monumentalità, modernità e rispetto dei caratteri ambientali.

Questa 'insula' era organizzata in tre parti la prima delle quali, a partire da ovest, ovvero il Padiglione della Banca d'Italia, era arretrato rispetto alla Torre del P.N.F., si presentava planimetricamente come un suo avancorpo che si protendeva verso il piazzale, svolgendo in questo modo anche una funzione di 'connessione' del settore con l'asse verde. Sebbene ci fosse un collegamento diretto interno, il Padiglione della Banca d'Italia era pertanto un organismo distinto dal Padiglione del Credito e del Commercio. In realtà una relazione tecnica interna della Banca d'Italia del gennaio 1940, chiarisce in modo efficace e sintetico che: «Un padiglione [è] riservato alla mostra aziendale della Banca d'Italia e della Banca Nazionale d'Albania (tale padiglione passerà, secondo le intese già previste al riguardo, di proprietà alla Banca d'Italia); uno spazio [è] riservato alla parte generale della mostra del credito (parte storica, legislativa e tecnica); uno spazio riservato alle mostre aziendali del Banco di Napoli,

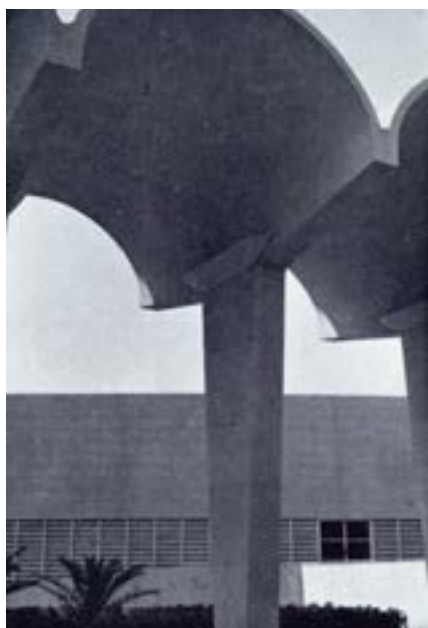


9. Stefania Filo Speziale, *Padiglione della Pesca* («Architettura», nn.1-2, 1941).

e della *Flora Officinale* (a sinistra) (Sepe, 1976).

10a-b. Giovanni Sepe, *Padiglioni della Meccanica Agraria* (a destra)

11. Stefania Filo Speziale, *Padiglione della Silvicoltura e del Legno* («Architettura», nn.1-2, 1941).



del Banco di Roma e della Banca Nazionale del Lavoro»<sup>21</sup>. Va precisato che l'unico grafico a disposizione per ricostruire in dettaglio l'assetto planimetrico del sotto-settore è costituito dalla sintetica pianta che si può stralciare dalla planimetria generale della Mostra. Le ricerche effettuate presso l'Archivio Lapadula a Roma<sup>22</sup> infatti non hanno permesso di rintracciare le piante del progetto esecutivo di tutto il complesso ma solo quelle della Banca d'Italia, mentre i prospetti e le sezioni presenti permettono solo in parte di dedurre con precisione quanto effettivamente realizzato, anche perché da una loro lettura si evince qualche difformità rispetto a quanto rappresentato nella planimetria di massima, né possono essere risolutive le conget-

ture che si possono trarre dalle (poche) fotografie d'epoca che ritraggono il sotto-settore nel suo insieme. A ogni modo, quello che nella planimetria generale della Mostra viene indicato come la mostra del Credito occupava tutto il lato settentrionale del comparto e nell'angolo nord-orientale si ampliava sopravanzando rispetto al resto della facciata nord in corrispondenza di un ambiente più alto che era connotato architettonicamente in maniera più marcata, anche per la presenza di una grande pittura murale sul fronte esterno nord. Si tratta di quello che è oggi denominato Cabotino. L'opera venne realizzata dall'Ente Mostra solo per quanto riguarda la struttura, e fu completata grazie all'intervento di un *pool* di cinque banche (Banco di Napoli, Banco di Roma, Banca d'Italia, B.N.L. e Banca d'Albania), oltre che di alcune compagnie di assicurazioni (tra le quali la Paolini e la Cipriani). «Il programma assegna piccola parte alle esposizioni aziendali e si imposta in maniera assolutamente prevalente sulla dimostrazione generale della attività creditizia in uno svolgimento che va dalle istituzioni più antiche al sistema fascista ed alle sue realizzazioni»<sup>23</sup>. Queste finalità vennero interpretate da una mostra che fu così articolata in tre ambienti «fra di loro nettamente distinti: Roma storica, Medioevo ed Italia Fascista», e il cui allestimento venne curato dalla Confederazione Fascista delle Aziende del Credito e della Assicurazione che affidò il progetto all'Ufficio Tecnico del Banco di Roma<sup>24</sup>, che coinvolse per la parte artistica il pittore Alvaro Giordano e gli scultori Vito Consorti e Carmine Tripodi, e l'ingegnere Mario Gallozzi per la parte relativa alle Assicurazioni. Sul lato opposto, a sud, era il sotto-settore dedicato al Commercio, gestito dalla Confederazione Fascista dei Commercianti, costituito da sale che insieme finivano per occupare all'incirca un terzo del lotto ed erano aperte intorno a una piccola corte rettangolare orientata est-ovest. L'ingresso principale era sul fronte meridionale, e immetteva in una sala che costituiva il collegamento diretto con il *Padiglione della Banca d'Italia*, mentre sullo stesso prospetto, poco più a est, si appoggiava la tettoia della Stazione Trenini. Gli interni erano molto semplici, poiché queste sale erano concepite come meri contenitori per l'allestimento di mostre che, per quella prima edizione della triennale, furono curate dallo scenografo e illustratore romano Walter Roveroni, facente parte del Circolo degli artisti di via Margutta, il quale fu chiamato a operare (sempre in collaborazione per la parte artistica con il pittore Giordano e gli scultori Consorti e Tripodi) tenendo conto delle sintetiche linee-guida illustrate in



una relazione dattiloscritta con ogni probabilità suggerite dallo stesso Lapadula.

Fatta naturalmente salva la necessità di rimarcare con qualche scritta o decorazione allegorica le imprese coloniali del regime fascista, si puntava a una veicolazione diretta, comunicativa e non specialistica dei contenuti delle mostre e, smorzando il tono enfatico e celebrativo assai frequente nelle sale delle mostre di Stato dell'epoca, «per ognuna di queste fu studiata una illustrazione simbolica e rappresentativa» allo scopo di «presentare al pubblico in forma chiara, istruttiva e di facile comprensione, e nello stesso tempo di non annoiare o stancare il visitatore anche più distratto con lunghe diciture, con figurazioni statistiche che esigono complessi ragionamenti ed in fine, con rappresentazioni da museo storico che stonerebbero con il carattere generale della Triennale»<sup>25</sup>.

Una parte cospicua del lotto era occupata da una grande corte sistemata a giardino, con filari di essenze allineati sull'asse longitudinale ai lati di un percorso centrale. I prospetti esterni erano trattati tutti con grande semplicità, privi di particolari connotazioni dal punto di vista espressivo, intonacati e poi rifiniti in stucco alla romana, con un basamento in travertino e, al di là del linguaggio estremamente semplificato, il dato più significativo è la quasi totale assenza di aperture verso l'esterno.

La 'corte verde' tuttavia non era chiusa perché i blocchi che la perimetravano si distanziavano in più punti e ricercava una certa dialettica aperto-chiuso rispetto agli ambienti che si affacciavano su di essa in virtù della 'permeabilità' delle sale aperte sul giardino che rendeva in un certo senso quasi 'osmotica' la relazione tra interno-esterno, particolarmente evidente nel blocco longitudinale a ovest, privo del tutto della chiusura sul lato corto a sud. Ne scaturiva un'architettura percepita dall'esterno come 'introverta', con i suoi prismi quasi muti, e invece molto articolata all'interno, con spazi variamente modulati che non solo si compenetravano e ricercavano una relazione non banale con il verde della corte-giardino, ma rifugiavano intenzionalmente a una simmetria che è subito negata, poiché l'impianto in realtà non era simmetrico, e tutti i corpi risultavano diversi l'uno dall'altro, in pianta e in alzato.

Un ruolo decisivo nel fissare l'immagine dell'intera insula fu assegnato al prospetto principale del Padiglione della Banca d'Italia, che si presentava come la giustapposizione di due parallelepipedi leggermente slittati l'uno rispetto all'altro, lunghi circa 32 metri ma di altezza differente ed entrambi privi di bucaure. La parte inferiore, alta 2,5 metri, si mostrava come un possente basamento interamente fasciato in travertino (che rivestiva anche i due prospetti corti) e interrotto al centro dalla



grande vetrata di sei metri dell'ingresso centrale, arretrata rispetto al filo esterno. La parte superiore, molto più alta (8 metri), era invece dominata da un grande murale realizzato su una parete inflessa verso l'interno, e risultava come incassato nello spessore del muro poiché era inquadrato da una sorta di cornice squadrata rigirante su tutti e quattro i lati. Questo dipinto lenticolare venne eseguito da Giorgio Quaroni (fratello di Ludovico) e, come è documentato da tutti i grafici del progetto esecutivo, avrebbe dovuto essere parzialmente schermato da una battuta di dieci esili pilastri con sezione a V alti oltre 7 metri, posizionati sul limite esterno della cornice, e quindi staccati dal fondale dipinto. Questi pilastri avrebbero in tal modo costituito una sorta di filtro-schermo che, forse, avrebbe garantito una relazione meno brusca tra la parte inferiore, con le sue superfici silenziose e monocrome e i suoi spigoli vivi, e quella superiore, morbidamente inflessa, e colorata, ma non vennero mai realizzati.

12. La Fontana dell'Esedra con, sullo sfondo a destra, la *Torre della Pubblicità* (*Prima Mostra Triennale d'Oltremare*).

*Documentario*, a cura di Ente Mostra Triennale d'Oltremare, Raimondi, Napoli 1940).

In estrema sintesi, sono almeno tre i caratteri distintivi del Padiglione della Banca d'Italia. Il primo è costituito da una precisa 'gerarchizzazione' dei fronti, con l'evidente preminenza assegnata al prospetto con l'ingresso, che viene caricato di una valenza espressiva del tutto assente sugli altri prospetti.

Il secondo è rappresentato dal carattere di forte 'introversione', esplicitamente esibito, eccezion fatta per l'ingresso, dal numero estremamente ridotto di bucatore e dal senso di possente monoliticità che il padiglione pare impegnato a esprimere, evocando vieppiù in forma allusiva l'immagine dello scrigno posto a protezione della ricchezza della Banca (e dei risparmi degli italiani), un forziere prezioso e inespugnabile.

Il terzo è dato, infine, dal fortissimo legame che l'architettura tendeva a stabilire con l'espressione estetica pura, testimoniato dai decori pittorici e scultorei ospitati che connotavano in modo decisivo sia l'esterno che l'interno. Ma la dimensione semantica aveva un ruolo qui non tanto in rapporto con l'interno, ma con lo spazio esterno. La *facies* appariva più orientata a 'mascherare' che a 'rappresentare' l'edificio. Al di là del contenuto figurativo specifico la pittura murale era pensata più come puro 'ornamento' dello spazio esterno che come preannuncio o evocazione dell'interno. Una ambiguità se non ricercata in ogni caso coerente con la mentalità di un Lapadula – l'abile architetto-allestitore specializzato in grandi messe in scena nello spazio urbano –, dal momento che è difficile negare il fatto che il grande dipinto finiva in qualche modo per relazionarsi di più – sia pure in modo non del tutto convincente – ai rilievi (oggi perduti) del grande basamento alla base della Torre del Partito Nazionale Fascista (e nella quale peraltro aveva lavorato Quaroni) della quale pareva quasi aspirare a esserne una sorta di prolungamento<sup>26</sup>, del tutto funzionale a fissare i 'fondali' laterali del viale con la Fontana e l'Esedra.

Un po' 'fondale' e un po' 'propileo', il Padiglione della Banca d'Italia interpretava in tal modo il suo ruolo di 'edificio-facciata' che, piuttosto che stabilire una relazione con coloro che stanno per essere accolti al suo interno, punta scopertamente a partecipare alla configurazione complessiva dell' 'ambiente estetico esterno' nel quale si stanno muovendo i visitatori i quali, lasciatisi alle spalle la Torre e gli spazi della parte più monumentale del complesso espositivo, stanno per addentrarsi nel cuore verde della Mostra d'Oltremare.

## Note

- <sup>1</sup> Il settore in oggetto è stato considerato nel suo complesso e analizzato solo di recente, nel primo capitolo di G. Menna, *Oltre il Razionalismo. Il Padiglione dell'America Latina alla Mostra d'Oltremare da Lapadula a oggi*, Napoli, artstudiopaparo, 2020, con prefazione di Fabio Mangone. Il presente lavoro riprende e sviluppa quella disamina.
- <sup>2</sup> Cfr. art. 1 del *Regolamento per la partecipazione delle attività industriali ed agricolo-industriali alla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Maggio-Ottobre 1940 – XVIII Napoli – Campi Flegrei*, opuscolo a cura dell'Ente Mostra, Napoli 1939.
- <sup>3</sup> *Mostra Triennale d'Oltremare*, a cura di Ente Mostra Triennale d'Oltremare., Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C., 1940, p. 9.
- <sup>4</sup> Il Sotto-settore Agricolo-industriale comprendeva: *Mostra della Zootecnica e Caccia; Mostra della Pesca; Mostra del Legno e della Silvicultura; Mostra dei Cereali; Mostra delle Fibre Tessili; Mostra del Caucciù, Tabacco, Canna da zucchero, Cacao, Té, Carcadé, Caffè; Mostra della Flora Officinale; Mostra della Manioca e delle Piante da Fecola; Mostra delle Piante Oleaginose; Mostra della Frutticoltura e dei Fertilizzanti; Mostra dell'Orticoltura; Mostra delle Aziende agricole dell'A.O. I.*
- <sup>5</sup> Il Sotto-settore Industriale ospitava le seguenti esposizioni: *Mostra delle Industrie Estrattive e Minerarie; Mostra delle Industrie Alimentari, del Freddo e della Birra; Mostra dell'Arredamento; Mostra degli Accessori dello Sport, Caccia e Viaggi; Mostra dell'Abbigliamento; Mostra della Chimica*; (ordinata in tre sottosezioni dedicate alla chimica scientifica, a quella industriale, e a quella farmaceutica); *Mostra della Carta e della Stampa; Mostra dell'Elettrotecnica; Mostra della Meccanica Agraria*. Intelligentemente «l'attività degli industriali meccanici italiani, anziché essere presentata in un unico edificio, sarà distribuita nei vari settori a seconda che le specifiche macchine vi trovino la loro utilizzazione». All'interno di questo settore, inoltre, fu prevista la Mostra dei Materiali da costruzione, di indubbio interesse poiché avrebbe ospitato sale dedicate al cemento, ai materiali leggeri e di prefabbricazione, al laterizio etc. e offerto uno sguardo sull'«urbanistica e l'edilizia in Africa Orientale Italiana nel periodo precedente e in quella successiva alla nostra conquista». Cfr. *Regolamento per la partecipazione delle attività industriali*, cit.
- <sup>6</sup> In essa «saranno ancora documentati, e in modo completo, nelle diverse sale il commercio da e per l'A.O.I., le caratteristiche dei pesi e delle misture indigene, i traffici e i dati statistici relativi all'importazione con le Terre Italiane d'Oltremare. Numerose botteghe di vendita integreranno, poi, tale panorama. Un'interessante Mostra degli imballaggi da adoperare per gli scambi commerciali con l'A.O.I. sarà allestita per la prima volta in Italia e avrà un carattere indicativo di particolare interesse», *ibidem*.
- <sup>7</sup> Il Sotto-settore del Credito e delle Assicurazioni presentava «tutta l'attività svolta dagli Enti e degli Istituti interessati per la messa in valore dei nostri possedimenti», *ibidem*.
- <sup>8</sup> *Ibidem*.
- <sup>9</sup> Strade, ferrovie, autotrasporti, teleferiche, comunicazioni fluviali e lacustri, comunicazioni aeree, poste, telegrafi, telefoni, radio-collegamenti, servizi marittimi, porti e fari, attività ausiliare del traffico.
- <sup>10</sup> *Mostra Triennale d'Oltremare*, cit., p. 9.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 156.
- <sup>12</sup> Sull'esotismo della Mostra si vedano le considerazioni di B. Gravagnuolo, *La qualità delle architetture e del parco delle terre d'Oltremare*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 45, 46.
- <sup>13</sup> P. Marconi, *L'Urbanistica e l'architettura alla Triennale*, in «Architettura», nn.1-2, gennaio-febbraio 1941, p. 5
- <sup>14</sup> C. Cocchia, *Da un vicolo di Napoli alla Mostra d'Oltremare*, in *Lo spazio della città. Trasformazioni urbane a Napoli nell'ultimo secolo*, Napoli, CLEAN, 1981, p. 36.
- <sup>15</sup> L. Pagano, *Padiglione della Caccia, della Pesca e Enti di colonizzazione: Stefania Filo Speciale*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 136.
- <sup>16</sup> Cfr. G. Sepe, *Un'autobiografia scritta con le "cacate"*, Napoli, Compagnia Tipografica Napoletana, 1976.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 108.
- <sup>18</sup> P. Belfiore, *L'architettura 1945-1965*, in *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, Napoli, E. De Rosa, 1991, p. 481.
- <sup>19</sup> A. di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaramonte. Disegni. Opere. Progetti*, Roma, Officina, 2018, pp. 128-129.
- <sup>20</sup> La torre fu progettata dal romano Venturino Ventura (1910-1991), vincitore di un concorso nazionale in collaborazione con l'ingegnere Carlo Cestelli Guidi (1906-1955) e gli interventi artistici di Giorgio Quaroni. Sulla torre cfr. F. Mangone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di V. Corvino, L. Lanini, Napoli, Ente autonomo Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo - Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali, 1995, pp. 23-31.
- <sup>21</sup> Cfr. *Pro-memoria per il Governatore della Banca d'Italia*, 29 gennaio 1940, dattiloscritto, Archivio Storico della Banca d'Italia, SPA, Pratiche, n. 439, fas. 1, sfasc. 6.
- <sup>22</sup> La documentazione completa relativa ai padiglioni della *Banca d'Italia* e del *Commercio e Credito* è custodita nel fondo Ernesto B. Lapadula dell'Archivio privato Lapadula, che raccoglie anche la documentazione del fratello Attilio, sito a Roma nello studio professionale del nipote Bruno Attilio Lapadula, che dopo il riordino, è stato oggetto di *Dichiarazione di notevole interesse storico e vincolo della Soprintendenza archivistica per il Lazio del 2 dicembre 1992* (DPR 30 settembre 1963 n. 1409). La consistenza dei fondi è notevole: si contano per Bruno ben 108 progetti per un totale di 2.055 elaborati grafici, fotografie e documenti; per Attilio 378 progetti per un totale di 15.988 elaborati grafici con allegati documenti e fotografie, oltre che una vasta raccolta di materiali per la ricerca e la didattica.
- <sup>23</sup> Lettera di Alfredo Longo, presidente della Confederazione fascista delle Aziende del Credito e della Assicurazione al presidente della Banca d'Italia V. Azzolini, 24 gennaio 1940, Archivio Storico della Banca d'Italia, 261 fasc.1.
- <sup>24</sup> Cfr. *Il credito e le assicurazioni alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare: Napoli, 9 maggio 1940*, a cura della Confederazione Fascista delle Aziende del Credito e della Assicurazione, Canella, Roma 1940.
- <sup>25</sup> *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli – 9 maggio 1940. Padiglione del Credito*. Relazione dattiloscritta, Archivio Storico della Banca d'Italia
- <sup>26</sup> Scrive in proposito Lilia Pagano: «Con la sua solennità monumentale l'edificio tendeva a stabilire un rapporto diretto in termini figurativi con la Torre, in particolare con la fascia basamentale che a quel tempo era caratterizzata dalla decorazione a bassorilievo in cartongesso», L. Pagano, *1940 – Padiglione della Banca d'Italia: Bruno La Padula*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 140.





## Le testimonianze archeologiche\*

Alfredo Buccaro, Francesca Capano

*La scoperta della via Antiniana e delle terme romane in via Terracina in occasione dei lavori della Mostra*

«Importanti scoperte archeologiche si ebbero nei lavori di sterro di tutto il settore settentrionale dell'area della Mostra, in modo da dare alla Mostra stessa l'ambito privilegio di rimettere in luce e di costruire le prime monumentali testimonianze che siano apparse in questa regione suburbana. Distesi come sono lungo il perimetro nord, in immediata vicinanza della strada e degli ingressi del lato settentrionale, monumenti e vestigia vengono a formare la cornice superiore del grande recinto della Mostra. Il visitatore potrà agevolmente raggiungere le rovine, tanto dai vari settori dell'interno quanto dagli ingressi di quel lato»<sup>1</sup>.

Si può solo ipotizzare la soddisfazione di quanti, impegnati negli scavi per la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, si trovarono innanzi alla strada romana, alle tante sepolture, tra cui un mausoleo funebre, e al complesso termale. Questi ritrovamenti, nel clima di esaltazione del Regime fascista, che associava retoricamente lo Stato italiano all'Impero augusteo, confermarono senza ombra di dubbio la scelta di Napoli come «porto dell'impero»<sup>2</sup> e l'ubicazione del complesso espositivo, simbolo delle manie colonialistiche (oramai contraddette dalle vicende di politica estera), nell'area di Fuorigrotta. In occasione dell'apertura della Mostra furono pubblicati vari cataloghi, insieme a vari opuscoli e ad articoli su quotidiani e riviste. Un catalogo di piccolo formato, dal titolo *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida* a cura dell'Ente Mostra, fu edito il 6 maggio 1940, giusto in tempo per la solenne inaugurazione<sup>3</sup>; un altro, di grande formato, dal titolo quasi identico<sup>4</sup>, era un reportage con vari saggi, corredato da disegni e illustrazioni e pieno di articoli che davano grande spazio a tutte le imprese collegate all'evento Mostra. La copertina del secondo volume aveva come immagine un esplicito riferimento alla *via Antiniana*, mostrando uno scorcio della strada romana, immediatamente riconoscibile per i tipici basoli, percorsa da un antico viandante. Un'immagine simbolica quindi, che richiamava le scoperte avvenute durante i lavori di sterro, quando già tutto era deciso, ma che diveniva l'icona della prima esposizione. I ritrovamenti vennero considerati giustamente di fondamentale importanza, tanto da modificare, anche se il minimo in-

dispensabile, il progetto della Mostra<sup>5</sup> nonostante i tempi strettissimi. Infatti si portò a termine lo scavo e si procedette alla schedatura dei reperti. La strada e il mausoleo furono restaurati; entrambi avrebbero caratterizzato il giardino, contorno e contenitore del complesso, ad esso indissolubilmente legato. Il grande interesse suscitato da queste scoperte portò alla costruzione di un piccolo museo dedicato proprio a questi nuovi ritrovamenti, anch'esso inserito nel percorso espositivo. Amedeo Maiuri fu incaricato di studiare le antichità venute alla luce e fu responsabile dell'ordinamento dei materiali da esporre. Il progetto del museo archeologico fu affidato a Giovanni Sepe, l'architetto che aveva partecipato al concorso per il Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo, vincendo il primo premio *ex aequo* con il gruppo formato da Nino Barillà, Vincenzo Gentile, Filippo Mellia e Giuseppe Sambito, al quale poi fu affidata la realizzazione dell'edificio<sup>6</sup>. Studi e ricerche furono condotte in quegli anni, come dimostra anche il saggio di Domenico Mallardo *La via Antiniana e le memorie di San Gennaro*, pubblicato già nel 1939<sup>7</sup>, ampliando quindi gli interessi di ricerca dell'autore, che privilegiavano gli studi di archeologia napoletana di età paleocristiana, con l'analisi della strada romana di cui era recentissimo il ritrovamento all'interno del recinto.

Tra le tavole che corredano il volume, la VII è una schematica planimetria che mostra la parte settentrionale della Mostra e la via Terracina con la strada romana, il mausoleo, l'ingresso settentrionale, resti di non specificati edifici definiti «ruderi» e due tratti di acquedotto. La strada romana, rinvenuta a tratti, fu lasciata a ovest e a est dell'edificio d'ingresso, che ne nascose una parte. I ruderi, collegati ai resti di un ramo dell'acquedotto del Serino e di una cisterna, furono scoperti quando la ricerca di Mallardo era già quasi completata. Più tardi vennero rinvenuti a poca distanza altri edifici romani, identificati nelle terme di via Terracina<sup>8</sup>. Le tavole IV e V presentano le foto – indicate come «fot. Lembo» – della strada Antiniana che ricadeva all'interno del perimetro della Mostra. Un reportage conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli documenta lo stato dei lavori fino al 1939<sup>9</sup>; un altro, di grande interesse e accuratezza fotografica, realizzato negli stessi anni, è quello di Federico Patellani<sup>10</sup>.

Del reportage napoletano tre scatti sono riservati ai ritrova-



menti archeologici; uno di questi, pubblicato come tavola IV, mostra sul retro la seguente indicazione: «A Napoli, nella zona dei Campi Flegrei dove stanno procedendo i lavori per la realizzazione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare – che sarà inaugurata dal Duce il 9 Maggio 1940 XVIII – è stata rinvenuta la strada augustea che congiungerà [sic!] Neapolis con Pozzuoli, e più precisamente la via “Antiniana” nella quale passò il Santo Vescovo Gennaro andando al Martirio. Egli fu decapitato sulla pietra che ancora oggi si conserva nella chiesetta presso la Solfatarà». Questa lunga didascalia riporta parole che sembrano proprio di Mallardo. Alla strada romana sono dedicate altre due immagini<sup>11</sup>.

Pochissime sono le notizie relative all'edificio destinato a piccolo museo per i reperti trovati *in situ*. Il citato catalogo *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida* è corredato da una planimetria con numeri nel campo grafico che definiscono i differenti edifici e padiglioni in legenda. I numeri 56, 57, 58, 59, 60 indicano rispettiva-

A pag. 334

1. Due tratti della strada Antiniana all'interno della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare e all'interno del sito archeologico del complesso termale di via Terracina («L'Illustrazione Italiana», n. 22, giugno 1940).

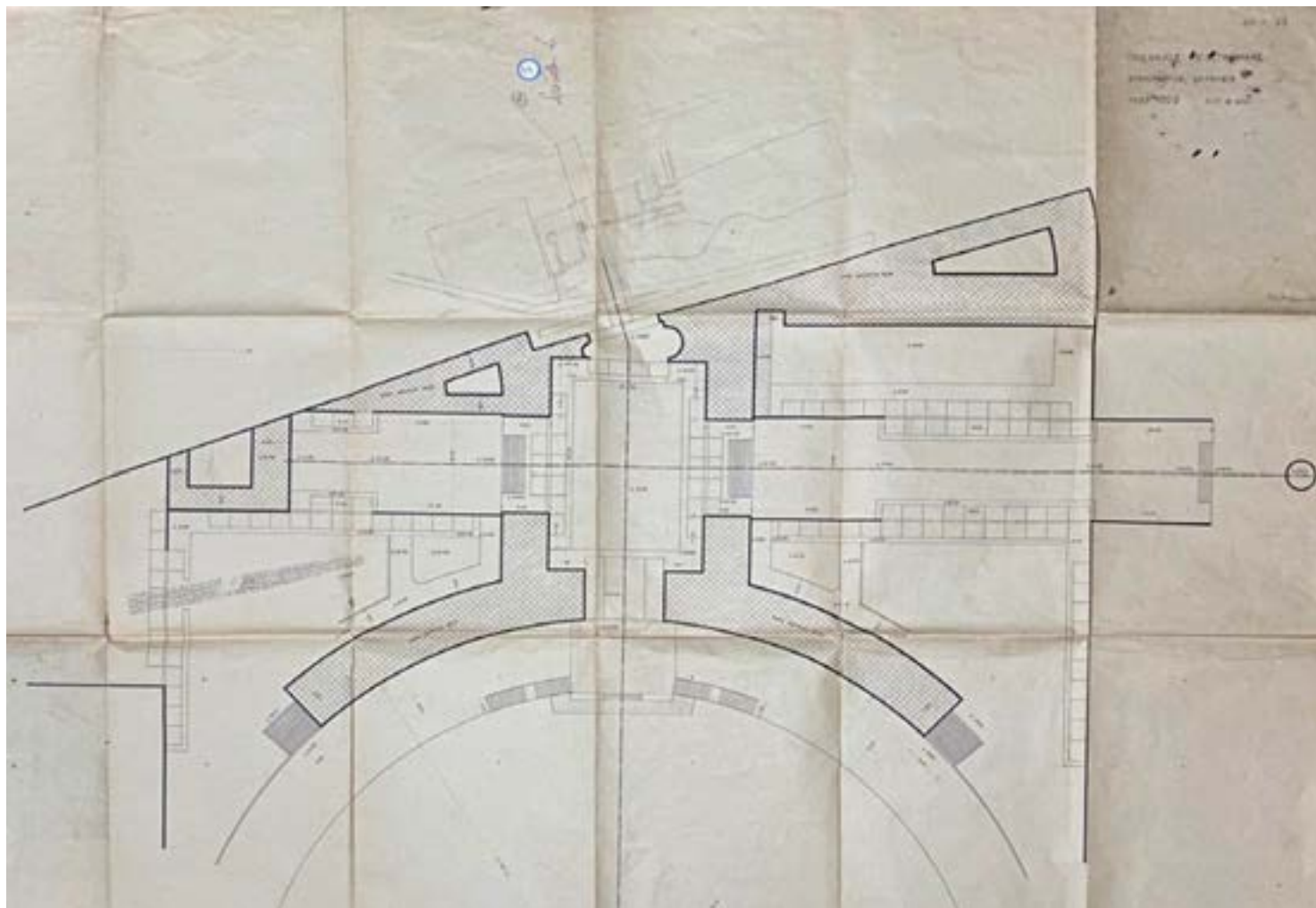
2. Federico Patellani, *Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare, operaio al lavoro*,

cisterna, 1938-1939, Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, *Fondo Federico Patellani*.

3. *Pianta del Padiglione a esedra del Settore della Produzione e del Lavoro con rilievi archeologici*, 1938-1939, Archivio dei Disegni, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli.

mente: Criptoportico e Terme romane, Acquedotto romano e scavi, Museo degli scavi, Strada romana e Tempio votivo romano<sup>12</sup>. I reperti e il relativo museo gravitavano nell'area destinata al Settore del Lavoro e dell'Industria, vicino all'ingresso settentrionale, progettato da Stefania Filo Speciale; l'ingresso a nord fu chiamato proprio «Ingresso Antiniano» e lo slargo interno semicircolare «Piazza Antiniana». Nella legenda l'area archeologica è raggruppata nel settore «IV. Arte-Archeologia attrazioni e sezioni varie» insieme all'Acquario tropicale, alle Serre Botaniche, al Ristorante-Pizzeria, al Teatro per i Piccoli, al Parco Faunistico e al Parco Divertimenti, quindi in modo alquanto casuale. Gli ordinatori della Zona archeologica furono Amedeo Maiuri e Luigi Penta. Il primo era responsabile anche delle mostre su *Roma antica sul mare* con Penta e sulle *Isole Italiane dell'Egeo* con il Governo delle Isole Italiane dell'Egeo e Alfonso Cufino. Nella guida la «Zona Archeologica» era oggetto dei paragrafi intitolati «La “via Puteolana”», «Il “Mausoleo puteolano”», «Ruderi dell'Acquedotto romano del Serino», «Le Terme romane»; la planimetria che correde questo capitolo mostra una ricostruzione schematica delle terme e l'unico riferimento al museo è dato dall'indicazione «Monumenti e sepolture comuni la [strada] fiancheggiano dai due lati e di alcuni di essi si sono recuperati gli avanzi e le suppellettili ora conservate nel piccolo Antiquario della Mostra»<sup>13</sup>.

Presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area Metropolitana di Napoli è conservato un disegno in scala 1:200 dal titolo generico *Triennale d'Oltremare / planimetria generale*, a firma di G. Sepe<sup>14</sup>. Il soggetto del disegno è la planimetria dell'edificio a esedra del Settore della Produzione e del Lavoro con alcuni rilievi archeologici a matita; la tavola, databile al 1938-39, rileva l'edificio in rapporto ai resti ivi rinvenuti, di cui oggi si è persa ogni traccia, tra i quali il tratto occidentale della strada romana. L'esedra e le ali posteriori ospitarono le mostre dei Cereali, delle Piante Oleaginose, del Karkadé, del tabacco, dello zucchero e della Meccanica Agraria. L'ultimo



piccolo edificio a destra, con pianta a 'U', era destinato all'Antiquario. Al termine di questo settore a est, si trovava l'area archeologica, identificata nella guida come «Acquedotto romano e scavi».

Questa parte della Mostra, come è noto, fu bombardata e mai ricostruita. Oggi i resti dell'edificio, la cui forma semicircolare era data dalla presenza della Fontana dell'Esedra di Carlo Cocchia e Luigi Piccinato, sono in pessimo stato, in un'area quasi del tutto abbandonata, diventata marginale poiché dopo la riapertura dell'impianto nel 1952 l'ingresso settentrionale non fu ripristinato. La situazione nel 1940 è rappresentata nel disegno dedicato alla strada romana con il tempietto votivo romano – in realtà un monumento funebre – nel citato catalogo<sup>15</sup>. L'immagine mostra il parco attraversato dalla strada antica, utilizzata come viale, divenuta uno dei tre percorsi aventi origine dall'ingresso settentrionale, e sulla destra il monumento funebre. Il punto di vista è proprio dalla corte sinistra del padiglione a esedra da cui parte la strada antica. I disegni nella guida erano in tutto dieci, di cui uno dedicato all'area archeologica.

#### *Le evidenze archeologiche nei rilievi del 1938-39*

I ritrovamenti inseriti nel percorso espositivo, di cui si diede subito notizia, offrono spunto per nuove ricerche. Oltre al citato saggio di Mallardo, altri archeologi di fama si cimentarono nello studio dei reperti, come Maiuri, che figura nello staff di esperti della Mostra nel 1940, e Werner Johannowsky. I loro contributi permisero di dare il giusto risalto alle presenze archeologiche, correggendo attribuzioni e collegando le scoperte agli studi su *Neapolis* e sui Campi Flegrei.

Tra il VII e il V secolo a.C. l'area di Fuorigrotta-Bagnoli era sotto l'influenza politica di Cuma. In seguito alla nascita di *Neapolis* (dopo il 474 a.C.) la comunicazione tra i due centri venne assicurata da un collegamento interno, che attraversava Soccavo e Pianura. Nella seconda metà del V sec. a.C. l'egemonia cumana fu offuscata dalla potenza delle popolazioni osco-campane (di Capua): ne trasse vantaggio proprio *Neapolis*, che riuscì a conquistare una maggiore autonomia, divenendo così il riferimento politico dei territori fino alla Solfatara<sup>16</sup>. Dopo il 217-200 a.C., in seguito alla Seconda guerra punica, l'influenza romana sui territori campani crebbe. *Pu-*



teoli divenne il principale porto commerciale del Mediterraneo occidentale e conseguentemente fu aperta la via *Puteolis Neapolim per colles*, che attraversava Fuorigrotta, detta anche *Antiniana* o *Puteolana*. Il percorso partiva dalla porta Cumana o Puteolana (all'altezza dell'attuale piazza San Domenico o, come sostiene Johannowsky, da porta Donnorso, presso San Pietro a Maiella) salendo per le strade Cavone o Pontecorvo, Salvator Rosa, Conte della Cerra, Antignano (che conserva l'antico toponimo), via Annella di Massimo, via Belvedere, per poi iniziare a scendere verso la piana attraverso il Fosso Santo Stefano e la strada dell'Epomeo fino a via Terracina<sup>17</sup>. Da Antignano esisteva anche un altro percorso, che per l'Archetiello, le Case Puntellate e la Pigna raggiungeva da un lato Soccavo e Pianura, dall'altro si innestava a quello più antico nei pressi della confluenza tra le attuali vie Epomeo e Giustiniano. Al termine di quest'ultima arteria era la biforcazione che proseguiva da un lato, attraverso la Canzanella, per la via *per cryptam*, dall'altro per via Terracina (ove era un *vicus* e il complesso termale adiacente alla Mostra) e di qui per la via di *Liternum*, che raggiungeva la conca di Agnano e

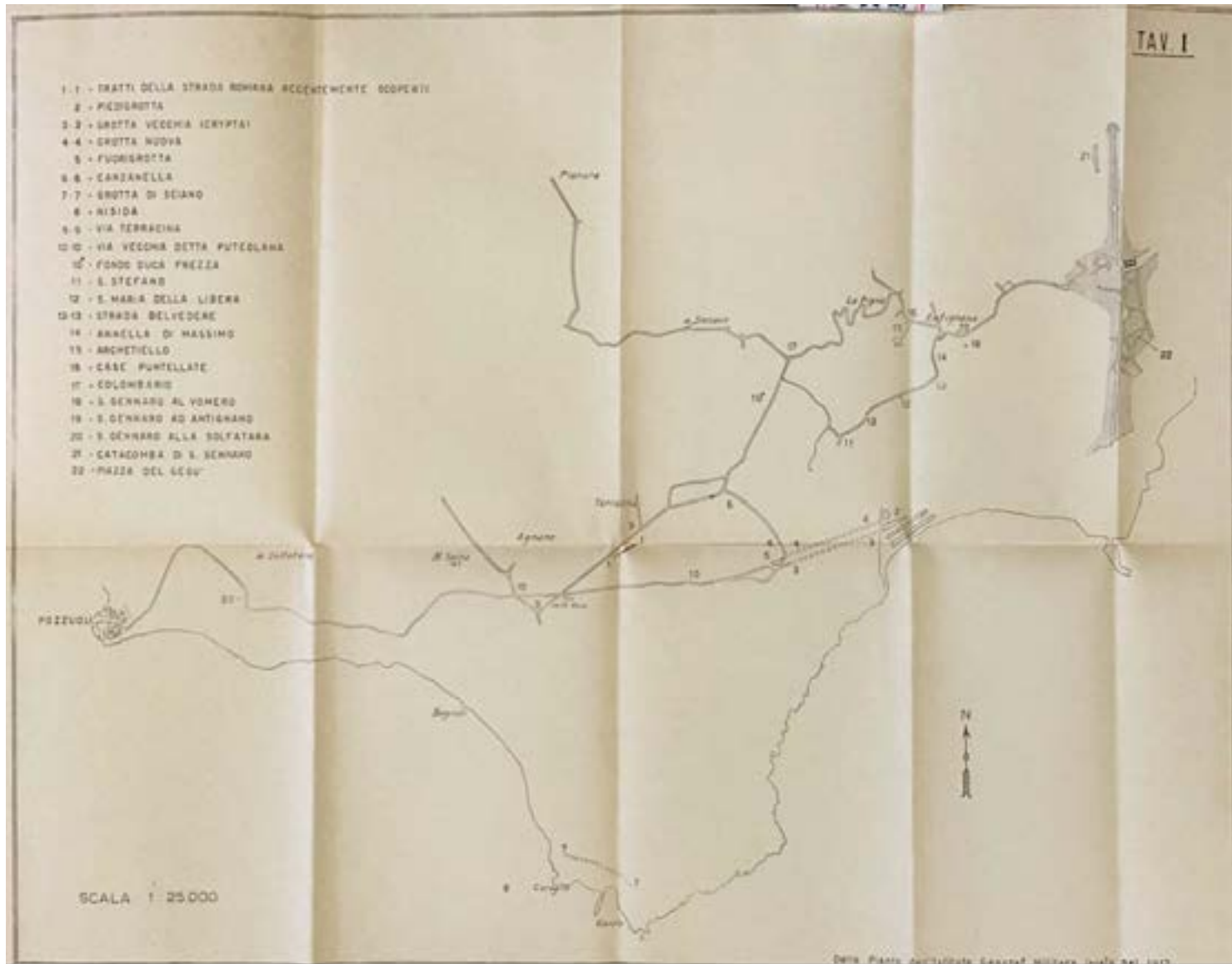
4. La strada Antiniana, il 'mausoleo' e il Padiglione a esedra del Settore della Produzione e del Lavoro (I Mostra Triennale della Terre italiane d'Oltremare. Documentario, 1940).

5. Ricostruzione del percorso della via Antiniana 'Puteolis Neapolim' e della via 'per Cryptam' (D. Mallardo, *La via Antiniana e le memorie di San Gennaro*, Napoli, Arti Grafiche, 1939, tav. I).

poi *Puteoli*. In realtà non si conosce la datazione precisa della strada Antiniana, che potrebbe essere addirittura anteriore al III secolo a.C. Secondo il Della Valle, il toponimo originario indicherebbe il solo tratto dall'Infrascata al declivio di Santo Stefano<sup>18</sup> e solo più tardi identificò l'intero percorso<sup>19</sup>. Tra la fine del I secolo a.C. e il volgere del I d.C., con Augusto (27 a.C.-14 d.C.) e poi con Vespasiano (69-79 d.C.) i territori di Agnano e Fuorigrotta passarono sotto il controllo amministrativo di *Puteoli*<sup>20</sup>.

Nel I secolo a.C. si ha notizia dell'esistenza nella piana di un podere abitato dalla *gens Marcia*, da cui il nome di *Marcianum* dato al villaggio spontaneamente sorto nei pressi della confluenza delle antiche strade su via Terracina. Così Johannowsky: «È assai probabile che questo Marcianum sia stato la località dove dal tronco più antico della via Puteolis Neapolim si staccavano la strada che andava nella zona di Pianura e oltre e, a quanto pare, anche la *via per cryptam*. In questo luogo, che deve esser diventato, dopo l'apertura della crypta, una specie di quadrivio, si era sviluppato, certo in seguito a ciò, un piccolo abitato, come dimostra la presenza di una terma di carattere pubblico e di edifici anche ad una certa distanza dalla strada»<sup>21</sup>.

La *via per cryptam*, anch'essa aperta nel I secolo per ragioni militari, offrì un veloce collegamento tra *Neapolis* e *Puteoli*: partendo anch'essa dal versante occidentale del nucleo urbano di fondazione, probabilmente all'altezza di Santa Maria La Nova, seguiva le attuali piazza Municipio e via Chiaia, raggiungendo così il litorale, continuava a nord della Riviera di Chiaia fino a Piedigrotta e, attraversata la nuova grotta scavata attraverso la collina di Posillipo, detta appunto *Crypta Neapolitana*, seguiva via Grotta Vecchia, via delle Legioni, via Canzanella Vecchia, cupa Canzanella Vecchia (ove sono stati riconosciuti resti romani riutilizzati in costruzioni moderne) e si collegava a via Terracina. Mallardo, sulla base delle fonti antiche e dei cippi miliari ritrovati lungo tali percorsi, ricostruì la rete viaria con buona approssimazione<sup>22</sup>. Tra il I e il II secolo ci fu un miglioramento della rete viaria con una nuova strada che attraversava la conca di Agnano. I lavori iniziarono durante l'impero di Nerva (96 d.C.) e furono terminati con Traiano (102 d.C.). Lungo l'asse furono sistemati nove cippi miliari: il quinto, ritrovato nell'area del rione Traiano, è oggi conservato nel Museo Archeologico Nazionale. Questo miglioramento della rete stradale è da mettere

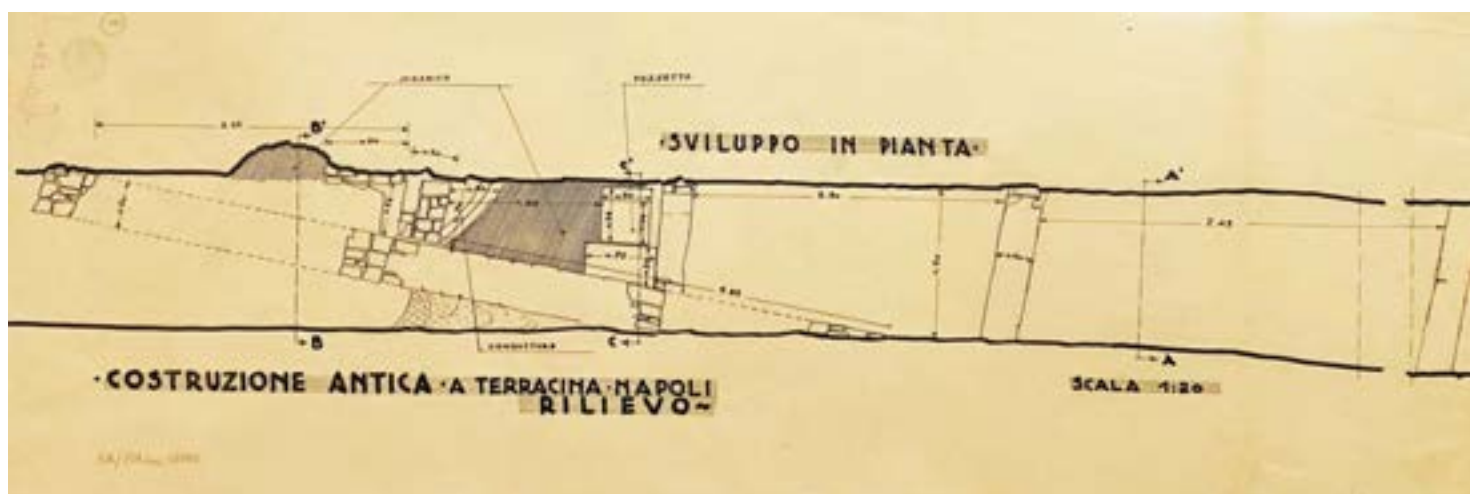
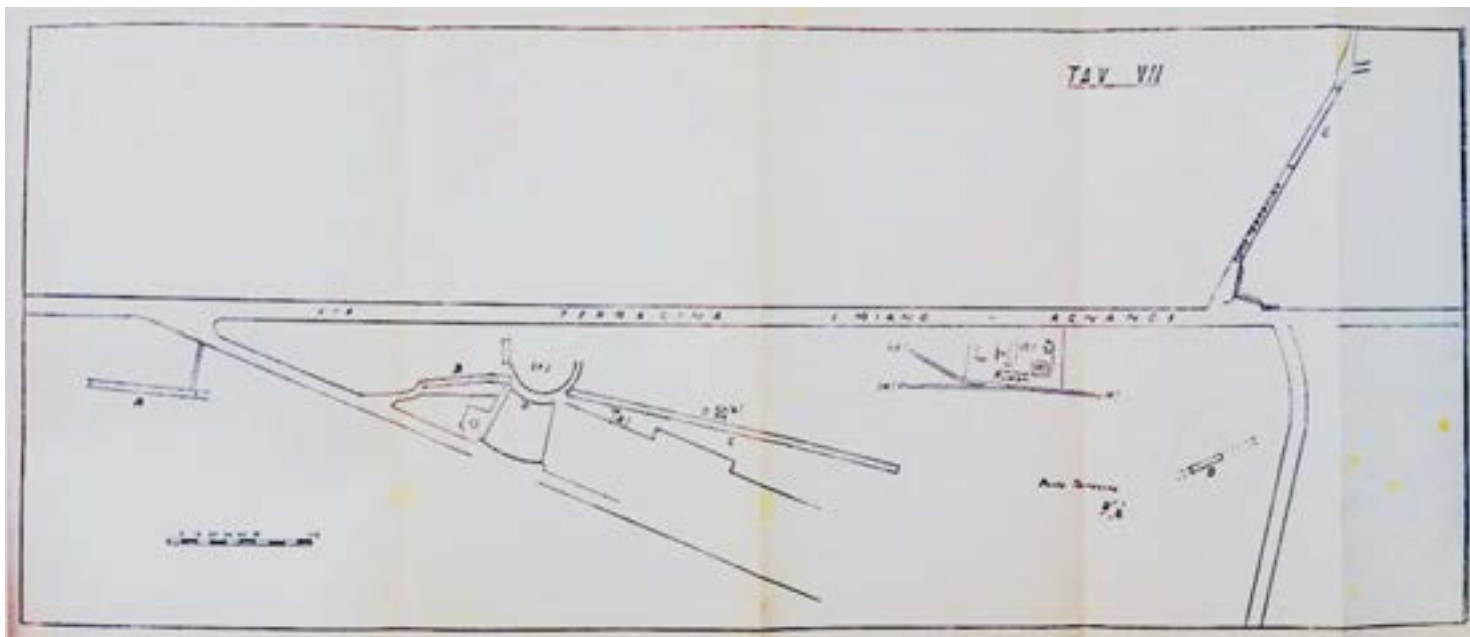


in relazione con l'apertura della *Domitiana* (95 d.C.)<sup>23</sup>. Al secondo secolo risalgono i complessi termali di Agnano e Terracina. Siti all'altezza dell'incrocio tra le attuali via Terracina e via Marconi, essi facevano parte, forse, di un villaggio o più semplicemente di una sosta, trovandosi a metà strada circa tra Napoli e Pozzuoli e presso la diramazione della via per *Puteoli* verso Monte Sant'Angelo, di cui resta traccia nella pavimentazione in vicinanza del polo termale.

Alla citata documentazione di Mallardo si aggiungono alcuni grafici inediti (s.d., ma 1938-39 e 1991), conservati presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli e relativi alle scoperte avvenute in occasione dei lavori per la costruzione della Mostra: i due tratti della strada Antiniana messi in luce raggiungono la lunghezza totale di circa 400 metri; erano pavimentati con grossi poligoni di pietra, con cordonate laterali (quella a

nord è ancora *in situ*) e ospitavano ai lati varie tombe di epoca imperiale: venendo da *Puteoli*, questo tracciato precedeva la biforcazione verso la via *per Cryptam*. Il Mallardo indica pure il ritrovamento di un ulteriore tratto lungo il percorso attuale Fuorigrotta-Loggetta-Soccavo<sup>24</sup>. Nei pressi delle terme furono inoltre individuate antiche costruzioni che dovevano far parte di un casale rurale, nonché resti dell'acquedotto del Serino che proseguiva andando ad alimentare la *Piscina Mirabilis*.

Le terme, la cui origine risalirebbe all'inizio del II secolo, furono segnalate per la prima volta da Pietro di Eboli, poeta e cronista vissuto tra il XII e il XIII secolo, che le indicò come *Balneum Foris Cryptae* tra le 35 presenti nei Campi Flegrei: l'opera, dal titolo *De Balneis Puteolanorum et Baiorum*, fu pubblicata in più edizioni solo a partire dal 1474<sup>25</sup>. Tali ritrovamenti dimostrano quanto l'area fosse un importante



snodo nel sistema viario flegreo, posta com'era alla confluenza tra la più antica via *per Colles* o *Antiniana* e la più recente *per Cryptam*.

Nella nostra area di studio sono in effetti riconoscibili più tratti dell'antico nodo stradale: oltre ai due all'interno del parco della Mostra, un altro è nel complesso del Giardino Zoologico. Altre testimonianze del villaggio romano sono una testa di Augusto rinvenuta anch'essa nel perimetro della Mostra e un torso di statua con lorica ritrovato nel perimetro del rione Miraglia<sup>26</sup>.

Sul tratto di strada orientale si affaccia il mausoleo risalente alla prima età imperiale e probabilmente appartenente a una ricca famiglia locale o dotata di rendita prediale sul luogo; la struttura oggi visibile è il risultato di un restauro fortemente ricostruttivo. Prima della camera interna, un grande recinto quadrangolare in tufelli delimitava l'area sepolcrale vera e

propria, ma di esso restano solo lacerti. Al centro sorgeva la camera funeraria a forma di tempietto, segnato da lesene in laterizio sormontate da capitelli. Frammenti della decorazione fittile della cornice furono rinvenuti all'esterno del recinto, per cui si è ipotizzato che, in un'epoca imprecisata, il monumento sia stato fortemente danneggiato da un terremoto, come confermerebbero le lesioni lungo le pareti est e nord-ovest della stanza.

L'ingresso alla cella, opposto alla strada, presenta una soglia in pietra vulcanica; la pavimentazione era di mattoni e le pareti, intonacate e stuccate, al momento dello scavo presentavano tracce di decorazione policroma oggi non più visibili. Sulla parete di fronte all'ingresso è collocata un'edicola, anch'essa in buona parte ricostruita. Alla struttura originaria era stato aggiunto in un secondo momento, in corrispondenza della parete esterna a sud-est della camera, un bacino arrotondato agli



6. *Tratti della strada Antiniana nell'area della Mostra d'Oltremare* (D. Mallardo, *La via Antiniana e le memorie di San Gennaro*, Napoli, Arti Grafiche, 1939, tav. VII).

7. *Rilievo dei resti della strada Antiniana nell'area della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, 1938-1939, Archivio

dei Disegni, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli.

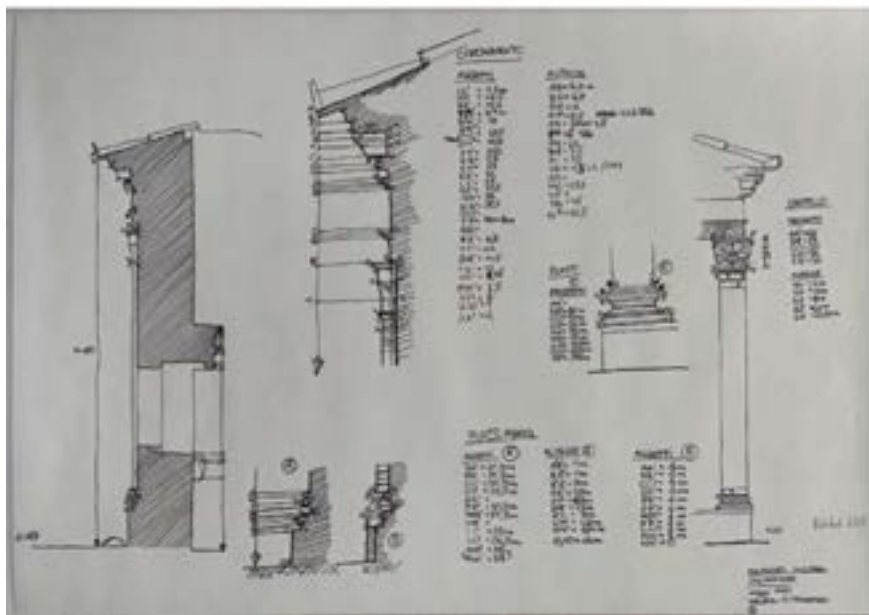
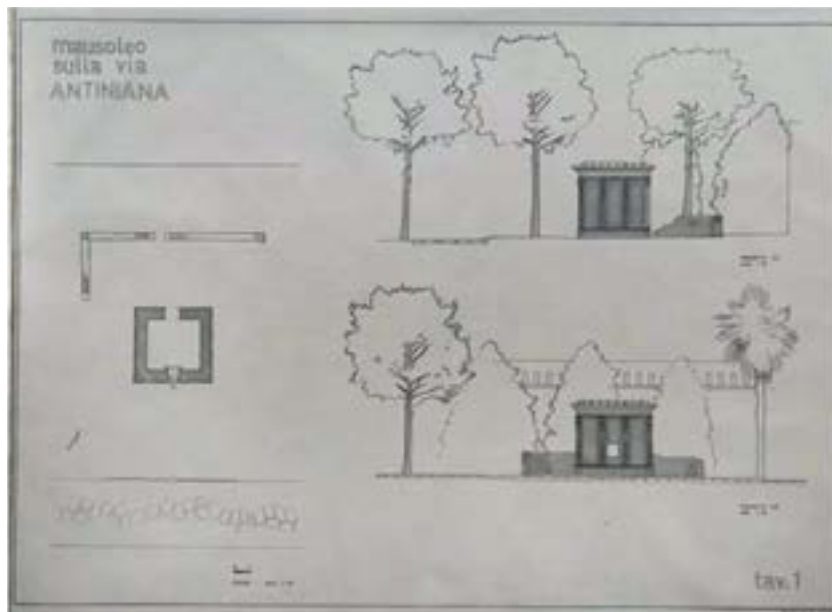
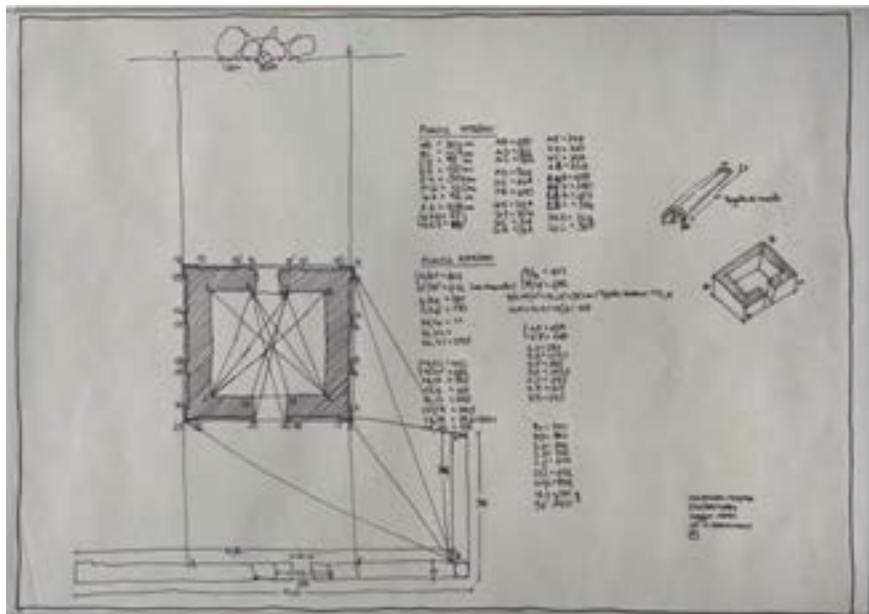
8. Il sito archeologico delle Terme di Terracina nel 2014 (foto degli autori).

angoli, oggi scomparso, che presentava all'interno un rivestimento d'intonaco impermeabile e al centro un pozzetto: la struttura era forse adoperata per cremazioni funerarie<sup>27</sup>.

Al 1991 risale un interessante rilievo del mausoleo eseguito dall'Ufficio Tecnico della Soprintendenza Archeologica<sup>28</sup>, in tre bozze: una planimetria a mano libera e due schizzi di particolari (modanature, cornici, edicole, etc.); vi sono poi cinque tavole definitive: piante, prospetti, sezioni e un'assonometria. Il rilievo planimetrico a mano libera mostra il mau-

soleo in rapporto al recinto sacro e alla via Antiniana; non è riportato il bacino aderente alla parete sud-est, che invece si leggeva nel rilievo precedente. Nelle altre due bozze sono misurati il tetto del mausoleo, con il particolare della lesena con capitello e base, e la parete di fondo dell'edificio in sezione, la cornice dell'ingresso all'aula funeraria e il prospetto e la sezione dell'edicola votiva posta di fronte all'ingresso, con il particolare del timpano. La *Tav.1. Mausoleo sulla via Antiniana* descrive la pianta del mausoleo, la ricostruzione del recinto sacro, il bacino per la cremazione e la strada prospiciente la struttura romana.

Il disegno *Mausoleo della via Antiniana. Tav. 1* contiene la pianta, il prospetto posteriore (sud) e quello laterale (ovest). La pianta dell'aula funeraria è posta in relazione ai resti del recinto sacro e alla strada romana, mentre i prospetti descrivono il mausoleo completamente ricostruito a seguito del restauro; è interessante il rapporto con le piantumazioni del parco. Il prospetto posteriore, inoltre, descrive chiaramente la relazione tra l'edificio sepolcrale e il padiglione rettangolare a corte del Settore della Produzione e del Lavoro, oggi allo stato di rudere.



9a-b-c. F. Tramontano, Disegni di rilievo del mausoleo funerario in relazione al contesto, 1991, Archivio dei Disegni, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli.

L'altra area archeologica di grande interesse rilevata per la prima volta da Mallardo è quella delle terme di via Terracina: l'impianto pubblico, noto, come si è detto, sin dall'età medievale, era di piccole dimensioni, alimentato dall'acquedotto del Serino e articolato su più livelli. La costruzione risaliva

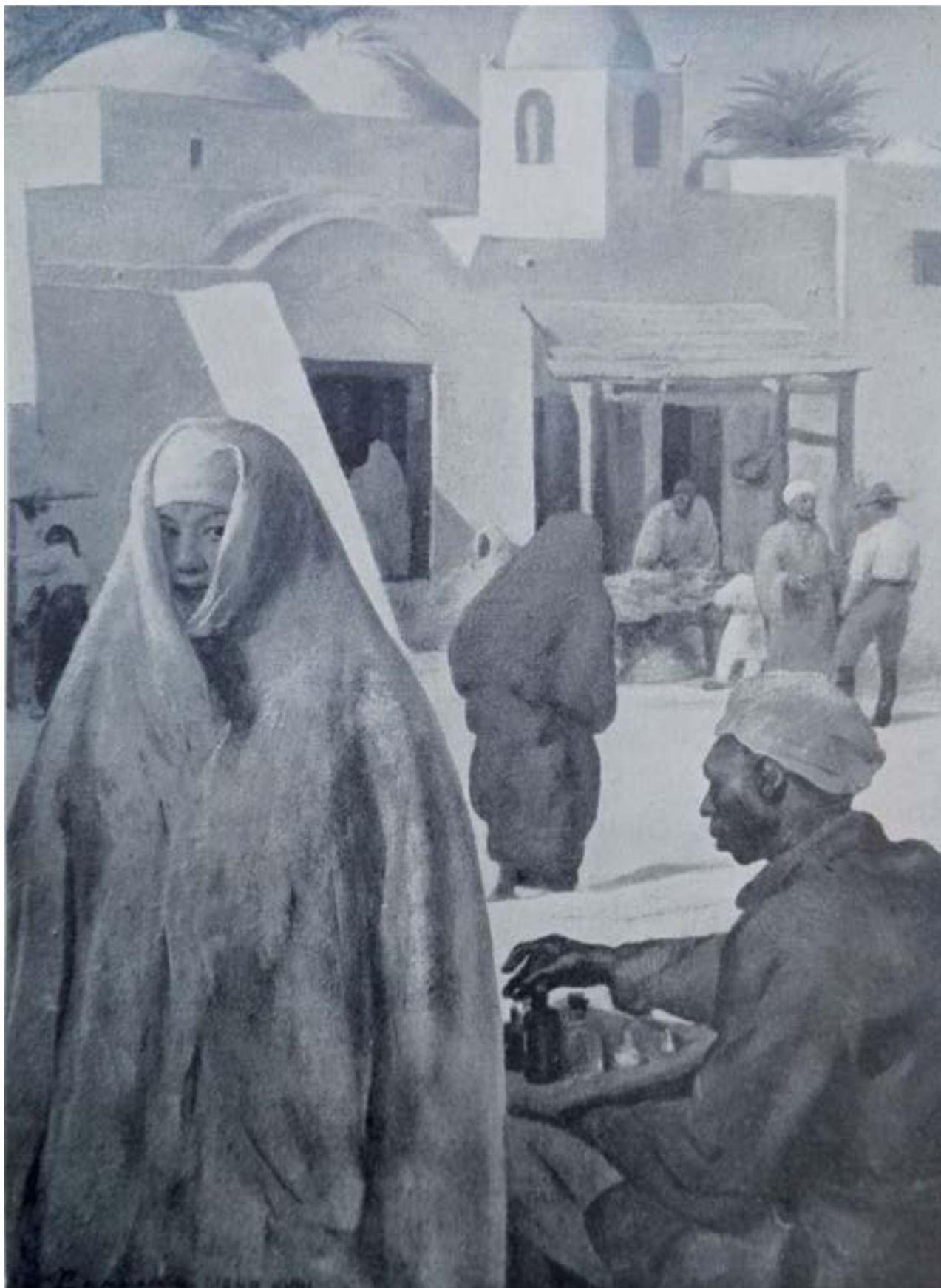
alla prima metà del II secolo, realizzata in opera vittata e laterizia. Rispetto al nucleo originario, risultano posteriori il corridoio d'ingresso, le probabili *tabernae* e la latrina; quest'ultima, preceduta da un piccolo vano di disimpegno coperto da una volta a botte, presentava una copertura a semicupola e pitture parietali, delle quali restano poche tracce. Il *calidarium* è in mattoni, mentre la sala circolare è in opera mista (reticolato e laterizio). Tra i resti sono stati riconosciuti altri ambienti come l'*apodyterium* e il *frigidarium*. Sulla parete semicircolare si aprivano cinque grandi finestre. I crolli parziali hanno messo in evidenza le intercapedini lungo le pareti e sotto i pavimenti, oltre ai forni di riscaldamento. Sono ben conservati i mosaici, con tessere bianche e cornice nera, a soggetto marino, mentre le pitture e gli stucchi parietali sono quasi del tutto cancellati dall'usura del tempo<sup>29</sup>.



\* Pur nella generale condivisione della ricerca che ha condotto al presente saggio, del capitolo *La scoperta della via Antiniana e delle terme romane in via Terracina in occasione dei lavori della mostra* è autrice Francesca Capano e del capitolo *Le evidenze archeologiche nei rilievi del 1938-39* è autore Alfredo Buccaro.

#### Note

- <sup>1</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*, a cura dell'Ente Mostra Triennale Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Stab. Tipografico F. Raimondi, 1940, p. 161.
- <sup>2</sup> 1. *Mostra Triennale della Terre italiane d'Oltremare. Documentario*, Torino, Industrie grafiche Gros Monti & C, 1940, p. 101.
- <sup>3</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*, cit.
- <sup>4</sup> 1. *Mostra Triennale della Terre italiane d'Oltremare. Documentario*, cit.
- <sup>5</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*, cit., p. 161-162.
- <sup>6</sup> *Schede*, a cura di L. Pagano, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 108. Cfr. G. Sepe, *Marcello Canino: un'autobiografia scritta con le caccate*, Napoli, Compagnia tipografica napoletana, 1976, pp. 237, 238, 260, 261.
- <sup>7</sup> D. Mallardo, *La via Antiniana e le memorie di San Gennaro*, in «Rendiconti della Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli», n. XIX, 1938-1939, pp. 301-365.
- <sup>8</sup> A. Maiuri, *I Campi Flegrei: Dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1970. Cfr. *Il monumento funerario della Mostra d'Oltremare*, in *I Campi Flegrei: un itinerario archeologico*, a cura di P. Amalfitano, G. Camodeca, M. Medri, Venezia, Marsilio, 1990, p. 54; *Le Terme di Terracina*, in *I Campi Flegrei: un itinerario archeologico*, cit., pp. 46-55.
- <sup>9</sup> Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), Prefettura di Napoli, Gabinetto, stanza 107, II Versamento, stanza 188, n. 897.
- <sup>10</sup> F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «eikonocity», n. 1, a. 1, 2016, pp. 19-36. Si rimanda anche al saggio di Gemma Belli, *La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici*, in questo volume.
- <sup>11</sup> ASNa, Prefettura di Napoli, Gabinetto, stanza 107, II Versamento, stanza 188, n. 897, le foto incollate su cartoncino marrone non sono numerate.
- <sup>12</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Guida*, cit., prima della p. 7. Cfr. G. Prisco, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in «Il capitale culturale», n. 14, 2016, numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, pp. 531-574.
- <sup>13</sup> *Ivi*, pp. 160-166; la citazione è a p. 163.
- <sup>14</sup> Il rilievo risale agli anni 1938-1939, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli (d'ora in poi SABAPNa), Archivio dei Disegni, RA/M4 14767.
- <sup>15</sup> 1. *Mostra Triennale della Terre italiane d'Oltremare. Documentario*, cit.
- <sup>16</sup> W. Johannowsky, *L'assetto del territorio*, in *Napoli antica*, catalogo della mostra (Napoli 1986), a cura della Soprintendenza Archeologica per le province di Napoli e Caserta, Napoli, Macchiaroli Editore, 1985, pp. 333-339.
- <sup>17</sup> D. Mallardo, *La via Antiniana*, cit., tav. I; W. Johannowsky, *Contributi alla topografia della Campania antica*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», XXVII, 1952, pp. 83-146.
- <sup>18</sup> G. Della Valle, *La villa sillana ed augustea di Pausilypon*, in «Campania Romana», n. 1, 1938, p. 217.
- <sup>19</sup> D. Mallardo, *La via Antiniana*, cit.
- <sup>20</sup> W. Johannowsky, *Contributi alla topografia*, cit., pp. 94-95.
- <sup>21</sup> W. Johannowsky, *Contributi alla topografia*, cit., p. 94.
- <sup>22</sup> D. Mallardo, *La via Antiniana*, cit., tavv. I, VII.
- <sup>23</sup> W. Johannowsky, *Contributi alla topografia*, cit., p. 112.
- <sup>24</sup> D. Mallardo, *La via Antiniana*, cit., tav. VII.
- <sup>25</sup> Pietro di Eboli, *De Balneis Puteolanorum et Baiorum*, Napoli, 1474. Cfr. *L'antica scienza campana del benessere: i Bagni di Pozzuoli e la Regola Salernitana*, a cura di M. Andria, Salerno, Arti Grafiche Boccia, 1991.
- <sup>26</sup> S. Adamo Muscettola, *Il ritratto di Augusto dalla Mostra d'Oltremare*, in *Napoli antica*, cit., pp. 347-348. Presso la SABAPNa, Archivio dei Disegni, è conservato il *Rilievo dei resti della strada Antiniana nell'area della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, RA/M4 14750.
- <sup>27</sup> SABAPNa, Archivio dei Disegni, RA/M4 14728. Cfr. *Il monumento funerario della Mostra d'Oltremare*, cit., p. 45.
- <sup>28</sup> SABAPNa, Archivio dei Disegni: 3 bozze di rilievo con un'unica segnatura RA/Rot 439. Cinque tavole di rilievo: tavv. 1-5, RA 5282, RA 5283, RA 5284, RA 5285, RA 5286.
- <sup>29</sup> *Le Terme di Terracina*, cit., pp. 46-48.



## La memoria delle colonie\*

Emma Maglio, Paola Vitolo

### *Il contesto delle esposizioni coloniali*

All'interno del percorso espositivo e tematico ideato per la Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, inaugurata a Napoli il 9 maggio 1940 nel quarto anniversario della proclamazione dell'Impero, una generale e complessa orchestrazione ideologica aveva armonizzato architetture, apparati decorativi e soluzioni ambientali alle funzioni, al contenuto e alla simbologia degli spazi. La retorica fascista di esaltazione della espansione coloniale (con i padiglioni dedicati a ciascuna area extraeuropea sotto il controllo italiano), quale manifestazione di una 'virtù colonizzatrice' italiana che si voleva far rimontare all'Antichità<sup>1</sup>, si esplicitava in un progetto che fondeva la propaganda nazionalistica all'educazione culturale delle masse su un duplice livello: nella progettazione di spazi ed edifici e nell'allestimento di opere e contenuti.

La Mostra Triennale, in questo senso, rappresenta il punto di arrivo nello sviluppo delle esposizioni coloniali promosse dal governo in Italia e all'estero, mirate a costruire l'immagine di una grande potenza sullo scacchiere internazionale. Le numerose fiere e mostre dovevano infatti, da un lato, suscitare l'interesse verso terre lontane e ritenute per lo più di scarso valore economico e, dall'altro, divulgare la conoscenza dei prodotti e delle culture indigeni<sup>2</sup>. Questo genere di iniziative nacque «in sordina e con sensibile ritardo rispetto ai grandiosi eventi espositivi europei della "civiltà della macchina"»<sup>3</sup>, all'interno delle mostre nazionali e internazionali dalla seconda metà dell'Ottocento: dapprima nella forma di fiere campionarie con obiettivi puramente commerciali, poi arricchite da ricostruzioni di strade e villaggi dei territori d'oltremare, esotiche ambientazioni di cui facevano parte quasi sempre 'figuranti' provenienti direttamente dalle colonie<sup>4</sup>.

Le esposizioni coloniali si svilupparono presto come tipologia autonoma, quali strumenti promettenti della propaganda dei Paesi colonizzatori. Quelle italiane – interamente o parzialmente a tema – furono ben presto organizzate per sostenere la politica di espansione del governo (la conquista della prima colonia, quella eritrea, risale al 1890): a Palermo nel 1891, a Torino nel 1898, a Firenze nel 1903, a Milano nel 1906 e ancora a Torino nel 1911, ampie collezioni di oggetti e prodotti d'oltremare trovarono posto in spazi per lo più neutri. Un significativo cambio di passo si ebbe dopo il 1912, anno del-

l'istituzione del Ministero delle Colonie (nel 1937 rinominato Ministero dell'Africa Orientale). A Genova, nel 1914, una mostra coloniale mirata a presentare i prodotti e i territori dei possedimenti italiani in Africa (Tripolitania, Cirenaica, Eritrea e Somalia) fu inserita in una manifestazione internazionale consacrata alla memoria della città ligure quale potenza mediterranea, e fu ospitata in un edificio dalle fattezze a metà fra un castello medievale e una moschea. Fu però il regime fascista a dare un maggiore impulso alle mostre coloniali, diversificandone le tematiche (arte, agricoltura e artigianato, etnografia, libri, fauna...) e utilizzandole per formare una 'coscienza coloniale' del Paese. A tale scopo, la prima esposizione internazionale del periodo fascista, svoltasi a Torino nel 1928, sarebbe stata ricordata per la presenza delle riproduzioni di quattro villaggi, ognuno in memoria di uno dei possedimenti d'oltremare: qui erano esibiti prodotti e oggetti ma, soprattutto, erano ricostruiti gli edifici tipici del luogo (case, moschea, *suaq*) e si potevano osservare gli abitanti indigeni, per un'esperienza diretta che prevedeva anche la possibilità di compiere la visita a dorso di cammello<sup>5</sup>.

Negli stessi anni l'Italia organizzava anche le prime mostre internazionali a Tripoli (1927 e 1928), finalizzate ad attrarre visite e investimenti in quelle regioni: anche qui per l'occasione fu ricostruito un villaggio tripolino con *suaq*, case e mulini, affollato di palme e brulicante di abitanti, suonatori e danzatrici<sup>6</sup>. Tuttavia, fu all'*Exposition Coloniale Internationale* di Parigi del 1931 che la commistione tra allestimenti e ricostruzioni monumentali dei luoghi d'oltremare trovò la propria sintesi nel segno dell'evocazione di Roma imperiale. Dei padiglioni italiani presenti – fra cui quello delle Isole Italiane dell'Egeo ispirato agli 'alberghi' delle Lingue dell'Ordine di San Giovanni a Rodi – il padiglione Italia, realizzato da Armando Brasini, consisteva infatti in una ricostruzione della basilica di Settimio Severo di Leptis Magna, una «metafora della "riappropriazione" della *Libya*» antica provincia romana<sup>7</sup>. Per la prima volta le imprese militari del regime furono assimilate a quelle di Roma: un accostamento retorico che avrebbe trovato negli edifici e allestimenti della Mostra Triennale napoletana la massima espressione.

I padiglioni che qui furono dedicati alle singole colonie e alle aree di espansione italiana (Africa Orientale Italiana, Li-



bia, Isole dell'Egeo, Albania, Oriente), realizzati attraverso la collaborazione tra storici, artisti e architetti che avevano fatto proprie le esperienze delle precedenti esposizioni, furono concepiti affinché i contesti architettonici veicolassero nella maniera più intuitiva possibile al visitatore i contenuti culturali e ideologici delle diverse sezioni<sup>8</sup>.

La memoria delle colonie italiane si dipanava nei tre settori – quello storico, quello geografico e quello dedicato alla produzione e al lavoro – attraverso il filo rosso di una originale sperimentazione di arti e architettura, tese a restituire un'immagine ben precisa dei possedimenti d'oltremare consolidatasi negli anni (anche sulla base di discutibili studi etnoantropologici): territori e popoli arretrati per i quali il regime aveva reso possibile lo sviluppo e il rilancio economico e culturale. La configurazione e l'allestimento degli spazi, quindi, doveva condurre il visitatore attraverso «un viaggio nel tempo e nello spazio»<sup>9</sup>. Ciò fu realizzato specificamente nel Settore Geografico, con ricostruzioni generalmente più fedeli che in passato, mirate a veicolare la memoria dei territori d'oltremare attraverso l'adattamento di specifiche tipologie architettoniche (la casa, la moschea, la

A pag. 344

1. Antonio Barbera, Sobborgo tripolino (Ortona 1941).

2. Manifesto della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Roma 1931.

3. Manifesto della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli 1934.

4. Piantina dei padiglioni della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Napoli 1934.

capanna, il castello), la riproduzione dei giardini o l'uso di materiali propri dei luoghi evocati.

Così, ad esempio, l'edificio principale del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana (progettato da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo), unico superstite del complesso, fu concepito come un cubo, secondo una tipologia architettonica che richiama impianti tradizionali di quell'area: l'intera superficie esterna è rivestita da un mosaico di frammenti in graniglia vitrea dorata, ispirato alle architetture di Axum<sup>10</sup>.

Adiacente al complesso, al centro di un laghetto, fu ricostruito il Castello di Fasilides a Gondar e fu realizzato, con materiali provenienti dall'Etiopia, un villaggio abissino con tutti gli edifici



che lo caratterizzano: qui furono insediate alcune famiglie di africani che sul posto lavoravano oggetti artigianali. Il padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo (opera di Giovan Battista Ceas che aveva a lungo lavorato nel Dodecaneso), invece, consiste in una riproduzione "in stile" dell'architettura dell'Ordine di San Giovanni a Rodi: segnatamente, il palazzo del Gran Maestro – che in quegli anni veniva ricostruito proprio ad opera degli italiani – e una nuova versione della casa di Lindo.

Molto più sfumati i riferimenti al mondo d'oltremare negli altri padiglioni: quello dell'Albania progettato da Gherardo Bosio rimanda a una «vaga idea» di casa-fortezza albanese, mentre quello dedicato all'espansione italiana in Oriente rivelava all'interno del cortile echi orientaleggianti, con elementi decorativi di tradizione indocinese, un giardino persiano, un giardino giapponese e la cosiddetta torre di Marco Polo<sup>11</sup>.

#### *Opere e artisti alla Mostra d'Oltremare*

Nel mezzo fra questi padiglioni, circondato da una selva di palme, il padiglione della Libia (progettato da Florestano di Fausto, anch'egli estremamente attivo nel Dodecaneso) si configurava come un ampio complesso in cui, raccolti attorno

ad un cortile centrale con ampio porticato, diversi edifici richiamavano da un lato le moschee coi loro minareti, dall'altro forme contemporanee, costruendo un voluto contrasto. All'interno del padiglione il *Caffè arabo*, realizzato dal poliedrico artista Melkiorre Melis, rappresentava, da quanto si può ricostruire, uno degli ambienti maggiormente evocativi e ricercati nelle scelte decorative<sup>12</sup>. Il Melis mise a disposizione del progetto la lunga esperienza maturata in Africa dove, su invito del Governatore della Libia Italo Balbo, risiedette dal 1934 al 1941 studiando la tradizione artistica e tecnica locale, e realizzando opere e decorazioni ambientali: ad esempio, riorganizzò la Scuola musulmana di arti e mestieri di Tripoli e realizzò varie ceramiche e arredi per diversi alberghi di Tripoli e Bengasi. Per il Padiglione della Libia Melis produsse tra il 1939 e il 1940 varie tempere (che gli artigiani di Vietri sul Mare avrebbero trasposto in pannelli ceramici) con alcuni dei temi principali del suo repertorio (gazzelle in corsa, danze arabo-egizie, il cipresso con animali e decorazioni naturalistiche) che furono collocati nell'ingresso, nel Caffè arabo, nelle sale dell'esposizione di ceramica. Il Caffè, in particolare, era un ambiente di atmosfera fiabesca, con decorazioni in



ceramica che rivestivano l'interno (un grande tappeto con cipresso e rami intrecciati sul pavimento e sul quale prendevano posto l'orchestra araba e la danzatrice, dischi sulle pareti, cornici a motivi geometrici attorno alle porte) e vari pezzi di arredo (sgabelli e tavolini) dalle forme essenziali, con il ricorrente motivo lunare o di stelle e sei punte che divennero il simbolo dell'intero Padiglione.

Accanto ai padiglioni, con la loro suggestiva fusione tra le arti<sup>13</sup>, furono organizzate sezioni espositive dedicate alle diverse regioni del mondo coloniale, che mettevano in mostra materiali delle tradizioni artigianali locali (con oggetti importati attraverso mirate spedizioni organizzate dal governo fascista o forniti da collezionisti privati), ed esposizioni d'arte italiana, che riportavano al centro della Triennale la rappresentazione delle terre e delle genti di Oriente e d'Africa nella tradizione artistica nostrana<sup>14</sup>. La seconda sezione si articolava in una mostra retrospettiva dedicata all'arte italiana di tema orientalista e africanista dal Quattrocento all'Ottocento, e in una di arte contemporanea.

Tale organizzazione era già stata sperimentata nelle precedenti Mostre Internazionali d'Arte Coloniale: la Prima era stata organizzata dall'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli al Palazzo delle Esposizioni a Roma tra l'ottobre e il dicembre 1931; la Seconda si era svolta proprio a Napoli, a Castelnuovo, dal 1° ottobre 1934 al 31 gennaio 1935<sup>15</sup>. Rispetto a questi due eventi, le mostre della Triennale non solo intendevano ispirare negli artisti interesse per il tema coloniale (grazie anche alla possibilità, offerta ad alcuni di essi, di soggiornare nelle colonie)

4. Melkiorre Melis, Tondo con gazzella, studio per il tondo da realizzarsi in ceramica per il Caffè arabo della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli. Bosa (NU), Archivio Melis (da Arena 2011).

5. Mario Cortiello, Mercato presso Gondar (Ortona 1941).

6. Renato di Bosso, Il volo sul villaggio coloniale Michele Bianchi (Ortona 1941).

7. Mario Bertini (GUF Pisa), Servizio logistico in A.O.I. (Ortona 1941).

8. Alberto Pasini, Casa turca, collezione Sebastiano Sandri, Torino (Ortona 1941).

e di rinnovare così temi e modi dell'arte contemporanea, ma contenevano anche un più esplicito intento didattico e propagandistico volto al coinvolgimento di un pubblico ampio e differenziato.

Le mostre della Triennale furono accompagnate da cataloghi, che consentono di ricostruirne l'articolazione e le finalità. La lunga introduzione di Sergio Ortolani al catalogo de *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento* (curato, nelle specifiche sezioni, da Bruno Molajoli per il periodo dal Quattro al Settecento, e da Felice de Filippis per l'Ottocento), offre una lunga descrizione dei contenuti della mostra, finalizzata a ripercorrere il filo del lungo rapporto tra Italia e l'Oriente e l'Africa: rapporto che trova il suo culmine nella tradizione della grande pittura veneta del Quattro e del Cinquecento (epoca in cui Venezia, «vessillifera nei secoli di quella cruenta ma feconda mischia di civiltà mediterranee [...] fu la nostra prima, ed unica, sede di un'arte orientalizzante, anzi d'una pittura originalmente orientalistica»)<sup>16</sup>, e che spazia fino a Luca Giordano, alla produzione toscana del Settecento, a Domenico Morelli e ad Alberto Pasini. Punto di arrivo della grande retrospettiva, e aggancio con la Mostra d'arte contemporanea, e dunque con l'attualità, è rappresentato dalle opere di Cesare Biseo e Michele Cammarano, poiché «quella che a entrambe i pittori bruciava le vene era la passione coloniale: un tono nuovo per l'arte nostra. Per essi il nostro contatto con l'Oriente ritorna vitale, attivo, creativo: e da questa mostra essi lo additano all'Italia nuova»<sup>17</sup>. Così, la mostra d'arte contemporanea, citando la Prefazione al catalogo di Ugo Ortona<sup>18</sup>, mirava «principalmente a spingere gli artisti italiani verso il richiamo del mondo coloniale, che, in ogni epoca, ha suscitato entusiasmi e generato opere d'arte pregevolissime» e che in epoca fascista («dopo la conquista dell'Impero») deve «far conoscere a tutti [...] i luoghi ove l'eroismo ed il sacrificio del passato si è fuso con l'eroismo ed il sacrificio dell'Italia fascista, e ove una nuova vita operosa va sorgendo giorno per giorno»<sup>19</sup>. Accanto alle opere di Antonio Locatelli (tre volte medaglia d'oro, la cui memoria di 'artista-eroe' era celebrata in una sala a lui dedicata,



un «sacrario di fede degli artisti italiani»), furono esposte rappresentazioni di scorci cittadini (come il *Sobborgo tripolino* di Antonio Barbera, una veduta di Tirana di Vincenzo Ciardo, il *Mercato presso Gondar* di Mario Cortiello, la *Moschea piazza del Municipio di Bengasi* di Donato Frisia) paesaggi (ad esempio *Asmara* di Lino Bianchi Barriviera) e ritratti (come *Donna eritrea con bambino* di Lucia di Borbone, *Donna del Tigray* di Ugo Carrà). I Futuristi (Enrico Prampolini, Giovanni Acquaviva, Renato Di Bosso, Sante Monachesi, Marisa Mori, tra i tanti) contribuirono all'esposizione con le loro *Aeropitture africaniste* che, come proclamò nella prefazione Filippo Tommaso Marinetti<sup>20</sup>, intendevano allontanarsi dai *topoi* dell'arte coloniale tradizionale rappresentando con sintesi e dinamismo «plasticamente e poeticamente le diverse sensibilità delle diverse regioni dell'Africa», sia riassumendo «velocemente in volo intere città esprimendone i tipici volumi colori ecc.» sia interpretando

«plasticamente musicalmente e paroliberalmente i complicati paesaggi e d'odori che spesso costituiscono le misteriose anime dell'Africa». Anche i Gruppi Universitari Fascisti<sup>21</sup>

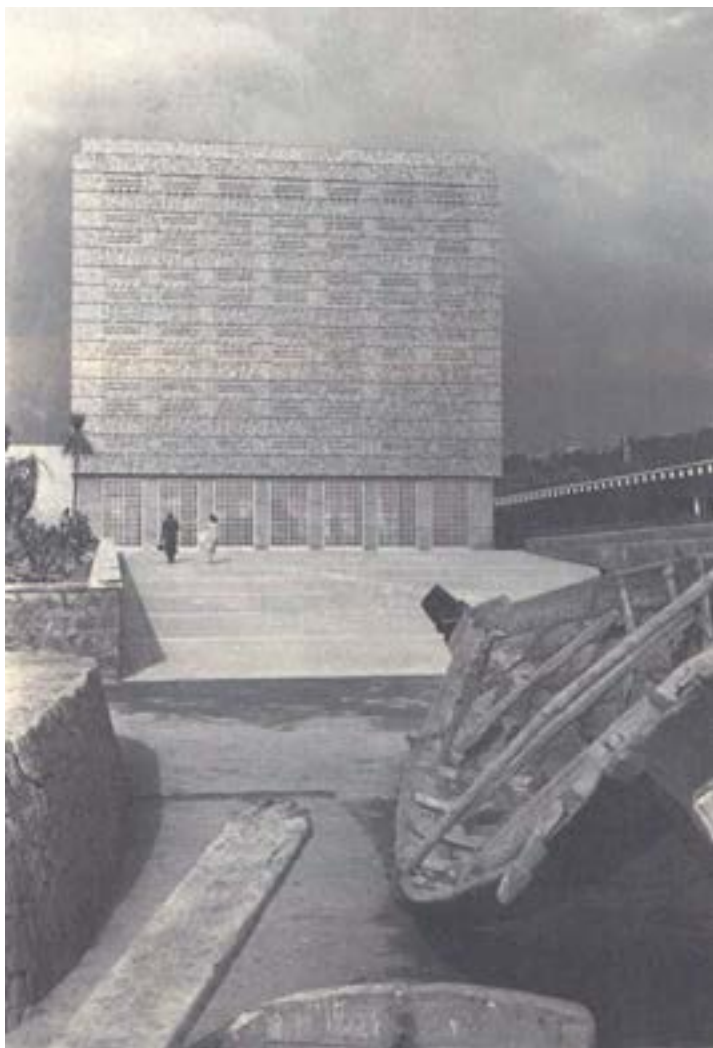


9. Federico Patellani, *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - padiglione dell'Africa Orientale Italiana - villaggio degli Indigeni - abitanti costruiscono una tipica abitazione africana*, 1939-40, Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea (<http://www.lombardiabenicultur>

[ali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010476/?view=ricerca&ofset=49](http://www.lombardiabenicultur)).

10. Padiglione della Libia, visione d'insieme (Arena 2011).

11. Cubo d'Oro nel padiglione dell'Africa Orientale Italiana (Arena 2011).



ottennero la loro ribalta, perché «la Triennale d'Oltremare – che della conquista dell'Impero è l'espressione – non poteva dimenticare i “Goliardi volontari” che, in terra di Etiopia, hanno rinnovato l'eroica baldanza di Curtatone e Mon-

tanara», esponendo opere in parte provenienti dai Littoriali (le manifestazioni artistiche universitarie di epoca fascista che si vollero tra il 1934 e il 1940).



\* Pur nella condivisione della ricerca che ha condotto al presente saggio, Emma Maglio è autrice de *Il contesto delle esposizioni coloniali*, Paola Vitolo di *Opere e artisti alla Mostra d'Oltremare*.

#### Note

- <sup>1</sup> Nel 1931 Roberto Papini rivendicava alla nazione italiana le virtù conquistatrici ereditate dagli antichi Romani, attribuendo al tempo stesso alla missione coloniale fascista una finalità di missione civilizzatrice: «Apparirebbe cioè quel che è una realtà storica, l'imbarbarimento di paesi caduti in mano dei selvaggi dopo la civiltà della colonizzazione romana, non ciò che noi vogliamo invece che appaia, l'alba di tempi nuovi in cui le terre colonizzate dovranno pur riprendere sotto la nostra guida e senza snaturarsi il loro cammino verso l'avvenire, la loro emancipazione da una secolare tradizione d'abbrutimento» (*Prima mostra internazionale d'arte coloniale. Arte e colonie*, in «Emporium», n. LXXIV, 443, novembre 1931, p. 276). Cfr. D. Jarrassé, *Usage fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art. Les Mostre d'arte coloniale (Rome 1931 et Naples 1934)*, in «Studiolo», n. 13, 2016, pp. 236-256, pp. 239-241.
- <sup>2</sup> B.L. McLaren, *Introduzione. Rappresentazioni coloniali e nascita della politica imperiale fascista*, in G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna, 2011, pp. 28-42, pp. 28-30.
- <sup>3</sup> E. Sessa, *L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione e della ristorazione nelle Esposizioni dell'Oltremare del secondo imperialismo*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di A. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 411-434, p. 413.
- <sup>4</sup> Se in una prima fase i domini d'oltremare erano presenti con modesti spazi espositivi di prodotti alimentari, caricati di stereotipi esotici, come in occasione dell'*Exposition Universelle* di Parigi

del 1867, già nelle successive esposizioni le ricostruzioni pittoresche di case e strade 'abitate' da popolazioni delle colonie suscitavano crescente curiosità e conquistarono sempre maggiore spazio. Il percorso poté dirsi compiuto con l'*Exposition coloniale internationale* di Parigi del 1931, dove per la prima volta gli spazi espositivi dedicati alle colonie furono oggetto di un progetto complessivo. Cfr. E. Sessa, *L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione*, cit., pp. 413-414. Sulla presenza di figuranti indigeni nelle riproduzioni dei villaggi coloniali si veda *Zoos Humains et Exhibitions Coloniales: 150 ans d'invention de l'Autre*, a cura di P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, S. Lemaire, Parigi, La Découverte, 2011.

- <sup>5</sup> Nell'esposizione di Torino vi era anche un padiglione di Rodi, costruito a imitazione di una casa-torre di Lindo (*pyrgo*), associata a un'esposizione di vedute, fotografie e pubblicazioni sull'isola. Successivamente, nell'ambito della nona fiera annuale di Milano nel 1928, le riproduzioni delle architetture d'oltremare assunsero invece un carattere più astratto, segno della «volontà di filtrare la cultura indigena con la lente della modernità». Cfr. B.L. McLaren, *Introduzione*, cit., pp. 31-37.
- <sup>6</sup> G. Arena, *Una fiera per l'Impero*, in Idem, *Visioni d'Oltremare*, cit., pp. 45-71, pp. 47-50.
- <sup>7</sup> Cfr. E. Sessa, *L'architettura dei padiglioni dell'alimentazione*, cit., p. 424.
- <sup>8</sup> Per la descrizione dei singoli padiglioni della Mostra e delle relative decorazioni si rimanda ai saggi dedicati a ciascuno di essi all'interno di questo volume.
- <sup>9</sup> A.M. Puleo, *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, «ArQ3», giugno 1990, pp. 74-84, p. 80.
- <sup>10</sup> Cfr. C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il cubo d'oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 147-149, p. 147.
- <sup>11</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'urbanistica», cit., pp. 205-219, p. 214.
- <sup>12</sup> G. Arena, *Allestimenti e apparati decorativi alla*

*Mostra d'Oltremare. Melkiorre Melis e il padiglione della Libia*, in «Napoli nobilissima», n. 3/4, 2011, pp. 137-152.

- <sup>13</sup> G. Salvatori, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Napoli, Luciano, 2003, in particolare pp. 51-66; G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit., pp. 89-159.
- <sup>14</sup> In questo duplice senso (arte delle colonie, e arte di pittori e scultori italiani che si ispira a quella delle colonie o che ne rappresenta paesaggi e persone) si definisce infatti l'«arte coloniale»: cfr. D. Jarrassé, *Usage fasciste*, cit., p. 238, con bibliografia precedente.
- <sup>15</sup> G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit., pp. 73-81; D. Jarrassé, *Usage fasciste*, cit. In occasione della Seconda Mostra, in particolare, Florestano di Fausto aveva progettato nel fossato di Castelnuovo la riproduzione di un villaggio arabo con moschea e caffè – ancora una volta 'abitato' da gente d'oltremare fra cui incantatori di serpenti, danzatrici e domatori di cammelli – destinato ad attirare più di ogni altra cosa l'attenzione dei visitatori. A questo si ispirò l'idea del villaggio abissino realizzato alla Triennale d'Oltremare. Cfr. G. Golla Tunno, *Alterità e subordinazione coloniale: la sezione d'Arte Contemporanea alle Mostre Internazionali d'Arte Coloniale (Roma 1931; Napoli 1934)*, in *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, a cura di I. Graziani, M.V. Spissu, Bologna, Minerva, 2019, pp. 403-416, p. 406.
- <sup>16</sup> S. Ortolani, B. Molajoli, F. de Filippis, *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Edizioni della mostra d'Oltremare, 1940, p. 10.
- <sup>17</sup> *Ivi*, p. 22.
- <sup>18</sup> U. Ortona, *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana contemporanea*, Napoli, Edizioni della mostra d'Oltremare, 1941.
- <sup>19</sup> *Ivi*, pp. 7-8.
- <sup>20</sup> F.T. Marinetti, *Aeropitture africaniste degli aeropittori futuristi*, in U. Ortona, *Le Terre d'Oltremare*, cit., pp. 135-137; cfr. *ivi*, *Catalogo*, pp. 139-147.
- <sup>21</sup> *Ivi*, p. 151, e pp. 153-159.



## Il contributo degli artisti

Antonella Basilico Pisaturo

La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, maestosa vetrina del progresso culturale e tecnico dell'Italia fascista, fu concepita e voluta dal Governo per celebrare la gloria dell'impero italiano nell'Africa del Nord e nel Mediterraneo. Nel proporsi come luogo di esperienza di una nazione che, aspirando a essere di portata mondiale doveva dimostrare la sua superiorità sul piano dell'economia e della civiltà, la sua realizzazione richiese un grande sforzo progettuale e la mobilitazione di ingenti risorse economiche e intellettuali. Nel programma organizzativo furono stanziati fondi per le sole decorazioni per ben 3.000.000 di lire, di cui 1.641.000 preventivati per la scultura, la pittura e gli affreschi e 456.000 lire per i mosaici.

Gli artisti che vi lavorarono furono incaricati di enfatizzare il valore storico, morale e politico della colonizzazione attraverso un'iperbolica opera di decorazione dello spazio costruito, così che la 'chiarezza di pensiero' su cui si fondavano le ambizioni del Regime trovasse una sua espressione capillare in ogni spazio disponibile del percorso di visita, rappresentando quei valori ispiratori della nuova realtà sociale che cercavano di continuo, per rendersi efficaci, una propria specifica e diretta traduzione iconografica. Ad essi si chiese essenzialmente la trasformazione dei prodotti estetici in episodi celebrativi con lo scopo didascalico e propagandistico di dirigere l'attenzione verso un'ideale associazione del Regime con la sua ascendenza romana attraverso un linguaggio nuovo, ricco di sinestesie. La strategia di propaganda puntò alla sovrapposizione della funzione educativa dell'arte a quella ricreativo-ornamentale, considerate ambedue necessarie e inderogabili, imponendo all'artista le sole condizioni vincolanti dell'universalità linguistica, tradotta solitamente nel paradigma classicista e nell'allineamento ideologico ai temi politici. All'interno di questi margini la creatività fu libera di esprimersi nella più ampia varietà di tecniche per garantire quella leggerezza estetica che è requisito indispensabile dell'allettamento. Furono adottati, pertanto, i più diversi linguaggi artistici: affreschi, pitture murali a encausto, mosaici, pannelli ceramici, bassorilievi in metallo o terracotta, fregi geometrici, pavimenti musivi di ascendenza romana, sculture, vetrate, graffiti, pareti-pagine con la mescolanza di scritte e immagini, vetrofanie, fotografie e fotomosaici che ricoprirono intere

pareti delle sale espositive e che, incorporati nelle architetture, diventarono parte integrante del progetto dell'esposizione. Per la realizzazione del progetto furono chiamati a raccolta circa 120 artisti, molti i napoletani, scelti soprattutto tra coloro che si erano distinti nelle mostre nazionali più importanti e aderenti al Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, coordinato per la sezione napoletana da Pietro Barilla, e furono create commissioni di valutazione per selezionare scultori, mosaicisti, ceramisti, intagliatori e ebanisti. Per avere un'idea dell'importanza del progetto e di quanto denaro fosse a disposizione, basti pensare che per il concorso bandito fra gli scultori italiani iscritti al Sindacato per la realizzazione di una statua equestre del Duce da collocarsi nel Salone dell'Impero, all'interno del Cubo d'Oro, al vincitore sarebbe stata devoluta la somma di 40.000 lire, al secondo classificato 5.000, al terzo 3.000 e al quarto 2.000 lire. Fu creato un vero e proprio laboratorio espressivo in cui si mescolarono linguaggi diversi in grado di sfruttare al meglio la forza comunicativa delle risorse più moderne e, sebbene gli artisti sentissero il peso e la responsabilità di tradurre in immagini gli ideali di virtù civica propugnati dal fascismo, tutti rivelarono un misurato equilibrio fra un modo di sentire classico e le tendenze artistiche più di moda, arrivando a ottenere risultati anche innovativi.

In un sistema unitario, le arti figurative s'integrarono coerentemente con il discorso architettonico aderendo in pieno a uno dei punti cardini della concezione d'arte pubblica di quegli anni, la collaborazione tra architetti e artisti, una cooperazione che doveva prevedere, imprescindibilmente, nell'opera di completamento dell'impianto decorativo l'impiego dell'affresco per la pittura e della decorazione su scala monumentale per la scultura. Pertanto nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare presero forma e si sostanziarono i principi del Maraini che, nell'ottobre del 1933, sosteneva: «È quindi tutta un'educazione dell'occhio e della mano, che insieme a quella dell'animo, il Duce, il Regime va rifacendo con il richiedere agli artisti di colorire in affreschi, di scolpire sui portali, arenghi, transenne, colonne gli eventi dell'epopea fascista»<sup>1</sup> e quelli del Sironi che nel dicembre dello stesso anno, nel *Manifesto della pittura murale* redatto con Campigli, Carrà e Funi, dichiarava che la funzione edu-



cativa dell'arte poteva essere svolta solo dalla grande pittura murale e che la pittura da cavalletto naturalistica e ottocentesca era ormai tramontata a vantaggio di una nuova pittura dallo stile composto e aulico che doveva esaltare i valori dell'ideologia al potere e tendere alla rivalutazione del ruolo sociale dell'artista. Il vocabolario sironiano, teso a trasformare la pratica artistica individuale e 'borghese' in un'attività 'po-

litica' da intendere in senso etimologico come ricerca del bene della collettività, fu declinato in tutte le sue forme e i tanti elementi decorativi rivelarono una finalità ritualistica tesa a far sentir gli artisti partecipi di un progetto comune. Essi mostrarono una comune inclinazione alla rilettura del 'testo' classico, convinti che l'embrione del nuovo era da ricercare anzitutto nella ferma e nitida figurazione classicista e

A pag. 352

1. Cubo d'Oro (interno).

2. E. Puchetti, *Trofeo di armi legionarie*.

3. A. De Val, *Vittoria alata*; O.

Grottini, *Affresco* (sullo sfondo).

il paradigma stilistico che perseguirono si adeguò ad una sostanziale comunanza di esperienze e alla frequentazione di circuiti artistici condivisi, anche se poi la declinazione di questo stesso paradigma si legò a una personale elaborazione dei temi. In tutto l'arco espositivo della Triennale si alternarono così 'modernità' e 'tradizione', i due concetti-chiave per definire le forme e i processi di costruzione dell'immagine, subordinati all'esaltazione di quelle 'eterni virtù della razza' che dovevano sostenere l'orgoglio di una politica estera di tipo espansionista.

Fin dall'ampia corte d'ingresso, il piazzale Roma, prendeva vita e forza la strategia mussoliniana di persuasione con soggetti comprensibili e di respiro epico e s'imponeva il modello classico, temperato da istanze più moderne con l'imponente statua di *Roma navale* di Attilio Selva che, riecheggiando le influenze della plasticità monumentale di Ivan Meštrović, appariva priva di accenti retorici. Così anche nei due grandi busti di *Centurioni Romani*, lo scultore molisano Enzo Puchetti seppe mitigare l'enfasi declamatoria dei soggetti con una attenzione scrupolosa ai particolari, probabilmente ispirandosi, per la decorazione delle corazze, alla statua di Augusto ritrovata a Prima Porta a Roma.

Visibile, invece, l'afflato veristico della pittura napoletana di metà Ottocento nell'affresco di Eugenio Scorzelli nel patio del Padiglione delle Repubbliche Marinare che, ispirato da motivi del Quattrocento veneziano, risentiva dell'impianto vedutistico mobile e dinamico desunto da De Nittis, principale riferimento artistico di Scorzelli. Legato sempre alla tradizione del vedutismo napoletano era il grandissimo telone decorativo, oggi scomparso, di Ezechiele Guardascione dal titolo *Porto Levantino* che Curzio Malaparte, in un articolo sul *Corriere della Sera* così lo descriveva: «una prospettiva marina, con navi, e moli, e torri, e monti a picco e nuvole»<sup>2</sup>, in cui spiccava una tavolozza delicata di verdi e azzurri, stesi con una pennellata dal tocco largo e sciolto.

Testimonianze scultoree e pittoriche, oggi tutte scomparse, si susseguivano nel Padiglione delle Conquiste Coloniali il cui apparato decorativo doveva essere di grande pregio vista la paternità attribuita al Brancaccio di «un suo grande affresco, sviluppato in orizzontale alla maniera dei 'teleri' rinascimentali veneziani e raffigurante, con ampi prestiti iconografici dal Carpaccio delle *Storie di Sant'Orsola*, *La presentazione dei doni dei mercanti al doge*, collocato in uno degli ambienti esterni del padiglione»<sup>3</sup>, e nel cortile interno un grande af-



fresco di Oscar Grottini faceva da fondale alla statua della *Vittoria Alata* di Antonio De Val. In quest'opera lo scultore, superando dogmatismi e regole fisse e aprendosi alla sperimentazione, inserì la *Vittoria* in uno spazio vibrante, una sorta di campo di forze alimentato dalla tensione emotiva, dal vigore fisico e dal dinamismo del soggetto proiettato in avanti mentre brandiva la spada. All'interno del padiglione scene rappresentanti la *Battaglia Abissina* di Giulio di Girolamo si affiancavano a raffigurazioni di Ermilio Lazzaro e Angilotto Ermagora Modotto che ritraevano paesaggi africani: il Lazzaro con una pittura aderente al vero caratterizzata da un disegno incisivo che dava corpo agli effetti di tono e di luce, in uno stile prettamente ottocentesco; il Modotto con forme solide e colori morbidi che risentivano del tonalismo veneto unito ai cromatismi accesi della scuola romana. E ancora erano visibili opere di Ildebrando Urbani con la *Navi-*



gazione del Mar Rosso, e figurazioni di pionieri di Franco Gentilini, definito dal *New York Times* come «un pittore di un'ingenuità deliberata» che in seguito seppe calibrare, in un linguaggio originale, l'eredità della 'Scuola romana' con gli echi internazionali, dal cubismo al surrealismo di segno chagalliano, alle ricerche materiche di matrice informale di Dubuffet e Fautrier.

Risentivano di un doppio registro linguistico così tipico dell'epoca, oscillante tra un fare monumentale e retorico rispondente all'idea di un'arte di Stato e un arcaismo popolare e quotidiano, gli altorilievi di Romeo Gregori con la *Battaglia di Vittorio Veneto*, quelli di Tommaso Peccini con la *Battaglia di Lepanto*, quelli di Riccardo Assanti con la *Battaglia della Cernaia* e quelli di Edgardo Mannucci con la *Battaglia di Zama* e ancora azioni glorificatrici furono rappresentate da Enrico Castelli, Bruno Giugliariello, Giovanni Polizzi e Andrea Spadini e con una nota di estrema modernità da Mirko Basaldella.

Nella Torre del Partito Nazionale Fascista, opera 'simbolo' del Regime, una lunga fascia a bassorilievo correva lungo l'intero limite esterno dell'edificio. Il fregio, distrutto dai bombardamenti nel 1943, fu realizzato da Vincenzo Meconio e Pasquale Monaco in materiale 'effimero', gesso e cartone, e rappresentava le gesta dei legionari di Mussolini impegnati nelle conquiste coloniali. Tuttavia, benché l'arte di Roma pagana e cristiana fosse sentita più vicina di quella greca e il tema raffigurato si riallacciasse nei contenuti alla romanità, è possibile, tuttavia, rintracciare nella composizione riferimenti al mondo greco-ellenistico, d'altronde già presenti negli scudi con gorgoneion sospesi nel portico del piazzale Roma. La fascia ornamentale era, infatti, modulata secondo le modalità narrative dell'Altare di Pergamo. In ambedue i casi l'alto ba-

4. Cubo d'Oro, G. Brancaccio,  
*Trionfo dell'Impero di Roma.*

5. Cubo d'Oro, G. Brancaccio,  
*Trionfo dell'Impero del Littorio.*

samento si articolava su tutta la superficie con scene a rilievo caratterizzate da un chiaro riferimento a significati politici e le figure, portate a livello del terreno, erano rappresentate enormemente ingrandite con il medesimo intento di immergere il fruitore istantaneamente nel *pathos* dell'azione, coinvolgendolo emotivamente e rendendo più icastico e veritiero il fatto storico. A rendere più imponente la narrazione una gigantesca scultura alta 15 m, rappresentante la *Vittoria*, si ergeva sul fronte occidentale. Realizzata sempre da Meconio e Monaco, questo soggetto della Vittoria in posa trionfale che schiaccia il 'leone abissino' era già stato impiegato da Arturo Martini nell' *Ercole romano piega il Leone abissino*, in occasione della guerra d'Etiopia, opera in cui il Martini aveva saputo usare il mito per immaginare un'iconografia che frantumava, provocatoriamente, gli schemi usuali fondendo forme classiche con una nuova concezione plastica.

La statua, i bassorilievi e gli affreschi di Carlo Striccoli e Manlio Giarrizzo con le opere del Regime dallo stile scarno e semplificato, e le sculture di Renato Barisani, Flora Dati, Antonio Rega, Domenico Stasi, Antonio Tammaro, Antonio Venditti e Alessandro Monteleone con *L'Esaltazione dei Legionari*, andarono tutti distrutti.

Faceva da fondale scenico dell'*esplanade* d'ingresso la testata del Palazzo dell'Arte, un *unicum* architettonico di alto valore ideologico, sperimentale e programmatico, cui si accedeva da un'ampia scalea che immetteva nel loggiato neoclassico definito da 14 colonne di ordine gigante che inquadravano il maestoso affresco di Alberto Chiancone e Nino Barillà, realizzato tra il 1939 e il 1940. Nello schema del fregio che si articolava in 11 partiture con ritmi cadenzati, una figura a tutta altezza era posta nella seconda, sesta e decima sezione e figure in volo nella quarta e ottava sezione. I soggetti rappresentati erano allegorie dell'arte, della scienza, della famiglia e del lavoro dell'uomo, com'era documentato da disegni preparatori e lucidi eseguiti dallo stesso Chiancone.

Nella scelta dei temi raffigurati e nell'impostazione globale della composizione, chiari ed evidenti apparivano i richiami alla cultura della romanità, che rimandavano alle soluzioni formali e contenutistiche degli affreschi della Villa dei Misteri di Pompei. Il linguaggio di Barillà rivelava una convinta adesione ai principi 'novecentisti' temperati dalla versione donghiana di 'realismo magico' e forniva una 'visione' delle figure sospesa tra la solidità geometrico-plastica delle forme e una sintesi metastorica, mutuata dalla tradizione quattrocentesca che, nella purezza del tratto di contorno, sembrava 'staccare' l'immagine dalla dimensione temporale per consegnarla a

un'aura di 'trasognata' immobilità, a metà tra il vero potenziale e il vero presente e vivo.

All'interno, il Salone dei Congressi fu ideato da Alberto Bevilacqua che realizzò anche gli stucchi in gesso e il parapetto della balconata con scene della vita di Pulcinella tratte dal Tiepolo e da vecchie stampe del Museo della Scala, mentre Gio Ponti disegnò i lampadari della Sala Italia, poi realizzati dalla Vetreria Venini.

Un linguaggio stilistico completamente diverso fu quello adottato da Nicola Fabricatore nel fregio decorativo a mosaico del frontone dell'Arena Flegrea. L'opera, andata interamente distrutta, era realizzata in tessere musive di marmo applicate su cartoni e impostata su di un'iconografia mutuata dalla tradizione campana in cui i temi e le immagini erano tratti da fonti eterogenee, dalle commedie Atellane fino alle rappresentazioni del XVIII secolo.

Lateralmente al Palazzo dell'Arte tra le esposizioni delle Forze Armate, il Padiglione dell'Esercito era contraddistinto dal busto in bronzo di *Vittorio Emanuele III* realizzato da Adolfo Wildt che, pur rappresentando il 're soldato', secondo l'immagine iconica del 'buon re soldato', 're dei buoni soldati fascisti', riuscì con una nota di modernità espressionista a rendere la forza di volontà e l'impegno di questo Re riservato, schivo e deforme che, con tenace accanimento, aveva lottato per costruirsi quell'immagine pubblica di sovrano instancabile e umano.

Non si contano i nomi degli artisti coinvolti a vario titolo nell'impresa decorativa, né risulta facile stabilire, oggi, un'univoca localizzazione delle singole opere all'interno dei padiglioni. I testi documentari dell'epoca, infatti, facevano spesso riferimento ad opere differenti indicate da uno stesso nome o, viceversa, ad un'opera che, a seconda del critico di turno, acquistava una denominazione differente. Risultava però evidente il costante tentativo da parte degli artisti di affrancarsi dalla tradizione per sperimentare nuovi linguaggi: è il caso di Vincenzo Ciardo che nella decorazione esterna del Padiglione della Sanità, Razza e Cultura, oggi scomparsa, reinventò la pennellata alla luce dell'esperienza francese di Bonnard per sottrarsi alla tradizione del pittoricismo locale di derivazione manciniana o di Arturo Peyrot che nel suo grande affresco nello stesso padiglione rivelò nelle vedute una concitazione di tipo boccioniana. Anche Francesco Dal Pozzo nella Torre Marco Polo del Padiglione dell'Espansione Italiana in Oriente mise a frutto le sue conoscenze dell'arte thailandese acquisite presso la Royal Academy di Bangkok dove aveva vinto un concorso per la cattedra di disegno, realizzando un raffinato pannello con foglia d'oro, di un rosso cupo intenso che rivelava anche le sue notevoli doti nel campo delle arti applicate.

Un intervento di allestimento scenografico che contribuiva a configurare «un qualcosa di mezzo tra una chiesa e una sala



espositiva»<sup>4</sup> fu attuato nel Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, poi denominato Chiesa Cabrini. All'interno l'altare, un sarcofago del IV secolo, era sormontato da una fascia lignea dorata e plastificata, su cui erano intagliate le immagini dei Padri Missionari che avevano contribuito all'opera di evangelizzazione in Africa. Il bassorilievo, oggi andato perduto, fu realizzato da Pericle Fazzini, che pur influenzato da un modello compositivo di tipo bizantino, evidente nella disposizione simmetrica delle figure, s'ispirò all'Antelami nell'articolata capacità di sintesi e di sublimazione della realtà. Le altre decorazioni, anch'esse disperse, furono realizzate per la parte pittorica da Franco Anastasi, Vincenzo La Bella, Guido Spadolini e M. Immacolata Zaffuti, e per la scultura da Mario Fullone, Clemente Spampinato, Enrico Tomai, Benso Vignolini e Saverio Gatto che sulla facciata del padiglione realizzò due statue in bronzo della *Vergine e dell'Arcangelo Gabriele*.

Alla divinità portata in scena faceva da contrappunto nel Padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo il senso panteista di un episodio scultoreo come il *Cervo* di Giovanni Battista Ceas che marcava l'ingresso del padiglione progettato dallo stesso artista e organizzato da Alessandro Monti della Corte. Nell'atrio spiccavano due bassorilievi realizzati da Giuseppe Romagnoli, scultore specializzato in particolare nella realizzazione di medaglie e monete; suoi, infatti, furono tutti i modelli per le monete del Regno d'Italia, dell'Impero e della Repubblica Italiana. In queste sculture che rappresentavano l'antica e moderna marina dell'isola di Rodi, il Romagnoli lasciava chiaramente emergere l'influenza della corrente artistica del Novecento Italiano con suggestioni classiche venute da un verismo di stampo umanitario. Alla decorazione del padiglione collaborarono i membri della famiglia Assenza, Beppe



e Valentino Virgilio detto Valente, e il fratello Enzo. Il graffito centrale, firmato 'Beppe Assenza Roma – XVII', presentava caratteri simili a una sinopia e traeva libera ispirazione dalle storie raccontate dal vice cancelliere di Rodi, Guillaume Caoursin nella *Descriptio obsidionis* sulle vicende dell'assedio di Rodi del 1480 da parte dei Turchi Ottomani. Al centro dell'opera ispirata ai principali episodi dell'assedio sostenuto in Rodi dai Cavalieri di San Giovanni contro le armate turche, campeggiava in dimensioni fuori scala un Cavaliere di San Giovanni. L'Assenza, dotato di una magistrale abilità nel disegno, dovuta certamente anche agli insegnamenti ricevuti fin dall'infanzia da suo zio, il pittore Orazio Spadaro, ebbe un singolare itinerario artistico e culturale che attraverso anni di ricerca culminò nell'incontro con l'antroposofia in cui trovò le indicazioni sul significato del colore di Rudolf Steiner 'dipingere estraendo dal colore' che rivoluzionarono completamente la sua arte. Pitture e sculture oggi scomparse furono realizzate da Luigi Marchitelli, Mario Valentini e Giuseppe Pizzini.

Sulla facciata principale i quattro bassorilievi con immagini

dell'Ordine dei Cavalieri di Malta e quello di *San Giorgio e il drago* realizzati da Enzo Assenza rivelavano la sua piena padronanza della materia e un profondo istinto architettonico delle superfici.

In uno dei più interessanti padiglioni per completezza d'informazioni sul possedimento coloniale italiano più esteso e importante, quello dedicato all'Africa Orientale Italiana, si ergeva il Cubo d'Oro, la cui superficie esterna era coperta da un rivestimento «erroneamente definito musivo» infatti «non si tratta di un vero e proprio mosaico quanto piuttosto di un manto di pezzi irregolari di graniglia vitrea con finitura a smalto policromo a dominante dorata applicati senza regola o disegno su pannelli in cemento precedentemente sagomati a rilievo»<sup>5</sup> disposto secondo motivi geometrici «ispirati ai rabeschi ornanti le architetture di Axum»<sup>6</sup>. Le tessere furono realizzate dalla ditta Padoan di Venezia su disegni degli autori del progetto architettonico.

Nel Salone dell'Impero gli affreschi di Giovanni Brancaccio costituivano il vero centro dell'impianto decorativo. Nel progetto originario il salone prevedeva al centro una statua eque-



6. E. Prampolini, *Ritmi negri*.7. A. Paziienza, *Lotta di guerrieri ed animali*.

stre del Duce che non fu mai realizzata perché venne a mancare l'autorizzazione del ministro dell'Interno Buffarini sebbene, come abbiamo già detto, fosse stato bandito il concorso. Al suo posto fu realizzata, sempre dalla ditta Padoan, una grande sfera-mappamondo rivestita in mosaico che indicava i confini e l'ubicazione dei possedimenti italiani in Africa, dotata di un meccanismo che ne permetteva la rotazione.

Anche sulle pareti era stato previsto un affresco che doveva rappresentare *Un trionfo imperiale in terra d'Africa*, ma quest'idea fu poi abbandonata e fu incaricato Giovanni Brancaccio di decorare le pareti. Il Brancaccio rappresentò sulle due pareti opposte le allegorie del *Trionfo dell'Impero del Littorio* e il *Trionfo dell'Impero romano*. La scelta di raffigurare due epiche allegorie doveva stabilire, come da copione, un'immediata corrispondenza tra la potenza del regime fascista e il suo diretto referente storico romano in una sorta di legittimazione. Infatti al centro del *Trionfo dell'Impero del Littorio* Mussolini in groppa a un cavallo al galoppo era ritratto in posa da *imperator triumphans*, collegandosi idealmente alla figura dell'imperatore romano che campeggiava nell'affresco opposto.

L'opera del Brancaccio, da mettere a confronto con la grande decorazione murale di Funi prevista per il Salone dei Congressi all'E42, s'innestava perfettamente nello spazio al quale era destinata, aderendo puntualmente alla preziosa severità esterna e contribuendo magnificamente a alimentare quel generale senso di meraviglia che prendeva lo spettatore quando si trovava di fronte all'«enigma» del Cubo d'Oro.

Sempre con lo scopo di stabilire un'ideale associazione con la politica espansionistica romana nel Padiglione Albania, Bruno Innocenti realizzò un bassorilievo che rappresentava *Il trionfo Navale celebrato in Roma da Gneo Flavio*. La realizzazione dell'opera, oggi perduta, trovava conferma in una lettera scritta il 24 dicembre del 1939 dall'Innocenti a Ugo Ojetti in cui lo scultore informava il critico del progredire del suo lavoro che si apriva a influenze delle correnti più moderne, soprattutto francesi.

Le statue in legno di Alcide Ticò introducevano in una dimensione più avanguardistica dialogando con le «composizioni polimateriche» di Prampolini eseguite sulla parete del Ristorante della Piscina. L'idea della plastica murale, ingegnosa alternativa alla bidimensionale «pittura murale», concepita dal Prampolini nel 1934 per sostituire l'affresco, fu applicata in questa sede e tra il maggio e l'ottobre del 1940 l'artista consegnò il disegno per il grande apparato murale da comporre sulla parete del Ristorante a Tullio Mazzotti che lo realizzò nel



suo laboratorio di Albisola Marina. L'opera, originale già nel titolo *Ritmi africani*, si sviluppava per 30 m di lunghezza su 10 m di altezza e ritraeva una scena di vita quotidiana in un villaggio africano collocato tra dune rosse serpeggianti, in cui l'andamento delle dune e l'armoniosa disposizione delle figure componevano un rilievo fantasioso ed esotico che guadagnava una propria autonomia grazie alla scelta di sospendere la raffigurazione su un non-fondo. Il Prampolini progettò anche i decori polimaterici a rilievo policromo per l'esterno del Padiglione dell'Elettronica, raffiguranti una diga con gli impianti di produzione di energia elettrica, quelli per il Padiglione della Moda di fattura simile, ed elaborò tre bozzetti per le decorazioni interne del Teatro dell'Arena che però non ebbero seguito. Nei locali del bar del Ristorante, Edoardo Giordano, soprannominato Buchicco, con la sua naturale ironia, realizzò due fregi in piastrelle, raffiguranti un *Paesaggio mediterraneo con centauri e ninfe* e una *Veduta dei Campi Flegrei con rovine classiche*, in una singolare, quanto improbabile, mescolanza eclettica dei *topoi* futuristi e delle visioni classiciste e nella cordiale caricatura di un mondo napoletanamente brado e, felice di ninfe e centauri, il pittore riuscì a liberarsi dai paludamenti della retorica romanista dando spazio a una figuratività di tipo postmoderno. Anche nel pavimento in ceramica del Ristorante con *Capricci di oggetti, paesaggi e figure*, distribuiti in 28 riquadri, il Buchicco rivelò ancora una volta l'adesione al razionalismo modernista innestato sul culto della classicità. L'altro padiglione che con il Ristorante segnava l'ingresso al «regno del verde» era il Padiglione della Banca d'Italia nel cui fronte dell'ala in oggetto sorgeva l'ingresso principale concepito come un'immensa opera pittorica di Giorgio Quaroni, andata perduta, così come è scomparsa la decorazione murale esterna di Renato De Fusco e il pannello di Aroldo Bellini realizzati nel 1952. L'interno dell'edificio, privo di elementi decorativi, è caratterizzato, oggi, da un affresco del fumettista Andrea Pa-

zienza, realizzato nel 1987 durante una memorabile *performance* in cui l'artista, utilizzando un pennello da imbianchino intinto in vernice nera, disegnò una battaglia tra guerrieri, cavalli e leoni.

Una fusione originale di esperienze eterogenee era possibile riscontrare nel fregio in maiolica a rilievo della Fontana Esdra, progettato ed eseguito da Giuseppe Macedonio che aveva tratto una prima idea ispiratrice dalla leggenda di Apollodoro della *Battaglia tra dei e giganti per la conquista dei Campi Flegrei*, idea che però non aveva avuto seguito per difficoltà economiche ed esecutive. Il fregio rivelò dichiaratamente lo spirito di rinnovamento e il senso di libertà dal sapore espressionista del Macedonio che, rifacendosi al futurismo di Cangiullo, alle sabbie plurimateriche di Buccafusca<sup>7</sup>, passando per la lezione di alcune tracce nordeuropee attinte dall'opera del Melàmeron ed al contributo pittorico del circumvisionismo di Carlo Cocchia, si poneva in controtendenza rispetto al dominio culturale della Napoli pittorica dell'epoca, ancora tutto appannaggio novecentista. Una simile briosa bellezza si poteva godere anche nel pannello in ceramica realizzato da Diana Franco per le Serre Botaniche e nel rivestimento dell'Acquario Tropicale realizzato da Paolo Ricci che nella vivace policromia si era ispirato ai murales dell'artista messicano David Alfaro Siqueiros che aveva soggiornato nel suo studio a Villa Lucia. La scelta di adottare la maiolica

evidenziava un rinato interesse dell'epoca per la tradizione ceramica napoletana rinverdata dalla produzione della fabbrica di ceramica fondata a Posillipo da Giuseppina De Feo Bellet che si rivelò uno stimolante polo creativo per le sperimentazioni di artisti d'avanguardia come Edoardo Giordano, Antonio De Val e lo stesso Paolo Ricci.

La sacralità dei due grandi affreschi di Emilio Notte e Franco Giroi segnavano lo spazio del Salone d'Onore del Palazzo degli Uffici. Nella raffigurazione di Giroi con le *Opere del Regime* il doppio carattere di atemporalità e di mistero immergeva la scena in una regione astratta di spazio e di luce e l'influenza novecentista si trasformava in un impianto figurativo più caldo e mediterraneo che, pur attingendo a una rilettura della tradizione pittorica quattrocentesca, si avvicinava tematicamente ai labirinti di assenza del surrealismo e nella tecnica a una matericità sensibile, corposa, quasi come le migliori creazioni informali. Anche nell'affresco di Notte ispirato alla mitologia del territorio campano, era presente l'avanguardia nella semplificazione dei volumi in cui confluivano l'esperienza futurista del dinamismo e quella milanese della Metafisica. Nella struttura della narrazione e nell'uso del colore si rintracciava quella radice della tradizione razionale quattrocentesca (Masaccio, Lippi) che consegnava alla ricerca del moderno pittorico il rigore dello spazio e il senso della geometrizzazione delle forme naturali.

#### Note

<sup>1</sup> A. Maraini, *Arte ed artisti*, in «L'illustrazione italiana», a. LX, n. 44, 1933, p. 649.

<sup>2</sup> C. Malaparte, *Il corpo di Napoli*, in «Il Corriere della sera», 21 marzo 1940.

<sup>3</sup> A.M. Puleo, *Mostra d'Oltremare*, in *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli,

Clean, 2005, p. 148.

<sup>4</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 132.

<sup>5</sup> C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il cubo d'oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra (Napoli, 26 marzo - 26 giugno 1999), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 14.

<sup>6</sup> C. Gambardella, *Il Cubo d'Oro alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Bollettino d'informazione. Soprintendenza per i Beni ambientali ed Architettonici di Napoli e Provincia», n. 1, 1995, p. 41.

<sup>7</sup> Cfr. G. Borrelli, *Giuseppe Macedonio ceramista e scultore*, in «Napoli Nobilissima», vol. XXV, fascicoli III-IV, 1986, pp. 137-141.

## La bellezza riunita. Fontainebleau ai Campi Flegrei (1952)

Stefano Causa, Patrizia Piscitello

### *Vecchie e nuove mostre*

Come esposizione di alto profilo scientifico, *Fontainebleau e la maniera italiana* (esposizione d'arte antica come indicava il sottotitolo sulla facciata del Teatro Mediterraneo) fu il tentativo di far rinascere gli spazi della Mostra d'Oltremare, cui si era lavorato dal 1937 al 1940 e che aveva chiuso i battenti appena un mese dopo l'apertura. Anche rispetto agli allestimenti, il confronto con le mostre d'arte coloniale, ivi tenutesi nel 1940, è ora praticabile grazie all'uscita di due lavori poco meno che fondamentali di Giovanni Arena<sup>1</sup>. L'indagine a ritroso attraverso le fotografie documenta i cambiamenti nella prassi del lavoro, allestimenti e fruizione degli spazi di un contenitore espositivo.

Curata nel 1952, su mandato del soprintendente Bruno Molajoli, dai giovani turchi della soprintendenza Raffaello Causa e Ferdinando Bologna, *Fontainebleau* rimane tra le mostre più importanti e singolari del dopoguerra – né solo nel mosaico in continua evoluzione, sulla cui ricostruzione insisto da oltre 15 anni, delle esposizioni tra primo e secondo Novecento<sup>2</sup>.

Fu importante per numero e qualità delle opere convogliate a Napoli da collezioni pubbliche e private di 31 paesi, per il livello degli studiosi coinvolti oltre che, s'intende, per il cammino delle ricerche cinquecentesche, non solo meridionali. Singolare, poi, per la scelta di un argomento non ancora sterrato né scontato; specie nell'effervescenza di studi e ribalte caravaggesche che animò quel periodo. Gli anni centrali del secolo sono, anche nelle viste del pubblico generalista, gli anni del Caravaggio; secondariamente, ma quasi solo per gli addetti ai lavori, videro il sormontare degli studi sulla maniera.

Come molti di noi ricorderanno, l'anno prima aveva preso a girare al Palazzo Reale di Milano, con successo di pubblico e critica, la rassegna sul Caravaggio, timonata da uno scrittore storico d'arte come Roberto Longhi. Tra riviste di settore e atenei ci si rimandava la palla del realismo caravaggesco misurato – la precisazione è cruciale – con le coordinate del realismo marxistico. La pittura della realtà divenne il desiderio feroce di molti.

### *Il manierismo e la caravaggiomania*

Discettavano di Caravaggio, tra i tanti, Guttuso e, con riserva, Elio Vittorini di cui proprio il pittore siciliano aveva illustrato,

nel 1953, due anni dopo l'esposizione di Milano, le *Conversazioni in Sicilia* (1941); quanto a un longhiano come Pier Paolo Pasolini, storico d'arte di sensibile riflesso, rimodulava tagli e luci di matrice caravaggesca per il cinema. Si potrebbe continuare a esaminare i termini della fortuna novecentesca dell'artista. Ma è soprattutto il cortocircuito antico-moderno a risultare essenziale per interpretare i caratteri di un'ubriacatura caravaggesca che interessò in modo particolare, sebbene non esclusivo, Longhi e la sua corte. A Napoli, invece, sempre Longhi consenziente, il naturalismo fu temporaneamente silenziato.

Si preferì dibattere di questioni legate a un lessico artificioso, fisiologicamente derivativo, come il pieno manierismo: ultimo, o penultimo stile sovralocale dopo il gotico internazionale (prima del liberty). Uno stile al quadrato, ipercolto: un po' il contrario del realismo (e neorealismo). I cinquecenteschi Pontormo e Bronzino furono scagliati contro Caravaggio e Gentileschi.

Il seguito avrebbe dimostrato l'insussistenza d'una gara di secoli opposti tra tre toscani e un lombardo. Prossimo a trasformarsi nel più popolare tra i pittori antichi, Caravaggio li avrebbe tutti staccati inesorabilmente. Ma la divaricazione tra due modi e stili di visione poteva porsi all'interno di una stessa epoca.

Nessuno lo spiega meglio di Longhi che, nella prefazione al catalogo della mostra milanese del 1953 sui *Pittori della realtà in Lombardia*, nota che «anche nel Cinquecento [...] è difficile negare la coesistenza dei due opposti: da un lato una 'maniera' artificiale e sempre più astratta dal dato di natura; dall'altro una semplicità accostante, una penetrante attenzione, una certa calma fiducia di poter esprimere direttamente, *senza mediazioni stilizzanti*, la 'realtà' che sta intorno [...]»<sup>3</sup>.

Abbiamo messo in corsivo l'essenziale. Ma tutto sembrava remare in direzione speculare e opposta alle istanze ad acculturazione intensiva di quest'inaspettata Fontainebleau napoletana del '52 cui parteciparono, inclusi anonimi e ignoti, oltre 60 artisti tra italiani e stranieri. Inaugurata nel Palazzo dell'Arte della Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, l'esposizione durò dal 26 luglio al 12 ottobre. Per qualcuno, «la più importante esposizione d'arte antica tenuta quest'anno in Italia ed un avvenimento ricco d'interesse per la novità di alcuni contributi e per l'effetto particolarmente



stimolante che deriva dall'accostamento di dipinti spesso lontani e difficilmente accessibili»<sup>4</sup>.

Fu un'estate torrida che qualcuno ancora ricorda. Il 7 luglio si erano toccati a Napoli i 38 °C; a Firenze si arrivò ai 40 °C. All'Italia (almeno) il primato del caldo: si commentava, mentre in mostra arrivavano, dal salone dei Duecento del Quirinale, tre arazzi medicei del Pontormo e Bronzino. Ufficialmente il primo quadro a giungere fu la *Madonna con bambino e San Giovannino* di Cornelio di Haarlem. È credibile che nessuno dalle nostre parti avesse, non dico visto, ma neanche sentito nominare il maestro olandese.

Quanto alle donne a seni nudi, dai capezzoli in evidenza come lucine d'avvistamento, che abitano i quadri misteriosi e anonimi della scuola di Fontainebleau provenienti dai musei di Rennes o di Digione, è da escludere potessero provocare qualche sussulto a un pubblico più a suo agio con le veneri di Giordano. Né è probabile che, a Napoli, ci si avvedesse che il grande surrealista belga, autentico compagno di Magritte, Paul Delvaux, avesse ripensato a quelle immagini per il suo vivaio di ragazze immote.

Pubblicato da un editore fiorentino, la Sansoni, il catalogo del 1952 reca il finito di stampare nel mese di settembre – e

1. Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte. La facciata, con il banner della mostra, durante la cerimonia di inaugurazione il 26 luglio 1952.

2. Per le fasi preparatorie all'allestimento della mostra era stata prevista una sala dedicata al ricevimento delle opere, stoccaggio casse piene, apertura e verifica conservativa. Mentre

alcuni operai chiudono una cassa, i curatori procedono alla verifica conservativa (si riconosce il soprintendente Bruno Molajoli in ginocchio che osserva l'arazzo), un restauratore effettua un ritocco pittorico al *Ritratto di Gentildonna* di Bronzino – nel catalogo identificata con *Eleonora di Toledo* – appena arrivato dalla Galleria Sabauda di Torino.

si rese, dunque, disponibile a mostra aperta. Ha in copertina il dettaglio del cavallone impennato nella *Conversione di San Paolo* che, nella Pinacoteca di Vienna, portava ancora il riferimento a Niccolò dell'Abate, qui mantenuto e ribadito, sebbene un conoscitore come il Freedberg si fosse già avveduto della necessità, poi unanimemente condivisa, di restituirlo al giovane Parmigianino<sup>5</sup>.

Redatto da Causa e da Bologna, il catalogo non presenta saggi, ma schede in stile telegrafico. Le schede non sono firmate, ma chi abbia una minima familiarità con il lessico dei due studiosi



nei primi anni Cinquanta non dovrebbe faticare a separare le pertinenze. «Una insistita rarefazione cromatica della forma», a proposito di un dipinto del Beccafumi, è, per esempio, puro Causa. Alla redazione del repertorio bibliografico collaborò Oreste Ferrari, entrato nell'amministrazione, su invito di Argan, prima a Venezia e poi a Napoli.

Alcuni mesi dopo, nel 1953, il solito Longhi tirò fuori dal cilindro una recensione della mostra napoletana *Ricordo dei manieristi* così ficcante anche sul piano linguistico che, vent'anni dopo, sarebbe stata ripubblicata tra alcuni suoi lavori antologizzati, senza il supporto delle immagini, da un invincibile filologo come Gianfranco Contini. Un 'meridiano' della Mondadori tutto colmo di Longhi che, nell'inverno 1973, a tre anni dalla scomparsa, avrebbe dovuto sancire l'ingresso di uno storico d'arte tra i massimi scrittori italiani del secolo.

Le cose non sono andate secondo i piani. Contini non poteva immaginare che, conteso da comparatisti e storici d'arte, il

piemontese Longhi avrebbe finito per essere accantonato dagli uni e gli altri: scivolando lentamente nel limbo degli scrittori 'per sentito dire', con i Bruno Barilli, i Gadda, i Giorgio Manganelli o gli Alberto Arbasino: nel gruppo di quelli che si annusano strumentalmente e la cui lettura, una volta fuori dal tunnel universitario, si dismette come una croce (mentre potrebbe e dovrebbe essere anche un frutto delizioso). Ma questo è un discorso che tocca la divaricazione, nella letteratura come nella vita, tra il difficile e il complesso. Torniamo perciò alla mostra.

Longhi esordisce lodandone gli ideatori: Molajoli («il bravo soprintendente») e i «suoi giovani aiutanti»: Causa e l'abruzzese Bologna, giunto a Napoli nel 1948: «prima che l'anno ancora giovane ci offra nuovi spunti d'attualità – continua – sento di dovere una riparazione alla memoria di un avvenimento artistico che fu certamente il più rilevante del 1952, ma che, forse, per la svogliatezza della stampa d'informazione, non fu conosciuto



come meritava [...]. Sorprendeva anzi, alla prima, che in quel lontano sobborgo, entro uno *dei sordi cassoni architettonici della vecchia Mostra d'oltremare di felice memoria*, potesse celarsi la serra sceltissima della nostra 'maniera' cinquecentesca; ma poi l'odore di zolfo che giungeva da Pozzuoli e la cerchia bassa delle colline a labbra di cratere finivano per tornare bene coi 'manieristi'; cervelli vulcanici essi stessi, e più sapidi che se non fosse in antico l'acqua del vicino Averno [...]»<sup>6</sup>. Preme nelle poche righe dell'incipit una quantità di spunti né mancano i sovracuti ironici che abbiamo sottolineato in corsivo.

Nella cerchia longhiana la discussione sul 'manierismo' era cominciata da tempo. In un volume che sta a monte della bibliografia moderna sul tema in Italia, un giovane interlocutore di Longhi avvertiva che «solo in questi ultimi tempi, ansiosi, anche troppo, di 'rivalutazioni' si è cominciato, non senza qualche scrupolo, a riguardare con un certo interesse ad alcuni atteggiamenti di quel lunatico mondo di artisti, attirati, più che altro, dalle sconcertanti manifestazioni di una strana e rigogliosa fantasia»<sup>7</sup>.

Ma a Napoli si andò ben più avanti di queste timide sortite. Come si riuscisse a imbastire a Napoli lo sfarzoso spettacolo

di 104 opere, inclusi oltre 64 disegni più alcune stampe, è materia di discussione da riaprire esaminando le dozzine di foto rimaste dell'allestimento, opera di Carlo Cocchia in collaborazione con gli architetti Mario Fiorucci e Roberto Couvens. dopo Couvens. Nell'allestimento delle sale, per la fragilità intrinseca delle opere esposte, era stato previsto un controllo dei valori di temperatura e umidità. Nella terza immagine si vede, a sinistra, un termoigrometro con registrazione su rullo, un apparecchio ormai desueto che tramite un doppio pennino rileva le variazioni di umidità relativa e temperatura su un foglio di carta, fissato ad un rullo ruotante. Si tratta di rilevatori portatili funzionanti con batterie, un tipo di impianto adatto a mostre temporanee allestite in ambienti che non ospitavano stabilmente opere d'arte antica. L'arazzo esposto sulla sinistra è l'*Estate*, su cartone di Francesco Salviati (Genova, Palazzo Bianco); l'accrochage è realizzato con anelli passanti fissati all'arazzo che scivolano su un'asta metallica a parete, proprio come certi tendaggi. Metodo antiquato e sostituito agli inizi degli anni Sessanta dal Velcro. La corretta conservazione delle opere durante l'esposizione è evidenziata da Molajoli stesso nella presentazione del cata-



3. L'arazzo esposto sulla sinistra è l'*Estate*, su cartone di Francesco Salviati (Genova, Palazzo Bianco); l'*accrochage* è realizzato con anelli passanti fissati all'arazzo che scivolano su un'asta metallica a parete, proprio come certi tendaggi. Metodo antiquato e sostituito agli inizi degli anni Sessanta dal Velcro.

4. L'ampio vano è suddiviso da un tramezzo per creare due sale espositive. Nella prima parte sono allestiti – sulla parete laterale

sinistra – gran parte del nutrito nucleo di dipinti di Bartholomäus Spranger concessi dal Kunsthistorisches Museum di Vienna (ben 6 dipinti), tutti di carattere profano, ai quali viene interpolata la piccola *Sacra Famiglia* del Museo Civico di Spoleto; sul tramezzo l'*Amore e Psiche* di Zucchi (Roma, Galleria Borghese). Dalla parete destra si distingue solo il *Tobiolo e l'Angelo* di Raffaellino da Reggio (Roma, Galleria Borghese) primo della lunga teoria.

e celebrate', erano stati tenuti ben presenti dai curatori le grandi dimensioni e lo stato di conservazione.

Il percorso cominciava con il cartone di Michelangelo per la cappella Paolina (venuto da Napoli) e finiva con i nordici formati a fine Cinquecento, ma con un piede ben dentro il secolo nuovo (la maggior parte dei quali moriva anche diversi anni dopo il Caravaggio). Per uno studioso di Cinquecento, come lo spezzino Aldo Bertini: «un allestimento perfetto, che si vorrebbe servisse come esempio di museografia»<sup>9</sup>. Ma su un punto occorre intendersi. Ordinare tavole, tele, disegni e arazzi del manierismo nei padiglioni fascisti: era, e pare tuttora, un'idea folle.

Una scommessa (molto, ovviamente, partì da Napoli stessa, ma furono concesse perle, come l'*Autoritratto* del Parmigianino da Vienna, che oggi non viaggierebbero con eguale facilità). Né s'intende come un simile azzardo potesse contribuire a riqualificare, in una dimensione non nostalgica, gli ambienti della neonata Mostra d'Oltremare chiusa a un mese dall'apertura (nel gennaio '42 i reparti tedeschi elessero i padiglioni a deposito per materiale bellico. Avrebbero sloggiato nel settembre dell'anno successivo).

logo: «Naturalmente, ci siamo anche preoccupati di veder assicurate, nella moderna sede offerta all'esposizione nel Palazzo dell'Arte, le migliori possibili condizioni di conservazione delle opere d'arte, durante il periodo della mostra»<sup>8</sup>. Chiarisce che tra i criteri di rinuncia alla richiesta di prestito, oltre la 'rigorosa pregiudiziale rinuncia ad opere troppo note



A guerra finita, e nelle more della ricostruzione, l'eventualità di un'esposizione di cose d'arte sembrava la soluzione migliore – quantomeno la più ovvia – per riqualificare, in senso turistico, gli ambienti della Mostra, i sordi cassoni architettonici («di felice memoria...») cui alludeva il Longhi. I tentativi di rilancio di quegli spazi erano cominciati da qualche anno (anche se da sinistra non mancavano gli strali<sup>10</sup>). Un testimone di prima mano come il presidente Luigi Tocchetti, collaboratore di Vincenzo Tecchio fin dal 1937, auspica in un'intervista che la Mostra diventi «un gran centro di incontro e di smistamento del turismo meridionale»<sup>11</sup>. Questo per le rinnovate funzioni del 'contenitore massimo', tutt'oggi sede espositiva di ambiziosa complessità. Ma per quanto attiene invece alla scelta del manierismo di *Fontainebleau*?

#### *Pazza idea*

A nessuno dei protagonisti che fecero l'impresa si può andare a chiedere lumi sulla scelta di un tema così peregrino (lo stesso Bologna ci ha lasciati, operoso novantatreenne, nel febbraio 2019). Preparata a fuoco lento con una campagna, anche illu-

strata, sui quotidiani locali *Fontainebleau* fu nondimeno di impulso a una folta pubblicitica sul tema.

Prevedibilmente, considerata anche la proverbiale astrusità del tema, la mostra non fece un gran successo se si eccettui il fatto, non secondario, che contribuì a innescare una poderosa mole di lavoro sul tema del manierismo. Dell'incremento degli studi sull'argomento apprezzabile, particolarmente, tra il 1950 e il 1972, la rassegna dei Campi Flegrei si pone come una delle camere di scoppio. La mostra di *Fontainebleau*, che si terrà al Grand Palais nel 1972, con un agguerrito drappello di specialisti, è già *in nuce* in queste sale napoletane<sup>12</sup>.

Nel repertorio bibliografico della *Maniera italiana*, pubblicata nel 1961 presso gli Editori riuniti, Giuliano Briganti cita sei esposizioni, che conviene rielencare qui anche per la significativa difformità dei titoli. Compiono la *Mostra del Cinquecento toscano*, apertasi a Firenze nel 1940; la *Mostra di Lelio Orsi*, inaugurata a Reggio Emilia nel 1950 (e siamo tra le cariche di innesco della rassegna dei Campi Flegrei); quindi la mostra di Napoli di cui stiamo parlando. Di seguito, negli inoltrati anni Cinquanta, ormai nelle stagioni di ricostruzione, Briganti men-





5. Il manierismo toscano romano continua nella seconda parte della sala con la *Decollazione del Battista* di Daniele da Volterra (Torino, Galleria Sabauda), la *Madonna col Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino* di Pietro Candido (già Modena, collezione Giacomazzi) e *Gli uccellatori* di Vasari (già Londra, collezione Sutton); sulla parete di fondo e a sinistra: *La Vigilanza e il Silenzio* di Tibaldi (Bologna, Museo Civico) cui si affianca la

*Decollazione del Battista* di Marco Pino (Napoli, Museo di San Martino, oggi al Museo di Capodimonte).

6. Sono esposti in un'aula unica i manufatti altamente sensibili alla luce (che nella scala attuale devono avere valori massimi di 50 lux): i tre arazzi della serie di sei tratti dagli affreschi della galleria di Francesco I a Fontainebleau (Vienna, Kunsthistorisches) e il nutrito nucleo di disegni.

ziona, fuori d'Italia, *Il trionfo del manierismo europeo*, Amsterdam 1955 e, subito rientrando, la *Mostra di Luca Cambiaso*, che fu, nel 1956, il grande avvenimento della vita culturale genovese, auspice Caterina Marcenaro. Chiude questa rosa allargata la *Mostra del pontormo e del primo Manierismo fiorentino*, che tenne banco in Palazzo Strozzi a Firenze dal 24 marzo al

15 luglio 1956, Giovanni Gronchi presidente della Repubblica. Le ultime tre rassegne deferiscono variamente a quella di Fontainebleau del '52.

Ma mentre in almeno tre casi la panoramica sul manierismo è costretta, in modo pubblicitariamente efficace, sulle spalle di un singolo (Lelio Orsi, Luca Cambiaso e Jacopo da Pontormo rispettivamente per la scena cinquecentesca padana, genovese e fiorentina), a Napoli si ritenne che la copertura di *Fontainebleau* fosse sufficientemente capiente. La mostra del '52 si pone come cuneo tra questi due lavori e deferisce, naturalmente, ma in modo diverso, all'officina longhiana.

Dieci anni dopo usciva quel corollario alla mostra che è il volume di Jacques Bousquet su *Il Manierismo in Europa*, libro fertilissimo e centrifugo, e che pubblicò in Italia l'editore Bramante. Quanto allo stesso Bologna: gran parte degli appunti guadagnati prima, e soprattutto a mostra aperta, li avrebbe incanalati nelle pagine del libro su *Roviale spagnolo*, uscito nel 1959 nella collana diretta da Roberto Pane di storia dell'architettura, ambiente, urbanistica e arti figurative (in quest'ordine)<sup>13</sup>. Come pinacoteca, Capodimonte non esisteva ancora: lo sarebbe

diventato nel 1957, sebbene il progetto fosse in avvio. Significa che, per quanto attiene i temi cinquecenteschi, non era facile vedere le opere da vicino, confrontandole in nuovi contesti ordinati; figuriamoci alcune rare e inedite<sup>14</sup>. Ma i più svelti seppero cogliere tutti i frutti dalla mostra e dal catalogo del '52. Una volta fattisi gli occhi dinanzi all'*Annunciazione* proveniente dalla chiesa romana di San Francesco a Ripa, esposta al n. 56 – prima opera riferibile con certezza al ventiquattrenne Francesco Salviati –, una giovane Marina Picone, in giro per le chiese di Napoli, riconosce la mano del pittore in una tavola in San Giovanni Maggiore e si precipita, incalzata dalla contentezza, a raccontare la *trouvaille* a Bologna e Causa. I quali sulle prime non le credono salvo arrendersi all'evidenza (qualche anno dopo Causa l'avrebbe addirittura sposata). Nel 1960 Capodimonte aveva aperto i battenti da un triennio, mentre cominciarono verifiche e puntualizzazioni col naso sulle opere. Come fu subito evidente agli stessi ideatori e curatori, le selezioni per la mostra avrebbero dovuto fungere da stazione di avvicinamento all'imminente inaugurazione di Capodimonte. *Fontainebleau* segna un autentico prodromo delle sale cinquecentesche della pinacoteca ordinate cinque anni dopo (oltre a dare la stura a una serie di esplorazioni, anche fortunatissime, nelle raccolte farnesiane). Se le mostre sono da sempre – particolarmente nel dopoguerra, anni fondamentali per la museografia italiana – officina di studio per gli allestimenti permanenti dei musei, questa di Fontainebleau stimola una prima riflessione sull'illuminazione con lucernari e velari del secondo piano del Palazzo di Capodimonte, i cui lavori di adeguamento a spazio museale iniziavano nello stesso anno.

Resta la questione della scelta di un tema piuttosto defilato sebbene, almeno criticamente, in netta rimonta. Certo, come si è detto in principio, la mostra più importante del panorama italiano della metà del secolo rimane quella milanese sul Caravaggio; il naturalismo di matrice caravaggesca stava rapidamente risalendo anche nelle stime di mercato. Pure vi sono eccezioni che riguardano, per paradossale che sembri, la scena napoletana. Nel 1950 in punto i maggiori interlocutori meridionali di Longhi avevano setacciato con successo il territorio per la mostra sulla scultura lignea in Campania. I temi insomma erano coraggiosi e tutt'altro che popolari.

#### *Dromomania*

Storie dell'arte a parte bisogna ricordare che, dopo la fine della guerra, si erano rinsaldati gli scambi con la cultura francese: ciò che giustifica in parte l'entità di prestiti, oggi del resto inimmaginabili, per la mostra di Fontainebleau (era stato Wildenstein ad accollarsi le spese di assicurazione). Lo stesso Molajoli permetteva di «come, in tempi d'inflazione di mostre d'ogni specie, siamo tutti mal disposti, noi conservatori di musei, e ormai prevenutissimi nei confronti d'ogni richiesta».

Occorreva difendere una «rigorosa pregiudiziale rinuncia ad opere troppo note e celebrate»<sup>15</sup>. Per quelle che si decideva di spostare (o come si sarebbe detto più tardi, orribilmente, di 'movimentare') nessuna cautela sarebbe stata risparmiata, come si volle sottolineare ai giornalisti accorsi in mostra il 22 luglio. In quell'occasione, lo mettiamo in corsivo, Molajoli «illustrava le eccezionali precauzioni che doverosamente sono state adottate per la perfetta conservazione delle opere, fino a creare un apposito impianto – che assicurano artificialmente costanti condizioni termoidrografiche. È Napoli la prima città d'europa che le realizza (il British ne dispone in una sola sala). L'architetto Cocchia è riuscito a realizzare un sistema di illuminazione che consentirà anche di notte di poter ammirare in ogni dettaglio i capolavori esposti»<sup>16</sup>.

Non è chiaro, in effetti, se l'orario di apertura della mostra si prolungasse fino a tanto. Ma, con buona pace di Molajoli e colleghi, la stagione dei viaggi delle opere d'arte era appena incominciata. Si tratta, semmai, di valutare partitamente se e quanto, nei successivi settant'anni si fosse mantenuta, verso il patrimonio, la linea di condotta alla voce: prestiti che accampava, in principio di catalogo, il dottor Bruno Molajoli, fabrianese di adozione napoletana, abile organizzatore e intelligente *talent scout*.

Certo, va detto che lo scadere del primo ventennio del nuovo secolo non ha registrato significative inversioni di tendenza alla dromomania delle opere delle nostre collezioni pubbliche e private. I manufatti viaggiano perché devono viaggiare. *Bon gré mal gré* le mostre sono un contrassegno ineliminabile della cultura moderna: forse l'unico rimasto sostanzialmente invariato nel passaggio dall'analogico al digitale. Piaccia o meno, le cose stanno così. Ma questo è un altro discorso. Per tornare a noi occorre ricordare che, nel 1935, il Petit Palais aveva ospitato un'esposizione dedicata all'arte italiana del Rinascimento. Finita la guerra, si apriva ai musei comunali di Bruges, nell'estate 1951, una mostra su *I fiamminghi e l'Italia*, introdotta da Paul Fierens (sopportarono la trasferta nelle Fiandre, oltre al molto altro, i Colantonio e la *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini).

#### *Dietro le quinte*

Come per la mostra sui tre secoli di pittura napoletana tenutasi in Castelnuovo nel 1938, si scopre di nuovo Longhi dietro le quinte di questa del '52. Lo si dichiara rotondamente in avvio di catalogo, là dove viene ringraziato il «maestro insigne dei nostri studi [...] da cui sono venuti fin dal primo momento incoraggiamenti e assistenza di consigli preziosi». Con lui offrì un contributo Briganti, chino sul tema del manierismo da un decennio.

Tra gli altri nomi citati tra quelli che, testualmente, avevano «collaborato alla scelta delle opere con indicazioni, notizie e consigli», vi sono conoscitori e storici italiani e stranieri come

Federico Zeri, Rudolf Wittkower, Ellis Waterhouse, Meyer Shapiro, Mario Salmi, Robert Oertel, James Byam Shaw ed Ernst Buschbeck: variamente interessati da tempo alle problematiche cinquecentesche. Ma sono soprattutto Longhi e Briganti il terzo e il quarto uomo della mostra di Fontainebleau.

Molti tra gli inediti di Parmigianino, di Orsi, di Berruguet e del Bronzino furono convocati su loro segnalazione a suggello della buona cinghia di trasmissione tra soprintendenza e università. Basti pensare a uno degli apici dell'esposizione – il *San Girolamo* del Landesmuseum di Hannover – riprodotto in catalogo alla tavola 10 con la scorta d'una fraseologia che appare peculiare di Ferdinando Bologna («la qualità eccezionale dell'invenzione fa del dipinto una delle più allucinanti immagini del Manierismo»). Inedito, era stato riferito al Pontormo dall'Oertel e segnalato alla mostra dal Briganti. Anche la *Sacra Famiglia* di collezione Frascione, che arricchì la compagine dei Pontormo, gli fu restituita da Longhi. All'indomani dell'inaugurazione uno scrittore prestatosi volenterosamente alle cose figurative non nasconde l'entusiasmo: «finalmente una grande

mostra d'arte anche a Napoli e seducentissima, come forse nessuna altra che oggi si possa vedere»<sup>17</sup>.

Di lì a poco di esposizioni altrettanto brillanti ci si sarebbe provati a farne ancora a Napoli, auspici i giovani turchi che avevano lavorato per *Fontainebleau*; spaziando con sapienza tra secoli diversi, ma senza stringere ossessivamente la presa sul Seicento caravaggesco. Si videro, in successione, gli avori di Salerno, i ritratti storici, i disegni antichi, gli arazzi francesi, le nature morte italiane, anche contemporanee, le mostre dei depositi del Museo di San Martino, i napoletani dell'Ottocento e, tra il molto altro, il paesaggio napoletano nella pittura degli stranieri. Iniziava l'ultima primavera delle mostre; una stagione sperimentale e popolare insieme, attenta a non incrinare mai il rapporto osmotico con le maggiori istituzioni museali. Sarebbe durata fino al 1979 quando sulla collina di Capodimonte, a debita distanza dagli stanzoni simili a magazzini sgomberati della Mostra d'Oltremare, avrebbe trionfato, tra un eccezionale successo di pubblico e l'inevitabile coda di polemiche, la civiltà del Settecento borbonico.

#### Note

<sup>1</sup> G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011. Cfr. anche Id., *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012. Nella foto della facciata del Palazzo dell'Arte scattata durante l'inaugurazione, si vede il loggiato affollato dal pubblico in cerca di refrigerio, con alle spalle l'imponente affresco di Alberto Chiancone e Pietro Barilla realizzato tra il 1939 e il '40, superstiti dei bombardamenti del '43. Gli interni erano stati riprogettati da Luigi Piccinato nel '52, dopo che il suo intervento del 1940 era stato parzialmente cancellato dalla deflagrazione delle bombe.

<sup>2</sup> «Alla fine del '49 – con decorrenza 1 gennaio 1950 – Bologna e Causa vinsero il concorso di ispettore nella soprintendenza napoletana e, nel corso degli anni, avrebbero conseguito la promozione a direttore e, infine, la libera docenza [...] auspice un soprintendente attento, vigile come Molajoli, ma anche pronto a rischiare, ad assecondare gli ingegni. Fu quello il primo momento aureo per le soprintendenze [...] è su questo versante che vanno letti i riordinamenti del Museo Campano di Capua e del Museo Correale di Sorrento che Molajoli affidò a Causa [...]». M. Causa Picone, *Raffaello Causa (1923-1984)* in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 184.

<sup>3</sup> R. Longhi, *Prefazione*, in *I pittori della realtà in*

*Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), a cura di R. Cipriani, G. Testori, Milano, Ente Manifestazioni Milanesi, 1953, p. 2.

<sup>4</sup> A. Bertini, *Fontainebleau e la maniera italiana*, in «Emporium», vol. CXVI, n. 694, 1952, pp. 147-164.

<sup>5</sup> Cfr. S. Ferino-Pagden, *In Urbe. Parmigianino tra antico e moderno*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 214-215.

<sup>6</sup> R. Longhi, *Ricordo dei manieristi*, (1953), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 727.

<sup>7</sup> G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945, p. 9.

<sup>8</sup> B. Molajoli, *Premessa*, in *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel mondo, 26 luglio – 12 ottobre 1952), a cura di F. Bologna e R. Causa, Firenze, Sansoni, 1952, p. XI.

<sup>9</sup> A. Bertini, *Fontainebleau e la maniera italiana*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> Cfr. per esempio l'articolo di fondo, firmato 'Lovero', in «L'Unità» del 21 ottobre 1950 intitolato *Triste destino della mostra d'oltremare. Dalla mostra dell'imperialismo di cartapesta alla celebrazione servili dell'erp e del dollaro*.

<sup>11</sup> G. Romei, *Il lavoro italiano nel mondo. Le finalità della mostra d'Oltremare illustrate dal presidente ing. Tocchetti*, in «Il Mattino», 29 giugno 1952, p. 5.

<sup>12</sup> *L'École de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gen-

naio 1973), a cura di S. Béguin, Parigi, Éditions des Musées nationaux, 1972.

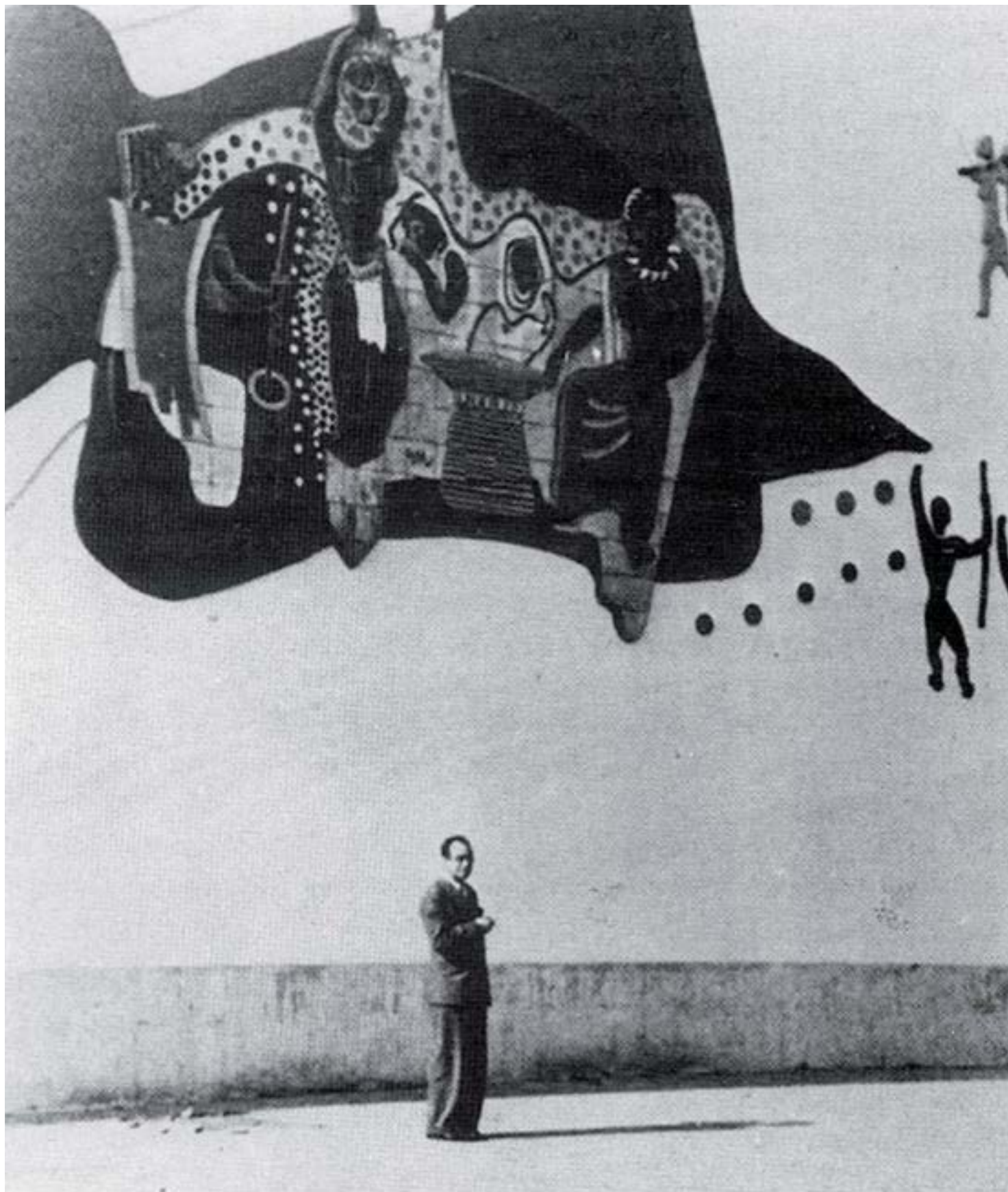
<sup>13</sup> F. Bologna, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959. Sul volume e sul raggio degli interessi cinquecenteschi dello studioso un primo avviamento è M. Cali, *Gli studi sul Cinquecento di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*, (2005), a cura di S. Causa e P. Leone de Castris, *Atti delle giornate di studio* (Napoli, 13-14 dicembre 2005), Napoli, paparo edizioni, 2007, pp. 46-52.

<sup>14</sup> B. Molajoli, *Divagazioni su Capodimonte*, in «Nuova Antologia», fascicolo 1883, 1957, pp. 337-344.

<sup>15</sup> B. Molajoli, *Premessa*, cit., p. XI.

<sup>16</sup> L. d L., *Fontainebleau e la maniera italiana*, in «Il Mattino», 26 luglio 1952, p. 3. Le soluzioni di allestimento adottate risentono particolarmente della luce naturale proveniente dal soffitto: i dipinti sul lato destro della fotografia numero 4, sotto i finestrini, sono montati bassi, per scapolare l'alta linea d'ombra che proiettano sulla parete i profondi davanzali. La luce dall'alto penetra con una inclinazione obliqua, la scelta è obbligata: esporre dipinti di dimensioni contenute, quando non piccole, che possano giovare del fascio di luce naturale. L'illuminazione miscela luce naturale e artificiale con l'ausilio di tende a listelli metallici orientabili, analoghe a quelle adottate da Franco Albini negli stessi anni per Palazzo Bianco a Genova.

<sup>17</sup> C. Barbieri, *L'arte italiana a Fontainebleau*, in «Il Mattino», 3 agosto 1952.



## La Mostra d'Oltremare di Napoli. La ceramica protagonista della decorazione moderna

Maria Grazia Gargiulo

Non si dirà mai abbastanza come il plesso della Mostra d'Oltremare sia uno degli ultimi grandi lavori corali della Napoli moderna<sup>1</sup>; vale la pena ricordare che quello fu anche il canto del cigno dell'imprenditoria artistica meridionale. Napoli è stata sempre un punto strategico nello scacchiere mediterraneo, per la sua posizione centrale e per il carattere naturalmente aperto che detiene ogni porto di mare.

D'altro canto, tutto il sistema decorativo e architettonico esemplificato nei singoli settori della Mostra d'Oltremare dimostra, una volta di più, l'eccellenza della produzione artigianale degli artisti soprattutto meridionali, e la loro strenua capacità a lavorare in *équipe*.

Il 10 giugno 1940 l'Italia entrò in guerra e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare chiuse purtroppo dopo solo un mese dall'apertura ufficiale. L'obiettivo del grande evento era di definire le relazioni tra l'impero coloniale italiano in Africa e l'eredità storica della conquista e della dominazione di quelle regioni, e con ciò saldare le imprese dell'antica Roma a quelle attuali del fascismo.

La Mostra d'Oltremare è l'ultimo e forse il più efficace esempio dell'evoluzione delle rappresentazioni coloniali italiane, realizzate attraverso mostre e fiere, sia in patria che all'estero. L'uso delle 'arti plastiche' e della decorazione *in primis* assunse una funzione architettonica e comunicativa di primo piano. L'intero progetto ornamentale costituì il fulcro di tutta la manifestazione<sup>2</sup> e può essere considerato come uno degli episodi emblematici del periodo in cui, da parte dello Stato fascista, viene sperimentato l'ambizioso progetto di un'arte sociale e politica attraverso le grandi decorazioni. Proprio nella realizzazione del grande complesso napoletano, le commissioni dell'arte a destinazione pubblica consentono di lavorare non solo agli artisti appartenenti al sindacato, ma anche agli artisti non iscritti al Sindacato Fascista di Belle Arti, che parteciparono alla definizione delle grandi immagini legate al tema centrale delle colonie.

La protagonista della decorazione per l'architettura all'interno della Mostra d'Oltremare è la ceramica. Tra i primi esempi citiamo il fregio intitolato *Ritmi d'Africa*, disegnato da Enrico Prampolini e realizzato da Tullio d'Albisola fra il 1939 e il 1940. Esso fu collocato sulla facciata del Ristorante con Piscina, opera dell'architetto Carlo Cocchia, e

raggiunge il vertice dell'espressività dell'intento futurista. Non era questo il primo esempio napoletano sul tema coloniale; il precedente va ricercato nella Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale del 1934<sup>3</sup>, tenutasi appunto a Napoli, evento di grande interesse che coinvolse molti artisti. Il 'decoro murale' o 'plastica murale' nella seconda metà degli anni Trenta aveva trovato nella ceramica la sua migliore forma d'espressione. Il *Grande fregio* costituisce una sorta di 'insegna' figurata che allude in modo dinamico e colorato all'Oltremare<sup>4</sup>, cioè all'Africa. «La parola è oggi nell'architettura» – scrive l'artista Prampolini<sup>5</sup> – che al di là del quadro o del frammento plastico isolato, servendosi di una nuova interpretazione plastica delle superfici spaziali è capace di commuovere la collettività. Sulla parete del Ristorante si staglia la grande sagoma color mattone, in cui sono disegnate le figure stilizzate di personaggi come cacciatori, portatori di frutta e danzatori d'Africa. Le parti ceramiche divise per zone sono trattate con una tavolozza brunita. I colori usati sono quelli di terra, con contorni neri. Tutta la scena è sviluppata in orizzontale, ben visibile anche da lontano.

Altra importante decorazione, eseguita in ceramica policroma, riguarda la facciata dell'Acquario Tropicale. La facciata, completamente in ceramica di Posillipo, opera di Paolo Ricci e presentata alla Triennale d'Oltremare, dimostra quanto questa idea fosse concepita come ausilio all'architettura moderna. La facciata dell'Acquario, con quel rincorrersi di composizione geometrica e decorazione colorata, appare l'espressione più alta della ceramica di Posillipo nel percorso di Ricci. Il lavoro permise al maestro di esprimere il proprio essere, creando per la prima volta un grande dipinto ceramico. Sottolineava Jacobelli in un articolo apparso sul *Il Popolo di Roma*: «Esaminando la ceramica di Posillipo per la sua caratteristica di avere artisti così vari di origine e di gusti culturali diversi, che ci lavoravano, ma tutti tendenti alla definizione di un modo originale di ricercare le forme dell'antica arte ceramica»<sup>6</sup>. La novità era costituita dalla facciata dell'Acquario Tropicale, di cui avvertiva il carattere e l'esperienza avanguardistica della concezione dell'opera. La realizzazione in ceramica ideata da Paolo Ricci assume una valenza nuova e straordinariamente moderna: la ceramica diventa architettura e decorazione insieme. L'Acquario Tropicale è un'opera che



per la prima volta assume un carattere originalissimo, affine alle decorazioni murali non solo italiane ma europee. Penso che la grande innovazione di Paolo Ricci sia proprio consistita nell'investire in una dimensione monumentale di una grande facciata in ceramica, dove il materiale si è intersecato con l'architettura, diventando un'unica cosa. Questo è l'inizio di un'esperienza che trasformerà, circa dieci anni dopo, le realizzazioni architettoniche dei palazzi napoletani del Vomero in costruzioni moderne e singolari<sup>7</sup>.

Protagonista alla Mostra d'Oltremare di Napoli è la ceramica di Posillipo, presente anche nel grande pavimento del Ristorante con Piscina, opera di Edoardo Giordano. Questo pavimento va sicuramente legato alla tradizione delle chiese napoletane settecentesche, soprattutto ai colori del chiostro di Santa Chiara. Il pavimento, restaurato pochi anni fa, si articola in un perimetro mistilineo, dalle dimensioni di 5x3,50 m, formato da racemi in giallo-arancio in contrasto cromatico con la tessitura in cotto del restante pavimento; all'interno di esso si stende un fondo ceramico in verde ramina nel cui contesto sono disposti nuclei decorativi. Domina al centro la rappresentazione di una sirena *bicaudata* ai cui lati due voluminosi putti reggono un cartiglio con la scritta «PARTE-NOPE»; in alto lo stemma coronato della città di Napoli e la data di esecuzione 1947. Lungo il perimetro racemico s'incastonano gli scudi e i simboli dei Sedili della città: Nido, Portanova, Capuana, Montagna, Porto. Inoltre, negli angoli esterni del cotto sono disposti motivi policromi ornamentali d'ordine floreale e faunistico.

La lunga lista delle numerose e importanti presenze di maestri ceramisti, che arrivarono a Napoli per la realizzazione dell'importante complesso d'Oltremare, è ormai un fatto noto. Furono presenti i grandi protagonisti della ceramica del No-



A pag. 370

1. Tullio d'Albisola sullo sfondo del fregio del Ristorante con Piscina, aprile 1940 (foto d'epoca). Collezione privata.

2. Paolo Ricci, Prospetto della decorazione in Ceramica di Posillipo, 1940.

3. Melkiorre Melis, Decorazione in ceramica, 1940.

4-5. Melkiorre Melis, Sala delle Serre Tropicali, Mostra d'Oltremare, decorazione ed affresco, 1940, ceramiche manifattura MACS. (foto d'epoca), «La ceramica», n. 2, 1941, p. 40.

vecento. La vicenda creativa di Melkiorre Melis<sup>8</sup> alla Triennale d'Oltremare costituisce una testimonianza emblematica del ruolo dei grandi artisti impegnati nell'importante progetto napoletano. Melkiorre Melis, formatosi presso l'Accademia Romana di Belle Arti, fu allievo e collaboratore dell'artista Duilio Cambellotti, principale promotore delle arti applicate del Novecento<sup>9</sup>. Melis abbraccia il credo e la prassi di un'arte in funzione sociale utilizzando registri espressivi variegati: grafica pubblicitaria<sup>10</sup>, ceramica, pittura, arredo d'interni. Per l'allestimento napoletano tra ceramiche e arredo, si comprende chiaramente il suo intento ben riuscito: la creazione di ambienti decorativi fortemente di effetto e di coinvolgimento. Il Caffè Arabo (uno degli ambienti più evocativi del Padiglione Libia, progettato dall'architetto Florestano Di Fausto) realizzato da Melis mostra il ruolo privilegiato della scultura e della decorazione ceramica<sup>11</sup> legate da un filo conduttore che attraversa tutta la Mostra d'Oltremare. Roberto Papini scrive nel 1940: «Orazio Amato ha celebrato la colonizzazione nel reparto della Libia dove il Melis con le sue ceramiche a vasti tappeti e vasche ornate, ha ingentilito l'ambiente. L'immaginazione ha avuto buon gioco nei richiami delle terre coloniali; ma particolarmente l'Oriente più tipico, dove illuminano lo schermo delle visioni irreali»<sup>12</sup>. Questa descrizione ci fa comprendere ancor di più l'importanza del rapporto tra architettura e decorazione ceramica nel vasto piano



di opere alla Triennale d'Oltremare di Napoli. Furono proprio le varie realizzazioni ceramiche e in maiolica eseguite da varie manifatture partenopee e anche vietresi a dare maggior rilievo al grande lavoro ornamentale. Un bravo e preciso studioso come Giorgio Napolitano aveva individuato anni fa i punti di questo lungo itinerario con alcune precisazioni. Napolitano scrive: «Le realizzazioni ceramiche in oggetto furono eseguite dalla manifattura Artistica Ceramica Salernitana (MACS) ed erano i rivestimenti del 'Caffè Arabo', del locale di snodo ad *impluvium* delle serre tropicali, degli arredi interni ad esse di supporto alla disposizione delle specie vegetali, ed alcuni *retable* esterni dalla suggestiva decorazione. Tali opere avevano un prevalente carattere di semi-allestimento e quindi eseguiti con pilastri e coperture leggeri. È tuttavia opportuno sottolineare che le civiltà ceramiche definite arabe, tranne il periodo della dinastia califfale degli Abbasidi (750-1250) con esecuzioni di maestranze bizantine, erano invece prevalentemente di origine turca, magrebina od andaluse in Spagna»<sup>13</sup>.

Fortunatamente la rivista *La Ceramica* nel 1941 diede ampio spazio alle immagini di queste realizzazioni<sup>14</sup>. Melis era stato direttore della Scuola d'Arte Ceramica di Tripoli nel 1936. Nell'opera napoletana, egli approfondisce ed assimila gli stilemi arabi e progetta un nuovo modulo decorativo, che tenendo conto dell'antico apportasse nuove soluzioni ornamentali<sup>15</sup>.

Tutte le architetture e le ambientazioni vivono del continuo richiamo architettura-ceramica variopinta. I pavimenti ed i pannelli articolati alle pareti sono tipici, come di norma negli interni magrebini; i rivestimenti degli stipiti delle porte e delle zoccolature degli ambienti sono disegnati tutti in maiolica decorata. Il vestibolo e il banco del bar sono animati da pannelli in cui i disegni e gli ornati evocano un sintetico gusto tra il Déco e l'Islam. Straordinari sono gli inserti nei pavimenti ispirati a motivi di antichi tappeti Tabriz con disegni dell'albero della vita. Non mancano alle pareti tondi ceramici decorativi che sottolineano l'atmosfera orientale. In un punto di giunzione tra due file di locali delle Serre Botaniche, il progettista, Carlo Cocchia, individua una luminosa sala con quattro aeree colonne che reggono un *impluvium* e ne affida l'arredo a Melkiorre Melis. Sulla parete centrale, l'artista sardo inserisce un grande affresco con cerbiatti e vegetazione ed impagina tutto il pavimento e la vasca centrale con piastrelle in maiolica vietrese<sup>16</sup>.

Alla fine siamo consapevoli che la Mostra d'Oltremare fu più che una grande palestra artistica. Proprio l'avvicinarsi di opere d'arte vecchie e nuove ha fatto in modo che il valore di questo luogo sia ancora una storia tutta da raccontare. L'ultima decorazione, di grande efficacia, risale a un decennio successivo dall'apertura del plesso. Purtroppo, per motivi



6-7. Giuseppe Macedonio,  
Fontana dell'Eserda, 1954,

decorazione maiolicata policroma  
(particolare).

economici e per la complessità di esecuzione, il lavoro fu completato solo anni dopo, nel 1951, nell'ambito del piano di ricostruzione.

Il completamento risale agli anni 1951-1954, con la decorazione in maiolica della Fontana dell'Eserda. L'opera fu realizzata dallo scultore maiolicaro Giuseppe Macedonio, che grazie all'amico Carlo Cocchia poté inserirsi nel piano di ricostruzione della Mostra d'Oltremare e raccogliere l'eredità decorativa dei cicli ceramici del decennio precedente<sup>17</sup>. La Fontana dell'Eserda riveste una superficie di oltre 1000 mq, e diventa una pelle ceramica in verde ramina e blu cobalto. Le quattro corone circolari della monumentale Fontana sono un bellissimo esempio di architettura del verde su progetto di Carlo Cocchia<sup>18</sup> e Luigi Piccinato. Il confronto più immediato dell'intero impianto traeva ispirazione dalle scenografiche architetture settecentesche, prima fra tutte la Reggia di Caserta e poi le residenze francesi, dove sia il verde che l'acqua erano considerati elementi essenziali del progetto architettonico. Oltre all'acqua e al verde, assumevano valenza architettonica anche la luce e il suono: infatti fu previsto un importante impianto idraulico strettamente connesso a uno di illuminazione e audio, per creare magnifici giochi d'acqua sincronizzati.



Stefano Causa, storico dell'arte, ha giustamente sottolineato: «Lo zoo di maiolica accompagnato, nella Fontana dell'Esedra, ad un erbario, come in un *Tacuinum Sanitatis*, è frutto di una fantasia scatenata e sta tra le invenzioni memorabili dell'arte napoletana di metà '900»<sup>19</sup>.

Nel 1951, con la ricostruzione post-bellica<sup>20</sup>, lo stesso Cocchia riconsiderò l'aspetto decorativo e decise di eliminare la muraglia in cemento dell'Esedra del 1940 e decorarla con maiolica colorata e brillante. Egli affidò l'impresa a Giuseppe Macedonio, che con la sua maestria ceramica riuscì a movimentare tutta la struttura già esistente.

Macedonio propose come tema iconografico *la Battaglia tra gli Dei e i Giganti* per la conquista della plaga Flegrea descritta da Apollodoro. Questo passo della mitologia greca s'inseriva perfettamente nei cicli decorativi degli anni Quaranta, ma non fu approvato per la complessa esecuzione<sup>21</sup>. Successivamente lo scultore presentò un nuovo tema, che fu accettato, cioè *l'Evoluzione dell'uomo nella natura*, attraverso le attività primitive della pastorizia, della caccia e dell'agricoltura, con figure ad alto rilievo su fondo azzurro, ispirate alle monumentali porte antiche babilonesi del IV secolo. La decorazione attuale presenta figure giganti, alte circa due metri, eseguite a basso ed altro ri-

lievo, che lo scultore assemblò direttamente sul luogo. Le sculture furono infornate presso la Ceramica Freda ai Ponti Rossi, nota manifattura napoletana con cui Macedonio aveva avuto importanti rapporti lavorativi. La novità della sua decorazione, che diventa così efficace, sta nella grande superficie fatta di frammenti irregolari di piastrelle maiolicate che si dispongono come grandi tessere di un mosaico.

Gennaro Borrelli<sup>22</sup> descrive questa decorazione sottolineando il grande scenario naturalistico e soprattutto la forza che questa assume ancora oggi quale punto centrale della Mostra: «Le megalitiche figure che riempiono i muraglioni danno vita al mito della nascita dell'uomo tra leggendari tori, vere montagne di carne dalle nari di fuoco, evocanti il misero di Minosse, le rappresentazioni del Sole, del Tuono, del Fuoco e del grande principio della vita e della fecondità. La primigenia forza del mito dell'amore investe fanciulle in smalto latte, nate dalle leggende dell'antica razza italica, tramutate in materia viva e poetica ed immerse in uno strano Eden dall'irreale policromia, ove tra alberi, fiori, foglie e frutta convivono animali docili e bestie feroci»<sup>23</sup>. La storia della Mostra d'Oltremare credo sia una grande 'Architettura-Museo' a cielo aperto, una storia del modernismo partenopeo.

#### Note

<sup>1</sup> M.G. Gargiulo, *Napoli 1940-1952: per non dimenticare*, in G. Arena, *Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012.

<sup>2</sup> G. Arena, *Visioni D'Oltremare Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011.

<sup>3</sup> Catalogo della *mostra D'Arte Coloniale*, Napoli, 1934.

<sup>4</sup> A. Porzio, *Problemi conservativi della ceramica in architettura: il restauro del fregio Prampolini alla Mostra d'Oltremare*, in *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e Decorazione*, atti di convegno (Napoli, 18 marzo 2011), a cura di M.G. Gargiulo, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, pp. 263-278.

<sup>5</sup> F. Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca Editore, 1967, p. 52.

<sup>6</sup> P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli*, Napoli, Guida editori, 1984, p. 255.

<sup>7</sup> Cfr. A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

<sup>8</sup> Cfr. A. Cuccu, *Melkiorre Melis, i maestri dell'arte sarda*, Nuoro, Ilisso, 2004.

<sup>9</sup> Facente parte della raccolta Melkiorre Melis,

regalata nel 1989 dagli eredi dell'artista al Comune di Bosa, sono oggi visibili un importante e significativo nucleo di opere realizzate durante l'esperienza libica. L'attività di questi anni è copiosamente documentata anche nell'Archivio annesso alla raccolta di Bosa, che comprende una produzione grafica dell'artista, fotografie, dipinti su tela e cartone, mattonelle, sculture, arredi e allestimenti.

<sup>10</sup> Cfr. M.G. Gargiulo, *Incontri di Arti applicate, ceramica, disegno e illustrazione*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2019.

<sup>11</sup> Cfr. G. Napolitano, *La ceramica Vietrese Protagonista del Novecento*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011.

<sup>12</sup> R. Papini, *La mostra d'Oltremare*, in «Emporium», speciale, maggio 1940.

<sup>13</sup> G. Napolitano, *La ceramica Vietrese Protagonista del Novecento*, cit., p. 100. Riportiamo le foto pubblicate in «Applicazioni totali della ceramica», 1941.

<sup>14</sup> Tali opere sono andate distrutte in seguito all'occupazione di alcuni spazi della Mostra d'Oltremare per gli eventi bellici e successivamente in seguito al terremoto del 1980.

<sup>15</sup> Al tempo era citata una sua decorazione di ampio respiro al Caffè Arabo di lusso del *Suk el Mescir* di Tripoli.

<sup>16</sup> Cfr. G. Napolitano *La ceramica Vietrese*, cit., pp. 100-101.

<sup>17</sup> Cfr. S. Catullo, D. Lucignano, *Giuseppe Macedonio scultore Maiolicario*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011.

<sup>18</sup> La Fontana si inseriva nel suo disegno del verde, come illustrato in un saggio dello stesso Cocchia, in cui si affermava: «Nell'equilibrio architettonico generale il verde e l'acqua hanno avuto il ruolo che ad essi effettivamente compete, quello cioè di concorrere a comporre per i propri volumi e per i propri colori, con gli edifici e con gli spazi, un unico quadro da ciascuno degli infiniti punti di osservazione». C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, Napoli, Montanino, p. 52.

<sup>19</sup> S. Causa, *Un altro Novecento*, in *Giuseppe Macedonio disegni e bozzetti*, a cura di D. Lucignano, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012, pp. 7-24.

<sup>20</sup> A. Castagnaro, *Architettura e urbanistica del boom edilizio a Napoli*, in *La ceramica del Novecento a Napoli*, cit., pp. 282-288.

<sup>21</sup> Cfr. G. Borrelli, *Giuseppe Macedonio ceramista e scultore*, in «Napoli nobilissima», XXV, 1986.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> G. Borrelli, *Un poeta della scultura maiolicata: Giuseppe Macedonio*, in «Realtà del Mezzogiorno», n. 10, 1974, p. 758.

### 3. Le architetture del complesso tra storia e conservazione



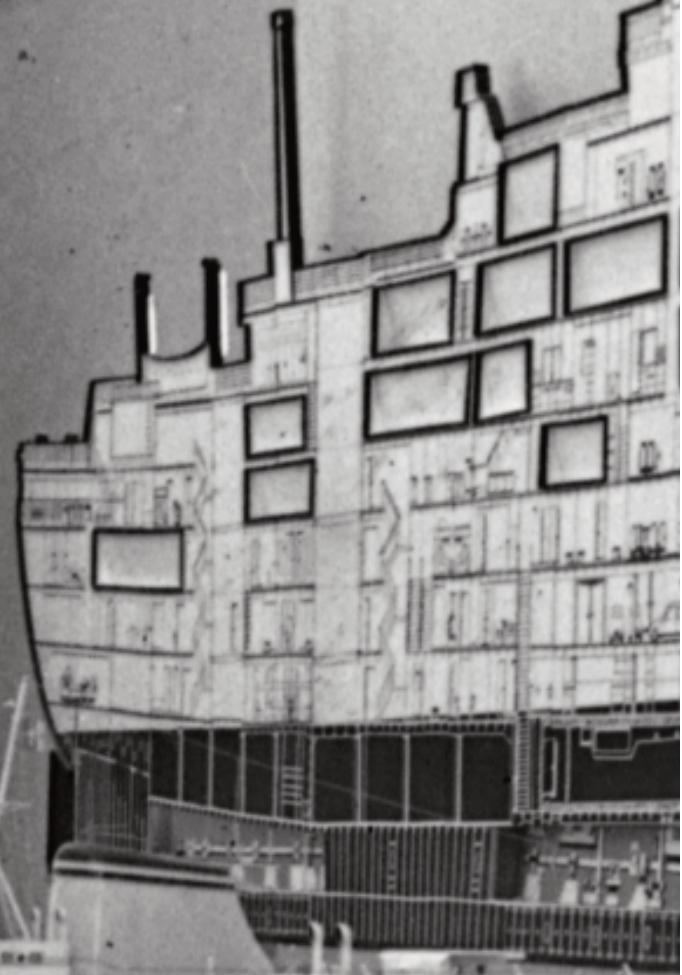


# RRENIA

MOBILI

TUNISIA - SICILIA  
CORCICA - NORD EUROPE

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50



FRANCESCO  
FRANCESCO

## I padiglioni. Gli allestimenti fra passato e futuro

Paolo Giardiello

I padiglioni espositivi della Mostra d'Oltremare corrispondono a due blocchi di edifici: quelli che costituiscono il fronte meridionale del piazzale di ingresso, individuati dai numeri da 1 a 4, e quelli che ne definiscono il limite settentrionale, indicati con i numeri da 9 a 11. Il piazzale, progettato nel 1940 da Marcello Canino, e da lui stesso ricostruito nella parte dell'ingresso nel 1952, è caratterizzato da un segno comune unificante: il lungo porticato che disegna i tre lati dello spazio, ed è parte integrante di una successione di luoghi aperti che comprende la corte di accesso, la piazza Roma, cancellata dalle trasformazioni, e la piazza dell'Impero, oggi viale delle 28 Fontane. La morfologia e la struttura di questi spazi collettivi rappresentano l'idea progettuale dell'accesso al complesso, la cui matrice compositiva si ritrova nella relazione tra due assi, ortogonali fra loro: il primo, lungo il quale si succedono Piazza Roma e Piazza dell'Impero, si conclude con il Palazzo dell'Arte e il Teatro Mediterraneo; il secondo congiunge la Fontana dell'Esedra con il Padiglione delle Conquiste. All'incrocio di tali assi è posta la Torre del Partito di Ventura, oggi Torre delle Nazioni, che rappresenta idealmente il terzo asse – quello verticale – che individua il fulcro del sistema. Questo schema disegna la matrice formale strutturante, a partire dalla quale si sviluppa l'intero complesso della Mostra, ed è anche il luogo a cui è affidata la relazione fisica e percettiva con la città: spazio di accesso, accoglienza e distribuzione del grande organismo monumentale. Il piazzale di ingresso è pensato come luogo di attraversamento e distribuzione ma anche come spazio da 'contemplare', da ammirare per la sua dimensione e per la qualità delle parti; esso costruisce prospettive precise dall'esterno come dall'interno, a partire dal disegno dei margini verticali – i portici – e di quelli orizzontali – le pavimentazioni – finalizzati a unire, indicare, ma anche interrompere, col disegno di suolo, la continuità del tracciato, e, nel contempo, con l'intenzione di sottolineare gli elementi terminali, i manufatti architettonici più rappresentativi. Tale impostazione è confermata e rafforzata da Cocchia, progettista della ricostruzione del 1952, che ripropone il porticato continuo sui tre lati, elemento capace di restituire, in forma sintetica, il senso dello spazio attraverso il disegno continuo dei margini.

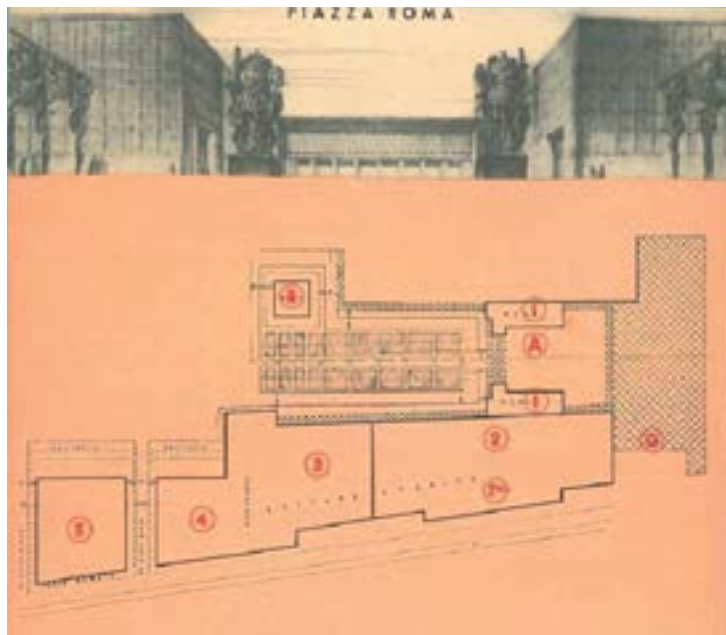
I padiglioni indicati con i numeri da 1 a 4 corrispondono, nel progetto del 1940 di Marcello Canino, ai padiglioni delle Repubbliche Marinare, delle Conquiste e dell'Esercito, distrutti dai

bombardamenti, ricostruiti nel 1952 e rinominati Padiglione Italia – progettato da Carlo Cocchia – e Padiglione Europa – ad opera di Elena Mendia. Canino progettò nel 1940 il centro nevralgico del nuovo complesso, l'area di accesso, un ingresso inteso come un organismo architettonico unico, caratterizzato dai lunghi portici capaci di dare unitarietà e di creare una quinta alle spalle della quale si stagliavano i padiglioni, caratterizzati dal punto di vista architettonico da forme e dimensioni differenti: verrebbe da dire più una architettura, un interno scoperto, che un esterno, una piazza delimitata da edifici. I portici, che correvano su entrambi i lati, mediavano la relazione con gli spazi per l'esposizione, pensati per essere autonomi e introversi, rivolti prevalentemente verso i patii interni.

Il progetto post-bellico di ricostruzione di Cocchia, portato a termine nel 1952, ripropone l'impostazione originaria, pur in un linguaggio architettonico diverso. Il porticato viene prolungato a riconfigurare sia l'ingresso – dove sorgeva il doppio ordine di piazzale Roma – sia i lati – dove era il padiglione delle Conquiste –, e, mentre l'impostazione compositiva delle aree scoperte è confermata, gli spazi interni dei padiglioni seguono una logica diversa, si conformano sul principio di flessibilità dello spazio, coerentemente con un uso espositivo rinnovato. La ricostruzione, attenta al valore economico della struttura espositiva, indirizza gli interventi sulle architetture nella direzione di un uso commisurato alle nuove esigenze allestitivo, rivolte anche a eventi commerciali o promozionali, pur nel rispetto del principio dell'unitarietà del complesso della Mostra<sup>1</sup>.

Il fronte settentrionale, sin dal progetto originario, si presentava meno compatto: alle spalle del portico si alternavano elementi differenti – spazi aperti, giardini e locali chiusi – quasi a sottolineare un ruolo di elemento di congiunzione e distribuzione tra parti diverse. Nel 1952 con gli interventi di ricostruzione si avvia un processo di unificazione delle aree espositive, a partire dal quale, con poca attenzione, si coprono i patii interni in una ottica di massimo sfruttamento degli spazi a disposizione.

I padiglioni 1-4 rappresentano una porzione importante e molto utilizzata degli spazi della Mostra d'Oltremare di Napoli: nella versione del 1952, i padiglioni proponevano con chiarezza l'idea di un percorso, attraverso sale a sezione rettangolare, scandito dal ritmo dalle strutture (pilastri e travi di copertura) lasciate prevalentemente a vista; un percorso capace di innescare un pro-



ficuo rapporto tra l'interno – destinato agli allestimenti e alle esposizioni – e l'esterno – le corti e i giardini –, intorno al quale si snodava.

Nel tempo tali padiglioni hanno subito numerose modifiche, alcune non sostanziali, altre invece tali da alterare del tutto l'idea spaziale originaria e il riconoscimento stesso del percorso. Alcune sale, caratterizzate da coperture dotate di lucernari, sono state modificate con nuove strutture non permeabili alla luce; alcune corti sono state coperte ottenendo nuovi volumi a scapito del rapporto con l'esterno, dell'illuminazione naturale e soprattutto della chiarezza e gerarchia dei percorsi. L'accessibilità e la distribuzione interna, nei recenti progetti di allestimento che si realizzano in tali padiglioni, non sono più dettate, o anche solo suggerite, dall'involucro architettonico, dalla sua struttura o dalla sua morfologia, ma solo dalla disposizione e dalla tipologia degli *stand* che vengono organizzati in totale autonomia, non più dialogando con il luogo in cui sono inseriti.

La ricerca della quantità di spazio, più che della sua tipologia e quindi della qualità dello stesso, è stato l'obiettivo che le modifiche hanno perseguito. Oggi i padiglioni lasciano solo intuire la qualità architettonica del passato, che, in termini di strutture, dimensioni e relazioni tra le parti, rimane ancora a tratti leggibile.

Il progetto del 1940, su questo lato del piazzale di ingresso, presentava il Settore Storico con i Padiglioni delle Repubbliche Marinare, delle Conquiste e dell'Esercito progettati da Marcello Canino<sup>2</sup>. Sostanzialmente, gli spazi dei vari ambienti erano identificati come unità indipendenti accostate tra loro più che come un unico sistema espositivo. Connessi tra loro da un portico sul fronte principale, e in ogni caso riconoscibili volumetricamente all'esterno, i padiglioni all'interno erano messi in connessione solo da vani che ponevano in relazione uno spazio all'altro,

1. Planimetria generale della Mostra d'Oltremare, dettaglio del Settore Storico, 1940.

2. Piazzale di ingresso della Biennale, 1940 (da «L'Illustrazione italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940).

ognuno dalla precisa connotazione, senso e valore espressivo. La tipologia è quella dell'*insula* romana; gli spazi interni si sviluppano intorno a patii dalle precise simbologie: il cortile d'Amalfi, il fondaco di Venezia con la torre angolare e la ricostruzione della galea di Marco Querini, il cortile d'ingresso al Padiglione delle Conquiste. Anche il Padiglione destinato a mostrare le glorie e la potenza dell'esercito si sviluppava intorno ad uno spazio centrale nel quale venivano esposti gli armamenti più grandi. Il progetto del 1952 tende ad omogeneizzare le altezze, che all'esterno vengono raccordate secondo l'unica linea del portico che corre lungo Piazzale Colombo, da cui emergono, in maniera contenuta, i singoli accadimenti definiti dai lucernari o dalle corti aperte.

L'idea che esplicita le relazioni tra gli spazi interni può essere letta, prima ancora che dalla forma realizzata nel 1952, in un disegno di progetto di poco antecedente, rinvenuto negli archivi della Mostra, che presenta lievi differenze rispetto alla versione realizzata, ma che lascia meglio intuire il criterio distributivo con cui si relazionano le varie sale. A causa dell'assenza di alcune parti rispetto alla versione poi realizzata in tale soluzione – probabilmente del 1950 – si deduce con maggiore chiarezza l'importanza dell'asse portante posto nella zona posteriore, lungo viale Kennedy – che connette l'episodio iniziale dello spazio con doppia corte a quello finale con gli ambienti disposti intorno a una corte allungata in asse, come nella versione del 1940, con la grande fontana –, percorso da cui discendono ortogonalmente due bracci separati da giardini filtrati e chiusi dal portico passante. Tale versione fu poi modificata con l'innesto di un ulteriore braccio a chiudere il primo giardino, rendendolo, quindi, una vera e propria ampia corte, modificata varie volte nel tempo e infine coperta da una volta a botte nel 1975. Dalle prime sale si snoda il percorso intorno a due piccole corti, simili ma di misura diversa, ancora intatte anche se parzialmente chiuse; segue la grande sala, caratterizzata dalla copertura con lucernari, e si innesta lungo le sale che rappresentano il vero e proprio asse principale, cambiando di sezione nel passaggio tra il padiglione 2 e il 3, in corrispondenza del braccio ortogonale, che termina con una sala quadrata originariamente coperta con lucernari simili a quelli della sala di ingresso. Il percorso continua, piegandosi su sé stesso, intorno a uno spazio originariamente aperto e oggi coperto, che ripropone il senso e la morfologia del padiglione localizzato in quest'area nella versione del 1940; infine, entra nel padiglione 4 attraverso il filtro di una sala con quattro colonne, per accedere a quella che un tempo era un'area verde circondata da un portico,



e che oggi è un'ampia sala con copertura a volta a botte, in parte separata dagli spazi che la circondano.

Sul piano compositivo, l'impianto, nell'organizzazione originale, presentava quattro aree distinte seppur unite dal percorso: la prima, con la sala di ingresso ad un livello superiore, connessa da una scala al corpo caratterizzato da due piccole corti, e, a seguire, dalla sala con i lucernari conici; la seconda area, composta da volumi oggi non più collegati tra loro, ma che insistono intorno alla sala coperta che un tempo identificava una corte centrale, che comunque non ha mai presentato al suo intorno percorsi collegati a formare un anello, quanto piuttosto linee di attraversamento dal camminamento principale posteriore verso il fronte adiacente al viale delle 28 Fontane (questo a conferma di sensi diversi tra padiglione e padiglione: il primo effettivamente concepito con percorsi omogenei che si rincorrono, il secondo con una gerarchia di ambiti dal valore spaziale e percettivo del tutto differenti, pur se planimetricamente distribuiti intorno a un'ampia corte). La terza area presentava un tempo il grande giardino

chiuso su tre lati dalle sale e sul quarto solo dal percorso del portico: tale spazio del giardino risulta oggi coperto con una struttura temporanea che ne altera sia il senso che il modo di percorrere l'intero padiglione. Non è solo la copertura a modificare il significato dello spazio originario, quanto anche la presenza di altri interventi minori, ma non secondari, come il tamponamento delle strutture tra l'interno delle sale originali e lo spazio aperto e tra questo e il portico esterno. Infine, l'ultimo tratto, già complesso originariamente per la sua forma 'a corte', ma in realtà col percorso che si piega su se stesso per tornare verso l'ultimo padiglione, è oggi ancor di più difficile comprensione a causa delle coperture aggiunte dopo il 1975, che, pur lasciando intuire, grazie ad altezze differenti, le diverse zone che lo compongono, non permettono di leggere il rapporto tra spazio e percorso, tra luce ed ombra, tra trasparenza e opacità di questa parte, il cui valore architettonico andava letto, originariamente, soprattutto in relazione all'intero progetto delle aree scoperte e degli altri padiglioni. Tali ambienti infatti filtravano e misuravano le relazioni



con la prospettiva verso la Fontana dell'Esedra, verso lo spazio antistante il Teatro Mediterraneo e quindi proponevano luoghi 'filtro', dal forte impatto, tra i luoghi dell'esposizione e quelli dell'attraversamento dell'intero complesso. Lo spazio del padiglione 4 era un giardino con un percorso periptero che formava la quinta opposta, lungo via di Cesnola, al padiglione 5, lungo l'accesso da viale Kennedy, oggi chiuso. Il suo significato è oggi alterato non solo dalla copertura a botte sul giardino ma anche dal non essere più confrontabile con il nuovo padiglione 5 adiacente, che, nella sua nuova strutturazione, ha cancellato, per forma e dimensione, ogni relazione – e quindi ogni possibile comprensione – di quel tratto di spazio aperto. Anche il frazionamento del percorso in varie funzioni ha fatto perdere la continuità del portico originario che caratterizzava l'angolo del padiglione e quindi l'incrocio tra gli assi esterni.

I padiglioni 11, 12 e 13 nella versione del 1952 non si discostano, come impronta e come senso, eccessivamente da quelli del 1940. L'intero sistema, dall'ingresso fino alla piscina, sembra destinato, più che all'esposizione attraverso grandi spazi, alla percorrenza e quindi alla percezione di una serie di avvenimenti architettonici – portici, giardini, fontane – che si susseguono, lungo continui cambi di assi prospettici, fino al nodo del Teatro Mediterraneo e della Torre delle Nazioni.

A parte il volume del padiglione 12, posto all'ingresso simmetricamente all'entrata dei padiglioni 1-4, esisteva solo un lungo portico che terminava in una struttura aperta, con percorsi a due livelli, posto lungo via Caboto, che nel 1940 ospitava la stazione dei trenini interni all'impianto espositivo. Tali strutture, dal punto di vista della percezione delle aree scoperte dell'intero complesso della Mostra, avevano grande





3. Settore dedicato all'Esercito, alla Marina e all'Aeronautica, 1940 (da «L'Illustrazione italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940).

4. Particolare del Padiglione dedicato alla Mostra delle Repubbliche Marinare, 1940 (da «L'Illustrazione italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940).

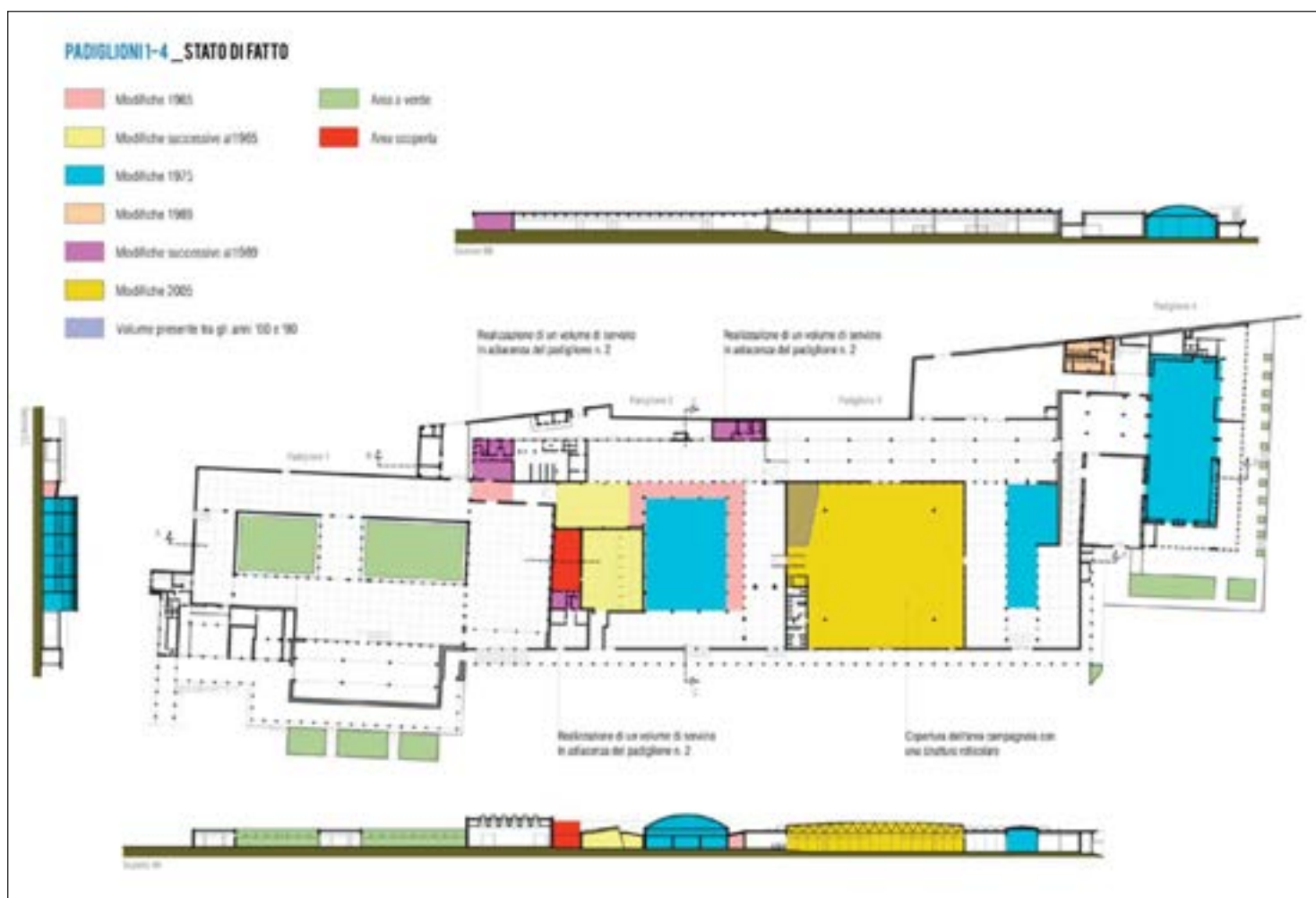
5. La Sala degli Imperatori, 1940 (da «L'Illustrazione italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940).



valore: da un lato componevano la prospettiva del viale delle 28 Fontane verso il Teatro Mediterraneo con l'interferenza ottica, decentrata, della Torre del Partito, dall'altro, così come il portico dei padiglioni 1-4 lasciavano intravedere giardini interclusi, da questo lato il portico permetteva di leggere la sequenza di spazi aperti tra i padiglioni a nord, fino a via dei Medici. Alla prospettiva centrale, classica e fortemente orientata, si contrapponevano, a chi percorreva i portici, scorci laterali improvvisi attraverso vani aperti verso ulteriori prospettive, a ribadire una modernità di fruizione e di percorrenza dell'intera area.

Tali spazi sono stati modificati negli anni Settanta e Ottanta con la costruzione di una grande copertura formata da tre volte a botte parallele lungo il portico tra l'ingresso e il padiglione 11, con la copertura di quest'ultimo e con l'inserimento di un'alta volta a chiusura dello spazio tra i padiglioni 11 e 13 che copre la via Caboto originaria. Le alterazioni sono significative e la qualità degli spazi e delle strutture aggiunte non riesce a comporre un dialogo con le presistenze. Tali interventi, poco rispettosi, rientrano nella necessità dell'Ente di dotarsi non solo di nuove cubature ma anche di ambienti dalle caratteristiche diverse, tali da consentire esposizioni di altro tipo. Proprio il primo spazio rappresenta oggi uno degli ambienti da allestire più ampi e flessibili

della Mostra, ma il suo principale limite, oltre all'assenza di qualità delle strutture e delle finiture, è quello di avere interdetto la fruizione dei giardini laterali, posti oltre il suo volume, dal portico esterno. La copertura del padiglione 11, invece, trasparente ed elementare, apparentemente non compromette di molto la lettura dello spazio, che conserva ancora la sua luminosità e la corretta fruizione del suo interno, mentre è maggiormente alterato il suo rapporto con l'esterno, poiché risulta invisibile a causa dei padiglioni aggiunti. La copertura di via Caboto, che in sé ripropone una pensilina già presente nel 1940, risulta oggi decisamente eccessiva per altezza e forma. Il tratto coperto storicamente era il proseguimento del portico, che avvolgeva il padiglione e si duplicava in coincidenza del padiglione 13. La soluzione storica, di grande valore compositivo per le relazioni tra i padiglioni, pur nella diversità di altezza e di struttura, giustifica solo in parte la presenza di un volume in questo punto, che dovrebbe tuttavia ritrovare una proporzione e un linguaggio tale da lasciare evidenti e preminenti i valori degli spazi all'intorno senza prevaricarli. Il padiglione 13, infine, sia nella versione del 1940 che in quella



del 1952, è sempre stato un piccolo edificio a corte di snodo tra i padiglioni lungo i giardini, che hanno la stessa larghezza, e quello adiacente, oggi padiglione dell'America Latina. Il 13 quindi risulta alterato non solo per la copertura della corte e l'aggiunta di una sala ad L che lo fonde al padiglione dell'America Latina, ma anche a causa della parziale chiusura di vani che non consente più la fruizione interna originale e lo rende inutilmente labirintico.

Attualmente, le principali criticità architettoniche, spaziali, fruibili e allestitivo dei padiglioni vanno distinte tra i due blocchi 1-4 e 9-13. I primi presentano chiare difficoltà di lettura dei valori spaziali originari degli interni, oltre che di alterazione della volumetria esterna, e, quindi, di percezione del valore espressivo e compositivo del complesso dalle varie prospettive offerte dalle aree aperte all'intorno.

All'interno, le alterazioni strutturali sono le più evidenti: solai rifatti, eliminazione di lucernari, inserimento di strutture a sostegno di solai indeboliti con conseguente parzializzazione dello spazio, coperture su aree scoperte o corti, chiusura con tompagni tra pilastri e portici. Chiusure che sono la causa delle principali altera-

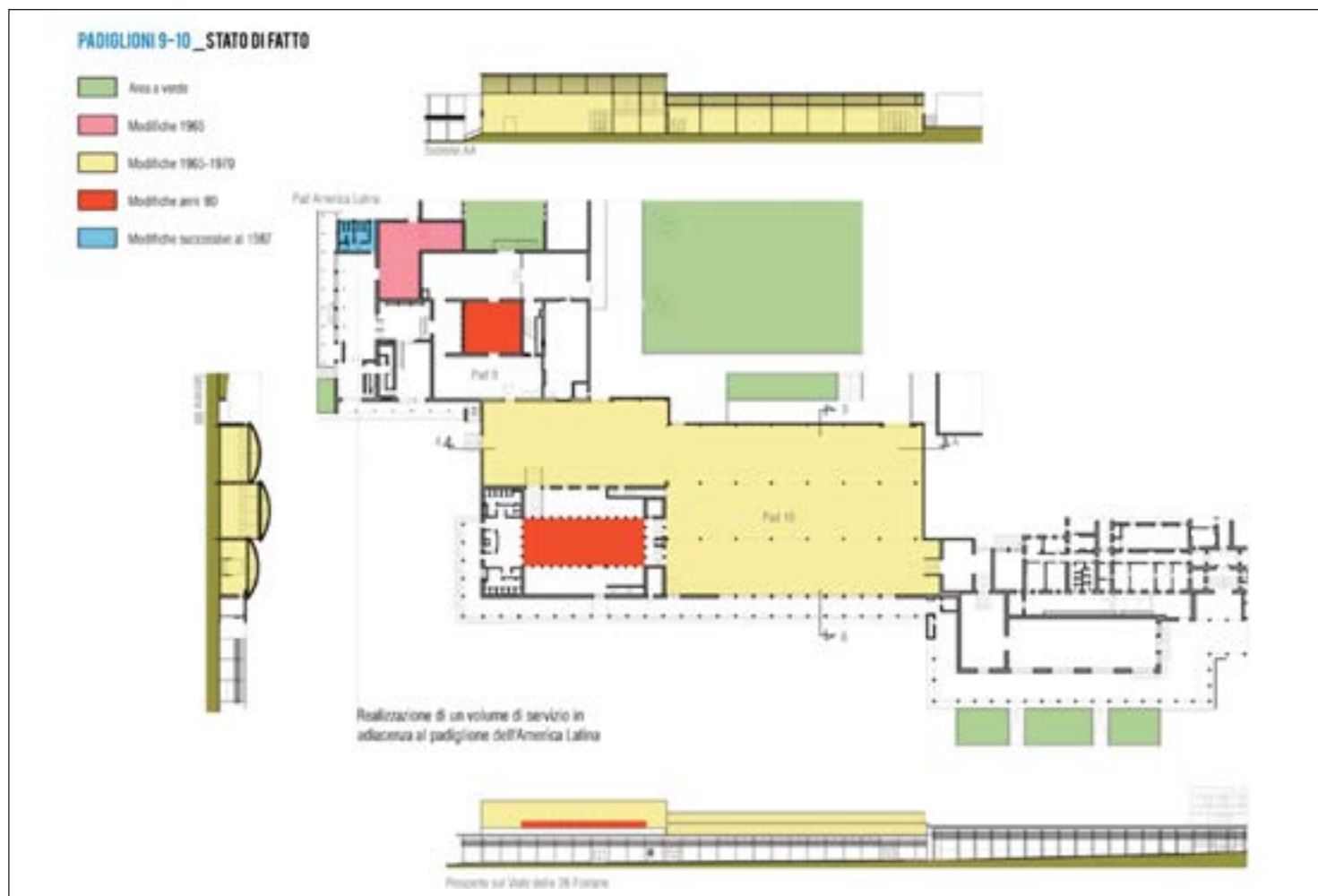
6. Padiglioni 1-4: analisi grafica delle trasformazioni e dello stato di fatto.

7. Padiglioni 9-10: analisi grafica delle trasformazioni e dello stato di fatto.

zioni della qualità spaziale, in quanto comportano la perdita del rapporto tra pieni e vuoti, tra permeabilità e chiusura, tra luce e ombra, tra interno ed esterno. Le alterazioni hanno perseguito meramente un vantaggio volumetrico, senza riflettere sui possibili vantaggi rispetto alle modalità più aggiornate di fruizione e, soprattutto, di allestimento degli spazi.

Dall'esterno le coperture che sono state aggiunte si palesano per differenze formali, materiche e dimensionali: esse modificano completamente l'omogeneità dei prospetti, la pulizia del linguaggio e la chiarezza delle linee orizzontali originali rispetto alle emergenze dell'intorno.

Inoltre, risulta alterata la logica distributiva dei percorsi interni rispetto alla morfologia e alla composizione strutturale: la chiarezza originaria di spazi allungati, solitamente chiusi da un lato e aperti dall'altro, cioè di sale/corridoio caratterizzate dal rapporto



con la luce e/o di percezione dell'esterno che invitano ad allestimenti dove è chiaro il luogo della percorrenza rispetto allo spazio espositivo, è perduto o confuso e la quantità dello spazio ottenuta con l'aggiunta dei nuovi volumi non è coerente con le indicazioni derivanti dall'ordine strutturale percepibile, dal disegno delle coperture o anche dalla sequenza di spazi aperti e chiusi, illuminati o in penombra.

Il fine, perseguito disordinatamente negli anni, è stato quello di ottenere spazi di dimensioni ampie e dalla forma stereometrica, di confrontarsi cioè con la tendenza di avere ambienti per l'allestimento grandi ma anonimi, efficienti ma privi di qualità architettonica, morfologicamente amorfi e incapaci di offrire indicazioni legate alla fruizione, fortemente dotati dal punto di vista impiantistico e infine il più possibile flessibili. Obiettivo che, operando episodicamente sui singoli edifici, senza leggerli come un insieme coerente e senza connetterli all'intero impianto progettato, ha snaturato il valore delle scelte progettuali originarie. Inoltre, la sovrapposizione di schemi funzionali e distributivi concettualmente diversi ha creato, in molti casi, più disordine che opportunità per il progetto di allestimento.

Le scelte contemporanee di allestimento di tali padiglioni hanno quindi rinunciato a ogni dialogo con il contesto e con gli spazi aperti sovrapponendo, talvolta banalmente, la propria idea di percorso espositivo a un luogo deprivato del suo carattere e quindi di stimoli progettuali, che il più delle volte finisce per essere nascosto o escluso. Infine, anche l'adeguamento impiantistico e le nuove dotazioni tecnologiche sono stati condizionati dalle strutture dell'involucro del 1952, e risultano oggi inadeguati e insufficienti.

I padiglioni 9, 10, 11, 12, 13, essendo il frutto dell'accostamento di eventi distinti e disomogenei, presentano problematiche diverse. Il filo conduttore del portico esterno, da solo, è troppo debole per tenere insieme eventi spaziali così singolari e di qualità estremamente disuguale. Inoltre, la chiusura e l'introversione di tali padiglioni non consente di approfittare delle relazioni con il contesto, che, invece, li radicherebbero al progetto complessivo. Si tratta di capire il contributo che i volumi oggi esistenti possono offrire alla comprensione aggiornata del bene architettonico, visto nel suo complesso e non come giustapposizione di eventi distribuiti nel tempo, e di valutarne a fondo l'uso, le relazioni, le

specificità tecniche e l'impatto percettivo. In particolare, proprio la visione dagli spazi comuni della Mostra dei volumi esterni o delle coperture dei nuovi spazi costruiti, alti ed evidenti per ragioni strutturali come la triplice volta del padiglione 10, deve essere valutata in una logica di armonizzazione e di compatibilità con il linguaggio dei padiglioni, adeguata alla visione dell'uomo dall'esterno. La copertura del corpo adiacente al padiglione 11 risulta visibile da molti punti di vista, in particolare dall'ingresso della piscina, oltre che dall'interno del padiglione stesso e, per come è realizzata oltre che per la sua misura, difficilmente può accogliere interventi che mitigino la sua presenza.

Di grande complessità sono poi le relazioni e i punti di contatto tra le parti storiche e quelle aggiunte. Il padiglione 10 nega ogni rapporto con il padiglione 12 posto all'ingresso e si contrappone al padiglione 11 con il suo doppio portico periptero. Esso preclude la vista del giardino e del viale delle 28 Fontane interrompendo ogni possibile percezione dall'interno verso l'esterno e viceversa. Analogamente, la copertura posta sulla via Caboto, risultando appoggiata sulle strutture esistenti appartenenti ad altri padiglioni, interrompe la fruizione dall'esterno di questi e si contrappone ad essi per altezza e materiale. Tale sala presenta anche una complessità di quote di calpestio che rendono di difficile fruizione i percorsi e le connessioni con gli altri padiglioni. Essendo in quota con il grande volume adiacente del padiglione 10, cercando quindi un rapporto preferenziale con questo spazio, risulta a una quota elevata sia rispetto all'esterno dal lato del padiglione dell'America latina, che rispetto ai padiglioni 11 e 13. Il disordine dei percorsi che ne deriva non favorisce l'organizzazione di allestimenti e manifestazioni in coerenza con le strutture architettoniche storiche, cioè con le indicazioni scaturenti da esse, risultando in contrasto con la sequenza di spazi, e rimanendo meramente in un rapporto subordinato, per dimensione, con lo spazio del padiglione 10.

L'interno del padiglione 13, adiacente e connesso fisicamente a quello dell'America Latina, risulta anch'esso modificato, non in modo significativo, attraverso l'inserimento di una nuova copertura sullo spazio centrale e la chiusura di alcuni vani. Questo altera il rapporto originario tra pieni e vuoti, tra luce ed ombra, tra aperto e chiuso, oltre che il senso circolare di percorrenza intorno a un patio scoperto.

Tale padiglione presenta, di progetto, spazi certamente piccoli e di difficile allestimento, e proprio la sua complessità spaziale, ottenuta attraverso le aperture verso il giardino, e la luce proveniente dall'alto come nella versione originaria, potrebbero offrire nuovamente preziose indicazioni circa il modo di allestirlo ritornando a sfruttare, in chiave contemporanea, le sue reali potenzialità architettoniche.

Il recupero e il restauro di tali architetture non può quindi fermarsi al riscatto delle strutture originarie e a una riproposizione di spazi che, rispetto alla funzione richiesta, risulterebbero oggi inadeguati

e inutilizzabili rispetto alla funzione espositiva, a meno che questa non venga disattesa e si decida per usi più consoni con la conformazione degli spazi. Non si tratta di perseguire semplicemente l'integrità fisica e formale del progetto, ma piuttosto, alla luce anche di presenze nuove, di ritrovare e quindi valorizzare, adeguandoli, lo spirito e il senso voluti dai progettisti. Un recupero sensibile e moderno può, in questo caso, confrontarsi con le rinnovate ragioni funzionali, con il mantenimento del carattere simbolico ed evocativo originale e con l'integrazione di soluzioni tecnologiche all'avanguardia indispensabili per una corretta fruizione e utilizzo dei luoghi; in una parola, con una nuova idea di uso, capace però di valorizzare, facendoli propri, i valori espressi dalla stratificazione storica, giungendo a definire il carattere e il significato di spazi del tutto originali, ottenibili solo attraverso la compresenza di valori storici e contemporanei, capaci insieme, in un'armonica sintesi, di esprimere l'originalità e l'unicità dei manufatti, valori comunicabili soprattutto grazie alla incredibile qualità dell'intero sistema costruito: un insieme di architetture che compongono una porzione di città dal forte valore simbolico ed espressivo, un frammento urbano dedicato alla comunicazione e all'espletamento di eventi, mostre e convegni, ma anche allo sport, al benessere e al tempo libero, oltre che, attualmente, rappresentazione tangibile di periodi storici e di stili di vita che li hanno caratterizzati. Negare tali complesse relazioni tra identità e insieme progettato, tra esempi di linguaggi e concezioni diverse, tra presenza della tradizione e forma dell'innovazione, significa non valorizzare, né utilizzare, le reali potenzialità di un luogo unico nel suo genere come la Mostra d'Oltremare.

Il progetto di recupero di tali spazi, da un punto di vista architettonico, deve quindi prevedere: la valorizzazione e il recupero, dove possibile, delle soluzioni architettoniche originali di cui si ha traccia documentata, in un'ottica non parziale o di dettaglio ma complessiva rispetto all'insieme realizzato e alla sua funzione d'uso prevalente attuale, che, sebbene aggiornata, coincide con quella originale, perseguendo soluzioni tecniche integrative capaci di assecondare le necessità espositive contemporanee; interventi per la definizione del valore spaziale degli ambienti nuovi regolarmente assentiti, non previsti nel progetto originario ma che rappresentano comunque un patrimonio dell'Ente, e quindi il raggiungimento di soluzioni strutturali e tecnologiche capaci di coniugare le esigenze fisiche, volumetriche e dimensionali a modalità percettive e comunicative, ai sensi e alla lettura del manufatto architettonico secondo le indicazioni del progetto originario, nel rispetto delle intenzioni compositive e distributive; l'integrazione e la connessione dei nuovi ambienti ai percorsi nel rispetto dei valori suggeriti dalla fruizione spaziale dei padiglioni originari, rispettando il rapporto tra interno ed esterno, la modulazione della luce, le indicazioni prospettiche e quindi anche le relazioni fisiche di accesso e di connessione con gli spazi all'aperto; le indicazioni, caso per caso, del disegno dei margini verticali in modo

da ottenere nuovamente spazi orientati, illuminati naturalmente, capaci di indicare e distribuire, non chiusi in sé stessi, ma relazionati all'intero progetto degli spazi esterni della Mostra, modulando viste e permeabilità alla luce anche attraverso sistemi tecnologici di moderna concezione; l'integrazione degli impianti e delle dotazioni tecnologiche in un disegno coerente con la morfologia e la composizione degli spazi, soprattutto in relazione a una idea progettuale flessibile di allestimento e di esposizione; la lettura chiara tra interventi originari e quelli successivi, in una gerarchia di valori formali ed estetici, restituendo dignità all'idea linguistica originaria e adeguando ogni tipo di sovrapposizione – funzionale, tecnica o tecnologica – a un lessico ordinato e di

esplicita comprensione; la dotazione di sistemi allestitivi capaci di dialogare con le preesistenze, di valorizzarle pur rispondendo alle esigenze contemporanee.

Gli adeguamenti dei padiglioni non potranno essere disgiunti dalle indicazioni provenienti da altri interventi. La Mostra d'Oltremare deve continuare a essere concepita come un *unicum* e non come la somma di parti, per cui il progetto di recupero delle aree esterne, come quello del verde e degli arredi urbani, della segnaletica e dell'illuminazione, dovranno essere visti come parti di un unico intervento di valorizzazione, utile a riportare ogni frammento architettonico a un rapporto coerente con il tutto.

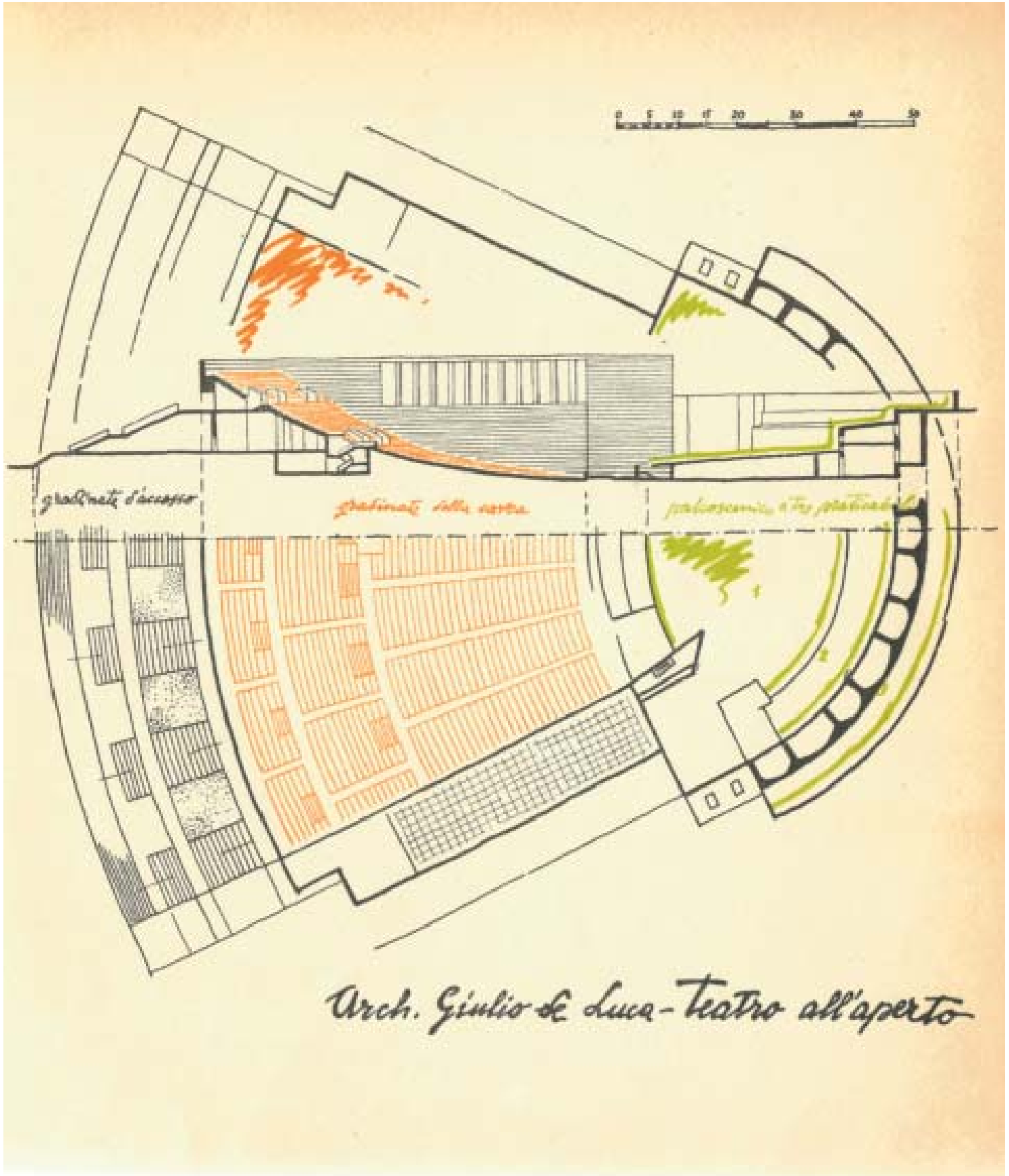
#### Note

<sup>1</sup> Per un'analisi delle principali dinamiche che caratterizzarono il progetto degli allestimenti negli anni del Dopoguerra, cfr. in particolare S. Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edi-

zioni Lybra Immagine, 2000.

<sup>2</sup> Per un approfondimento delle componenti ideologiche sottese alle esposizioni coloniali antecedenti e coeve alla Mostra d'Oltremare, e delle scelte operative sul piano allestitivo da queste ispirate, cfr. G. Arena, *Visioni d'oltremare - Allestimenti e politica dell'immagine*

*nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011; Id., *Napoli 1940 - 1952 - Dalla Prima Mostra Triennale Delle Terre Italiane Alla Prima Mostra Triennale Del Lavoro Italiano Nel Mondo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012.



## Le ragioni del Moderno tra Natura e Storia. L'Arena Flegrea di Giulio De Luca (1938-1952)

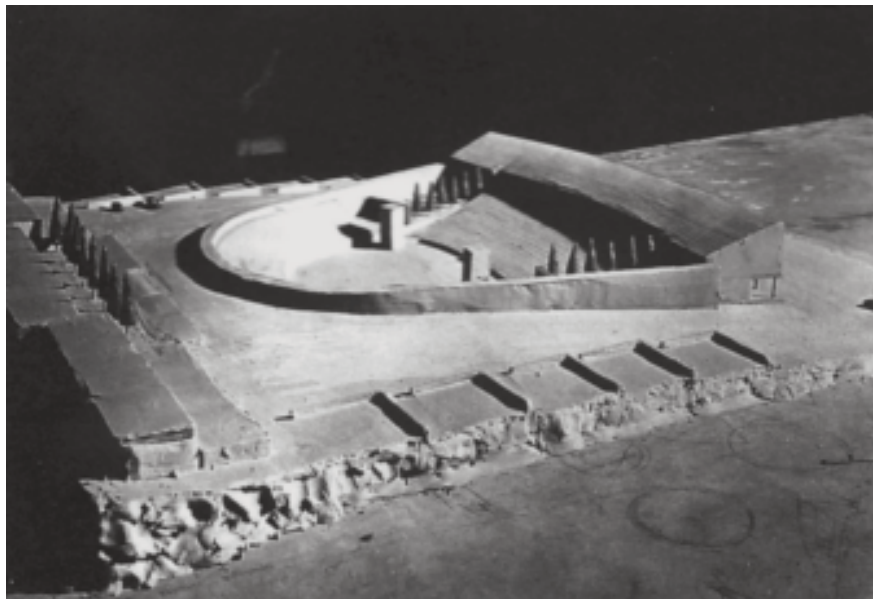
Giovanni Menna

Nel piano delle opere previste per la *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* del 1940 particolare attenzione fu rivolta agli edifici per spettacoli e, tra questi, spiccava il grande impianto dell'*Arena Flegrea*<sup>1</sup>, il «*primo teatro costruito appositamente per spettacoli di massa all'aperto*»<sup>2</sup>, da destinare a grandi produzioni teatrali o musicali e a raduni di massa, e il cui progetto fu affidato nel 1938 a un giovanissimo architetto destinato a diventare uno dei protagonisti dell'architettura del XX secolo a Napoli: Giulio De Luca<sup>3</sup>. Scelta senz'altro coraggiosa. L'edificio sarebbe stato infatti non solo uno dei più rappresentativi e attrattivi dell'intera Esposizione, ma in assoluto anche il più grande (con una superficie coperta di quasi 14mila mq), con problematiche assai delicate sul piano strutturale, impiantisco, scenotecnico e ancora di natura tipologica, poiché un 'teatro di massa' all'aperto per migliaia di spettatori in età contemporanea non aveva precedenti, e non solo in Italia. L'opera avrebbe, inoltre, dovuto caricarsi anche di istanze politico-propagandistiche di un certo peso in anni nei quali i nuovi rituali collettivi della società di massa - per di più in un regime totalitario - si incrociavano con quella spettacolarizzazione della politica apertamente ricercata da Mussolini come fondamentale strumento di consenso che esigeva nuovi e più appropriati scenari per le sue rappresentazioni e le sue liturgie. Quella di De Luca fu pertanto davvero un'impresa. Obbligato a disimpegnarsi in questa intricata rete di problemi progettuali, egli riuscì a mettere a punto una perfetta 'macchina' per spettacoli di massa, impeccabile dal punto di vista tecnico e di grande qualità architettonica, che va senz'altro considerata come l'*unica* opera pubblica di respiro nazionale firmata da un architetto napoletano durante il fascismo, eccezion fatta per il Mercato Ittico di Luigi Cosenza. Essa, in tal senso, documenta l'emergere a Napoli alla fine degli Anni Trenta - accanto alla figura di un Cosenza sistematicamente escluso dai grandi programmi di trasformazione urbana di quel decennio - di una nuova leva di giovani e determinati architetti razionalisti di talento<sup>4</sup>.

Al di là del ruolo rilevante che riveste da un punto di vista storiografico per lo sviluppo dell'architettura moderna a Napoli, la vicenda dell'*Arena Flegrea* con i suoi infiniti attori sulla scena si intreccia costantemente con la storia sociale e

culturale della città, in un ciclico alternarsi di entusiasmi e disinganni, di speranze e disillusioni. Essa presenta pertanto molteplici motivi di interesse, per certi aspetti unici. Completata in tempo per l'apertura ufficiale della Triennale, essa non riesce a essere inaugurata a causa dell'entrata in guerra dell'Italia che, nel giugno 1940, porta alla chiusura del complesso. Dopo aver subito danni e alterazioni, dopo la guerra l'*Arena Flegrea* rinasce con la ristrutturazione del 1952 e vive alterne stagioni fino all'abbandono che nel 1989 ne determinerà la sua ingiustificata e sconsiderata demolizione, sostenuta dallo stesso De Luca che con Peppe Squillante firma poi il progetto della sua ricostruzione a distanza ormai di più di sessant'anni dalla sua prima realizzazione. L'Arena fu ricostruita *dov'era* ma *non proprio com'era* dallo stesso architetto, ormai quasi novantenne, che da un secolo all'altro l'aveva prima costruita, poi ristrutturata e infine demolita: caso probabilmente *unico* nella storia dell'architettura di un edificio allo stesso tempo 'opera prima' e 'opera ultima' di un grande maestro.

La prima soluzione presentata da De Luca risale alla fine del 1938. Si tratta della proposta per un «teatro reversibile», imperniato su una grande scena circolare (particolarmente adatta per rispondere alle esigenze sceniche dei testi teatrali d'avanguardia) cui si ammorsano due platee da utilizzare alternativamente per opere o melodrammi: un emiciclo da un lato e un'ampia gradinata a settore circolare dall'altro. L'uso congiunto delle due platee avrebbe invece garantito le celebrazioni di grandi eventi e i raduni di massa. Pertanto questa 'prima' arena di De Luca va considerata davvero come un anfiteatro, nella fattispecie un termine adoperato nell'accezione più autentica della sua radice etimologica, ovvero un vero e proprio *teatro doppio*, risultato di un'abile giustapposizione di un teatro *greco*, poiché una delle due platee era da scavare nel suolo assecondando l'orografia, con uno *romano*, poiché sull'altro lato esso si presentava come una costruzione in elevazione che esibiva la polita essenzialità di un linguaggio classico e moderno. Con un esemplare saggio di sintesi De Luca prova così a mediare tra i quattro poli di una dialettica quanto mai complessa: il teatro di massa; le nuove indicazioni suggerite dal teatro contemporaneo; il razionalismo architettonico; la lezione della grande architettura del mondo antico.



La sua è una soluzione coraggiosa, suggestiva e, se si considera l'età di un architetto al suo primo impegnativo banco di prova, senz'altro sorprendente, ma che sconta tuttavia una certa sottovalutazione degli effetti che la sua realizzazione avrebbe determinato sul piano scenotecnico, economico e gestionale. Il progetto, infatti, rimarrà sulla carta, poiché prevarranno considerazioni di varia natura tutte senz'altro fondate che ne consiglieranno una drastica revisione. Accanto a valutazioni di ordine economico – che come si vedrà saranno diffusamente vagliate dallo stesso De Luca e porteranno a un ridimensionamento del numero di spettatori previsto –, furono soprattutto alcune scelte compositive e tipologiche a sollevare dubbi e perplessità, come l'abolizione delle pareti del boccascena o della doppia platea, che implicava difficoltà di non poco conto nell'organizzazione delle scene degli spettacoli tradizionali. Questioni, queste, che furono infatti evidenziate con forza da Pericle Ansaldo, uno dei massimi scenotecnici italiani (da anni responsabile dei macchinismi della Scala di Milano) il quale, in qualità di consulente della Triennale, si espresse soprattutto a proposito delle enormi difficoltà che quell'impostazione avrebbe determinato sul piano della messa in scena delle opere, imponendo scelte registiche che avrebbero seriamente compromesso l'integrità stessa dei testi da rappresentare, snaturandoli. Le oggettive difficoltà che queste soluzioni compositive e tipologiche avrebbero implicato sul piano scenotecnico e registico, insieme a motivazioni di ordine economico, fecero sì che il progetto rimase così sulla carta.

Richiamandosi a un'impostazione più tradizionale, De Luca quindi revisionò radicalmente il progetto con una decisa virata verso una più classica impostazione assiale, reintegrando quella netta distinzione tra pubblico e attori che la



A pag. 388

1. Giulio De Luca, Arena Flegrea, pianta e sezione longitudinale (da: G. De Luca, Problemi del Teatro di Massa, Roma 1940).

2. Giulio De Luca, Modello della prima proposta dell'Arena Flegrea (1938).

3. Veduta del fronte di ingresso dell'Arena Flegrea. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

4. Veduta del fronte di ingresso dell'Arena Flegrea. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

prima proposta puntava a scardinare. Allo stesso tempo, la capienza fu ridotta a 12.000 spettatori, la massima ammissibile secondo De Luca per un teatro all'aperto: scelta intelligente poiché l'impianto, se realizzato nelle dimensioni previste inizialmente, avrebbe imposto insostenibili costi di gestione. Un'ulteriore modifica, estremamente rilevante, riguardò l'asse principale dell'arena che, previsto in origine in direzione est-ovest, fu ribaltato di 90° e orientato da nord a sud per evitare che il pubblico avesse il sole negli occhi nei raduni politici di mattina o negli spettacoli pomeridiani. De Luca, tuttavia, scelse di disporre la platea a sud e la scena a nord, in senso opposto sia alla pendenza dell'area che alla direzione dei venti nella zona, spiranti da sud a nord, annullando il beneficio che ne sarebbe derivato con la scena a meridione, assecondando la direzione delle onde sonore che i venti avrebbero più agevolmente portato verso il pubblico. Nella soluzione con la scena a nord, tuttavia, a fare da magnifico fondale sarebbe stata la collina di fronte, e non le altre architetture della mostra. La relazione tra architettura e natura era evidentemente un'esigenza che De Luca considerava prioritaria persino rispetto ai vincoli orografici ed eliometrici. L'arena avrebbe inoltre potuto svolgere al meglio il duplice ruolo di bilanciamento tra le varie componenti della Mostra (architetture, al-





lestimenti, verde attrezzato) e, allo stesso tempo, di connessione tra questa e il suo esterno, ovvero con l'ambiente circostante. E questa dialettica tra artificio e natura avrebbe se non neutralizzato almeno temperato la componente retorica e monumentale che, al di là degli apporti degli architetti più giovani, restava comunque molto forte nella Triennale e apertamente invocata per edifici di grande richiamo.

L'arena può essere descritta come una composizione articolata in cinque parti organicamente interrelate: il blocco con gli accessi e i due ordini superiori di gradinate per gli spettatori; la cavea inferiore parzialmente interrata; le due ali gemelle laterali; l'emiciclo a nord imperniato sulla scena. Questi i dati dimensionali dell'edificio: superficie occupata 13.937 mq; superficie della cavea: 4.200 mq; superficie palcoscenico 3.400 mq; ampiezza boccascena: 30 mt; massima ampiezza del palcoscenico: 54 mt; profondità del palcoscenico: 48 mt; superficie dei servizi di scena: 1.512 mq; superficie di rivestimento in travertino: 13.623 mq. Il blocco a sud con gli ingressi e la cavea superiore si sviluppava per una lunghezza di 114 metri e una profondità di 27 e, come mostra la «studiatissima sezione fondata su una bellissima curva di visibilità»<sup>5</sup>, presentava un doppia inclinazione: elevandosi rispetto alla

quota del piazzale esterno fino a una quota di 8,50 metri, esso suggeriva l'idea di una vera e propria collina artificiale, immagine questa ulteriormente evocata dalla presenza sul fronte esterno di un parterre formato da sette settori rettangolari inclinati sistemati a prato che ricoprivano le coperture delle bocche di ingresso all'arena. Sul versante interno, invece, questo corpo degradava dolcemente e conformava la cavea superiore con le gradinate, dettando la curva che proseguiva poi, più in basso, negli altri settori per il pubblico.

De Luca in tal modo abolisce, di fatto, il tradizionale concetto di *facies* che, salvo rare eccezioni e alcune intelligenti reinterpretazioni operate dagli architetti razionalisti, in Italia continuava a rappresentare anche nella progettazione più avvertita del tempo l'elemento di maggior rilievo nelle grandi architetture pubbliche. «Senza rettoriche concessioni o decorativismi stilistici»<sup>6</sup>, De Luca affidò il compito di qualificare esteticamente il fronte di ingresso alle scalee in travertino, ai tappeti verdi e a un grande fregio di coronamento superiore. Si trattava di una fascia alta sei metri che, senza soluzione di continuità, si sviluppava per tutti e 114 metri del fronte ed esibiva un mosaico – che De Luca, per la verità, non amava per niente – realizzato in commessi marmorei applicati su car-



toni su disegno firmato da Nicola Fabricatore (1888-1962), con figurazioni di gusto classico che tracciavano una sorta di storia per immagini del teatro italiano, dalle atellane in poi<sup>7</sup>. Questo fregio – ma sarebbe forse più corretto parlare di ‘frontone’ – svolgeva più di una funzione. Innanzitutto *estetica* per il suo intrinseco valore artistico, e anche in virtù del fatto che garantiva il necessario contrappunto a un fronte altrimenti fin troppo compatto se non monotono nel suo travertino; poi *semantica*, poiché in qualche modo ‘raccontava’ all’esterno la natura della funzione che l’edificio svolgeva; quindi *architettonica*, in quanto fungeva da elemento di raccordo tra il blocco di ingresso e i due corpi laterali, più alti, assorbendone lo scarto di altezza e conferendo compattezza a tutto l’edificio. Questo frontone, infine, assolveva anche a un’importantissima funzione da un punto di vista *tecnico-acustico*, poiché fungeva da barriera ai venti che nell’area spirano prevalentemente da sud verso nord, in direzione opposta alla diffusione delle onde sonore provenienti dalla scena, contribuendo contestualmente a non disperdere i suoni prodotti invece verso sud in direzione opposta dall’azione scenica.

Il secondo blocco dell’arena era costituito dalla platea con le gradinate inferiori della media e ima cavea, scavate nel suolo e raccolte in due settori concentrici di corona circolare sud-

divisi nel senso della lunghezza in sette ‘spicchi’ disposti radialmente e convergenti verso il palcoscenico. La grande platea ‘a paletta’ – un grande settore circolare pari a circa un sesto di cerchio di circa 4.200 mq – era parzialmente interrata, alla maniera del teatro greco. Frutto di uno studio dell’intera storia della progettazione degli edifici per spettacoli (dai teatri greci a quelli di Pompei fino alle esperienze contemporanee) la cavea si presentava, nonostante le grandi dimensioni, raccolta e compatta. Conformata in questo modo essa assicurava condizioni di visibilità e acustiche ottimali per i teatri all’aperto (nei quali un ulteriore problema era costituito dalla dispersione delle onde sonore causata dal vento) e grazie al suo profilo riusciva a stabilire una raffinata relazione con i caratteri naturali del sito. «Come in un gioco di riflessi speculari – ha scritto in proposito Gravagnuolo – la curva iperbolica della cavea, rispecchiava idealmente il declivio della prospiciente altura di Monte Sant’Angelo. Il che conferma l’ispirazione ellenica del teatro all’aperto, liberamente declinata in chiave inedita»<sup>8</sup>.

Non mancarono, all’origine di alcune significative scelte progettuali di De Luca, anche considerazioni di ordine sociale. Su tutte va senz’altro rimarcata quella di concepire una platea indifferenziata negli ordini di posti che, oltre che essere una

5. Veduta del fronte di ingresso dell'Arena Flegrea. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

6. L'Arena Flegrea dopo la ristrutturazione del 1952. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

7. Presentazione alle autorità e alla stampa dell'Arena Flegrea dopo la ristrutturazione del 1952. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

scelta quasi obbligata in una concezione che vedeva nel solo 'teatro di massa' il *vero* teatro moderno, si poneva anche come una sorta di cristallizzazione di un'idea di società nella quale la distinzione tra le classi sociali perdeva di significato. Scrive De Luca in proposito: «l'operaio che si reca ad assistere a uno spettacolo nel suo teatro – vuole sentirvisi completamente a proprio agio, come in un luogo che gli appartiene, ove trova altri uomini uguali a lui. La graduatoria delle classi sociali, sottolineata dalle poltrone, palchi e gallerie, qui non può sussistere. Qui esiste una categoria unica di posti, studiata in modo che tutti vedano ed odano nello stesso modo. È evidente, dunque, che bisogna scartare a priori qualsiasi soluzione che presenti sovrapposizioni di ordini, differenze o gerarchie di posti»<sup>9</sup>.

Anche per il palcoscenico De Luca presentò una soluzione di grande interesse, ancora una volta inedita, esito di uno studio meticoloso sia delle relazioni dialettiche tra l'azione svolta sulla scena e la sua ricezione da parte del pubblico; sia delle complesse dinamiche di funzionamento della stessa macchina teatrale nelle grandi rappresentazioni; sia, infine, della specifica situazione di contesto. Al di là delle grandi dimensioni – 3.500 mq per una profondità di 48 metri e un boccascena di 30 – sono tre i caratteri salienti che fissarono la peculiarità del palcoscenico. Il primo è dato della sistemazione in pendenza del palcoscenico in senso opposto a quello della cavea che, rispetto al dibattito sull'alternativa piano/inclinato, esprimeva una preferenza per la pendenza fondata su motivazioni legate non solo all'ottimizzazione della visibilità o da esigenze scenotecniche, ma soprattutto economiche. Un secondo elemento di interesse della scena derivò dalla decisione di organizzare tutto il movimento dei carrelli portanti le scene in direzione trasversale rispetto all'asse longitudinale dell'arena. Questa scelta determinò una struttura del sottopalcoscenico articolata in una maglia regolare di pilastri isolati (a sezione quadrata e testate sagomate a doppia mensola) che permise l'installazione di guide di scorrimento dei carrelli (quattro per ogni guida) portanti in alto delle 'animette' (sporgenti sul palcoscenico grazie a delle feritoie appositamente lasciate tra le tavole del palco) su cui venivano poi di volta in volta montate le piattaforme dei pannelli di scena<sup>10</sup>. La terza e più significativa peculiarità della scena dell'arena flegrea venne dal modo



in cui l'architetto seppe sfruttare «il dislivello esistente tra la quota del piano di legno e il terreno circostante, allo scopo di creare due ripiani, a quota diversa, per cui il palcoscenico risulta sagomato a gradoni»<sup>11</sup>, abbandonando l'idea originaria, documentata da alcune prospettive di studio a volo d'uccello, di una scena contenuta in un grande volume 'parabolico' dalla singolare impronta mendelsohniana. Nel progetto definitivo il terminale della scena venne invece conformato con due anelli a gradoni concentrici che finivano per fondersi con la stessa scena. Con una scelta brillante – che in qualche modo è anche traccia o memoria del primo irrealizzato progetto – De Luca affrontò un vincolo imposto dalla conformazione del suolo con una soluzione convincente da un punto di vista compositivo che era anche particolarmente suggestiva, perché poneva in una relazione ancora più stretta la scena con il fondale naturale. Una scelta che si rivelò anche intelligentemente funzionale poiché consentì di ricavare in questi 'gradoni' degli ambienti organizzati su due livelli destinati a deposito e ai



8. Le condizioni dell'Arena Flegrea alla fine degli anni Ottanta. (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

servizi per il personale (come i camerini per gli attori e i 'cameroni' per comparse, cori e corpi di ballo), e permise di articolare la scena sia in profondità che a vari livelli anche grazie alla presenza di due ali laterali poste invece più a contatto con il pubblico. In tal modo si rendeva estremamente duttile la scena rispetto a scelte registiche anche d'avanguardia e, soprattutto, si neutralizzava la piattezza bidimensionale dei fondali tradizionali che scaturiva dall'impostazione assiale.

Gli altri due elementi dell'Arena sono costituiti dai due blocchi laterali, simmetricamente disposti a delimitare i fianchi est ed ovest che, oltre a offrire spazi che nelle intenzioni progettuali erano essenziali per una fruizione completa dell'impianto da parte degli spettatori, svolgevano anche una funzione legata alla qualità dell'acustica, contribuendo a non

disperdere le onde sonore che dalla scena si propagavano verso la platea. Ognuno di questi due corpi era strutturato in due parti: una piccola torre scenica ai lati del boccascena, e un corpo maggiore che ospitava i servizi e altri locali di servizio al primo livello e un'ampia loggia-terrazza al secondo. Queste grandi logge apparivano dalle gradinate come poggianti su un alto basamento fasciato da un paramento in tufo a faccia vista ornato da figurazioni a rilievo (pure in tufo) di strumenti musicali stilizzati, ed erano aperte sulla platea grazie a una battuta di pilastri di ordine gigante reggenti quella che appariva come un'alta trabeazione, il cui fregio era in realtà costituito dai corpi cubici contenenti gli impianti per illuminare la platea di sera, poi eliminati nella ristrutturazione del 1952. Sul lato opposto, invece, una serie di balconi avrebbero permesso agli spettatori nelle pause degli spettacoli non solo di affacciarsi sul paesaggio circostante, ma anche di avere da una posizione ideale una visione di insieme della stessa Mostra. Le due torri sceniche si presentavano come delle vere e proprie appendici terminali dei "passeggiatoi" innanzi descritti, ed erano impostati su una pianta molto allungata, di piccole dimensioni rispetto alle logge, un rettangolo i cui lati lunghi verso l'interno erano in prosecuzione di quelli delle logge, dalle quali tuttavia se ne differenziavano essendo costituiti da una battuta di setti estremamente ravvicinati. Questi erano disposti a spina in modo da convergere verso la scena con un caratteristico profilo "a dente di sega", e si sviluppavano senza soluzione di continuità per tutta la loro altezza, con un diverso trattamento delle superfici rispetto alle logge, e un diverso colore, essendo realizzati in blocchi di una pietra di tufo più scura, dai toni grigio-verdi, lasciata a faccia vista. Questi torrioni in realtà erano parte essenziale del boccascena, costituendone le pareti, e assolvevano infatti a molteplici funzioni: innanzitutto ospitavano le strutture di sostegno e i dispositivi di sollevamento del grande sipario, nonché i proiettori e altri impianti; in seconda battuta fungevano da "schermo", mascherando alla vista degli spettatori gli spazi ai lati del palco dove attori, coristi, corpi di ballo, comparse e macchine sceniche stazionavano in attesa di entrare in scena, costituendo delle vere e proprie quinte laterali di pietra; svolgevano, ancora, una funzione acustica, poiché «in un teatro all'aperto, le uniche superfici riflettenti dei suoni, che eventualmente possono essere utilmente impiegate, sono rappresentate dalle pareti del boccascena». Essi contribuivano infine a rendere più chiare le scelte registiche: infatti «ogni azione drammatica è concentrata su alcuni elementi essenziali. Limitare e inqua-

drare lo spazio significa metterli in maggiore rilievo»<sup>12</sup>. I torrini offrivano, infine, una soluzione architettonica particolarmente suggestiva da un punto di vista compositivo, poiché nel delimitare la scena e divenendone il prolungamento naturale, spingevano l'occhio dello spettatore verso la spettacolare corona di pini che cingevano la collina verde di fronte.

L'impianto fu realizzato in cemento armato e le sue strutture furono rivestite in travertino di Tivoli. Fu invece negli spazi interni e soprattutto nel *foyer* e nei ridotti al di sotto delle gradinate che le strutture portanti in c. a. vennero esibite nelle loro articolazioni strutturali. Pochi e sapientemente calibrati, come si è visto, erano gli accenti espressivi e gli inserti decorativi con l'evidente scopo di offrire una convincente immagine di modernità il più possibile essenziale e razionale, con una semplicità di segno che aveva anche lo scopo di privilegiare, per contrasto, lo spettacolo di forme, luci e colori che andava in scena negli spettacoli, nella ferma convinzione che «l'ambiente del teatro dovrà essere nudo, impersonale, sempre e soltanto una cornice al fatto principale che è la scena»<sup>13</sup>.

L'intero complesso della Triennale subì con la guerra gravi danni sia a causa dei bombardamenti che delle occupazioni militari, prima da parte dei tedeschi e poi delle truppe alleate, che dal dicembre 1943 trasformarono gran parte della Mostra in presidio ospedaliero. L'Arena sopravvisse ma fu trasformata in un deposito di materiale medico, mentre l'atrio e altri ambienti vennero adibiti a *Post Office*. Dopo la partenza degli americani fu in parte spoliata, quindi recintata e abbandonata, con la cavea che anno dopo anno si trasformava in una fitta boscaglia di sterpi, fino alla ristrutturazione che rese possibile la sua effettiva inaugurazione, avvenuta in occasione della riapertura della Mostra del 1952 con una spettacolare messa in scena dell'*Aida* curata dal San Carlo. Doveva essere la rinascita. E lo fu, ma questa seconda vita si spense di nuovo nel volgere di pochi anni<sup>14</sup>: a inizio degli anni Sessanta l'*Arena Flegrea* era di nuovo in una spirale di abbandono e di degrado, vittima dell'indifferenza, dell'incuria e persino del crimine, e con gli incendi dolosi del 1972 e 1973 essa trasmigrò così nei quotidiani cittadini dalle pagine culturali a quelle della cronaca nera.

#### Note

<sup>1</sup> Sull'Arena Flegrea si veda la monografia: G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudio-paparo, 2013. Cfr. inoltre: L. Pagano, *Arena Flegrea 1940. Giulio De Luca*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli 1990, pp. 113-114; F. Izzo, *Dal teatro classico al teatro di massa. L'Arena Flegrea*, in «ArQ3», 1990, pp. 92-94; B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio De Luca (1938; 2001)*, in «ANAGKH», n. 48, maggio 2006, pp. 68-72; G. Menna, A. Pane, *The weak memory. The destruction and reconstruction of the Arena Flegrea in Naples and its present issues of conservation*, in *SAHC2014 – 9th International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions*, Conference proceedings (Mexico City, 14-17 ottobre 2014), edited by F. Peña & M. Chávez, Mexico City 2014; G. Menna, *L'edificio che visse due volte. L'Arena Flegrea alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti», nn. 6-7, 2013, pp. 150-157. Si tralasciano qui le brevi schede inserite in articoli di quotidiani, e i riferimenti all'Arena Flegrea inserite in rassegne antologiche e guide compilative dedicate all'intera Mostra, di

scarso rilievo da un punto di vista scientifico, rinviando per ulteriori approfondimenti bibliografici alla monografia riportata in testa alla presente nota.

<sup>2</sup> *L'Arena Flegrea per grandi spettacoli all'aperto*, in *Triennale d'Oltremare. Napoli. Guida*, a cura di Ente Mostra Triennale d'Oltremare, Napoli, Stab. Tip. F. Raimondi, Napoli, 1940.

<sup>3</sup> B. Bertoli, *Giulio De Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Clean, Napoli, 2013.

<sup>4</sup> A riprova della piena padronanza di un tema così impegnativo va ricordato uno studio di De Luca specificamente dedicato ai problemi compositivi e tecnici posti dai grandi teatri di massa: G. de Luca, *Problemi del Teatro di massa*, Roma, F.lli Palombi, 1940. Questo testo è stato integralmente riprodotto in copia anastatica in appendice in G. Menna, *L'Arena Flegrea...*, cit.

<sup>5</sup> Cfr. Redazionale, *L'Arena Flegrea dell'Arch. Giulio De Luca*, in P. Marconi, *La Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, «Architettura», nn.1-2, gennaio 1941.

<sup>6</sup> Cfr. G. Pagano, *Teatro alla Mostra d'Oltremare di De Luca*, in «Casabella», n.155, novembre, 1940.

<sup>7</sup> In occasione della demolizione dell'Arena Flegrea nel 1989, il frontone, già danneggiato, fu staccato e in massima parte è andato perduto.

Esso sopravvive solo in alcuni frammenti. La più recente messa a punto storico-critica sul mosaico è in M. Quagliozzi, *Restauro e ricomposizione frammenti mosaico realizzato da Nicola Fabbricatore staccato dal frontone dell'Arena Flegrea, Mostra d'Oltremare*, Università Suor Orsola Benincasa, tesi di laurea, relatrice M. M. Castaldi; correlatore G. Menna, Napoli 2020. A partire dall'insieme incoerente dei frammenti sopravvissuti e oggi disponibili, la Quagliozzi è riuscita a ricomporre alcuni brani di ciò che resta del mosaico.

<sup>8</sup> B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio De Luca (1938; 2001)*, in «ANAGKH», n. 48, maggio 2006.

<sup>9</sup> G. De Luca, *Problemi del Teatro di massa*, cit., p. 54.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> G. De Luca, *Problemi del Teatro...*, cit., p. 24.

<sup>13</sup> Ivi, p. 20.

<sup>14</sup> Sulle vicende e le proposte che hanno poi portato alla 'nuova' Arena Flegrea, nonché alle problematiche connesse alla questione della tutela del Moderno che fanno di questo documento dell'architettura moderna un caso-studio assai particolare, si veda il saggio storico-critico di Andrea Pane in questo volume.



## L'Arena Flegrea tra diritto alla modificazione e problematiche conservative

Andrea Pane

L'Arena Flegrea è, tra gli edifici della Mostra d'Oltremare, uno di quelli più segnati da un destino complesso, tale da porre numerosi e non semplici quesiti al campo della conservazione e del restauro. Progettata a partire dal 1938 da un giovane architetto di talento – Giulio De Luca (1912-2004), destinato a divenire un caposcuola dell'architettura napoletana del Novecento<sup>1</sup> – completata, come tutti gli altri edifici della Mostra, entro la data di inaugurazione del 10 maggio 1940, l'Arena non venne di fatto mai utilizzata nella sua configurazione originaria, a causa dell'entrata in guerra dell'Italia poche settimane più tardi<sup>2</sup>. Occupata prima dalle truppe tedesche (1943), poi da quelle Alleate (1943-47), essa fu gravemente danneggiata nei suoi impianti e nelle finiture, per essere oggetto di una ristrutturazione coordinata dallo stesso De Luca tra il 1951 e il 1952. Solo a partire da questa data, dunque, il grande edificio

fu effettivamente utilizzato per rappresentazioni teatrali, prodotte dal Teatro San Carlo, che ebbero il merito di avvicinare ampi strati della popolazione alla musica sinfonica e lirica e al teatro di prosa<sup>3</sup>.

Un amaro destino ne avrebbe tuttavia segnato la vita nei decenni successivi: danneggiata gravemente nel proscenio da due incendi dolosi tra il 1972 e il 1973, poi dal sisma del 23 novembre 1980, l'Arena iniziò fin dal 1976 a essere oggetto di proposte per la sua radicale trasformazione, elaborate da un gruppo coordinato dallo stesso progettista originario<sup>4</sup>. Destinata in queste ipotesi prima a centro congressi (1976) – con una estensione della sua capienza fino a 12.000 posti, ma soprattutto con la previsione di una copertura 'a vela', agganciata a tiranti di acciaio a loro volta sostenuti da due grandi piloni posti all'estremità del bocscena<sup>5</sup> – poi nuovamente a teatro di grande capienza (1988-





89), ma con la conferma di una copertura sostenuta da tiranti radiali<sup>6</sup>, l'Arena giunse alle soglie dei Mondiali di calcio del 1990 in gravi condizioni di abbandono e di incuria, tali da fornire un malinteso pretesto per una ingiustificabile distruzione e ricostruzione perpetrata da parte dello stesso autore.

Animato, come ha osservato Giovanni Menna, da un impeto analogo a quello del dio Saturno che divorava i propri figli<sup>7</sup>, De Luca si prestò infatti a sancire la fine della sua opera prima, per realizzare quella che poi sarebbe divenuta la sua ultima, inaugurata dopo un lungo cantiere nel 2001<sup>8</sup>. Come già messo bene in luce da diversi studiosi, tuttavia, l'autore non fu certamente il solo a determinare questo triste epilogo: per la complessità delle motivazioni e degli attori in gioco, infatti, l'operazione di distruzione e ricostruzione dell'Arena può ben definirsi, come ha scritto Menna, un «delitto perfetto»<sup>9</sup>.

Basterebbero già soltanto le vicende appena riassunte, peraltro ormai ben note alla storiografia, a confermare quanto l'Arena Flegrea rappresenti un caso emblematico per la conservazione dell'architettura del XX secolo, per almeno tre ordini di motivi. In primo luogo, per la mancata tutela di cui essa è stata oggetto a più riprese. Se può infatti apparire perfettamente comprensibile che nel 1951-52 lo stesso De Luca vi ponesse mano con un 're-

*Nelle pagine precedenti*

1-2. Arena Flegrea, la cavea interessata da fenomeni di degrado superficiale sulle lastre di travertino delle sedute (foto A. Pane).

3. Arena Flegrea, particolare della mancata impermeabilizzazione della zona sottostante alle lastre di rivestimento delle sedute (foto Mostra d'Oltremare).

4. Arena Flegrea, particolare del fronte laterale della cavea, interessato da fenomeni di degrado superficiale delle lastre di travertino, concentrati in particolare nell'area del canale di raccolta delle acque meteoriche (foto A. Pane).

5. Arena Flegrea, particolare del fronte laterale di una delle due torri sceniche rivestite con lastre di travertino in discrete condizioni di conservazione (foto A. Pane).

stauro' (peraltro abbastanza rispettoso dell'idea originaria), sembra già piuttosto strano – ma in parte spiegabile per i pregiudizi che ancora albergavano nei confronti delle opere del ventennio fascista – che nel 1976 né l'autore, né gli enti di tutela, si pronunciarono in favore del rispetto dell'opera originaria, mentre risulta certamente delittuoso che ciò accadesse tra il 1988 e il 1989, nonostante gli allarmi lanciati allora da alcuni studiosi attraverso la stampa<sup>10</sup>. In secondo luogo, perché l'edificio che oggi ci troviamo davanti – nonostante la sua ambiguità rispetto al progetto originario<sup>11</sup> – rappresenta, a giudizio di diversi studiosi e anche di chi scrive, un'architettura di notevole qualità e pone già da alcuni anni problemi di conservazione e restauro, necessitando a sua volta di un riconoscimento come opera degna di salvaguardia e di un conseguente strumento normativo *ad hoc*. Quest'ultimo passaggio è stato opportunamente risolto tra il 1999 e il 2003, con una dichiarazione di interesse culturale<sup>12</sup> che ha riguardato l'intero perimetro della Mostra, incluso l'Arena, superando così il fatidico *time frame* dei 50 anni di età degli edifici, poi improvvidamente esteso a 70 anni dal 2011<sup>13</sup>. Terzo, perché questa vicenda ha visto come protagonista proprio l'autore dell'Arena Flegrea, Giulio De Luca, che ha mantenuto, per tutto il corso della sua vita, pur senza uno specifico provvedimento in materia di diritto d'autore, un 'diritto alla modificazione' della sua opera prima, esercitandolo, sia pure in buona fede, certamente a detrimento dell'interesse culturale generato dall'assetto originario della sua opera. Quest'ultimo aspetto ha di certo tanti altri illustri precedenti nelle architetture del XX secolo, basti citare le intenzioni 'correttive' di Le Corbusier nei confronti della 'sua' Villa Savoye, da lui manifestate a più riprese, a partire dai primi anni Trenta fino all'ultimo giorno della sua vita<sup>14</sup>. Ciò nonostante, la distruzione programmata e deliberata dell'Arena Flegrea rende questa vicenda un caso quasi unico in Italia, utile a sviluppare riflessioni sul labile e spesso non definibile confine tra la conclusione dell'apporto creativo dell'architetto (ovvero la «durata» dell'opera, secondo la teoria del restauro di Cesare Brandi) e l'inizio di quel secondo tempo, dallo stesso Brandi chiamato «intervallo», che separa la conclusione del processo creativo dalla nostra ricezione nel tempo presente,





confine ancor più difficile da definire proprio nel caso delle opere di architettura contemporanea<sup>15</sup>.

Se è dunque vero che l'attuale versione dell'Arena Flegrea, nonostante la sua contraddittoria genesi, rappresenta un'architettura d'autore di notevole qualità nell'ambito delle opere che compongono la Mostra d'Oltremare, appare opportuno soffermarsi più specificamente sulle sue attuali condizioni di conservazione, nell'ambito delle questioni più generali che investono il futuro dell'intera Mostra. Oggetto di numerosi approfondimenti storici e metodologici nel corso degli ultimi decenni<sup>16</sup>, nell'ambito di una crescente attenzione per il patrimonio architettonico napoletano del XX secolo, la Mostra ha visto nel 2005 la proposta di iscrizione – poi purtroppo non giunta in porto – nella Modern Heritage List dell'UNESCO<sup>17</sup> mentre, nello stesso momento, veniva predisposto dal Comune di Napoli un piano urbanistico attuativo (PUA) per la sua riqualificazione. In tale documento la Mostra d'Oltremare è individuata come un'area a destinazione mista, in parte polo fieristico e congressistico, in parte parco per lo svago e il tempo libero. Questo duplice carattere ha condizionato le strategie del piano, con una netta prevalenza della visione economica rispetto a quella urbanistica e architettonica<sup>18</sup>.

Dal punto di vista della conservazione, la gamma di interventi previsti nei 77 edifici presenti nella Mostra, raggruppati in 55 unità di intervento, si concentra sul «restauro e risanamento conservativo» e sul «ripristino tipologico», con l'eccezione di quattro ristrutturazioni e due sostituzioni edilizie. Ciò che lascia più perplessi è proprio il ricorso alla soluzione del ripristino tipologico, o meglio della ricostruzione *à l'identique*, di numerose architetture oggi perdute ancorché di modesto valore<sup>19</sup>. Alcuni di questi interventi sono stati effettivamente eseguiti<sup>20</sup>, mentre altri edifici versano ancora in condizioni di sconcertante abbandono. Tra questi spicca certamente il padiglione della Civiltà Cristiana in Africa (poi chiesa di Santa Francesca Cabrini) di Roberto Pane, che ha perduto ormai la sua cupola e buona parte dei suoi elementi decorativi originari<sup>21</sup>.

In questo contesto generale la situazione dell'Arena Flegrea appare certamente un'eccezione, trattandosi di un edificio completamente rinnovato nel 2001. Ciò nonostante, a distanza di quasi vent'anni dalla sua ultima inaugurazione, essa presenta alcuni fenomeni di degrado non secondari, pur in un quadro generale di conservazione che può definirsi discreto. Le principali criticità sono riconducibili prevalentemente ad infiltrazioni di acque meteoriche o alla loro cattiva



irreggimentazione, insieme ad altre problematiche specifiche degli elementi di finitura. Esse sono, come si vedrà, da un lato attribuibili ad alcune scelte progettuali e dall'altro a difetti di esecuzione dell'opera. Per meglio comprendere questi fenomeni è comunque opportuno schematizzare il complesso dell'Arena Flegrea in tre diversi ambiti, ovvero: 1) ingresso, *foyer* inferiore e *foyer* superiore; 2) cavea; 3) palco, sottopalco e camerini.

Per quanto riguarda il primo ambito, si riscontrano condizioni generalmente discrete, con alcuni significativi fenomeni di degrado nell'ampio spazio del *foyer* inferiore, dove, nel corso degli anni, si sono ravvisati diffusi fenomeni di umidità di risalita con efflorescenze nelle zone basamentali delle strutture (in parte risolti con interventi manutentivi compiuti tra il 2014 e il 2019), insieme a fenomeni di umidità di infiltrazione sui soffitti, dovuti dalla cattiva impermeabilizzazione delle gradinate della cavea. Alla quota del *foyer* superiore si riscontrano diversi fenomeni di degrado, a partire dalla cattiva irreggimentazione delle acque meteoriche, che produce dilavamento sul coronamento superiore esterno della grande scalea di accesso. Uno specifico problema riguarda il mancato deflusso delle acque nella zona esterna della scala, in corrispondenza degli infissi di chiusura del *foyer* superiore, che determina ampie zone di ristagno, con ingresso di acqua all'interno della sala e conseguenti fenomeni di degrado.

Anche l'area della cavea dell'Arena Flegrea si presenta in condizioni generalmente discrete. L'intero spazio della platea è rivestito in lastre di travertino che presentano moderati problemi di degrado superficiale, consistenti principalmente in patina biologica, macchie e sporadica presenza di vegetazione. Va segnalato che il travertino delle gradinate, già impiegato da De Luca per la prima versione dell'Arena, aveva posto fin dall'inizio problemi di conservazione, tanto che egli stesso aveva manifestato l'intenzione di sostituirlo con

altro materiale nel progetto di ristrutturazione dell'Arena del 1988-89, ipotesi poi abbandonata nel corso della successiva ricostruzione, per tornare al travertino di rivestimento per tutte le superfici esterne<sup>22</sup>. Dalle risultanze di precedenti lavori di manutenzione straordinaria, eseguiti dalla Mostra d'Oltremare negli anni scorsi, emerge inoltre un rilevante problema di impermeabilizzazione della struttura in calcestruzzo della platea, rivestita dalle citate lastre in travertino. Interventi localizzati di sostituzione di queste ultime hanno evidenziato, infatti, come lo strato impermeabilizzante fosse costituito da una guaina liquida discontinua e poco efficace, la cui scarsa tenuta ha prodotto, nel tempo, quei fenomeni di umidità di infiltrazione sul soffitto del *foyer* inferiore che sono stati già descritti in precedenza.

Analoghi problemi presentano i due fronti laterali della cavea, segnati dal caratteristico andamento obliquo che costituisce – com'è stato già rilevato<sup>23</sup> – l'elemento di maggiore discontinuità dell'ultimo intervento di De Luca rispetto all'Arena preesistente fino al 1990, segnata, com'è noto, da due grandi logge-passaggio con colonnati. Tali superfici inclinate, interamente rivestite in lastre di travertino, presentano diversi fenomeni di degrado, tra cui presenza di vegetazione, patina biologica e macchie, queste ultime concentrate in particolare nelle zone più basse, in corrispondenza del canale di raccolta delle acque meteoriche. Infine, i fronti laterali esterni della cavea si presentano in calcestruzzo a faccia vista privo di alcun rivestimento. Non è ancora chiaro se tale finitura corrisponda ad una precisa scelta progettuale o piuttosto ad una variante in sede di esecuzione dovuta a carenza di fondi<sup>24</sup>. È certo, tuttavia, che le superfici di calcestruzzo, ad oggi prive di alcun trattamento protettivo, appaiono particolarmente esposte a fenomeni di degrado, che rischiano di innescare pericolosi processi di corrosione delle armature.

La scena dell'Arena Flegrea, infine, è costituita da un insieme

6. Arena Flegrea, particolare del fronte posteriore di una delle due torri sceniche con finitura in calcestruzzo a faccia vista interessata da fenomeni di dilavamento e patina biologica (foto A. Pane).

7. Arena Flegrea, particolare del tavolato della fossa orchestrali, con

evidenti rotture localizzate ed elementi di sostituzione delle tavole con essenza lignea diversa da quella preesistente (foto A. Pane).

8. Particolare dei frammenti del mosaico di Nicola Fabricatore in corso di ricomposizione presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (foto A. Pane).



di elementi, tra cui le torri, il palco stesso, la fossa degli orchestrali e i tre livelli dei camerini. Per quanto concerne le alte torri sceniche, le condizioni generali si presentano buone per i fronti prospicienti la cavea, mentre appaiono decisamente mediocri per i fronti posteriori, privi di rivestimento e rifiniti in calcestruzzo a faccia vista (in analogia con i prospetti laterali della cavea), che presentano diffusi fenomeni di degrado costituiti da dilavamento, macchie e patina biologica. Specifiche criticità presentano poi la fossa degli orchestrali ed il palco, dove si ravvisa un consistente degrado del tavolato ligneo dei due piani di calpestio, e – nel caso specifico del palco – un più grave e macroscopico problema di mancanza di un sistema di raccolta delle acque meteoriche al di sotto del tavolato stesso, che conduce al periodico e inevitabile allagamento della zona sottopalco. Per quanto riguarda l'area dei camerini, infine, ospitata su tre livelli sovrapposti all'interno dell'anello terminale che circonda il palco, le condizioni generali appaiono discrete. Si evidenzia qualche problema di degrado superficiale sulle coperture, costituite in parte da pareti inclinate in calcestruzzo a faccia vista ed in parte da pavimentazione in gres porcellanato.

Come emerge chiaramente da quanto finora esposto, le strategie per la conservazione dell'Arena Flegrea dovrebbero puntare a un chiaro ed efficace programma di manutenzione programmata<sup>25</sup>, non potendo certamente immaginare di poter risolvere definitivamente con un solo intervento – per quanto qualificato e sistematico – i fenomeni di periodico degrado di un edificio così esposto alle intemperie. Fermo restando che la sua destinazione a luogo di spettacolo, con grande affluenza di pubblico, richiede particolare attenzione agli aspetti funzionali e di durabilità, è imprescindibile ribadire che obiettivo primario di ogni opera manutentiva dovrebbe essere quello della conservazione di tutti i valori architettonici, simbolici e materici che essa contiene e rappresenta. In ragione del discreto stato di conservazione dell'Arena Flegrea, il suo restauro dovrebbe, dunque, costituire un esempio significativo di applicazione, scientificamente qualificata, dei più aggiornati orientamenti in materia di conservazione dell'archi-

tettura contemporanea<sup>26</sup>, proponendosi come un efficace paradigma di riferimento per ulteriori e diversificati progetti di restauro e conservazione da estendere ad altri edifici che compongono il complesso della Mostra.

Come già evidenziato, uno degli aspetti critici dell'Arena riguarda l'esposizione dell'interno manufatto alle acque meteoriche, con conseguenti problemi di infiltrazione estesi anche alle strutture portanti in calcestruzzo, degrado delle superfici lapidee in travertino ed altri fenomeni secondari innescati da questi processi. L'esigenza di migliorare sensibilmente l'impermeabilizzazione delle lastre di rivestimento della fabbrica deve essere tuttavia dialetticamente conciliata con quella della conservazione dell'autenticità formale e materica dell'opera architettonica. Ne derivano, dunque, due ordini di problemi di maggiore rilevanza: l'impermeabilizzazione delle zone sottostanti le lastre di travertino, in particolare di quelle che costituiscono il rivestimento della cavea<sup>27</sup>, e il trattamento superficiale delle stesse, finalizzato a rimuovere i fenomeni di degrado in atto<sup>28</sup>.

Un secondo punto cruciale per la conservazione dell'Arena Flegrea riguarda le superfici in calcestruzzo a faccia vista dei fronti laterali e delle torri sceniche che, in assenza di alcun trattamento protettivo, presentano fenomeni di dilavamento consistenti, con conseguente infiltrazione delle acque meteoriche nello strato del copriferro e successiva ossidazione delle armature. Al fine di conservare l'aspetto 'brutalista' del calcestruzzo a faccia vista si suggerisce di non realizzare alcun intonaco, ma di proteggere il calcestruzzo con un trattamento basato sull'applicazione di prodotti polimerici o resine alchidiche<sup>29</sup>.

Infine, un terzo aspetto importante è relativo alla conservazione dell'area del palco e della fossa orchestrali, i cui tavolati in legno di larice presentano diffusi fenomeni di degrado, riconducibili al ristagno delle acque meteoriche, alla mancata protezione delle tavole stesse e all'usura<sup>30</sup>. Allo stato attuale appare

fondamentale intervenire provvedendo ad una opportuna impermeabilizzazione dello strato sottostante il tavolato e ad un idoneo sistema di raccolta delle acque meteoriche, al fine di evitare ogni fenomeno di ristagno sul tavolato stesso.

In aggiunta a questi temi va ricordato che l'Arena è periodicamente oggetto, da parte della Mostra d'Oltremare S.p.A., di studi per una sua possibile copertura, che possa garantire un uso prolungato anche al di fuori della stagione estiva. È opportuno sottolineare, tuttavia, che tale ipotesi costituirebbe una scelta di grande impatto architettonico e tecnico, cui conseguirebbe una significativa trasformazione dello spazio dell'Arena, da valutare con la massima cautela.

Ultima e più recente questione di restauro è sollevata dal ritrovamento di alcuni frammenti del mosaico di Nicola Fabricatore, che ornava il coronamento del fronte d'ingresso dell'originaria Arena, con funzioni estetiche, semantiche e architettoniche<sup>31</sup>, scomparso a seguito della demolizione del 1990<sup>32</sup>. A seguito di un accordo tra la Mostra d'Oltremare S.p.A. e l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa del febbraio 2017 è stata avviata una delicata operazione di restauro dei frammenti superstiti del mosaico (circa 100 mq) con l'obiettivo di ricomporli e collocarli su pannelli da esporre probabilmente nel *foyer*<sup>33</sup>.

Possiamo concludere osservando che il destino dell'Arena Flegrea appare oggi meno incerto del recente passato, lasciando intravedere qualche interessante spiraglio di opportunità. Se è vero, infatti, che il grande complesso ha ospitato negli ultimi vent'anni, nel corso delle estati dal 2001 al 2019, importanti eventi musicali e teatrali, va ricordato che i suoi elevati costi di manutenzione, accentuati dall'uso limitato a pochi mesi dell'anno, hanno più volte causato problemi all'ente gestore, spingendo anche per lo studio di una possibile copertura, come prima accennato. Alla luce della recente pandemia da Covid-19, tuttavia, cui è conseguita la sospensione di ogni attività teatrale al coperto, disposta su tutto il territorio italiano a partire da marzo 2020 e protratta fino a data da destinarsi, l'Arena Flegrea risulta uno dei pochi spazi di spettacolo della città atto a poter essere utilizzato anche in condizioni di emergenza sanitaria, come infatti sta accadendo mentre scriviamo queste note nell'estate 2020. Sembra dunque opportuno interrogarsi sulla possibilità di un uso dell'Arena Flegrea molto più intensivo di quello attuale, almeno per i mesi compresi tra giugno e settembre, che potrebbe rendere sostenibili i costi di gestione e manutenzione, garantendo la sopravvivenza di un'architettura di indubbia qualità, pur nella sua travagliata vicenda storica.

#### Note

<sup>1</sup> Sulla figura e l'opera di Giulio De Luca si rimanda a B. Bertoli, *Giulio De Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, Clean, 2013 e relativa bibliografia.

<sup>2</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio De Luca (1938; 2001)*, in «ANAFKH», n. 48, maggio 2006, pp. 68-72; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudiodipaparo, 2013; G. Menna, A. Pane, *The weak memory. The destruction and reconstruction of the Arena Flegrea in Naples and its present issues of conservation*, in SAHC2014 – 9th International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions, conference proceedings (Mexico City, 14-17 ottobre 2014), edited by F. Peña & M. Chávez, Mexico City 2014, pp. 1-12, oltre al saggio specifico di Giovanni Menna nel presente volume.

<sup>3</sup> G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 55.

<sup>4</sup> Nel 1976 l'Ente Mostra aveva affidato a De Luca il compito di elaborare ipotesi per un «progetto di copertura e riattivazione dell'Arena», coordinando un gruppo costituito da Gianni Cerami, Massimo Pica Ciamarra, Adriano De Rose, Francesco Fittipaldi, Camillo Gubitosi, Francesco Reale, Renato Sparacio e Cesare Ulisse (ivi, p. 77).

<sup>5</sup> Ivi, p. 79.

<sup>6</sup> Ivi, p. 83.

<sup>7</sup> Ivi, p. 22.

<sup>8</sup> B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta*, cit., pp. 69-70.

<sup>9</sup> G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., pp. 22-27.

<sup>10</sup> I riferimenti alle polemiche insorte in occasione della demolizione sono puntualmente riportati in ivi, p. 22 e nn. e in B. Gravagnuolo, *Fatta, disfatta e rifatta*, cit., p. 69.

<sup>11</sup> G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 28.

<sup>12</sup> In occasione della trasformazione dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo in Mostra d'Oltremare S.p.A., disposta con D. Lgs. 20 ottobre 1999, n. 442, è stato avviato un procedimento di vincolo da parte del Ministero dei Beni Culturali, concluso nel novembre 2003, che ha sottoposto a tutela archeologica l'intera area della Mostra e a riconoscere l'interesse storico-artistico per quasi tutti gli edifici ricadenti nel perimetro, compreso l'Arena Flegrea. Ringrazio l'arch. Flavia Castagneto della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Comune di Napoli per avermi fornito utili notizie in merito.

<sup>13</sup> Com'è noto, la Legge 4 agosto 2017 n. 124 ha confermato a 70 anni il limite minimo di tempo dall'esecuzione di un'opera perché sia sottoposta alla tutela disciplinata dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (art. 10, comma 5 del D.

Lgs. 42/2004 e s.m.i.), introducendo un'ambigua eccezione per «le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione» che possono essere tutelate anche se eseguite da meno di 50 anni (art. 10 comma 3, lettera d-bis). Con questo provvedimento, la cui *ratio* è stata già più volte stigmatizzata, è stato dunque esteso il limite dei 70 anni anche ai beni di proprietà privata, che erano invece rimasti esclusi dall'art. 4, comma 16, lettera a del D.L. 70/2011, poi convertito in Legge 12 luglio 2011 n. 106. Su tutta la questione del limite temporale per la tutela dell'architettura contemporanea si rimanda a U. Carughi, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2012; *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo*, a cura di R. Grignolo, Mendrisio, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, 2014; *Time Frames: Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*, edited by Ugo Carughi and Massimo Visone, London-New York, Routledge, 2017.

<sup>14</sup> Cfr. S. Caccia, C. Olmo, *La Villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli, 2016, dove si mette in luce il comportamento di «Le Corbusier (che) si muove come se la villa fosse un bene a sua disposizione e considera i

- proprietari come intrusi» (ivi, p. 41), spingendo negli anni Cinquanta per una destinazione museale nell'ambito dei CIAM e orientando fino al giorno della sua morte la campagna di restauri avviata dopo il *classement* della villa a inizio anni Sessanta verso una «remise en état» fortemente ripristinatoria.
- <sup>15</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963; Torino, Einaudi, 1977, pp. 12 e ss. È interessante osservare che lo stesso Brandi sottolineava, già allora, come nel caso delle opere di epoca contemporanea la distinzione netta fra i «tre tempi» da lui individuati (durata, intervallo, attimo) fosse non agevole: «La confusione fra tempo extratemporale o interno dell'opera d'arte e tempo storico del riguardante, diviene assai più grave e dannosa quando si produce – e si produce quasi sempre – per le opere dell'attualità stessa in cui viviamo» (ivi, p. 23).
- <sup>16</sup> Cfr. U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990; P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994.
- <sup>17</sup> Cfr. F. Lucarelli (a cura di), *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2005.
- <sup>18</sup> P. Belfiore, S. Stenti, *Il piano di recupero (2005) e l'architettura della mostra*, in «ANAFKH», n. 48, maggio 2006, p. 74.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> Tra questi: il Palazzo degli Uffici di M. Canino, trasformato in hotel a 5 stelle; il Ristorante della Piscina di C. Cocchia; il Cubo d'Oro di M. Zannetti, L. Racheli e P. Zella Milillo, che presenta, tuttavia, ancora notevoli problemi di degrado dei suoi preziosi rivestimenti in mosaico (cfr. M. Falcone, *Il Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli. Conservazione e integrazione delle superfici architettoniche*, in «Confronti», *Il restauro del moderno*, 1, 2012, pp. 188-195); la Fontana dell'Esedra di C. Cocchia e L. Piccinato, il cui restauro è stato completato nel 2006 (cfr. V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra. Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: Eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, pp. 56-63).
- <sup>21</sup> Cfr. A. Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla Mostra d'Oltremare*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 125-130. Si rimanda anche agli ulteriori approfondimenti dello stesso autore contenuti in questo volume.
- <sup>22</sup> Il progetto prevedeva la rimozione di tutto il travertino esistente e la sua sostituzione con porfido del Trentino per le spalliere, per i pavimenti e la gradinata e pietra di Trani per tutte le altre superfici interne ed esterne (cfr. G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 84).
- <sup>23</sup> Ivi, p. 92.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> Cfr. R. Cecchi, P. Gasparoli, *La manutenzione programmata dei beni culturali edificati: procedimenti scientifici per lo sviluppo di piani e programmi di manutenzione. Casi studio su architetture di interesse archeologico a Roma e Pompei*, Firenze, Alinea, 2011; *Preventive and planned conservation: proceedings of the International Conference*, (Monza, Mantova, 5-9 Maggio 2014), a cura di S. Della Torre, Firenze, Nardini, 2014.
- <sup>26</sup> Per una sintesi sull'ampio dibattito in materia cfr. S. Salvo, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016, e relativa bibliografia.
- <sup>27</sup> Effettuata innanzitutto un'attenta mappatura del degrado sull'intera superficie in travertino della cavea, si dovrà procedere alle operazioni di rimozione delle lastre solo ove strettamente necessario e con estrema cautela. Le lastre dovranno essere accuratamente identificate e catalogate, per conservarle nei pressi dell'area di intervento, dove poter effettuare anche eventuali operazioni di pulitura e rimozione della vegetazione infestante. Le tecniche di impermeabilizzazione dovranno evitare il ristagno dell'acqua al di sotto delle lastre, valutando anche l'eventuale ricollocazione delle lastre stesse in leggerissima pendenza e la possibilità di introdurre un gocciolatoio all'estremità.
- <sup>28</sup> Tali fenomeni appaiono più accentuati in corrispondenza delle zone di ristagno delle acque meteoriche, come nei canali di scolo delle pareti laterali e nella parte più alta della cavea, dove i difetti di pendenza generano maggiori difficoltà nello scolo delle acque. Gli interventi conservativi dovranno comprendere: la pulitura delle lastre in travertino dai depositi estranei come macchie, patina biologica e deposito superficiale; la rimozione controllata della vegetazione, ove presente; la conservazione dell'autenticità materica delle originarie lastre di rivestimento in travertino attraverso la tutela della patina naturale conferita dal tempo; la protezione finale delle superfici al fine di rallentare l'innescò di futuri meccanismi di degrado. Le operazioni di pulitura dovranno essere precedute dalla rimozione di vegetazione infestante, ove presente, che dovrà avvenire a mano, con estirpazione controllata, previa applicazione di prodotti biocidi che limitino i danni dovuti all'apparato radicale. Per le tecniche di pulitura sarà opportuno evitare ogni trattamento che rischi di intaccare la patina naturale del travertino. Si potrà pertanto procedere con applicazione di acqua nebulizzata a caduta, attraverso ugelli non direttamente orientati sulla superficie. Tale trattamento consente il controllo visivo della pulitura e l'eventuale calibrazione dell'intervento in corso d'opera in funzione del progredire del trattamento. L'applicazione di prodotti biocidi per la rimozione della patina biologica, che dovranno essere compatibili con la pietra e non dannosi per gli operatori, potrà avvenire allo stesso modo per nebulizzazione. Al termine delle operazioni di pulitura sarà opportuno applicare un protettivo idrorepellente e traspirante a base di cera, specificamente idoneo per il travertino, che limiti l'innescò di meccanismi di degrado futuri.
- <sup>29</sup> Cfr. M. Collepari, L. Coppola, C. Pistolesi, *Materiali e tecnologie per il restauro delle opere in calcestruzzo*, in *Calcestruzzi antichi e Moderni: storia, cultura e tecnologia*, Atti del Convegno di Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 6-9 luglio 1993), a cura di G. Biscontin e D. Mietto, Padova, Libreria Progetto, 1993, pp. 211-220; B.P. Torsello, S.F. Musso, *Tecniche di restauro architettonico*, Torino, Utet, 2003, tomo II, p. 695.
- <sup>30</sup> Tali fenomeni si riassumono in marcescenza delle tavole, rotture localizzate (in parte già oggetto di precedenti sostituzioni, compiute impropriamente con legno di pino) e patina biologica. A causa delle rotture localizzate e di alcune mancanze, inoltre, i fenomeni di degrado si sono estesi nel tempo anche alle orditure primaria e secondaria sottostanti, anch'esse realizzate in legno. La quota attuale del tavolato della fossa orchestrali, infine, secondo valutazioni del Teatro San Carlo, risulta troppo bassa, con conseguente riduzione delle prestazioni acustiche e del rapporto tra palco e orchestra.
- <sup>31</sup> Il fregio, alto sei metri, si sviluppava per tutta la lunghezza del frontone curvilineo, pari a 114 metri, alludendo, con figurazioni di gusto classico, alla storia del teatro dalle atellane a oggi. Come ha osservato Giovanni Menna, esso «svolgeva più di una funzione: *estetica*, poiché al di là del suo intrinseco valore artistico, esso garantiva il necessario contrappunto a un fronte altrimenti fin troppo compatto se non monotono nel suo travertino; *semantica*, poiché in qualche modo 'raccontava' all'esterno la natura della funzione che l'edificio svolgeva; *architettonica*, in quanto fungeva da elemento di raccordo tra il blocco di ingresso e i due corpi laterali», ma anche acustica definendo una barriera ai venti provenienti da sud che avrebbero compromesso la propagazione del suono (G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 48).
- <sup>32</sup> Cfr. G. Mazzotti, *Napoli, la scandalosa vicenda dell'Arena Flegrea*, in «Il Giornale dell'Architettura», 17 giugno 2017.
- <sup>33</sup> Il lavoro, avviato nei primi mesi del 2017 ed ancora in corso, è stato anche oggetto di una tesi di laurea discussa dalla studentessa Marina Quagliozzi, supervisionata dalla prof. Monica Martelli Castaldi e dalla dott.ssa Chiara Scippa con la correlazione del prof. Giovanni Menna e dei dott. Giorgio Trojsi e Paola Cennamo (<https://www.unisob.na.it/ateneo/restauro/lab3.htm?vr=1&bc=4>, consultato 6 giugno 2020).

ARCHIVIO STORICO  
MOSTRA D'OLTREMARE - NAPOLI



# Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte

Andrea Maglio

«Monumentale e armonico s'affaccia sulla Piazza Imperiale – della quale costituisce il nobilissimo sfondo architettonico – il Teatro Littorio»<sup>1</sup>: così introduce l'edificio la pubblicazione che nel 1940 celebra la Mostra, sottolineandone il ruolo e l'importanza. Il teatro, in realtà chiamato sin dall'inizio Mediterraneo, si configura come uno degli edifici più importanti dell'intera Mostra Italiana delle Terre d'Oltremare non solo per la sua monumentalità, ma anche per il ruolo all'interno dello schema planimetrico complessivo, ossia quello di fondale prospettico dall'ingresso principale e dal piazzale. L'impianto urbano della Mostra fu concepito da Marcello Canino con il supporto di Carlo Cocchia e soprattutto di Luigi Piccinato, entrambi responsabili del piano del verde per l'intera Mostra<sup>2</sup>: la definizione del sistema del verde risulta interdependente rispetto a quello degli assi stradali, a maggior ragione perché la Mostra è concepita come parco; lo schema planimetrico è invece da un lato memore della trama della città greco-romana e dall'altro opera una sintesi tra il principio dell'assialità e la rottura delle fughe prospettiche attraverso edifici isolati e assi trasversali. Il Teatro Mediterraneo è proprio uno di questi edifici e interrompe la continuità tra l'asse dell'ingresso e quello retrostante corrispondente al viale delle Palme, nel punto in cui questo interseca il cosiddetto 'asse verde' trasversale al primo e concluso dalla monumentale Fontana dell'esedra.

## *Il progetto degli anni 1939-40*

Quello che spesso è ricordato solamente come Teatro Mediterraneo è in realtà un edificio doppio, articolato su una pianta a 'T' e composto dal blocco del Palazzo dell'Arte, vero fondale del piazzale, e da quello del teatro vero e proprio, sul lato posteriore. Per la sua costruzione è bandito un concorso, vinto *ex-aequo* da Giovanni Sepe e dal gruppo composto da Nino Barillà, Vincenzo Gentile, Filippo Mellia e Giuseppe Sambito. A seguito di una controversia, Sepe viene escluso in fase di progettazione esecutiva e l'edificio è infine realizzato in soli 360 giorni tra il 1939 e il 1940 dagli altri vincitori, con l'impresa toscana Berni<sup>3</sup>. Il progetto di Sepe interpretava diversamente il tema dell'edificio doppio, racchiudendo tutte le diverse funzioni in un blocco parallelepipedo unico dalla pianta pressoché quadrata<sup>4</sup>. Del tutto dif-

ferente è la scelta operata con l'altro progetto vincitore, articolato su due corpi distinti e due diversi 'blocchi funzionali'. Luigi Piccinato riceve l'incarico per il teatro solo quando i vincitori del concorso non sembrano padroneggiare tutti gli aspetti del progetto, pensando di realizzare il pavimento del palcoscenico in cemento armato<sup>5</sup>.

La facciata principale, ossia quella prospiciente il piazzale, si configura quindi come uno degli elementi qualificanti dell'intero complesso della Mostra: uno schema di matrice classica prevede perciò un colonnato di ordine gigante, con capitelli in stucco dorato, inquadrato da una cornice di travertino al di sopra di un basamento in marmo verde serpentino; dietro il colonnato, per vivacizzare il prospetto, è realizzato nel 1939 un affresco di circa 300 metri quadri da Alberto Chiancone e Pietro Barillà, che sottolinea il valore chiaroscurale delle colonne. Infatti l'intero programma della Mostra si basava sull'idea dell'unità tra le arti e prevedeva largo uso di opere d'arte, integrate all'architettura, in grado di definire l'immagine dell'evento espositivo in un'ottica di propaganda e di celebrazione del regime: sicché, a confermare il richiamo alla romanità caro alla retorica fascista, per il disegno delle figure, le allegorie utilizzate e i colori, l'affresco si ispira a quelli della Villa dei Misteri e simula la tecnica antica dell'encausto<sup>6</sup>. Sul piano del richiamo all'antico, l'opera dialoga quindi con altri elementi del complesso della Mostra, a partire dal corpo a ponte situato all'ingresso, tra le due piazze e di fronte al Teatro, e con le statue d'ispirazione romana, come la Vittoria Fascista di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio, situata ai piedi della Torre del Partito.

Nel basamento in marmo serpentino sono ricavati gli ingressi al palazzo, da cui si accede al vasto atrio, di circa ottocento metri quadri di superficie, pavimentato anch'esso in marmo serpentino, snodo dei percorsi verso la sala, situata in asse con l'ingresso a una quota leggermente maggiore; nell'atrio una doppia fila di pilastri in marmo bianco di Carrara Calacatta individua la scalea per arrivare alla quota dell'ingresso alla sala teatrale, mentre lateralmente agli ingressi sono disposte due scale per il *foyer* superiore e la zona del bar. Nell'atrio il contrasto nel colore dei marmi di rivestimento e della pavimentazione sottolinea i percorsi e gli elementi strutturali, dando vita ad un effetto suggestivo; le travi del solaio



sono lasciate a vista, in modo da scandire lo spazio attraverso il ritmo degli elementi strutturali, verticali e orizzontali, una lettura oggi pregiudicata dalla presenza, tra le singole travi, di elementi di controsoffitto che celano gli impianti.

Al piano superiore, oltre allo spazio bar, pavimentato in linoleum rosso pompeiano e con un bancone di dodici metri, si accede alla sala Italia, un ampio salone che affaccia sul loggiato del prospetto principale e pensato come spazio congressuale e per feste, disegnato da Luigi Piccinato<sup>7</sup>. La sala, lunga circa trenta metri e alta dieci, è coperta da una controsoffittatura con rilievi in stucco colorato ed è impreziosita dalla cantoria lignea dorata del pittore palermitano Alberto Bevilacqua e dai lampadari disegnati da Gio Ponti e prodotti da Venini. Nel piano ammezzato sono situati gli ambienti per gli uffici e all'ultimo livello le sale espositive di quello che avrebbe dovuto essere il Palazzo dell'Arte. In realtà, la funzione teatrale si rivelerà prevalente, tanto da condurre alla denominazione di Teatro Mediterraneo per l'intero edificio. La mostra d'arte accolta nelle sale dell'ultimo piano, inaugurata dal ministro dell'Educazione Nazionale Giu-

*A pag. 404*

1. Il Teatro Mediterraneo dall'ingresso alla Mostra nel 1940 (Archivio Mostra d'Oltremare)

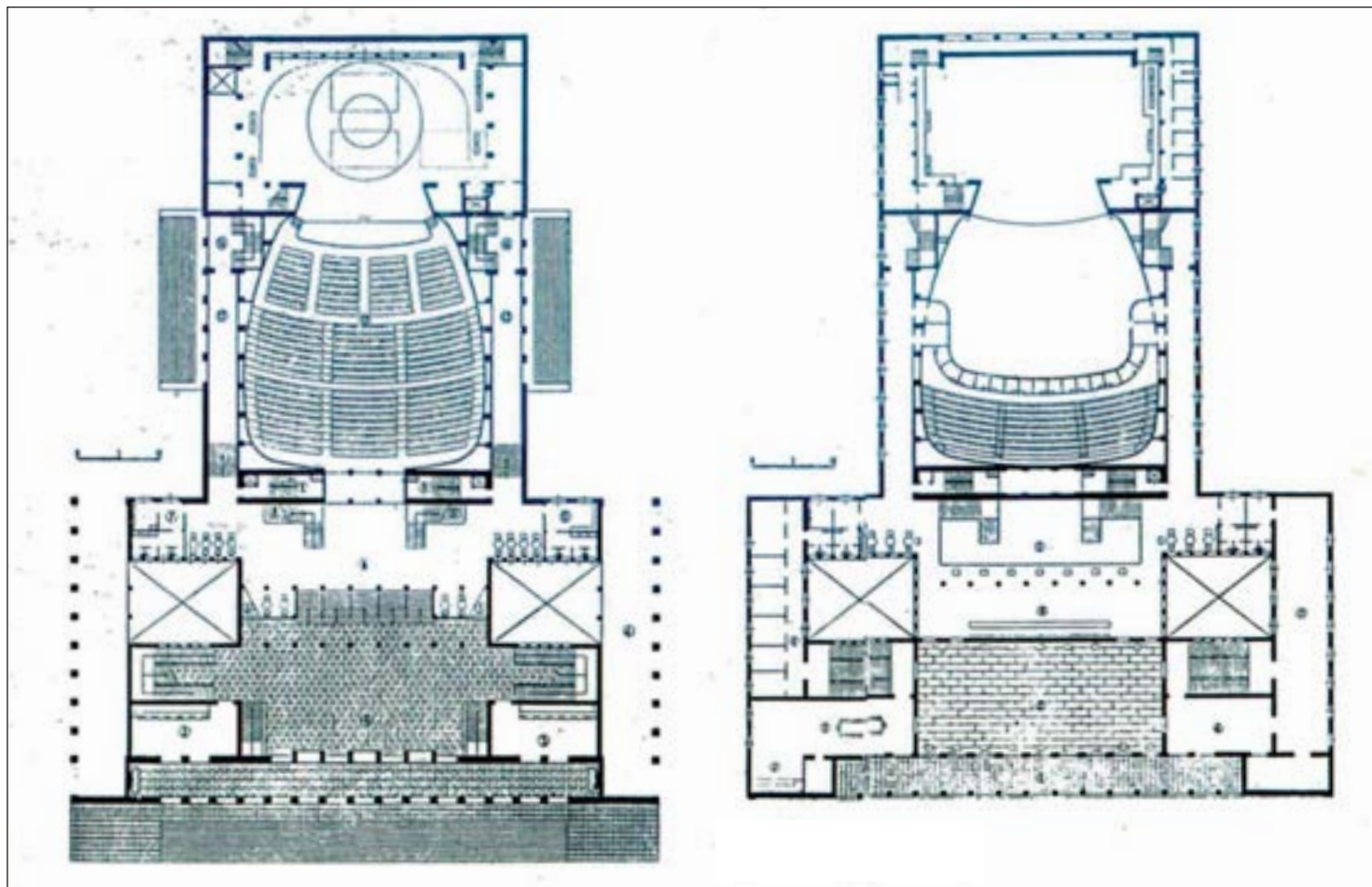
2. Il Teatro Mediterraneo in costruzione, 1939-40 (Archivio Mostra d'Oltremare).

3. Il Teatro Mediterraneo, piante, 1940 («Architettura», gennaio 1941).

seppe Bottai contestualmente all'apertura della Mostra, raccoglie opere d'arte coloniale del XIX secolo, nonché lavori di artisti contemporanei che celebrano l'Impero<sup>8</sup>.

La sala teatrale, disposta nel corpo trasversale a quello dell'ingresso, è progettata da Luigi Piccinato e sarà ricostruita dallo stesso architetto a seguito dei bombardamenti negli anni della guerra. Il progetto del 1939 si fonda su un palcoscenico a diretto contatto con la platea, in assenza di qualsiasi elemento di separazione. Come evidenziato dalla rivista «Architettura» nel 1941, capace di duemila posti a sedere, la sala era tra le più capienti d'Italia e il palcoscenico era dotato di due piattaforme girevoli concentriche, azionate da un sistema idraulico coman-





dato elettricamente a distanza e indipendenti nei movimenti orizzontali e verticali<sup>9</sup>. Le pareti laterali della sala sono in piastre assorbenti di vetroflex di color grigio perla e giunti in bianco e oro, mentre il soffitto, formato da una finta volta costolonata, è in lamine di stucco foderate in vetroflex bianco; l'illuminazione è dovuta ad un grande lampadario ad anello, sospeso al centro della sala, sul quale corre un elemento ondulato, a gas luminescente. Come nel resto della Mostra, la presenza delle opere d'arte risulta rilevante: nella sala le decorazioni della balconata e del proscenio sono affidate ancora al pittore Alberto Bevilacqua.

#### *La ricostruzione degli anni Cinquanta*

A seguito degli eventi bellici, tra il 1950 e il 1952 l'edificio è oggetto, sia nella parte del teatro che in quella del Palazzo dell'Arte, di lavori di ricostruzione e restauro diretti da Luigi Piccinato e condotti dall'impresa dell'ingegnere Guido Del Vecchio<sup>10</sup>. Poiché i maggiori danni si osservano nel corpo della sala teatrale, dove una bomba cade proprio nei pressi della balconata, Piccinato coglie l'occasione per ripensare la struttura della sala stessa. Infatti lo schema viene completamente modificato, innanzi tutto eliminando la galleria superiore, ma anche

aumentando la quota d'imposta della platea e ottenendo in tal modo un ambiente unico per milleduecento posti, dove gli spettatori sono a diretto contatto con la scena; alcuni commenti dell'epoca sottolineano infatti come la sala riproduca, «con modernità di linee e di decorazione», gli schemi classici dei teatri greco-romani<sup>11</sup>. Un'altra rilevante modifica riguarda il palcoscenico, estremamente moderno per quei tempi e capace di notevole flessibilità: un boccascena di ampiezza pari a venti metri (il doppio di quella della sala precedente) può restringersi grazie a due torri mobili laterali fino ad un'ampiezza di poco più di tredici metri, così come il proscenio può avanzare verso la sala ed è regolabile sia in lunghezza che in altezza, in modo da ricavare spazio a piacimento per la platea, per la scena o per la fossa degli orchestrali. L'obiettivo è di consentire la massima adattabilità, creando allo stesso tempo un'integrazione ed una consonanza emotiva tra chi si esibisce e chi assiste. In assenza di prolungamenti del proscenio, tra platea e palco si rende fruibile appunto una fossa per gli orchestrali, dalla dimensione di circa 80 metri quadri, in modo da configurare un vero e proprio 'golfo mistico'.

Abbandonata l'idea del lampadario situato al centro della sala, ben diverso è anche il sistema d'illuminazione, integrato al con-



trosoffitto a gradonate, nelle cui alzate sono inseriti i corpi illuminanti, in modo da non abbagliare gli spettatori: dietro le plafoniere in metacrilato, nello spazio ricavato tra i gradoni della soffittatura sono disposte lampade al neon. Tale accorgimento serve anche a migliorare l'acustica, un obiettivo cui contribuiscono il pavimento in Linoleum e la balaustra sul fondo della sala, in legno intarsiato. Le plafoniere in metacrilato, commercializzato anche come Plexiglas, simulano il cristallo con una spesa molto minore e, anche se oggi risultano opacizzate, testimoniano una ricerca nel campo di materiali innovativi. L'unica interruzione al ritmo delle gradonate del controsoffitto è prevista per la 'sala luci', uno spazio sospeso sulla platea, affacciato verso il palcoscenico, sprovvisto di adeguato parapetto e chiuso solo da un sottile tubolare metallico; la scarsa protezione della postazione è da spiegare con l'intenzione dell'architetto di non alterare la percezione della continuità della soffittatura.

La ricostruzione della sala si accompagna a quella di altri ambienti dell'edificio, come ad esempio la Sala Italia, dove non vengono apportati cambiamenti di rilievo, oppure l'atrio ed il bar: in particolare, le balaustre a serpentina – che oggi sono visibili nelle scale di accesso agli uffici, lateralmente all'atrio – sono sostituite da balaustre a montanti verticali, arricchite da elementi in vetro colorato di Murano<sup>12</sup>.

Anche il prospetto posteriore dell'edificio, rivolto verso il viale delle Palme, è modificato rispetto alla versione originale. Il prospetto costruito tra il 1939 e il 1940 presentava infatti un'immagine del tutto differente da quella attuale e idealmente

collegata a quello del fronte principale: articolato su un doppio registro, esso mostrava un basamento porticato ed un registro superiore con loggiato centrale scandito da sei grandi pilastri; chiuso lateralmente da partiture angolari piene, in rapporto dialettico con la caratterizzazione 'aperta' del loggiato centrale, l'intero prospetto era rivestito con lastre di travertino. Ben diverso è il disegno del nuovo prospetto postbellico: dalla scarsa documentazione oggi disponibile, della versione prebellica esso sembra mantenere pressoché intatta la parte basamentale porticata, rivestita di lastre di travertino, con sette aperture, mentre cambia radicalmente, anche nella volumetria, la partitura superiore. La loggia pilastrata scompare e viene sostituita da un sistema di lesene giganti in cemento armato, sporgenti rispetto al filo esterno, dietro le quali vi sono elementi frangisole orizzontali e solai di altezza variabile, corrispondenti ai camminamenti tra camerini e locali di servizio posti lateralmente all'area del palco. Tra le lesene sono state apposte delle lamiere che tamponano le aperture del prospetto, caratterizzandolo nella maggior parte della sua superficie; è difficile oggi stabilire con esattezza quando è avvenuto l'inserimento delle lamiere e soprattutto se queste fossero previste già nel progetto di ricostruzione del 1952 o se siano state aggiunte nel corso degli anni Sessanta.

Un'altra modifica apportata nel corso della ricostruzione postbellica riguarda i prospetti laterali della parte relativa al teatro: nel progetto originario, infatti, i prospetti laterali del Palazzo dell'Arte erano rivestiti, coerentemente con il fronte principale,

4. Interno della sala teatrale nel 1940 (Archivio Mostra d'Oltremare).

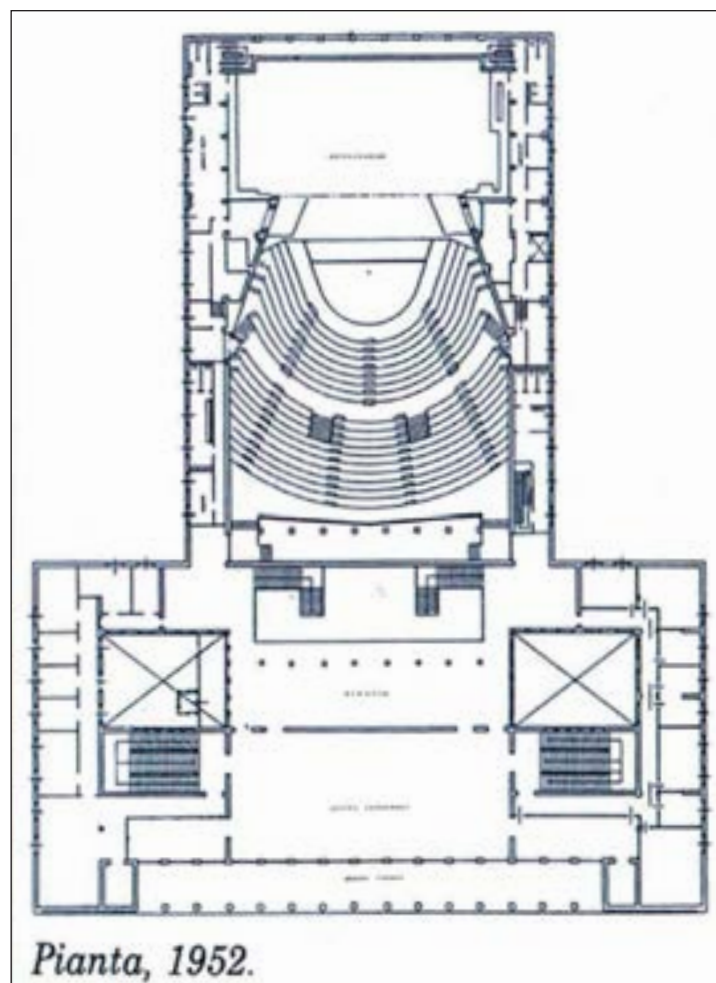
5. Il Teatro Mediterraneo, pianta, 1952 (*Napoli Guida e dintorni*, a cura di S. Stenti, 2010).

di marmo serpentino nel basamento e di travertino chiaro nella partitura superiore; i prospetti laterali del blocco relativo all'auditorium, invece, erano stati rivestiti interamente in travertino, con solo una fascia marcapiano a chiudere la parte basamentale. Questa differenziazione era dovuta al diverso carattere dei due corpi dell'edificio, distinti anche in ragione della destinazione d'uso e della diversa funzione urbana. Negli anni Cinquanta Piccinato, evidentemente anche per l'esiguità delle risorse e la rapidità d'esecuzione richiesta, decide di mantenere il travertino solo sul basamento del corpo del teatro e intonacare il registro superiore. La differenza tra le due parti dell'edificio risulta in tal modo accentuata. Inoltre, il fronte principale, rivolto verso l'ingresso da piazzale Tecchio, ha assunto un rilievo ancora maggiore quale chiusura prospettica con la mancata ricostruzione, dopo la Seconda guerra mondiale, del corpo porticato che originariamente separava piazzale Roma dal piazzale dell'Impero; mancando quel filtro intermedio, la facciata del Teatro appare oggi immediatamente al visitatore che abbia varcato l'ingresso della Mostra.

#### *Interventi successivi*

A seguito dei lavori occorsi nel dopoguerra, già dagli anni Sessanta si registrano interventi in diverse parti dell'edificio, a cominciare dall'auditorium. La più significativa delle modifiche apportate alla sala riguarda il palcoscenico, giacché proprio nel corso degli anni Sessanta, come si evince anche dalle fotografie delle manifestazioni ospitate, la buca del golfo mistico è stata chiusa, forse per l'esiguità delle dimensioni, eccessivamente ridotte per ospitare l'orchestra, in modo da ottenere uno spazio alla stessa quota della platea, separato da questa attraverso una balaustra, dove sistemare la giuria delle gare canore, composizioni floreali o elementi di un'orchestra.

Come molti degli edifici della Mostra, il Teatro Mediterraneo ha subito una lunga fase di abbandono, specialmente negli anni successivi al terremoto del 1980 finché, dopo alcuni lavori eseguiti nel 1987 per adattare l'edificio alla funzione di centro congressuale<sup>13</sup>, anche da parte delle istituzioni preposte alla tutela del patrimonio architettonico, non se ne è riconosciuto il valore di testimonianza storica e artistica, evitando il rischio di alterazioni incongruenti dell'edificio. L'apposizione del vincolo ai sensi della L. 1089/1939, avvenuta nel 1991, ha comportato ad esempio la rinuncia a modifiche che avrebbero gravemente pregiudicato il progetto urbanistico originario e la percezione dei singoli oggetti architettonici, ossia un collegamento aereo con i padiglioni espositivi e uno sotterraneo con il Ristornate della Piscina. In realtà tutti questi elementi dialogano a distanza



ravvicinata per concorrere ad un'immagine unitaria, coerente con l'obiettivo originario di intrattenere ed 'educare' le masse. Ulteriori interventi all'interno della sala sono condotti dal 1992 al 1996, e infine a partire dal 2007: il palcoscenico è stato ampliato, fino ad arrivare alla situazione attuale, con un proscenio molto avanzato rispetto al boccascena e senza alcuna separazione dalla platea (come nel progetto prebellico), mentre le torri mobili del boccascena, realizzate nel 1952, risultano chiuse da murature ed i congegni per il movimento del palco, soggetti a obsolescenza, non risultano al momento utilizzabili. Sempre tra il 1992 ed il 1996 sono state sostituite le parti degradate della pavimentazione, prevista da Piccinato in linoleum, nei colori dell'ocra, del rosso, del verde e del *blu avion*, tranne che negli spazi dell'atrio, delle scale e della sala Italia, pavimentate in marmo<sup>14</sup>. Oltre alla sala teatrale, anche altre parti dell'edificio hanno necessitato di interventi, eseguiti tra il 1997 e il 2000 da parte dell'architetto Cherubino Gambardella<sup>15</sup>.

Una considerazione specifica merita la vicenda dell'affresco realizzato nel 1939 da Alberto Chiancone e Pietro Barilla sul prospetto principale, giacché già nel 1964 il presidente della Mostra Pasquale De Gennaro, constatando lo stato di grave



6. Interno della sala teatrale, 1952 («Rivista municipale», n. 6-7, 1952).

7. La Sala Italia oggi (Foto dell'autore).



degrado, incarica Arturo Assante di intervenire. Il restauro, peraltro rimasto incompiuto, viene condotto anche reinterpretando l'affresco originario sulla base di schizzi precedenti del restauratore, tanto da potersi configurare un rifacimento sostanziale dell'opera. Tuttavia, a distanza di neanche vent'anni, le condizioni dell'affresco risultavano nuovamente compromesse, fino a richiedere un nuovo intervento di restauro. La questione divenne anche oggetto di un'interrogazione parlamentare, presentata nel 1980 dal deputato Antonio Parlato, in cui si afferma: «i lavori attualmente in corso sono relativi al lavoro di recupero effettuato dall'Assante nel 1964 e non più relativi all'opera di Chiancone e Barillà, la quale è ormai da considerarsi da tempo irrimediabilmente perduta»<sup>16</sup>. Infine, nel 1996 viene approvato un ulteriore restauro dell'affresco, unitamente a quelli eseguiti negli interni. Nel 1998 la Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta ha steso una relazione tecnica, a cura dell'Ufficio Restauro interno, propeedeutico ai lavori conclusi poi nel 2000, per comprendere le cause di un degrado così rapido ed accentuato: è ipotizzato che in passato le brezze marine avessero portato fino all'edificio agenti inquinanti dall'area industriale dell'ILVA, e specifica-

mente anidride solforosa. Viene inoltre rilevato un ulteriore elemento di problematicità nel fatto che la tecnica utilizzata da Chiancone, anche per l'esigenza di rapidità, consiste in una tempera con polimeri sintetici come leganti, differente dalla tecnica poi usata da Assante.

#### *Piccinato e l'architettura teatrale*

Il rapporto di Luigi Piccinato con il teatro è capace di una comprensione specifica delle esigenze drammaturgiche, anche grazie al fatto che il fratello Carlo è violinista, oltre che regista e scenografo. Prima di quello per la Mostra d'Oltremare, l'architetto veneto ha già progettato diverse sale teatrali, acquisendo una competenza notevole anche sulla modernizzazione del teatro contemporaneo<sup>17</sup>: il Mediterraneo si configura quindi, già nelle intenzioni, in linea rispetto ad un programma di rinnovamento dell'architettura teatrale. L'architetto veneto guarda con interesse ai modelli più antichi, come a quelli eschilei ed elisabettiani, dove l'azione si svolge in mezzo al pubblico, pur restando consapevole che il teatro contemporaneo segue una via differente, in cui l'azione si guarda da un punto fisso come su un quadro bidimensionale<sup>18</sup>. Non è un caso se il progetto di ristrutturazione postbellica della

sala recupera l'idea del teatro antico e tenta di definire caratteristiche attribuire ad una tipologia ormai codificata. Ovviamente, il tentativo di rendere tridimensionale lo svolgimento dell'azione rimanda al celebre modello di Gropius e del Totaltheater, in cui gli spettatori possono circondare il palcoscenico in uno schema flessibile e adattabile alle esigenze drammaturgiche. Vanno in questa direzione le innovazioni tecnologiche realizzate da Piccinato per quanto attiene alla flessibilità del palcoscenico – con le piattaforme girevoli ed elevabili nel 1940 e la flessibilità di proscenio e boccascena nel 1952 – sebbene il rapporto tra palco e platea resti quello dei teatri tradizionali. Anche dal punto di vista illuminotecnico, egli considera superata la consuetudine di inserire 'bi-

lancia', 'ponti' e 'portali di luce' sul palcoscenico per integrarli invece all'architettura della sala<sup>19</sup>: il progetto del 1952 prevede infatti una sala luci sospesa sulla platea, nascosta agli occhi del pubblico dietro la struttura del soffitto.

La sala del Teatro Mediterraneo risponde ai criteri di flessibilità legati alla moderna drammaturgia, ma anche alla necessità di ospitare spettacoli di tipo diverso, dalla prosa alla lirica ai concerti sinfonici. Piccinato sostiene che l'innovazione tecnica e quella drammaturgica procedono di pari passo: «ed è infatti in quei momenti eccezionali della storia dell'arte drammatica nei quali, in slancio collettivo, si verifica l'aderenza perfetta e reciproca tra attori, autori, registi e architetti intorno al dramma, che può essere creato il teatro nuovo»<sup>20</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli Campi Flegrei. 9 maggio – 15 ottobre 1940*, s.l., s.d., p. 23.

<sup>2</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli e A. Maglio, Roma, Aracne, 2015, pp. 187-205. Sul teatro cfr. anche *Concorso per il progetto del Teatro e Palazzo dell'Arte*, «L'architettura italiana», n. 11/1938; *Il Palazzo dell'Arte alla Triennale*, «Architettura», gennaio-febbraio 1941, pp. 25-28; P. Sasso, *Il palazzo dell'Arte e dei Congressi*, in *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel mondo*, a cura di E. Fiore, s.n., s.l. (ma Napoli) 1952; *La Mostra d'Oltremare dalle origini a oggi*, a cura di E. Greco, Irace, Napoli, 1981. L. Pagano, *Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo*, scheda in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, ElectaNapoli, 1990, pp. 108-110; S. Polano, Guida all'architettura italiana del Novecento, Milano, Electa, 1991, pp. 488-489; R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Napoli, ElectaNapoli, 1994, p. 109; P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma, Officina, 1994, pp. 46-49; L. Pagano, *Mostra d'Oltremare*, scheda in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 209-216; Alessandro Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1998, pp. 115-116; L. Pagano, *Teatro mediterraneo*, scheda in *Napoli Guida e dintorni. Itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti, con V. Cappiello, Napoli, Clean, 2010, pp. 164-165.

<sup>3</sup> In particolare, per il complesso progetto della sala teatrale, l'impresa vanta l'esperienza del cinema-teatro Rex di Firenze, con 3000 posti, inaugurato nel 1938: *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., p. 124.

<sup>4</sup> Cfr. la scheda di Lilia Pagano in Uberto Siola, *op.*

*cit.*, pp. 108-110.

<sup>5</sup> S. Stenti, *La Napoli moderna di Luigi Piccinato. Colloquio*, in *Questioni di architettura*, a cura di S. Stenti, Napoli, Clean, 1986, pp. 143-154, qui p. 151.

<sup>6</sup> Si tratta di una tecnica a fresco con presenza di cera vergine, olio di lino e tempera: A. Basilico Pisaturo, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, II edizione, Napoli, Artstudiopaparo, 2013, p. 135. Cfr. I. Valente, *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso tra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, catalogo della mostra (Napoli, 28 ottobre – 5 dicembre 2000), a cura di M. A. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 53-66; G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, p. 149.

<sup>7</sup> *Il Palazzo dell'Arte alla Triennale*, in «Architettura», cit., pp. 25-28.

<sup>8</sup> A. Dal Pozzo Gaggiotti, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium» n. 8, 1940, pp. 57 e segg.

<sup>9</sup> *Il Palazzo dell'Arte alla Triennale*, in «Architettura», gennaio-febbraio 1941, pp. 25-28.

<sup>10</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, cit., p. 200. Sulla riapertura della Mostra, cfr. G. Russo, *Il lavoro. Le mostre. La città*, in *Mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, a cura dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Napoli, Montanino, 1952.

<sup>11</sup> *La Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, in «Rivista Municipale» nn. 6-7, giugno-luglio 1952, p. 17.

<sup>12</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, cit., pp. 199-200.

<sup>13</sup> Si tratta del ripristino, da parte dell'ingegnere Renato Gandolfi, degli spazi ad uso congressuale ed espositivo e della zona bar adiacente la Sala Italia: cfr. la pratica nell'archivio della Soprin-

tendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli.

<sup>14</sup> Cfr. la nota dell'architetto Marisa Zuccaro, *Parere espresso in ordine al progetto esecutivo di "adeguamento e riutilizzo del palcoscenico e dei camerini del Teatro Mediterraneo"*, 04/07/07, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, Faldone 4/333, Teatro Mediterraneo.

<sup>15</sup> I lavori hanno riguardato le balaustre delle scale con gli elementi vetrati Venini, il restauro e la lucidatura del pavimento del loggiato, il rinforzo con barre d'acciaio della cantoria della Sala Italia, il restauro dei capitelli delle colonne, la pulitura della controsoffittatura e la lucidatura con resina dell'affresco nel loggiato; per l'individuazione di parti infiammabili nella calotta della volta del controsoffitto, si è provveduto allora ad una modifica della forma dei corpi illuminanti per proteggere il soffitto dal calore delle emissioni luminose. Sempre nel 1999, i lampadari della Sala Italia, disegnati da Gio Ponti e realizzati da Venini, sono stati oggetto di un intervento e, come risulta dalla relazione tecnica allegata alla perizia firmata dall'architetto Gambardella, alcuni elementi in vetro originali furono ritrovati nei depositi dell'edificio e quelli mancanti furono ordinati alla ditta Venini, dovendosi perciò escludere che si tratti di elementi integralmente originari.

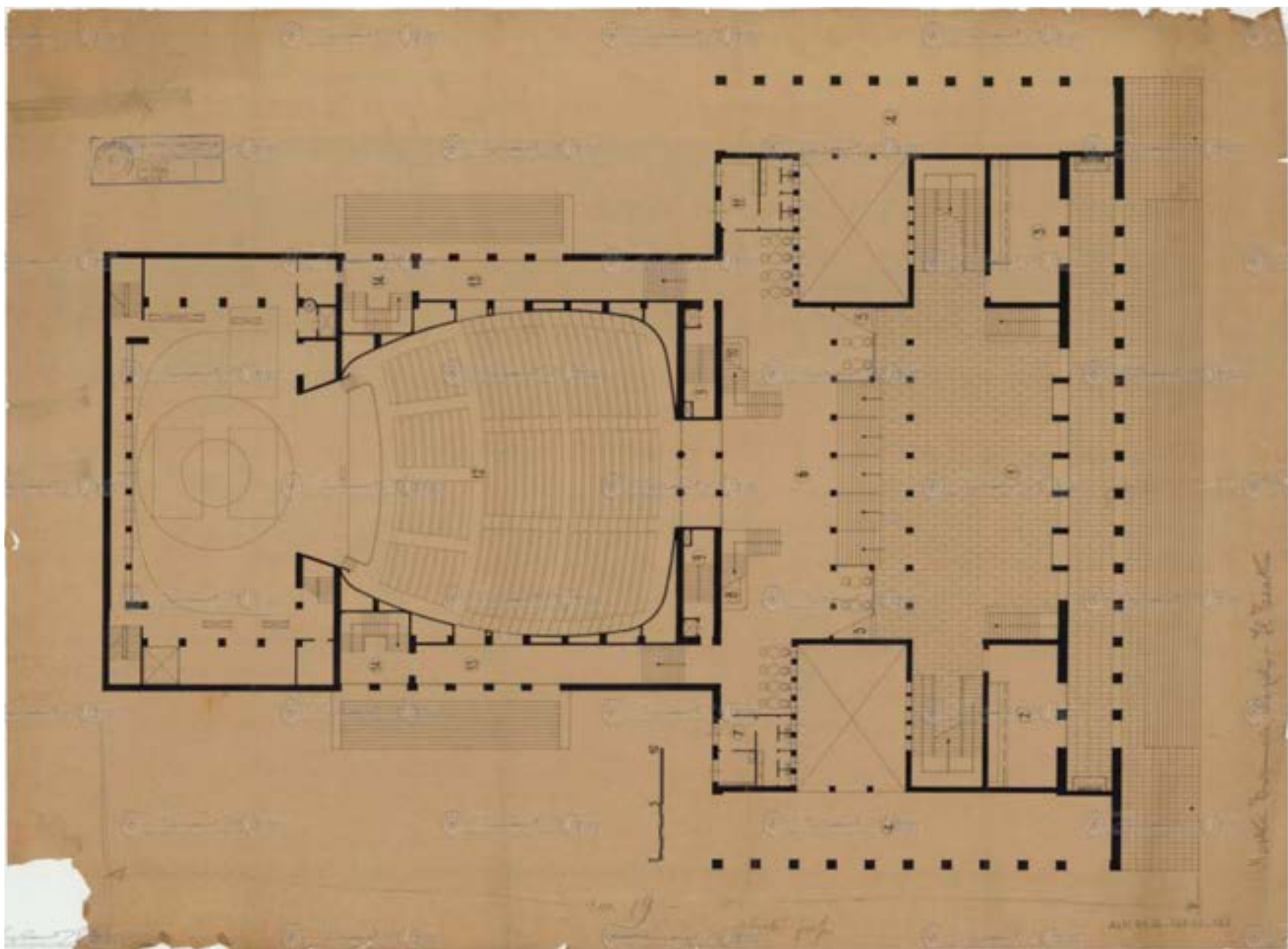
<sup>16</sup> Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli.

<sup>17</sup> M. Savorra, *Luigi Piccinato e 'la nuova architettura teatrale in Italia'*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, cit., pp. 107-119.

<sup>18</sup> L. Piccinato, *Avvenire del teatro di prosa*, in «Metron» n. 44/1952, pp. 52-59, poi in *Scritti vari 1924/74 e 1975/77*, 3 voll., stampato in proprio, Roma 1977, vol. III, pp. 933-942, p. 936.

<sup>19</sup> Ivi, p. 937.

<sup>20</sup> Ivi, p. 938.



# Il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte come fulcro della Mostra d'Oltremare a Napoli. Questioni di Restauro

Renata Picone

## *Specificità e valori da tramandare al futuro*

Ideato da Luigi Piccinato nel 1939, il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte costituisce il vero fulcro dell'intero quartiere fieristico della Mostra d'Oltremare di Napoli: ciò è testimoniato sia dalla sua collocazione strategica all'interno della planimetria insediativa di Canino e Piccinato della Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare<sup>1</sup> sia dalla spiccata monumentalità del suo prospetto.

Posizionato al termine dell'asse principale di accesso alla Mostra da Piazzale Tecchio, dopo la sequenza lineare delle ventotto fontane che ne scandiscono l'area a verde, il Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte funge da sfondo del lungo viale, divenendone l'icona: esso, infatti, costituisce il primo episodio architettonico che il visitatore incontra nel suo cammino all'interno della Mostra.

È in questo quadro che va analizzato lo schema compositivo dell'edificio del Teatro, ideato da Nino Barilla, Giuseppe Sambito, Filippo Mellia e Vincenzo Gentile vincitori del concorso nel 1940 e sostanzialmente confermato, dopo i danni provocati dai bombardamenti aerei del 1943, nella ricostruzione post-bellica effettuata in occasione della mostra del 1952 da Luigi Piccinato, che già ne aveva curato la progettazione degli interni (figg. 1-2).

Particolarmente interessante, nell'ampio quadro dei progetti presentati al concorso del 1938, è la proposta dell'Ingegnere Michele Giovane di Girasole, di cui si pubblicano i disegni conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli<sup>2</sup> (figg. 3-4). La proposta presenta un'interessante articolazione di stampo futurista, in cui lo sviluppo degradante delle masse piene, con soluzioni d'angolo smussate e forti tagli verticali, attutisce l'impatto della facciata sullo sfondo del vialone. Rispetto al progetto vincitore di Sambito, Mellia e Gentile, la soluzione proposta da Giovane di Girasole presenta un'analoga tensione al monumentalismo, che risulta essere ancora fortemente legata ad un linguaggio del primo ventennio del Novecento.

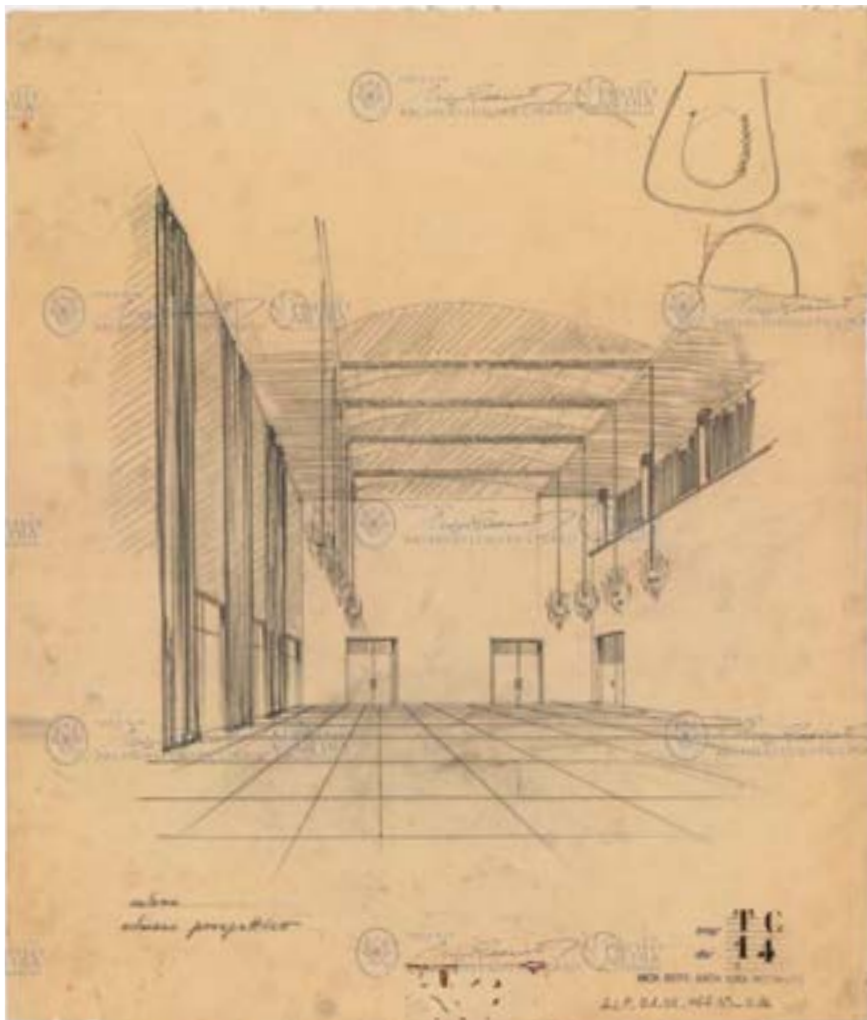
Le foto inedite delle fasi di costruzione del Teatro di Barilla, Sambito e Gentile nel 1940 che qui si pubblicano testimoniano il quadro di un cantiere ancora sperimentale, in cui l'adozione innovativa dell'esile struttura in cemento armato con casseforme e centine in legno, delinea un linguaggio costruttivo e architettonico relativamente all'avanguardia, già proiettato verso forme

e tecniche che avranno una compiuta soluzione nel ventennio successivo (figg. 5, 6). Il telaio modulare di pilastri e travi che si infittisce al piano superiore scandisce ritmicamente la composizione: esso non viene esibito, ma si arricchisce soprattutto nella parte basamentale di tamponature, che ricordano piuttosto il senso delle masse piene di un'architettura in muratura.

L'edificio progettato e realizzato da Luigi Piccinato<sup>3</sup> nel 1952 si sviluppa secondo una pianta a T, le cui ali, una volta occupate dal Palazzo dell'Arte, ospitano oggi uffici amministrativi, e il cui corpo principale allungato ospita l'Auditorium, la Sala Italia e l'Atrio principale.

Anche nella ricostruzione del 1952 la monumentalità del prospetto principale è affidata all'idea di un basamento pieno – che racchiude la scalinata di accesso in marmo travertino affiancata da masse piene rivestite in marmo serpentino color verde – sormontato dal porticato di accesso, anch'esso interamente rivestito in marmo serpentino, e quindi dal loggiato che, sullo sfondo costituito dall'affresco di Nino Barilla e Alberto Chiancone<sup>4</sup>, dispone quattordici colonne giganti culminanti in una cornice aggettante. L'effetto chiaroscurale dell'ampio loggiato amplifica il valore semantico dell'edificio, che fonde architettura e arti minori in un sapiente ed equilibrato rapporto. Il porticato di accesso costituisce esso stesso un'ampia sala di oltre 800 mq, interamente pavimentata in marmo, che distribuisce i visitatori alle varie funzioni previste all'interno; lo spazio è racchiuso ai due estremi dai due corpi-scala in marmo grigio, che servono i vari piani dell'ex Palazzo dell'Arte. La copertura del loggiato è costituita da un controsoffitto arcuato, parzialmente sostituito in un intervento di ristrutturazione realizzato alla fine degli anni Novanta del Novecento.

Le facciate laterali dell'edificio sono caratterizzate da volumi pieni interrotti da finestre a trabeazione rettilinea semplicemente ritagliate nelle masse murarie. Le fronti minori sono rivestite in lastre di marmo travertino - quella a sud - e da intonaco liscio. La facciata postica, probabilmente la più lontana dal progetto originario del 1940, conclude il lato lungo della planimetria a T dell'edificio, e presenta, pertanto, dimensioni ben più ridotte rispetto a quella principale. Tale prospetto, caratterizzato da un forte slancio verticale, è composto da una parte basamentale a porticato, con sette aperture, rivestita in travertino, e da un registro superiore caratterizzato dall'allineato succedersi di di-



ciannove sottili lesene giganti in cemento armato che racchiudono tamponature verticali costituite da lamiera metalliche ondulate sovrapposte l'una all'altra ad ogni interpiano. Queste ultime sono fissate ad ogni livello su un'esile struttura metallica, ancorata ad ogni piano sui solai intermedi, e alla struttura verticale delle lesene-setti in cemento armato.

La Sala dell'Auditorium (fig. 9), progettata per ben due volte da Luigi Piccinato<sup>5</sup>, si articola in un ampio spazio a cavea atto ad accogliere ottocento spettatori. Lo spazio del teatro del 1952 si differenzia dalla sala eseguita nel 1940, danneggiata nel corso del secondo conflitto mondiale da una bomba abbattutasi in corrispondenza della balconata, per l'eliminazione della galleria, col fine di ottenere una migliore visibilità.

Una volta ampliata la sala, sorse tuttavia la necessità di eliminare il boccascena e di estendere la zona del palcoscenico fino ad una dimensione netta di venti metri, pari quasi al doppio di quella precedente; si optò di mantenere, comunque, la possibilità di restringere il palcoscenico a seconda delle varie necessità mediante l'ausilio di due torri mobili. Viene inoltre progettato nel 1952 un proscenio, anch'esso mobile e regolabile in altezza.

A pag. 412

1. N. Barillà, G. Sambito, F. Mellia, V. Gentile, Progetto vincitore del concorso del 1938 per il complesso degli edifici Teatro e Palazzo dell'Arte nella *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Pianta generale. Archivio digitale Luigi Piccinato, [www.archivioluigipiccinato.it](http://www.archivioluigipiccinato.it)

2. N. Barillà, G. Sambito, F. Mellia, V. Gentile, Progetto vincitore del concorso del 1938 per il complesso degli edifici Teatro e Palazzo dell'Arte nella *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Salone, schizzo prospettico. Archivio digitale Luigi Piccinato, [www.archivioluigipiccinato.it](http://www.archivioluigipiccinato.it)

3. M. Giovane di Girasole, *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Progetto per il *Complesso degli Edifici Teatro e Palazzo dell'Arte*, 1° settembre 1938. Vista prospettica del fronte principale. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897.

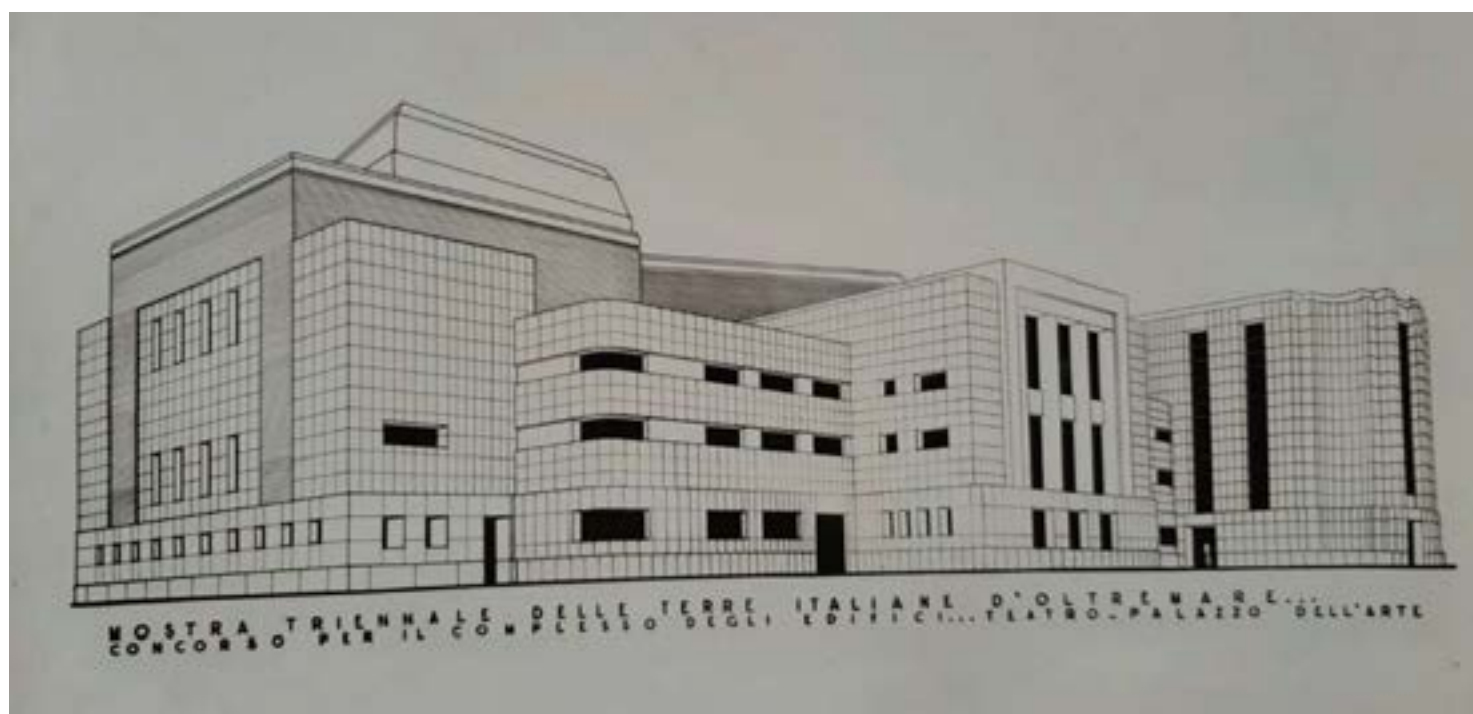
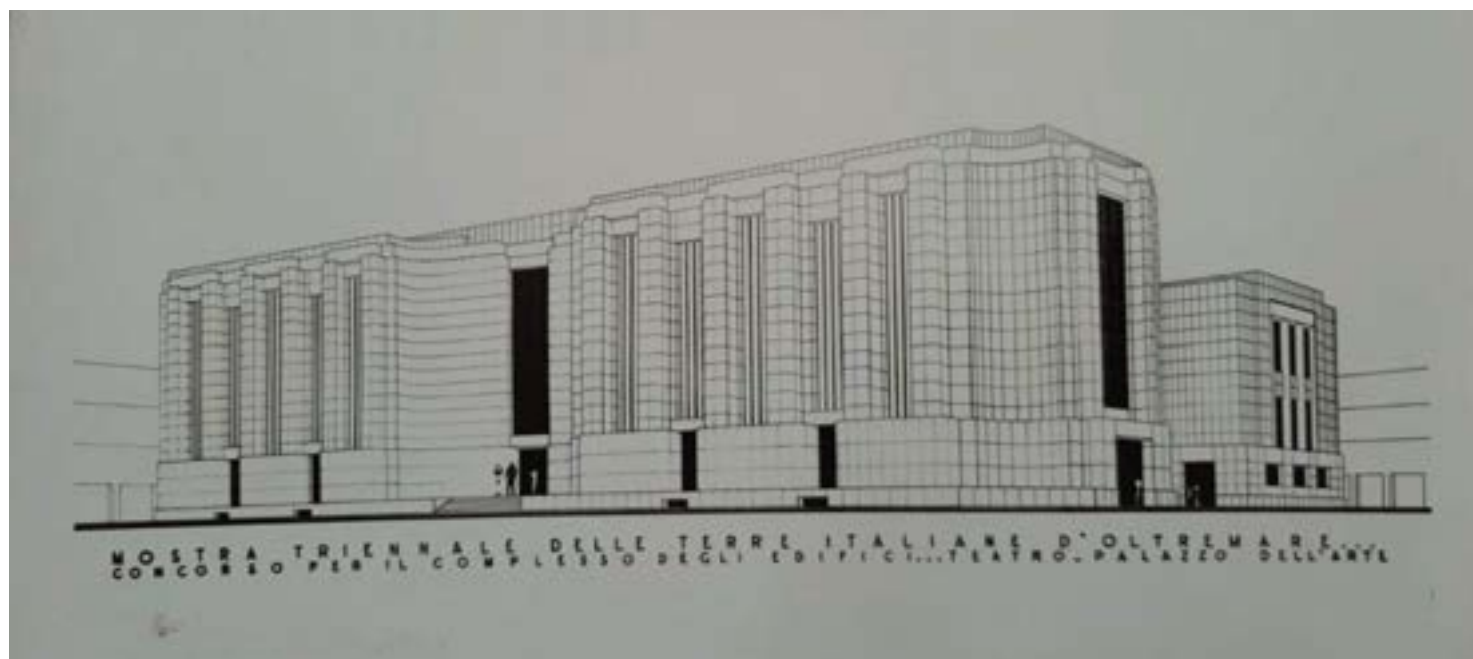
4. M. Giovane di Girasole, *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Progetto per il *Complesso degli Edifici Teatro e Palazzo dell'Arte*, 1° settembre 1938. Vista prospettica del fronte laterale. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897.

Come testimoniano le macchine sceniche tuttora presenti, nella ricostruzione di Piccinato del 1952 la parte centrale del palcoscenico, del diametro di circa m. 13,50, fu resa girevole ed elevabile; oggi tali dispositivi, ancorché presenti al di sotto del palcoscenico, sono del tutto desueti e non utilizzabili in sicurezza. L'obiettivo di Piccinato era evidentemente quello di perseguire la massima flessibilità di utilizzo e di dimensioni della sala, creando la possibilità, tra platea e palco, di fruire di una fossa per gli orchestrali di circa 80 mq., una sorta di 'golfo mistico' ancorché di dimensioni ridotte. Negli anni sessanta del Novecento quest'ultimo è stato chiuso in modo da ingrandire il palco alla quota della platea. Nel 2007 il palcoscenico è stato ulteriormente ampliato, raggiungendo le dimensioni attuali e rivestito dalla *moquette* di colore azzurro.

Il teatro concepito da Piccinato colpisce per l'innovatività dei materiali adottati<sup>6</sup> e per l'armonia raggiunta tra spazio architettonico e opere di arte figurativa: sperimentali sono, infatti, i materiali che costituiscono il controsoffitto gradonato, sagomato in modo da ottenere una buona resa acustica, i rivestimenti in metallo microforato della parte superiore delle pareti verticali, il pavimento in Linoleum, i rivestimenti in legno sagomato dei *lambris*, le plafoniere in 'metacrilato' che diffondono la luce dei neon orizzontali che scandiscono i gradoni della copertura, oggi purtroppo obliterati da un intervento sostitutivo. L'articolazione a gradoni del soffitto dell'Auditorium viene interrotta dalla 'sala luci', spazio sospeso sulla platea, chiuso esclusivamente da un sottile tubolare metallico cui agganciare i corpi illuminanti rivolti verso il palcoscenico.

Vi è poi la Sala Italia (fig. 2) – disposta lungo il loggiato al centro della facciata principale – caratterizzata da un vaso rettangolare pavimentato in marmo e sormontato da un soffitto ad arco ribassato, sospeso e staccato dalle pareti verticali,





decorato con pregevoli rilievi in gesso. Analoghi rilievi ne connotano le due pareti di fondo. Elemento caratterizzante la sala è la teoria di lampadari in vetro disposta sui due lati lunghi, realizzati dalla vetreria Venini di Murano, su disegno di Giò Ponti. Tali lampadari, ancorché lacunosi in alcuni punti, sono stati oggetto, nell'ultimo decennio, di un intervento di integrazione delle parti mancanti con elementi vitrei prodotti dalla stessa ditta veneta.

L'atrio principale, disposto longitudinalmente lungo il porticato,

nella sua parte centrale, è costituito da un ampio invaso rettangolare pavimentato in marmo serpentino che dà accesso all'Auditorium: esso è costituito da un ridotto inferiore ai cui lati sono disposte le scalinate d'accesso al ridotto superiore, nel cui ballatoio è oggi disposto il bar, e alla sala del Teatro. Elemento artistico connotante l'intero spazio architettonico dell'Atrio di accesso al Teatro è costituito dall'esile balaustra a setti verticali in ottone, progettata da Luigi Piccinato, nei cui elementi verticali sono disposte 'bolle' in vetro colorato prodotte nel 1952 dalla



vetreria Venini di Murano, fissate con anelli metallici alla sezione circolare del corrente verticale. L'atrio, le scale ed il ballatoio sono stati oggetto di un intervento di recupero alla fine degli anni novanta del Novecento (1997-2000); in particolare l'intervento di Cherubino Gambardella ha previsto una messa a norma della balaustra artistica con elementi metallici che consentono di innalzare la quota della balaustra, rispettando i requisiti dimensionali richiesti dall'attuale normativa e, al tempo stesso, di tenere i fruitori distanti dagli elementi in vetro, sporgenti rispetto al filo della balaustra, con la riduzione del rischio di un loro danneggiamento.

Al pari della ringhiera del *Foyer* dell'Auditorium, elemento caratterizzante e qualificante i due corpi scala laterali del corpo centrale del Palazzo dell'Arte è la ringhiera cosiddetta 'a materasso' che, nella logica dell'utilizzo di materiali sperimentali, utilizza cavi in acciaio ritorti di colore rosso e morsetti per rea-

lizzare un disegno appunto 'a materasso', fortemente connotante la cifra artigianale\esperimentale degli elementi di finitura del Teatro e dell'ex Palazzo dell'Arte che oggi ospita gli uffici dell'Ente Mostra d'Oltremare di Napoli. Il motivo sinuoso a materasso viene riprodotto nell'ampio fregio in gesso disposto sul soffitto che copre il corpo scala all'ultimo livello. Le coperture dell'Ex Palazzo dell'Arte sono costituite da solai piani a livelli sfalsati, ricoperti in guaina bituminosa. Su di essi sono stati disposti, nell'ultimo ventennio, macchinari ed apparecchiature esterne soprattutto per impianti di condizionamento e per il benessere termo-igrometrico degli spazi ricettivi del teatro e delle sale adiacenti.

Così come testimoniano le foto del cantiere originario di costruzione, la struttura portante dell'intero edificio è costituita da pilastri e travi in cemento armato con armature in ferro liscio e copri-ferro di spessore esiguo e da solai latero-ce-

5. Mostra d'Oltremare di Napoli, Foto del Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte in costruzione. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897.

6. Mostra d'Oltremare di Napoli, Foto del Teatro Mediterraneo e Palazzo dell'Arte in costruzione. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897.

7. Mostra d'Oltremare di Napoli, la facciata postica. Foto di S. Iaccarino, luglio 2020.

8. Mostra d'Oltremare di Napoli, il portico della facciata postica. Foto di S. Iaccarino, luglio 2020.

mentizi; le tamponature sono realizzate in mattoni forati rivestiti all'esterno in marmo travertino e serpentino nelle parti basamentali.

Assai ampia è la varietà dei materiali di finitura, in particolare quelli utilizzati per soluzioni 'speciali', quali la facciata postica del Teatro: si tratta di materiali sperimentali per l'epoca, per lo più provenienti dall'ampia gamma di prodotti autarchici, industriali e artigianali, che proprio allora vedevano le loro prime realizzazioni e che venivano con fiducia impiegati nelle nuove architetture.

Nella ricostruzione di Piccinato del 1952, vengono in tal senso impiegati nel *foyer* e nella Sala Italia materiali vitrei prodotti artigianalmente *ad hoc* dalla vetreria Venini di Murano, come le bolle di vetro della balaustra, i lampadari della Sala Italia, disegnati da Giò Ponti, e, ancora nella sala Italia, i gessi a bassorilievo delle pareti di fondo e del controsoffitto curvo. La cifra sperimentale dei materiali utilizzati nell'edificio raggiunge tuttavia i suoi esiti più spinti nella sala dell'Auditorium: qui il nuovo, per l'epoca, materiale plastico per eccellenza, il Linoleum<sup>7</sup>, viene impiegato per la pavimentazione e pannelli di metallo microforato, impostati su un *lambris* di legno a piccole doghe, rivestono invece le pareti laterali. Del tutto innovativa è la struttura del soffitto della sala, con struttura a gradoni, in acciaio e pannelli fonoassorbenti microforati coibentati con lana di vetro, sospesa mediante tiranti metallici alle travi in cemento armato della copertura del teatro. Ai gradoni della struttura del controsoffitto, corrispondono all'interno della sala ampie fasce di strutture plastiche in metacrilato, prodotte dalla allora nascente industria della 'plastica applicata alle costruzioni', che filtrano la luce dei neon retrostanti, imitando le sfaccettature dei cristalli. In alcuni documenti risalenti agli anni Cinquanta e sessanta del Novecento si fa cenno, a proposito di tali elementi di rivestimento plastici retro-illuminati da strisce continue di neon, al *Polyglass*, materiale che risulta essere in produzione a partire dal 1957 presso un'omonima ditta di materiali plastici attiva in provincia di Treviso. In realtà tale ditta, che fino al 1969 si caratterizzava per una produzione poco più che artigianale,



è oggi stata assorbita da una società multinazionale di materiali per l'edilizia e continua a produrre a livello industriale sistemi impermeabilizzanti in PVC<sup>8</sup>. Vi è dunque ragione di credere che tali strutture plastiche utilizzate da Piccinato nel plafone gradonato di copertura della Sala dell'Auditorium con una forte consapevolezza dell'innovatività materica non siano più in produzione. La non scontata disponibilità di questi materiali sperimentali, frutto della forte spinta industriale nata in seno alla politica autarchica del regime fascista<sup>9</sup>, rende oggi maggiormente problematico il progetto di restauro degli edifici in cui essi furono impiegati: non potendo lavorare per 'integrazione distinguibile' con l'utilizzo di materiale uguale o fortemente affine e compatibile, si rende necessaria una sperimentazione di soluzioni non scontate che garantiscano compatibilità materica e figurativa, oltre che filologica con l'elemento preesistente.



Nel Teatro Mediterraneo, ampio è al contempo l'utilizzo di materiali tradizionali, come il marmo: a parte la sala dell'Auditorium, del bar e di molti uffici, le pavimentazioni di tutte le aree comuni dell'edificio sono marmoree. In particolare, è possibile riscontrare marmo travertino e serpentino nel *foyer* e marmo grigio bardiglio per i corpi scala, nonché per le zone più rappresentative. Anche le due ali dell'edificio dell'ex Palazzo dell'Arte sono servite da scale in marmo grigio costituite da due rampe laterali a sbalzo ed una centrale di dimensione maggiore, con struttura 'a ginocchio' sospesa tra il ballatoio ed il pianerottolo successivo. Nei vani scala in marmo grigio bardiglio che, disposte ai due lati estremi del corpo della facciata, servono i vari piani adibiti ad uffici, la sperimentazione nei materiali impiegati tocca l'acme nella 'fragile' quanto pregiata ringhiera 'a materasso'. Il controsoffitto decorato che copre il vano della scala, di forte valore plastico, richiama il decoro della ringhiera: si tratta di un elemento in gesso dal disegno sinuoso – che richiama il motivo delle ringhiere – che viene sospeso al solaio piano di copertura grazie ad elementi metallici.

*Per un progetto di restauro. Problematiche di conservazione e principali criticità*

L'edificio del Teatro Mediterraneo ed ex Palazzo dell'Arte presenta nel suo complesso un'ampia varietà di problematiche conservative, dovuta anche alla vasta gamma dei materiali che lo costituiscono, nonché alla fragilità intrinseca della cifra sperimentale adottata da Piccinato.

Lo stato di conservazione complessivo della fabbrica è discreto, essendo peraltro garantito – rispetto ad altri manufatti presenti nel polo fieristico - da un'utilizzazione costante sia degli spazi ricettivi che di quelli adibiti ad uffici. L'attuale stato degli elementi strutturali ma soprattutto di quelli di finitura richiederebbe un attento progetto di restauro e riqualificazione funzionale finalizzato a preservare il valore dell'opera nel suo complesso, attuando interventi conservativi e non meramente sostitutivi su quegli elementi caratterizzanti, ancorché fragili,

9. Sala dell'Auditorium. Foto dell'interno prima dei danni causati dal bombardamento del secondo conflitto bellico.

10. Facciata principale del Teatro Mediterraneo in cui risulta visibile il giunto strutturale. Foto di S. Iaccarino, luglio 2020.

che richiedono un approccio culturalmente consapevole e tecnicamente avveduto.

La diversa natura delle problematiche conservative riscontrabili su un edificio dalle componenti eterogenee non deve, infatti, indurre a considerare il progetto di restauro quale semplice sommatoria di singoli interventi tecnico-manutentivi, ma piuttosto condurre i tecnici ad affrontare ciascuna problematica conservativa inquadrandola in una logica complessiva e di scelte generali che appartengono alla cultura del restauro e della trasmissione al futuro di un elemento architettonico connotante la cultura del moderno.

Analizzando lo stato di conservazione del prospetto principale del Teatro Mediterraneo con particolare riferimento alla parte basamentale in marmo in cui è ritagliata la scala, emerge un iniziale stato di degrado del rivestimento in marmo serpentino in corrispondenza delle masse piene disposte ai lati dello scalone, dove una mancata irreggimentazione delle acque meteoriche ha provocato fenomeni di dilavamento e rigonfiamento delle lastre, con formazioni iniziali di dilavamento e croste nere. Iniziali fenomeni di degrado riguardano anche la stessa scala principale di accesso all'edificio in travertino. La facciata principale presenta inoltre il problema diffuso della mancata adesione delle lastre di rivestimento in travertino alla struttura muraria sottostante. Tali lastre furono apposte all'epoca della costruzione con malte cementizie che, essendosi in alcune parti polverizzate, favoriscono l'ingresso delle acque meteoriche, che dilavano sulla facciata infiltrandosi negli interstizi e favorendo l'accentuazione dei fenomeni di degrado, generalmente associati alla presenza di acqua non correttamente irreggimentata. Tale problema ha presentato i suoi effetti macroscopici nel rigonfiamento di alcune lastre, tant'è che l'Ente della Mostra d'Oltremare è già intervenuto in passato con chiodature meccaniche atte ad assicurare l'aderenza al supporto; intervento che tuttavia non ha avuto la durata sperata, richiedendo oggi una revisione del sistema di adesione delle lastre al supporto murario.

Una criticità tipica del prospetto principale del Teatro è rappresentata da un giunto strutturale che, data la considerevole lunghezza, Piccinato dispose, sin dalla sua ricostruzione nel 1952, sul lato est, allo scopo di consentire all'edificio di adeguarsi alle dilatazioni termiche e ai movimenti del terreno (fig. 10). Tale sistema si rivelò problematico sin dall'epoca della fondazione del quartiere fieristico: il giunto, che taglia in verticale il porticato, il loggiato, la colonna gigante, il cor-



nicione di coronamento e la parete di supporto all'affresco, oltre che il pavimento del loggiato, ha uno spessore variabile tra i cinque e i dieci cm. e si presenta oggi quasi totalmente disintegrato, con materiale fratturato e non più elastico: in tali condizioni non solo non assicura la sua funzione 'ammortizzatrice', ma costituisce una via d'accesso preferenziale alle acque meteoriche e quindi al degrado delle parti che attraversa. In particolare, il giunto ammalorato favorisce le infiltrazioni d'acqua al solaio in cemento armato che separa il loggiato dal porticato sottostante, creando degrado e dissesti come, ad esempio, la caduta di tavelle in laterizio fratturate a causa dell'aumento di volume dei ferri ossidati e sottoposti a fenomeni di carbonatazione, in special modo nella zona occupata degli uffici della Mostra d'Oltremare.

Analoghe sono le problematiche conservative riscontrabili sui prospetti laterali: nel prospetto sud è leggibile il problema del rigonfiamento delle lastre di travertino, che stanno lentamente distaccandosi dalla muratura sottostante. Anche le porzioni intonacate presenti nei prospetti dei sotto porticati,

nei corpi emergenti in copertura e in quello dei cortili risultano in condizioni precarie, con problemi diffusi di rigonfiamento e dilavamento. Particolarmente problematico, inoltre, si presenta lo stato di conservazione della cornice di coronamento che chiude l'edificio, la cui struttura in calcestruzzo armato si presenta fortemente segnata da degrado dovuto all'azione dell'acqua meteorica.

Si può affermare che, anche a causa della sua esposizione, la facciata posteriore del Teatro Mediterraneo costituisce il luogo con maggiore degrado dell'intero manufatto: le lesene giganti che la caratterizzano sono interessate da avanzati fenomeni di ossidazione e carbonatazione dei ferri di armatura del cemento armato, con conseguente caduta dei copriferro, peraltro recentemente spicconati, quelli pericolanti, dall'Ente Mostra per problemi di sicurezza. Le lamiere di tamponamento presentano un apparente degrado, seppur iniziale, riscontrabile anche in corrispondenza dei solai intermedi che, non sufficientemente isolati e coibentati dall'esile e quasi 'provvisoria' struttura delle lamiere, presentano anch'essi fenomeni di ossidazione dell'armatura. La consistenza strutturale oltre che l'immagine di tale facciata appaiono fortemente problematiche, anche a causa dell'intervento di rimozione, per motivi di sicurezza, del materiale instabile o pericolante. Passando ad analizzare le problematiche conservative degli spazi interni del Teatro, si può constatare quanto la Sala dell'Auditorium, forse anche a causa dell'alta cifra di 'sperimentazione' adottata da Piccinato nella scelta dei suoi materiali di finitura, pone oggi, da un punto di vista dello stato di conservazione, urgenti problemi relativi non solo al restauro e alla valorizzazione dei suoi elementi qualificanti, ma anche alla sua piena ri-funzionalizzazione e messa a norma.

La problematica conservativa principale è dalla dall'unicità di questi elementi, essendo stati progettati *ad hoc* per questo edificio con materiali fortemente sperimentali e, pertanto, non sufficientemente sperimentati alla 'prova del tempo'. Molti di essi, come il materiale plastico del plafone luminoso del 1952, non sono più in produzione richiedendo al restauratore soluzioni *ad hoc* che, nel rispetto di criteri di compatibilità, distinguibilità e reversibilità, possano costituire una soluzione convincente e condivisa, capace di dialogare con la preesistenza incrementando la qualità architettonica dello spazio teatrale.

Soluzioni restaurative studiate ad hoc richiede sicuramente nella Sala dell'Auditorium la balaustra della galleria retrostante in legno intarsiato, raffigurante strumenti musicali, che presenta fenomeni di degrado e di opacizzazione mentre, focalizzandosi su questioni inerenti alla messa a norma, essa gode di un'altezza troppo esigua, richiedendo pertanto un intervento che la adegui alle leggi per la fruizione in sicurezza, senza intaccarne i valori plastici ed artistici.

Come anticipato, altra peculiarità della Sala dell'Auditorium del Teatro era rappresentata dalle plafoniere in metacrilato denominato Polyglass, che consentivano l'illuminazione della sala seguendo longitudinalmente l'andamento dei gradoni del controsoffitto di copertura, presentavano un avanzato stato di degrado: esse, nel tempo, hanno subito un processo di opacizzazione degli elementi plastici imitanti la forma del cristallo, che si caratterizzavano per dare un forte effetto di luminescenza ai sistemi di illuminazione continua previsti da Piccinato. A tale opacizzazione ha fatto seguito una cristallizzazione degli elementi di piccole dimensioni incastrati tra loro a formare una fitta trama, comportando una situazione critica di continui distacchi di parti. Questa grave *conditio* conservativa, rendendo di fatto problematica una fruizione in sicurezza degli spettacoli da parte del pubblico, ha portato alla rimozione del sistema progettato da Piccinato, per il quale un intervento di ripristino sarebbe risultato sicuramente più oneroso e complesso rispetto ad un semplice piano di sostituzione, realizzatosi negli ultimi anni.

Nella Sala dell'Auditorium ritroviamo anche balaustre in materiale metallico dipinto ad imitazione dell'ottone, per analogia con le balaustre delle scale progettate da Piccinato nel 1952, aggiunte nel corso degli ultimi anni, che si presentano matericamente e formalmente inadeguate alla qualità architettonica che la sala teatrale ancora conserva. Inoltre, il pavimento dell'Auditorium in Linoleum, altro materiale frutto della produzione autarchica del tempo, si presenta, nonostante le recenti parziali sostituzioni, a tratti degradato, con alcuni rigonfiamenti e distacchi nei punti di giunzione.

Gli spazi dell'ex Palazzo dell'arte, complessivamente in buone condizioni, necessitano di un intervento conservativo alle scale monumentali in marmo grigio bardiglio, con una particolare attenzione al monitoraggio del suo funzionamento strutturale.

Lo stato di conservazione della ringhiera 'a materasso' di tali corpi scala è attualmente precario, e meriterebbe un attento intervento di conservazione che lo metta in sicurezza, garantendone la funzione e preservandone i valori plastici, materici e figurativi.

Per quanto riguarda invece lo stato di conservazione delle coperture dell'ex Palazzo dell'Arte, esso è generalmente mediocre, con particolari criticità riscontrabili in quella zona di copertura che corre longitudinalmente in prossimità della facciata principale e che si presenta leggermente rialzata rispetto alle quote di copertura adiacenti.

Particolare criticità viene riscontrata in prossimità dei cupolini di copertura in materiale plastico che sono stati ritagliati nel solaio superiore degli uffici dell'Ufficio tecnico della Mostra, per l'illuminazione dall'alto di alcuni spazi, in corrispondenza dei quali si registra una situazione di evidente ristagno.

### *Criteri generali e linee guida per il restauro*

Il Teatro Mediterraneo della Mostra d'Oltremare rappresenta per Napoli oggi, nonostante i suoi problemi di conservazione, uno spazio aggregativo di alta rappresentatività e uno dei principali episodi di quella 'Galleria architettonica' che la Mostra costituisce in sé, suscettibile a divenire in futuro, nel suo complesso, un itinerario architettonico di ampio interesse turistico, oltre che convegnistico-ricettivo. Esso potrebbe essere inserito negli itinerari di un turismo colto e avvertito, interessato all'architettura moderna, di cui si avverte sempre più l'esigenza in una città come Napoli, ricca di patrimonio architettonico e artistico non ancora sufficientemente conosciuto e diffuso.

Dato l'indiscusso valore monumentale e iconico dell'edificio, testimonianza di una particolare fase (sperimentale e autarchica) dell'arte costruttiva, nonché del dibattito architettonico di una significativa stagione del Novecento italiano, i parametri-guida che dovranno orientare gli interventi saranno in generale quelli complessivamente condivisi dalla contemporanea cultura del restauro architettonico.

Prima di tutto va specificato che il progetto di restauro e riqualificazione di un sistema complesso come quello del Teatro Mediterraneo deve necessariamente affiancarsi ad un'analisi degli aspetti impiantistici, che in passato sono stati tralasciati o affrontati con interventi sporadici, rivelandosi inadeguati a garantire, per la fruizione degli spazi, i parametri attuali di benessere termo-igrometrico e acustico, e lesivi del carattere monumentale dell'opera.

Ciò premesso, si può fissare tra i criteri generali di un intervento restaurativo quello della *massimizzazione della permanenza*: esso richiederebbe, ad esempio, di consolidare gli intonaci non pericolanti, e di integrare solo le parti mancanti a scopo protettivo della struttura sottostante. Tali integrazioni, tuttavia, devono obbedire al criterio della *compatibilità* anche materica delle aggiunte, e quindi avere una composizione simile alle parti di intonaco preesistente, preventivamente analizzate.

Va dunque perseguito il criterio del *minimo intervento*, volto alla massimizzazione della permanenza dei lasciti di tutte le fasi che caratterizzano la fabbrica architettonica nella sua ultima configurazione. Quest'ultima dovrà quindi essere vista come 'palinsesto', più che come l'esito progettuale di un'unica epoca, quella originaria, che nel caso specifico del Teatro Mediterraneo coincide peraltro con una fase, quella dell'inaugurazione del 1940, durata solo alcuni mesi a causa dei danni dei bombardamenti aerei effettuati sull'area della Mostra nel corso del secondo conflitto mondiale; danni che resero com'è noto, necessaria la ricostruzione post-bellica sancita dall'inaugurazione dell'Esposizione del 1952.

Altro criterio-guida di fondamentale importanza è quello della *distinguibilità delle aggiunte* che si rendessero necessarie

per un adeguamento funzionale o tecnico delle singole parti dell'edificio. In tal caso andrà prediletta la scelta che porta a distinguere nettamente gli elementi aggiunti nel restauro contemporaneo rispetto alla preesistenza degli anni cinquanta del Novecento, ciò nell'intento di non cadere nell'equivoco, spesso ricorrente negli interventi di 'restauro del moderno', di effettuare un intervento mimetico, che non rispetti l'istanza storica e che rinunci alla sincera datazione di ogni intervento quale cifra distintiva della propria epoca. Si tratta di un lavoro delicato che postula una progettazione di alta qualità attenta all'ascolto della preesistenza, che non la prevarichi, ma instauri con essa un proficuo dialogo, in cui la contemporaneità costituisce un valore aggiunto e una nuova cifra attrattiva per l'opera architettonica intesa quale 'palinsesto'. Tali aggiunte dovranno essere matericamente oltre che formalmente compatibili rispetto al contesto in cui vengono inserite e ai materiali che costituiscono la preesistenza<sup>10</sup>.

Altro aspetto da considerare nella scelta tra più tecniche di intervento dovrà essere la 'reversibilità', in modo da consentire una correzione in corso d'opera delle tecniche adottate,

o addirittura, nei casi in cui queste si rivelino inadeguate o dannose alla 'prova del tempo', una loro rimozione sicura.

Ulteriore criterio-guida sarà poi la necessità di un 'progetto di conservazione programmata' che, a valle dell'intervento straordinario di restauro, ne garantisca la durata nel tempo e consenta eventualmente correzioni o adeguamenti degli interventi previsti.

Ciò in una logica che prediliga una 'manutenzione conservativa e non sostitutiva' degli elementi di finitura e che adotti tecniche artigianali eseguite da mano d'opera specializzata. Si può dunque concludere sottolineando quanto la complessità e l'unicità del Teatro Mediterraneo comporti la necessità di identificare e di perseguire criteri generali e linee guida per un intervento di restauro e valorizzazione che miri a preservarne e incrementarne i valori storici, documentali, artistici e materici, senza però rinunciare ad una ri-funionalizzazione dei suoi spazi, che innalzi la qualità della fruizione e restituisca alla città, nella pienezza dei suoi valori espressivi, la significativa testimonianza di un'architettura di qualità della metà del Novecento italiano.

## Note

<sup>1</sup> G. Pagano Pogatschnig, I. Bertolini, G. Fiorin e G. Vincenzi, *Repertorio 1934 dei materiali per l'edilizia e l'arredamento*, Editoriale Domus, Milano, 1934; U. SIOLA, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, ElectaNapoli, Napoli, 1990; *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Electa, Milano 2004; *Materiali del Moderno. Campi, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Gangemi Editore, Roma, 2017; *Napoli - Guida e dintorni-itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti e V. Cappiello, Clean, Napoli, 2010; A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli: il noto e l'inedito*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1998; F. Lucarelli, *Mostra d'Oltremare*, ElectaNapoli, Napoli, 2005. La Mostra, nata come Triennale d'Oltremare su progetto di Marcello Canino e di Luigi Piccinato, fu ideata come Esposizione Tematica Universale, insieme al parco dell'Esposizione Universale di Roma (poi EUR), ed allestita nel 1937, per ospitare una manifestazione diretta a celebrare l'espansione politica ed economica dell'Italia fascista sui mari e nelle cosiddette terre d'oltremare.

<sup>2</sup> M. Giovane di Girasole, *Mostra Triennale delle*

*Terre Italiane d'Oltremare. Progetto per il Complesso degli Edifici Teatro e Palazzo dell'Arte*, 1° settembre 1938. Archivio di Stato di Napoli, Fondo Prefettura di Napoli, II Versamento, busta 897. Ringrazio l'architetto Luigi Veronese che me ne ha generosamente segnalato l'esistenza.

<sup>3</sup> Luigi Piccinato (1899-1983): *architetto e urbanista*, a cura di A. Maglio e G. Belli, Aracne, Ariccia, 2015.

<sup>4</sup> La decorazione pittorica eseguita da N. Barillà e da A. Chiancone è eseguita con la tecnica dell'encausto, un'antica tecnica pittorica, che si basa sull'uso di colori mescolati alla cera attraverso il calore.

<sup>5</sup> Luigi Piccinato partecipò all'ideazione del progetto del 1940 dando il suo significativo apporto nell'ideazione degli interni. Nel progetto del 1952, egli si ritrovò a lavorare di nuovo sul Teatro Mediterraneo in seguito ai bombardamenti bellici. I disegni di progetto sono visionabili nell'*Archivio Luigi Piccinato*, sito presso il Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura (PDTA) a Roma.

<sup>6</sup> R. Picone, *Il Moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità delle architetture del XX secolo*, in «Confronti. Quaderni di Restauro architettonico», *Il Restauro del Moderno*, n. 1,

2012, pp. 52-61; A. Pagliuca, *Materiali made in Italy. Avanguardia italiana nell'industria delle costruzioni del primo '900*, Gangemi Editore, Roma 2019.

<sup>7</sup> *Materiali del Moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni, Roma, Gangemi, 2017, pp. 367-378.

<sup>8</sup> POLYGLASS © S.p.A. è attualmente una tra le più significative aziende europee produttrici di membrane impermeabilizzanti, produzione che dunque si discosta da quella degli anni Quaranta relativa a innovativi materiali plastici.

<sup>9</sup> La politica autarchica ha avvio, in Italia, in seguito alle sanzioni economiche scaturite dall'invasione in Etiopia del 1934. Tale indirizzo economico, promosso dal regime fascista, mirava a massimizzare la produzione e l'economia interna per ridurre al minimo gli scambi con gli altri Paesi.

<sup>10</sup> Quello della 'compatibilità degli interventi' di restauro è un tema particolarmente sentito nell'ambito del dibattito sul restauro, a partire almeno dagli anni sessanta del Novecento, sanciti dalla redazione della Carta Internazionale del Restauro di Venezia (1964), epoca in cui iniziò ad essere chiaro il destino fragile delle architetture in cemento armato, nonché degli interventi di restauro condotti con l'utilizzo di questo materiale su preesistenze antiche.





## Il Cubo d'Oro nel padiglione dell'Africa Orientale Italiana

Gemma Belli

Nell'area meridionale della Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, lungo il monumentale viale delle Palme si erge 'silenzioso' ed enigmatico il Cubo d'Oro che, assieme alla Torre del Partito Nazionale Fascista e al Teatro Mediterraneo, fu il solo edificio del complesso fieristico a essere realizzato in seguito a una gara nazionale, vinta da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo: architetti che avevano già partecipato al concorso per la Torre, classificandosi al secondo posto con un disegno memore delle forme del palazzo della Civiltà Italiana, allora in costruzione all'E42<sup>1</sup>.

Il bando richiedeva che il padiglione dedicato all'Africa Orientale, il maggiore dei possedimenti coloniali italiani, rispondesse tanto a esigenze pratiche, quanto a un fine celebrativo: da un lato, infatti, esso doveva documentare l'attività del Regime in quei territori, dall'altro doveva esaltarne la conquista. Di conseguenza, il progetto configurava un articolato complesso costituito da una parte a carattere permanente e monumentale, e da un'altra connotata da una natura provvisoria e 'coloniale': elementi indipendenti e spazialmente distinti, ma complementari nell'ambito di un organismo unitario.

Il compito funzionale-documentativo era assegnato ai sette padiglioni dedicati a ciascuno dei paesi membri dell'Africa Orientale Italiana: Eritrea, Somalia, Harar, Hamar, Galla, Sidama e Scioa. Gli edifici erano introdotti da una sala generale ed erano disposti a comporre un vasto recinto, reminiscenza degli spazi dei mercati orientali. Ne conseguiva un sistema geometricamente ben definito, all'interno del quale il percorso si svolgeva attraverso una serie di 'episodi' particolari, connessi da un gioco di passerelle aeree, qualificate da esili pilastri di sostegno e luminose pensiline di copertura. A occidente dell'intera sistemazione architettonica faceva da contrappunto il disegno libero del villaggio indigeno dove, attorno a un suggestivo laghetto artificiale circondato da palme ed *euphorbie*, erano ricostruiti i Bagni di Fasilades<sup>2</sup>, una chiesa copta e una serie di architetture tipiche dei villaggi abissini, riprodotte con materiali giunti direttamente dall'Etiopia, e popolate da abitanti autoctoni che dovevano mostrare la vita nei territori conquistati. Bombardato e mai ricostruito, con il suo iperrealismo, il villaggio colpì molto la sensibilità del noto fotoreporter monzese, Federico Patellani

(che alla Mostra dedicò oltre duecento scatti, sia durante le fasi di realizzazione che nel corso del solo mese di apertura), anche perché a causa dello scoppio della guerra i 'figuranti' abissini furono costretti a rimanere in Italia<sup>3</sup>.

L'intento commemorativo era, invece, assolto dal Salone dell'Impero: un volume cubico puro, di 18 metri circa di lato, che racchiudeva la grande sala consacrata all'impresa africana, evocata pure attraverso il rivestimento esterno dell'edificio, e con le opere plastiche e pittoriche concepite per l'interno. L'accesso principale avveniva a nord dal viale delle Palme, mediante una maestosa gradinata assiale inserita tra due aiuole digradanti ornate da piante grasse. L'ingresso orientale, invece, risultava segnato dalla presenza di un gruppo scultoreo, oggi distrutto, con cui Vittorio Di Colbertaldo, scultore forlivese di nascita e veronese di adozione, aveva raffigurato *La fraternità delle armi e del lavoro nella conquista dell'Impero*. Concepito come opera permanente, il Cubo d'Oro venne pertanto realizzato con una struttura portante costituita da ventotto pilastri in cemento armato e con materiali pregiati e durevoli. L'edificio appariva come una «grande massa sospesa da terra»<sup>4</sup>, «una costruzione [...] che si leva[va] quasi a mezz'aria nello sfondo dei colli flegrei»<sup>5</sup>. Esso si presentava, infatti, come un volume scultoreo brillante, al di sopra di una fascia basamentale connotata come cavità e 'assenza': un solido pieno, rivestito da un manto in graniglia di piccole tessere di vetro colorato e dorato, era infatti 'poggiato' sui pilastri che ritagliavano una serie di aperture rettangolari identiche, chiuse da vetrate con infissi a riquadri in ebano. Nella visione da lontano tali aperture si fondevano in una profonda asola d'ombra che si dissolveva avvicinandosi gradualmente all'edificio, lasciando il posto a un effetto di trasparenza legato alla possibilità di tralucida da parte a parte.

L'interno dell'edificio coincideva con un unico grande ambiente: uno spazio a pianta quadrata, di circa 325 metri quadrati, con un ampio vaso centrale, anch'esso quadrato con lato di circa quattro metri, attorno al quale era posto in opera un pavimento in lastre di marmo bianco.

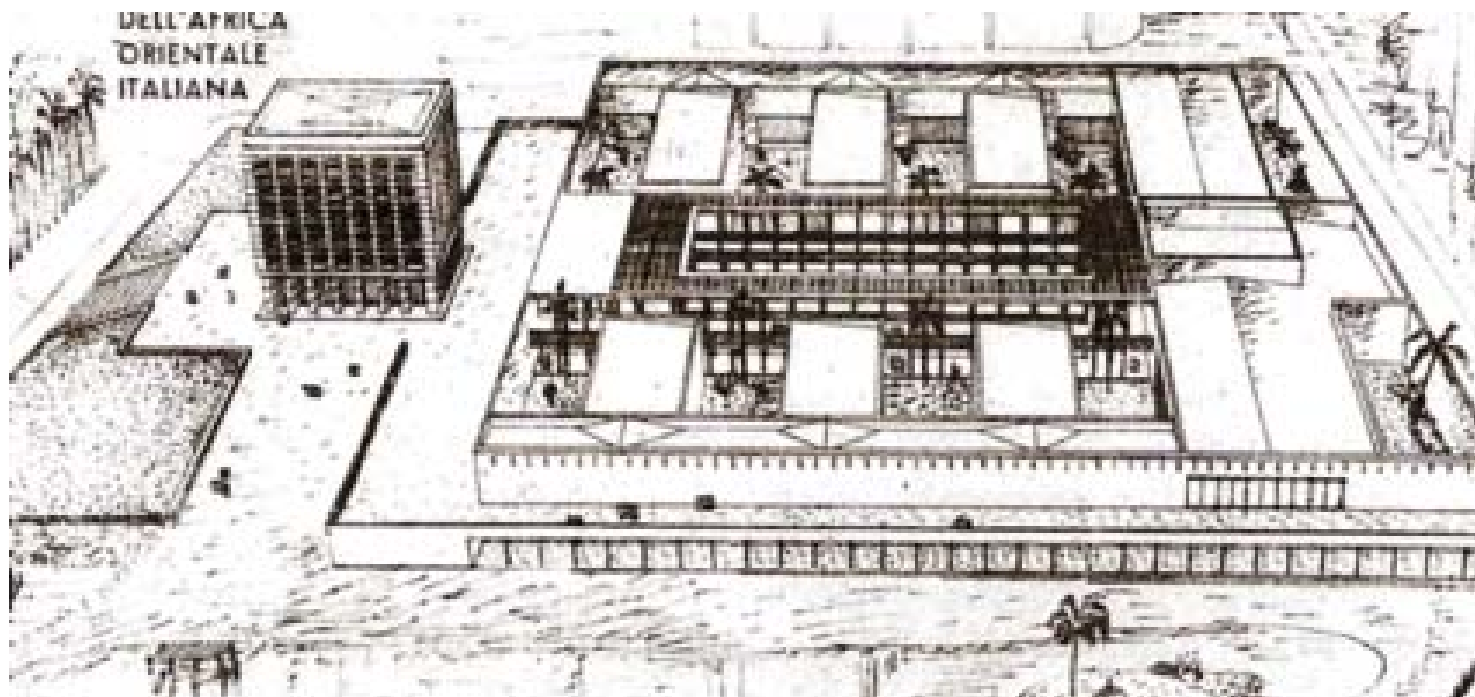
Nel progetto originario il baricentro della sala doveva essere segnato da una grande statua del Duce<sup>6</sup> a cavallo e le quattro pareti dovevano essere ricoperte da un unico insieme deco-



rativo raffigurante *Il trionfo imperiale in terra d'Africa*. Nella soluzione compiuta, invece, il monumento equestre venne sostituito da un mappamondo in mosaico dotato di uno speciale meccanismo che ne consentiva la rotazione, mentre le pareti a ovest e a est furono adornate con due grandi affreschi di larghissimo impianto e fitto impegno compositivo, che esaltavano *L'Impero del Littorio* e *L'Impero di Roma*<sup>7</sup>. Opere del pittore Giovanni Brancaccio, le composizioni stabilivano un'ideale corrispondenza tra la potenza del Regime fascista e il suo referente storico, attuando una «sintesi spirituale dei due Imperi di Roma»<sup>8</sup>. Le facce rimanenti vennero decorate con una serie di iscrizioni celebrative, mentre l'intero ambiente appariva poi suggestivamente illuminato, tanto dal basso mediante le aperture ritagliate tra i pilastri, quanto dall'alto grazie a un 'foro' quadrato, la cui luce spiovente era filtrata da un velario disposto a mezza altezza. Dalle riproduzioni fotografiche dei disegni di concorso, si evince, tutta-

via, che l'idea iniziale per il lucernario prevedeva un disegno a travi ortogonali non attuato.

All'esterno i ventotto pilastri erano rivestiti con lastre di pietra. Le pareti sovrastanti erano costituite da una doppia fodera, di cui quella esterna eseguita con blocchi di tufo giallo napoletano. Su di esse splendeva il celebre rivestimento brillante realizzato dalla ditta Padoan su indicazione degli stessi autori del progetto architettonico<sup>9</sup>. Si trattava «di un manto di pezzi irregolari di graniglia vitrea con finitura a smalto policromo a dominante dorata applicati senza regola o disegno su pannelli in cemento precedentemente sagomati a rilievo»<sup>10</sup>. La decorazione dei pannelli seguiva una particolare trama geometrica ispirata alle decorazioni degli obelischi etiopi di Axum, mettendo in atto un sottile gioco di linee verticali e orizzontali ed elementi puntiformi, ripetuto in maniera uniforme sui quattro fronti. La corrispondenza tra la struttura della pianta e l'impaginato dei prospetti accentuava



1-2. Luigi Racheli, Mario Zanetti, Paolo Zella Milillo, Progetto vincitore del concorso per il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, 1939. Tavole acquerellate (da: S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», n. 3, marzo 1939).

3. Luigi Racheli, Mario Zanetti, Paolo Zella Milillo, Progetto vincitore del concorso per il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, 1939. Prospettiva generale (da: Archivio Luigi Racheli, pubbl.

in C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il Cubo d'Oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due Guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999).

4. Luigi Racheli, Mario Zanetti, Paolo Zella Milillo, Progetto vincitore del concorso per il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, 1939. Prospettiva del salone interno (da: S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», n. 3, marzo 1939).



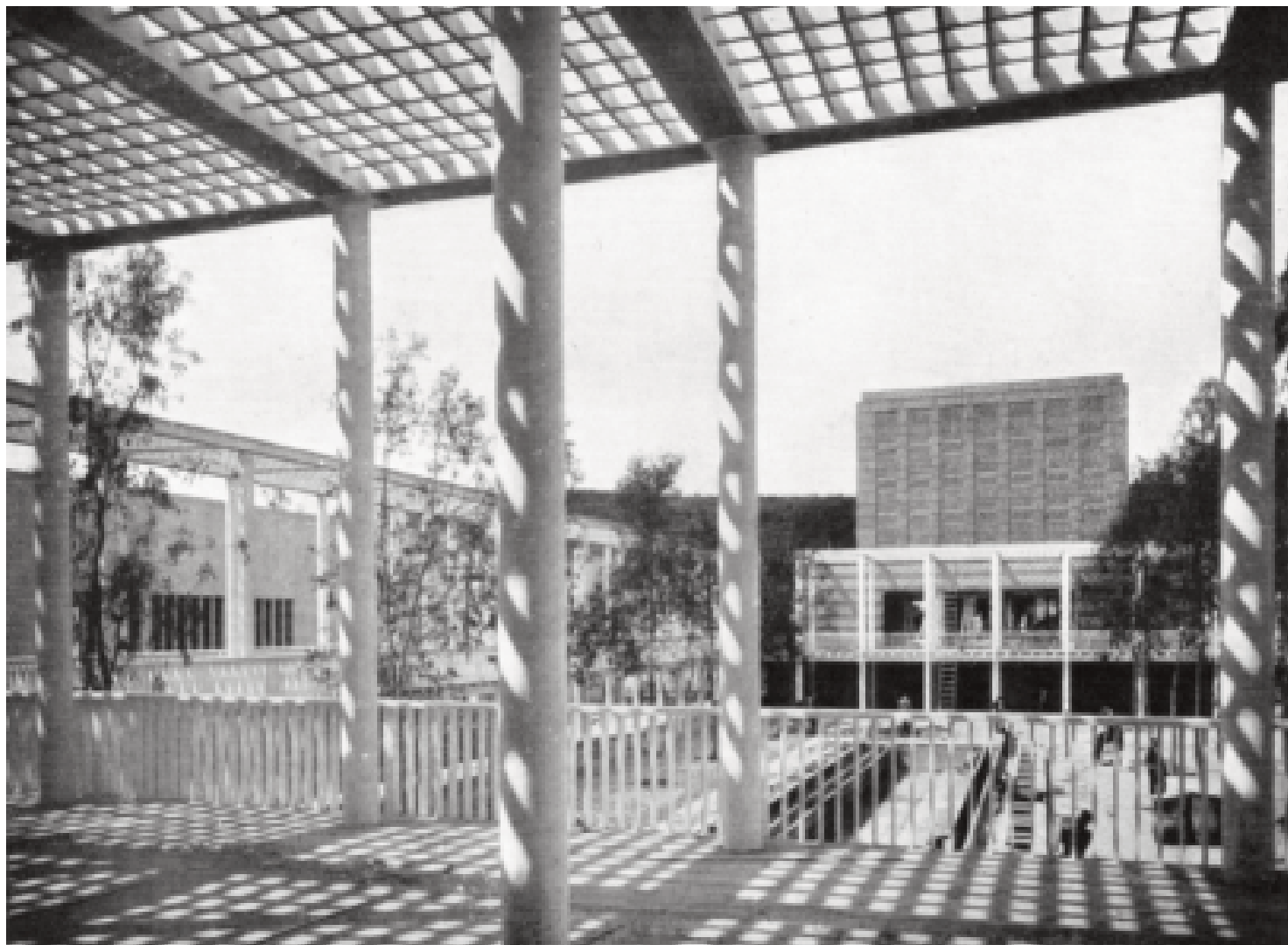
la purezza geometrica del volume, mentre l'intensità cromatica e gli effetti di rifrazione della luce ne esaltavano il carattere simbolico e rappresentativo.

All'esterno, attraverso una passerella sovrastante una corte centrale ornata di eucalipti, si accedeva alla grande Sala del Plastico e, da qui, ai citati settori dell'Africa Orientale Italiana: vi erano documentate le attività del Regime nei domini africani attraverso carte illustrative, fotomontaggi, sculture, pannelli decorativi, maschere antropologiche, mobili, attrezzi, manufatti. Il plastico, che aveva uno sviluppo di circa 80 metri quadrati, riproduceva la struttura orografica e morfologica dell'Africa Orientale Italiana e la passerella ne consentiva una visione panoramica.

Adibito alle esigenze delle truppe di occupazione, come tutte le altre architetture della Mostra, il padiglione dell'Africa

Orientale Italiana appariva fortemente danneggiato all'indomani del secondo conflitto mondiale. Così, tra il 1951 e il 1952, prima della nuova apertura in occasione della Mostra del lavoro Italiano nel Mondo, il Cubo d'Oro e l'area occupata dai padiglioni annessi divenivano oggetto di un intervento di restauro condotto da Giulio De Luca<sup>11</sup>.

Il Salone dell'Impero, ribattezzato padiglione della Somalia, era ripristinato nella sua unità e destinato a ospitare la docu-



mentazione dell'opera svolta dall'Italia nell'Amministrazione fiduciaria somala. All'esterno, sugli architravi sormontanti i pilastri in pietra, era apposta la scritta maiuscola SOMALIA. All'interno, nel punto prima occupato dal grande globo terrestre, veniva invece allestita una «strana vetrina [...] a forma di stella a quattro punte dirette a segnare i quattro punti cardinali. Sui raggi, con le prue volte ai quattro venti, quattro modelli di naviglio in uso sulle coste somale»<sup>12</sup>. In questa fase il Cubo d'Oro fu probabilmente modificato nella sua copertura<sup>13</sup>, anche se le trasformazioni più consistenti interessarono lo spazio esterno. Infatti, l'area un tempo occupata dai padiglioni delle regioni africane vide la costruzione di un edificio destinato a illustrare il Lavoro Italiano in Africa, in luogo delle vecchie strutture lignee distrutte dagli eventi bellici: un fabbricato a due livelli, di circa tremila metri quadrati, segnato in copertura da una teoria di sottili volte a botte, e chiuso perimetralmente da ampie superfici in ferro e vetro. Il collegamento tra i due blocchi era affidato a una

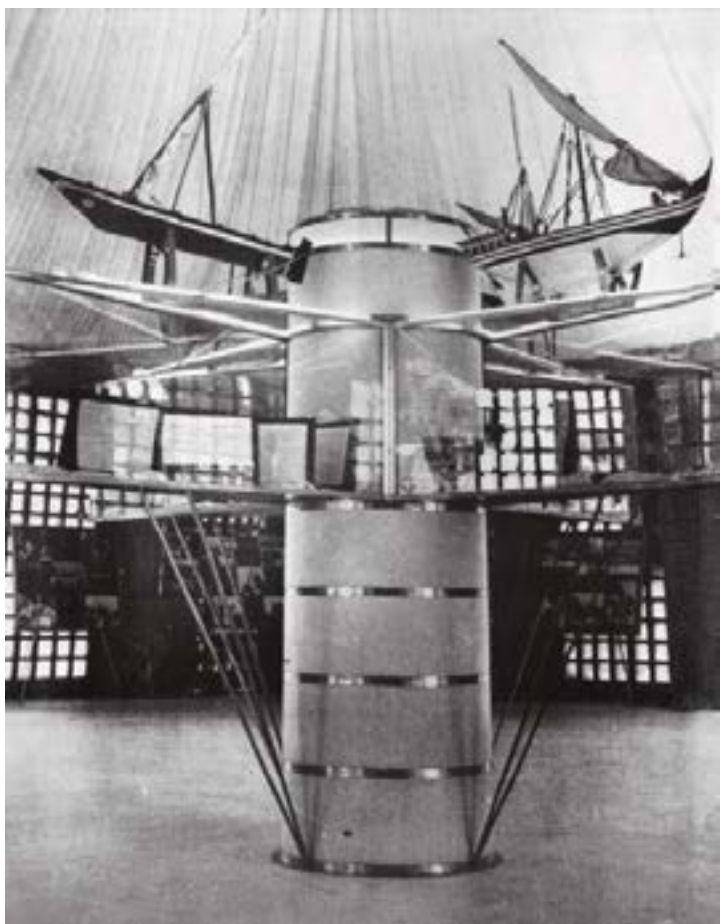
5. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. Il Cubo d'oro visto dalle passerelle di collegamento, foto del 1940 (da: *La Triennale d'Oltremare*, in «Domus», n. 150, 1940).

6. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. La Chiesa Copta nel villaggio indigeno, foto del 1940 (da: «L'Illustrazione Italiana», numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, n. 22, 1940).

7. Padiglione dell'Africa Orientale Italiana. Il villaggio indigeno, foto del 1940 (da: «L'Illustrazione Italiana», numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, n. 22, 1940).

8. L'allestimento all'interno del Cubo d'Oro- Padiglione della Somalia, foto del 1952 (da *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, Napoli – Mostra d'Oltremare, giugno-settembre, 1952).

9. Giulio De Luca, Padiglione del lavoro italiano in Africa, foto del 1952 (da *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, Napoli – Mostra d'Oltremare, giugno-settembre, 1952).



passerella in cemento armato, mentre gli spazi aperti, compresi tra i suddetti edifici, venivano sistemati con percorsi sinuosi nel verde. Se da un lato si riproponeva l'originaria relazione del Cubo d'Oro con il suo intorno, dall'altro la collocazione planimetrica del padiglione del Lavoro Italiano in Africa sovvertiva l'organizzazione prima simmetrica degli spazi aperti a meridione.

Anche l'area del villaggio indigeno fu ricostruita quasi interamente<sup>14</sup>; il laghetto fu dotato di una nuova impermeabilizzazione; l'edificio dei Bagni di Fasilades fu restaurato come nel 1940, accogliendo in questa occasione la mostra filatelica; e pure la Chiesa Copta venne ripristinata nelle forme del 1940 e destinata alla mostra delle chiese rupestri di Lalibela.

## Note

- <sup>1</sup> Dopo aver lavorato presso gli studi professionali di Concezio Petrucci e di Gaetano Minnucci, nel 1938 Luigi Racheli fu assunto al Servizio Edilizia dell'E42, dove rimase sino all'anno successivo, collaborando anche alla realizzazione del Palazzo degli Uffici di Minnucci.
- <sup>2</sup> La costruzione era uno dei principali edifici storici della città di Gondar, restaurato negli anni del colonialismo italiano.
- <sup>3</sup> F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «eikonocity», n. 1, 2016, pp. 19-36, p. 31.
- <sup>4</sup> C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il Cubo d'Oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due Guerre*, catalogo della mostra (Napoli, 26 marzo-26 giugno 1999), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 147-149, p. 147.
- <sup>5</sup> *La Triennale d'Oltremare*, in «Napoli. Rivista Municipale», nn. 3-4, 1940, pp. 42-66, p. 54.
- <sup>6</sup> Per la realizzazione della statua equestre fu bandita un'apposita gara dall'Ente autonomo Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare. Il concorso, tuttavia, indetto dal deputato Vincenzo Tecchio senza l'autorizzazione del Ministro dell'Interno Guido Buffarini Guidi, fu revocato nel 1939 su disposizioni del governo centrale: cfr. G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, pp. 150-206, p. 205.
- <sup>7</sup> In merito si veda il saggio di Antonella Basilico Pisaturo, *Il contributo degli artisti*, nel presente volume.
- <sup>8</sup> *La Triennale d'Oltremare*, cit., p. 54.
- <sup>9</sup> A. Basilico Pisaturo, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009, p. 107.
- <sup>10</sup> C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale*, cit., p. 149.
- <sup>11</sup> L'assenza di elaborati relativi a tale progetto nell'archivio privato dell'architetto – così come è documentato in B. Bertoli, *Giulio de Luca 1912-2004. Sperimentazioni, successi e fallimenti tra razionalismo e organicismo*, tesi di dottorato in 'Storia dell'architettura e della città', tutor Fabio Mangone, Università di Napoli Federico II, XIX ciclo, 2006; e successivamente in B. Bertoli, *Giulio de Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, CLEAN, 2013 – ne impedisce una ricostruzione circostanziata.
- <sup>12</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, Napoli, Mostra d'Oltremare, giugno-settembre, 1952, p. 141.
- <sup>13</sup> La copertura si presenta oggi costituita da un doppio solaio latero-cementizio, sostenuto da travetti prefabbricati di tipo SAP, nel cui centro si apre un settore vetrato a pianta quadrata con quattro spioventi a illuminare l'invaso interno.
- <sup>14</sup> I lavori del padiglione del Lavoro Italiano in Africa furono eseguiti dalla ditta Giovanni del Gaudio; in particolare quelli del padiglione della Somalia-Cubo d'Oro dall'impresa dell'ingegnere Alfonso Montella, quelli relativi al lago e alla sua impermeabilizzazione dalle imprese Tobia Sembante e Aldo Castellano.

## Come un mosaico. Per il difficile (e urgente) restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli

Valentina Russo

Architettura appena in disparte nel complesso della Mostra d'Oltremare, il Salone dell'Impero (poi Cubo d'Oro) del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, progettato da Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Milillo nel 1939-1940<sup>1</sup>, interpreta in modo raffinato la simbiosi tra forme dell'architettura e ricerca artistica propria degli anni Trenta del Novecento<sup>2</sup>. La sua architettura si trasfonde in oggetto d'arte, grazie (ma non solo) alla facciata la cui trama musiva allude, nei riflessi e cromatismi, ai motivi decorativi dell'arte abissina. La razionale geometria della forma architettonica – quella del cubo – si solleva da terra grazie al succedersi delle ventotto aperture basamentali, le sole parti che, con il lucernario in copertura, lasciano filtrare la luce nello spazio interno, un *unicum* senza null'altro se non un mappamondo a mosaico – purtroppo perduto – rotante sulla pavimentazione in marmo bianco<sup>3</sup>. L'insieme era ed è tuttora avvolto da un involucro continuo la cui struttura – discontinua in pilastri e travi in c.a. – è invisibile. Alla nuda semplicità dello spazio interno fa da contrappunto la cortina esterna, la cui alternanza delle tessere vitree, colorate e dorate, definisce una maglia scandita da sette fasce ad altopiani circolari e rettangolari, tesa a suggerire i motivi scolpiti sui quattro lati della grande stele di Axum, ritrovata dai soldati italiani nel 1935 in Etiopia e portata, come trofeo coloniale, a Roma<sup>4</sup>.

Entro un programma architettonico unitario, il mosaico di facciata costituisce, nei suoi originari 1300 mq, una testimonianza molto eloquente della versatilità cui giunse l'arte decorativa in Italia negli anni Trenta del Novecento<sup>5</sup>. La realizzazione fu commissionata allo Studio G. Padoan di Venezia, impegnato negli stessi anni in un buon numero di incarichi in ambito pubblico: nel corso degli stessi anni, difatti, Giulio Padoan effettuava la decorazione musiva parietale nella Stazione centrale di Milano, nel 1940 realizzava con il pittore Massimo Campigli *La Pace con la Giustizia* per la VII Triennale di Milano mentre nell'anno successivo lavorava al Palazzo delle Esedre presso l'E42<sup>6</sup>. Nel dopoguerra ritroviamo Padoan esporre opere a mosaico alla Biennale di Venezia del 1948 e a Napoli nel 1952 per l'esecuzione dei mosaici con venti e segni dello zodiaco nella Galleria Umberto I.

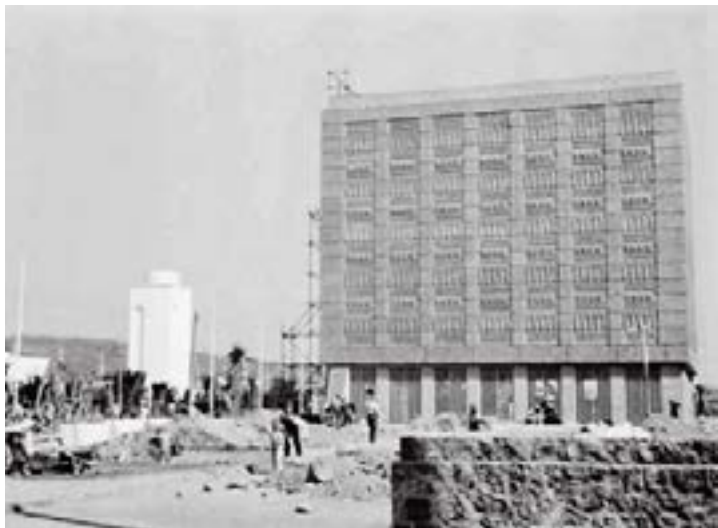
Il lavoro effettuato nel Padiglione dell'Africa Orientale Italiana è costituito da tessere vitree dalle dimensioni variabili,

mediamente con uno spessore di circa mezzo centimetro, e dalle forme irregolari. Impastate con toni che vanno dal verde all'oro al giallo e con smalti in tonalità calde quali il grigio, l'ambra, il rosso pompeiano e il verde oliva<sup>7</sup>, le tessere musive aderiscono a pannelli in cemento sagomati e fissati al supporto in tufo giallo<sup>8</sup>. A quest'ultimo corrisponde, oltre un'intercapedine di circa settanta centimetri, una cortina in mattoni cementizi sui cui lati orientale e occidentale di distendono gli affreschi di Giovanni Brancaccio con le allegorie contrapposte de *L'Imperio del Littorio* e *L'Imperio di Roma*<sup>9</sup>. Perdute sono, invece, le iscrizioni inneggianti al regime fascista che occupavano gli alzati interni a nord e sud, oggi coperti da pannelli in cartongesso.

Rispetto alle architetture della Mostra oggetto di restauri in anni recenti – dalla Fontana dell'Esedra<sup>10</sup> al Padiglione della Marina Mercantile, dal Palazzo degli Uffici alla Piscina – il Cubo d'Oro è oggi un'architettura i cui fronti, intensi e preziosi, sono in via di progressivo disfacimento. Lo stato di conservazione del manufatto, nonostante gli interventi di fine Novecento, testimonia molte delle problematiche ricorrenti nella conservazione del patrimonio architettonico – ma anche artistico – contemporaneo<sup>11</sup>: l'assenza di aggetti in sommità, l'uso di tecniche ancora poco applicate in ambito architettonico, la fragilità intrinseca del sistema di posa in opera del paramento a mosaico con la morfologia tale da favorire la sosta di volatili costituiscono fattori-chiave di vulnerabilità degli alzati dell'edificio. Analogamente al Padiglione delle Isole Italiane nell'Egeo, al Padiglione Albania o a quello della Civiltà Italiana in Africa con la chiesa annessa, il Cubo d'Oro reclama con urgenza, dunque, un attento programma di conservazione da concepirsi in coerenza con una più ampia unità di criteri di metodo, propria del restauro dell'architettura e delle opere d'arte.

### *La fabbrica attraverso il secondo Novecento*

L'insieme costituito dal Salone dell'Impero – ribattezzato come *Padiglione della Somalia* – e l'intorno vide, tra il 1951 e il 1952, un significativo riassetto nell'ambito nella neonata Prima Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo<sup>12</sup>. Rimossi i padiglioni lignei posti a mezzogiorno che avevano ospitato il complesso dell'Africa Orientale Italiana, con il



progetto di Giulio De Luca fu costruito in adiacenza al viale Kennedy un edificio – definito come *Padiglione dell'Africa* – coperto da una teoria di volte sottili e collegato al volume cubico con una passerella in cemento armato. Gli spazi aperti compresi tra i due edifici furono sistemati a verde con percorsi dall'andamento sinuoso e in contrasto con le pure geometrie del costruito.

Restaurate, come meglio si vedrà in avanti, le superfici verticali negli anni Settanta, il sisma del 1980 provocò ulteriori danneggiamenti al complesso: gli interni furono oggetto di manomissioni invasive con l'asportazione degli infissi quadrettati in ebano mentre le parti esterne furono interessate dalla demolizione della passerella e dei corpi ivi aggiunti nonché, più in generale, dalla completa alterazione del disegno conferito da De Luca nel dopoguerra. Il significativo disegno del podio a occidentale fu manomesso, probabilmente, in tale occasione con la mutilazione dell'angolo verso sud-ovest.

A partire dal 1996 l'edificio – ormai comunemente definito come 'Cubo d'Oro' – è stato oggetto di interventi concentrati sulle parti strutturali e su quelle decorative<sup>13</sup>; queste ultime,

1. Il prospetto occidentale del Salone dell'Impero (poi Cubo d'Oro) in costruzione (1939 ca.). In primo piano le murature di recinzione del poggio in opera incerta. Si nota il ponteggio ancora in sito per la realizzazione del mosaico vitreo di facciata e gli infissi in corso di montaggio (Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani).

2. Napoli, Mostra d'Oltremare, Salone dell'Impero. Vista dei fronti nord e ovest e, sul retro, il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana (da <http://www.studio>

[rachelarchitetti.it/lavori/africa\\_orientale\\_triennale.php](http://rachelarchitetti.it/lavori/africa_orientale_triennale.php), accesso marzo 2020).

3. L'interno del Salone dell'Impero e, in primo piano, il mappamondo a mosaico (Archivio Storico Luce, *Giornale Luce C/C0031, S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, 17 maggio 1940).

4. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Interno con l'affresco *L'Imperio di Roma* realizzato da Giovanni Brancaccio.

in particolare, già 'restaurate' circa un ventennio prima con l'integrazione di ampie lacune nel paramento vitreo con tessere in colori sgargianti e dalla sezione ben più piatta rispetto a quella delle tessere originarie. Gli interventi, protrattisi fino al 2009, hanno interessato in primo luogo la copertura dell'edificio: al consolidamento del solaio si è accompagnato l'ampliamento del lucernario, già alterato nel dopoguerra, e la sistemazione del calpestio della copertura con una nuova soletta. Nell'ambito della stessa fase di lavori sono stati effettuati il restauro degli affreschi di Giovanni Brancaccio attraverso consolidamenti con l'integrazione delle lacune e un primo intervento di salvaguardia del paramento musivo esterno. Sostituiti o fissati i pannelli ammalorati del rivestimento con connessioni in ottone e resine epossidiche<sup>14</sup>, il mosaico vitreo, aderente alla fodera esterna in tufo e rivestimento in malta di cemento, è stato oggetto di distacco delle parti ammalorate, di riadesione delle tessere pericolanti in





opera e di ricollocazione su nuovi pannelli in compensato nel caso di superfici ampie. L'integrazione delle lacune è stata condotta mediante malte di cemento e pitturazione ad olio tesa a simulare, in sottosquadro, l'effetto cromatico originario. Gli interventi hanno, quindi, interessato il basamento a pilastri in c.a. rivestito in pietrarsa con l'integrazione delle lastre con calcestruzzo e fissaggio delle parti sconnesse. Le parti comprese tra i piedritti sono state chiuse da nuovi infissi – apribili in corrispondenza degli assi centrali – in ferro verniciati in marrone scuro in sostituzione di quelli in ebano, andati distrutti all'indomani del sisma del 1980.

Ricomposte le due pareti interne in modo 'neutro', gli interventi si sono concentrati sul collegamento tra il podio e l'area verde a ovest, progettato da Cherubino Gambardella con la messa in opera di una scala-galleria metallica che, con la sua libera inclinazione, costituisce un segno dal carattere decisamente contemporaneo nelle immediate vicinanze del Padiglione<sup>15</sup>.

Nella medesima fase di interventi, particolare delicatezza hanno assunto le indagini e gli interventi seguiti all'accertamento di un cedimento fondazionale nell'angolo nord-est dell'edificio. Effettuate le indagini geotecniche, è stato possibile accertare la presenza di un doppio sistema fondazionale, costituito da muretti in tufo reggenti il solaio di calpestio e fondazioni in c.a. in corrispondenza degli elevati perimetrali. La natura poco coesiva dei terreni, unitamente alla presenza di acque in sotterraneo, ha condotto alla scelta di procedere ad un intervento di miglioramento delle caratteristiche fondazionali a mezzo di cordoli in c.a. affiancati alle murature esistenti nonché alla ripresa a scuci e cucii di queste ultime con rinzeppature in corrispondenza di soluzioni di continuità. Alle operazioni sulle fondazioni hanno fatto seguito gli interventi di risanamento del solaio laterocementizio e, quindi, il rifacimento della pavimentazione interna in marmo bianco.



*Superfici, strutture e nuovi usi: quali strategie di restauro*

Gli alzati esterni del Cubo d'Oro sono stati oggetto di un succedersi di interventi che hanno determinato un accostamento di molteplici soluzioni restaurative, frutto di diversi approcci; ne è scaturita una leggibilità confusa, con l'emergere di parti integrate in maniera piuttosto invasiva sia con tessere vitree piatte sia con pennellature ad olio su base cementizia, con un effetto non particolarmente gradevole sul fronte percettivo.

Nonostante le operazioni descritte, il rischio di perdita del prezioso rivestimento vitreo è al presente ancora molto elevato, anche in ragione della scarsissima protezione di quest'ultimo dagli agenti meteorici e della fragilità della base cementizia. La vulnerabilità del paramento si evidenzia soprattutto lungo i bordi inferiori degli alzati laddove le tessere sono ormai quasi completamente assenti o dove emerge il supporto in tufo giallo, come accade, ad esempio, sul fronte meridionale.

Le scelte progettuali da effettuarsi dovrebbero perseguire obiettivi di rispetto per l'insieme di stratificazioni riscontrabili sul manufatto, di distinguibilità e di compatibilità, anche in termini percettivi, tra preesistenza e aggiunta. Di conseguenza, la conservazione delle parti già integrate negli anni Settanta andrebbe perseguita entro una logica coerente di rispetto di un intervento – non estraneo da coeve ragioni 'artistiche' – ormai esso stesso 'storicizzato'<sup>16</sup>.

Preliminarmente a qualsiasi operazione da effettuarsi, occorrerebbe prevedere un accurato rilievo dello stato di fatto degli alzati, dettagliato in rapporto ai materiali e fenomeni degradativi con le relative cause. A valle di un completo pro-

5. Inaugurazione del Padiglione della Somalia, già Salone dell'Impero (Archivio Storico Luce, *La Settimana Incom*, Einaudi inaugura la Mostra d'Oltremare, 25 giugno 1953, cod. I096101).

6. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Particolare del rivestimento sul prospetto orientale. In alto a destra emerge la variopinta reintegrazione delle tessere effettuata negli anni Settanta del Novecento.

7. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Si evidenziano la struttura in tufo giallo e c.a. retrostante il paramento a mosaico e le integrazioni delle lacune con tinte ad olio realizzate negli anni Novanta del Novecento.

8. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Le diverse forme di degrado che interessano le cortine esterne quali distacchi, depositi di guano e integrazioni poco compatibili rispetto ai materiali impiegati.

gramma diagnostico, si dovrebbero programmare operazioni mirate di preconsolidamento e sigillatura di interstizi con materiale analogo a quello ivi già presente, pulitura mediante blanda spolveratura e consolidamento dell'esistente attraverso materiali da testare in relazione al caso specifico e al supporto presente.

Le scelte progettuali da effettuarsi riguardo all'integrazione delle lacune nel paramento vitreo – ivi comprese le parti già trattate ad olio – dovrebbero evitare qualsiasi opzione di ripristino di parti e tecniche pregresse a favore, piuttosto, di soluzioni percettivamente distinguibili alla visione ravvicinata, matericamente compatibili con la preesistenza nonché durevoli nel tempo. Il solo ricorso a tonachini con miscele di colori naturali in pasta nell'integrazione delle mancanze totali del supporto potrebbe costituire uno strumento teso a riottenere un'*unità potenziale* dell'opera nella visione a distanza, seppure preceduta dalla opportuna individuazione dei cromatismi. Questi ultimi potrebbero applicarsi anche alle parti già trattate con tinta neutra in precedenti interventi per raggiungere una maggiore unità figurale del tutto.

Particolare cura dovrebbe essere dedicata all'integrazione con velatura di lacune connotate dalla permanenza del 'calco' di tessere distaccate che, se ancora presenti al suolo, potrebbero essere ricollocate in opera. Analogamente, si sottolinea l'esigenza di prevedere un trattamento protettivo dei paramenti a completamento del cantiere di restauro e il miglioramento del sistema di allontanamento delle acque meteoriche nonché la necessaria posa in opera di dispositivi antipiccioni.

Conservare i fragili paramenti esterni del manufatto implica, a sua volta, la necessaria esclusione di usi che possano arrecare sollecitazioni dinamiche dall'interno alle strutture e ai rivestimenti. Spazio apparentemente indifferenziato, il Cubo d'Oro è, invece, estremamente caratterizzato proprio per l'unità del suo volume interno in cui il valore della luce è pregnante. Di conseguenza, conservarne la spazialità implica escludere soluzioni che ne frammentino l'interno, anche se temporaneamente.



### *Dal restauro dell'architettura al contesto*

Il Cubo d'Oro è un'architettura profondamente legata al disegno degli spazi aperti che lo circondano. Il suo volume costituisce, infatti, il punto focale di un sistema, geometricamente molto definito, in cui l'inclinazione dei piani e il loro trattamento superficiale – sia esso a verde o pavimentato – è parte integrante dell'architettura. Come emerge dalla storia del progetto e della costruzione, il volume dell'edificio e il podio su cui questo poggiava definivano un sistema 'permanente' rispetto al carattere 'transitorio' dei padiglioni tematici disposti sul lato meridionale nonché del

villaggio indigeno all'intorno del Bagno di Fasilides. Gli eventi bellici, la conseguente ricostruzione degli inizi degli anni Cinquanta e, quindi, quanto seguito al terremoto del 1980 hanno comportato significative alterazioni della concezione originaria del progetto prebellico, determinando la perdita di quella complementarità, fatta di pesi visivi diversi, tra le parti del sistema e, parimenti, l'annullarsi di una direttrice nord-sud che contraddistingueva il complesso nel passaggio attraverso i padiglioni per giungere al compatto Salone dell'Impero.

Il Cubo d'Oro presenta attualmente decise problematiche



9. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Particolare del basamento, scandito da pilastri rivestiti in pietra e separati da vani i cui infissi originari sono il risultato di una completa sostituzione.

10. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. La scala in acciaio, progettata da Cherubino Gambardella e posta sul fronte occidentale.

11. Veduta aerea dell'ambito della Mostra in cui è collocato il Cubo d'Oro. Si evidenziano, in basso nella foto, il viale delle Palme (a

nord) e le aiuole anch'esse con palme. A monte dell'edificio (a sud), l'area coperta dai padiglioni dell'Africa Orientale Italiana prima e dal Padiglione dell'Africa progettato da Giulio De Luca di cui resta il volume contraddistinto da dieci volte in successione. Sulla destra nella foto, l'area dei Bagni di Fasilides, con la Chiesa copta e la ricostruzione del castello di Gondar.

12. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro. Il fronte ad occidente in cui risulta evidente la perdita di simmetria nel disegno del poggio.

funzionali nel rapporto con le aree circostanti. In primo luogo, la rampa in forte pendenza verso il viale delle Palme determina la necessità di accedere al manufatto attraverso percorsi lunghi al fine di raggiungere le rampe est ed ovest. Queste ultime, pur di pendenza accettabile rispetto a parametri di accessibilità ampliata, non rendono agevole la percorribilità a fruitori con disabilità per l'assenza di corrimani. Poco agevole risulta anche il collegamento tra l'edificio e l'area del Bagno di Fasilides, per l'assenza di un percorso che, alla conclusione della rampa pavimentata, conduca il fruitore verso il laghetto.

L'area che circonda l'edificio si presenta in uno stato di degrado diffuso, privata dell'accesso con scala dal viale delle Palme e alterata nell'organizzazione simmetrica degli spazi aperti pavimentati. L'originaria scala rivestita in travertino è stata obliterata da una rampa in asfalto così come le aiuole laterali simmetriche, piantate in origine con palme e filtro



tra il manufatto e il contesto della Mostra, si presentano in avanzato stato di degrado. Ampie lacune sono presenti negli originari paramenti ad *opus incertum* e nelle lastre di coronamento dei muretti di delimitazione con distacchi della pietra irregolare dai retrostanti conci in tufo giallo. Anche le essenze arboree, testimonianze di un attento progetto delle vegetazioni, necessitano di interventi di manutenzione e risanamento.

Spostandosi lungo l'asse est-ovest, può notarsi come le due rampe di accesso, realizzate con cubetti di porfido posti in opera ad archi contrastanti e fasce in travertino, si presentino deteriorate, con incongrui interventi di riparazione, rappezzi cementizi e parti sconnesse. Le due porzioni del poggio, contigue alle rampe sul lato ovest e originariamente simmetriche e pavimentate in porfido e travertino, sono attualmente prive di quella corrispondenza che definiva il progetto del 1940 a causa della alterazione dell'andamento del muro perimetrale e del poggio nell'angolo a sud-ovest.

Ancora, talune problematiche sono presenti nel muro di sostegno del piazzale del Cubo d'Oro sul lato sud-ovest, in origine non a vista per la presenza dei padiglioni addossati. Realizzato in pietrame di tufo con successivi contrafforti in





cemento armato, la struttura denuncia un diffuso degrado; i contrafforti sono gravemente ammalorati con totale distacco degli intonaci di rivestimento e conseguente ossidazione dei ferri d'armatura. Ancora, i pennoni alzabandiera distribuiti lungo la rampa posta ad est e sul viale delle Palme risultano generalmente ammalorati al piede.

Il degrado degli spazi all'intorno del Cubo d'Oro interessa, infine, anche le bordure di aiuole e piani pavimentati in modo diffuso. Nel primo caso si riscontra la frequente rottura dei nuclei in tufo giallo con sconnessione e caduta dei rivestimenti in pietra a bozze irregolari. In taluni casi, sono presenti spessori in conglomerato quali protettivi delle bordure. Da quanto sopra ne scaturisce che l'intervenire sul Cubo d'Oro non dovrebbe prescindere dal miglioramento dell'integrazione dell'edificio con gli spazi aperti circostanti. La presenza di un'area connotata da un peculiare fascino 'pittoresco', quale è quella del Bagno di Fasilides, unitamente alla contiguità con le parti a verde di fruizione pubblica che circondano la vicina Chiesa copta rappresentano fattori da tenere in considerazione nella valutazione delle funzioni da attribuire al manufatto, in un'ottica di scelte d'uso interne ed esterne all'architettura. Tali considerazioni implicano, sul piano progettuale, la complementarità tra restauro dell'edificio e restauro delle aree aperte e verdi con scelte coerenti in un caso come nell'altro nonché tali da riflettersi sulla opportunità, laddove possibile, di lasciare leggere i segni del trascorrere del tempo sull'intero complesso – ivi comprese pavimentazioni e bordure in muratura – e le tracce dei dia-cronici assetti degli spazi all'intorno del Cubo d'Oro: anche percorsi obliterati e segni di architetture scomparse, difatti, possono aiutare il fruitore a comprendere l'evoluzione storica di tale parte della Mostra d'Oltremare.

Rispettare valenze di autenticità delle superfici orizzontali del complesso implica escludere operazioni invasive di



13. Napoli, Mostra d'Oltremare, Cubo d'Oro (lato est). Dettaglio della rampa con la pavimentazione in cubetti di porfido e fasce in travertino diffusamente fratturate.

14. Napoli, Mostra d'Oltremare. Il muro in tufo giallo che segna il confine tra il poggio del Cubo d'Oro e l'area in cui sorgevano i

padiglioni dell'Africa Orientale Italiana (poi Padiglione dell'Africa). Tracce delle precedenti sistemazioni con frammenti di travertino sono ancora visibili nel prato.

15. Napoli, Mostra d'Oltremare. L'accesso al Cubo d'Oro dal viale delle Palme, privo della gradinata e coperto da asfalto.

'smontaggio' e 'rimontaggio' di pavimentazioni; piuttosto, la storicità anche di tali parti implica l'accettazione dei segni del naturale invecchiamento quali fratturazioni o avvallamenti. Le operazioni che andrebbero compiute sulle pavimentazioni dovrebbero prevedere interventi mirati di rimozione e successiva posa in opera solo per necessità connesse alla sistemazione di canalizzazioni impiantistiche. In caso contrario, occorrerebbe prevedere operazioni di pulizia delle pavimentazioni esistenti o messe in luce a seguito di saggi ricorrendo a metodologie specifiche di lavaggio per quanto concerne le parti in travertino. L'integrazione delle mancanze, da effettuarsi in modo distinguibile, andrebbe prevista solo laddove necessaria per ragioni di sicurezza dei fruitori; nel caso del travertino potrebbe ricorrersi ad aggiunte con miscela cementizia mista a polvere di travertino per piccole 'lacune' e frammenti di travertino per porzioni maggiori.

Anche in relazione alle cordonature esistenti, si rende opportuno procedere ad integrazioni per ragioni funzionali senza produrre soluzioni imitative: laddove necessario il rifacimento di nuclei in tufo giallo, questi potrebbero essere rivestiti da intonaco grigio, teso a 'suggerire' la presenza



dei rivestimenti in pietra. L'integrazione dei cordoni in tufo giallo a delimitazione delle aiuole del poggio potrebbe essere effettuata attraverso parti distinguibili per forma al fine di evitare la diffusione del manto erboso sulle pavimentazioni adiacenti.

Il rapporto con il viale delle Palme appare altrettanto importante in quanto tale percorso rappresenta la soluzione di continuità ma anche il filtro tra l'area del Cubo d'Oro e le altre architetture della Mostra. Il ripristino della scala di accesso può essere interpretato, criticamente, quale opportunità di comprensione circa quanto coperto dall'attuale rampa al fine di progettare, solo qualora si rivelasse assente la scala originaria, un inserto contemporaneo, compatibile sul piano figurativo e materico con l'esistente.

Ragionamenti estremamente delicati riguardano, ancora in relazione agli spazi aperti, la 'lacuna' presente nell'angolo sud-ovest del poggio. L'assenza della parte terminale – frutto di operazioni successive agli anni Cinquanta – costi-

tuisce una criticità molto significativa sul piano visivo: il sistema appare alterato soprattutto ad una visione da occidentale, dove il tracciato della rampa si prolunga oltre il limite del blocco sopraelevato. Lo studio accurato della storia del luogo, unitamente alla valutazione degli effetti sul piano percettivo che l'interruzione oggi assume, conducono a riflettere sul valore unitario del podio su cui il Cubo d'Oro è poggiato e dal quale è inscindibile. Ancora una volta, occorre tenere conto delle coordinate di metodo e degli stimoli che la storia pone all'ideazione contemporanea: se il muro di tufo verso mezzogiorno rappresenta un 'non finito' risultante da demolizioni postbelliche e da salvaguardare in tale carattere, allo stesso tempo il fronte sud-ovest del podio – ampiamente documentato nei grafici del 1940 e nelle foto coeve – è cerniera tra quest'ultimo e l'area del Bagno di Fasilides. Ruolo quest'ultimo da misurare rispetto al carattere di 'pieno' lapideo che il suo trattamento, quote e rivestimenti assumevano nel progetto

prebellico. Ottemperando a quanto previsto dal Piano Urbanistico Attuativo della Mostra d'Oltremare, si potrebbe prevedere il trattamento superficiale del 'vuoto' nel poggio mediante un disegno di pavimentazione e di aiuola tale da suggerire, ad una quota più bassa, quanto perduto sia nell'ingombro sia nel disegno. In alternativa, potrebbe perseguirsi una soluzione di aggiunta, volumetricamente definita e tale da ricomporre il poggio secondo un linguaggio contemporaneo.

Le parti a verde sul lato sud dell'edificio costituiscono, infine, una risorsa paesaggistica importante, filtro tra l'interno della Mostra e il contesto urbano. Persa la sistemazione del 1940, resta parte del Padiglione dell'Africa progettato da Giulio De Luca tra il 1950 e il 1952, seppure al presente esterno agli usi dell'Ente Mostra. Il disegno di viali e passerelle che connotava tale parte nel secondo dopoguerra è oggi pressoché illeggibile. Di conseguenza, gli obiettivi progettuali cui si potrebbe fare riferimento andrebbero ricondotti al recupero del muro in tufo giallo nella sua valenza storicizzata di elemento separatore tra l'ambito 'permanente' del Cubo d'Oro-poggio e l'ambito 'temporaneo' dei padiglioni dell'Africa Orientale Italiana. A ciò potrebbe aggiungersi il miglioramento della visibilità del Padiglione dell'Africa attraverso la parziale demolizione del volume ad esso addossato con eventuale messa in luce di tracce delle passerelle su pilotis.

### Conclusioni

L'approfondimento del caso-studio del Cubo d'Oro e, più in generale, delle architetture della Mostra d'Oltremare rende evidente, ancora una volta riguardo al patrimonio costruito del Moderno, quanto ogni scelta progettuale vada riferita a indirizzi di metodo interni all'alveo del restauro dell'architettura *tout-court*. Tenere conto di aspetti concettuali più 'tradizionali' e consolidati nella cultura del restauro può, da un canto, stimolare ulteriori ricerche e, dall'altro, implementare la qualità dell'intervento: è necessario, ad esempio, meditare sul significato di 'patina' presente su materiali e superfici pensati per essere 'senza rughe', di 'lacuna' entro vaste partiture architettoniche o raffinate trame geometriche, come negli alzati esterni del Cubo d'Oro. Ancora, occorre porsi quesiti sul come conciliare 'nuovo' e 'nuovissimo' anche in termini di cura per la qualità contestuale dell'opera.

Il rispetto del valore materico-figurale dell'edificio nel suo complesso e nei suoi dettagli, il riconoscimento dei significati 'aggiunti' al manufatto dal fluire del tempo, la ricerca di una buona integrazione tra nuove funzioni e spazi esistenti, di compatibilità fisico-meccanica delle aggiunte nei riguardi della preesistenza con la sperimentazione di queste ultime nei materiali, durabilità e risposta al fattore temporale costituiscono, dunque, criteri decisamente valevoli anche nel caso di programmi di conservazione che coinvolgono il patrimonio costruito di un passato prossimo.

### Note

<sup>1</sup> Cfr. S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», 3, 1939, pp. 183-189; *Africa Orientale Italiana, Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Emporium», 8, agosto 1940, pp. 65-66; *Mostra dell'A.O.I.*, in *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», 1-2, 1941, pp. 41-45; C. Gambardella, *Enigma a pianta centrale: il Cubo d'Oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 147-149; B. De Sivo, V. Pagliarulo, *Il Cubo d'Oro di Luigi Racheli, Mario Zanetti e Paolo Zella Milillo alla Mostra d'Oltremare*, in *La costruzione moderna in Italia*, Roma, Edilstampa, 2001. Per una rilettura delle vicende progettuali tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento, si veda il saggio di G. Belli in questo volume.

<sup>2</sup> Cfr. O. Ghiringhelli, *Arte e architettura a Napoli: il caso della Mostra d'Oltremare*, in *Architettura dell'eclittismo. Il rapporto con le arti nel XX secolo*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini,

Napoli, Liguori, 2008, pp. 315-340.

<sup>3</sup> Cfr. *Lavori di mosaico*, in «Il Vetro», 1940, p. 388 e G. Padoan, *Globo in mosaico presentato alla Triennale delle terre d'oltremare*, ivi, ottobre 1938, p. 88.

<sup>4</sup> I frammenti della stele in granito grigio (I-IV sec. d.C.) furono trasportati per due mesi dai soldati italiani e eritrei verso Massaua da dove giunsero a Napoli, a bordo del piroscafo Caf-faro, nel marzo 1937. Furono trasferiti, quindi a Roma dove vennero restaurati, ricomposti e collocati in Piazza di Porta Capena. A partire dal 2005, le parti dell'obelisco sono tornate, attraverso una tormentata vicenda, in Etiopia. Cfr. M. Santi, *La stele di Axum da bottino di guerra a patrimonio dell'umanità. Una storia italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

<sup>5</sup> Cfr. A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, Napoli, papariedizioni, 2009, pp. 107-114.

<sup>6</sup> M. Villani, *I Palazzi delle Esedre*, Roma, Gangemi, 2016, p. 59, nota 80.

<sup>7</sup> Cfr. V. Bernardini, *Autori e Opere*, in *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, a cura di L. Cupelloni,

Roma, Gangemi, 2017, p. 164.

<sup>8</sup> L'esecuzione del Salone dell'Impero fu affidata alle imprese Ing. Alfonso Montella e Tarallo Giuseppe di Napoli mentre gli allestimenti furono eseguiti dalla S.A.C.E.M. di Roma.

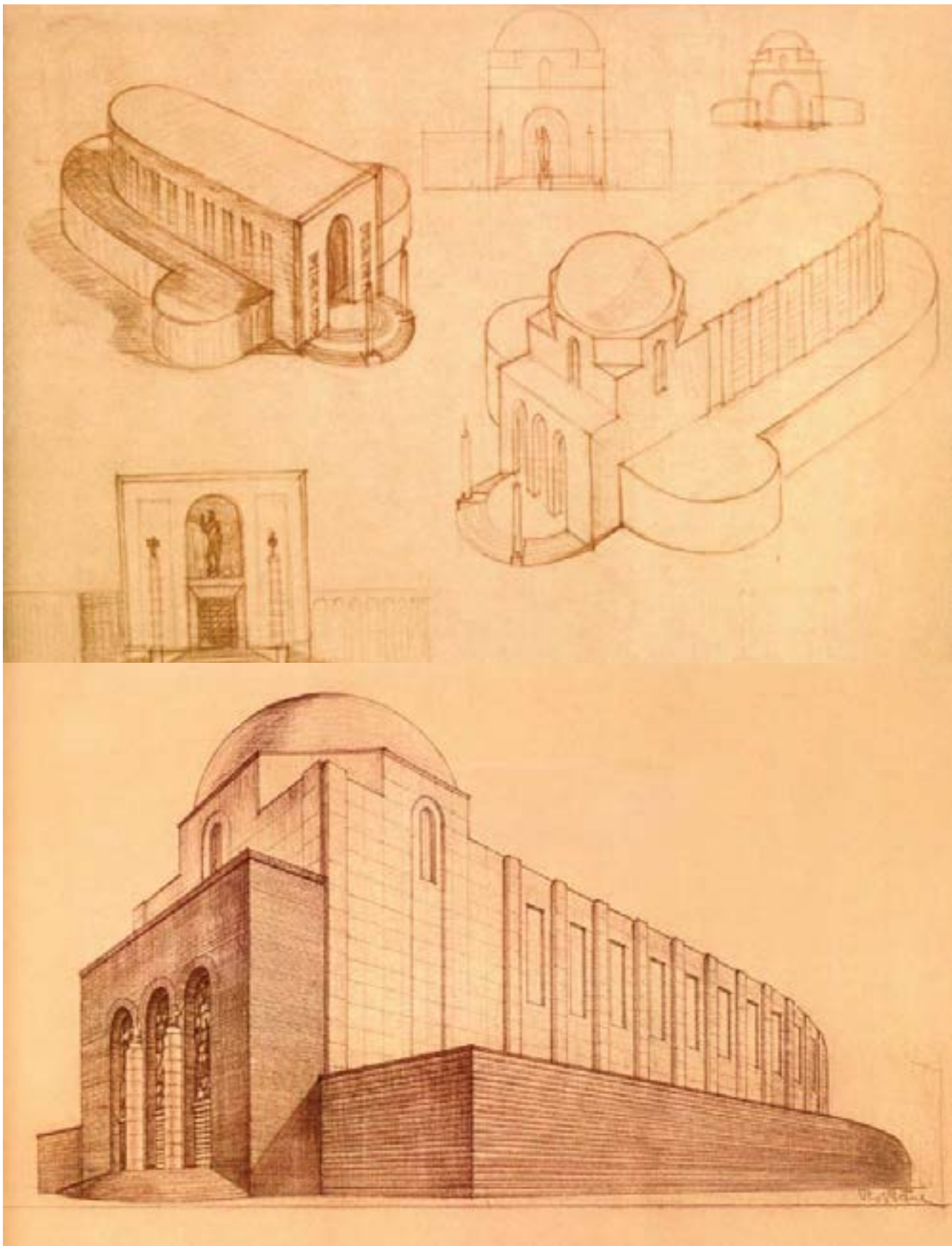
<sup>9</sup> Per tali opere si vedano E. Maselli, *Pittura e scultura alla Triennale d'Oltremare*, in «Il lavoro fascista», 10 maggio 1940; C. Tridenti, *L'arte contemporanea alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Giornale d'Italia», 10 maggio 1940.

<sup>10</sup> Cfr. V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra. Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: Eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011, pp. 56-63.

<sup>11</sup> Entro una bibliografia in continuo ampliamento, si rimanda ad alcuni contributi a carattere più generale sull'argomento: *Il patrimonio architettonico del XX secolo fra documentazione e restauro*, a cura di M. De Vita, Firenze, Alinea, 2000; *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, a cura di P.G. Bardelli,



- E. Filippi, E. Garda, Venezia, Marsilio 2002; *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, a cura di M. Boriani, Milano, Unicopli, 2003; *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, restauro, manutenzione*, a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Venezia, Arcadia Ricerche 2004; M.A. Crippa, *Il restauro del moderno, problemi e casi di studio d'architettura*, in «Arte lombarda», 1-3, 2006, pp. 285-294; *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli, 2008; *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, a cura di A. Canziani, Milano, Mondadori Electa, 2009; *La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo*, a cura di G. Jean, Firenze, Nardini, 2013; «Confronti», n.1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*; F. Graf, *Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde. Devenir de l'architecture moderne et contemporaine*, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 2014; S. Salvo, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- <sup>12</sup> Cfr. *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, Mostra d'Oltremare-Napoli*, a cura di E. Fiore, s.n., s.l. (ma Napoli) 1952; G. Russo, *La mostra d'oltremare*, Napoli, s.n., 1952; R. Pepe, *Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, Napoli, Casella, 1953; S. Riccio, *La Mostra d'oltremare e la sua ricostruzione*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1954; C. Cocchia, *La Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura. Cronache e storia», 2, 1955, p. 160; P. Belfiore, *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in «ArQ», 14-15, 1996, pp. 257-264; M. Capobianco, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare documentario*, in *Architettura italiana 1940-1959*, a cura di M. Capobianco e E. Carreri, Napoli, Electa Napoli, 1998.
- <sup>13</sup> Per l'insieme di tali interventi, si veda M. Falcone, *Il Cubo d'oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli. Conservazione e integrazione delle superfici architettoniche*, in *Il restauro del Moderno*, cit., pp. 188-195; T. Di Ronza, *Il restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare*, ivi, pp. 177-187.
- <sup>14</sup> Tratti del rivestimento erano stati ripristinati negli anni Settanta con l'inserimento di chiodature ossidabili. F. Lucarelli, *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2005, p. 71.
- <sup>15</sup> Cfr. C. Gambardella, *Il Cubo d'Oro alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia, Bollettino d'informazione», Napoli 1995, p. 41; Id., *Il Cubo d'Oro alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Un progetto di restauro*, «ArQ», 11, 1996, pp. 154-156; Id., *Mostra d'Oltremare*, in «Domus», 879, 2005, pp. 72-79; Id., *Cubo d'oro. Restauro e ampliamento del Padiglione d'Onore alla Mostra dell'Africa Orientale Italiana*, in *Cherubino Gambardella: architettura e progetti, 2000-2005*, a cura di L. Molinari, Milano, Skira, 2005, pp. 28-31.
- <sup>16</sup> Il progetto di conservazione dell'apparato esterno è stato oggetto di studio e proposte da parte della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e provincia. Effettuata la mappatura delle parti originali e di quelle rifatte negli anni Settanta nonché integrate con tinte ad olio o consolidate negli anni Novanta, è stato previsto il restauro dei quattro prospetti secondo un percorso 'filologico' comprendente l'integrazione delle lacune con tessere vitree di composizione e allineamento analoghi rispetto alle originali nonché la loro posa in opera in sostituzione delle parti già rifatte negli anni Settanta. Il fissaggio delle aree mosaicate 'originarie' è stato previsto con il ricorso a malte cementizie e adesivi acrilico-resinosi.



## Il padiglione della Civiltà Cristiana in Africa

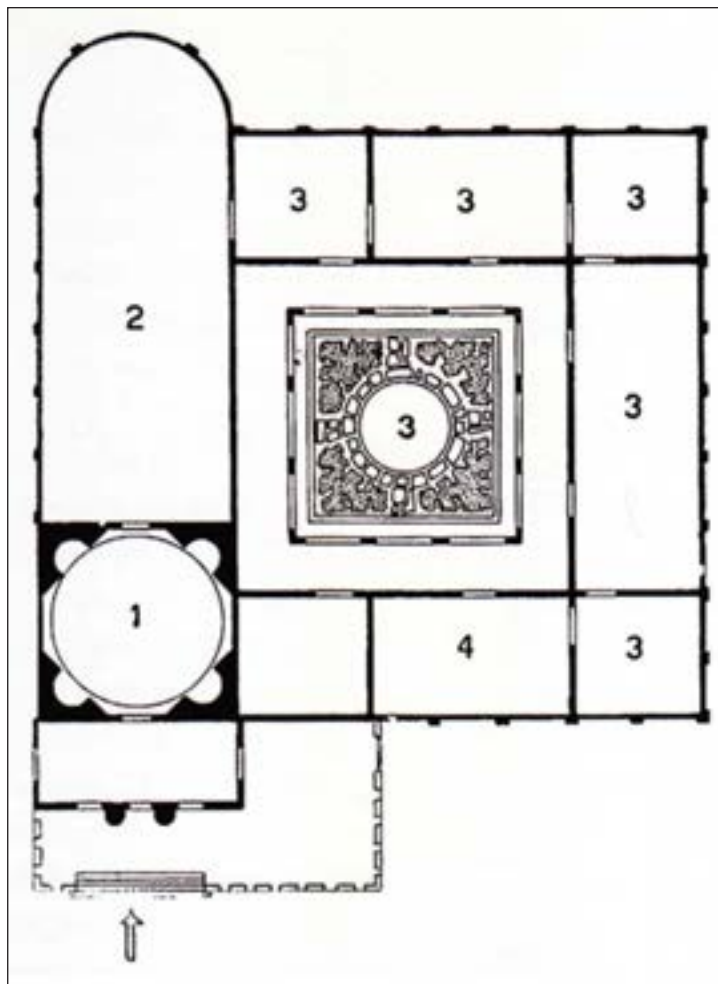
Alessandro Castagnaro

La notorietà di Roberto Pane quale storico dell'architettura, critico e teorico del restauro è ben diversa rispetto a quella di architetto, in particolare se considerato nel contesto razional-funzionalista presente nella Mostra d'Oltremare grazie ad autori quali Giulio De Luca e Carlo Cocchia, che andavano sperimentando linguaggi innovativi con matrici olandesi e tedesche. Pane, allievo di Gustavo Giovannoni, era fortemente legato a quella tradizione che si ispirava a modelli neo-eclettici sviluppati in Italia tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso. Quei linguaggi che si identificavano con una reinterpretazione della storia dell'architettura italiana e che in tempi recenti sono stati studiati e rivalutati<sup>1</sup>. Egli importava a Napoli diversi da quelli locali, frutto di conoscenza storica e utili a quell'accento monumentale che le sue opere intendono mostrare<sup>2</sup>. Quando nel 1938 ebbe l'incarico di realizzare il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, progettò un complesso architettonico tenendo ben conto di quello che avrebbe dovuto rappresentare. Se analizziamo i suoi primi schizzi, osserviamo che sin dall'inizio si orientò verso un organismo costituito da un corpo longitudinale allungato ad impianto basilicale, reinterpretato secondo la concezione e il gusto del tempo. Una prima soluzione progettuale era caratterizzata da un corpo ad altezza costante con andamento lineare chiuso in maniera curvilinea nella parte absidale, a copertura completamente piana, priva di aggetti e con un'interessante soluzione di facciata, caratterizzata da un grande arco centrale con due teorie di finestre costituite da elementi quadrati laterali. Il blocco che configurava la parte più significativa del complesso era caratterizzato sui due lati raccordati in curva dalla parte absidale da una teoria di finestre costituite da rettangoli allungati che ritmavano con partitura costante il blocco dalla semplice configurazione, conferendo alla stessa un accentuato senso di verticalità. Una sorta di nartece di altezza costante e contenuta, con due avancorpi semicirculari continuava lungo il perimetro dell'edificio incorniciandolo su tre lati. Una composizione arricchita da una scalea semicircolare, con due obelischi, che la sopraeleva dal piano stradale riquadrando al tempo stesso la parte basamentale della facciata. Questa soluzione dalla stereometria semplificata, forse per questo di grande interesse, venne rielaborata in due ulteriori schizzi progettuali ed ar-

ricchita con alcuni elementi essenziali nella espressione della cultura architettonica religiosa<sup>3</sup>.

In una delle soluzioni, l'intero complesso fu ulteriormente allungato con un pronao; inoltre la copertura piana venne variata con l'aggiunta, nella parte d'ingresso della chiesa, di un corpo poligonale sopraelevato coperto con una cupola a calotta<sup>4</sup>. Questa seconda soluzione, espressa attraverso gli interessanti schizzi di Pane, fu quella che poi si avvicina maggiormente alla soluzione definitiva, la quale fu ulteriormente variata con l'aggiunta di altri elementi e volumi architettonici. Inoltre, è la soluzione che più risente dell'influenza dell'architettura religiosa nella storia, espressione anche dei grandi complessi voluti dal regime. Va precisato che proprio nella scuola romana da cui Pane proviene, lo spazio sacro più emblematico era rappresentato dal progetto di Marcello Piacentini per la chiesa del Cristo Re a Roma<sup>5</sup>.

Ma veniamo al padiglione espositivo realizzato nella versione definitiva. Le prime due soluzioni, rappresentanti un unico organismo, vengono abbandonate ed il complesso assume una configurazione spaziale diversa, più articolata e complessa, pur mantenendo sostanzialmente inalterata la pianta del corpo chiesastico. Questo, se inizialmente rappresentava un *unicum*, ora diventa una parte sia pure essenziale di una composizione più articolata. Infatti, l'intero complesso basilicale appena descritto viene ridotto del corpo perimetrale basso rappresentante una sorta di esonartece. Sul lato settentrionale del corpo basilicale viene aggiunto un chiostro a pianta quadrata contenuto in un ulteriore organismo anch'esso quadrato e contenente le sale espositive. Le varie sale che lo circoscrivono su tre lati hanno coperture piane e lucernai per l'illuminazione, mentre sono completamente chiuse sul lato esterno, proprio come gli spazi mistici. Pertanto i riferimenti a complessi religiosi e monastici della cultura architettonica italiana quattrocentesca e di epoche successive sono forti al punto di suscitare dei dubbi sull'iniziale incarico ricevuto da Pane sulla destinazione del complesso. Tant'è che fu scritto da Plinio Marconi, sul numero della rivista *Architettura* del 1941 dedicato alla Triennale: «l'allestitore della Mostra sulla Civiltà Cristiana in Africa, Sergio Mezzina dovette fare i conti con vani già definiti come forma, utilizzando anche la chiesa e l'atrio come sale espositive»<sup>6</sup>.



Non è chiaro infatti se solo successivamente si rese necessario cambiare destinazione ad un edificio originariamente nato per il culto o se, al tema specifico della mostra cui l'edificio era destinato, Pane rispose in termini formali e architettonici con la creazione di un padiglione-chiesa: in tal caso la forma 'basilicale' avrebbe un significato prettamente simbolico. Se da un lato i primi schizzi progettuali di un unico organismo a forma basilicale – anche se nel corpo basso che perimetra parte dell'edificio si presuppone fossero collocate le sale espositive – farebbero propendere per la prima soluzione, va detto che sull'ipotesi di conferire a Pane l'incarico di realizzare un complesso religioso, almeno nella prima fase di edificazione della Mostra, non ne compaiono tracce né tanto meno risulta che tale intenzionalità fosse nel programma generale del complesso espositivo. Pertanto è sempre più forte l'ipotesi che il nostro autore, dovendo progettare un'architettura che ospitasse una mostra, in una arida sintesi, che vuol essere al tempo stesso prova storica e celebrazione, poema e preghiera come dagli intenti originari dell'esposizione, si sia ispirato con la sua grande conoscenza della storia dell'architettura a complessi basilicali con riferimenti prettamente simbolici.

A pag. 440

1. Disegni prospettici delle tre ipotesi di progetto. In alto: prima e seconda ipotesi, rispettivamente, con copertura piana e con una sorta di esonartece che perimetra l'edificio, la prima; con copertura a calotta su base ottagonale sull'ingresso, la seconda. In basso: terza ipotesi con firma di Roberto Pane (da *L'intarsio. La Regia Scuola d'Arte di Sorrento e Roberto Pane*, a cura di A. Fiorentino, Sorrento, 2007, p. 135).

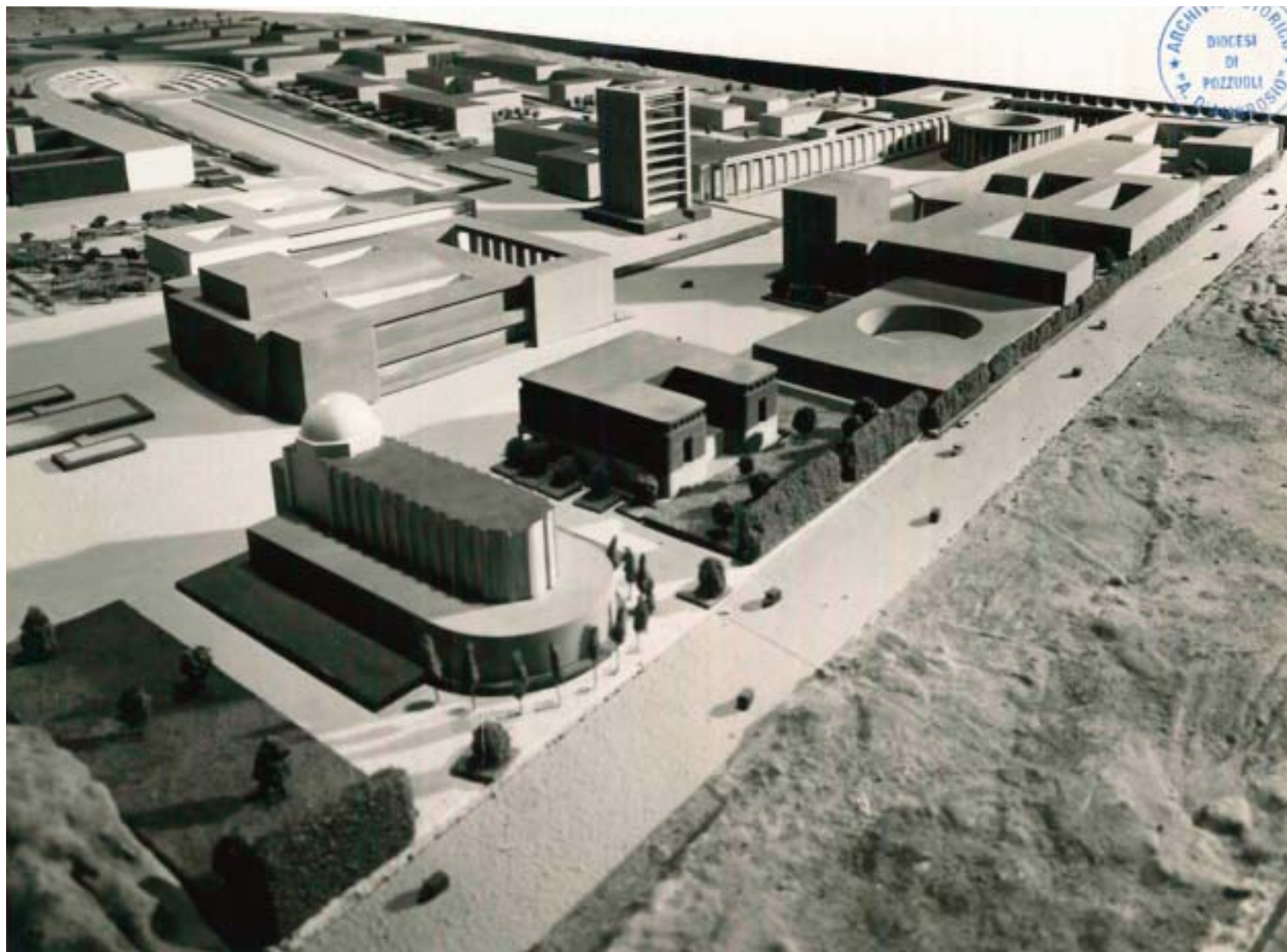
2. Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, pianta schematica della distribuzione interna, 1940 (da *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio 15 ottobre 1940. Guida*, città, editore, p. 62).

3. Modello della Mostra d'Oltremare con in primo piano il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa così come rappresentato nell'ultima ipotesi. (da Archivio storico A. D'Ambrosio. Diocesi di Pozzuoli).

Questa ipotesi è confermata anche dal fatto che l'atrio ottagonale, il salone basilicale, il piccolo chiostro – con le sette sale che lo circoscrivono su tre lati con le loro bucatore, come detto tutte interne –, fanno parte di un percorso, poi ripreso nell'itinerario della mostra, che come è stato riportato nella *Guida* con le note per il visitatore: «è a percorso obbligato. Il senso di visita di ogni sala è da sinistra a destra. Una volta entrati nel chiostro, non uscirne dalla stessa porta; ma dalla porta accanto, che dà nelle altre sale e conduce all'uscita»<sup>7</sup>. L'architettura progettata da Pane, a prescindere dal significato simbolico che può tutt'al più rafforzare il contenuto della Mostra, risponde in pieno a tale fine espositivo.

La mostra dedicata agli sforzi compiuti durante 20 secoli dal Cristianesimo per l'incivilimento del Continente Nero, dai primi Battezzatori al seguito di Gesù e San Paolo 'onde Cristo è Romano', si è affermata attraverso una documentazione di alto interesse, riguardante la grande vitalità della Chiesa Cristiana dei primi secoli in terra d'Africa. Essa viene allestita dall'architetto Sergio Mezzina con ordinatori il prof. Arrigo Pozzi e il dott. Filippo Invitti. Alle decorazioni ed ornamentazioni del padiglione e della mostra espositiva lavorano i pittori Franco Anastasi, Vincenzo La Bella, Guido Spadolini, Maria Immacolata Zaffuto, gli scultori Mario Frullone, Saverio Gatto, Pericle Fazzini, Clemente Spampinato, Enrico Tomai e Benso Vignolini.

La scelta progettuale, ovvero quella di un edificio con le caratteristiche delle basiliche a navata unica, riconduce ai modelli degli impianti alto-medievali della Siria a cui Pane si rifà per evidenziare ancora di più la funzione 'religiosa' che doveva svolgere il padiglione. L'intero complesso, dalle semplici morfologie, realizzato in muratura di tufo e solai probabilmente lignei, dei quali però non esiste documentazione, e forse sostituiti nella ricostruzione post-bellica con quelli presenti attualmente in latero-cemento (tipo SAP), è caratterizzato da un modulo quadrato che genera l'intera composizione architettonica: il chiostro a pianta quadrata, racchiuso nel più ampio complesso claustrale anch'esso quadrato; il vano cupolato impiantato su base quadrata, poi raccordata se-



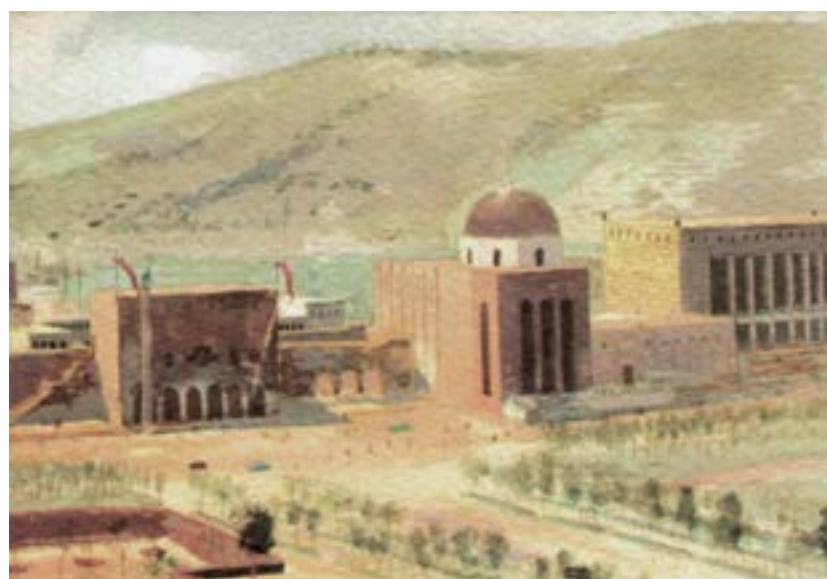
condo il profilo ottagonale, che rappresenta un modulo che reiterato tre volte costituisce la lunghezza della navata ad esclusione della parte absidale il cui lato è rappresentato da un lato del quadrato. L'intero complesso è rivestito, secondo le migliori tradizioni del tempo, da mattoni rossi, altre parti intonacate di bianco, mentre l'alto muro dell'aula risulta ritmato da contrafforti e corredato da un cornicione a forma trapezoidale con leggero aggetto. «La cupola, secondo i modelli siriani venne realizzata con un doppio guscio di mattoni in foglio, mentre il guscio esterno fu completato da una cappa leggermente armata in calcestruzzo per consentire il fissaggio con chiodi degli embrici a scaglie smaltati in marrone che ne definirono l'estradosso. Al di sopra del tamburo ottagonale si aprono piccole finestre archivoltate»<sup>8</sup>.

Il padiglione fu inaugurato, così come l'intera Mostra d'Oltremare, il 9 Maggio 1940 da Vittorio Emanuele III. Fu in attività solo per pochi mesi a causa del sopraggiungere della Seconda guerra mondiale, durante la quale l'intero complesso

venne abbandonato e danneggiato, tanto che nell'immediato dopoguerra diventò un problema la sua utilizzazione.

#### *Criticità dell'impianto*

Il padiglione della Civiltà Cristiana in Africa è stato caratterizzato da problematicità dovute prevalentemente alla rapidità dell'esecuzione, essendo stato realizzato in meno di 24 mesi lavorativi, all'impianto del cantiere, alla sperimentazione di tecniche e di materiali, all'assenza di prove geologiche adeguate e a carenza di fondazioni idonee su terreni particolarmente incoerenti. Infatti, come si evidenzia chiaramente sia dai sopralluoghi effettuati, sia dalla relazione con lo studio di fattibilità eseguito dall'UPT, nonché dalla documentazione archivistica qui, in parte, pubblicata, il padiglione è realizzato in muratura di tufo con fondazione diretta. La muratura è costituita da conci di dimensioni ridotte (medio-piccole) non ben sfalsati tra loro con scarsa malta nei giunti e con uno spessore apparentemente inadeguato in considerazione del-

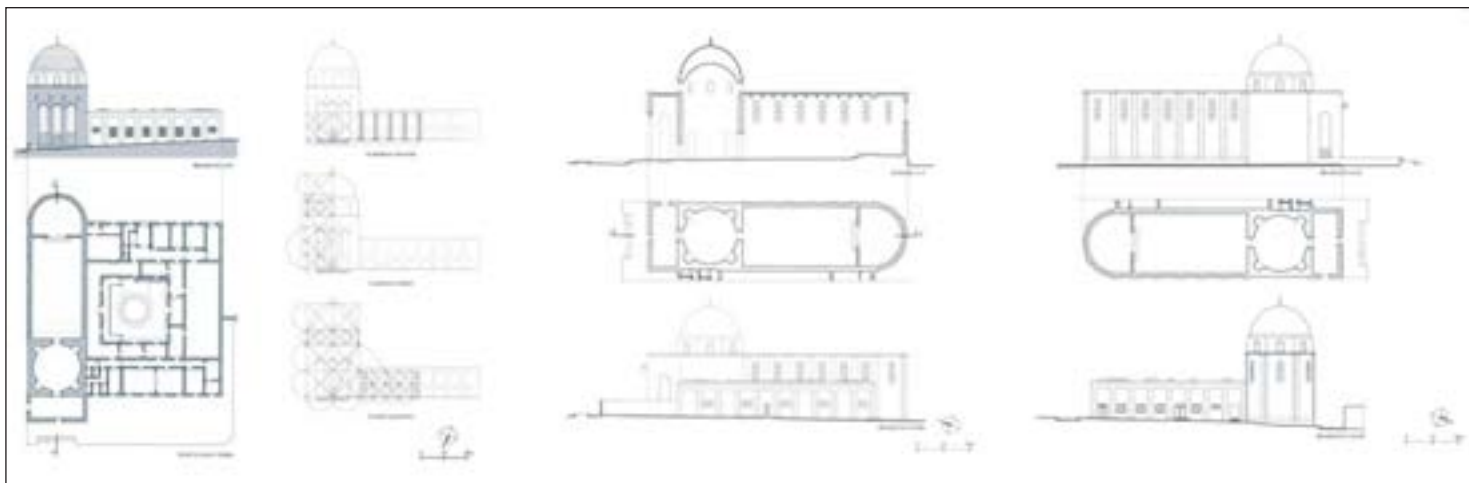


l'altezza delle pareti. Anche la cupola è coperta da un doppio guscio di mattoni posti a coltello ad una testa con una disposizione anulare, con una doppia calotta ed una 'cappa leggermente armata'. Oltre ad un rivestimento di embrici a scaglie in cotto smaltato inchiodato sulla stessa cappa. È chiaramente visibile l'assenza di adeguati copriferro, pertanto ad un sistema già scarsamente armato si è aggiunto un avanzato processo di carbonatazione del ferro e di ossidazione dello stesso. La carenza di un adeguato sistema fondale ha causato non solo un diffuso quadro fessurativo nel tempo, ma anche alcuni crolli di cui diremo più innanzi. Anche le composizioni plastiche furono realizzate in un atipico sistema in calcestruzzo e apposte su mensole in facciata, rappresentanti i quattro Evan-

gelisti. Costruttivamente sono realizzate anch'esse in pasta di cemento leggermente armata e attualmente sono gravemente ammalorate e parzialmente cadute. Ad oggi non si è ritrovata alcuna documentazione comprovante i danni all'intero padiglione espositivo causati dalla guerra né tanto meno sono documentati quelli causati dall'occupazione degli americani.

#### *La ricostruzione post-bellica*

Nel 1948, dopo discussioni e varie polemiche, l'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare fu trasformato in Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo e furono stanziati i fondi necessari per le operazioni di ricostruzione dirette da Luigi Tocchetti, allora presidente dell'Ente Mostra.



4. Veduta esterna del Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa in costruzione, 1939. Archivio storico A. D'Ambrosio, Diocesi di Pozzuoli.

5. Veduta interna del Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa in costruzione, 1939. Archivio storico A. D'Ambrosio, Diocesi di Pozzuoli.

6. Veduta esterna del Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa in costruzione, 1939.

7. *Le Mostre delle Isole Italiane dell'Egeo, delle Civiltà Cristiane in*

*Africa e dell'Albania nella Civiltà Mediterranea*, Prima Triennale delle terre italiane d'oltremare, 15 maggio - 19 ottobre 1940 - XVIII, Gros Ponti & C., Torino.

7. Chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini, piante, sezioni e prospetti dopo le trasformazioni del 1952, ancora su progetto di R. Pane (da M. Campi, A. di Luggo, *Palazzo Canino e la Mostra delle Terre d'Oltremare*, Roma, Officina, 2009, pp. 140-141).

8. Interno dell'aula basilicale della Chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini, dopo le trasformazioni del 1952.

Roberto Pane ebbe l'incarico di realizzare un progetto di trasformazione del suo padiglione in una chiesa intitolata alla santa degli emigranti, Francesca Saverio Cabrini, fondatrice dell'ordine delle missionarie del Sacro Cuore di Gesù. Tale progetto prevedeva la realizzazione di un presbiterio sopraelevato sul quale fu collocato un altare in marmo; la fascia ornamentale in gesso dorato dei santi papi, che in precedenza era collocata nell'abside, fu trasferita sulla parete opposta e fu disposta a mezz'altezza da terra, in allineamento inferiore con la nuova porta lignea, realizzata per separare il vano cupolato dall'aula di culto. Per l'occasione, l'atrio cupolato fu reso cilindrico e la cupola venne raccordata con l'invaso sottostante. L'edificio fu consacrato a luogo di culto nel 1952. Il padiglione-chiesa fu ripristinato nel 1950. In tale occasione la chiesa fu completata su disegno dello stesso Pane con un altare in marmo, una balaustra anch'essa in marmo e tutto l'arredo necessario ad un edificio per il culto (lumi, candelabri, ecc.)<sup>9</sup>. Fu quindi solennemente consacrata ed intitolata a Santa Francesca Saverio



Cabrini<sup>10</sup>, cittadina degli Stati Uniti d'America. Il corpo annesso fu adibito come Padiglione del Lavoro nelle Missioni, e fu allestito sotto la presidenza di Mons. Pollio e dell'ing. Carlo Pouchain. Esso costituiva una documentazione dello spirito eroico e dell'intelligenza portati dai missionari italiani nell'opera di evangelizzazione del mondo.

*Ulteriori trasformazioni di uso e abbandono dell'immobile*  
L'edificio ha mantenuto la sua funzione religiosa fino al 1980 quando, a seguito del sisma del 23 novembre e a quello del 14 febbraio 1981, come gran parte dei padiglioni espositivi

della Mostra, fu abbandonato per essere poi parzialmente saccheggiato e danneggiato, anche per l'occupazione di parte del complesso dai terremotati. In questa fase i danni e le manomissioni a tutto l'apparato iconografico e agli elementi di arredo fisso e mobile furono notevoli.

Alla fine degli anni Ottanta, dopo lo sgombero, una parte dell'edificio fu ceduta in locazione all'Università 'Federico II' per la collocazione del Centro di Calcolo che rimase in quella sede sino al 2000. A seguito di questa assegnazione i locali del chiostro subirono ulteriori notevoli alterazioni con nuove pareti, chiusure di vani ed altre aggiunte e superfetazioni. In particolare, le sale del complesso adiacente la chiesa, che richiamavano lo stile ricorrente nei chiostri conventuali, furono suddivise in modo tale da ottenere diversi ambienti utili per le funzioni del Centro di Calcolo che occupò l'intero complesso ad eccezione della chiesa. Queste sale, che in principio erano delimitate da un muro cieco continuo, furono dotate di aperture verso

l'esterno e tutti i lucernari, che un tempo illuminavano gli ambienti, furono chiusi con dei pannelli in lana minerale. Il tutto come indicato nello schema planimetrico.

Per quanto concerne la parte relativa al chiostro, le trasformazioni interessarono soprattutto il portico quadrato, di cui furono tamponati tutti gli archi per ottenere uno spazio interno più fruibile. Tale spazio fu ancora di più stravolto con la realizzazione di una veranda in alluminio e di una scala in ferro per poter raggiungere il piano di copertura del corpo annesso alla chiesa. Dal 2000 l'Università ha abbandonato i locali e le criticità per l'intero complesso si aggravano a causa dalla mancanza di utilizzazione e di manutenzione, di copiose infiltrazioni d'acque meteoriche dalle coperture, di sopraggiunte problematiche strutturali a seguito di una rottura di tubazioni idriche prospicienti il nartece anteriore. La cupola è parzialmente crollata, così come parte dei solai nel corpo antistante la chiesa.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. *L'Architettura dell'Altra Modernità*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci, M.G. Turco, Roma, Gangemi Editore, 2010.

<sup>2</sup> Per le opere architettoniche di Roberto Pane cfr. R. De Martino, *Le architetture di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, 2010; A. Castagnaro, *Un'opera inedita di Roberto Pane al Vomero tra tradizione e innovazione*, in AA. VV., *1856-2016 La diversità nelle sue diversità*, Napoli, Giannini Editore, 2016, pp. 168-178.

<sup>3</sup> Sul Padiglione cfr. A. Castagnaro, *Roberto Pane architetto alla Mostra d'Oltremare* e S. Carillo, *L'aula basilicale di Roberto Pane alla Mostra d'Oltremare*, entrambi in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit.

<sup>4</sup> I primi schizzi progettuali realizzati da Roberto Pane nella fase iniziale del progetto sono stati pubblicati in *L'intarsio. La regia Scuola d'Arte di Sorrento e Roberto Pane*, a cura di A. Fiorentino, Sorrento, Museobottega della Tarsialigna, 2007, p. 135.

<sup>5</sup> Tra i riferimenti coevi vi è la coeva chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Roma Eur, progettata dagli architetti Arnaldo Foschini, Alfredo Energici, Vittorio Grassi, Nello Enea, Tullio Rossi e Costantino Vetriani; altre affinità vanno ricercate nella chiesa di San Vitale Martire a Fuorigrotta a Napoli progettata da Ferdinando Chiaromonte nel 1939, cfr. A. di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte disegni opere e progetti*, Roma, Officina, 2008.

<sup>6</sup> P. Marconi, *I Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941.

<sup>7</sup> *Prima Mostra Triennale d'Oltremare. Napoli. Guida*, a cura dell'Ente Mostra Triennale d'Ol-

tremare, Napoli, Stab. Tip. F. Raimondi, 1940.

<sup>8</sup> G. Pane, *Cenni storici e descrizione dell'edificio*, in *Studio di fattibilità Chiesa di S. Francesca Cabrini*, commissionato dalla Mostra d'Oltremare Spa.

<sup>9</sup> L'intervento è in linea con altre opere di restauro e ristrutturazione realizzate da Roberto Pane, ad esempio l'intervento di ricostruzione operato per la cattedrale di Teano nella seconda metà degli anni Quaranta.

<sup>10</sup> Francesca Saverio Cabrini (1850-1917) fondatrice di una congregazione di suore insegnanti con base in Lombardia, avrebbe voluto fare la missionaria in Cina. Come il suo modello san Francesco Saverio invece partì per gli Stati Uniti. Beatificata da Pio XI nel 1938 fu canonizzata da Pio XII nel 1946, considerata la prima santa americana. Nel 1950 venne proclamata patrona di tutti gli emigranti.



# Il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa: la complessità del restauro di un'architettura d'autore da destinare a svago e cultura

Aldo Aveta

## *Premessa*

L'approfondita analisi storico-critica sviluppata, nel saggio che precede, da Alessandro Castagnaro, che ha esaminato anche lo Studio di fattibilità del L.U.P.T. dell'Università di Napoli Federico II, ha ben evidenziato i valori formali e storici del Padiglione delle Missioni. Purtroppo, l'abbandono e le utilizzazioni improprie degli ultimi decenni hanno fortemente compromesso le strutture e le finiture dell'intero complesso, oggi inutilizzato e pericolante. Il confronto tra lo stato del manufatto all'epoca del citato Studio e quello attuale non può che evidenziare un ulteriore aggravamento delle condizioni di conservazione dell'edificio, sia dal punto di vista strutturale che degli elementi decorativi e di finitura.

## *La consistenza dell'impianto architettonico originario e di trasformazione, e le sue criticità fisiche*

È importante definire le due fasi storiche del complesso per cercare di comprendere la concezione architettonica che ispirò il progettista e, dunque, i valori testimoniali che esso ancor oggi documenta: questo, progettato da Roberto Pane, fu inaugurato nel 1940 e, dopo le distruzioni belliche, la sua ricostruzione fu affidata allo stesso architetto, importante storico dell'architettura: il Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa divenne così una chiesa, intitolata alla Santa degli emigranti Francesca Saverio Cabrini. Questa fu gravemente danneggiata dal sisma del 1980 e quindi saccheggata e depredata dei beni mobili da azioni antropiche. Infine, data in locazione al Centro di Calcolo dell'Università Federico II fino al 2000, subì invasive modifiche ed alterazioni, e poi è stata abbandonata all'incuria ed alla mancanza di manutenzione, che ne hanno determinato l'attuale stato.

Come già evidenziato nel suddetto saggio di Alessandro Castagnaro, l'impianto originario era costituito dal corpo longitudinale della chiesa con l'atrio cupolato (1-2) e da un corpo di fabbrica più basso di forma ad U che si affiancava al primo dal lato aperto (ambienti nn. 4-5-6-7-8-9-10); dall'unione di tali corpi di fabbrica Roberto Pane conformò una corte centrale circondata da un porticato, che permetteva di accedere ai distinti ambienti in cui si articolava il citato corpo di fabbrica ad U.

L'intera struttura risulta realizzata in muratura di tufo su fondazione diretta; i conci di tufo impiegati sono di dimensione medio-piccola, la malta di tipo tradizionale di calce e pozzolana, i

giunti non risultano ben sfalsati e, dunque, l'apparecchio murario risulta scadente, se rapportato agli spessori murari e all'altezza dei muri perimetrali dell'aula chiesastica.

Alla base dei muri perimetrali, a circa 40 cm dal calpestio interno, vi è un doppio strato di mattoni laterizi, al centro del quale è stato disposto uno strato di asfalto minerale a caldo, per l'isolamento delle murature fuori terra dall'umidità ascendente dal sottosuolo.

Le pareti della navata, anche nella parte curva dell'abside, presentano all'esterno una serie di modesti contrafforti costituiti da pilastri o lesene che si sviluppano per tutta l'altezza del fabbricato, per uno spessore di circa 25cm, rivestiti in mattoni.

Le coperture della navata principale sono costituite da solai tipo SAP con laterizi e armatura di tondi in ferro liscio, poggiati su travi in c.a. emergenti, mentre quelle dei locali prospicienti il chiostro hanno travi a spessore e presentano ampi lucernari. Il braccio occidentale del chiostro, nella sua parte centrale, è oggi privo di lucernari, probabilmente rimossi e chiusi in muratura per le sopravvenute esigenze da soddisfare nel sottostante ambiente.

L'atrio cupolato era, come segnalato nel citato saggio storico, originariamente coperto da un doppio guscio di mattoni in coltello ad una testa con disposizione anulare. Nel corso degli anni, la voltina superiore con la sovrastante cappa cementizia debolmente armata è crollata su quella inferiore, causandone il successivo crollo tra il 2006 ed il 2007. Allo stato, dunque, la parte centrale di entrambe le cupole non esiste più; poco o nulla resta del rivestimento in embrici a scaglie in cotto smaltato che ricopriva l'estradosso della cupola esterna.

Le strutture di copertura in c.a. presentano copriferro minimi ed armature di ferri tondi e lisci, gravemente ossidati. La copertura del pronao è quasi del tutto crollata, mentre quella della navata è ancora integra, nonostante le cospicue infiltrazioni d'acqua ancor oggi rilevabili.

Dopo una considerevole perdita delle condutture idriche verificate in prossimità della chiesa, si è registrato il cedimento dei terreni di fondazione dal lato del pronao; nonostante gli interventi eseguiti nel maggio del 2001 da parte dell'Ente Mostra d'Oltremare, i danni si sono estesi dal pronao al fianco sinistro della fabbrica ed all'abside. Pertanto, allo stato, gli spazi del sagrato e del pronao ad archi sono gravemente compromessi da un vistoso



cedimento del piano di calpestio e, consequenzialmente, delle strutture sovrastanti.

La copiosa infiltrazione d'acqua nel terreno sottostante la chiesa ha determinato il cedimento della parete sul lato destro (lato settentrionale) dell'atrio cupolato. Sono evidenti dall'esterno le classiche lesioni pseudo-verticali che convergono verso la parte alta del muro; sono altresì ben visibili lesioni diagonali sulle pareti di innesto del chiostro, ortogonali alla chiesa, che presentano danni da trascinamento verso il basso. Tale cedimento interessa, anche se meno gravemente, l'intera superficie della navata con l'atrio cupolato e le pareti perimetrali, in particolare quella di sinistra. Sul lato destro, stante la diversa incidenza di carichi sul terreno delle relative membrature, si è prodotto un distacco strutturale nella misura di alcuni centimetri tra il blocco appartenente alla chiesa vera e propria e quello dei quattro bracci del chiostro, più bassi e quindi più stabili.

Allo stato, dunque, l'edificio nel suo complesso è inagibile.

Così come gli elementi strutturali, anche le finiture e i serramenti sono gravemente compromessi. Per quanto concerne la tipologia delle invetriate originarie, queste erano realizzate in ferrofinestra con piccoli vasistas di aerazione in basso, e caratterizzate da riquadri rettangolari in cannottiglie di piombo, supporti in tondino di ferro e vetri stampati tipo cattedrale.

Il rivestimento in mattoni tipo klinker della facciata principale è distaccato dal supporto in più punti, ovvero laddove la struttura sottostante è stata danneggiata. Il rivestimento a bugne interno alla navata si è distaccato dal sottostante supporto in forati, che a loro volta si sono distaccati dal muro perimetrale, soprattutto nella zona absidale.

L'apparato ornamentale costituito da pannelli in gesso graffito di ignoto autore, disposti perimetralmente nell'atrio cupolato, appare danneggiato, e in due casi, lateralmente all'ingresso alla navata, è mancante o mutilo. I serramenti (portone di accesso,

1. Le pareti esterne della zona absidale, caratterizzate da modesti contrafforti, simili a lesene. Emerge un grave quadro lesionativo nelle murature, nonché mancanza di intonaco su vaste porzioni delle stesse.

2. Vista della cupola negli anni novanta del Novecento, prima del crollo delle due cupole, in B. Gravagnuolo, *Le muse crepuscolari*

*dello storicismo accademico*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 83-90, p. 87.

3. L'atrio cupolato negli anni novanta del Novecento, prima del crollo delle due cupole. Queste erano costituite da un doppio guscio di mattoni in coltello ad una testa, con disposizione anulare.

porta della sagrestia e finestre della navata) non esistono più. Le pavimentazioni, eseguite quasi tutte in grandi lastre di travertino da 5 cm di spessore – mentre all'interno del chiostro sono costituite da grandi lastre in graniglia di cemento – hanno subito danni dai cedimenti del sottosuolo e risultano, ancorché generalmente *in situ*, dissestate.

La fascia ornamentale in gesso metallizzato in color bronzo, con le immagini dei santi vescovi, appare in più punti vandalizzata. L'altare ha perso la sua alzata posteriore ed una lastra laterale risulta sfondata, mentre la balaustra è integra, ancorché alterata con graffiti. Nessun apparecchio d'illuminazione si è conservato, così come gli altri elementi di arredo, mentre la porta d'ingresso è priva di ante, conservando solo la struttura principale in legno. L'originaria porta lignea di accesso al chiostro è stata sostituita da una porta in ferro.

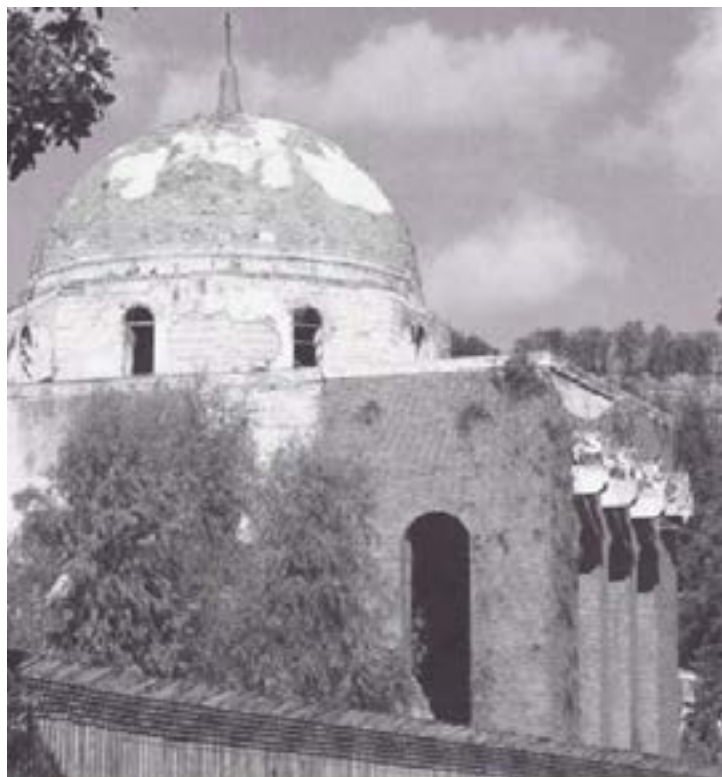
Le composizioni plastiche apposte su mensole in facciata, rappresentanti i quattro Evangelisti, realizzate in pasta di cemento leggermente armata, sono ammalorate e parzialmente crollate. Infine, non si ritrova nel Padiglione nessun elemento di arredo mobile, come panche, sedie, armadi o altro.

Per quanto attiene agli ambienti del corpo di fabbrica ad U più basso rispetto all'aula della chiesa, essi erano dotati di aperture solo verso il porticato, non presentando finestre verso l'esterno. Le pareti esterne erano caratterizzate dalla presenza di piccoli contrafforti che ne ritmavano la composizione. L'accesso all'intera struttura avveniva dal pronao della chiesa.

Le improprie utilizzazioni, segnalate nel saggio di Alessandro Castagnaro, hanno stravolto tale impianto, peraltro parzialmente modificato dallo stesso Pane nel Dopoguerra, determinando una profonda alterazione dello schema distributivo.

#### *Le trasformazioni del Dopoguerra*

Nel complesso riprogettato nel 1948, va osservato che i soli ambienti della chiesa e dell'atrio cupolato conservano la forma originaria; nel manufatto a U il porticato è stato completamente tamponato per realizzare un corridoio di accesso agli ambienti dell'originario corpo di fabbrica. In asse agli originari archi sono state create finestre e vani di passaggio che permettono di illu-



minare il citato corridoio e consentono l'accesso al chiostro, allo stato completamente invaso da vegetazione infestante. Lungo la parete sud del portico è stato realizzato un passaggio coperto da una precaria struttura metallica, oggi parzialmente crollata. Su quello ovest, invece, è stata costruita una scala in ferro che consente l'accesso alle coperture.

Lungo le pareti esterne sono state aperte finestrate in asse tra i contrafforti originari. Sul fronte ovest è stato realizzato un nuovo ingresso, dal quale si accede ad una sorta di atrio con a destra un box con struttura in alluminio destinato a portineria. Un primo corridoio a sinistra dell'ingresso consente l'accesso ad ambienti che erano destinati a diversi uffici, ricavati costruendo tramezzature in laterizio negli ambienti 8 e 9 e nel porticato tamponato, così come ad una sala computer che conserva l'originaria forma planimetrica (ambiente 7). Il corridoio a destra dell'ingresso permette di accedere, attraverso un ambiente in cui sono stati realizzati dei servizi igienici (ambiente 10), alla chiesa e, continuando lungo il porticato ad un'altra sala computer (ambiente 5) e ad altri uffici realizzati nell'ambiente 6 e nel porticato, lato nord.

Tutti i suindicati locali sono stati controsoffittati con elementi a doghe in alluminio o con pannellature in fibra, parzialmente crollati, che impediscono la vista degli originari lucernari.

Le pareti esterne dell'originario corpo di fabbrica ad U presentano patologie di degrado riconducibili a cospicue infiltrazioni d'acqua, distacchi degli intonaci e parziali mancanze. Analoghi fenomeni riguardano le pareti esterne del corpo della chiesa, cui si aggiungono i segni di lesioni, dovute ai dissesti verificatesi nell'ultimo



ventennio, parzialmente risarcite con interventi di scuci e cucì con murature di mattoni.

Le condizioni di conservazione delle coperture, impermeabilizzazioni e lucernari, sono pessime: le continue infiltrazioni di acque meteoriche hanno gravemente danneggiato la stabilità dei solai di copertura. Dall'anno 2000 la chiesa ed i locali prospicienti sul chiostro sono inutilizzati ed abbandonati al degrado, e rischiano di crollare definitivamente.

#### *Valori da conservare e nodi progettuali del restauro*

Come già messo in evidenza, dopo il primo incarico del 1938 per il progetto del Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa, Roberto Pane realizzò un'architettura quale espressione della cultura religiosa nella storia, anche nel periodo del Regime, dando luogo ad un complesso basilicale al quale viene aggiunto un chiostro a pianta quadrata limitato da un corpo di fabbrica anch'esso quadrato: in sostanza, egli creò un padiglione-chiesa, che avrebbe ospitato una Mostra. Nel 1948, poi, lo stesso Pane fu incaricato del progetto di trasformazione del manufatto in una chiesa intitolata alla santa degli emigranti: fu così realizzato un presbiterio sopraelevato sul quale fu collocato un altare in marmo, fu spostata la fascia ornamentale in gesso dorato dei santi Papi, l'atrio cupolato divenne cilindrico e la cupola venne raccordata con l'invaso sottostante.

Il progetto di restauro dovrà tendere a conservare le tracce stratificate delle citate trasformazioni e dei segni documentari ancora presenti, nonostante le gravi alterazioni formali subite successivamente dal complesso chiesastico e dall'abbandono che ha determinato furti e vandalismi<sup>1</sup>. Tale progetto, oltre a fronteggiare una situazione così gravemente compromessa, si dovrà basare, da un lato, sulle indagini in sito ed in laboratorio già compiute e su quelle da programmare e considerare le opere provvisorie urgenti per evitare ulteriori crolli; dall'altro, dovrà individuare le



operazioni più adeguate per conservare i suoi valori, ovvero il significato anche simbolico del Padiglione-chiesa.

In tal senso, il criterio progettuale finalizzato al restauro e alla valorizzazione del complesso mirerà a salvaguardare ciò che resta dell'impianto progettato, rimuovendo ciò che ne ha snaturato le caratteristiche formali e simboliche. Il primo intervento da prevedersi, dunque, consisterà nella rimozione di tutto quanto irrisponsabilmente aggiunto ai soli scopi utilitaristici nei decenni trascorsi. Va affrontata poi la questione strutturale che costituisce un importante nodo progettuale, così come quello della conservazione delle residue finiture, sia interne che esterne, comprese le decorazioni realizzate negli anni Cinquanta, quando il padiglione fu trasformato in chiesa. Strettamente collegato a tali questioni è il tema della nuova funzione cui destinare il complesso. Tale scelta dovrà tener conto della sua valenza architettonica, ma anche di quella urbanistica, ed in particolare della relazione con gli edifici contigui – il Padiglione Rodi e il Padiglione Albania – nell'ambito dei rapporti tra questi e l'intera maglia del disegno della Mostra, nonché delle prescrizioni del PUA che prevede che la chiesa e il padiglione siano destinati ad «attività per lo svago e la cultura». In tal senso, i residui caratteri architettonici del complesso potranno essere salvaguardati da funzioni pubbliche non invasive quali, ad esempio, sala conferenze (chiesa) e sale espositive (il padiglione più basso).

Da quanto segnalato consegue l'importanza di un preliminare intervento di bonifica di tutti gli ambienti: alla rimozione di coibentazioni obsolete si deve aggiungere l'estirpazione della vegetazione e degli arbusti cresciuti nella corte e la rimozione di tutte le aggiunte, quali controsoffitti, rete impiantistica in vista e non, tramezzature e servizi igienici, ormai in pessimo stato di conservazione e privi di valore. L'esecuzione di tali interventi preliminari consentirà di verificare l'attuale consistenza del manufatto e le forme di dissesto e di degrado del Padiglione, in modo da procedere ad indagini diagnostiche mirate<sup>2</sup>.

Il consolidamento dell'organismo strutturale costituisce la questione più complessa con cui confrontarsi: infatti, ci si trova di fronte a un manufatto la cui impostazione prevedeva per il volume che poi diventerà chiesa – già nel progetto del 1938 – limiti nel proporzionamento delle strutture portanti. I muri presentano uno spessore medio di circa 50 cm ed una altezza di 14 m; a ciò si aggiunge il fatto che l'attuale solaio in calcestruzzo armato è stato realizzato nel Dopoguerra in sostituzione di un più leggero solaio forse in legno, aumentando, in tal modo, i carichi sulle murature verticali. Né deve trarre in inganno la presenza di contrafforti sulle pareti verticali, in quanto, in considerazione della loro effettiva sezione resistente, svolgono una funzione virtuale ed evocativa più che un reale ruolo strutturale.

Le criticità statiche dei diversi elementi strutturali sono molteplici. Le murature verticali si presentano di scarsa qualità e con coefficienti di sicurezza troppo bassi e, dunque, insufficienti; la malta di allettamento è pulverulenta e ha perso parte del suo potere legante; i giunti tra le pietre non sono adeguatamente sfalsati. Per la copertura dell'atrio a doppia calotta in più occasioni erano stati evidenziati rischi di crollo imminente, così come si è verificato. In relazione al perimetro della chiesa, invece, il citato Studio del LUPT aveva registrato un cedimento di 20 cm della pedana presbiteriale della navata all'atrio: dunque, il solettone in calcestruzzo magro appoggiato sul terreno ha subito un cedimento verticale, che ha determinato effetti negativi anche nelle pareti laterali delle navate, con la manifestazione di lesioni a gola per tutta l'altezza, oggetto di un'operazione temporanea di 'ricucitura' nel 2001. Nel 2006, poi, la rottura di una condotta idrica nei terreni contigui al pronao ha determinato ulteriori dissesti e, in particolare, il crollo delle cupole. Sono trascorsi altri 14 anni e oggi la situazione si è ulteriormente aggravata. Nel rispetto delle normative vigenti in tema di Lavori pubblici e di Beni culturali occorre prevedere per le soluzioni strutturali il 'miglioramento sismico', rispettando i criteri condivisi dalla cultura del restauro<sup>3</sup>.

4-5. Atrio cupolato: la voltina superiore con la sovrastante cappa cementizia debolmente armata tra il 2006 e il 2007 è crollata su quella inferiore.

6. L'interno dell'aula, degradato e vandalizzato. Mancano tutti gli arredi e le decorazioni; l'altare risulta privo della sua alzata posteriore ed una lastra laterale risulta spezzata; la balaustra è integra, ma alterata da graffiti.

Le ipotesi progettuali che mirino alla conservazione degli elementi residui, sia strutturali che di finitura, ai fini di un ripristino della consistenza strutturale e fisica per consentire lo svolgimento di nuove funzioni potrà avvalersi delle seguenti considerazioni. Per quanto concerne le fondazioni, le analisi stratigrafiche dei terreni e quelle sulla geometria e consistenza delle strutture entro terra del corpo della chiesa (in muratura e senza risega fino a 2,50 m) nello Studio citato in premessa hanno portato gli strutturisti a indicare la necessità di procedere a trasferire parte dei carichi agenti su di esse a strati più profondi e più resistenti del terreno, mediante la creazione di due travi in c.a. in adiacenza ai muri, appena sotto il piano di campagna, da collegare con cuciture armate, nonché la successiva realizzazione di micropali Ø 240 che attraversano le citate travi ed i muri di fondazione.

Si tratta di una soluzione tecnica condivisibile, congruente con le patologie riscontrate e sufficientemente sperimentata nei suoi effetti e probabilmente successiva alla valutazione di un intervento specifico di pre-consolidamento delle murature in elevazione, in ragione delle loro condizioni compromesse.

Per il corpo di fabbrica ad U non si ritiene necessario procedere ad un intervento analogo, sia per la minor altezza delle murature, sia per la loro geometria più regolare; in fase di progettazione esecutiva, una volta rimossi i rivestimenti esistenti, comunque, si dovrà procedere ad una campagna di indagini e prove non distruttive su strutture e finiture, per definire il quadro fessurativo ai fini della diagnosi dei dissesti e per la scelta dei materiali da utilizzare nel restauro, rispettando il criterio della compatibilità fisico-chimica e meccanica.

Per il calpestio della chiesa e del contiguo padiglione, considerati i dissesti e gli abbassamenti prodotti dal dilavamento del terreno sottostante, risulta indispensabile la completa rimozione del calpestio, lo svuotamento dei primi 70 cm di terreno e la realizzazione di uno strato di brecciolino compattato su cui realizzare un magrone di 10 - 20 cm.; su quest'ultimo dovrà essere prevista la creazione di un vespaio aerato a mezzo di casseforme a perdere in pvc e soletta di calcestruzzo armato con rete non metallica ancorata alle pareti circostanti.

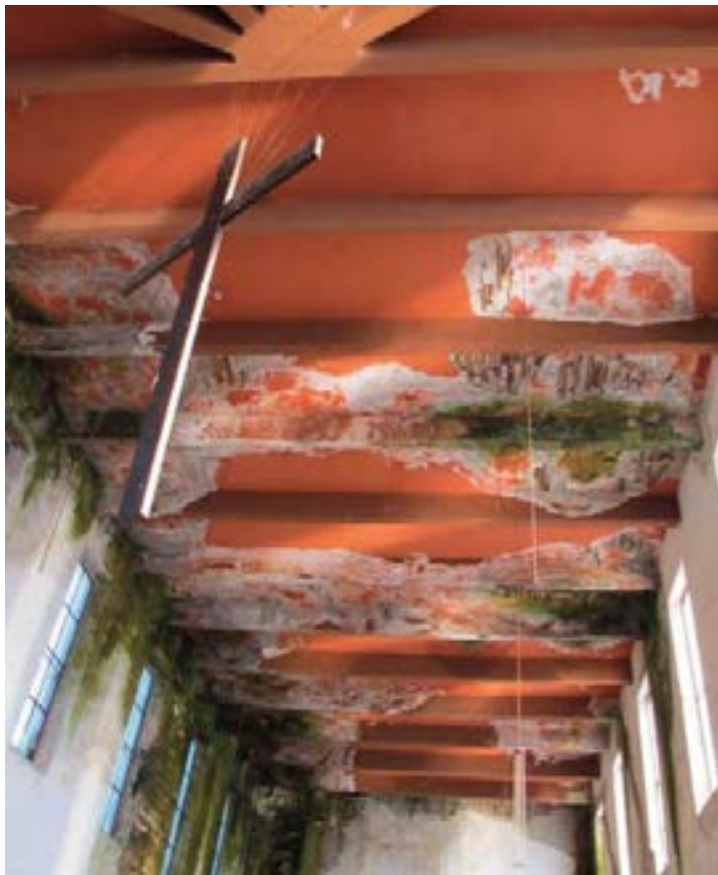
Per il terreno sottostante il pavimento dell'intera navata, così come il terreno al di sotto degli spazi del chiostro in adiacenza alla chiesa che hanno subito gli stessi tipi di cedimenti, sarà necessaria una bonifica per una profondità di 3,00 - 4,00 m, utile anche per affrontare adeguatamente il problema dell'umidità di risalita.



Per le murature fuori terra, occorrerà risanare preventivamente le murature – vulnerabili per la presenza di giunti di malta pulverulenta – utilizzando malta a base di calce. Inoltre, la possibile scelta di apporre sui due lati della muratura una maglia reticolare in fibre di vetro o di carbonio, agganciate a profilati verticali a L, in corrispondenza della verticale degli alloggi del solaio di copertura è un intervento radicale, che porta al sacrificio dei residui strati di intonaco e di rivestimento sia interni che esterni, ma è dettato dalla vulnerabilità intrinseca delle murature stesse. Andrebbe, però, verificata la possibilità di salvaguardare almeno una delle superfici, concentrando l'intervento di consolidamento preferibilmente sulla facciata interna delle pareti della chiesa. Ciò permetterebbe di conservare ciò che resta degli intonaci esterni da consolidare. Vi è da aggiungere che una accurata progettazione di tali interventi di consolidamento e una parziale integrazione degli stessi nel rispetto del principio della distinguibilità potrebbe consentire la lettura della storia dei dissesti della chiesa, senza, peraltro, alterarne l'aspetto.

Andrebbero valutati, ancora, interventi di consolidamento dei contrafforti che siano in grado di incrementarne la loro capacità resistente, creando un rafforzamento lungo tutta la verticale, e, conseguentemente, un miglioramento dell'intera muratura. Tutto ciò richiede che si eseguano verifiche sismiche, come previsto dalle Linee guida del 2011<sup>4</sup>.

Per quanto attiene alle murature del corpo ad U, non si registrano particolari fenomeni di dissesto. È ben evidente che sarebbe opportuno eseguire una serie di prove non distruttive e/o minimamente invasive per verificare lo stato di sollecitazione (martinetti piatti) e, più in generale, la consistenza delle murature e che, con i risultati di tali prove, si procedesse ai sensi della vigente normativa alla modellazione numerica dell'intero complesso, chiesa e corpo ad U, e che fosse verificata l'effettiva efficacia sul piano statico di tutti gli interventi previsti.



#### *Solaio di copertura della navata e del Padiglione e cupole*

Risulta necessario demolire i solai SAP esistenti tra le travi principali della copertura della chiesa — perché particolarmente degradati e tali da non assicurare la necessaria stabilità — e ricostruirli con materiali moderni che garantiscano durabilità e distinguibilità: la soletta armata superiore dovrà essere ben collegata al cordolo perimetrale in muratura armata; le travi principali andranno, comunque, risanate e consolidate.

I solai di copertura della restante parte del complesso, sempre a causa delle cospicue infiltrazioni d'acqua che si sono verificate nel corso dei decenni, presentano fenomenologie di degrado simili a quelle registrate per l'aula chiesastica. In sede progettuale dovranno essere eseguiti una serie di saggi e prove per verificare lo stato delle armature e, dunque, optare per un intervento di consolidamento e, in caso estremo, di sostituzione.

Per le cupole di copertura dell'atrio crollate nel 2006 occorre tenere conto delle diverse istanze. La scelta di ricomporre l'unità formale dell'edificio e, dunque, di ripristinare le due cupole poste a copertura dell'atrio appare obbligata per permettere la rifunzionalizzazione del complesso. La questione da affrontare è, piuttosto, quella relativa alle modalità esecutive con cui realizzare tale ricomposizione formale, con quali materiali e attraverso quali tecniche costruttive, al fine di garantire la compatibilità meccanica e la distinguibilità tra le strutture originarie

e quelle che si andranno ad integrare. Una ipotesi da verificare è quella di ricostruire le due cupole con una struttura portante con profili di acciaio inglobata in un getto di betoncino debolmente armato con fibre non metalliche. Tale ipotesi andrà vagliata eseguendo modellazioni e verifiche numeriche, tenendo conto degli interventi di consolidamento delle murature.

Particolare attenzione, poi, dovrà anche essere riservata all'opportunità o meno di riprodurre il rivestimento dell'estradosso della cupola esterna — prevalentemente distrutto — con le relative modalità di esecuzione e la scelta di soluzioni di dettaglio per renderlo distinguibile dagli elementi ancora *in situ*.

Per quanto concerne la struttura del pronao anche in questo caso, come in quello delle cupole, si dovranno individuare soluzioni alternative che assicurino, oltre alla stabilità delle membrature in esame, i principi di compatibilità e distinguibilità, oltre che di reversibilità. L'utilizzo di strutture di rinforzo in acciaio appare preferibile rispetto ad altre tecniche. Il solaio di copertura del pronao, originariamente in c.a., potrebbe essere ripristinato con uno in acciaio e lamiera grecata, in modo da rendere di facile lettura l'aggiunta, sempre che tale scelta non pregiudichi i valori estetici del manufatto. Eseguite le opere di consolidamento, particolare cura dovrà essere posta all'integrazione del rivestimento in mattoncini per garantire la distinguibilità degli elementi aggiunti.

7. Le strutture in c.a. della copertura dell'aula mostrano evidenti effetti di pluridecennali infiltrazioni di acque meteoriche, con distacchi di copriferro e ossidazione di ferri di armatura tondi e lisci.

8. Una copiosa infiltrazione di acque nel terreno sottostante la chiesa ha causato il cedimento della parete dell'aula sul lato settentrionale, che evidenzia tipiche lesioni pseudo-verticali.

9. Le condizioni di degrado di alcuni locali prospicienti sul chiostro.

#### *Aspetti funzionali, distributivi, architettonici e impiantistici*

Quanto poi al tema delle nuove funzioni è di grande rilevanza e dovrà essere affrontato tenendo conto delle Carte del restauro e delle scelte urbanistiche più generali contenute nel PUA della Mostra d'Oltremare.

Il progetto dovrebbe essere ispirato alla volontà di confermare la vocazione dell'edificio che, nella sua originaria ed autentica conformazione, è stato ideato per accogliere funzioni espositive e commemorative. È altresì chiaro, però, che la funzione del Padiglione dovrà relazionarsi con quelle previste per il Padiglione Rodi e il Padiglione Albania in una visione unitaria e integrata. Peraltro, tale indicazione è, come già segnalato, stata fatta propria dal PUA della Mostra d'Oltremare che prevede che la struttura nel suo complesso sia utilizzata per «attività per lo svago e la cultura».

Circa gli aspetti distributivi, architettonici e di finitura superficiale, la nuova destinazione d'uso imporrà una serie di integrazioni sia dal punto di vista impiantistico che dei materiali di finitura. Se a ciò si aggiunge la necessità di cospicui interventi di consolidamento e di rimozione di tutti quegli elementi di mero sfruttamento degli spazi, realizzati quando il padiglione è stato locato ad una struttura universitaria per funzioni del tutto incompatibili con i valori architettonici e documentari del complesso, è ben evidente che tra le opere a farsi dovranno essere necessariamente previsti una serie di interventi di ripristino integrativo di molti degli elementi di finitura, dagli intonaci agli infissi, come di parte delle pavimentazioni. Il progetto, condizionato da tale precaria situazione, dovrà, comunque, tendere a conservare tutto ciò che resta della materia originaria, salvaguardando, anche se parzialmente, gli intonaci esterni e interni e quel che è recuperabile della pavimentazione della chiesa, e rendere riconoscibili tutte quelle aggiunte e sostituzioni che si rendono necessarie per rifunzionalizzare l'edificio.

C'è purtroppo da osservare che lo stato attuale dell'edificio è tale che le scelte da compiersi per restaurarlo e rifunzionalizzarlo non potranno ispirarsi al principio del minimo intervento: come è stato evidenziato, le tante manomissioni subite ed i gravi dissesti verificatisi sono tali da richiedere integrazioni significative, al fine di conservare almeno il valore architettonico e d'uso del



complesso. Sarebbe, tuttavia, veramente un torto nei confronti del suo stesso Autore, che si è sempre battuto affinché nel restauro – nel pieno rispetto delle valenze storiche ed estetiche della fabbrica – siano utilizzati materiali distinguibili per permettere la lettura delle integrazioni, proporre un semplicistico intervento di 'ripristino', à *l'identique*.

Ciò posto, è evidente che esistono una serie di problematiche di difficile risoluzione, non solo in tema di rispetto dei principi del restauro, ma anche per gli aspetti distributivi e funzionali. Il Padiglione ideato da Pane aveva chiaramente un carattere introverso, sottolineato dall'assoluta mancanza di aperture verso l'esterno; i locali del corpo ad U avevano aperture solo verso il portico ed erano illuminati da lucernai a soffitto. Si tratta di una caratteristica progettuale molto marcata, fortemente alterata nel tempo con la realizzazione di finestre lungo i muri esterni del citato corpo ad U ed il progressivo disinteresse nei confronti della funzionalità dei lucernari. La scelta di riconfigurare la conformazione originaria, però, non appare del tutto scontata, poiché sebbene tali finestre siano state realizzate solo per fini utilitaristici, esse rappresentano comunque il segno tangibile della storia stratificata dell'edificio, di cui è opportuno valutare attentamente la conservazione. Analoghe considerazioni possono valere per il porticato, tamponato per poter utilizzare gli spazi ricavati per ufficio o per corridoi. In questo caso, però, la riapertura delle arcate appare una scelta obbligata per rendere leggibile l'impianto del chiostro: la necessità di connettere al chiuso i diversi ambienti può essere comunque rispettata progettando una chiusura trasparente in vetro strutturale delle stesse arcate che consentirebbe la lettura della successione dei vuoti.

Dal punto di vista distributivo, poi, molto delicata è anche la questione relativa alla possibilità di realizzare nuovi servizi igienici, non previsti nel progetto originario. A meno che non si scelga di

realizzare i nuovi servizi igienici per il Padiglione e per gli altri limitrofi in una struttura da costruire *ex novo* (affrontando il tema della loro rifunzionalizzazione non singolarmente, ma come insieme) appare convincente la scelta di ubicarli, compatibilmente con le esigenze del progetto, in quei locali che già negli ultimi anni sono stati destinati ad accogliere tale funzione, non foss'altro che per sfruttare le esistenti reti fognarie al loro servizio ed evitare di realizzarne altre.

Per quanto attiene agli intonaci interni, le attuali condizioni di degrado sono tali da far ritenere inevitabile una loro significativa reintegrazione; queste ultime dovranno, però, essere eseguite con materiali, anche premiscelati, compatibili con il supporto e con gli intonaci originari: dunque, le indagini di laboratorio ne confermeranno la natura ed i componenti fisici. Le decorazioni interne ancora esistenti all'interno della chiesa e nell'atrio cupolato, inoltre, dovranno essere oggetto di una attenta schedatura che definisca la loro consistenza materica, il loro stato di conservazione e le relative forme di degrado, ai fini delle scelte delle modalità del restauro. Analoghe considerazioni valgono per gli elementi in pietra e le sculture che caratterizzano la facciata del pronao.

La pavimentazione della chiesa dovrà essere in massima parte recuperata e solo parzialmente integrata; quelle del corpo ad U – già sostituite nel passato – dovranno essere rimosse per consentire la realizzazione del vespaio aerato e delle reti impiantistiche. Le nuove pavimentazioni dovranno essere scelte, compatibilmente con i valori dell'edificio, e con la nuova destinazione d'uso.

Gli infissi originari ancora presenti nella chiesa dovranno in linea di principio essere restaurati; per le finestre in ferro dell'aula va verificata la possibilità di riportarli in efficienza attraverso piccole integrazioni e la sostituzione dei vetri (per la quasi totalità rotti o mancanti). Il portone di accesso alla chiesa e la controporta tra l'atrio e l'aula dovrà essere restaurato ed integrato nelle parti mancanti. Gli infissi del corpo ad U oggi esistenti sono di diversa natura e tipologia e in pessimo stato di

conservazione e, pertanto, appare inevitabile la loro sostituzione, con moderni infissi ad alte prestazioni termiche.

Per quanto attiene ai manti di copertura, oggi in pessimo stato di conservazione, il progetto dovrà prevedere la loro completa sostituzione: alla revisione del masso delle pendenze dovrà seguire la realizzazione di un sistema di impermeabilizzazione e coibentazione termica con materiali moderni, senza l'utilizzo di guaina bituminosa.

Relativamente all'impiantistica, sia quella elettrica che quella di condizionamento e di trattamento dell'aria, essa va riprogettata in relazione alle specifiche esigenze della nuova destinazione d'uso e nel rispetto dei valori da conservare. Dovranno essere privilegiate soluzioni tecniche minimamente invasive e quanto più flessibili. Non vanno, poi, sottovalutate le questioni relative al risparmio energetico e alla eco-compatibilità delle scelte: si tratta di obiettivi complessi, legati alle normative ed agli indirizzi vigenti<sup>5</sup>, che richiedono scelte attente da parte dell'architetto-restauratore e dell'ingegnere impiantista. Tra l'altro, sarà utile scegliere sistemi impiantistici collegati a centraline di gestione che permettano alle apparecchiature di calibrarsi in automatico in funzione delle effettive esigenze degli utenti dell'edificio.

Per quanto riguarda le sistemazioni esterne, non possono che essere progettate in relazione agli spazi intorno ai Padiglioni dell'Albania e Rodi, che sorgono ai lati della chiesa e, più, in generale alle scelte che saranno compiute per tutta l'area a verde circostante delimitata da via Cuma, via Cardinale Massaia e via Marco Polo.

Ancora, il progetto dovrà tenere in massima considerazione l'opportunità di prevedere un sistema di corretto smaltimento delle acque piovane e di consolidamento dei terreni, anche con tecniche di ingegneria naturalistica, per evitare che le stesse arrechino danno alle strutture e ai terreni di fondazione. Infine, il progetto di restauro dovrà affrontare le tematiche di miglioramento dell'accessibilità, anche per il superamento delle barriere architettoniche<sup>6</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> A. Aveta, *Degrado e/o valore di antichità delle architetture in c.a.: l'approccio metodologico*, in *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 26-39; A. Aveta, *Patrimonio architettonico e qualità dei restauri tra conoscenza e progetto*, in *Atti del Convegno SIRA Restauro. Conoscenza, progetto, cantiere, gestione*, Bologna, 21-22 settembre 2018, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 679-685.

<sup>2</sup> A. Aveta, *La diagnostica integrata nel progetto di restauro*, in *Diagnostica e conservazione. L'in-*

*sula 14 del Rione Terra*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 77-101.

<sup>3</sup> A. Aveta, *Architetture moderne: riflessioni sui metodi e sui criteri del restauro*, in «Confronti», *Il restauro del moderno*, n. 1, 2012, pp. 36-42; A. Aveta, *Problematiche strutturali e casi studio: introduzione*, in *RICerca/REStauero*, Roma, Edizioni Quasar, 2017, pp. 725-726; A. Aveta, *Il progetto e il cantiere di restauro: l'approccio strutturale ed il consolidamento*, in *RICerca/REStauero*, cit., pp. 727-739; *Linee guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al Decreto del*

*Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti del 14 gennaio 2008*, 2011.

<sup>4</sup> *Restauro strutturale e riduzione del rischio sismico. Teorie, tecniche e materiali innovativi per il consolidamento*, a cura di A. Aveta, Editori Paparo, Roma, 2019.

<sup>5</sup> MIBAC, *Linee di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica del Patrimonio culturale*, 2015.

<sup>6</sup> MIBAC, *Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale*, Gangemi, Roma, 2009.



# Il Padiglione Rodi. Archeologia italiana nel Dodecaneso e narrativa di regime

Salvatore Di Liello

«Con evidente richiamo alle architetture di Rodi, gemma del Mediterraneo orientale, è sorto questo edificio che accoglie e mostra in sintesi le opere e le fasi più salienti della storia del possedimento, per la cura attenta e raffinata dell'arch. Giovanni Battista Ceas, che ne fu progettista ed allestitore»<sup>1</sup>. Quando Plinio Marconi presentava la Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, nel numero monografico di *Architettura* del 1941, l'Italia era già in guerra e il suo articolo, come lui stesso annunciava, era «un atto di fede. Sicura fede nei destini dell'Impero Fascista, il quale dopo l'immane vittoria, riprenderà il suo sviluppo che si manifesterà con feconde opere di Civiltà»<sup>2</sup>.

In un clima di laceranti contraddizioni, tra l'erompere della guerra appena un mese dopo l'inaugurazione della Mostra e la retorica della propaganda fascista, gli organi dirigenti intesero riassumere nel padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo, un'architettura «rude e, al tempo stesso, preziosa»<sup>3</sup>, la conquista italiana del Dodecaneso, uno dei «lembi prediletti della penisola proiettati sugli oceani»<sup>4</sup>, al pari di tutte le colonie d'oltremare. Riacciandosi alle *mirabilia* della terra flegrea, opulento *theatrum* degli *otia* e dei *negotia* di Roma imperiale, il regime celebrava nell'edificio le missioni archeologiche a Rodi iniziate fin dal 1912 quando, conclusa la guerra con la Turchia e in seguito all'occupazione italiana dell'isola, il direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene Luigi Pernier programmava una prima ricognizione dei monumenti nel luogo<sup>5</sup>. Mentre si rafforzava il controllo italiano nelle Sporadi meridionali con il trattato di Losanna (1923), che sanciva ufficialmente la sovranità italiana su Rodi, crescente interesse fu rivolto alla missione archeologica italiana nell'Egeo, diretta dal giovane Amedeo Maiuri fra il 1914 e il 1924<sup>6</sup>. Forte del sostegno delle truppe di occupazione e nel suo duplice ruolo di sovrintendente ai Monumenti e Scavi del Dodecaneso, nonché direttore del Museo Archeologico di Rodi inaugurato il 1° gennaio 1915, l'archeologo promosse iniziative di tutela contro i frequenti scavi clandestini nelle necropoli dell'isola. Quale sede dell'importante Museo fu scelto il quattrocentesco Ospedale dei Cavalieri di San Giovanni, l'ordine religioso cavalleresco che ebbe patria sull'isola tra il XIV e il XVI secolo, prima di trasferirsi a Malta nel 1522. Il restauro dell'antico edificio e il programma culturale di cui era parte pregnante, è riferito proprio dal Maiuri in una lettera a Luigi Pernier del 19 aprile 1914: «L'ufficio della Sovrinten-

denza mi obbliga alla vigilanza dei lavori di restauro dello Spedale; e la formazione necessaria di un Museo nello Spedale restaurato, al fine di assicurarci e il predominio intellettuale in queste isole e di far valere sovra tutto a suo tempo i nostri diritti su quell'edificio monumentale e nella direzione scientifica del Museo, e la campagna già iniziata nel territorio di Jalisos, sul Philierimos da una parte, e nella necropoli di Makrià Vou-nara dall'altra, formano i punti principali del programma che è da condurre qui a buon punto nel tempo più breve possibile, per qualsiasi possibile eventualità politica»<sup>7</sup>.

L'archeologia italiana dei primi decenni del Novecento, asservita alla propaganda littoria, è premessa ineludibile del significato del padiglione Rodi nella Triennale d'Oltremare del 1940, attentissima al tema dell'antico, ancorché declinato dall'ideologia di regime in culto della romanità, metafora delle conquiste del colonialismo nella costruzione dell'Impero, proclamato proprio il 9 maggio 1936, lo stesso giorno scelto quattro anni dopo per l'inaugurazione della Mostra a Napoli. Negli anni in cui Maiuri dirigeva la missione archeologica, furono messe in luce importanti testimonianze del periodo fra l'età micenea e il V secolo a. C., illustrate dallo stesso archeologo nel suo volume *Jalisos*<sup>8</sup>. Il fervore culturale di quelle appassionate ricerche riecheggiava nell'allestimento della sezione archeologica nell'edificio delle Isole Italiane dell'Egeo, detto anche semplicemente padiglione Rodi, curato proprio dal Maiuri<sup>9</sup> in collaborazione con Alfonso Cufino<sup>10</sup>.

Rientrato a Napoli il Maiuri, la Sovrintendenza ai Monumenti e Scavi di Rodi fu diretta da Giulio Iacopi che continuò le campagne archeologiche sull'acropoli, nel borgo costiero di Lindo, sul monte Atabyrios e in numerose altre località dell'isola egea che seguitava a essere un attivissimo laboratorio dell'archeologia italiana. Nel 1928 il governatore del Dodecaneso Mario Lago fondava infatti l'Istituto Storico-Archeologico di Rodi FERT (*Fortitudo Eius Rhodum Tenuit*) che indava borse di studio per la formazione degli architetti-archeologi italiani attivi a Rodi, come a Creta e in Anatolia. Grande attenzione fu rivolta dal regime anche all'architettura storica e al restauro degli antichi palazzi fortificati medievali, un tempo Ospedali giovanniti, oggetto in quegli anni di numerosi ripristini stilistici. Fin qui, le linee essenziali dell'orizzonte culturale e ideologico<sup>11</sup> in cui si colloca il progetto del padiglione Rodi dell'architetto



romano Giovanni Battista Ceas (1895-1975)<sup>12</sup>, inserito tra gli edifici del settore geografico della Triennale d'Oltremare del 1940 di Napoli. Centrale, nella stesura del progetto, fu la collaborazione con Maiuri conosciuto dal Ceas forse a Capri, dove visse per lunghi periodi, o a Kos dove l'architetto, vincitore di una borsa di studio dell'Istituto Fert nel 1934, aveva progettato la sistemazione archeologica della cosiddetta Città Murata, entrando probabilmente in contatto con l'archeologo che in quegli anni, per quanto già rientrato a Napoli, continuava a mantenere stretti contatti con Rodi e con l'Istituto FERT<sup>13</sup>.

Il progetto del padiglione risale al 1938, un periodo in cui Rodi era ancora un fiorente centro di studi e di programmi urbanistici, come affiora in una cronaca del 1936: «Un'altra giornata operosa ed eccitata a Rodi. Dai negozi, dagli uffici dei cantieri la gente usciva a passo spedito, parlando ridendo. Quella fervida attività era l'atmosfera abituale di Rodi; quella che stupiva gli Orientali, per il contrasto con gli altri scavi del Levante [...]. In pochi anni la città era diventata irrecognoscibile: quello che era stato un sonnolento borgo levantino, pittoresco di disordine, monumentale di ruderi, maleodorante di miseria e d'abbandono, era diventato una città moderna, senza perdere di carat-

1. Il Padiglione di Rodi, da «Emporium», XCII, 548, 1940, p. 65.

2. *Veduta generale della Mostra della Libia e di Rodi*, particolare, da «L'illustrazione italiana», 20, 19 maggio 1940-XVIII, pp. 694-695.

tere. Le antiche mura ed i palazzi dei cavalieri gerosolimitani, spogliati dalle brutture che li avevano ingombrati corrodendoli, riapparivano ora nella maestà severa e romantica; le viuzze e le piazze interne, ripulite dalle sozzure accumulate dall'apatia del vecchio regime turco, ritrovavano l'aspetto del tempo della magnificenza di Solimano, quando s'era sposata alla rudezza conventuale dei monaci soldati la vaghezza stambulina»<sup>14</sup>.

Nella divulgazione delle iniziative italiane nell'Egeo, l'archeologia, l'architettura, la natura e ogni tipicità locale, contribuivano alla costruzione dell'immagine trionfale del colonialismo, un'effimera retorica presto cancellata dagli eventi che videro lo scoppio della guerra, l'occupazione nazista di Rodi (1943), quindi l'annessione del Dodecaneso allo stato greco, nel 1948. Quando i dirigenti della Mostra commissionarono il progetto del padiglione al Ceas affiancato, dal Maiuri, dal Cufino e da un nutrito gruppo di artisti<sup>15</sup>, del triste epilogo del vagheggiato impero non vi era tuttavia ancora alcun sentore e il clima era ancora quello delle frenetiche giornate nelle isole egee narrate dalla pubblicistica.

Negli ultimi vent'anni, la storiografia si è avvicinata al Ceas tratteggiando l'articolato profilo di un architetto nei cui modi convergono temi differenti, razionalismo mitteleuropeo, storicismo accademico e allusioni mediterranee, maturati nell'ampia geografia della sua attività. Romano di nascita e figlio d'arte, insegnò dal 1930 Arredamento e Decorazione nella Scuola di Architettura di Napoli e dopo numerose collaborazioni, alternate a viaggi in Europa e nel Mediterraneo, dal 1926 si stabilì a Capri, senza tuttavia rinunciare a spostarsi ancora in Libia (1931) e soprattutto a Kos (1934), dove alle ricerche per la sua borsa di studio FERT affiancò progetti per la sistemazione di siti archeologici. Le sue esperienze mediterranee si arricchirono a Capri dell'amicizia con Edwin Cerio, con il quale condivise studi e ricerche per la difesa delle tradizioni costruttive locali, maturate nel retroterra bizantino e orientaleggiante dell'isola, dove Ceas lavorò intensamente tra il 1927 e il 1940 progettando case e ville in quello 'stile di Capri', al centro degli interessi di Cerio<sup>16</sup>. Nei suoi disegni capresi<sup>17</sup>, architettura e natura richiamano antichi paradigmi mediterranei, diversamente dai suoi progetti marcatamente razionalisti come quello irrealizzato per la stazione di Santa Maria Novella a Firenze<sup>18</sup>, o gli altri della Casa del Fascio e della Casa del Balilla, costruite a Mussolinia e inaugurate nel 1935, o anche il progetto per la Torre del Partito Nazionale Fascista della Mostra d'Oltremare napoletana, il cui concorso fu poi vinto da Venturino Ventura<sup>19</sup>.

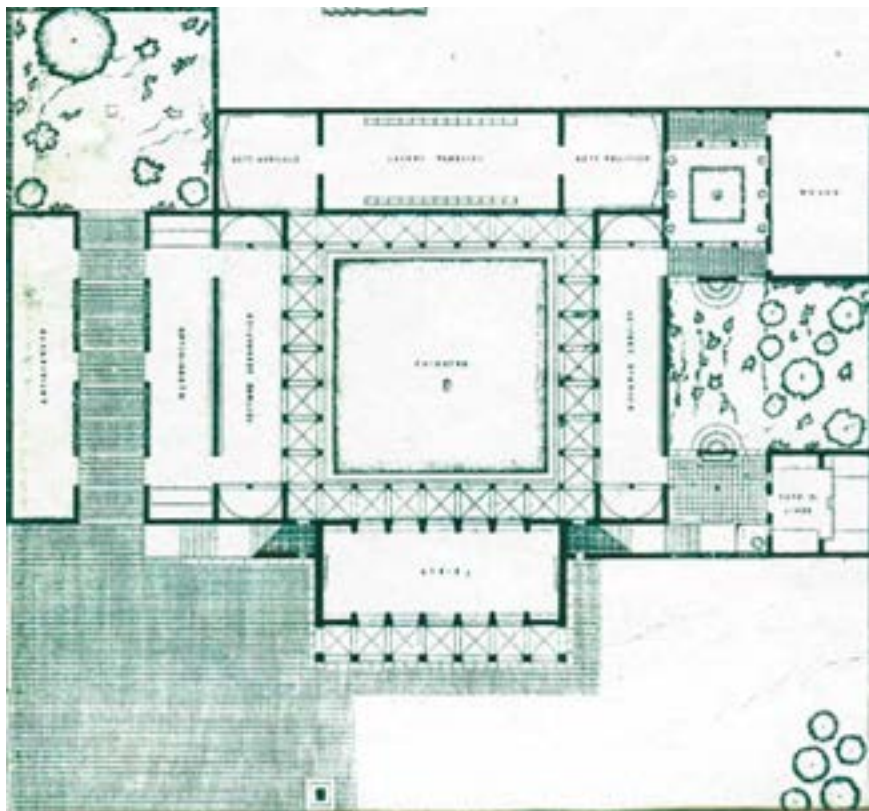
Nel padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo per la stessa Mostra,



Ceas modificò radicalmente registro affidandosi, su immaginabile richiesta dei committenti, a un *revival* medievale, replicando il modello delle residenze dei cavalieri giovanniti di Rodi e spingendosi fino al citazionismo del dettaglio lessicale degli archi ogivali, delle cornici delle finestre e delle scale esterne prive di parapetto, simili alla scalea della quattrocentesca residenza dei Cavalieri della Lingua d'Alvernia di Rodi. Progetti analoghi erano già stati eseguiti dall'architetto romano Pietro Lombardi<sup>20</sup> anch'egli attivo nel Dodecaneso, dove subentrò a Florestano di Fausto nella carica di sovrintendente dell'Ufficio Architettura dell'Egeo, realizzando numerosi edifici, tra cui lo stabilimento termale di Khalitea sull'isola di Rodi, iniziato nel

1928. Tra le opere di Lombardi, figurano anche i padiglioni Rodi per l'esposizione Nazionale di Torino del 1928, per quella di Parigi del 1931<sup>21</sup> e per la Fiera di Tripoli del 1936<sup>22</sup>. Nel padiglione Rodi dell'esposizione torinese, allestita sulla riva sinistra del Po nel centenario della morte di Emanuele Filiberto<sup>23</sup>, c'era anche una costruzione dalla facciata uguale, per disegno, materiali e decorazioni, alla cosiddetta Casa di Lindo nel padiglione egeo napoletano, come mostrano fotografie pubblicate nelle riviste di quegli anni<sup>24</sup>.

Diversamente dal vicino edificio dell'Espansione Italiana in Oriente nell'Oltremare partenopea, dove Giorgio Calza Bini assecondò l'indicazione dei dirigenti della Mostra di rinunciare,



almeno all'esterno, a ogni tipicità architettonica orientale, il padiglione Rodi del Ceas è l'unitario risultato di un progetto in cui motivi architettonici, ambientazioni, materiali, apparati decorativi e oggetti esposti, svolgono un coerente tema stilistico e rievocativo che «per nobiltà di architettura» – riporterà più tardi il catalogo della I mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo del 1952 – «costruito com'è tutto in pietra da taglio e ispirato agli "Alberghi" medievali dell'Ordine Giovannita in Levante, è indubbiamente fra i più suggestivi edifici della Mostra con i suoi porticati e i suoi cortili olezzanti di rose»<sup>25</sup>. Il numero monografico della rivista *Architettura*<sup>26</sup> del 1941, incentrato sulla I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, pubblicava la pianta del padiglione Isole Italiane dell'Egeo, articolata su un ampio lotto quadrato. All'interno ancora il quadrato, svuotato da un chiostro, confermava l'impianto centrico, sdoppiato lateralmente in due rettangoli dove, a sud, erano sistemate le due sezioni "Settore Geografico" e "Artigianato" e, nello spazio simmetrico a nord, il "Settore Storico" affiancato da un giardino tra la "Casa di Lindo" e il "Museo". Sugli altri due fronti si articolavano l' "Atrio", un avancorpo occupato dal Salone d'Onore del piano superiore, e, su quello opposto, gli ambienti dei "Lavori Pubblici" tra le due sale del "Settore Agricolo" e del "Settore Politico".

Un cervo bronzo, opera di Ettore Sannino<sup>27</sup>, sistemato sull'estremità di un esile pilastro simile a una stele innalzata nel piazzale esterno<sup>28</sup> segnala il padiglione nel variegato paesaggio

3. Pianta del piano terra del Padiglione Rodi, in «Architettura», I-II, 1941, p. 50.

4. L'edificio dell' *Esposizione delle Attività italiane culturali e assistenziale rivolte all'estero*

allestita nel padiglione già Rodi in occasione della *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo* del 1952, da Fiore 1952, p. 161. A sinistra, il corpo del settore artigianato poi distrutto.

della Mostra, replicando la scultura del cervo, simbolo di Rodi, posta sulle colonne dei moli nei porti rodiesi di Mandraki e delle Galere<sup>29</sup>. Alla slanciata stele, segue la massiccia facciata in pietra di Taranto, innalzata su arconi ogivali dai marcati profili e ritmata da due scale esterne simmetriche in travertino di Trani che, modellate sulla scalea della Castellania di Rodi e di molti altri edifici storici dell'isola, segnavano i monumentali accessi al Salone d'Onore, una vasta aula priva di finestre e più alta dei restanti ambienti del padiglione. Scrigno delle antiche glorie dei Cavalieri di Rodi, l'ambiente riproduceva la compatta volumetria dell'Ospedale giovannita rodiese, a sua volta modellato su quello medievale dei Cavalieri di San Giovanni nel *Muristan* di Gerusalemme, riprodotto in tutte le sedi storiche dell'ordine cavalleresco.

Sviluppato in diversi ambienti, il percorso espositivo prevedeva singoli tematismi in ciascuna sala, dall'architettura alle tradizioni artigianali, dagli studi storici e archeologici alle iniziative politiche del governo italiano, dalla produzione agricola alle opere pubbliche, il tutto presentato in una seducente cornice di giardini fioriti, anch'essi evocativi dell'aura mediterranea del possedimento coloniale.

La fluida sequenza di spazi aperti e chiusi, inquadrati da ariose prospettive filtrate dai porticati su archi dalle forme ribassate, ogivali o senesi, è rilevabile nella sezione del 1940<sup>30</sup> che riporta le misure di ciascun ambiente e dettagli in scala 1:20 delle cornici in pietra delle finestre e dei portali.

Il corpo meridionale era dedicato alla mostra dell'artigianato, articolata in due ampie sale rettangolari, quella più esterna oggi non più esistente, separate da uno spazio aperto allestito con l'esposizione di manufatti locali. Procedendo verso nord, seguiva il porticato del Chiostro dove, tra le insegne dell'ordine giovannita, erano esposte le mostre del settore geografico, di quello storico e dei lavori pubblici, quest'ultima fra le due sale dell'agricoltura e delle attività politiche. Il Museo e la tipica Casa di Lindo, con la facciata in pietra decorata da motivi scolpiti, completavano gli spazi dell'esposizione coloniale. L'ambiente principale dell'edificio era il Salone d'Onore che ancora conserva il pregevole disegno dei due ingressi simmetrici, ciascuno inquadrato da un portale ogivale, in pietra di Rodi finemente scolpita, inscritto in un arcone a bulbo, a sua volta contenuto da una cornice e sormontato da un'alta cuspidi svettante oltre il coronamento dell'edificio. L'interno, ritmato da arconi ogivali

come il Salone dell'Ospedale dei Cavalieri a Rodi, aveva le pareti originariamente rivestite di marmo rosso delle isole egee, alternato ai graffiti di Beppe Assenza che raffigurò luoghi di Rodi, come il porto e la Torre San Nicola, e avvenimenti storici, tra cui l'assedio dell'isola del 1480 tratto dall'incunabolo di Guillaume Caoursin, vicecancelliere dei Cavalieri Ospitalieri<sup>31</sup>. Numerosi manoscritti, la scultura della Venere di Rodi e reperti archeologici dei corredi funerari delle antiche città di Kamiros e Ialysos, impreziosivano l'allestimento curato da Amedeo Maiuri che approntò nella sala una spettacolare messa in scena dell'archeologia italiana nel Dodecaneso<sup>32</sup>, imponendo l'esposizione di esemplari tutti rigorosamente originali, per garantire il valore scientifico della mostra a differenza dei più disinvolti allestimenti coloniali organizzati in quegli anni dalla propaganda littoria.

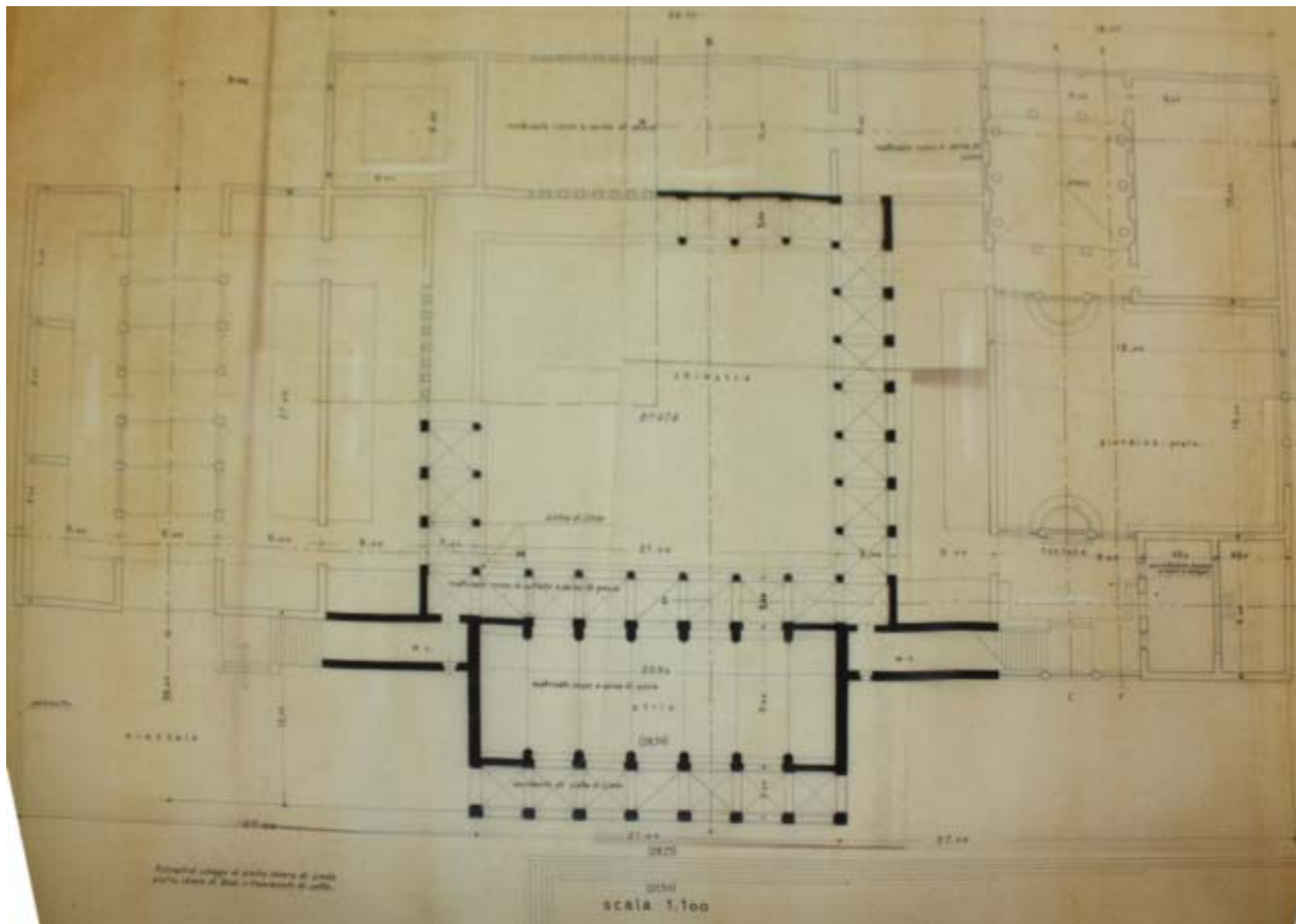
Allo stesso registro didascalico-celebrativo rimanda l'attenta scelta dei materiali impiegati, molti dei quali provenienti direttamente da Rodi o selezionati in base alla verosimiglianza con quelli dell'isola egea. Il marmo rosso del Dodecaneso, le variopinte ceramiche di Iznik sulla parete del cortile della Casa di Lindo, l'onice alabastrato per le transenne scolpite delle finestre, la pietra di Lindo per le mattonature a spina di pesce dei porticati e per i piedritti delle volte, e la pietra di Taranto, molto simile a quella rodiese, per le scalee e per i rivestimenti dei prospetti, contribuivano alla riproduzione di una scena rodiese fin dal piazzale esterno, oggi profondamente modificato dall'aggiunta successiva di massetti di calpestio e da nuove recinzioni che hanno alterato il disegno dell'ampia gradinata collegata al viale antistante. L'attenta selezione dei materiali costruttivi e la cura dei particolari decorativi, è documentata anche dai fogli di archivio come la pianta del 1952<sup>33</sup> che, tra i molti dettagli, restituisce il rilievo della gradinata e dei muretti di recinzione, indicandone anche le differenti pietre impiegate: la «pietra di Lindo»<sup>34</sup> per i pilastri e le colonne del chiostro, il «mattonato rosso in coltello a spina di pesce»<sup>35</sup> nei porticati, il «mattonato rosso a spina di pesce»<sup>36</sup> nell'atrio, il «pistonato di schegge di pietra tenera di Lindo, pietra chiara di Rodi e frammenti di cotto»<sup>37</sup> per il cortile esterno, la «pedana in pietra di Rodi» per la base e per il sedile della stele e la «fascia di pietra chiara di Rodi»<sup>38</sup> per i gradini del piazzale.

Come negli altri edifici dell'Oltremare del 1940, alla decorazione del padiglione parteciparono i più noti artisti chiamati a magnificare le azioni del regime nel Dodecaneso: per la pittura, lo stesso Ceas insieme a Beppe Assenza, Valente Assenza, Luigi Marchitelli, e Mario Ventura, mentre le sculture furono eseguite da Enzo Assenza, Giuseppe Pizzini, Giuseppe Romagnoli e Ettore Sannino<sup>39</sup>. Graffiti, sculture e rilievi in pietra, ispirati all'ordine giovannita, ornarono gli ambienti interni e la facciata dove furono montate cinque formelle con le insegne dell'ordine ospedaliero e un San Giorgio con il drago, protettore dei Cavalieri di Rodi.



Una fotografia della Prima Triennale d'Oltremare, pubblicata ne *L'illustrazione italiana* del 19 maggio 1940<sup>40</sup> ritrae i vari edifici appena completati in un arioso panorama tra il padiglione della Libia e quello della Civiltà Cattolica in Africa. Tra le due costruzioni si staglia il Palazzo Rodi, anch'esso ripreso nella configurazione originaria, con i prospetti rivestiti da intonaco chiaro a meno del volume centrale in pietra, completa anche del corpo meridionale, poi distrutto, collegato al viale esterno da un grande arco ribassato che introduceva nella sezione Artigianato. La stessa fotografia documenta anche il prospetto laterale sud, ritmato da archi ogivali su colonne, oggi ridotte a pochi frammenti interamente ricoperti dalla vegetazione. Una di quelle arcate, in un'altra foto stampata nello stesso numero della rivista, inquadra i bianchi volumi del vicino padiglione della Libia con il palmeto in primo piano<sup>41</sup>. Nella veduta panoramica del 1940 rileviamo altri dettagli del fronte settentrionale verso il padiglione della Civiltà Cattolica, dove tre arcate, oggi ridotte a una, lasciavano intravedere i roseti e le fontane dei giardini interni.

Con la ricorrente enfasi dei giorni dell'inaugurazione, il cronista de *L'illustrazione italiana* del 1940 illustrava il valore documentario e artistico dell'edificio: «Un posto, diremo quasi d'onore, è dato nel settore dedicato alle Isole italiane nell'Egeo a Rodi, la vigile scolta di latina civiltà nel Mediterraneo Orientale, restituita al suo splendore dal Governo Fascista. Tutta la civiltà di Rodi, dal periodo miceneo, risulta dal prezioso materiale documentario raccolto nell'artistico padiglione, che s'impone anche col suo Museo, ove fra le altre opere classiche è la celebre Venere Marina. Ma bellissime sono le ricostruzioni del Chiostro dei Cavalieri, della Casa di Lindo e del Salone d'onore, che accoglie gli originali delle opere d'arte di Rodi e Cloo, fra i quali la famosa Venere di Rodi. Un incanto è la Via dell'Arti-



gianato con tutte le tipiche attività di Rodi, coi banchi di vendita e con gli artigiani intenti a produrre i preziosi tappeti, le delicate ceramiche ecc.»<sup>42</sup>.

Tra archeologia italiana e retorica coloniale, quella grandiosa immagine della mediterraneità d'oltremare, orgogliosamente esibita come un trofeo di conquista per esaltare le «tappe compiute dal popolo italiano nel cammino della sua potenza imperiale»<sup>43</sup>, fu drammaticamente cancellata dall'inizio della guerra che, a pochi giorni dall'inaugurazione della Triennale, rese improvvisamente anacronistico il clima trionfale delle settimane precedenti. Terminato il conflitto, molti edifici si rivelarono distrutti o guastati dai bombardamenti, dalle ripetute occupazioni straniere e infine dagli atti vandalici seguiti alla partenza delle truppe americane. Le attività ripresero nel 1948, quando la Società, rinominata Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, aggiornava i programmi espositivi, incentrati da allora sull'operato degli italiani all'estero, ridimensionando l'enfasi coloniale del trascorso decennio. Con rinnovato fervore, i dirigenti dell'Ente, presieduto da Luigi

Tocchetti tra il 1950 e il 1954, iniziarono la ricostruzione del complesso tra riedificazioni e più limitati ripristini degli edifici danneggiati, incoraggiati dalla generale convinzione della straordinaria importanza della Mostra d'Oltremare per il futuro di Napoli<sup>44</sup>. Per il padiglione Rodi, la complessiva riscrittura della Mostra stabilì di destinare l'edificio alla valorizzazione degli Enti Culturali e Assistenziali, collegando in qualche modo la nuova titolazione all'opera caritatevole esercitata nei secoli dall'ordine giovanita, «organo benemerito di così vasta e varia e imponente portata da meritare un'ampia e attenta trattazione»<sup>45</sup>. Ordinatore dell'esposizione fu lo scrittore Alessandro Augusto Monti della Torre che selezionò la documentazione nell'allestimento, curato ancora dal Ceas in collaborazione con l'architetto Vincenzo Baldoni<sup>46</sup>.

Come attestano fotografie<sup>47</sup> e fonti archivistiche<sup>48</sup>, all'indomani dell'8 giugno 1952, quando il presidente della Repubblica Luigi Einaudi inaugurava la I Esposizione del Lavoro Italiano nel Mondo, l'edificio conservava sostanzialmente l'impianto originario. Anche la trasformazione delle arcate fiancheggianti i due

5. *Mostra d'Oltremare. Padiglione delle attività Italiane-culturali-scientifiche-assistenziali-civili*, pianta con l'indicazione delle pietre utilizzate, scala 1:100, 1952, Archivio Mostra d'Oltremare.

6. L'edificio in una fotografia del 2013.

lati del mercato dell'artigianato nell'Oltremare del 1940, ipotizzabile dal confronto tra fotografie del 1952 e la pianta pubblicata nella rivista *Architettura* del 1941, sembrerebbe da attribuire a un'impresione grafica del rilievo. I segmenti murari riportati non corrisponderebbero infatti a quanto rilevabile nella fotografia pubblicata de *L'Illustrazione italiana* del 1940 dove, almeno una delle due quinte di archi, la sola inquadrata dall'immagine, appare disegnata con un ritmo corrispondente non alla pianta pubblicata nel 1941, ma ai grafici del 1952 conservati nell'archivio della Mostra d'Oltremare<sup>49</sup>. Fonti dell'epoca riportano che nella prima sala dell'edificio, appena superato il porticato d'ingresso, fu esposta la documentazione dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, seguita dalla Mostra delle Missioni Archeologiche Italiane nel Mediterraneo orientale, dall'Albania alla Grecia, alla Tripolitania e all'Egitto con la sistemazione dei preziosi reperti delle Menadi di Tolemaide<sup>50</sup>, del Giove di Leptis Magna, di pietre tombali e di sculture ritrovate nei castelli e nelle chiese del Dodecaneso. Nella sala a destra del chiostro, occupata dal settore Storico nell'Oltremare del 1940, fu invece allestita l'Opera del Genio Italiano all'Estero<sup>51</sup>, mentre, tra le altre esposizioni<sup>52</sup>, quella del Sovrano Ordine Militare di Malta, con la consulenza storica del Cavaliere dell'Ordine Renato Galleani d'Agliano, fu approntata nel Salone d'Onore che conservava l'originaria destinazione nella Mostra del 1952<sup>53</sup>. Le fotografie di quell'anno attestano che, in quella data, il settore Artigianato aveva ancora entrambi i fabbricati del 1940, com'è evidente nello scatto fotografico che inquadra la facciata del padiglione con la stele del cervo e l'arco ribassato<sup>54</sup>. La stessa articolazione è confermata anche in un'altra fotografia<sup>55</sup>, sempre del 1952, che ritrae la fuga prospettica delle due quinte laterali di archi, culminante sul busto marmoreo di Zeus, cavalcate da alte arcate sulla strada con il giardino sullo sfondo, a precedere il corpo del Museo in un'articolazione avvalorata anche nei citati grafici di archivio<sup>56</sup>, dove si registra una sostanziale continuità anche nel piazzale e nella gradinata esterna, poi alterata. Quale unica variante nella sezione dell'artigianato, si riconosce l'aggiunta della teoria di arcate tra le due cortine che fiancheggiavano la strada-mercato che sembrerebbe assente nell'edificio del 1940<sup>57</sup>.

Quel *revival* neomedievale ispirato alle architetture giovannite di Rodi riuscì a superare la guerra e anche la generale crisi della Mostra d'Oltremare degli anni successivi all'Esposizione del 1952. Tutto invece iniziò drammaticamente a cambiare nei



decenni successivi: tra carenza di fondi e assenza di chiare prospettive, in un periodo punteggiato da cambi amministrativi e trasferimenti di competenze, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, gradualmente, molti suoli furono abbandonati e alcuni edifici ceduti in fitto a vari enti<sup>58</sup>. Dal 1962, con la sospensione del contributo annuo statale per la manutenzione straordinaria delle attrezzature e dei padiglioni della Mostra d'Oltremare, istituito solo un anno prima<sup>59</sup>, anche il Palazzo Rodi risentì della generale precarietà. Fotografie del 1958<sup>60</sup> e del 1965, queste ultime riprese in occasione di una mostra dell'Artigianato allestita nel nostro padiglione, confermano che ancora in quegli anni l'edificio conservava sostanzialmente l'impianto originario. In particolare, nell'immagine fotografica del Chiostro del 1965<sup>61</sup>, il profondo campo visivo scandito dai diaframmi degli archi senesi verso il settore meridionale, lascia supporre che in quella data erano ancora presenti ancora i due corpi di fabbrica separati dalla strada-mercato, di cui quello più esterno non più esistente come risulta dalla pianta dell'edificio del marzo 1982<sup>62</sup>. Ma già negli anni Ottanta, non c'era più traccia degli allestimenti del padiglione Rodi, ormai ceduto in fitto all'Università di Napoli Federico II che, dal 1983, vi trasferiva l'Istituto di Fisica Sperimentale. La cessione coincise con l'inizio di un irreversibile declino, punteggiato da alterazioni ben più devastanti di quelle subite durante la seconda guerra: nella completa indifferenza dei caratteri architettonici e più in generale del valore storico dell'edificio, le sale espositive furono trasformate in aule, laboratori e uffici. In assenza di qualsiasi valutazione, se non quella del cieco sfruttamento degli spazi incurante di ogni altro aspetto, furono creati ulteriori ambienti con l'aggiunta di verande e di nuovi fabbricati nei cortili, con la chiusura delle arcate del chiostro e la sistemazione di laboratori nell'ala un tempo dedicata all'artigianato. Non meno distruttivi, furono i consolidamenti seguiti ai terremoti del 1980

e del 1983 che causarono, tra gli altri danni, il dissesto delle cinque finestre del Salone d'Onore. Nella relazione tecnica sui «Lavori per accertamento danni prodotti a causa delle continue scosse sismiche nell'aula 'Rodi' dell'Istituto di Fisica Teorica, Mostra d'Oltremare, Napoli»<sup>63</sup>, veniva «constatato il distacco di conci di tufo formanti gli archi dei vani finestra dell'aula» sul quale si intervenne soltanto agli inizi del 1985<sup>64</sup>. La pianta del 1982, aggiornata al dicembre 1985<sup>65</sup>, rivela il diffuso frazionamento degli spazi interni ottenuto attraverso l'aggiunta di scale interne, soppalchi e tramezzi per ricavare studi, laboratori, depositi, locali tecnici, corridoi e disimpegni in tutti gli ambienti, a meno del Salone d'Onore.

Simili interventi interessarono anche i giardini interni, alterando quella profondità prospettica filtrata dalle arcate dei porticati che era una delle principali peculiarità compositive del padiglione Rodi. Larga parte dell'originario giardino con fontane, ancora indicato come prato tra il Museo e la Casa di Lindo nella pianta del 1952<sup>66</sup>, fu occupata da un nuovo corpo di fabbrica allineato alle due preesistenze e destinato a studi, corridoi e servizi. Ancor

più rilevanti, le modifiche nel Chiostro, il cuore dell'edificio, dove le arcate ogivali poggianti su colonne furono in gran parte murate o inglobate tra pareti in alluminio e vetrate. Particolari interventi furono inoltre eseguiti nell'ala un tempo dedicata all'artigianato, ora occupata da vari laboratori, tra cui quello fotografico e laser, dove l'installazione di pesanti macchinari richiese la realizzazione di solette in cemento armato e lo scavo di canali nella pavimentazione per il montaggio di altri impianti, poi rimossi. Negli anni a seguire dalle distruttive trasformazioni, con delibera del 28 gennaio 2005, il Dipartimento di Scienze Fisiche fu trasferito nel refettorio del Collegio dei Gesuiti a Mezzocanone, ma lo scempio dell'edificio non cessava: ai danni inflitti dalla sconsiderata destinazione universitaria, seguirono quelli dell'abbandono e dell'incuria che continuano lentamente a logorare significato e immagine di un'architettura, espressione sì di una retorica ideologica di regime, ancorché memoria dei fulgidi anni in cui l'archeologia italiana ampliava le ricerche in un dilatato orizzonte mediterraneo riprodotto nell'artificio di quell'Oltremare del 1940, tra propaganda e seducenti esotismi.

#### Note

<sup>1</sup> *Isole Italiane dell'Egeo*. Arch. G. Battista Ceas, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941, p. 49.

<sup>2</sup> P. Marconi, *La prima Mostra triennale delle Terre italiane D'Oltremare*, ivi, p. 1.

<sup>3</sup> Ivi, p. 49.

<sup>4</sup> Ivi, p. 2.

<sup>5</sup> *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica. La conservazione. Le scelte progettuali*, a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, catalogo della mostra, Catania, Edizioni del Prisma, 1996, pp. XV e ss.

<sup>6</sup> A. Maiuri, *Lavori della Missione Archeologica Italiana a Rodi*, in *Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1916, pp. 271-284; cfr. anche G. Prisco, *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in «Il Capitale culturale», 14, 2016, pp. 531-574.

<sup>7</sup> *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948*, cit., p. 193.

<sup>8</sup> A. Maiuri, *Jalisos. Scavi della missione archeologica a Rodi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926; anche A. Maiuri, G. Jacopich, *Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi*, vol. I *Rapporto generale sul servizio archeologico a Rodi e nelle isole dipendenti dal 1912 all'anno 1927*, Rodi, Istituto storico archeologico, 1928.

<sup>9</sup> Per la Triennale d'Oltremare, oltre all'allestimento del padiglione Rodi, il Maiuri curò anche quello di 'Roma sul Mare'; per gli accordi tra gli organi della Mostra e l'archeologo, cfr. il documento in G. Prisco, *Allestimenti museali*, cit., pp. 558-559.

<sup>10</sup> Per l'allestimento del Padiglione Rodi della Mostra d'Oltremare, cfr., ivi, pp. 546-550, con documenti dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli, in appendice.

<sup>11</sup> *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948*, cit.; anche M. Livadiotti, *Costruire l'immagine del Dodecaneso tra identità italiana e Oriente immaginifico*, in *Immaginare il mediterraneo. Architettura, arti, fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Piza, Napoli, artstudiopaparo, 2017, pp. 143 - 156.

<sup>12</sup> Per la biografia del Ceas, si confrontino S. Martinoli, E. Perotti, *Architettura coloniale italiana nel Dodecaneso, 1912-1943*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, p. 560; F. Mangone, *Giovan Battista Ceas: elementi per un profilo*, in «Conoscere Capri», 6, 2007, pp. 121-131; Id., *Capri e gli architetti*, Napoli 2004, pp. 109-112 e p. 173; per i suoi contatti e collaborazioni si veda anche *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, a cura di M. L. Neri, Roma, Gangemi, 2011, pp. 62-63.

<sup>13</sup> Per i progetti del Ceas a Kos, cfr. G. Rocco, M. Livadiotti, *Il piano regolatore di Kos del 1934: un progetto di città archeologica*, in «Thiasos», 1, 2012, pp. 3-18.

<sup>14</sup> La cronaca, anonima, è riportata da L. Ciacci nel saggio *Il Dodecaneso e la costruzione di Rodi italiana. Le molte ragioni di un progetto urbano*, in *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948*, cit.; p. 273.

<sup>15</sup> A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009, p. 97; G. Arena, *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro italiano nel mondo*, Napoli, Fioranna, 2012, pp. 62-64.

<sup>16</sup> F. Mangone, *Giovan Battista Ceas: elementi per un profilo*, cit.; F. Mangone, *Capri e gli architetti*, cit.

<sup>17</sup> Per i disegni del Ceas, cfr. G. B. Ceas, *Architettura di Capri. Mostra personale dell'architetto Giovanni Batt. Ceas in Roma 1928*, Roma, Arti Grafiche e Fotomeccaniche Pompeo Sansaini, 1928; Id., *Capri. Visioni architettoniche di G. B. Ceas*, Roma, Biblioteca d'arte, 1930.

<sup>18</sup> *Il concorso per la stazione di Firenze*, in «Architettura», XI, fasc. IV, 1933, pp. 226 e segg.; il progetto del Ceas fu più dettagliatamente illustrato in un successivo articolo nella stessa rivista, cfr. G. Minnucci *Uno dei progetti della nuova stazione di Firenze*. Arch. *Giovanni Battista Ceas*, in «Architettura», XII, fasc. XI, 1933, pp. 713-718.

<sup>19</sup> «Architettura», I-II, cit., pp. 21-24; L. Pagano, *Torre del Partito Nazionale Fascista. 1940-Venturino Venturo*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit., pp. 106-108; F. Man-



- gone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di L. Lanini, V. Corvino, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza per i BB. AA., 1995, pp. 23-31; A. Castagnaro, *La mostra d'Oltremare (1938-1952)*, in «ANAFKH», n. 48, 2006, pp. 52-67.
- <sup>20</sup> R. Luciani, *Pietro Lombardi architetto*, Roma, Officina Edizioni, 1987.
- <sup>21</sup> E. Sessa, *L'exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, in *Le Città dei prodotti. Imprenditoria, architettura e arte nelle grandi esposizioni italiane ed europee*, a cura di E. Mauro e E. Sessa, Palermo, Grafil, 2009, pp. 279-308.
- <sup>22</sup> Per l'Esposizione di Torino, cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 45-53; V. Garuzzo, *Torino 1928. L'architettura all'Esposizione Nazionale Italiana*, Torino, Testo & Immagine, 2002. Per quella di Parigi, E. Sessa, *L'exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, in *Le Città dei prodotti*, cit., pp. 279-308; G. Pellegrini, *Manifesto dell'architettura coloniale*, in «Rassegna di Architettura», VIII, 1936, pp. 349-367.
- <sup>23</sup> G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna, 2011, pp. 51 e ss.
- <sup>24</sup> Cfr. U. Giglio, *L'esposizione coloniale di Torino*, in «Rivista delle Colonie Italiane», 8, agosto 1928, pp. 153-162; anche G. Arena, *Visioni d'oltremare*, cit., p. 64.
- <sup>25</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Mostra d'Oltremare, 1952, p. 161.
- <sup>26</sup> «Architettura», I-II, cit., p. 50.
- <sup>27</sup> E. Maselli, *Pittura e scultura alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Lavoro Fascista», 10 maggio 1940.
- <sup>28</sup> Come si segnalava nella relazione storica sul Padiglione Rodi - elaborata da chi scrive nell'ambito della Convenzione tra la Mostra d'Oltremare S.p.A. e il Dipartimento di Storia dell'architettura e Restauro dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, del dicembre 2012, Responsabile Scientifico Benedetto Gravagnuolo - la stele fu ritratta da Federico Patellani che, fra il novembre del 1939 e il giugno dell'anno successivo, curò un ampio *reportage* fotografico della Mostra per la rivista «Tempo», i cui negativi sono conservati nell'Archivio Federico Patellani del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI); la fotografia della stele del Padiglione Rodi è segnata 313/FT, 13. Per il Patellani nell'Oltremare napoletano, cfr. anche F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering/Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, Atti del 5° Convegno Nazionale, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237; G. Belli, *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*, a cura di A. Berrino e A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, Tomo I, pp. 593-602.
- <sup>29</sup> In occasione della conquista del regime italiano di Rodi, sul porto delle Galere uno dei due cervi sulle colonne fu sostituito dalla lupa romana; si veda la fotografia in G. Stefanini, A. Desio, *Le colonie. Rodi e le isole italiane dell'Egeo*, Torino, UTET, 1928, p. 424.
- <sup>30</sup> Archivio delle Mostra d'Oltremare, C. 41, Pad. 16, indicata con titolo manoscritto *Esposizione Internazionale della Navigazione. Padiglione 16*, evidentemente errato in quanto si tratta in modo inequivocabile del Padiglione Rodi; la tavola raffigura due sezione longitudinali, in scala 1:50, quella superiore tagliata sul chiostro e l'altra, nel settore inferiore del foglio, sul prospetto laterale sinistro dell'edificio; L. Pagano, *Padiglione delle Isole Italiane dell'Egeo: Giovanni Battista Ceas*, in U. Siola, *La Mostra*, cit., p. 130.
- <sup>31</sup> G. Caoursin, *Obsidionis Rhodiae urbis descriptio*, Venezia, Erhard Ratdolt, dopo il 1480, poi raccolto dallo stesso autore in *Rhodium historia (1480-1489)*, Ulm, Johann Reger, 1496.
- <sup>32</sup> A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., p. 97, e pp. 129-132; G. Arena, *Napoli 1940-1952*, cit., pp. 62 e s.; anche G. Prisco, *Allestimenti museali*, cit., p. 549.
- <sup>33</sup> Archivio delle Mostra d'Oltremare, C.38, Pad. 16, *Mostra d'Oltremare. Padiglione delle attività Italiane-culturali-scientifiche-assistenziali-civili*, pianta, scala 1:100, 1952; cfr. S. Di Liello, *Convenzione del 2012*, cit., vedi *supra* n. 28
- <sup>34</sup> *Ibidem*.
- <sup>35</sup> *Ibidem*.
- <sup>36</sup> *Ibidem*.
- <sup>37</sup> *Ibidem*.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> Cfr. «Il Giornale d'Italia», 9 maggio 1940; «Il Lavoro Fascista», cit.; A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., pp. 95-99; G. Arena, *Napoli 1940-1952*, cit., pp. 62 e s.
- <sup>40</sup> «L'illustrazione italiana», 20, 19 maggio 1940-XVIII, pp. 694-695.
- <sup>41</sup> Ivi, p. 696.
- <sup>42</sup> *Il IV Annuale dell'Impero a Napoli. La triennale delle Terre d'Oltremare inaugurata dal Re Imperatore*, Ivi, p. 698.
- <sup>43</sup> «Il Giornale d'Italia», 9 maggio 1940.
- <sup>44</sup> U. Siola, *La Mostra*, cit.
- <sup>45</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit., p. 165.
- <sup>46</sup> Ivi, p. 161.
- <sup>47</sup> *Ibidem*; ivi, pp. 162-164.
- <sup>48</sup> Archivio Mostra d'Oltremare, C. 38, Pad. 16, 1952; C. 43, Pad. 16, 1952.
- <sup>49</sup> *Ibidem*; anche ivi, C. 41, Pad. 16, 1952.
- <sup>50</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit., p. 161. Il celebre bassorilievo della danza delle Menadi fu trasportato da Tolemaide a Napoli già in occasione dell'Oltremare del 1940 e poi trasferito al Museo Archeologico Nazionale della città; G. Caputo, *Lo scultore del grande bassorilievo con la danza delle Menadi in Tolemaide di Cirenaica. Monografia di Archeologia Libica I*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1948.
- <sup>51</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit., p. 164.
- <sup>52</sup> Tra le fonti dell'epoca, per una dettagliata descrizione di ciascuna delle esposizioni allestite nella Mostra del del 1952, oltre a quelle citate si veda anche *La Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, in «Napoli. Rivista Municipale» giugno-luglio 1952, pp. 14-29.
- <sup>53</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, cit., p. 165.
- <sup>54</sup> Ivi, p. 161.
- <sup>55</sup> Ivi, p. 163.
- <sup>56</sup> Cfr. Archivio Mostra d'Oltremare: C. 38, Pad. 16, 1952; C. 41, Pad. 16, 1952; C. 43, Pad. 16, 1952.
- <sup>57</sup> «L'illustrazione italiana», 20, cit., pp. 694-695.
- <sup>58</sup> U. Siola, *La mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, cit. p. 72 e p. 85; L. Pagano, *Mostra d'Oltremare. 1940-1952*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, Napoli. *Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, pp. 215-216; *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005.
- <sup>59</sup> Disegno di legge n. 1646, del 2 febbraio 1961, *Concessione di un contributo annuo di lire 85.000.000, per tre anni a partire dall'esercizio finanziario 1959-60, a favore dell'Ente «Mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo» in Napoli*.
- <sup>60</sup> Cfr. la fotografia Ruggieri, datata 1958, in *La Mostra d'Oltremare. Immagini di sessant'anni di storia*, a cura di E. Tellini, Napoli, Edizioni Mostra d'Oltremare, 1997, p. 110.
- <sup>61</sup> Ivi, p. 117.
- <sup>62</sup> *Università degli Studi Napoli. Ufficio Tecnico Fuorigrotta, Pad. n° 16 Mostra d'Oltremare, Facoltà di Scienze, istituto di Fisica Sperimentale*, scala 1:100, marzo 1982 aggiornata al maggio 1985, Archivio della Mostra d'Oltremare, s.c.
- <sup>63</sup> Archivio dell'Università di Napoli, Ufficio Tecnico, sede di monte Sant'Angelo, cont. 5, n. 0144.
- <sup>64</sup> *Ibidem*; in quell'anno si liquidava l'intervento descritto nel capitolato per il «consolidamento di archi previa rimozione dei conci costituiti in pietra di Rodi di Grecia, riposizionamento in opera delle stesse mediante puntellature e fissate con malte di cemento».
- <sup>65</sup> *Università degli Studi Napoli. Ufficio Tecnico Fuorigrotta, Pad. n. 16 Mostra d'Oltremare*, cit.
- <sup>66</sup> C. 38, Pad. 16, 1952, Archivio Mostra d'Oltremare.



# Il Padiglione Rodi: valori celebrativi e obiettivi del progetto di restauro

Aldo Aveta

## *Premessa*

Il Padiglione Rodi risulta inutilizzato da oltre un ventennio e versa oggi in uno stato di totale abbandono, con dissesti strutturali molto gravi. Rispetto alla configurazione originaria ed alla ricostruzione del 1950 per i danni dei bombardamenti della Seconda Guerra mondiale, l'attuale consistenza del complesso è il frutto di profonde modifiche ed alterazioni degli spazi compiute nel periodo in cui l'edificio è stato concesso in uso all'Università di Napoli Federico II: sono stati realizzati laboratori e spazi utili per le attività dell'Istituto di Fisica sperimentale, insediatosi nel 1983, e poi del Dipartimento di Scienze Fisiche fino al 2005.

Esistono due planimetrie del Padiglione al 1941 e al 1985: la prima è utile per individuare le originarie funzioni. Il Padiglione consiste in un corpo centrale in cui, intorno al chiostro, vi sono da un lato l'Atrio prospiciente sul piazzale esterno, sovrastato dal volume del Salone d'Onore, e, dal lato opposto, gli ambienti del Settore Lavori Pubblici; ai lati di quest'ultimo vi sono due ambienti con esso comunicanti: quelli destinati al Settore Agricolo ed al Settore Politico. Sui lati settentrionale e meridionale, poi, si sviluppano rispettivamente gli spazi interni per il Settore Storico e per quello Geografico.

Sul lato nord si ritrovano un giardino arricchito da due fontane e un patio, nonché tre manufatti: la Casa di Lindo, l'ex Museo ed un corpo di fabbrica aggiunto che occupa lo spazio libero tra i due. Sul margine meridionale del complesso due ambienti di forma rettangolare allungata erano destinati all'Artigianato, percorsi al centro da un portico: di questi, quello sul lato meridionale non esiste più.

Le indagini storiche e le loro risultanze sono state dettagliatamente sviluppate da Salvatore Di Liello nel saggio che mette bene in evidenza stratificazioni e valori del complesso, grazie a ricerche archivistiche, bibliografiche e fotografie storiche; qui si aggiungono riflessioni sui caratteri costruttivi e sugli aspetti del degrado utili per delineare alcune proposte di restauro e di valorizzazione.

## *Caratteri strutturali e costruttivi, tra trasformazioni e degrado*

L'analisi dei diversi manufatti consente di compiere una serie di considerazioni sulle condizioni di degrado diffuso, anche per individuare gli auspicabili interventi di restauro, coerenti con i principi ed i criteri della moderna disciplina.

## Il Chiostro

Si tratta di uno spazio di grande suggestione, intorno al quale erano ubicate le sezioni della mostra dedicate al Settore geografico e storico, a quello dei lavori pubblici, fra le sale dell'agricoltura e delle attività politiche. L'area scoperta centrale è invasa da un enorme albero di ficus, che determina forti rischi di crollo dei manufatti circostanti. Il porticato perimetrale è stato parzialmente alterato da tamponature in muratura e invetriate: qui le arcate ogivali poggianti su colonne sono state in gran parte murate o celate da pareti in alluminio e vetrate. Su tre lati si trova un passaggio coperto, una sorta di spazio verandato con invetriate, coperto da lamiera grecata. Alcune colonne del porticato, in particolare quelle in prossimità dell'angolo sud-est, presentano vistosi dissesti che hanno richiesto il puntellamento degli archi con centine lignee: si è verificato lo slittamento orizzontale relativo – a poco più di un metro da terra – dei roccii delle colonne costituite da blocchi cilindrici sovrapposti. Le pareti perimetrali del porticato risultano in pessime condizioni di conservazione, soprattutto per le cospicue infiltrazioni di acque meteoriche provenienti dalle sovrastanti coperture. Il fenomeno è generalizzato: l'umidità diffusa ha determinato la crescita di muschi ed altri agenti biodeteriogeni. Le decorazioni a stucco che arricchivano le pareti del porticato verso il Settore Lavori Pubblici sono in pessimo stato di conservazione e parzialmente crollate; i gruppi scultorei originari sono scomparsi.

Per quanto riguarda il piano di calpestio, nei disegni del 1952, gli spazi coperti del porticato presentavano pavimenti in mattinato rosso disposti in coltello a spina di pesce; oggi sono in gran parte sostituiti con piastrelle ceramiche, mentre profondi tagli per reti impiantistiche sono presenti in diverse zone.

Tutte le forme di dissesto e di degrado diffuso rilevato dipendono dalle gravi carenze degli strati di guaina impermeabilizzante sulle coperture degli ambienti; la crescita di piante e di vegetazione infestante ha aggravato le condizioni dell'estradosso delle volte murarie, anche con alterazioni del massetto delle pendenze.

## L'Atrio ed il sovrastante Salone d'Onore

L'originario atrio d'ingresso presenta alcuni archi tamponati attraverso i quali si accedeva nel cortile interno. L'ambiente risulta trasformato ed alterato anche da una serie di tramezzature interne utili per fruire di una serie di stanze sui due lati e del corridoio



centrale. I soffitti con volte murarie sono celati alla vista da una controsoffittatura in doghe di alluminio preverniciato.

Alle pessime condizioni di conservazione si aggiunge il fatto che i rapporti spaziali originari sono stati completamente snaturati. Nonostante ciò, le colonne con capitelli aggettanti e le pareti in pietra di Trapani a faccia vista risultano discretamente conservate. La pavimentazione è in mattonato rosso a spina di pesce. Si evidenziano poi le tamponature arcuate dei vani lato piazzale e lato porticato con invetriate protette, o non, da grate metalliche.

Per quanto riguarda le facciate esterne, prospicienti sul piazzale e quelle ad esse ortogonali, in pietra a faccia vista, le condizioni di conservazione sono discrete, salvo le alterazioni cromatiche dovute allo scorrere delle acque meteoriche lungo i fronti. Si rilevano alcune carenze nella sigillatura dei giunti, anche in corrispondenza dei bassorilievi scolpiti presenti sulla facciata principale deturpata da alcuni corpi illuminanti e da una serie di cavi impiantistici. È anche evidente che alcuni fenomeni di erosione delle pietre, di vegetazione infestante, di efflorescenze dovute ad umidità di risalita si sviluppano in prossimità del calpestio del piano terra. Molto precarie risultano, altresì, le facciate intonacate prospicienti sul chiostro.

Dal porticato antistante il piazzale si accedeva nell'atrio e di qui nel porticato del chiostro: oggi tutto appare precluso in quanto gli archi di passaggio sono stati tamponati e dotati di invetriate, protette da grate.

La zona della scala esterna lato Artigianato è in condizioni particolarmente critiche: in mancanza di una ringhiera protettiva è stata messa in opera una precaria ringhiera in legno e ferro, con staffe invasive. Sulla scala è poggiata una grata metallica per ostacolare l'accesso sulle coperture del Padiglione. Alcuni lastroni di pietra dei gradini hanno sconnessioni e distacchi. La parete muraria laterale (fronte Artigianato) presenta cospicui distacchi di intonaco, dovuti al ristagno delle acque meteoriche in corrispondenza dell'attacco scala/parete. I motivi decorativi in stucco, che ripropongono il disegno presente nelle facciate prospicienti il

A pag. 464

1. Il prospetto prospiciente il piazzale, con il porticato di accesso all'atrio. Si evidenziano quattro bassorilievi con immagini dell'Ordine dei Cavalieri di Malta ed un bassorilievo centrale con S. Giorgio e il Drago inquadrato da una cornice in pietra di Taranto.

2. Il chiostro totalmente invaso da vegetazione ed il porticato perimetrale alterato da tamponature in muratura e invetriate.

3-4. La copertura del porticato intorno al chiostro: degrado degli elementi costruttivi e vegetazione infestante.

5. Alterazioni e manomissioni del porticato.

chiostro sono in parte perduti. Cavi elettrici e corpi illuminanti alterano fortemente tale facciata e lungo il fronte laterale della scala si ritrova a piano terra un piccolo deposito con grata metallica ossidata.

Attraverso due scale esterne poste sul lato nord e sul lato sud, in posizione simmetrica, si accede al Salone d'Onore posto al primo piano. Esso mostra ancora importanti tracce dell'originario apparato decorativo, che si stanno inesorabilmente degradando a causa delle infiltrazioni d'acqua provenienti dalle coperture. La mancanza di idonei infissi sugli arconi dal lato prospiciente il porticato o di reti metalliche di protezione favoriscono l'ingresso e la nidificazione di volatili. I prospetti esterni su tale fronte mostrano alterazioni cromatiche, quello sul porticato cavi impiantistici invasivi.

Si ricorda che le scosse sismiche del 1980 e del 1983 hanno danneggiato, tra l'altro, le arcate delle cinque finestre del Salone, che hanno richiesto una serie di interventi realizzati nel 1985.

Al di sotto della scala sul lato meridionale si ritrovano gli ambienti destinati a servizi igienici, accessibili da un angolo del porticato, coperti da soletta in c.a. e soggetti a infiltrazioni molto gravi di acque meteoriche, con ferri di armatura ossidati.

Ex ambienti Lavori pubblici, Settore agricolo, Settore politico  
Le condizioni di conservazione dei tre ambienti risultano molto precarie e i fenomeni di degrado gravissimi e diffusi. La gran parte di tali volumi era caratterizzata da mancanza di finestre tradizionali verso l'esterno e da lucernai centrali a soffitto: invece oggi vi sono finestre perimetrali e i lucernai centrali sono stati chiusi orizzontalmente da solai. Le infiltrazioni di acque meteoriche hanno danneggiato gravemente le strutture metalliche dei solai di copertura. Per contrastare tale dissesto, nel tempo sono stati messi in opera grossolani rafforzamenti, affidando i carichi ad anomale travi metalliche reticolari.

Il quadro generale risulta dunque desolante non solo per il carattere delle trasformazioni irrispettose dell'impianto storico, dei valori architettonici, estetici, simbolici, funzionali, ma anche per gli effetti devastanti della mancanza di manutenzione straordinaria. Peraltro, risultano abbandonati in situ impianti dismessi, cavi e tubazioni, canali di condizionamento.



#### L'ex ambiente Settore Storico

Tale Salone espositivo risulta oggi diviso da un muro in due stanze, di cui una di maggiore consistenza, l'altra ripartita da tramezzature interne. Nella prima gli accessi verso l'esterno sono costituiti da enormi portelloni in calcestruzzo armato scorrevoli su binari oggi in disuso. I solai in c.a. risultano rinforzati da strutture in acciaio e presentano i segni di infiltrazioni pluridecennali. Le pavimentazioni e i sottostanti massetti sono stati tagliati per creare cunicoli di passaggio per tubazioni a servizio di attrezzature e sottoservizi tecnici. Le condizioni generali sono di degrado estremo, aggravate da cospicui depositi di guano. Nel grafico del 1941 si evidenzia come Settore Storico e Settore Geografico fossero allocati in due lunghi ambienti, sui lati opposti del chiostro centrale, che in corrispondenza delle parti terminali erano caratterizzati da una colonna centrale, da cui si dipartivano due arconi ogivali sul cui prospetto si ritrovano bassorilievi.

#### L'ex ambiente Settore Geografico

La zona, compresa tra il porticato del chiostro e il manufatto del Settore Artigianato, era costituita da un unico ambiente di forma rettangolare allungata, caratterizzato su due fronti opposti da

una colonna al centro di due arconi ogivali. Oggi tale spazio è di difficile lettura in quanto frazionato da quattro muri trasversali e, soprattutto, soppalcato. Inoltre, è stata realizzata una scala in ferro che consente di accedere a un nuovo piano intermedio con cinque ambienti, lato chiostro, serviti da un disimpegno comune. Tali ambienti presentano rafforzamenti dei solai di copertura, oggetto di infiltrazioni, con travi metalliche e segni negativi di degrado antropico, dovuto ad occupazioni improprie, scritte vandaliche, ecc. L'ambiente nella parte alta era illuminato da finestre arcuate lungo l'intero perimetro, che caratterizzavano tutti i prospetti sul chiostro centrale; le finestre sul lato orientale risultano tamponate.

#### L'ex Museo, la Casa di Lindo e le aree scoperte

Anche gli ambienti a nord del Padiglione hanno subito cospicue trasformazioni. Originariamente, attraverso due vani di passaggio del Salone del Settore Storico si accedeva a due zone scoperte pavimentate: quella ad ovest era prospiciente verso un'area a giardino di forma quadrata, scandita dalla presenza di quattro pilastri in pietra di Trapani a faccia vista che su di un lato confinava con il Museo, ambiente di forma rettangolare.



Questo oggi risulta completamente modificato dalla presenza di molteplici tramezzature interne. Confinava con il patio e il Museo un'area destinata a verde, arricchita dalla presenza di fontane sui due lati opposti. Oltre l'area verde si sviluppava, sul fronte opposto rispetto al Museo, la Casa di Lindo, ovvero la riproduzione di una tipica abitazione della città di Lindo sull'isola di Rodi che presenta una interessante e ricca facciata in pietra di Trapani molto decorata, ma quasi completamente celata alla vista a causa di edere rampicanti.

Oggi, parte del giardino compreso tra quello che fu il manufatto del Museo e la Casa di Lindo risulta occupata da un anonimo corpo di fabbrica che rispetta esclusivamente l'allineamento dei due muri esterni ed è fortemente frazionato all'interno.

#### Gli ex ambienti Artigianato

Dei due corpi di fabbrica destinati a tale funzione, sull'estremo meridionale del complesso, quello più esterno è stato demolito, l'altro risulta alterato nella sua configurazione dalla realizzazione di muri trasversali rispetto al prospetto esterno. Presenta solai di copertura in acciaio: le trasformazioni subite consistono nella modifica della facciata e nella suddivisione dello spazio in cinque



6. Le decorazioni a stucco che arricchivano le pareti del porticato, lato Settore Lavori Pubblici, sono in pessime condizioni e parzialmente crollate. Sono visibili gli effetti delle infiltrazioni di acque meteoriche che hanno favorito la crescita sulle murature di muschi e agenti biodeteriogeni.

7. Nel chiostro risultano palesi l'invasività e i danni causati dalla vegetazione segnalandosi, in particolare la presenza di un enorme ficus.

8. Le condizioni di degrado all'interno del Salone d'Onore: rischiano di essere cancellate le tracce dell'originario apparato decorativo sulle pareti.

9. L'ex ambiente Settore Storico: si evidenziano le condizioni di estremo degrado delle pareti perimetrali.

ambienti. In particolare, il prospetto meridionale presenta cinque vani tamponati e protetti da grate metalliche e due vani di accesso. Resta solo lo stesso particolare disegno degli archi formati dalla successione verticale di due curve, una ribassata e l'altra ogivale. La demolizione del corpo di fabbrica simmetricamente concepito e la profonda alterazione del prospetto del corpo del manufatto residuo determina il completo snaturamento del significato e dei valori di questi prospetti che affacciavano sul porticato intermedio e che non presentavano i caratteri architettonici di un esterno, ma piuttosto di una zona filtro interna.

Il manufatto in questione per l'insediamento dei vari laboratori, tra cui quello fotografico e laser, e l'installazione di pesanti macchinari richiese la realizzazione di solette in cemento armato e lo scavo di canali nella pavimentazione per il montaggio di altre macchine, oggi non più esistenti.

In continuità con tale porzione del corpo di fabbrica, verso l'area a giardino nel lato occidentale del lotto, è stato aggiunto un volume tecnico per la cabina ENEL. Le aree scoperte prospicienti tale corpo di fabbrica prevedevano sedute in blocchi di pietra, che oggi risultano in parte divelti o sconnessi, aggrediti da vegetazione infestante. Si rileva ancora un'incongrua rin-



ghiera metallica e alcuni gradini a confine con l'area verde a quota inferiore.

Le aree scoperte a est, lato via Cardinale Massaia

Per quanto concerne lo spazio esterno prospiciente l'atrio sul lato orientale, il confronto fra la pianta del 1941 e quella del 1952 ha evidenziato che anche a seguito del ripristino post-bellico se ne conservava ancora il disegno e la configurazione: sussisteva un ampio piazzale al quale si accedeva attraverso una gradinata, delimitato da un basso parapetto in pietra di Rodi.

Le aree scoperte verso l'atrio sul lato orientale si presentano oggi fortemente degradate, per la totale mancanza di manutenzione, nonché per la sostituzione o la sovrapposizione dei materiali che costituivano la pavimentazione. Ci si riferisce, in particolare, alla gradinata costituita da pietra chiara di Rodi e agli spazi scoperti che nei disegni del 1952 risultano pavimentati con pistonato di schegge di pietra tenera di Lindo, pietra chiara di Rodi e frammenti di cotto. Oggi si ritrovano ampie zone pavimentate con piastrelle di asfalto pressato, in precarie condizioni, e una fascia pavimentata in cotto intorno all'Atrio. Un muretto in tufo con grata metallica superiore isola tale manufatto dal lato di via Cardinale Massaia.

#### *Valori da preservare e indirizzi per il restauro*

Come è stato già sottolineato da S. Di Liello il complesso, concepito come una struttura permanente e stabile, occupava un luogo centrale del settore etnografico della Mostra, fra le costruzioni dedicate alla Civiltà Cristiana in Africa e all'espansione italiana in Oriente. Ciascuno spazio era destinato a rappresentare alcuni caratteri specifici dell'isola: dall'architettura alle tradizioni artigianali, dagli studi storici e archeologici, alle iniziative del governo italiano per i lavori pubblici e l'agricoltura.

L'obiettivo politico di tale costruzione era il fine celebrativo della propaganda fascista<sup>1</sup> che intendeva esaltare le conquiste italiane nel mare Egeo e, in particolare, i successi della nostra nazione in



campo archeologico: infatti, dal 1914 al 1924 specifiche missioni erano state affidate ad Amedeo Maiuri, al fine di allestire un Museo nell'Ospedale dei Cavalieri dell'Ordine di S. Giovanni in Gerusalemme. Lo stesso Maiuri contribuì a curare l'allestimento del Padiglione Rodi nel 1940.

La fedele ricostruzione dell'importante manufatto rodiano e le suggestioni evocate dall'arch. Giovanni Battista Ceas si svilupparono in un periodo in cui sussisteva ancora il dominio italiano sull'isola, prima della perdita delle colonie greche.

Come segnalato da S. Di Liello nel saggio che precede, il Padiglione è il risultato unitario di un progetto dove spazi, materiali, apparati decorativi e oggetti in esposizione erano chiamati a svolgere un coerente tema stilistico e rievocativo. Una fotografia del 1940 ritrae la consistenza del Padiglione, con la presenza, volumetrica e architettonica, del Settore occidentale, oggi quasi completamente distrutto.

I danni bellici della Seconda Guerra mondiale interessarono molto parzialmente il Padiglione e non alterarono la struttura originaria; successivamente sono stati compiuti solo parziali ripristini nel 1950, come documentato dalla Mostra del 1952<sup>2</sup>: a tale data esisteva ancora il Settore occidentale, poi distrutto in un periodo che può ipotizzarsi tra il 1965 e il 1982. Danni cospicui alle strutture ed alle finiture furono causati dal terremoto del 1980: ad essi si sono aggiunti nel 1983 quelli derivanti dall'adattamento del manufatto alle esigenze del citato Istituto di Fisica sperimentale della Università di Napoli Federico II. Quale Dipartimento di Scienze Fisiche occupò il Padiglione fino al 2005, quando si trasferì altrove, ma lo stato dei luoghi non fu ripristinato. Sono seguiti anni di abbandono, di incuria e di vandalismi che hanno determinato l'attuale condizione.

Sia i risultati delle indagini storico-bibliografiche ed archivistiche<sup>3</sup> illustrati nel saggio di S. Di Liello – ai cui riferimenti si rinvia – che l'analisi dello stato dei luoghi, consentono di elaborare linee d'indirizzo per un progetto di restauro del Padiglione Rodi. Le ricerche storiche, infatti, sono riuscite a disvelare origini, trasfor-



mazioni, significati e valori di questo straordinario complesso; valori che nel corso del tempo sono stati modificati ed alterati, prima da una utilizzazione del tutto incoerente con i caratteri architettonici del manufatto, poi da azioni antropiche e dal totale abbandono.

La mancanza di qualsiasi intervento di manutenzione ordinaria e straordinaria, dall'epoca della dismissione delle funzioni annesse al suddetto Istituto universitario, ha fatto sì che in pochi anni le copiose e diffuse infiltrazioni di acque meteoriche dai solai di copertura e la vegetazione infestante lo facessero diventare un luogo inaccessibile e pericolante, nel quale solo i volatili e colombi hanno avuto libertà di ingresso, aggiungendo ulteriori danni. Dunque, i valori storico-documentari, le valenze simboliche sono state sopraffatte dagli effetti desolanti di un degrado diffuso, da pericoli statici incombenti, da condizioni insalubri e da umidità diffusa sull'estradosso dei solai, sulle pareti verticali, sulle pavimentazioni. In sintesi, le trasformazioni antropiche e gli agenti naturali hanno preso il sopravvento sulla qualità del manufatto, senza che enti di tutela, enti territoriali e proprietari prendessero iniziative per la conservazione del bene stesso.

Le scelte progettuali dovranno rispettare i principi condivisi del restauro, in relazione ad obiettivi di salvaguardia dei segni ancora tangibili dei caratteri dell'insieme architettonico, ovvero delle testimonianze autentiche, con chiara distinguibilità tra le strutture originarie e gli interventi integrativi e/o sostitutivi, nonché di compatibilità tra le aggiunte e le preesistenze, di compatibilità in termini chimico-fisici e meccanici dei nuovi materiali con quelli originari.

Preliminarmente ad un auspicabile ed urgente progetto di restauro, è da prevedere un accurato rilievo dello stato di fatto, dettagliato sia in relazione ai materiali ed alle tecniche costruttive originari o di trasformazione, sia in relazione alla natura dei fenomeni di dissesto e di degrado ed alle relative cause, con riferimento a documenti ufficiali UNI-Nor.MA.L (UNI 11182, aprile 2006). Tale rilievo consentirà di mettere a punto una mappatura delle principali patologie per programmare una campagna di



10. Degrado diffuso di pareti e soffitti, nonché alterazioni del piano della pavimentazione per interventi di tipo impiantistico, nei locali confinanti con l'atrio intorno al Chiostro.

11. Degrado diffuso e alterazioni da invasivi adeguamenti impiantistici dismessi nei locali confinanti con l'atrio intorno al Chiostro.

diagnostica integrata<sup>4</sup>; poi, dopo una attenta valutazione dei risultati delle indagini in sito ed in laboratorio, confrontati con quelli delle ricerche storiche, si dovranno prevedere operazioni accurate di consolidamento con materiali compatibili con quelli originari, previa pulitura delle superfici a faccia vista con trattamento di acqua deionizzata e, nei casi più complessi, con impacchi puntuali, essendo sconsigliati trattamenti protettivi per la natura porosa della pietra. Tutto ciò dovrà essere preceduto da una attenta demolizione degli elementi costruttivi in calcestruzzo armato, che hanno alterato la tipologia edilizia ed i valori volumetrici ed architettonici.

In tema di nuove funzioni sono utili alcune riflessioni. Occorre, in linea con i principi teorici del Restauro, che la destinazione d'uso del Padiglione Rodi sia congruente con gli obiettivi di valorizzazione dell'intero complesso della Mostra d'Oltremare e che le funzioni scelte non alterino i caratteri architettonici, simbolici, ovvero i valori del manufatto. Risultano, dunque, congruenti sistemazioni e allestimenti finalizzati a scopi espositivi, distinguendo le funzioni nei diversi ambienti destinati ai vari Settori – non certamente riproponendoli – in un articolato programma che ristabilisca i rapporti originari tra Atrio, Chiostro e i diversi manufatti.

Occorre, poi, che il progetto sia fondato su di un approccio 'archeologico', nel totale rispetto delle preesistenze, coerentemente con il fatto che il Padiglione Rodi fu concepito all'epoca per esporre i risultati delle ricerche archeologiche che gli italiani compivano su tale isola. Dunque da 'contenitore' di reperti archeologici allocati in ambienti di ispirazione rodiana, il Padiglione assume un valore documentario e di 'contenuto' da disvelare ai



fini della fruizione. Pertanto, gli elementi architettonici e spaziali, con il loro apparato decorativo e figurativo diventano museo di se stesso: l'Atrio, il Salone d'Onore, il Chiostro ed il percorso porticato, la Casa di Lindo evocano ancora oggi atmosfere e significati di grande suggestione; gli altri ambienti, liberati e riportati alla configurazione originaria, ben si prestano alle funzioni espositive, opportunamente individuate all'interno di un programma di valorizzazione della intera Mostra d'Oltremare.

Nella scelta delle destinazioni d'uso, inoltre, tenendo conto delle indicazioni del PUA non può non essere considerata la vicinanza del contiguo Padiglione delle Missioni: dunque, va ricercata la possibilità di definire funzioni, anche interscambiabili, che possano integrarsi, arricchendo la fruibilità dei due edifici.

Prima di entrare nel merito delle singole tematiche conservative, va segnalato che in generale, oltre al dissesto grave già segnalato in un angolo del porticato, le pessime condizioni di conservazione sono da attribuire alle carenze strutturali dei solai di copertura di tutti gli ambienti. Occorrerà, pertanto, per i solai di copertura di tutti i corpi di fabbrica eseguire prove, sondaggi, verifiche anche con pacometro per accertarsi delle caratteristiche di resistenza del calcestruzzo e dello stato di ossidazione delle armature metalliche. Nei casi di estremo degrado sarà necessario procedere anche alla sostituzione dei solai, intervenendo poi sui massi delle pendenze, da realizzare anche con materiali coibenti, e sull'impermeabilizzazione; per quest'ultima saranno da utilizzare materiali non invasivi dal punto di vista estetico, evitando le guaine bitoplastiche. Proprio le estese criticità delle coperture hanno determinato condizioni di pericolo statico per i solai suddetti. Sarà necessario procedere ad una corretta irreggimentazione delle acque meteoriche, di cui sarà da prevedere il riciclo, garantita da grondaie e discendenti pluviali in rame, utile per innaffiare le aree verdi.

A tale operazione è collegato il ripristino dell'intero sistema di smaltimento delle acque meteoriche, con un adeguato numero di pluviali, pozzetti e corsetti sub-orizzontali di collegamento all'impianto fognario principale.

Sulle coperture, è da prevedere il ripristino dei numerosi lucernari, che potranno essere progettati assicurando minima invasività e facile manutenzione, con comandi elettrici di apertura parziale e di oscuramento, ai fini dell'aerazione dei sottostanti locali e del riparo dalla luce e dai raggi solari degli stessi.

Gli interventi dovranno essere coerenti con gli indirizzi del restauro moderno, con le Linee Guida del 2011 per gli aspetti strutturali<sup>5</sup> e potranno avvalersi dell'uso di materiali innovativi<sup>6</sup>. Nei corpi di fabbrica indicati nella planimetria del 1941 essi possono così sintetizzarsi:

L'Atrio: occorrerà prevedere la rimozione delle controsoffittature dissestate esistenti e dei graticciati metallici di supporto; la demolizione delle tramezzature interne; l'apertura dei vani tamponati e dotati di invetriate, sia sul lato del piazzale che sul lato del

porticato del chiostro, riproponendo due passaggi e lastre di vetro fisse per i vani arcuati liberati; pulizia e trattamento protettivo della pavimentazione in mattonato a spina di pesce.

All'esterno del manufatto, oltre alla rimozione di alcune staffe metalliche nel muro, risulterà necessario prevedere la pulizia dei paramenti con acqua deionizzata e la sigillatura dei giunti di rivestimento in pietra, nonché, sulla facciata principale, il restauro dei bassorilievi. Per il Salone d'Onore sono necessari l'impermeabilizzazione dei solai di copertura, il ripristino delle invetriate degli arconi, interventi di pulitura e protezione dei conci lapidei sui prospetti esterni.

Gli ex ambienti dei Lavori pubblici - Settore agricolo - Settore politico richiedono interventi urgenti che tendano ad un ripristino delle condizioni di stabilità strutturale ed alla riconfigurazione del sistema di illuminazione naturale degli spazi originari.

Risulterà indispensabile verificare le condizioni di ossidazione dei ferri di armatura dei solai di copertura, per procedere poi al consolidamento degli stessi o alla sostituzione totale tenendo presente che si devono ripristinare i lucernari centrali e tamponare le finestrate realizzate nelle murature del perimetro esterno. Tali operazioni saranno precedute da una radicale bonifica igienica e dall'adeguata impermeabilizzazione di solai di copertura. A queste opere dovranno seguire quelle di restauro vero e proprio in corrispondenza delle finestrelle arcuate che prospettano sul cortile centrale distinte all'interno da colonne semicircolari e all'esterno da fasce continue di partiti decorativi.

In particolare, per gli ex ambienti del Settore agricolo le principali attività progettuali dovranno riguardare i solai di copertura e la bonifica degli ambienti: questa dovrà consistere sia nella rimozione di tutti i materiali depositati, sia nella demolizione dei grandi portelloni scorrevoli in calcestruzzo armato, sia nel ripristino degli intonaci ammalorati. Le infiltrazioni di acque meteoriche, che si sono verificate a partire dall'epoca di abbandono del manufatto, non solo hanno determinato l'annerimento degli intonaci interni, favorendo lo sviluppo di muschi, licheni, vegetazione infestante; ma hanno intaccato anche le pietre della muratura: queste, una volta rimossi gli intonaci, dovranno essere bonificate adeguatamente prima del ripristino degli intonaci, con ripetuti cicli di lavaggio con acqua, per evitare il riemergere degli effetti della lunga esposizione alle acque, e dunque, gli effetti del salmastro. Così pure sarà necessario realizzare vespai aerati sotto il livello di calpestio. Dovranno poi essere restaurate le finestrelle arcuate che caratterizzano l'ambiente lato chiostro. Per gli ex ambienti del Settore geografico qualunque intervento di restauro dovrà essere preceduto dalla demolizione di tutte le tramezzature interne a piano terra, dalla rimozione della scala in ferro, dalla demolizione delle tramezzature che caratterizzano il soppalco, e di quella del soppalco intermedio: sono interventi di liberazione propedeutici alle attività conservative e di adeguamento funzionale.

Si dovranno, innanzitutto, analizzare le condizioni del solaio di copertura in c.a., per indagarne le possibilità di recupero o di sostituzione totale. A tale intervento dovrà seguire quello di impermeabilizzazione degli stessi. Per quanto concerne invece il calpestio è indispensabile la creazione di vespai aerati. Come tutti gli ambienti prospicienti verso il chiostro, l'illuminazione è garantita dalle finestrelle arcuate nella parte alta delle pareti in muratura lato chiostro; sarà dunque necessario restaurare tali aperture, in particolare ripristinando la faccia vista delle semicolonne in pietra presenti e restaurando all'esterno gli intonaci e le fasce decorative.

Il progetto dovrà ancora prevedere un'adeguata ristrutturazione dei servizi igienici che occupavano non solo il volume sottostante alle scale verso il Salone d'Onore, ma anche il contiguo ambiente realizzato con una tamponatura, da demolire, che inglobando la colonna centrale e i due arconi ogivali arricchiti da un bassorilievo centrale, ha alterato lo spazio originario. Circa i due manufatti dell'Artigianato, per quello non più esistente sarebbe possibile evocarne la consistenza con soluzioni architettoniche temporanee, amovibili, realizzate con tecnologie moderne che oltre alla trasparenza siano caratterizzate dall'uso di materiali ecocompatibili. Si potranno così ripristinare le valenze del progetto originario con i due manufatti serviti da un porticato centrale, capace di esaltare i caratteri e le atmosfere dell'architettura rodiana.

Per quanto concerne il restauro delle opere artistiche, va ricordato che nel Salone d'Onore per tutta la lunghezza della parete si ritrova un affresco ispirato ai principali episodi dell'assedio sostenuto in Rodi dai Cavalieri di San Giovanni contro le armate turche. A tale opera del Padiglione Rodi collaborarono alcuni membri della famiglia Assenza, dai pittori Beppe e Valentino Virgilio detto Valente, al fratello Enzo scultore. L'affresco citato è in precarie condizioni ed è difficilmente leggibile. Altre pareti dipinte da Luigi Marchitelli, Mario Valente e varie sculture di Giuseppe Pizzini, Giuseppe Romagnoli, Ettore Sannino, sono scomparse. Ancora va segnalato che sul fronte principale dell'Atrio sono presenti quattro bassorilievi con immagini dell'Ordine dei Cavalieri di Malta ed un bassorilievo centrale rappresentante 'San Giorgio e il Drago', inquadrato in una cornice di pietra di Taranto<sup>7</sup>. Su alcune parti del porticato, si evidenziano accenti gotici, catalani, veneziani, turco-bizantini incastrati su

tutti i lati in forma di frammenti lapidei, lacerti decorati, rilievi araldici, portali incorniciati.

Il Padiglione è 'annunciato', nel piazzale antistante, da un'alta colonna quadrata – in arenaria gialla in conci lisci – su cui si erge un gruppo scultoreo raffigurante una cerva, simbolo di Rodi, opera di Giovan Battista Ceas. Nel cortile interno della Casa di Lindo un pannello in ceramica, rappresentante due struzzi ed un cipresso, è l'unica testimonianza decorativa rinvenuta. All'interno del porticato sono ancora presenti lastre lapidee con stemmi araldici. Alcune di esse, però, sono crollate e la stabilità delle altre è fortemente a rischio per le evidenti infiltrazioni d'acqua che hanno reso le pareti estremamente friabili e le strutture di ancoraggio, ormai ossidate, assolutamente non più in grado di reggere il peso delle lastre stesse. Prima che tale patrimonio artistico vada distrutto sarebbe necessario operare urgentemente e quindi smontare o mettere in sicurezza le lastre ancora in sito e recuperare le parti di quelle già cadute, avendo cura di preservare il disegno di base. Tutte le decorazioni segnalate dovranno essere catalogate anche fotograficamente e schedate da restauratori di beni mobili e superfici decorate, e per ciascuna scheda dovranno essere indicati dati identificativi, autori, materiale, note sullo stato di conservazione e sugli interventi da compiersi.

Infine, in tema di adeguamento impiantistico del Padiglione, sarà indispensabile che venga sviluppato uno studio illuminotecnico, sia per le aree esterne scoperte che per gli interni; progetto che miri al rispetto degli standard indicati nella normativa specifica, ma anche, e soprattutto, a valorizzare le valenze architettoniche espresse dallo straordinario monumento.

In generale, l'adeguamento impiantistico ai fini della rifunzionizzazione del Padiglione necessita di scelte attente e rispettose dei valori del manufatto, salvaguardando quelle parti che presentano superfici in pietra a faccia vista e l'estradosso dei manufatti. Ciò riguarda, soprattutto, le macchine degli eventuali impianti di condizionamento, per i quali occorre evitare la sistemazione delle unità esterne in copertura, in considerazione della particolarità architettonica da salvaguardare e del carattere dei manufatti, generalmente bassi e fruibili anche dal chiostro interno: il tutto nel rispetto delle Linee di indirizzo del MIBAC del 2015<sup>8</sup>. Particolare attenzione dovrà essere data al tema dell'efficientamento energetico ed al riciclo delle acque meteoriche.

#### Note

<sup>1</sup> P. Marconi, *La prima Mostra triennale delle Terre italiane D'Oltremare*, in «Architetture», gennaio-febbraio 1941, p. 49.

<sup>2</sup> *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, Mostra d'Oltremare-Napoli*, a cura di E. Fiore, s.n., s.l. (ma Napoli) 1952.

<sup>3</sup> Archivio della Mostra d'Oltremare, C.41, Pad. 16.

<sup>4</sup> A. Aveta, *La diagnostica integrata nel progetto di*

*restauro*, in *Diagnostica e Conservazione. L'insula 14 del Rione Terra*, a cura di A. Aveta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 77-101.

<sup>5</sup> *Linee Guida per la valutazione e la riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni* di cui al Decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti del 14 gennaio 2008, 2011.

<sup>6</sup> *Restauro strutturale e riduzione del rischio sismico: Teorie, tecniche e materiali innovativi per il conso-*

*lidamento*, a cura di A. Aveta, Editori Paparo, Roma, 2019.

<sup>7</sup> A. Basilio Pisaturo, *Il volto decorato dell'Architettura. Napoli 1930-1940*, artstudiopaparo, Napoli, 2013.

<sup>8</sup> MIBAC, *Linee di indirizzo per il miglioramento dell'efficienza energetica del Patrimonio culturale*, 2015.

## Il Parco Faunistico e il Piano del verde della Mostra d'Oltremare

Raffaella Russo Spena

Dei 100 ettari complessivamente assegnati al piano della Mostra Triennale d'Oltremare, 72 furono riservati al verde, e poco meno della metà alla realizzazione di un Parco Botanico e Divertimenti (circa 25) e a un Parco Faunistico (circa dieci) che accogliesse i numerosi esemplari delle diverse specie zoologiche provenienti dalle colonie dell'Impero. Il Parco Faunistico, corredato da un Acquario Tropicale e dalle Serre Botaniche, avrebbe dovuto testimoniare oltre che la vastità dei territori imperiali, anche la prestigiosa tradizione scientifica vantata dalle istituzioni accademiche napoletane: dall'Orto Botanico alla Scuola di Zoologia dell'Università partenopea, alla Stazione Zoologica dell'Acquario. Al Parco Faunistico, come alle altre strutture fieristiche, fu inizialmente attribuito un carattere di operatività stagionale – da maggio a ottobre –, e soltanto con la ricostruzione degli anni Cinquanta fu ad esso assegnata una funzione permanente.

L'obiettivo principale del Parco Faunistico era di mostrare la fauna presente nelle colonie dell'AOI attraverso itinerari didattici. Il progetto prevedeva la realizzazione di alcuni padiglioni significativi sotto il profilo architettonico quali quello dei pachidermi, il rettilario e la grande voliera dei rapaci, inquadrando il costruito all'interno di un progetto capace di adattarsi perfettamente al profilo altimetrico del terreno, e, al contempo, di disporre le diverse specie zoologiche in una successione di terrazzamenti panoramici, mutuamente connessi mediante viali e rampe, allo scopo di suggerire un percorso di visita del tutto naturale.

Come affermava Carlo Cocchia, «il progetto del verde per la Mostra Triennale d'Oltremare rappresenta per l'intera città di Napoli l'unico parco a Napoli dopo la dipartita dei Borbone»<sup>1</sup>. La sua realizzazione, oltre a prevedere la definizione di specifiche destinazioni funzionali – il Parco Faunistico e il Parco Divertimenti –, avrebbe dovuto fornire una significativa caratterizzazione all'intero piano del complesso fieristico progettato da Marcello Canino<sup>2</sup>. La Mostra avrebbe dovuto pertanto rappresentare lo sfondo terminale di un rinnovato impianto urbano, che assumeva un modello insediativo – vagamente ispirato alla *Ciudad Lineal* di Arturo Soria y Mata –, in cui grandi isolati a corte fiancheggiano un ampio rettifilo alberato – il viale di Augusto –, che termina, dopo una leggera deviazione verso sud, in corrispondenza dell'ingresso principale del complesso fieri-

stico. L'impianto del piano del verde si presenta, dunque, come un complesso architettonico i cui elementi volumetrici sono in grande prevalenza arborei – in composizioni a massa o lineari – e, come le geometriche sistemazioni prative e i comparti ad aiuole e piazzole, disposti in base ad assialità visuali o viarie. Padiglioni, sistemazioni idrauliche ed elementi di arredo si integrano con le stereometrie arboree in base a una griglia di geometrie assiali rigorosamente ortogonali di ampio respiro, assicurando così alla composizione generale un assetto da settore urbano monumentale, quasi che la città degli edifici si prolunghi in quella del verde<sup>3</sup>.

Dei due assi che definivano le principali direttrici previste da Canino per il piano micro-urbanistico della Mostra, mentre quello in direzione est-ovest si sviluppava offrendo sfondi di visuale prospettica alle architetture attraverso cui evolveva – il portale d'ingresso, il porticato che delimitava piazzale Roma, il Palazzo dell'Arte, il Teatro Mediterraneo, l'ingresso al Parco Divertimenti – quello ortogonale fu concepito *ab initio* come Parco Botanico. La sua configurazione, dominata sullo sfondo dalla Fontana dell'Esedra<sup>4</sup>, «offriva la possibilità di riconoscere la linea di connessione fra l'architettura della Mostra e il paesaggio naturale limitrofo, oltre il percorso longitudinale del viale limitato lungo i bordi dalle vasche d'acqua circolari intervallate da prati all'inglese, i lecci, le querce e gli eucalipti dei pendii laterali, oltre i grandi pini della corona terminale, fino ai profili delle colline di Monte Sant'Angelo e dei Camaldoli»<sup>5</sup>. Il progetto tentava di coniugare due approcci della tecnica compositiva del verde che, in particolare, Piccinato<sup>6</sup> riassumeva in composizione architettonica del verde e composizione libera, ovvero, in altri termini, l'informale e il geometrico. I responsabili del progetto erano stati costretti a mediare tra due esigenze: da un lato, la necessità di elaborare il piano del verde all'interno di uno schema planimetrico già definito e caratterizzato dalla presenza di 36 padiglioni, e, dall'altro, la volontà di creare un itinerario caratterizzato da una configurazione capace di adattarsi e integrarsi alla specificità dei diversi padiglioni e al profilo altimetrico del sito, piuttosto che un sistema di collegamenti di decisa impronta geometrica. La colonna vertebrale dell'intero schema distributivo dei percorsi è costituita da un asse in direzione sud-ovest sul quale s'innestano tre assi sussidiari e prospettici caratterizzati dalla diversa orchestrazione del verde. Di



fatto, l'elemento boschivo nel progetto del piano del verde oltre ad evocare simbolicamente terre remote nello spazio e nel tempo diviene esso stesso il fattore di una *promenade architecturale* che, attraversando viali, piazzali e prati, mostra al visitatore la direzione da percorrere. In perfetto accordo con questo approccio distributivo è concepito l'ingresso principale, segnalato da un gruppo di palme al di là delle quali seguono piazza Roma e piazza Impero, delineata dal porticato del teatro Mediterraneo di Nino Barilla, Vincenzo Gentile, Filippo Mellia e Giuseppe Sambito, dalla Torre delle Nazioni di Venturino Ventura e Carlo Cestelli Guidi e da «due lunghe guide di prato rastremato prospetticamente verso il fondo della piazza. Ed è su queste due guide che fioriscono le 28 fontane luminose che si aprono a fil di terra a guisa di grandi polle scintillanti»<sup>7</sup>. Da questa si apre «la visione del primo asse ortogonale, quello del grande giardino ad esedra largo 200 metri e lungo quasi 600 che, percorso dalla cascata centrale, si conchiude in alto

1. Luigi Piccinato, progetto Parco Faunistico, Mostra d'Oltremare. Archivio Piccinato.

2. Luigi Piccinato, Parco Faunistico, Mostra d'Oltremare.

con la corona di *pinus-pinea* che ne forma lo sfondo architettonico»<sup>8</sup>. Questo asse, concepito come principale luogo di pausa dell'intero itinerario e la cui realizzazione richiese studi impiantistici approfonditi e complessi di idraulica e di elettrotecnica, ha finito per trasformarsi nell'elemento di maggiore impatto simbolico della Mostra. Alle spalle del doppio filare di arbusti che fiancheggia il viale oltre le vasche circolari, si staglia la volumetria arborea costituita da lecci e *pinus-pinea* che funge da cornice dell'intero rettangolo planimetrico. Se il taglio geometrico, e per certi versi 'razionalista' attribuito alla organizzazione del verde in questo distretto della Mostra intende rappresentare ed enfatizzare allegoricamente il livello raggiunto dalla tecnologia 'italica', ben diverse sono le regole compositive che hanno dettato l'organizzazione volumetrica del verde del Parco Divertimenti e del Parco Faunistico, laddove la successione irregolare di terrazze e balze naturali e la scelta delle specie botaniche suggerisce e indirizza il visitatore lungo percorsi che si dipanano con naturalezza tra i recinti e le gabbie degli animali. La vegetazione tropicale, se da un canto costituisce l'elemento naturalistico e paesaggistico del piano di questo settore della Mostra dedicato alla celebrazione della potenza imperiale conseguita con la conquista dell'Etioopia, dall'altro tende ad evidenziare l'aspetto 'organicista' del progetto.

«La specificità di questo programma iconologico viene declinata nei termini di un grandioso immaginario e di una sapiente alternanza di spazi e di atmosfere, particolarmente appropriati ad una *kermesse* espositiva: accanto all'evocazione di tempi e di luoghi remoti, doveva essere richiamato il fascino della modernità e dell'innovazione, anch'esse opportunamente spettacolarizzate. Accomunati dalla povertà dei mezzi costruttivi condizionati tanto dall'autarchia quanto dalla fretta, i padiglioni e i piccoli "quartieri" della Mostra si distinguono sul piano della immagine, potendo essere raggruppati in tre categorie, secondo che l'ispirazione prevalente risieda nelle suggestioni storiche, oppure nelle evocazioni esotiche, ovvero nel fascino della contemporaneità»<sup>9</sup>.



#### Note

<sup>1</sup> C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, Napoli, Montanino, 1940.

<sup>2</sup> «Un'occhiata alla pianta di essa vi rivela di colpo che il Canino ha rinunciato, e non sappiamo se con suo vantaggio, a disporla tutta lungo un asse che a modo dell'antico cardo supponesse poi lo sviluppo trasverso d'un decumano maggiore o minore. In tali fatiche il riportarsi all'antico non significherebbe già rinunciare ad un modo personale di urbanistica, ché, per un esempio, il ritorno ad una pianta basilicale ha giovato moltissimo al Piacentini per la sua Città Universitaria e per il piano generale di quella che sarà l'Esposizione Mondiale. La pianta del Canino non tende a collocarvi naturalmente nel centro di questa sua città, ma vi avvia un po' alla ventura di qua e di là, nel fine di farvi scoprire, quasi all'improvviso, le bellezze di parchi, di fontane, di teatri disposti lungo molteplici direttrici con larghi, piazze, oasi, viali, prospettive e via di seguito. Il Canino ha forse pensato assai più ad una città nuova che ad un'Esposizione. Procedendo nell'interno di essa voi trovate certo – e quasi per un'esemplificazione – piccole piante basilicali, piccoli cardo e decumani, ma inseriti e quasi iscritti in un disegno più largo che tende a sconfinare a città. È un'Esposizione a quartieri di città: il quartiere delle arti, quello della zona archeologica nella quale trovate un criptoportico e terme romane, un acquedotto romano e scavi e un Museo degli scavi, una strada romana e un tempio votivo romano che l'industria del Maiuri vi offre sapientemente ricostruito»: M. Biancale, *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, Maggio-Ottobre 1940*, in «Le Arti», a. III, fasc. I, ottobre-novembre, pp. 54-57.

<sup>3</sup> L'attenzione riservata all'Arte dei Giardini dalla rivista *Architettura e Arti Decorative* segnalava un rinnovato interesse per la disciplina tanto sotto il profilo storico quanto sotto quello progettuale. Nel numero di dicembre del 1931, Alberto Calza Bini, in qualità di Segretario Nazionale del Sindacato Fascista Architetti, annunciava l'insediamento di Marcello Piacentini alla direzione della rivista, subentrando ad Arnaldo Foschini, affiancato da Plinio Marconi come Redattore Capo. Anche la Mostra del Giardino Italiano diretta da Ugo Ojetti e inaugurata a Firenze nell'aprile del 1931 testimoniava il rinnovato interesse per l'Arte dei Giardini, un settore della cultura artistica nato proprio in Italia. In quella occasione, veniva inoltre bandito il Concorso del Giardino Italiano e il progetto di Stefania Filo Speciale otteneva la segnalazione della Commissione Giudicatrice. Peraltro, in quella stessa stagione il regime operava attivamente nella ridefinizione degli spazi della città, soprattutto con realizzazioni di arredo urbano fortemente caratterizzati dal disegno del verde: grandi viali alberati, parchi delle rimembranze, allestimenti effimeri con scenografici arredi vegetali per manifestazioni ufficiali, sono alcune delle principali categorie di tale classe di interventi. Nell'editoriale del numero inaugurale del suo periodico *L'architettura - cronache e storia* Zevi, infatti, sottolineava l'alto profilo culturale di *Architettura e Arti Decorative* e ne deprecava la soppressione avvenuta nel 1931 per modificare la linea editoriale in accordo con i mutati orientamenti dei suoi stessi fondatori, Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni. Si veda, a questo proposito, E. Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Palermo, Flaccovio, 2007, p. 69.

<sup>4</sup> La Fontana dell'Esedra si compone di un viale

in leggera pendenza lungo 350 metri e largo 120, lungo i cui bordi sono disposte 24 vasche circolari. Alla sommità del viale altre 76 grandi vasche sono disposte per configurare un'esedra avente un raggio di 60 metri, decorata da eleganti formelle ceramiche di Giuseppe Macedonio.

<sup>5</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli*, in *Scritti vari*, Roma, pubblicato a cura dell'Autore, 1977, p. 693.

<sup>6</sup> Il rapporto tra Napoli e Piccinato era iniziato con la sua chiamata alla Scuola Superiore di Architettura di Napoli come professore incaricato del Corso di Edilizia Cittadina e Arte dei Giardini dal 1930 al 1947 – nel 1932 il corso diventa Urbanistica –, e dal 1942 al 1944 con il corso di Architettura coloniale. A caldeggiare lo spostamento dell'urbanista veneto dall'ambiente romano a quello napoletano era stato Alberto Calza Bini, preside della scuola napoletana, che aveva avviato un processo di rinnovamento dell'insegnamento dell'architettura nella città mirando al raggiungimento di una centralità geopolitica dell'unico centro accademico dell'Italia meridionale. Calza Bini, attraverso Marcello Canino aveva trasmesso a Piccinato il messaggio «Venga a Napoli e diventerà professore incaricato di Urbanistica»: si veda G. Belli, A. Maglio, *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, Roma, Aracne, 2015.

<sup>7</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli*, cit., p. 695.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare. The Overseas Exhibition*, cit., p. 218.



# Il Parco Divertimenti e il Parco Faunistico di Napoli.

## La conservazione di un patrimonio architettonico ad alta specificità

Luigi Veronese

La tutela e il restauro di un patrimonio architettonico ad alta specificità, come quello dello Zoo e del Parco divertimenti Edenlandia di Napoli, richiedono una fase di conoscenza diretta e indiretta molto approfondita per poter mettere in atto un progetto di conservazione consapevole che tenga conto del disegno originario e del palinsesto architettonico, ma anche di tutte le innovazioni tecnologiche e dei progressi nel settore raggiunti fino allo stato attuale. Intervenire sulle strutture di un Parco Faunistico, come sulle attrazioni di un *Luna park*, impone, infatti, non solo lo studio delle problematiche legate al ‘restauro del moderno’ – inteso come intervento su preesistenze architettoniche frutto di materiali e tecniche industriali – ma anche di quelle legate al funzionamento delle attrazioni e all’evoluzione delle conoscenze zootecniche<sup>1</sup>.

Lo Zoo di Napoli e il Parco divertimenti Edenlandia costituiscono parti determinanti dell’impianto originario del complesso fieristico della Mostra d’Oltremare, fin dalla sua ideazione, e in quanto tali devono essere analizzati e conservati nel rispetto delle linee generali dell’intero complesso architettonico, anche se negli anni, per questioni legate alle rispettive destinazioni d’uso e alla proprietà, hanno finito per costituire unità funzionali e urbane indipendenti<sup>2</sup>.

La realizzazione di entrambe le attrazioni fu affidata, così come l’intero progetto del verde della Mostra, all’architetto Luigi Piccinato, allora quasi quarantenne e già autore di numerosi piani urbanistici in Italia, come quelli per Padova e Benevento, e soprattutto del progetto urbano della nuova città di Sabaudia, nel Lazio<sup>3</sup>, il cui impianto contiene *in nuce* alcune anticipazioni del disegno architettonico della Mostra.

Dei circa 700.000 mq destinati a verde, circa due terzi furono riservati al Parco Faunistico e al Parco Divertimenti: una metratura rilevante tanto da far notare a Carlo Cocchia come il nuovo complesso fieristico di Fuorigrotta costituisse il primo parco urbano realizzato a Napoli dopo l’era dei Borbone<sup>4</sup>.

Tra lo Zoo e il Parco Divertimenti esisteva sin dal disegno originale una stretta continuità di impianto che caratterizzava l’intera fascia occidentale della Mostra. In tale comparto l’orografia del suolo, in leggero pendio verso sud, costringeva a una sistemazione a terrazzamenti e percorsi inclinati che furono sapientemente sfruttati da Piccinato per concepire

un disegno complessivo fortemente organico, in evidente contrasto con l’impianto razionale del resto della Mostra.

Il Parco Faunistico di Napoli, destinato alle specie animali delle colonie italiane d’oltremare, all’epoca dell’inaugurazione costituiva il secondo zoo italiano dopo il Bioparco di Roma e per tutta la seconda metà del Novecento fu considerato un polo d’avanguardia, sia per le ricerche scientifiche che per l’opera di conservazione nel loro habitat naturale di varie specie animali a rischio di estinzione. Per la sua inaugurazione il commissario della Mostra Vincenzo Tecchio incaricò Augusto Molinar – appassionato zoofilo milanese, gestore dei ‘recinti di animali’ dei Giardini pubblici di Milano e della Villa Reale di Monza e ‘ordinatore’ dello zoo napoletano – una lista di esemplari che furono prelevati in avventurose spedizioni in Africa, alle quali i giornali dell’epoca diedero vasta eco<sup>5</sup>. Ma furono molti anche gli animali che a partire dal dopoguerra nacquero tra le mura dello zoo partenopeo, facendo aumentare il suo prestigio internazionale quale polo di eccellenza nel campo della ricerca zootecnica.

Anche il Parco Divertimenti avrebbe potuto vantare un primato importante se fosse stato inaugurato insieme alla Mostra nel 1940: sarebbe stato il primo parco a tema stabile del mondo. Tuttavia, le note vicende belliche ne impedirono l’apertura e la fase di ricostruzione e remissione dai danni della guerra fu particolarmente lenta e travagliata. Costituì comunque, alla sua apertura, nel 1965, il primo parco divertimenti in Europa, dopo che nel 1955 aveva aperto le porte in California il noto parco Disney.

Entrambe le attrazioni, nate come tutta la Mostra per essere fruibili solo stagionalmente, da maggio a settembre, hanno finito per essere dal dopoguerra ad oggi un punto di riferimento stabile della città, caratterizzando, tra alti e bassi, i ricordi di infanzia di numerose generazioni di napoletani.

### *L’inaugurazione, la guerra e la ricostruzione*

L’inaugurazione della Mostra Triennale delle Terre d’Oltremare nel maggio 1940, come è noto, costituì solo il tentativo di facciata da parte del regime fascista di celebrare l’impresa della costruzione di uno dei complessi architettonici più interessanti del Ventennio. L’entrata in guerra dell’Italia, nel giugno dello stesso anno, solo un mese dopo l’apertura, im-



pedi alla Mostra di esercitare il ruolo per il quale era stata costruita e così fu anche per lo Zoo e il Parco Divertimenti<sup>6</sup>. Le due attrazioni furono incluse nel piano di ricostruzione della Mostra, che garantì i fondi per una prima remissione dai danni del conflitto bellico<sup>7</sup>.

Il Parco Faunistico occupava un'area di circa 190.000 mq, nella sezione nord-occidentale del complesso architettonico di Fuorigrotta. Dopo la guerra fu riaperto al pubblico nell'ottobre 1949, con 1365 animali tra mammiferi, uccelli e rettili, grazie all'impegno di Franco Cuneo, primo direttore, e Angelo Lombardi, cacciatore di belve e più tardi divulgatore scientifico della tv di stato italiana.

L'Istituto, ancora fortemente relazionata al resto del complesso fieristico, era dotata di due ingressi di cui quello ad est, progettato da Piccinato, era in stretta relazione con la Mostra, lungo la stessa direttrice dove sorgeva anche il monumentale ingresso del Parco Divertimenti. Tale fronte si caratterizzava per l'alto portico in pietra vesuviana, coperto da una soletta in cemento armato che collegava i corpi intonacati della biglietteria e della direzione. Su quest'ultimo corpo di fabbrica, coronato da un lieve aggetto realizzato con tegole di cotto rosso, risaltava originariamente una decorazione in stile neo-paleolitico, raffigurante scene di caccia, realizzata in maiolica di Vietri dallo scultore Cimara e andata perduta durante la guerra. La stessa facciata venne nuovamente affrescata negli anni Sessanta, insieme alla parete che delimita la biglietteria<sup>8</sup>. Il secondo ingresso, a nord, progettato da Vittorio Amicarelli, lungo via Terracina, costituiva il varco 'macchine' dello Zoo e andò presto in disuso (oggi è murato), al pari dell'altro ingresso alla Mostra da nord, progettato da Stefania Filo Speciale, distrutto durante la guerra e mai ricostruito, come tutto il settore settentrionale<sup>9</sup>.

L'impianto a terrazze, progettato da Piccinato per il parco, assolveva al compito di superare il problema dell'orografia del suolo, risolvendo in maniera magistrale anche l'esigenza di in-



A pag. 476

1. Pianta del Parco divertimenti Edenlandia nel 2019. Elaborato grafico a cura dell'arch. Flavia Mercone. Tesi di Laurea in Architettura 5 UE, relatore prof. arch. Gianluigi De Martino, a.a. 2018/2019.

2. Una foto aerea negli anni Sessanta. Dal Quotidiano «l'Unità».

3. La via Puteolana durante lo scavo. Archivio di Stato di Napoli, Fondo *Prefettura di Napoli*, II Versamento, b. 897.

4. Zoo di Napoli. Il padiglione dei Pachidermi (Foto Veronese 2020).

5. Zoo di Napoli. La gabbia dei leopardi (Foto Veronese 2020).

tegrare nel parco il tratto della strada romana, la via Puteolana, ritrovata durante i lavori di realizzazione della Mostra<sup>10</sup>. I padiglioni per gli animali progettati dall'architetto romano arricchirono il complesso di edifici di un rilevante interesse architettonico e, nell'Italia 'tra le due guerre', fornirono esempi di architettura funzionale moderna, nel solco di un dibattito, ancora vivo negli anni quaranta del Novecento, sulla definizione di un'architettura nazionale<sup>11</sup>. Nel parco, Piccinato ebbe l'occasione di sperimentare forme e tecniche diverse, che si tradussero in architetture per gli animali fortemente caratterizzate, come la voliera per i rapaci, con l'alta intelaiatura metallica retta da setti a 'L' rovescia rastremati verso l'alto, vero capolavoro di architettura razionalista; un sistema architettonico e paesaggistico all'interno del quale, come scrive Lilia Pagano, «non era la mimesi dell'ambiente naturale degli 'ospiti' ma la qualità architettonica dei singoli contenitori ad esaltare le specifiche caratteristiche degli abitanti del parco»<sup>12</sup>.

Nodo centrale dell'intero complesso era il Laghetto dei palme-pedi, che caratterizzava con atmosfere esotiche l'intero ambiente nel quale si calavano gli edifici razionalisti. Tra questi vi era il Caffè-ristorante, oggi in stato di abbandono, che sfruttando i dislivelli del suolo creava un interessante fronte a terrazze prospiciente lo specchio d'acqua. Più a sud, al centro di un vasto





recinto trilobato, sorgeva il Padiglione dei pachidermi, a pianta quadrata e volta estradossata, con grandi aperture sui quattro prospetti che permettevano l'ingresso di elefanti, rinoceronti e ippopotami dai rispettivi recinti di pertinenza. Esempi rilevanti di architettura razionale erano anche la Casa per le zebre e quella per i cammelli, realizzata in muratura con il tetto in paglia, e la Gabbia delle giraffe, sul terrazzamento più alto dello Zoo, con poderosi pilastri circolari che reggono voltine in cemento armato.

Di più complessa impostazione erano invece la Gabbia dei leopardi – prima pensata in cemento e vetro con pensilina e poi realizzata in muratura con volte 'alla siciliana'<sup>13</sup> – e le Gabbie per i piccoli carnivori, entrambe con una conformazione 'in linea'. Molto interessante, infine, era la fossa dei leoni, che sfruttava il dislivello naturale per ricavare il salto di quota necessario a dividere gli animali dal pubblico. Anche il verde del parco fu progettato con cura, attuando una sapiente integrazione di essenze arboree d'oltremare ed essenze locali che includevano, così come nel Parco Divertimenti e nell'area del Boschetto, la vegetazione già presente nella vasta piana di Fuorigrotta e Agnano prima della costruzione del complesso architettonico, che si scelse di lasciare *in situ*<sup>14</sup>.

Da registrare all'interno del Parco Faunistico anche la presenza della Villa Leonetti, unica masseria delle tante che sorgevano nell'area prima della bonifica di Fuorigrotta ad essere conservata e integrata nel disegno della Mostra, dove, in particolare, avrebbe dovuto assolvere alla funzione di abitazione del direttore dello zoo<sup>15</sup>.

Al contrario del Parco Faunistico, che conserverà anche nella ricostruzione post-bellica l'impianto iniziale di Piccinato, il Parco Divertimenti subirà, invece, forti rimaneggiamenti prima della riapertura ufficiale alla metà degli anni Sessanta. L'idea originale del progettista prevedeva un impianto su due livelli, dove nel terrazzamento più alto sorgeva l'ingresso con i carat-

teristici archi in cemento armato – ispirati al monumentale ingresso pensato per l'Eur di Roma da Adalberto Libera – che avrebbero dovuto inquadrare l'otto volante, in asse con la principale arteria longitudinale della Mostra: il viale delle Palme. Da qui, costeggiando il laghetto, anche in questo caso centro della composizione, si scendeva al piazzale attorno al quale sorgevano tutte le altre attrazioni. Al centro del laghetto il castello si raggiungeva tramite un ponte sorretto da botti vuote e in tutta l'area portici in legno, su cui affacciavano gli *stand* delle diverse attrazioni, avrebbero permesso al pubblico di ripararsi in caso di pioggia<sup>16</sup>.

L'ingresso meridionale, su viale Kennedy, ancora di Amicarelli, si componeva, infine, di due corpi autonomi, uniti da un porticato retto da setti trasversali, che inquadravano un corpo centrale rettangolare che fungeva da biglietteria.

La guerra non permise l'inaugurazione del parco e ingenti danni e difficoltà amministrative rallentarono la ristrutturazione per circa 20 anni. Nel 1963, inoltre, l'area della Mostra destinata al Parco Divertimenti, circa 74.000 mq, subì una riduzione dovuta alla cessione di una parte dei suoli situati a ovest per la costruzione del Cinodromo e della Piscina Scandone. La realizzazione di quest'ultima, in particolare, impose lo spostamento dell'otto volante nell'area a nord dell'ingresso, la demolizione del caffè-birreria e una riduzione della superficie del laghetto<sup>17</sup>. La nuova vita del Parco Divertimenti ebbe inizio solo nel 1965, quando la società O.S.A.I. (Organizzazione Spettacoli Attrazioni Internazionali), costituitasi l'anno precedente, ottenne dall'Ente Mostra d'Oltremare la concessione per nove anni del terreno per la realizzazione di Edenlandia. La planimetria del parco fu disegnata dall'architetto Mimmo Viggiani, su indicazione di Oreste Rossotto e Luigi Falchero, gestori del nuovo Istituto. Nella nuova conformazione nel piazzale superiore, oltre all'otto volante, trovò posto l'area del Trenino, che comprendeva il Castello e il Vascello, curata dallo scenografo, professore al-



l'Accademia di Belle Arti di Napoli, Tony Stefanucci. Nella porzione a valle del parco, invece, fu realizzata l'area del Far West, curata dalla famiglia Laino, e tutte le restanti attrazioni: il Maniero, i Tronchi, Jumbo, la Casa delle beffe, il Galeone Pirata, la Vecchia America e il Carosello.

I nuovi lavori iniziarono poco prima del Natale 1964 e il 19 giugno del 1965 Edenlandia aprì le porte al pubblico.

*La 'caduta' degli anni Ottanta  
e la rinascita nel nuovo Millennio*

Nonostante i decenni di attività ricchi anche di importanti contributi scientifici, lo Zoo napoletano negli anni Ottanta inizia una fase travagliata della sua storia, caratterizzata soprattutto da difficoltà economiche. I debiti accumulati dalla società che lo gestiva, infatti, finirono per condizionare la manutenzione

6. Zoo di Napoli. Le gabbie dei dromedari e dei leoni. Elaborato grafico a cura dell'arch. Flavia Mercone. Tesi di Laurea in Architettura 5 UE, relatore prof.

arch. Gianluigi De Martino, a.a. 2018/2019.

7. Parco divertimenti Edenlandia. Ingresso (Foto Veronese 2020).

dell'Istituto che chiuse nel settembre 2003, procurando una moria di animali e l'abbandono nel degrado delle sue strutture architettoniche.

A partire da questa data, Zoo e Edenlandia percorreranno nuovamente una strada comune, caratterizzata dalla gestione unica della nuova società Park&Leisure che proverà a risolleverare le sorti delle due attrazioni di Fuorigrotta, mirando alla creazione di un grande *family park*, integrato anche con l'adiacente Cirodromo. L'operazione diede inizialmente i suoi frutti e nel 2009 lo Zoo di Napoli iniziò a partecipare a diversi progetti nazionali che fornirono l'illusione di una possibile ripartenza per il parco, suggellata anche dalla nascita di alcuni animali. Tuttavia, la mancanza di molte altre specie e l'impossibilità di garantire agli animali presenti cibo e acqua adeguati condussero inevitabilmente a un nuovo fallimento che si tradusse in un'ennesima fase di abbandono per le già fatiscenti gabbie del parco. Nel 2013 una nuova società, facente capo all'imprenditore napoletano Francesco Floro Flores, ha rilevato l'intera area dello Zoo, riuscendo ad avviare un'interessante piano di riqualificazione che ha permesso il reinserimento del parco nella vita della città. Il contratto con l'Ente Mostra, rimasto proprietario dei suoli, prevedeva, a carico della società, i lavori di messa in sicurezza dell'intera area e il restauro di tutti gli edifici storici, compresa la Villa Leonetti.

Si è avviato pertanto nel 2014 un vasto cantiere di restauro del parco, rimasto sempre aperto durante i lavori, che ha dovuto necessariamente confrontarsi con il progetto di Piccinato e con l'originaria consistenza del patrimonio architettonico dello Zoo, ma anche con il rispetto degli attuali standard qualitativi europei per strutture di questo tipo. Le architetture degli anni Quaranta hanno posto interessanti questioni di restauro del moderno dal momento che sono per la maggior parte realizzate in cemento armato. In molti casi, anche la presenza di elementi decorativi ceramici, come nella Gabbia delle scimmie e in quella dei piccoli carnivori, ha sollevato problemi relativi alla loro reintegrazione, con esiti non sempre attenti all'attuale dibattito culturale italiano in merito al 'trattamento della lacuna'<sup>18</sup>.

In generale, l'impianto del parco mantiene ancora sostanzialmente l'impostazione di Piccinato, grazie al ripristino di molte delle opere originarie come le aiuole, la pavimentazione dei viali, le scalinate, i muri di contenimento e l'illuminazione. L'ingresso progettato da Piccinato costituisce ancora oggi l'entrata all'area con l'alto portico realizzato in pietra vesuviana



con soletta di copertura in cemento armato, ripulito e consolidato. Un'importante parte del lavoro è stata dedicata al restauro delle architetture e dei recinti per gli animali, per i quali si è optato per un'attenta conservazione filologica dell'esistente al netto della rimozione delle parti in amianto presenti nelle coperture delle gabbie.

Il progetto di recupero ha anche mirato alla sostanziale conservazione delle specie arboree che caratterizzavano fortemente il parco. Oggi sono tante le varietà botaniche che si possono ammirare, tra cui spiccano i Ginkgo Bilboa e gli esemplari di Magnolia SPP, di origine cinese, giapponese e americana; il Bambù delle zone tropicali e subtropicali dell'Asia, gli esemplari di Canfora, originari della Cina, e i diversi esemplari di Chamaerops Humilis, unica palma che cresce spontaneamente in Europa.

Tra le più importanti modifiche all'impianto originario vi sono il ridisegno di alcune aree destinate agli animali. L'area delle tigri, ad esempio, un tempo piuttosto ristretta e sacrificata, è stata spostata nella parte centrale del parco, dove gode di uno spazio di 3500 mq, in origine destinato alle gazze. I giardini lungo il limite meridionale del recinto, inoltre, sono stati ridisegnati per ospitare la fattoria didattica con animali campani in estinzione e numerose aree per il gioco e le attività didattiche rivolte ai bambini. Sono stati realizzati, infine, otto nuovi bagni pubblici.

Restano attualmente da restaurare e adibire a nuove destinazioni d'uso il lungo edificio delle gabbie per leopardi e ghepardi, oggi sistemati in un'area adiacente più ampia, il vecchio bar che sorgeva sul laghetto e la gabbia delle scimmie. Una considerazione a parte merita Villa Leonetti, ancora in stato di degrado, ma oggetto di un progetto di restauro – per la verità non troppo attento alla conservazione della 'patina' storica dell'edificio – che mira a reintegrarla tra i servizi del parco.

Tali interventi sono stati seguiti dalla Soprintendenza, poiché l'intero comparto della Mostra costituisce un'area di interesse archeologico, architettonico, storico e artistico e ricade all'interno della zona rossa a rischio vulcanico dei Campi Flegrei<sup>19</sup>. Nella nuova configurazione, la Soprintendenza e il Comune di Napoli hanno imposto l'abbattimento di alcuni manufatti abusivi all'interno delle aree Tigri, Savana e Fattoria, considerate «estraneie all'impianto storico originario del Parco Faunistico»<sup>20</sup>. A partire dagli anni Ottanta, anche Edenlandia subisce un netto calo di visitatori. Le cause vanno ricercate anche nell'apertura nel 1975 del parco dei divertimenti Gardaland, presso Verona, su una superficie di più di 500.000 mq contro i 38.000 del parco napoletano. Molte attrazioni chiudono, inevitabilmente degradate dalla mancanza di manutenzione dovuta agli scarsi introiti del parco. Nel 2003 la già citata società Park&Leisure provvede alla ristrutturazione delle attrazioni presenti e

all'aggiunta di nuove giostre, ma con il fallimento, nel 2011, anche Edenlandia, come lo Zoo, chiuderà le porte.

Un bando internazionale del 24 maggio 2012 proverà a riassegnare la gestione del parco, con lo Zoo e il Cinodromo. Il 25 gennaio 2013 la società Brain's Park/Clair Leisure, vincitrice del bando, abbandonerà presto l'impresa a causa di difficoltà amministrative. Nell'ottobre del 2014 il solo parco Edenlandia, con il Cinodromo, viene preso in gestione da una società capitanata dall'imprenditore Mario Schiano, la New Edenlandia Spa, che l'anno successivo avvia i lavori di ristrutturazione, ammodernamento e messa in sicurezza del parco. Anche in questo caso la Soprintendenza rileva la presenza di strutture abusive all'interno del parco, che vengono progressivamente abbattute a partire dai primi lavori di restauro nel 2014. Parti-

colare attenzione è posta nel restauro dell'iconico ingresso al parco: gli archi progettati da Piccinato già non conservavano più, negli intradossi i frammenti di vetri rinfrangenti che di notte, illuminati artificialmente, esaltavano le linee degli archi e creavano uno spettacolare effetto per il pubblico. Il consolidamento e la ripresa degli intonaci hanno condotto all'attuale configurazione completamente bianca. Rilevata nuovamente la società da una nuova holding, il 25 luglio del 2018 è avvenuta la cerimonia inaugurale del parco dopo il restauro di numerose attrazioni storiche curato dall'architetto Giuseppe Klain<sup>21</sup>. Dal 26 luglio 2018 il parco è regolarmente aperto al pubblico con il ripristino, ancora in corso, di alcune giostre storiche quali Jumbo, Carosello, il Trenino e il castello di Lord Sheldon al centro del laghetto.

#### Note

- <sup>1</sup> Cfr. R. Picone, *Il moderno alla 'prova del tempo'*, in «Confronti», n. 1, 2012, numero monografico su *Il Restauro del Moderno*.
- <sup>2</sup> Cfr. *Il Parco faunistico dell'arch. Luigi Piccinato e Il Parco divertimenti dell'arch. Luigi Piccinato*, in «Architettura», numero monografico 1-2, gennaio-febbraio 1941; *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Mostra d'Oltremare, giugno-ottobre 1952; G. Pugliano, *La conservazione delle architetture del Parco faunistico e del Parco divertimenti della Mostra d'Oltremare di Napoli*, in *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli, 2008; Id., *Lo zoo di Napoli e l'opera di Luigi Piccinato. Tutela e conservazione di un patrimonio del moderno*, in «Confronti», n. 1, 2012, numero monografico su *Il Restauro del Moderno*.
- <sup>3</sup> Cfr. *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli e A. Maglio, Roma, Aracne (RM), 2015, pp. 189-206.
- <sup>4</sup> Cfr. C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, Napoli, Montanino, 1940.
- <sup>5</sup> *Una spedizione nell'impero per la cattura di belve*, in «Corriere della Sera», 31 ottobre 1939; *Rari esemplari della fauna etiopica giunti a Napoli con il piroscafo "Edda"*, in «Corriere della Sera», 6 maggio 1940.
- <sup>6</sup> S. Riccio, *La Mostra d'Oltremare e la sua ricostruzione*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1954.
- <sup>7</sup> U. Siola, *La Mostra d'Oltremare a Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990; P. Ascione, *Dalla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare alla Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 51-53.
- <sup>8</sup> L. Pagano, *Parco faunistico, 1940*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 96.
- <sup>9</sup> *Alcune opere dell'arch. Vittorio Amicarelli alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli*, in «L'Architettura italiana», n. 3, 1942.
- <sup>10</sup> A. Maiuri, *La zona archeologica*, in *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel mondo*, cit.
- <sup>11</sup> Cfr. P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994; P. Giordano, *Napoli. Guida d'architettura moderna*, Roma, Officina, 1994; *Napoli Guida, 14 itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, 1998.
- <sup>12</sup> L. Pagano, *Parco faunistico*, cit., p. 96.
- <sup>13</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983)*, cit., p. 200.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 197.
- <sup>15</sup> Lo si deduce da un disegno dell'archivio Luigi Piccinato del Dipartimento di Pianificazione, design, tecnologia dell'Architettura dell'Università La Sapienza di Roma.
- <sup>16</sup> A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 200.
- <sup>17</sup> L. Pagano, *Parco divertimenti, 1940 – Luigi Piccinato*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 98.
- <sup>18</sup> Cfr. R. Picone, L. Veronese, *A partire da ciò che resta. Le reintegrazioni di Alberto Terenzio al Pantheon e il dibattito sulla lacuna in Architettura, 1929-1934*, in «Confronti», n. 4-5, 2014, numero monografico su *La lacuna nel restauro architettonico*; A. Castagnaro, *Il Restauro del Moderno: Il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti», n. 1, 2012, numero monografico su *Il Restauro del Moderno*.
- <sup>19</sup> Il vincolo della Soprintendenza che tutela l'intera area della Mostra ai sensi della legge n. 1089 del 1939 è del 1991 ed è stato confermato nel 2003, ai sensi del Testo Unico del 1999.
- <sup>20</sup> Non è irrilevante la circostanza che i manufatti da eliminare siano posteriori al 1977. Il Comune di Napoli, così come già stabilito per gli immobili della Mostra d'Oltremare, ha infatti deciso di considerare legittime tutte le opere realizzate nello Zoo prima del 1977, in quanto eseguite da enti pubblici.
- <sup>21</sup> *Ologrammi e unicorni, ecco come sarà la nuova Edenlandia*, in «Corriere del Mezzogiorno», 17 aprile 2018.

## Il Padiglione dell'America Latina

Giovanni Menna

*Il Padiglione dell'America Latina di Michele Capobianco, Arrigo Marsiglia e Alfredo Sbriziolo (1948-1952)*

Nel quadro degli interventi finalizzati alla riapertura al pubblico della Mostra d'Oltremare del 1952, si decise la ristrutturazione del sottosettore del Credito e del Commercio, realizzato per la Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare del 1940 e interamente progettato da Ernesto Bruno Lapadula all'interno del grande Settore della Produzione e del Lavoro<sup>1</sup>. Tale sottosettore era composto dal Padiglione della Banca d'Italia e dell'Albania, dal Padiglione del Credito e dal Padiglione del Commercio. Sebbene la guerra avesse portato danni alla grande pittura murale del fronte principale su piazzale dell'Esedra, l'isolato non fece registrare lesioni alle strutture così gravi da imporre una demolizione. Si optò, saggiamente, per una trasformazione finalizzata a rendere il complesso idoneo alle esigenze di una moderna struttura espositiva e in grado di esibire un linguaggio e una spazialità di segno differente rispetto al classicismo moderno del Lapadula. Nacque così il Padiglione dell'America Latina che, se si escludono i rifacimenti delle facciate ovest ed est, non fu dunque la ricostruzione di un edificio demolito, ma una riorganizzazione che interessò tutti i padiglioni che nel 1940 componevano il sottosettore, e che furono accorpati in un unico padiglione.

Nel 1948 l'incarico della trasformazione venne affidato a un affiatato *team* di tre giovani architetti napoletani, da poco laureati e non ancora trentenni: Arrigo Marsiglia, Michele Capobianco, e Alfredo Sbriziolo. Il Padiglione dell'America Latina avrebbe ospitato in diciassette sale una rassegna permanente dedicata al subcontinente che «conduce il visitatore attraverso la varia interessantissima storia delle affermazioni italiane, prendendo le mosse dai grandi navigatori che ne scoprirono le coste per giungere alle enormi aziende e città industriali create nell'Argentina e nel Brasile e nelle Repubbliche minori»<sup>2</sup> e documentava i rapporti tra L'America Latina e il lavoro italiano<sup>3</sup>. Va pertanto precisato che l'attuale denominazione Padiglione dell'America Latina denota oggi il solo corpo di fabbrica occidentale del padiglione omonimo del 1952 poiché quest'ultimo comprendeva l'intero isolato che, a partire dagli anni Sessanta, è stato poi suddiviso in ben cinque distinti padiglioni individuati dalle seguenti denominazioni: Padiglione dell'America Latina; Padiglione n. 9; Padiglione n. 8, Padiglione n. 7 e Padiglione

Cabotino, restaurato sulla base di un progetto di Cherubino Gambardella. Sebbene l'attuale Padiglione dell'America Latina corrisponda esattamente al precedente Padiglione della Banca d'Italia e dell'Albania, una sua lettura approfondita non può prescindere da quella di tutto l'isolato progettato dai tre architetti napoletani.

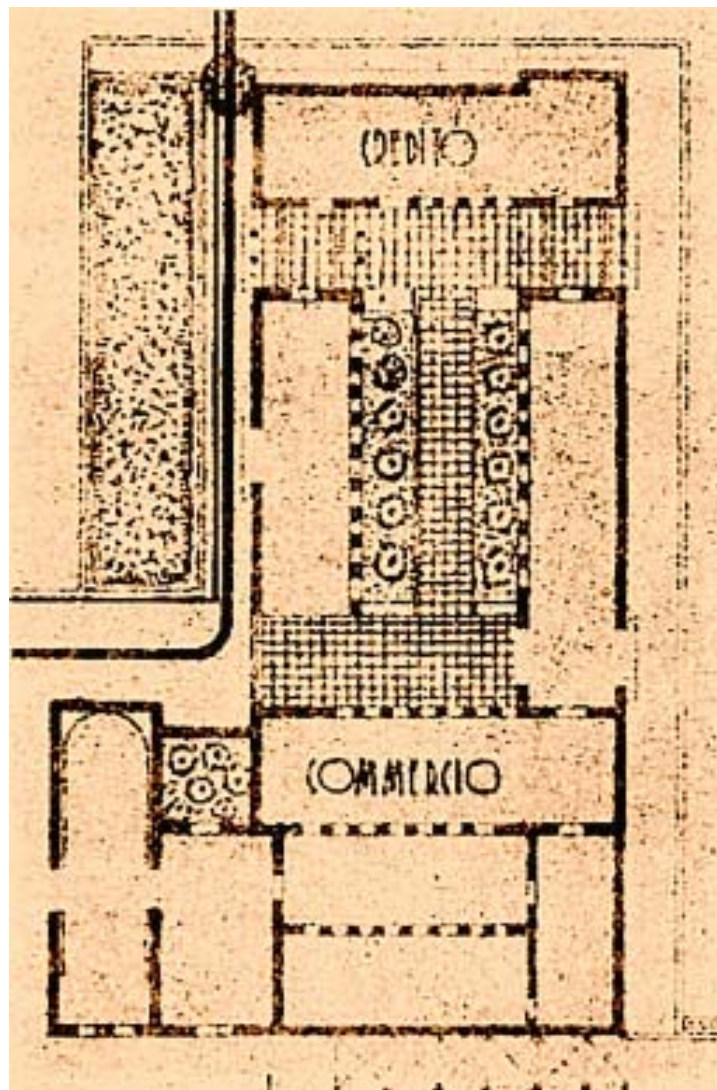
L'appalto per l'esecuzione dei lavori fu assegnato all'impresa di costruzioni Ing. Mario Campanella & fr.lli Caputo e già nel 1951 l'edificio era sostanzialmente completato e attrezzato per ospitare una mostra che fu inaugurata il 7 giugno 1952, giorno della riapertura della *Prima Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo*, e chiuse i battenti il 30 settembre.

Un rilievo particolare assumeva naturalmente il progetto di allestimento della grande esposizione ospitata all'interno del nuovo padiglione, che valse in seguito a Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo l'incarico anche per l'allestimento interno del Padiglione della Società Marconi per la successiva Mostra Internazionale della Navigazione, tenutasi alla Mostra d'Oltremare dal maggio all'ottobre del 1954<sup>4</sup>. Per il Padiglione dell'America Latina furono incaricati nel 1951 come ordinatori Renato Piccinini e Luigi La Monica, e come progettista-allestitore – oltre alla terna Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo –, fu coinvolta una figura di grande rilievo come Luigi Piccinato, mentre la parte artistica fu coordinata dal grafico e illustratore Giorgio Benvignati.

Quello che è attualmente individuato come il Padiglione dell'America Latina fu pensato come l'organica integrazione di quattro ambienti, perfettamente leggibili ancora oggi nonostante le alterazioni intervenute dagli anni Settanta alla fine degli anni Novanta, e che componevano la 'sezione storica' dell'esposizione. Si ricordi ancora che, non essendo mutato l'assetto planovolumetrico, *tutte* le sale sono quelle definite dieci anni prima dal Lapadula. Si adotterà la numerazione indicata nelle tavole del progetto esecutivo di allestimento conservate nell'archivio Luigi Piccinato<sup>5</sup>. La sala n. 1 era quella dell'ingresso principale, posizionato sul fronte sud, ospitava una grande scultura precolombiana ed era connotata dai quarantotto pannelli policromi in lamiera smaltata pendenti dal soffitto rappresentanti le bandiere nazionali degli stati latino-americani. Questo nastro di pannelli si sviluppava poi quasi in diagonale per ovviare al non-allineamento della sala con quella successiva, la sala n. 2, posta

trasversalmente alla precedente e a una quota leggermente superiore, dedicata alla presenza italiana nell'età coloniale con documenti e testimonianze artistiche e architettoniche delle antiche civiltà precolombiane<sup>6</sup>. Sull'asse trasversale della sala n. 2 si trovano i varchi che immettevano a destra nelle altre sale corrispondenti agli ex padiglioni del Credito e del Commercio (l'attuale Padiglione n. 9) e a sinistra nella grande Sala dei Navigatori e delle Scoperte. Era questo l'ambiente più significativo del padiglione, cui si accedeva grazie a un'ampia e breve rampa essendo posto a una quota inferiore di circa un metro: sono esattamente gli stessi gradini e lo stesso varco attraverso cui si passava nel 1940 dall'interno del Padiglione della Banca d'Italia a quello del Credito. Si tratta della grande *hall* rettangolare a tutta altezza che, con i suoi dieci metri di altezza, non è altro che il grande salone realizzato dal Lapadula, oggetto di una radicale operazione di *restyling*. La sala ospitava un elemento di grande impatto scenografico, una riproduzione a grande scala di una delle caravelle di Colombo. Accanto a questo vasto ambiente era la più piccola Sala dei Rapporti Diplomatici e Scoperte dove una scala permetteva di raggiungere un ammezzato sul lato corto sud affacciato sul grande vuoto del salone. Da qui principiava un ampio e lungo ballatoio, posto a una quota più bassa dell'ammazzato e a quest'ultimo collegato da una breve rampa, che si sviluppava parallelamente alla lunga facciata ovest, sostenuto da quattro pilastri di acciaio a doppio 'T'. Questo ballatoio permetteva una visione dall'alto non solo del salone ma anche di altri ambienti e, soprattutto, di uscire sul corrispondente ballatoio esterno, anch'esso sostenuto su pilastri in acciaio e facente parte di un lungo portico-loggia che si protendeva ben oltre il limite dell'edificio a nord, permettendo in tal modo al visitatore di abbracciare con lo sguardo, in sequenza e lungo un arco di 180°: la Torre delle Nazioni, il Teatro Mediterraneo, la rampa pilastrata del Ristorante e la Fontana a Esedra, con sullo sfondo la Piscina e l'Arena Flegrea.

Questa loggia si prolungava per altre due campate del portico, e quindi per molti metri oltre il limite dell'edificio cui era addossata e poi rigirava sul fianco corto nord del padiglione, dilatandosi in una piccola terrazza con vista sul boschetto. A questo punto, il visitatore che fosse giunto a questa terrazza, aveva due opzioni per il proseguimento del suo percorso di visita. La prima era quella di proseguire nelle altre sale senza dovere tornare indietro e rifare il percorso all'inverso. In tal caso l'invito era quello a utilizzare la scala metallica a rampa unica (oggi scomparsa) che dalla terrazza nord conduceva a un piccolo patio sul retro, uno spazio scoperto in leggera pendenza attrezzato a giardino con piante e panchine, da cui poteva entrare direttamente nella grande corte interna oppure avere accesso al Bar e al punto Informazioni e Turismo (collocati un tempo nell'attuale Padiglione n. 9) e di lì proseguire poi nelle altre sale. In alternativa poteva scegliere di interrompere del tutto la



visita e ritornare agevolmente e in pochi secondi sul Viale, anche in questo caso senza ripercorrere lo stesso percorso, tornando sui propri passi sulla loggia per alcuni metri e raggiungendo la lunga scala esterna in ferro che permetteva di lasciare definitivamente il padiglione.

Negli altri spazi, ovvero quelli corrispondenti agli ex padiglioni del Commercio e del Credito, lo sforzo dei progettisti si concentrò sulla ricerca di un nuovo significato spaziale attraverso un importante lavoro sulla qualità degli interni, sulle rifiniture, sulle aperture e le fonti di illuminazione, sulle controsoffittature e, soprattutto, sui percorsi e sul sistema di relazioni tra le sale tra di loro e con gli spazi aperti, sia quelli posti all'esterno dell'insula, sia quelli all'interno, ovvero nei patii e nelle due corti. Dalla sala n. 2 principiava una sequenza di sei ambienti che attraverso un percorso in senso antiorario si snodava attorno alla piccola corte dell'ex *Padiglione del Commercio*, trasformata in un patio-giardino. Si tratta degli spazi che sono oggi quelli costituenti l'attuale Padiglione n. 9. Ognuna delle sale venne as-

1. Planimetria del Sottosettore del Credito e Commercio. Estratto dalla planimetria generale della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli 1940.

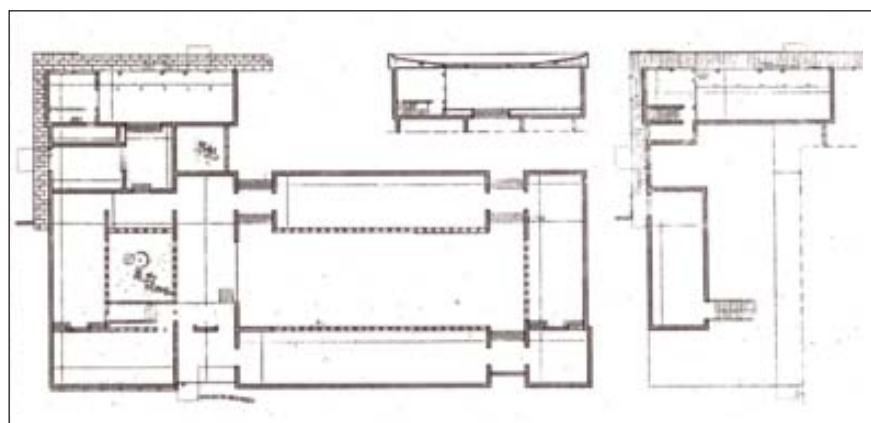
2. Veduta generale da nord-est del Sottosettore del Credito e Commercio di E. Bruno Lapadula in una foto del 1940 (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

3. E. Bruno Lapadula, Il Padiglione della Banca d'Italia, prospetto ovest con il murale di Giorgio Quaroni. A destra la Torre del P.N.F. (Archivio Lapadula, Roma).

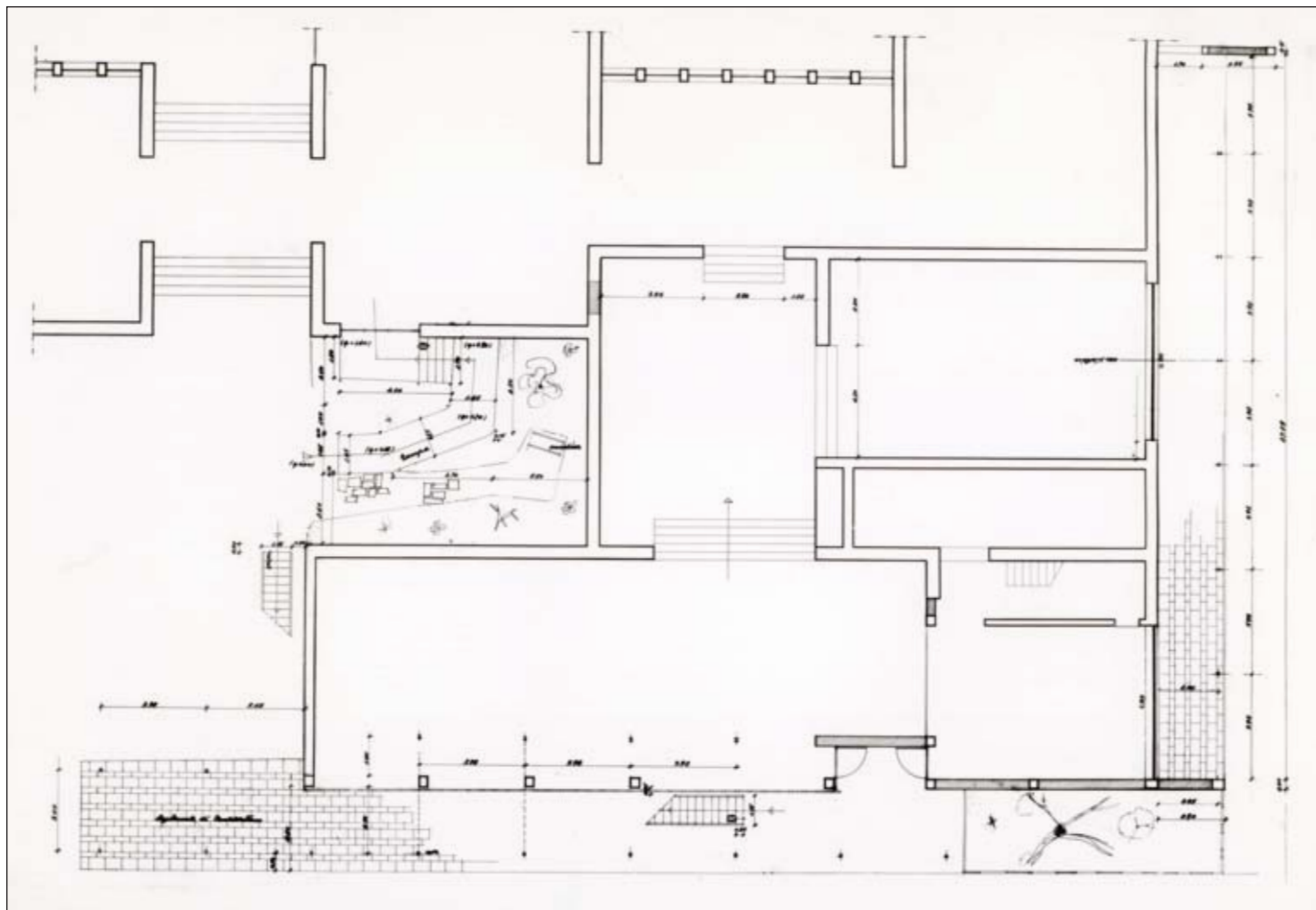
4. Il Padiglione dell'America Latina. Planimetria generale dell'intero padiglione tratta dalla tavola di progetto degli allestimenti interni di Luigi Piccinato e pubblicata in un opuscolo divulgativo (Archivio Capobianco).

segnata a uno stato latino-americano, con un allestimento mirato ad illustrarne storia, cultura, economia e società<sup>7</sup>. Come detto tutti questi ambienti si aprivano attorno a un patio-giardino con grandi vetrate, una scelta coerente con le soluzioni costantemente ricercate dai progettisti per conferire quel senso di respiro e apertura che si ritrova ovunque in tutto il padiglione, dove molte pareti perimetrali non vennero concepite tanto come elementi di chiusura, ma come diaframmi che piuttosto dovevano mettere in relazione interno ed esterno.

Sulla parte nord del padiglione era la grande corte rettangolare già definita dal Lapadula, perimetrata sui lati lunghi dai due corpi con le sale più grandi, assegnate all'Argentina (blocco ovest) e al Brasile (blocco est) e oggi rispettivamente corrispondenti ai padiglioni n. 7 e n. 8. Va sottolineato che, in questo caso, non furono intaccati gli spazi liberi che già nell'insula del 1940 distanziavano i corpi di fabbrica perimetrali tra di loro e che permettevano così alla corte di avere dei collegamenti diretti con l'esterno dell'insula, due a ovest e uno a est, rispettando in questo il carattere di 'corte aperta' che fin dall'inizio Lapadula volle conferire a questo spazio. Questo consentiva in ogni momento al visitatore di passare dall'interno della corte all'esterno, nei viali della Mostra, senza dover rientrare all'interno del Padiglione. A nord, infine, era il corpo di fabbrica corrispondente al Padiglione oggi noto come Cabotino, dedicato al Messico e alle repubbliche centroamericane. Anche qui, come in tutti gli interni del grande padiglione, gli ambienti erano segnati da un linguaggio moderno, essenziale e leggero, con arredi e impianti – bacheche, lampade, scaffalature, pannelli, etc. – che esibivano un linguaggio in linea con i canoni di un *interior design* rigoroso nel rispondere a istanze funzionali, ma che non rinunciava a un'eleganza di segno che si richiamava non solo alla qualità del design italiano di quegli anni, ma anche a quello scandinavo, e aveva avuto un suo significativo precedente proprio nella sorprendente prova d'esordio offerta da Capobianco e Marsiglia che, con Roberto Mango, firmarono nel 1947 il progetto di interni per l'Agenzia di Pubblicità e Turismo C.M.C., una di quelle esperienze che segnarono l'avvio di una nuova cultura del progetto moderno anche a Napoli<sup>8</sup>.



Ripercorrere il modo in cui gli utenti percorrevano l'edificio è essenziale per cogliere un aspetto centrale di questa opera, in particolare nella parte che è oggi il Padiglione dell'America Latina. Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo, infatti, avevano di fatto deliberatamente conformato gli ambienti di questa parte



del padiglione in funzione di un 'percorso', ovvero articolandoli in successione come un vero e proprio 'piano-sequenza' che seguiva, o 'accompagnava', o meglio ancora *induceva* lo spettatore a penetrare dal viale all'interno dello spazio e ad attraversare sale, rampe, ballatoi, logge, portici e scale esterne, lasciandogli la possibilità di percorrerlo o percepirlo in tutta la sua profondità e in tutta la sua altezza, per poi uscire di nuovo sull'esterno verso la Fontana a Esedra. Una *promenade architecturale*, che capovolgeva completamente la logica compositiva con la quale Lapadula aveva concepito il suo edificio, impostata come un 'montaggio' di elementi.

Il lungo fronte occidentale costituisce senza dubbio l'elemento più noto e oggettivamente significativo, costantemente riproposto in tutte le rassegne sull'architettura napoletana del XX secolo. Tuttavia, esso è tendenzialmente oggetto di una lettura che ne mette in luce i soli – pur notevoli – caratteri puramente formali, mentre in realtà andrebbe analizzato non solo nella sua 'bidimensionalità' di facciata o come mera articolazione del suo involucro, ma nella sua valenza di apparecchiatura tridimensionale dotata di una propria articolazione spaziale che,

come si è detto, era funzionale a precise modalità di fruizione dello spazio. Questo fronte era il prodotto del montaggio di due elementi.

Il primo è costituito dal muro perimetrale del prisma bianco interamente fasciato in lastre di travertino poste in opera in filari alternativamente più stretti e più ampi secondo un ritmo a-b-b-a, con la trama dei giunti che sovrapponevano alle superfici un felice segno grafico stemperandone la massività. La purezza stereometrica di questo fronte, che si ricollega naturalmente a tutta una tradizione del Moderno e in particolare al razionalismo scandinavo molto amato - e studiato sul campo - da Capobianco in quegli anni, veniva poi esaltata dall'intenzionale assenza sia di una fascia basamentale che di un qualsiasi tipo di coronamento superiore, cornicione o altro<sup>9</sup>.

Al muro in travertino i tre autori intesero giustapporre un secondo elemento, pensato deliberatamente in dialettica con la massiva fisicità del prisma, il citato lungo ballatoio con pensilina che corre lungo tutto il fronte. La scelta di inserire questa sorta di portico-loggia è stata cruciale nella resa espressiva dell'edificio per molte ragioni e soprattutto con riferimento a quella dialettica



5. Padiglione dell'America Latina. Planimetria della sola parte corrispondente all'attuale Padiglione oggi così denominato.

6. Il Padiglione dell'America Latina in una foto del 1952 (Archivio Storico della Mostra d'Oltremare).

7. Padiglione dell'America Latina. Veduta della Sala dei Navigatori e delle Scoperte dall'ammezzato (Archivio Capobianco).

8. Il prospetto ovest del Padiglione dell'America Latina allo stato attuale (Foto Giovanni Menna).

aperto-chiuso che, già a questa data, è al centro della poetica in particolare di Capobianco, ma offre ulteriori molteplici spunti di interesse. Questo portico-loggia è segnato dal taglio in diagonale della lunga scala aperta e da un *brise-soleil* in doghe lineari verticali di castagno dall'elegante profilo fusiforme, mentre i pannelli bianchi sospesi alle opposte estremità del parapetto rappresentavano i necessari elementi di bilanciamento nel gioco complessivo dei pieni e dei vuoti all'interno di una composizione che, sul piano espressivo, esibiva leggerezza, orizzontalità, slancio, articolazione plastica, tridimensionalità, vivacità cromatica. È evidente la piena padronanza di logiche che puntano a scardinare la scatola architettonica mettendo con intelligenza a frutto quelle esperienze dell'avanguardia artistica (dal purismo evocato dalle stereometrie al gioco delle trasparenze e degli oggetti della lezione cubista, dalla scomposizione neoplasticista dei volumi alle geometrie dell'*art concret*) che erano state tenute fuori dai riferimenti di quella scuola nella quale i neolaureati si erano formati. Fatto, questo, tanto più significativo se si tiene conto che anche negli ambienti artistici cittadini l'astrattismo geometrico trovava finalmente modo di esprimersi nella scena artistica e culturale cittadina proprio in quei mesi, con un ritardo di qualche decennio e non senza difficoltà e violentissime polemiche. Non ci pare inutile ricordare che il debutto ufficiale del gruppo napoletano dei pittori astrattisti del M.A.C. è proprio del gennaio 1952<sup>10</sup>, né che due protagonisti di quel movimento radicale vennero cooptati dai giovani architetti impegnati nella ricostruzione della Mostra.



Posto significativamente di fronte alla rampa pilastrata del Cocchia, il Padiglione dell'America Latina sembrava così rendere esplicito lo sforzo da parte dei giovani architetti napoletani non tanto per marcare una netta distanza con il novecentismo del Lapadula, quanto per dimostrare con determinazione come



essi – pur partendo dalle esperienze razionaliste del '40, dal mito della mediterraneità variamente e vagamente declinato ma anche dalle 'stecche bianche' dei quartieri dell'immediato do-

poguerra – fossero ormai pronti a sviluppare esperienze più avanzate lungo strade fino a quel momento inesplorate a Napoli con intelligenza, originalità, e profondità di senso.

#### Note

- <sup>1</sup> Sul Settore della Produzione e Lavoro si rimanda al saggio specifico inserito nel presente volume e alla monografia: G. Menna, *Oltre il Razionalismo. Il Padiglione dell'America Latina alla Mostra d'Oltremare da Lapadula a oggi*, Napoli, Editori Paparo, 2020, con prefazione di Fabio Mangone. Sulla base di uno studio analitico effettuato in archivi pubblici e privati il volume ripercorre in dettaglio e con l'ausilio di documentazione inedita le vicende della costruzione analizzando l'intero ciclo dei progetti, degli interventi realizzati o solo proposti, precedenti e successivi alla ristrutturazione del 1952. Per ulteriori riferimenti bibliografici si rimanda all'elenco degli scritti inseriti in quel volume.
- <sup>2</sup> Cfr. G. Russo, *La Mostra d'Oltremare*, in «L'Industria Meridionale», I, fasc. IX, novembre 1952, pp. 200-209. Cfr. anche il *Programma della 1° Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo*, Ente Mostra d'Oltremare, Napoli, 1952.
- <sup>3</sup> L'esposizione era strutturata in tre sezioni: la prima illustrava il «Contributo dato dal lavoro degli italiani durante il periodo coloniale spagnolo e portoghese fino alle campagne per l'indipendenza»; la seconda metteva in luce quello che era stato il «Contributo italiano allo sviluppo economico delle Repubbliche dell'America latina» e la terza, infine, era dedicata a «Gli italiani ed oriundi italiani nella vita economica, politica e culturale delle Repubbliche dell'America latina». Cfr. *Programma della 1° Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo*, Ente Mostra d'Oltremare, Napoli 1952.
- <sup>4</sup> La mostra venne organizzata sotto l'alto patronato della Marina Mercantile. Cfr. Volantino di propaganda della Mostra internazionale della navigazione. maggio-ottobre 1954 ASN, Prefettura di Napoli, Gabinetto, III versamento, b. 1566/4.
- <sup>5</sup> Cfr. L. Piccinato, *Padiglione America Latina alla Mostra d'Oltremare*, Archivio Luigi Piccinato, Roma, 01.02\_067: una serie di 23 tavole che documentano l'intero progetto di allestimento, firmato da Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo e, appunto, Piccinato.
- <sup>6</sup> In queste due sale vennero esposti sia pannelli con riproduzioni fotografiche di capolavori dell'architettura precolombiana (dai monumenti di Macchu Picchu alla fortezza di Sacsuahuaman, al fregio della *Porta del Sole* di Tiahuanacu), sia alcuni esemplari di ceramica delle manifatture di Nazea, Chimu e Mochica.
- <sup>7</sup> In sequenza la prima sala che si incontrava era la n. 5, dedicata al Venezuela, cui seguiva la lunga sala doppia n. 6-7 che occupava tutto il lato sud dell'insula suddivisa in due sezioni assegnate a Perù e Cile. A seguire erano le sale n. 8, sul lato est, destinata all'Uruguay, e la n. 9, dove un design più astratto e rarefatto connotava un ambiente dedicato alla Techint, l'importante multinazionale italo-argentina la cui attività era illustrata anche con modelli di tralici e plastici di ponti e altre strutture che potevano esser visti dall'esterno attraverso la grande vetrata sul prospetto est del Padiglione. La sala successiva, la n. 10, svolgeva tre funzioni ospitando una postazione per Informazioni e Turismo, un punto di ritrovo o di sosta nel percorso di visita; e quindi un bar che, con i pezzi di arredo, esprimeva il tipico buon design italiano degli anni Cinquanta.
- <sup>8</sup> Cfr. *Agenzia di pubblicità e turismo a Napoli. Architetti: Capobianco, Mango e Marsiglia*, in «Me-
- tron. Rivista internazionale di architettura», IV, n. 28, 1948, pp. 33-36. A quel progetto «Metron» dedicò la copertina.
- <sup>9</sup> La qualità di questo partito non è sfuggita a Pasquale Belfiore il quale, nel rimarcare l'importanza nel quadro della cultura architettonica non solo napoletana, fa notare che «se, per incanto, fosse oggi possibile far rivivere il Padiglione nel suo originario splendore, se fosse possibile togliere delicatamente dalla facciata la pur elegante pensilina a doppio ordine con scala oblunga ad essa adagiata, allora si assisterebbe al miracolo d'una architettura del miglior Meier costruita a Napoli da giovani architetti napoletani trent'anni prima». P. Belfiore, *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in *Architettura italiana 1940-1959* («Ar Q»), Electa Napoli, Napoli, 1998, p. 243.
- <sup>10</sup> Il Gruppo Napoletano Arte Concreta, articolazione partenopea del Movimento Arte Concreta, si presenta ufficialmente a Napoli il 4 gennaio 1952 con una celebre collettiva al Blu di Prussia di Mannaiuolo ed era costituito da Renato De Fusco, Renato Barisani, Guido Tatafiore, Antonio Venditti. Cfr. L. P. Finizio, *Il M.A.C. napoletano 1950-1954*, Ist. Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1990; M. A. Picone Petrusa, *Napoli 1945-1955: gli anni della ricostruzione e il dibattito fra realisti e astrattisti*, in *Fuori dall'Ombra, Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65* (catalogo della mostra), De Rosa, Napoli 1992. Va ricordato anche che, prima della guerra, sia Venditti che Barisani, giovanissimi, lavorarono nel 1940 nella Torre del P.N.F. del Ventura.

# Padiglione dell'America Latina: restauro e valori contemporanei

Bianca Gioia Marino

Quanto noi oggi vediamo del Padiglione dell'America Latina è il risultato di un intervento realizzato pochi anni dopo la fine della seconda guerra. L'edificio che si sviluppa lungo l'asse dell'edera, deriva infatti da una 'riformulazione' architettonica del preesistente Padiglione della Banca d'Italia, un complesso già costituito dall'aggregazione di diversi volumi e realizzato nel 1940 da Ernesto Bruno Lapadula (fig. 1). Espressione quest'ultimo di un altro moderno<sup>1</sup>, il padiglione riportò qualche danno a seguito dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale e, nel 1952, in occasione della riapertura al pubblico della Mostra d'Oltremare<sup>2</sup>, all'estremità dell'insula e sul lato occidentale si innestò il volume attuale, che nella piena, entusiasta atmosfera culturale del dopoguerra, pur conservando qualche elemento strutturale – come probabilmente anche il setto terminale verso nord<sup>3</sup> –, doveva essere l'espressione di un fiducioso e libero senso di modernità. In altre parole, la propaggine occidentale del padiglione della Banca d'Italia del Lapadula, con i sottosettori del Credito e del Commercio e con altri ambienti che si sviluppavano occupando un'ampia superficie, fu interessata da un 'inserto' architettonico in sostituzione del volume caratterizzato dalla rigida facciata contenente l'affresco di L. Quaroni<sup>4</sup> (fig. 2). Il linguaggio del nuovo intervento era avvertito, appunto, come estremamente moderno; un moderno rappresentato da un'autonomia figurativa nei confronti degli altri volumi – attualmente ancora riconoscibili – e del primitivo padiglione e dunque con sfumature e significati necessariamente diversi rispetto a quelli di pochissimi anni prima.

Negli anni Cinquanta, dunque, l'appena nata architettura denominata Padiglione dell'America latina aveva il compito di testimoniare gli italiani rapporti con il continente latino americano nell'ambito della *Prima Mostra del Lavoro Italiano nel Mondo* e doveva, al tempo stesso, incarnare uno spirito innovativo ispirato alla più schietta modernità.

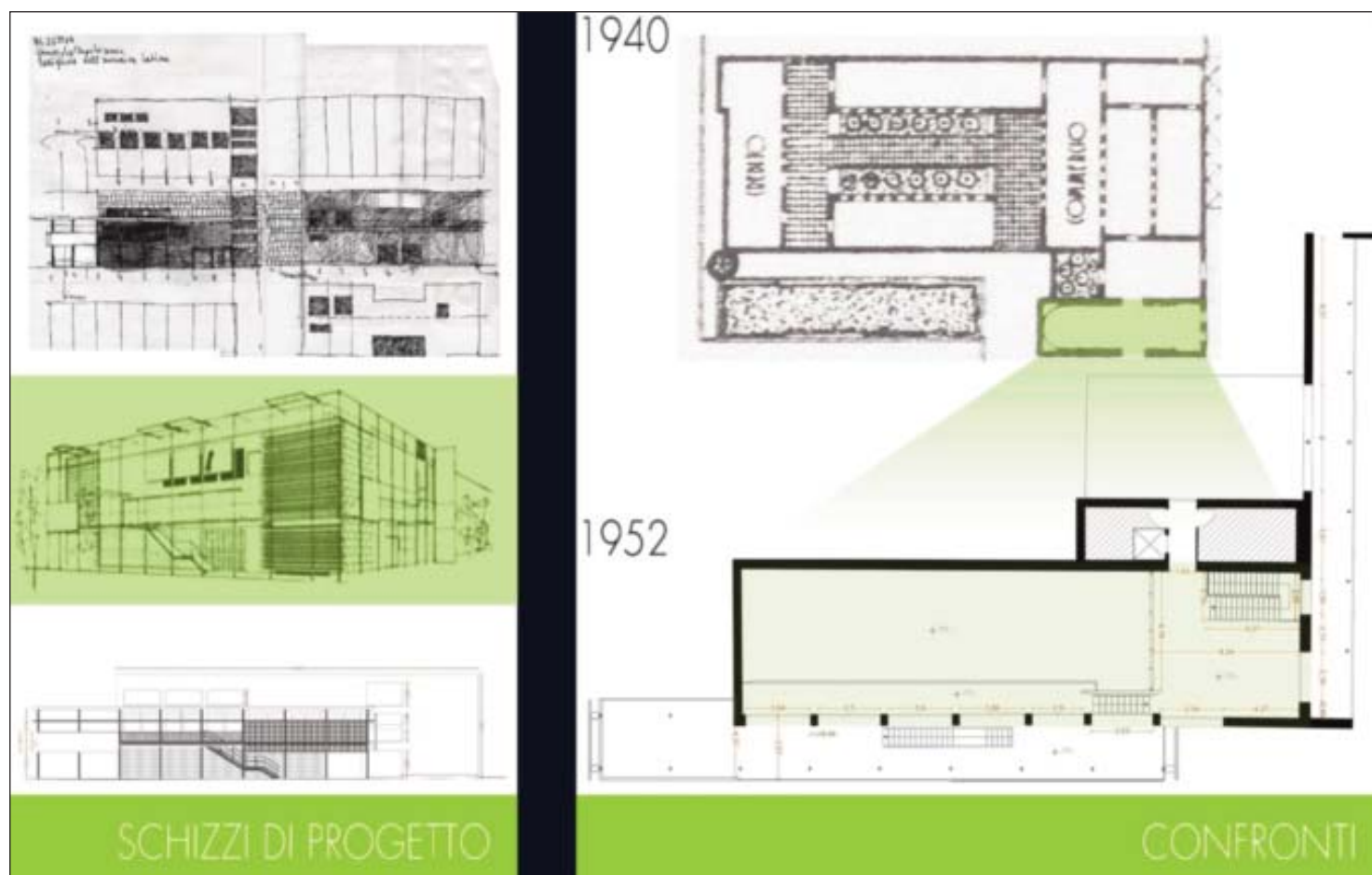
Arrigo Marsiglia, Michele Capobianco e Alfredo Sbriziolo furono gli incaricati di tale iniziativa, i quali con trasporto si cimentarono con il progetto. Quest'ultimo prende avvio nel 1948 e, con uno sguardo degli autori orientato verso «i primi razionalisti: Terragni, Figini e Pollini»<sup>5</sup>, ne venne fuori, per la parte occidentale del citato complesso, un'architettura articolata e dialogante con il verde, con un dinamico slittamento dei volumi e scandite trasparenze delle soluzioni progettuali. Nella com-



1. Il Padiglione dell'America latina prima dell'intervento degli anni Cinquanta e con gli squarci nella muratura di fondo della decorazione di Quaroni (in alto). Sotto, una veduta

del 2013 del Padiglione in cui si può notare il rapporto, verso sud, con la Torre delle Nazioni e la presenza del volume dei servizi posto all'estremità opposta (foto dell'Autrice 2013).

posizione emergono bene infatti i 'tagli' che fendono i volumi, l'utilizzo di elementi come diaframmi, gli innesti di piani che contribuiscono a smaterializzare la massa architettonica, la mo-



dulazione delle aperture come regola di dissimmetria e di rispetto, al contempo, delle esigenze espositive. E si deve aggiungere che tali elementi, oltre ad esprimere il senso tutto 'moderno' dell'intenzionalità dei progettisti quanto dei committenti, rendono di fatto il Padiglione dell'America latina un esempio singolare all'interno della Mostra<sup>6</sup>, in cui si ritrova, nonostante le manomissioni, ancora una cospicua parte di materiali originari.

In relazione alla figura di M. Capobianco, particolarmente impegnato nella storica riorganizzazione edilizia del Dopoguerra<sup>7</sup>, il progetto del Padiglione rientra in un suo fecondo momento progettuale: in linea con la sua produzione, lo schizzo prospettico del 1952 del Padiglione mostra come, insieme ad un reticolo razionale, i piani si articolino con diverse dimensioni e direzioni, definendo oltremodo il reiterato slittamento tra le diverse partizioni architettoniche<sup>8</sup>.

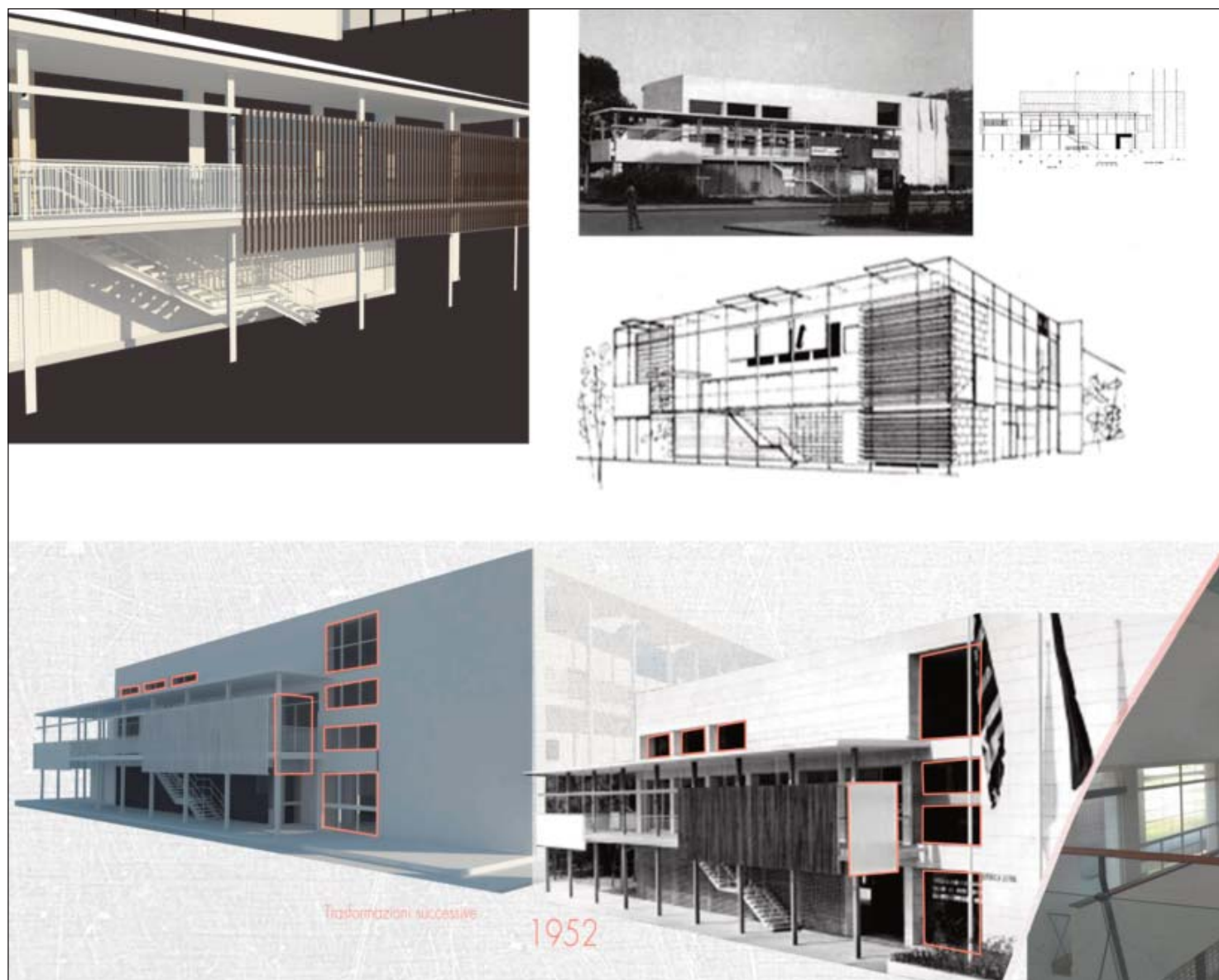
Sotto l'aspetto del restauro, il tema del Padiglione dell'America latina, già solamente come caso di restauro di un'architettura del Moderno, pone questioni e problemi<sup>9</sup> tipici dell'intervento sull'architettura del 'secolo breve'. Il suo nucleo tematico principale risiede, in prima istanza, nell'intrinseca difficoltà di un accoglimento positivo dal punto di vista figurativo dei segni di

2. Studio e tavola di sintesi tra i grafici di progetto di Arrigo Marsiglia, Michele Capobianco e Alfredo Sbriziolo e la trasformazione del Padiglione di La Padula (S. Romeo, F. Panico, 2017).

3. Lo studio del Padiglione dell'America latina: restituzioni grafiche, con indicazione delle alterazioni degli elementi del prospetto originario degli anni Cinquanta e prima dei recenti interventi di restauro (S. Romeo, F. Panico, 2017).

alterazione e di degrado della materia e ciò, di conseguenza, rende complessa una scelta di principio che si ponga l'obiettivo di mantenerne visibili le tracce. La questione si pone sia dal punto di vista estetico, che da quello strettamente, possiamo dire, storico<sup>10</sup>. Le impronte del passaggio del tempo, in sostanza, nell'architettura moderna, non sono percepite come un'espressione che conferisce valore all'opera e, per tale precipuo motivo, risulta complicato il riconoscimento di quell'*Alterswelt* che il naturale divenire del tempo imprime alla fisicità dei suoi materiali; una fisicità in mutamento di cui il restauro, come operazione culturale che tende a conservare il palinsesto materico-storico, mira invece a conservare i segni.

Ma vi è una complessità in più nel caso del Padiglione in questione. Frutto, come si è visto, di una trasfigurante trasforma-



zione anche della memoria e dell'immagine del Padiglione precedente la seconda guerra, il volume ben identificabile oggi come Padiglione dell'America latina è un corpo aggregato ad altri corpi di fabbrica con cui ha in comune solo l'originaria area di sedime (parte del complesso summenzionato del grande Settore della Produzione e del Lavoro<sup>11</sup>), nonché lo storico progetto di allestimento di Piccinato che, com'è noto, interessò tutta l'attuale superficie dei diversi Padiglioni come settori espositivi<sup>12</sup>. Questi ultimi, in particolare, dopo pochi anni dall'intervento di Marsiglia, Capobianco e Sbriziolo e la relativa esposizione, furono manipolati e successivamente suddivisi fino alla configurazione attuale consistente nei seguenti quattro e distinti padiglioni: il Padiglione n. 7, il n. 8, il n.9 e infine il Padiglione cosiddetto 'Cabotino', oggetto quest'ultimo, all'incirca vent'anni fa, di un intervento<sup>13</sup>.

Intanto, l'incrocio tra l'osservazione diretta – con le operazioni di rilievo dimensionale, di registrazione delle tecniche costruttive congiuntamente ai fenomeni di degrado<sup>14</sup> – e i dati provenienti dall'indagine storica sull'opera hanno condotto, già nel 2013, ad un approfondito quadro conoscitivo circa le criticità conservative concernenti il padiglione degli anni Cinquanta. Interessante si era già allora profilata la lettura delle trasformazioni (fig. 3) e, nondimeno, delle tecniche costruttive e dei materiali che potevano confermare le evidenze di una situazione di fatto desumibili dall'indagine iconografica e di archivio. La prima articolazione consisteva infatti in un volume principale, allungato, posto longitudinalmente con prospetto sviluppato sul piazzale dell'Esedra; un altro, di dimensioni minori, si addossava alla parte posteriore, definendo una asimmetria dell'impianto planimetrico. Gli accessi erano posizionati sia sul



prospetto principale (in prossimità del varco presente nel padiglione del 1940), sia su quello che affaccia sul lato della torre delle Nazioni. Due portici poi modulavano – e modulano ancora – il dialogo tra interno ed esterno, dove sono posti gli accessi sui prospetti anzidetti, sottolineandone altresì la longitudinalità dell'impianto: in particolare, le dissimmetrie del primo che si sviluppa sul fronte principale evidenzia la scelta compositiva dello slittamento dei volumi e la stessa configurazione asimmetrica che contraddistingue l'intero l'edificio<sup>15</sup>. Le parti posteriori – in particolare quelle più interne – corrispondenti in un primo momento ad aree scoperte, sono state, poi, via via occupate e ridotte a locali interni, alcuni dei quali sono entrati a far parte dell'attuale Padiglione (fig. 4). Tale trasformazione, risalente alla metà degli anni Settanta, ha alterato significativamente, oltre la relazione tra pieni e vuoti, il rapporto tra l'articolazione dell'edificio e gli spazi esterni circostanti<sup>16</sup>, tra loro originariamente intercomunicanti.

Ciò ha di fatto contribuito allo snaturamento dell'idea progettuale primaria del Padiglione, concepito, appunto, come un corpo pronunciato longitudinalmente con una componente non trascurabile di 'ambientamento' e di relazione con il contesto, come con il ristorante, posto di fronte, con lo sviluppo dell'asse della fontana dell'Esedra, la quale sembra addentrare

e fondere l'area della Mostra con il paesaggio circostante, ciò grazie anche ai diversi livelli di superficie che partecipano alla prospettiva in fuga verso l'Esedra stessa.

Un ulteriore e importante elemento di alterazione si è realizzato con il volume dei servizi igienici, addossato verso nord e in contiguità con il Padiglione, annullando di fatto lo slittamento 'neoplastic' della pensilina e del terrazzo rispetto al corpo di fabbrica sottostante (fig. 5).

Altre trasformazioni si sono verificate nel corso degli anni a seguire. Oltre all'occupazione degli spazi esterni posteriormente al Padiglione, gli adeguamenti impiantistici, la realizzazione all'interno di rampe per il superamento delle barriere architettoniche, la sostituzione di infissi e della pavimentazione al primo livello, hanno contribuito ad alterare la peculiare spazialità originaria, riducendone oltremodo la carica dirompente e manifesta della particolare 'conversione' e adesione al linguaggio delle avanguardie artistiche cui i progettisti guardarono per la realizzazione della loro architettura. Inoltre, la posa in opera di una trave nella seconda apertura, sul fronte della facciata principale, aveva interrotto una precisa intenzionalità progettuale che aveva previsto aperture a filo, con un'unica superficie vetrata (fig. 6).

Riferendoci brevemente alle caratteristiche costruttive, la strut-



4. Lo studio del Padiglione dell'America latina: restituzioni grafiche e immagini risalenti alla situazione nel 2013, prima dei recenti interventi di restauro (S. Romeo, F. Panico, 2017).

5. Una veduta del Padiglione dell'America latina prima degli ultimi interventi di restauro in cui si è visibile il volume dei servizi sulla sinistra e una vista del suo interno dove si nota il rivestimento in travertino (foto dell'Autrice 2013).

tura portante è di tipo misto: si alternano murature in tufo con superfici intonacate e travi e pilastri in calcestruzzo cementizio armato, parte dei quali molto probabilmente reimpiegati dal padiglione d'anteguerra<sup>17</sup>. Alla composizione, tuttavia, partecipa l'impiego di altri materiali, come la parete in vetro cemento che funziona da scambio osmotico e luminescente con l'esterno, mentre pilastri in ferro di sezione a doppio 'T' sostengono le pensiline. Il ballatoio verso l'essedra è 'tagliato' da una scala con struttura portante in ferro e pedate in legno (fig. 7).

Di recente il Padiglione è stato adibito ad archivio. In particolare, la funzione temporanea di archivio storico dell'ENEL ha comportato la realizzazione di interventi di 'riqualificazione ed adeguamento impiantistico' coinvolgendo anche adiacenti aree, come nel caso specifico dei padiglioni 7 e 9. I lavori hanno dovuto affrontare un diffuso degrado che già circa dieci anni fa era riferibile soprattutto alle strutture di finitura, senza tuttavia particolare evidenza di problemi di tipo strutturale. Il progetto attuato ha comunque mirato a ristabilire l'immagine originaria attraverso il ripristino di alcuni elementi e di partizioni architettoniche che più caratterizzavano l'opera degli anni Cinquanta. Nella sala a ridosso del corpo principale permane l'opera di Andrea Pazienza.

L'operazione più consistente, sotto il profilo strettamente architettonico – e che non lasciava dubbi sulla sua legittimità e sulla sua necessità – è stata quella dell'abolizione del già menzionato volume dei servizi igienici (fig. 8) contiguo al Padiglione. Interventi di sostituzione hanno riguardato alcuni serramenti che avevano alterato le originarie partiture, nonché alcuni elementi della parete in vetro mattoni caratterizzante il lato occidentale, creando il particolare effetto di 'scambio' tra interno ed esterno. Sempre sulla stessa facciata, altri interventi di restauro hanno poi interessato i *brise soleil* in castagno, così come altri elementi lignei – i corrimano sulle ringhiere esterne ed interne –, le tessere della pavimentazione in mosaico dei ballatoi al primo livello.

L'accesso al Padiglione, al pianterreno, è stato ripristinato nella sua posizione originaria (fig. 9). La sostituzione della porta di accesso al Padiglione poi, con un serramento chiuso con specchiatura unica, ha riproposto ciò che A. Sbriziolo aveva definito una bucatiera «che diventava uno specchio»<sup>18</sup> (fig. 10).

Il Padiglione dunque, prima di questi ultimi interventi, si presentava con diverse e significative alterazioni di alcuni suoi rilevanti valori figurativi e materici, mentre le criticità prevalenti erano da ricollegarsi alle trasformazioni già accennate degli anni Settanta. Infatti, tra quelle maggiormente impattanti rispetto all'intenzionalità progettuale degli autori Capobianco, Marsiglia e Sbriziolo vi era, oltre alla realizzazione del volume dei servizi sul lato sinistro della facciata verso l'essedra, anche la copertura dello spazio in origine scoperto, chiuso su tre lati da muri ciechi ma aperto per intero sul quarto lato, verso il 'boschetto', ai lati della grande fontana in direzione delle attuali cosiddette 'stecche'. L'area inizialmente scoperta conferiva un



aspetto di intimità e soprattutto lasciava leggere il carattere autonomo dell'architettura rispetto al contesto con il quale modulava, attraverso i propri registri figurativi, il proprio sistema di relazioni.

Particolarmente critica si presentava, ancora nel 2017, lo stato del prospetto verso la torre: oltre alle condizioni del terrazzo di tale lato a meridione, che si presentavano in uno stato di avanzato degrado, i *pilotis* che scandiscono ancora oggi la facciata mancavano di una traversa metallica che ne riduceva opportunamente la snellezza e andava a definire il partito con i già richiamati giochi di luce ed ombra che attualmente vediamo ancora proiettati sulla parete di fondo. Gli interventi recenti hanno intanto ripristinato sia i correnti che gli elementi trasversali e la pavimentazione (fig. 11). Permangono comunque problematiche di esposizione agli agenti atmosferici, rese complesse dalle specchiature che riquadrano la pensilina a livello della copertura.

I lavori eseguiti hanno di fatto adeguato alla nuova funzione il Padiglione. Realizzando delle aperture in breccia, si è creato il collegamento con i padiglioni retrostanti, allo scopo di accogliere i contenitori della documentazione archivistica, coinvol-

6. Scorcio del Padiglione dell'America latina dalla parte meridionale nel 2013: le aperture figurano ancora con le trasformazioni operate durante gli anni, come la trave che divide l'apertura centrale e i serramenti che ripartiscono quella che era un'unica specchiatura vetrata, nonché l'assenza del pannello terminale del terrazzo (foto dell'Autrice 2013).

7. La scala esterna che conduce al terrazzo al primo piano con il 'taglio' che la rampa produce nel solaio e l'interno del Padiglione in uno scorcio verso l'ingresso ripristinato nella sua posizione di origine con la parete in vetromattoni restaurata (foto dell'Autrice 2020).

gendo altre aree e superfici nell'ottica di un riassetto generale e di un'ottimizzazione degli spazi.

Il Padiglione dell'America latina, indubbiamente una particolare testimonianza della stagione architettonica partenopea che negli anni Cinquanta cominciava ad aprirsi in modo serrato al confronto con gli orientamenti internazionali<sup>19</sup>, pur con questi interventi che ne hanno assicurato la conservazione con operazioni in alcuni casi sensibili alla materia con montaggi e rimontaggi di elementi originari<sup>20</sup>, si presta ancora ad alcune considerazioni che, in relazione al restauro come azione culturale e critica sul





manufatto attraverso scelte di tipo anche tecnico, si pongono con una specifica complessità. L'intervento di restauro si lega alla considerazione di alcuni valori che si riflettono nella sintesi tra intenzionalità progettuali e processualità, proprie dell'architettura e che si riferisce sia alle trasformazioni materiali, sia alle sue modalità percettive e di lettura.

In tal senso sarebbe auspicabile un approccio che interpretando le sue molteplici istanze individui le potenzialità di una destinazione d'uso in chiave di riconnessione e interazione con il contesto della Mostra, come anche a livello urbano, e che, con una proiezione sul lungo periodo, sia in sintonia con le sue processualità storiche e specificità di tipo estetico. In tal senso, un recupero della struttura architettonica e figurativa originaria si impone, con una considerazione critica anche di alcune trasformazioni che il Padiglione fa registrare; ciò in relazione all'intenzionalità progettuale sopra richiamata, in rapporto con gli altri padiglioni ma, soprattutto, in rapporto all'inserimento in un particolare contesto ambientale, da riferirsi alla percezione dello spazio che il padiglione articola, come la richiamata osmosi esterno-interno, l'allungamento e il dinamismo dei volumi e delle superfici in colloquio con il 'regno del verde' a suo tempo

pensato da Marcello Canino, disegnato da Carlo Cocchia e Luigi Piccinato e introdotto dalla Fontana dell'Esedra.

L'accesso all'interno, che si articola di 'taglio' sul lato verso l'esedra ed il ristorante, accentua il senso della longitudinalità, nonché quello del verso del percorso suggerito, di tipo quasi 'immersivo'. Il rasentare, nell'assecondare il verso di ingresso, la parete in vetro-mattoni consente di cogliere gli effetti spaziali che sono dettati più dall'interazione della luce filtrata dagli elementi translucidi che dalla forma, proseguendo quella smaterializzazione che i progettisti hanno inteso raggiungere con lo slittamento reiterato di volumi, dissolvendo, si può dire in questo caso, forme.

I principali nodi tematici – alcuni dei quali affrontati dagli ultimi citati interventi dell'ente Mostra –, che possiamo rilevare a valle di questa breve argomentazione, ruotano, essenzialmente, intorno alla configurazione originaria dei percorsi e degli accessi, alla questione delle aperture e dei serramenti, l'adeguamento dei servizi e quello, fondamentale – e ancora oggi all'ordine del giorno –, impiantistico. Certamente tutti i problemi di sostituzione, integrazione e conservazione o quello del trattamento delle superfici esterne quanto interne e dei materiali originari



devono essere vagliati attraverso un'interlocazione critica con le istanze di tipo squisitamente tecnico come, per esempio, le pendenze dei terrazzi-pensiline o l'inserimento di partizioni architettoniche una volta presenti e che nel corso del tempo sono andate perdute, come i pannelli di chiusura, alle testate delle

stesse pensiline. Le prime, con la deformazione del piano di calpestio, hanno incrementato il fenomeno di infiltrazione delle acque alle pareti interne e, allo stesso tempo, provocato il distacco di alcune tessere<sup>21</sup>, rendendo complicata la scelta della soluzione da adottare, dovendo chiaramente temperare l'eliminazione della causa del degrado e al contempo assicurare la conservazione dei materiali originali. Ne è da sottovalutare, come si diceva, la problematica impiantistica. Allo stato attuale permangono infatti le attrezzature che ingombrano il solaio di copertura, mentre molta parte della struttura degli impianti deve rispondere ad una duplice esigenza: le diverse tipologie di norme e il rispetto dei valori storico architettonici. Non sfugge dunque la necessità di una strategia integrata con le valenze dell'edificio che può solo discendere da una riflessione



8. Prospetto nord del Padiglione dell'America latina dopo i recenti interventi che, con la demolizione del volume dei servizi, hanno ripristinato l'assetto volumetrico originario (foto dell'Autrice 2020).

9. Veduta dal lato dell'ingresso ripristinato e posizionato di taglio rispetto al prospetto principale (foto dell'Autrice 2020).

10. Veduta delle aperture con la tipologia ad unica specchiatura dei serramenti in sostituzione dei precedenti e il pannello terminale del terrazzo, anch'esso ripristinato a seguito degli ultimi restauri (foto dell'Autrice 2020).

11. Due immagini del terrazzo del prospetto sud, verso la Torre delle Nazioni, prima (foto del 2013) e dopo (foto del 2020) i recenti restauri: nel primo caso sono ben evidenti le condizioni di degrado e si nota la mancanza dei traversi metallici tra i profilati di sostegno della pensilina; nell'altra, sono visibili gli elementi trasversali ripristinati che formano la griglia di articolazione della facciata limitando la snellezza dei pilastri metallici. (Foto dell'Autrice).

12. Comparazione delle fasi di trasformazione del prospetto nord, verso il boschetto: la situazione iniziale, quella con il volume dei servizi e infine la proposta di progetto dello studio (S. Romeo, F. Panico, 2017).

su di un riuso che tenga conto dello scenario più ampio riferibile, dalle politiche e dal destino del complesso della Mostra d'Oltremare, fino a coinvolgere, come si diceva, l'interazione con il contesto urbano.

In particolare, uno studio sul Padiglione dell'America latina, condotto abbastanza di recente<sup>22</sup>, è stato finalizzato ad un progetto di restauro, ipotizzando una nuova destinazione d'uso. Basato sull'analisi delle peculiarità storico-critiche e sugli assunti teorico-metodologici dell'intervento su manufatti di valore storico architettonico, lo studio ha portato all'indicazione di interventi contemplando la verifica della compatibilità del riuso ipotizzato con i molteplici valori dell'edificio. Nel caso specifico, la proposta di utilizzo come cineteca e archivio digitale di documentazione del centro RAI – confinante, tra l'altro, con l'area della Mostra – ha potuto prevedere per il Padiglione la sistemazione di attrezzature e di ambienti per la proiezione, salvaguardando sia la valenza espositiva di tale architettura sia l'esperienza di un'architettura in cui le direzioni dei percorsi, al primo come al secondo livello, e l'articolazione degli spazi suggeriscono. Relativamente all'approccio del restauro, la proposta della conservazione della patina sulla superficie del travertino di rivestimento ha inteso salvaguardare gli intrinseci caratteri della storicità dell'edificio. Lasciando inoltre, la possibilità di lettura delle trasformazioni del Padiglione, in linea con l'osmosi con l'intorno che i progettisti avevano posto a base della configurazione di una fluida spazialità, si è sottolineata la relazione con il boschetto, rendendo la memoria dello spazio originariamente aperto. Attraverso infine una logica additiva, altri piani

hanno definito (e smaterializzato) volumi accogliendo, in continuità, la dialettica della scomposizione e il prolungamento degli spazi (fig. 12).

Si auspica che il riconoscimento dell'estremo valore di questa piccola ma straordinaria testimonianza culturale e architettonica, definito da Benedetto Gravagnuolo il «tocco di novità di mag-

gior rilievo in questa revisione della Mostra d'Oltremare in veste moderna»<sup>23</sup>, oltre ai provvidi interventi che hanno portato ad una salvaguardia e alla conservazione del Padiglione dell'America latina, conduca ad una riflessione su di un essenziale quanto necessario dialogo con le strategie, a diversa scala, di assetto della città.

#### Note

<sup>1</sup> P. Ascione, *La Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo, Moderna e imperfetta. La ricostruzione a Napoli nelle fotografie dell'Archivio Parisio*, a cura di M. Iuliano, catalogo della mostra (Napoli, 15 giugno-23 luglio 2007), Napoli, Paparo edizioni, 2007; F. Lucarelli, *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli, Electa, 2005; P. Belfiore, *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in «ArQ», nn. 14-15, giugno-dicembre, Architettura italiana 1940-1959, Napoli, Electa, 1998, pp. 257-264; *Napoli. Padiglione espositivo alla Mostra d'Oltremare. Arch. Michele Capobianco, Arch. Arrigo Marsiglia, Arch. Alfredo Sbriziolo*, in «Architetti», nn. 21-22, 1953, pp. 6-10.

<sup>2</sup> A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare (1939-1952)*, in «ANANKH», n. 48, 2006, pp. 52-67.

<sup>3</sup> Il rivestimento della parete di chiusura del padiglione è diverso da quello che riveste il prospetto ovest e sud. Una mirata campagna di indagini strumentali non invasive potrebbe contribuire a definire confini e margini del nuovo intervento.

<sup>4</sup> Si veda il contributo, all'interno di questo stesso volume, di G. Menna, a cui si rimanda per gli aspetti storici.

<sup>5</sup> V. Trione, *Mostra d'Oltremare*, in «Domus», n. 879, marzo 2005, pp. 72-79. A.M. Sbriziolo, nell'intervista, a proposito dell'inserimento nel contesto dice che una «forma di dialogo poteva essere questa specie di porticato molto semplice [...] Alle volte si disegna senza pensare tanto al dialogo con quello che c'è attorno. L'intento era di non creare qualcosa che potesse fare contrasto, ma poi, insomma, ognuno progettava un po' come voleva... La pensilina, che penetra all'interno diventando una sorta di ballatoio, poteva essere usata come un balcone da cui affacciarsi sulla piscina, sulla fontana». Si confronti pure «Rassegna ANIAL», n. 10, 1952.

<sup>6</sup> G. Menna, *Oltre il Razionalismo. Il Padiglione dell'America Latina alla Mostra d'Oltremare da Lapadula a oggi*, artstudiopaparo, Napoli 2020.

<sup>7</sup> Cfr. A. Castagnaro, *Verso l'architettura contemporanea. Percorsi dal Classico al Contemporaneo*, Napoli, Edizioni Paparo, 2012.

<sup>8</sup> I concorsi per l'INA-Casa e IACP lo portano a sperimentare un linguaggio che si basa sullo sviluppo di un'architettura che attraverso l'utilizzo

di piani tendono a smaterializzarne i volumi. Ciò è evidente nella configurazione del Padiglione la cui articolazione planimetrica e quella delle facciate denunciano un riferimento ben preciso alla lezione razionalista italiana. Cfr. *Padiglione per esposizione alla Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «Architetti», n. 21-22, 1953; *Mostra della Banca d'Italia*, dell'arch. Bruno La Padula, in «Architettura» n. 1-2, 1941.

<sup>9</sup> Sul tema del rapporto tra il complesso della Mostra e i problemi di salvaguardia si può confrontare, tra gli altri: A. Castagnaro, *La Mostra d'Oltremare di Napoli: città di fondazione e paesaggio urbano da conservare*, in *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani I luoghi storici tra conservazione e innovazione*, a cura di G. M. Cennamo, Roma, Ermes, 2016, pp. 21-30; A. Castagnaro, *Il restauro del moderno: il caso della Mostra d'Oltremare*, «Confronti», n. 1, 2012, numero monografico, *Il Restauro del Moderno*, pp. 164-171; S. Stenti, *Su alcuni restauri in corso alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti», n. 1, cit., pp. 172-176; *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Electa, Napoli, 2005; *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di L. Lanini, V. Corvino, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Napoli e provincia; G. Mazziotti, *Come (non) si tutela la Mostra d'Oltremare*, in «Restauro», n. 140, pp. 152-162; P. Giordano, *Napoli, la Mostra d'Oltremare: edifici da salvare*, in «Domus», n. 726, 1991, pp. 22-24.

<sup>10</sup> Si veda, in relazione a questo tema, quanto argomentato nel contributo presente in questo stesso volume, *L'architettura del 'secolo breve': memoria di 'superficie' e strumenti teorico-operativi del restauro*.

<sup>11</sup> Vedasi il citato contributo di G. Menna all'interno di questo volume.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Si rimanda inoltre ai significativi grafici di progetti di allestimenti visibili sul sito <https://www.archivioluigipiccinato.it>.

<sup>13</sup> L'intervento al padiglione sulla testata nord dell'insula è stato realizzato su progetto di Cherubino Gambardella.

<sup>14</sup> Una prima campagna di indagini conoscitive è stata realizzata in occasione della consulenza nell'ambito di una convenzione tra la Mostra d'Oltremare S.p.A. e il Dipartimento di Storia

dell'Architettura e Restauro (Dipartimento di Architettura) dell'Università di Napoli Federico II, del 2013. Inoltre, lo svolgimento di un lavoro di tesi di laurea magistrale (allievi Silvia Romeo e Francesco Panico, relatore la sottoscritta e con la correlazione di Alessandro Castagnaro, anno accademico 2017-18), presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II, ha portato ad approfondire la conoscenza dell'edificio e a prevedere compatibili scenari di destinazione d'uso, nonché interventi di restauro attenti alla dimensione storica culturale e tecnica del padiglione.

<sup>15</sup> In «Architetti» nn. 21-22, cit., numero monografico su Napoli, con scritti di N. Barillà, A. Bernieri, M. Capobianco, C. Cocchia, M. Cretella, G. De Luca, R. De Martino, S. Filo Speciale, M. Liccioli, A. Marsiglia, G. Mazziotti, A. Menghi, M. Ragozzino, A. Sbriziolo, A. Scivitaro.

<sup>16</sup> È da segnalare a tale riguardo un progetto di 'ricucitura' elaborato, ma non realizzato, in quegli stessi anni da Francesco Venezia, che pure individuava alcune significative direttrici di intervento.

<sup>17</sup> I pochi documenti di archivio e la natura della realizzazione che gli stessi autori hanno in qualche occasione definito sperimentale non consentono l'individuazione completa delle diverse tecniche murarie e dei materiali, per le quali, sarebbero auspicabili alcune indagini non invasive per individuare la contiguità delle diverse partizioni murarie.

<sup>18</sup> V. Trione, *Mostra d'Oltremare*, cit., p. 73.

<sup>19</sup> Cfr. P. Belfiore, *Un tuffo nella modernità*, in A. Castagnaro, *Napoli e la cultura architettonica internazionale (1974-1991). Mostre e convegni di Camillo Gubitosi e Alberto Izzo*, Napoli, Clean, 2019, pp. 26-36.

<sup>20</sup> I vetromattoni danneggiati sono stati sostituiti come anche il mosaico della terrazza superiore.

<sup>21</sup> Si ringrazia la cortesissima disponibilità dell'architetto Iole Lianza per aver fornito indicazioni e informazioni sugli ultimi interventi di restauro del Padiglione.

<sup>22</sup> Il riferimento è al lavoro di tesi di laurea, come menzionato alla precedente nota 12.

<sup>23</sup> B. Gravagnuolo, *L'architettura della ricostruzione tra continuità e sperimentazione*, <http://na.architetturemoderna.it/testi.html> (consultato il 20.10.20).

# La Torre del Partito Nazionale Fascista

Raffaella Russo Spena

«Notoriamente caro alla fantasia popolare, il tema della torre torna oggi di moda per ragioni eminentemente psicologiche. Concluso il suo ciclo vitale quale edificio militare e utilitario, si vuole oggi conferirgli un ruolo tutto ideale analogo a quello svolto dal campanile nei riguardi della comunità dei fedeli». Erano queste le considerazioni espresse dall'architetto-urbanista di Modena Saverio Muratori<sup>1</sup> nell'articolo pubblicato sul numero di giugno del 1939 della rivista *Architettura* relativamente al concorso indetto nel 1938 per il progetto della Torre del Partito Nazionale Fascista, da realizzare all'interno del recinto della Mostra Triennale d'Oltremare, programmata a Napoli nel 1940 su progetto di un gruppo di architetti coordinato da Marcello Canino. Anche la data scelta per l'inaugurazione dell'evento era densa di significati simbolici: da un canto, in quell'anno ricorreva il diciottesimo anniversario della fondazione del partito, e, dall'altro, si celebrava la proclamazione dell'Impero italiano d'Etiopia – sotto lo scettro di Vittorio Emanuele III di Savoia –, annunciata con toni trionfali da Mussolini con un discorso tenuto sul balcone del suo ufficio nel Palazzo Venezia il 9 maggio 1936. Quello stesso giorno, il Gran Consiglio del Fascismo, principale organo costituzionale del Regime, nominava Mussolini fondatore dell'Impero, e la data del 9 maggio era solennizzata come festività fascista<sup>2</sup>.

Nel piano del 1936 di Marcello Canino per la Mostra era stato deciso di situare l'edificio in corrispondenza dell'intersezione dei due assi planimetrici più importanti dell'intero progetto, e pertanto in posizione asimmetrica rispetto al piazzale Roma su cui prospetta, ancorché perfettamente allineato con il viale di Augusto, soprattutto per attribuire al corpo di fabbrica una marcata valenza urbanistica e monumentale, rendendolo ben visibile dall'esterno del complesso fieristico<sup>3</sup>.

Con riferimento alle ragioni storiche che avevano indotto a prevedere la costruzione della Torre, Fabio Mangone osserva che «alla fine degli anni Trenta, quando il compromesso tra i modernisti e i tradizionalisti sembra ormai sancito, la torre si presenta più che mai come un elemento fondamentale della composizione prestandosi anche a sperimentazioni linguistiche più moderne, ma sempre sottendendo un rapporto ambiguo con la tradizione. Sicché il tema ricorre nelle due grandi esposizioni – l'E42 di Roma e la Triennale d'Oltremare di Napoli – che si propongono come occasione per creare,

*ex novo*, un settore urbano coerente se non addirittura una sorta di città ideale»<sup>4</sup>.

Il bando della procedura di evidenza pubblica per il progetto della Torre prefigurava un edificio connotato da un marcato carattere celebrativo, simbolico e monumentale ancorché di altezza contenuta – circa 40 metri – rispetto ai 24 metri di lunghezza di ciascun lato del quadrato planimetrico. Si precisava inoltre la circostanza che, a differenza di altri padiglioni della Mostra, la Torre dovesse essere considerata costruzione di durata permanente. La commissione giudicatrice, presieduta dal segretario del Partito, operò la selezione dei progetti in due fasi successive. Poco dopo la scadenza fissata per la presentazione degli elaborati, il 15 giugno 1938, furono selezionati cinque progetti firmati rispettivamente da Venturino Ventura, in collaborazione con Carlo Cestelli Guidi per le strutture e Giorgio Quaroni per gli apparati artistici; Luigi Racheli e Mario Zannetti, in collaborazione con Paolo Zella Milillo per le strutture; Giovanni Battista Ceas; Enrico Castiglioni e Carlo Fontana; Giovanni Sepe. Tra i concorrenti esclusi, non senza polemiche e con qualche dissenso, spicca senz'altro il nome di Luigi Cosenza, il cui progetto non risultava evidentemente conforme al carattere di rappresentatività monumentale che era nelle aspettative della maggioranza dei componenti della giuria<sup>5</sup>. Di fatto, anche ai concorrenti selezionati nella prima fase della procedura di assegnazione fu richiesto di adeguare i rispettivi elaborati ad alcune ulteriori prescrizioni che tenessero conto anche delle politiche di autarchia economica avviate dal Regime a partire dal 1934. Fu infatti richiesto che si facesse ricorso alla minore quantità di acciaio possibile, limitando altresì l'utilizzazione di strutture in conglomerato cementizio; che si conseguisse la massimizzazione degli spazi espositivi lungo le pareti perimetrali; che l'articolazione dei percorsi funzionali e distributivi verticali fosse assicurata da una sola scala e da due ascensori. La data di scadenza per la rimodulazione dei cinque progetti selezionati fu fissata al successivo 15 settembre<sup>6</sup>.

Il primo posto della graduatoria di merito fu assegnato al progetto dall'architetto Ventura<sup>7</sup>, cui fu affidato anche l'incarico della direzione dei lavori che furono eseguiti dall'impresa di costruzioni napoletana Ingg. Loy Donà & Brancaccio. Rinunciando a qualsiasi concessione alla retorica monumentalista, ma aderendo alle indicazioni formulate nel bando di concorso,



Ventura assegna alla muratura compatta il compito di enfatizzare la suggestione di solidità associata alle torri della tradizione del Medioevo italiano, mentre affida alle partizioni orizzontali aggettanti dalle diafane pareti vetrate lo scopo di evidenziare il carattere di modernità dei materiali e dei mezzi costruttivi, ovvero l'attualità tanto del *modus aedificandi* quanto del *modus struendi*. Il suo progetto si inquadra perfettamente all'interno del dibattito sui principali temi dell'architettura italiana negli anni che precedono la Seconda Guerra Mondiale: «il ruralismo elementare e la pittoresca mediterraneità, nella casa-tipo del Fascio; la elegante *romanitas* e l'armonica gerarchizzazione delle arti, nel progetto per il Ministero degli Affari Esteri»<sup>8</sup>. Anche il ricorso ai frangisole come protezione e filtro delle ampie superfici vetrate contribuisce a percepire dall'esterno le diverse funzioni che si svolgono all'interno: «una trasparenza filtrata, contrapposta alla schermatura delle altre due pareti; un gioco di contrasti tra la visione solare e quella notturna»<sup>9</sup>. Ulteriori elementi di riconoscibilità urbana ricorrono nella configurazione degli alzati. La Torre mostra infatti due prospetti completamente trasparenti cui spetta il compito di evidenziare la continuità spaziale esistente tra il piazzale della fiera e la zona in cui è collocata la Fontana Esedra.

Gli altri due prospetti contrapposti sono invece costituiti da spesse pareti in muratura a doppia fodera il cui paramento esterno è rivestito con lastre di travertino, in modo da sottolineare la stereometria monumentale della Torre. Della tripartizione verticale tipica dello *skyscraper* statunitense, adottata ad esempio da Raymond Hood nel progetto della torre del *Chicago Tribune*, Ventura conserva la bipartizione tra basamento e fusto rinunciando opportunamente al coronamento, già soggetto peraltro anche in terra americana alle aspre critiche avanzate da Frank Lloyd Wright nelle *Kahn Lectures*<sup>10</sup> tenute a Princeton nella primavera del 1931. L'edificio è impostato su un podio

1. Venturino Ventura, ingresso e Torre delle Nazioni, Mostra d'Oltremare.

2. Venturino Ventura, Torre delle Nazioni, Mostra d'Oltremare.

basamentale prismatico a pianta quadrata con lato lungo circa 36 metri, alto poco più di tre metri e rivestito in laterizio, le cui pareti verticali avrebbero dovuto fungere da sostegno ai bassorilievi decorativi e la cui superficie orizzontale sosteneva un'imponente scultura allegorica della *Vittoria Fascista*, opera di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio. Le ampie gradinate attraverso cui si accede al primo livello fuori terra della Torre, disposte rispettivamente in corrispondenza dei prospetti vetrate, si offrono alla vista come profonde incisioni scolpite nel corpo del volume basamentale, enfatizzando il carattere monumentale del manufatto. Alla data di inaugurazione del complesso fieristico, tutto l'apparato decorativo era stato provvisoriamente allestito con manufatti in gesso e cartone che furono totalmente distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale.

Sotto il profilo strutturale, l'architetto romano attribuisce all'edificio la configurazione di prisma retto a base quadrata con lato lungo 24 metri, e spigoli alti 41 metri rispetto al piano basamentale. I dieci orizzontamenti hanno altezza di interpiano costante di poco più di quattro metri, ad eccezione del livello seminterrato che ha una altezza di interpiano di circa sei metri. I prospetti dotati di finestre sono caratterizzati dalla presenza della successione di otto fasce orizzontali, ciascuna con la funzione di *brise-soleil* di cui si è già detto. L'ingegnere romano Carlo Cestelli Guidi aveva progettato l'ossatura resistente in cemento armato caratterizzata da una articolazione strutturale di notevole complessità<sup>11</sup>: nel volume interno dell'involucro sono infatti disposti pilastri in cemento armato a vista privi di collegamenti orizzontali che fungono da peristilio di una scala a unico rampante. Ventura ricorre a questa disposizione per indurre nel visitatore che la percorre la suggestione psicologica di muoversi su una piattaforma flottante sul vuoto centrale della struttura. Lo sviluppo verticale dell'edificio si articola in piani posti su livelli sfalsati in modo che ogni piano fornisca un affaccio sull'intera zona sottostante conferendo profondità prospettica alla visione dall'alto e consentendo di osservare la successione verticale degli allestimenti espositivi. Il primo livello è costituito da un orizzontamento accessibile sia direttamente dall'esterno, sia dal piano seminterrato mediante due coppie di scale a unico rampante, ovvero da un vano ascensore centrale. Il secondo livello è accessibile soltanto mediante due coppie di scale interne e presenta due ballatoi che si affacciano sul piano sottostante. Il terzo livello è nuovamente caratterizzato da un impalcato completo, risultando accessibile dal piano sottostante mediante una sola coppia di scale a un rampante o dal vano ascensore. I livelli sovrastanti, ad eccezione del decimo ed

ultimo impalcato, sono caratterizzati da orizzontamenti sfalsati, che coprono soltanto metà dell'intera superficie planimetrica dell'edificio. Il collegamento verticale è costituito dal vano ascensore e da un corpo scala a unico rampante disposto in direzione parallela all'attrezzatura di ascensione meccanica. Il piano di copertura è, infine, caratterizzato da una superficie totalmente coperta cui si accede con una scala a unico rampante. Dopo soli 31 giorni dalla data di inaugurazione della Mostra e della Torre, il mattino del 10 giugno 1940, dal balcone del suo studio in Palazzo Venezia, Mussolini annunciava di aver consegnato agli ambasciatori di Francia e del Regno Unito la dichiarazione dello stato di guerra, che avrebbe costretto il Paese ad affrontare i cinque anni più disastrosi e infausti della sua storia. La Mostra d'Oltremare, programmata per svolgere un triennio di attività, fu immediatamente derubricata dall'agenda delle priorità del Regime, e abbandonata al suo destino di degrado insieme alla Torre che era stata concepita per celebrare i fasti di una politica che conduceva invece un intero popolo verso la tragedia.

Danneggiata, soprattutto negli apparati decorativi, nel corso dei bombardamenti degli Alleati su Napoli durante la Seconda Guerra Mondiale, la Torre è stato oggetto di episodici interventi di manutenzione ordinaria e straordinaria, principalmente in



conseguenza dei danni arrecati alle strutture dal sisma del 1980 e dal naturale degrado dei materiali e delle finiture. Soltanto nel 1995 è stato elaborato un progetto completo di restauro e di riqualificazione funzionale, firmato dagli architetti napoletani Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, che è tuttora in attesa di realizzazione.

#### Note

<sup>1</sup> S. Muratori, *Concorso per l'edificio del P.N.F. alla Triennale d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura», n. 6, 1939, p. 379. Sul pensiero e sull'opera dell'architetto e storico modenese si veda: G. Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Padova, Marsilio, 1990.

<sup>2</sup> Il 5 maggio 1936 Benito Mussolini aveva annunciato la vittoria nella guerra d'Etiopia – iniziata il 3 ottobre 1935 – con l'occupazione di Addis Abeba, guidata dalle truppe del generale Pietro Badoglio. Con il nuovo Impero nasceva l'A.O.I., Africa Orientale Italiana, comprendente i territori dell'Etiopia, dell'Eritrea e della Somalia, suddivisi in sei distretti: Scioa, Galla e Sidamo, Harar, Eritrea, Somalia e Asmara, ciascuno presieduto da un Governatore amministrativamente indipendente. Per la storia del colonialismo italiano nel corno d'Africa si veda N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

<sup>3</sup> La Mostra era articolata in tre sezioni. Una sezione Storica tracciava la storia dell'imperialismo dall'antichità romana alle conquiste ottocentesche del corno d'Africa, fino all'attualità fascista, trasmettendo il messaggio di un'atavica vocazione dell'Italia al colonialismo. La sezione Produzione

comprendeva installazioni contenenti messaggi sul valore e sul potenziale dell'Impero. Infine, la sezione Geografica dedicava uno specifico padiglione a ciascuno dei territori italiani d'oltremare. Si veda *Mostra Triennale*, in *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium», a. XCII, n. 548, 1940.

<sup>4</sup> F. Mangone, *La torre e l'architetto*, in *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*, a cura di V. Corvino, L. Lanini, Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Napoli e Provincia, 1995, pp. 23-31.

<sup>5</sup> Su questo specifico progetto e, più in generale, sull'opera di Luigi Cosenza, si vedano: F.D. Moccia, *Luigi Cosenza: scritti e progetti*, Napoli, CLEAN, 1994; G. Cosenza, F.D. Moccia, *Luigi Cosenza: l'opera completa*, Napoli, Electa, 1987.

<sup>6</sup> Circa le richieste di rimodulazione dei progetti, nel già citato articolo sulla rivista *Architettura*, Saverio Muratori osservava che «piuttosto che elemento architettonico, quello [il tema] della torre può dunque essere definito una impressione architettonica progettuale radicata nell'anima popolare, che l'ha tratta dalle vive immagini e dalla natura stessa», e che in quanto tale aprisse due modalità di approccio offrendo «da un lato un substrato vitale e fertilissimo per

una proficua rielaborazione artistica, da un altro crea un vivo antagonismo con ogni premessa di carattere artistico e sistematico»: *Concorso per l'edificio del P.N.F. alla Triennale d'Oltremare a Napoli*, cit., p. 380.

<sup>7</sup> Nato a Firenze nel 1910, si era laureato a Roma nel 1936 alla Regia Scuola di Architettura, dove era stato allievo di Enrico Del Debbio. Dopo la laurea aveva lavorato con importanti architetti del Regime, quali Vittorio Ballio Morpurgo, che in collaborazione con lo stesso Del Debbio e Arnaldo Foschini aveva progettato il palazzo Littorio – attualmente sede del Ministero degli Affari Esteri – in Piazza della Farnesina a Roma.

<sup>8</sup> F. Mangone, *La torre e l'architetto*, cit., p. 26.

<sup>9</sup> Ivi, p. 28.

<sup>10</sup> F.L. Wright, *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*, Princeton, Monographs in Art and Archaeology Series, 1931, III Lecture, *The passing of the cornice*.

<sup>11</sup> Cfr. C. Rainieri, G.M. Verderame, G. Fabbrocino, E. Cosenza, G. Manfredi, *La valutazione della risposta dinamica nel progetto di rinforzo sismico della Torre delle Nazioni, Mostra d'Oltremare* (atti della XII Conferenza Italiana di Ingegneria Sismica, Pisa 2007).





# Il progetto di restauro e di rivitalizzazione della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare di Napoli

Vincenzo Corvino, Giovanni Multari

*«Quando un edificio è un'opera d'arte, esso non rappresenta solo la soluzione artistica di un problema costruttivo posto dallo scopo e dal contesto dell'ambiente a cui l'edificio deve appartenere; ma porta fissati in sé stabilmente il proprio scopo e il proprio contesto, di modo che questi sono sensibilmente presenti in esso anche quando la destinazione originaria sia divenuta remota o estranea. C'è qualcosa in esso che rimanda alla sua origine.*

*«Il sopravvivere dei grandi monumenti del passato, nella vita della città moderna e in mezzo agli edifici da essa innalzati, pone il problema di un'integrazione, [...] tra antico e nuovo, [...] ogni comprendere è un accadere, un evento storico a sua volta». Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, 1958<sup>1</sup>.*

## *L'oggetto del restauro*

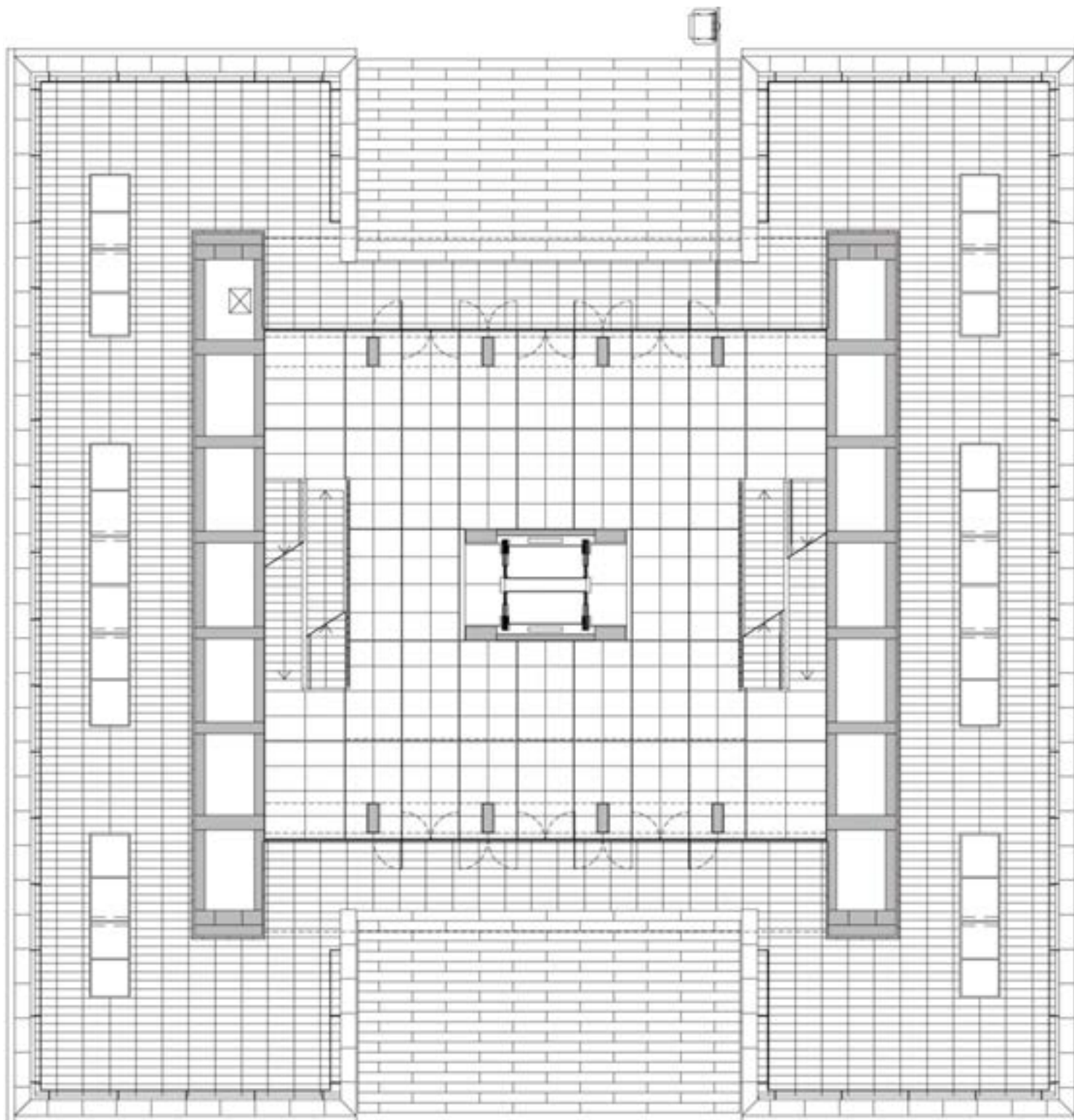
Il progetto di restauro della Torre delle Nazioni, alla Mostra d'Oltremare, il quartiere fieristico ed espositivo all'interno di «una Napoli più paesistica che monumentale»<sup>2</sup> è, prima ancora che un progetto, il tentativo di una attenta e misurata riflessione su come intervenire nei confronti di un monumento così specifico, come è l'edificio progettato nel 1939 da Venturino Ventura, in un ambito disciplinare di recente postulazione che corrisponde al 'restauro del Moderno'. Una disciplina che nasce quando il progetto sull'esistente rivolge la sua attenzione ad un patrimonio oggi riconosciuto, non ponendosi un discrimine cronologico per la tutela e la conservazione del patrimonio stesso. Un sottoinsieme per il quale la metodologia del progetto di restauro non richiede comportamenti differenti in fase di analisi e/o di progetto: anzi, si affida alla migliore tradizione ed esperienza sull'antico.

Com'è noto, nel disegno complessivo della Mostra assume grande importanza il sistema degli assi: un asse longitudinale che possiamo definire anche asse monumentale e quello trasversale del paesaggio, che si intersecano in un punto in cui viene collocata la Torre del P.N.F. Un'interpretazione del moderno che sembra voglia mediare tra il razionalismo che si andava affermando lungo l'asse Milano-Como e l'accademismo romano. Un'operazione di sintesi di linguaggi che ha lasciato alcuni edifici di grande interesse. In essi, «l'aspirazione verso il moderno molto spesso avveniva scom-

ponendo gli edifici, eliminandone la parte ornamentale e lavorando su piccoli slittamenti, sulla scissione degli elementi compositivi per metterne in luce la singola natura. Nella Torre delle Nazioni tutte le parti che la compongono, i muri laterali, la griglia dei frangisole, il basamento, sembrano connotarsi, pur ricomponendosi in un insieme unitario, come elementi autonomi. È una torre nel solco di una tradizione littoria che troviamo anche da altre parti, ma contemporaneamente è anche qualcosa d'altro. Lo sfalsamento dei piani, la separazione dei muri, l'arretramento della parete di vetro, fanno presupporre un lavoro di scomposizione, con un termine oggi alla moda si direbbe di 'decostruzione' dell'edificio, che è anche una grande lezione sulle componenti dell'architettura stessa»<sup>3</sup>.

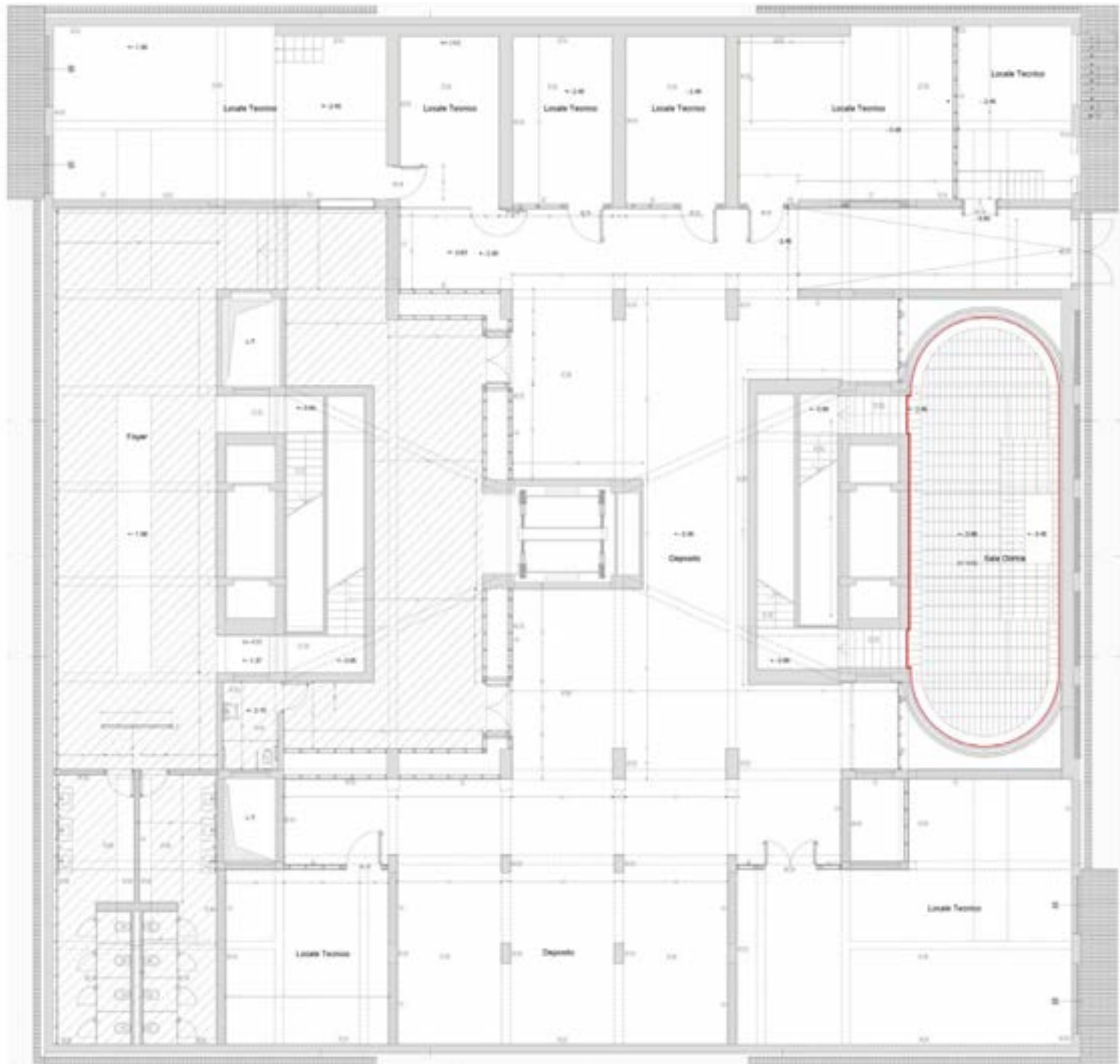
Un'architettura spazio straordinario ed innovativo in un involucro che mantiene intatta la collocazione dell'opera nel periodo tra le due guerre, con una intelaiatura strutturale, opera di Carlo Cestelli Guidi, fitta ed ordinata, caratterizzata dalle lunghe diagonali incrociate dei controventi, ancorata al piano basamentale, che è stata interrogata con attenzione, i cui spazi sono stati studiati e rilevati assegnando al progetto il tema di una conservazione che si fa carico dell'intervento contemporaneo. Da qui l'esigenza di un complesso di interventi per il restauro fondato su un approccio capace di mettere in campo un lavoro di conoscenza dell'edificio attraverso le fonti archivistiche e bibliografiche, indirizzando l'intervento sia sulle strutture e gli spazi interni, che sulle facciate continue ad obiettivi di conservazione che valorizzino al meglio la qualità progettuale originaria e i materiali in opera, al fine di garantire la salvaguardia dell'alto valore artistico e culturale dell'edificio.

Un atteggiamento di consapevole ascolto che il progetto richiede, con gli apporti complementari di diverse altre aree disciplinari: le consolidate componenti metodiche di conoscenza dei dati di fatto, le tecniche di rilevamento, geometrico e costruttivo, le conoscenze storiche, l'apporto diagnostico delle scienze relative alle caratteristiche dei materiali e della loro messa in opera, l'apporto di criteri quali il minimo intervento, la reversibilità, la distinguibilità, la compatibilità. Si è perseguita la tutela, fondata oltre che sul vincolo, soprattutto sul riconoscimento del valore storico-architettonico,



che ha tenuto in massima considerazione l'impegno di non modificare lo spessore materico e formale di un monumento di notevoli dimensioni, realizzato con le tecniche proprie di quel periodo, fatte di impalcati in calcestruzzo armato, chiusure in masselli di tufo, solai latero cementizi, rivestimenti in

pietra e facciate continue in ferrofinestra. Sono state elaborate indagini sullo stato di fatto dei serramenti, dei rivestimenti e del loro supporto; fondamentali sono state le riflessioni e le decisioni relative alle modifiche e alla integrazione delle lacune, introducendo miglioramenti tecnologici, all'interno di

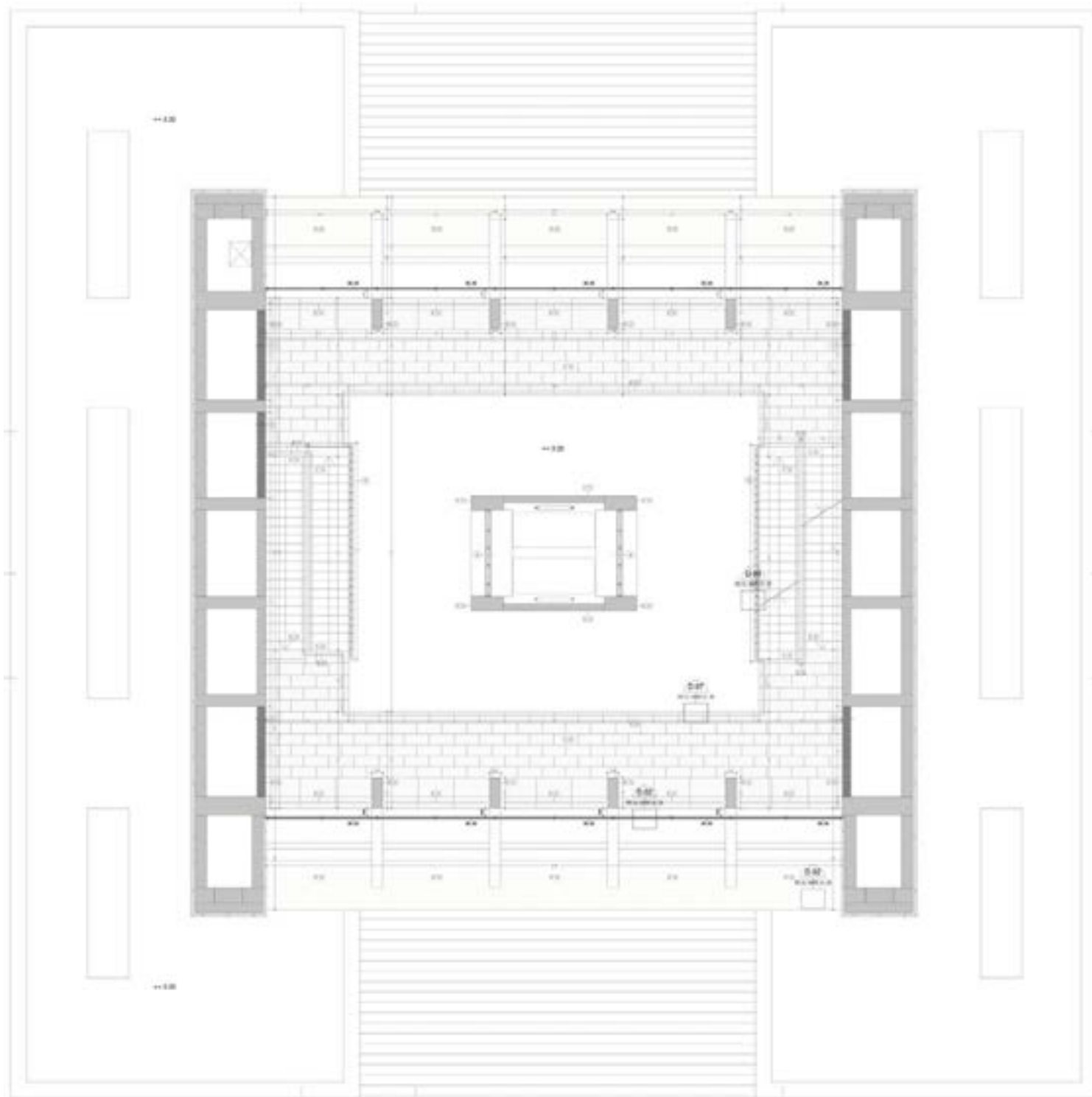


1. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, pianta piano ingressi.

2. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, pianta piano interrato.

una interpretazione dei caratteri dell'edificio capace di dare definizione agli spazi e agli elementi architettonici. Si è attivato

un ragionamento finalizzato al riconoscimento, alla conservazione e alla valorizzazione di forme e tecnologie ancora intatte in un processo progettuale durato a lungo che ha visto la messa in opera di alcuni interventi di consolidamento e messa in sicurezza. Dalla fine degli anni Novanta, infatti, la Torre delle Nazioni è stata oggetto di parziali interventi che hanno permesso all'edificio di giungere ai nostri giorni in un discreto stato di conservazione. Gli interventi realizzati ad



oggi si sono presi cura di due aspetti fondamentali: il consolidamento statico delle facciate in travertino e parte della copertura del piano seminterrato.

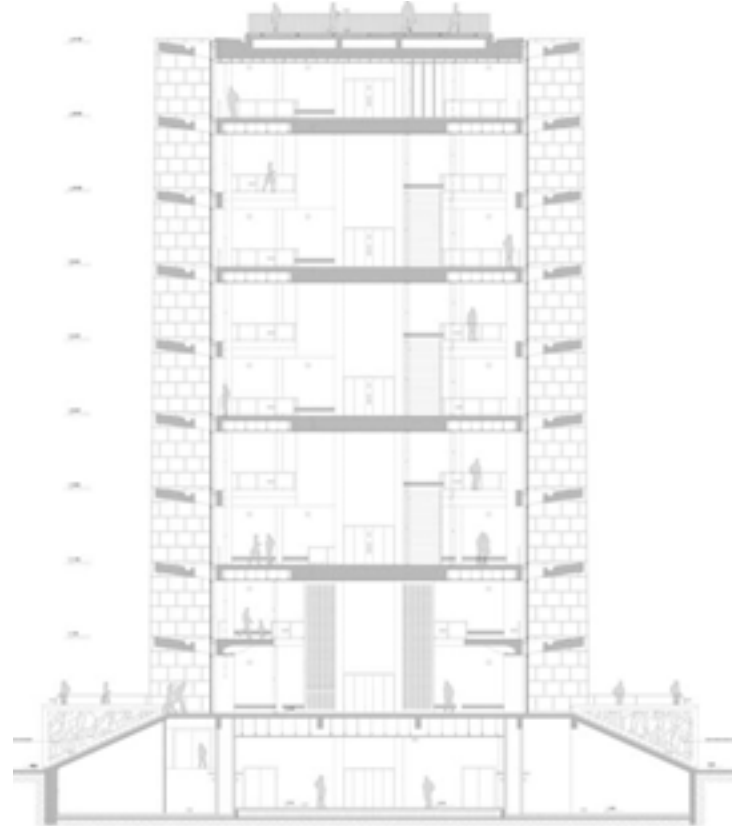
L'esperienza del restauro delle facciate rivestite in travertino, utilizzando un sistema meccanico mediante la posa di adeguati ancoraggi in acciaio, che ha migliorato l'adesione al supporto di parete delle lastre, di dimensioni 0,80x0,85 m.

con giunti in cotto rosso, senza operare alcuna rimozione dei rivestimenti stessi, ha fornito importanti indicazioni operative per il più generale progetto di restauro.

Così come, al piano basamentale, la messa in sicurezza dei solai in fase di crollo ha offerto l'opportunità di operare un primo test sul recupero delle strutture in elevazione gravemente danneggiate.



3. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, pianta piano primo.



4. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, sezione.

5. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, sezione.

### *Il tema della conoscenza*

Il progetto ha nel restauro dei monumenti e nei principi in esso contenuti, il principale riferimento per la conservazione e la tutela dell'architettura<sup>4</sup>. La torre, costruita nel 1940, ha subito nel tempo una serie di alterazioni, dovute soprattutto all'incuria e all'abbandono, che non hanno però compromesso la riconoscibilità del carattere e del significato originario.

Un'approfondita indagine storico-critica, il rilievo scientifico<sup>5</sup>, l'analisi dello stato di degrado e l'osservazione attenta hanno definito il processo di conoscenza del manufatto, utile ad investigarne la possibile vocazione funzionale<sup>6</sup>, e prefigurare l'idea di conservazione e di futuro uso.

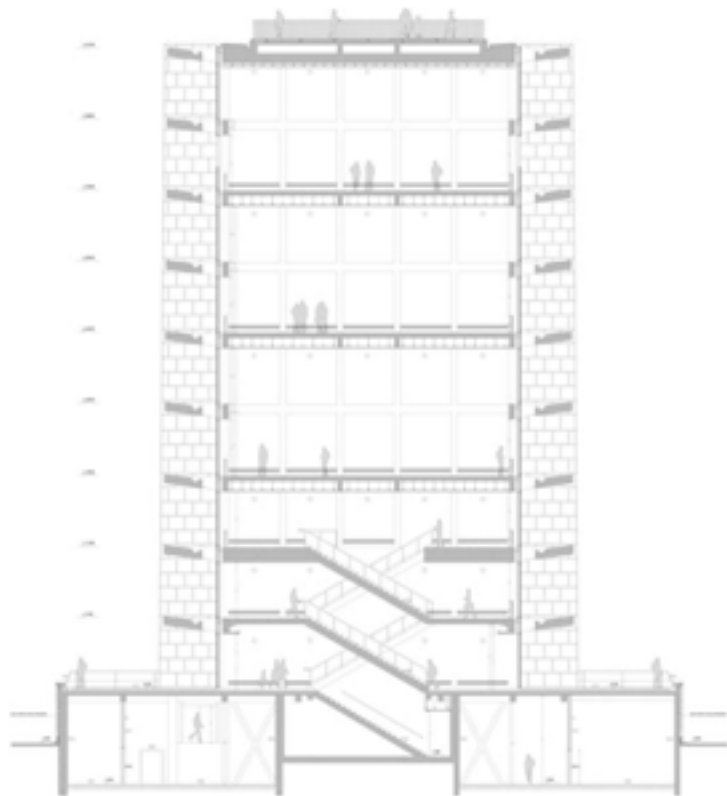
Sono state prese in esame le condizioni statiche dell'edificio e le manifestazioni patologiche sono state accuratamente indagate, sia in sito che in laboratorio, facendo ricorso ad una

diagnostica capace di accedere a numerosissime informazioni per lo più attraverso monitoraggio e prove non distruttive<sup>7</sup>. Da questa indagine, la struttura in cemento armato, compresa quella dei brise-soleil caratterizzanti i due fronti aperti dell'edificio, risulta in avanzato stato di degrado dovuto agli effetti prodotti dagli agenti atmosferici, dalle infiltrazioni di acqua ed alla mancanza di manutenzione che hanno prodotto i classici effetti del fenomeno di carbonatazione. Gli infissi esterni, in ferro e vetro, versano in uno stato di avanzato degrado dovuto alla corrosione che sta danneggiando la tecnologia originaria.

Si assiste, ancora, a un crescente degrado delle superfici lapidee in travertino esposte all'azione ambientale, riconducibile in linea di massima all'aumentata acidità dell'atmosfera e alla mancanza generalizzata di un piano manutentivo dell'opera che ha favorito i processi di alterazione<sup>8</sup>.

In medesime condizioni versa il pavimento, anch'esso in lastre di travertino, che riveste esternamente la parte basamentale. Il basamento oggi si presenta in laterizio a vista e lateralmente compare ben visibile la rientranza che costituiva l'alloggio dei pannelli in calchi di gesso scuro, evocanti le gesta fasciste, il bassorilievo opera di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio, andato distrutto.

Anche opere minori come le balaustre presenti sia esternamente che internamente sono sconnesse e fuori norma e



all'interno dell'edificio si notano in più punti dilavamenti con cadute d'intonaco e sconessioni del pavimento in marmo, il degrado delle due pareti in vetromattone al piano di ingresso e il vano ascensore, oggi caratterizzato da un compagno cieco che ha sostituito l'originario pannello in vetro satinato. L'involucro murario risulta modificato rispetto alla originaria realizzazione con la costruzione del doppio muro di tamponamento esterno.

In definitiva, la fase della conoscenza, basata sull'indagine delle fonti bibliografiche, di archivio e la lettura comparata della cartografia, svolta parallelamente ad un accurato rilievo scientifico, finalizzato all'analisi dei materiali e delle tecniche costruttive e ad un piano di indagini non distruttive, ha determinato le cause del degrado e un quadro chiaro della consistenza dell'opera. Assunto che il problema è quello di progettare una condizione che interpreti il monumento attraverso un assetto definito dall'equilibrio tra conservazione ed innovazione, il criterio guida nasce dalla necessità di prevedere solo quegli interventi che servono o che siano compatibili con la migliore conservazione possibile della materia storica così come ci è pervenuta.

Trovandoci ad operare all'interno del ciclo di vita di un edificio esistente, il successo dell'intervento sarà legato alla capacità del progetto di rispettare il sistema dei vincoli e di dialogare con la qualità che questa particolare architettura presenta, affinché venga preservata ed integrata.

6. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, sezione.

7. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, dettagli della vetrata.

### *Il documento progettuale*

La ricerca ha costituito il fondamento per la conoscenza del monumento e l'articolazione del progetto di restauro e di recupero degli spazi della Torre da destinare a spazi espositivi e centro delle attività culturali della Mostra d'Oltremare in rete con le principali istituzioni culturali e i grandi musei della città.

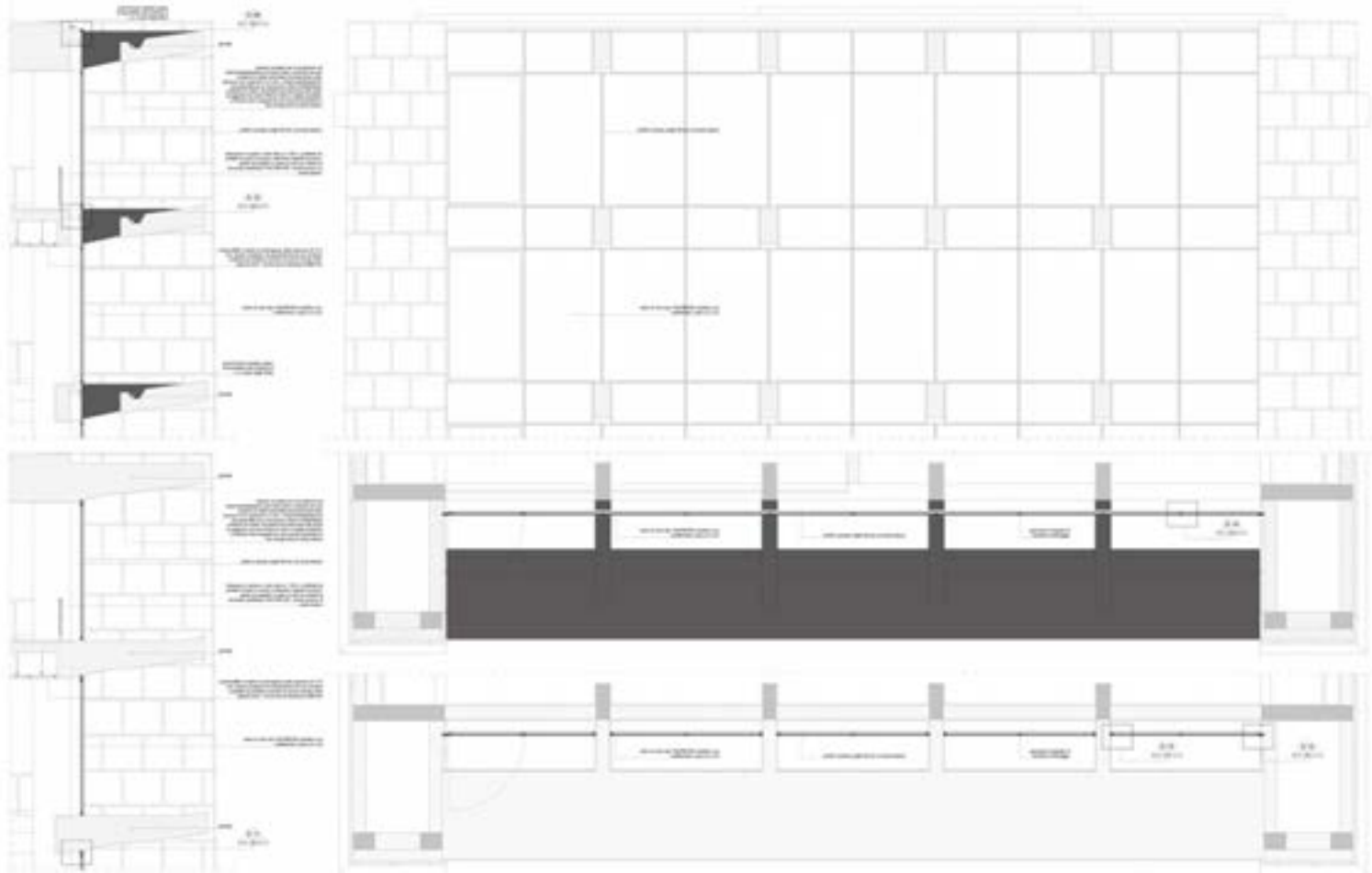
La Torre delle Nazioni, seppur segnata da un processo di degrado, presenta in maniera ancora eloquente la sua idea, il senso e l'adeguatezza di una architettura che conserva la felice intuizione di uno spazio espositivo fluido e continuo, la stessa fluidità e lo stesso carattere che possiamo rilevare nell'edificio per Solomon R. Guggenheim di F. L. Wright a New York.

L'intervento di progettazione ha per oggetto il recupero e la rifunzionalizzazione degli spazi dell'edificio rivitalizzando non solo il luogo fisico, ma anche le funzioni, i sistemi di relazione, gli spazi collettivi.

L'idea è quella di definire un documento progettuale che descriva il monumento nei suoi caratteri storici e permanenti e lo identifichi quale luogo per una rinnovata socialità, aperto agli eventi culturali ed espositivi.

Il progetto di restauro prevede la sostituzione degli infissi esterni, il ripristino dei pavimenti, dei rivestimenti e delle finiture; oltre alla rimozione di aggiunte improprie, alla impermeabilizzazione del brise-soleil in calcestruzzo armato e della copertura, alle opere di adeguamento funzionale, alla realizzazione dei nuovi impianti. Dopo i primi interventi di consolidamento, come premesso, e il restauro delle parti cieche della torre, recuperate nella quasi totalità, saranno ricostruiti i gocciolatoi che caratterizzavano il coronamento delle due facciate lapidee, ridisegnati sul modello di quelli originari, ma con una tecnologia diversa per garantirne una maggiore durata nel tempo.

Il tema delle pareti trasparenti, dopo un'accurata serie di indagini e sopralluoghi e tenuto conto della necessità di sostituire gli infissi esistenti, in quanto irrimediabilmente degradati e comunque successivi a quelli progettati da Ventura, nel rispetto del disegno originario, saranno sostituiti da nuovi infissi utilizzando il ferrofinestra, nuovamente in produzione. I pavimenti, a meno del piano di ingresso e del piano a quota +7.40 m, per i quali si prevede il recupero di quelli esistenti, saranno finiti con un particolare gettato cementizio di spessore 2 cm, eseguito con graniglia di marmo bianco preparato mediante frantoio meccanico con materiale proveniente dal



pavimento rimosso in marmo bianco esistente, riquadrato con listelli delle stesse caratteristiche del pavimento originario. La scelta progettuale è avvalorata dal degrado e da una serie di necessari interventi di consolidamento strutturale dei solai esistenti.

Le pareti in vetromattone del pianoterra versano in stato di avanzato degrado. Le stesse, nell'impossibilità di disporre di diffusori in vetro di caratteristiche analoghe rispetto a quelli in opera, saranno ricostruite con nuovi vetromattoni, realizzati però sul modello originale rilevato e prelevato *in situ*.

Sarà sostituito l'impianto dell'ascensore in tutte le sue parti e risulterà completamente ripensato nella tecnologia: le fermate avverranno nei piani sfalsati. Sarà ripristinata la vetrata collocata superiormente alle porte delle cabine (come da progetto originario), demolendo il tamponamento in cartongesso realizzato successivamente. Inoltre, verrà eliminato il vano extra-corsa visibile attualmente in copertura.

Le pareti piene dei piani espositivi, dai disegni originali, sono completamente murate rispetto ai vuoti presenti attualmente e assumono la forma di naturali «nicchie espositive». Attualmente, tali vani sono liberi e contribuiscono, grazie all'evidenza di questo doppio telaio di chiara ascendenza 'co-

masca', come detto, all'originale spazialità dell'edificio. In effetti, nel progetto di restauro questi 'vuoti' rivestono un'importanza vitale in quanto, dietro alle pareti di fondo, dopo la realizzazione di cavedi nei solai, saranno distribuiti tutti gli impianti che consentiranno al monumento di adeguarsi rispetto alle norme vigenti. Tali pareti-cavedio influiscono sulla profondità delle 'nicchie' ma non alterano assolutamente la lettura della spazialità presente ai piani. Esse, contribuiranno alla mandata ed alla ripresa dell'aria, al cablaggio, al passaggio di tutti gli impianti che avranno il sistema generale centralizzato al piano interrato.

La 'piazza sopraelevata', così come viene definito lo spazio basamentale della Torre, si presenta in uno stato di degrado gravissimo, al punto che è stato ipotizzato il rifacimento dell'intera struttura orizzontale presente.

Si provvederà ad eliminare i dilavamenti utilizzando un'impermeabilizzazione a mezzo di miscele di silicati naturali, cementi osmotici in dispersione di polimeri acrilici, da applicarsi per processo osmotico. Saranno riproposti i lucernari integrati ad un sistema di aerazione naturale che permetterà di portare non solo la luce, ma anche i necessari ricambi di aria per i servizi igienici e per i locali tecnici. Per l'intero fronte basa-



8. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, modello, vista con il bassorilievo di Sergio Fermariello.



9. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, modello, vista frontale.

10. Vincenzo Corvino e Giovanni Multari, Progetto di restauro della Torre delle Nazioni, 2005-2008, modello.



mentale, compresi i risvolti delle scale, si prevede la demolizione del rivestimento in clinker, ancora solo in parte esistente, e della muratura perimetrale sostituita ed adeguata con i relativi interventi di consolidamento. Nell'ambito dell'idea generale è prevista una installazione di Sergio Fermariello in pannelli di acciaio marino per il rivestimento dell'intero fronte basamentale, nell'ambito di quel dialogo originario tra arte e architettura che caratterizza non solo la Torre delle Nazioni, ma molti edifici della Mostra d'Oltremare.

Questo rapporto tra arte ed architettura è ulteriormente saldato dal progetto illuminotecnico che 'vestirà' la torre riproducendo attraverso la luce i rapporti e le dimensioni originarie: basamento, corpo e coronamento daranno dimensione durante le ore notturne alla forma dell'edificio, lasciando in ombra le pareti cieche e mettendo in piena luce le pareti trasparenti.

Gli ambienti dell'interrato, caratterizzati dalla presenza della Sala Dorica, rivestita integralmente di tessere di mosaico color oro, dove sarà operato un restauro filologico, saranno completati con la realizzazione del *foyer* e dei servizi igienici.



Sono previste nuove pareti divisorie per la compartimentazione dei locali tecnici e di deposito.

Il terrazzo, come da progetto originario del Ventura che aveva previsto un tetto giardino mai realizzato, sarà destinato ad ospitare uno spazio belvedere anche a servizio della caffetteria, che sarà realizzata all'ultimo piano. Si prevede il completo recupero della superficie con la posa di una nuova pavimentazione galleggiante in legno che conferirà a questo spazio il senso di uno spazio sospeso sull'area occidentale della città.

Anche la fontana a pavimento esistente, una vasca circolare, sarà rifunzionalizzata ed integrata al rinnovato terrazzo, protetto da una balaustra in ferro che ne rappresenterà al tempo stesso limite fisico e coronamento della intera costruzione.

#### *Attualità di un'architettura*

La modernità figurativa della Torre delle Nazioni costituisce uno dei principali luoghi della Napoli del XX secolo, rappresentando, all'interno dell'orizzonte contemporaneo, il senso stesso di modernità. La modernità intesa come modulazione di un linguaggio collettivo, in un preciso contesto storico e geografico. La proposta di conservazione si affida ad azioni

capaci di definire temi di grande rilievo quali il rapporto tra esistente e nuovi interventi, tra tipologie architettoniche e nuovi programmi, tra dimensione individuale e collettiva e tra bisogni comunitari e soluzioni adeguate.

L'architettura, sorretta dalle due pareti opache contrapposte alle due pareti trasparenti, e affidata ad uno schema a pianta centrale che sviluppa la sequenza di piani sfalsati – una esperienza che modula continuamente lo sguardo dalle doppie altezze dello spazio interno alla profondità dello spazio esterno, che propone al contempo una condizione museografica libera dai vincoli di una certa tradizione – testimonia senza dubbio l'attualità di questo edificio e il suo essere moderno.

La Torre delle Nazioni, nel paesaggio della Mostra d'Oltremare, è dunque emblematica sintesi del sistema ordinatore degli assi, stradali e prospettici, che strutturano e definiscono posizione e temi: centro del principale spazio pubblico, fronteggia la città con due pareti opache e filtra la collina di via Manzoni e il lungo sedime della Fontana Esedra attraverso le due pareti trasparenti. Una modernità come modulazione di un linguaggio, in un preciso contesto storico e geografico, il cui restauro significa soprattutto recupero del senso di 'continuità' proprio tra architettura e contesto.

#### Note

<sup>1</sup> E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Torino, Einaudi, 1968; *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. de Seta, Napoli, Guida, 1981; *Esperienza dell'architettura*, a cura di L. Molinari, Milano, Skira, 1997; L. Semerani, *Il senso della storia, continuità e discontinuità - The sense of history, continuity and discontinuity*, Milano, Unicopli, 1999; *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, a cura di L. Molinari, Milano, Archinto, 2000.

<sup>2</sup> F. Mangone, G. Belli, *Posillipo, Fuorigrotta, Bagnoli, Progetti urbanistici per la Napoli del mito 1860-*

*1935*, Napoli, Grimaldi Editori, 2011, p. 13.

<sup>3</sup> A. Ferlenga, *Progetto di restauro della Torre delle Nazioni a Napoli*, in «L'industria delle costruzioni», n. 283, maggio 1995, p. 47.

<sup>4</sup> Cfr. R. Paone, *Ancora sul restauro dell'Architettura moderna*, in «In Formazione», n. 2, dicembre 1993.

<sup>5</sup> Di grande attendibilità risultano i metodi di rilevamento basati sulla fotografia e sul raddrizzamento fotografico, nonché quelli derivanti dall'uso della moderna strumentazione basata sui progressi delle tecnologie informatiche. A tal proposito si veda R.A. Genovese, *Tecniche per il restauro. Note sul rilevamento fotogrammetrico*,

Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1994.

<sup>6</sup> Cfr., in proposito, R. di Stefano, *Il recupero dei valori*, Napoli, Edizioni scientifiche Italiane, 1979.

<sup>7</sup> Per maggiori approfondimenti si vedano: F. La Regina, *Il restauro della città di pietra. Metodologie progettuali e criteri di intervento*, in *La città di pietra. Arte e cultura della lavorazione e della conservazione del patrimonio lapideo* (atti del convegno, Napoli 1994); *Monitoraggio e prove non distruttive* (atti del convegno, Napoli 1992), in «Restauro», n. 121, 1992.

<sup>8</sup> Cfr. G. Biscontin, *Tecniche della conservazione dei materiali lapidei*, in *La città di pietra*, cit.



# I fantasmi del palcoscenico: il fregio dell'Arena Flegrea fra Nicola Fabricatore e Tullia Matania

Gaia Salvatori

Nel testo *Problemi del teatro di massa*, scritto nel 1940 dall'architetto Giulio De Luca come piattaforma teorica della sua imponente e innovativa opera di progettazione del teatro all'aperto della Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, si legge che «l'ambiente del teatro dovrà essere nudo, impersonale, per essere sempre e soltanto una cornice al fatto principale che è la scena»<sup>1</sup>.

Coerentemente con quest'assunto, per il principale elemento decorativo dell'Arena Flegrea – consistente in un fregio della lunghezza di 114 metri e dell'altezza di 6 e concepito nell'ambito della progettazione del teatro fra il 1938 e il 1940 – l'architetto optò sostanzialmente per una cornice della cornice, utile come elemento di raccordo con l'ambiente esterno e coronamento estetico aperto all'accoglienza del pubblico. Affidare un ruolo centrale a un fregio dall'ampiezza monumentale rispondeva, d'altra parte, a quel sistema integrato delle arti che l'intera operazione urbanistico-architettonico-decorativa della Prima Mostra Italiana d'Oltremare incarnava.

Solo di recente gli studi hanno riconosciuto il ruolo importante che le arti decorative hanno rivestito nell'impianto della mostra, collocandolo nel contesto della rinascita di esse negli anni fra le due guerre. Così, puntuali ricerche d'archivio hanno permesso di studiare bozzetti, fotografie, carteggi, utili alla ricostruzione storica anche dell'apporto artistico-decorativo, a lungo rimasto trascurato, all'architettura dei padiglioni e dei relativi allestimenti<sup>2</sup>.

In tale «quartiere delle arti»<sup>3</sup> – come fu riconosciuto l'intero complesso della Mostra d'Oltremare da Michele Biancale nel 1940 – il fregio, che divenne parte integrante dell'architettura del teatro all'aperto, fu tra gli interventi più significativi. Esso finì col rispondere in pieno al principio dell'unità delle arti, maturato nel corso degli anni Trenta, in cui tuttavia l'architettura manteneva il primato<sup>4</sup>. L'architetto, come *deus ex machina*, pensava al progetto già anche in relazione alla possibilità di richiedere «l'intervento di determinati artisti»<sup>5</sup>, e tanto sarà avvenuto anche nel caso dell'Arena Flegrea.

L'intera configurazione architettonica dell'arena, sia nel suo primo progetto del 1938 che in quello realizzato nel 1940, era stato il «frutto di uno studio dell'intera storia della progettazione degli edifici per spettacoli (dai teatri greci a quelli di Pompei fino alle esperienze contemporanee)»<sup>6</sup>; ebbene, altrettanta at-

tenzione alla storia, «un'idea iconografica che spaziava dalle Atellane fino al XVIII secolo, rappresentando figure e gruppi simboleggianti il teatro»<sup>7</sup>, si legge nel bozzetto del fregio e nelle documentazioni fotografiche della sua realizzazione, opera del pittore napoletano Nicola Fabricatore<sup>8</sup>: un programma iconografico, articolato in una sequenza di ventitré gruppi di figure, atteggiati in movenze composte a restituire una storia del teatro per immagini, che si dispiega a ritmo calibrato in orizzontale come a dare forma figurativa al pensiero architettonico, alimentatosi alla stessa storia.

La foto del bozzetto in tutta la sua lunghezza fu pubblicata nel fascicolo di gennaio de *L'Illustrazione Italiana* del 1940<sup>9</sup>, poco prima dell'inaugurazione del complesso della Mostra d'Oltremare, ed è oggi un prezioso documento di un'opera quasi totalmente perduta.

Il clima che ispirò la realizzazione dell'arena di De Luca e del fregio di Fabricatore – un imponente mosaico lapideo con figure e gruppi ispirato, appunto, alla storia del teatro nei secoli – trapelava, in quei mesi febbrili che precedettero lo scoppio della guerra, nelle parole di Bottai pronunciate in occasione dell'apertura della VII Triennale di Milano, quando si riferisce al problema dell'arte come ad un problema di «potenza artistica» cui si giunge con la «fusione delle arti»<sup>10</sup>.

Quanto il partito decorativo dovesse rispettare sottomesso e fedele l'impianto architettonico è stato riconosciuto anche per il Teatro Mediterraneo nell'ambito della stessa Mostra d'Oltremare<sup>11</sup>; tuttavia per l'Arena, come per quest'ultimo teatro e, aggiungerei, per tutte quelle altre «gigantesche sculture animate»<sup>12</sup> quali furono i vari padiglioni della Mostra, la fusione riguardava anche la scenografia dell'insieme: lo spazio circostante, il paesaggio, il verde attrezzato, la cui progettazione era stata affidata a Carlo Cocchia e Luigi Piccinato.

Ciò risulta evidente nelle dodici tavole a colori fuori testo che il *Documentario* della Prima Mostra Italiana delle terre d'Oltremare pubblicò nel maggio del 1940: un volume di propaganda con molte inserzioni pubblicitarie in cui il *fil rouge* è dato da una sequenza di splendide tavole – non firmate e di cui non si fa menzione alcuna nella pubblicazione – che documentano padiglioni, edifici, fontane e teatri, ma principalmente paesaggi entro i quali l'architettura della mostra si dispiega. Ho già altrove avanzato l'ipotesi che l'autore di esse potesse



essere stato l'architetto, pittore e grafico italo-americano Fernando Ciavatti che, alla fine degli anni Trenta, lavorò per la tipografia napoletana di Giovanni e Catello Raffone, attiva in quegli anni anche per la Mostra d'Oltremare<sup>13</sup>: un sottile interprete, in chiave grafica ed illustrativa (per quanto misconosciuto), della relazione fra scenari urbani e paesaggio con gusto pittorico ed efficaci tagli compositivi obliqui a volo d'uccello. A proposito della tavola che illustra l'Arena, il *Documentario* sottolinea che ad essa si arrivasse «attraverso viali che richiamano l'architettura floreale classica, perché disposti a righe alterne di lauri e cipressi [...] La costruzione arditissima e funzionale è in travertino con un fronte principale a scalee, fra le quali si aprono delle grandi aiuole. In alto corre un fregio di 150 metri di lunghezza per sette di altezza, composto da un mosaico con dodici gruppi di figurazioni classiche»<sup>14</sup>.

In tale contesto, il fregio di Fabricatore dovette essere, dunque, un «forte segnale di passaggio fra spazio interno e spazio esterno»<sup>15</sup>, opera di un pittore affermato ed apprezzato, anche per essere stato un deciso interprete di quel connubio modernità-tradizione che accomunò diversi artisti napoletani negli anni fra le due guerre<sup>16</sup>. Nel disegno architettonico di De Luca, che integrava arte e natura, Fabricatore ebbe un efficace ruolo di complemento anche per aver incarnato la medesima filosofia dell'architetto modernista, aperta al dialogo con la storia e capace di interpretare quella 'classicità moderna' ispiratrice di tutte le arti.

Nicola Fabricatore (1888-1962) era, all'epoca della commissione per l'Arena, fra i protagonisti del 'ritorno all'ordine' in ambito partenopeo<sup>17</sup>, aveva partecipato a quasi tutte le edizioni delle mostre sindacali (dal 1929), a più d'una Quadriennale e Biennale veneziana riscuotendo apprezzamenti dalla critica per la purezza del disegno, l'eleganza stilistica, il linguaggio «lucido, colorato ed epidermico, senza tonalità sostanziate nelle forme»<sup>18</sup>. Ebbene, la «maniera costruttiva»<sup>19</sup> della sua pittura maturata già dagli anni Venti, e il passaggio «dagli im-

A pag. 512

1. Fernando Ciavatti (attrib.), L'Arena Flegrea, tavola litografica fuori testo (da *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli - 9 maggio/15 ottobre 1940 XVII. Documentario*, Industrie Grafiche Gros Monti & C., Torino 1940).

2. Nicola Fabricatore, *Bozzetto del fregio per l'Arena Flegrea*, 1938-39, prima parte (da «L'Illustrazione Italiana», n. 4, a. LXVII, 28 gennaio 1940-XVIII).

3. Nicola Fabricatore, *Bozzetto del fregio per l'Arena Flegrea*, 1938-39, seconda parte (da «L'Illustrazione Italiana», n. 4, a. LXVII, 28 gennaio 1940-XVIII).

4. Tullia Matania, *Bozzetto per tre dei diciotto graffiti del palazzo del Ponte di Tappia*, 1956-57, matita su carta (Collezione dell'Autore).

5. Tullia Matania con Alfano e Mascaro sul cantiere dei graffiti del Ponte di Tappia, 1957, Napoli, foto.

pasti di un colorismo intenso di matrice manciniana, a una rappresentazione sempre più ferma e addirittura cristallina»<sup>20</sup> sembrano culminare nel bozzetto del mosaico dell'Arena: una sorta di «statuaria pittorica»<sup>21</sup>.

Tanto sicuramente si può evincere dalla lettura di una porzione del monumentale mosaico, realizzato con tessere di pietre diverse (mediante di centimetri 2 x 2) di varie colorazioni tendenti al monocromo (bianche, rosa, beige, grigie e nere), unica parte oggi sopravvissuta (circa 80 metri quadrati) del lungo fregio. Tale piccola sezione dell'intera superficie, originariamente di circa 600 metri quadrati, fu recuperata nel 2007 (esiste un grafico di rilievo) e solo dieci anni dopo è stata affidata dall'Ente Mostra al laboratorio di restauro della Università Suor Orsola Benincasa<sup>22</sup>: essa comprenderà – a restauro ultimato – tre gruppi di figure riconosciute fra quelle al centro del frontone dell'Arena.

Il mosaico, lacunoso e seriamente compromesso in più parti, fra vicende belliche e incuria, era stato drasticamente strappato dal supporto nel 1990 per iniziativa dello stesso architetto De Luca che coinvolse, forzatamente, l'opera di Fabricatore nel piano di abbattimento della vecchia struttura a favore della ri-





6. Tullia Matania, Figure danzanti filiformi in casa Matania, primi anni Novanta, Napoli.

7. Tullia Matania, Bozzetto sul tema della danza per il fregio non realizzato dell'Arena Flegrea, particolare matita su carta parzialmente ricalcato a penna, Napoli, 1990.

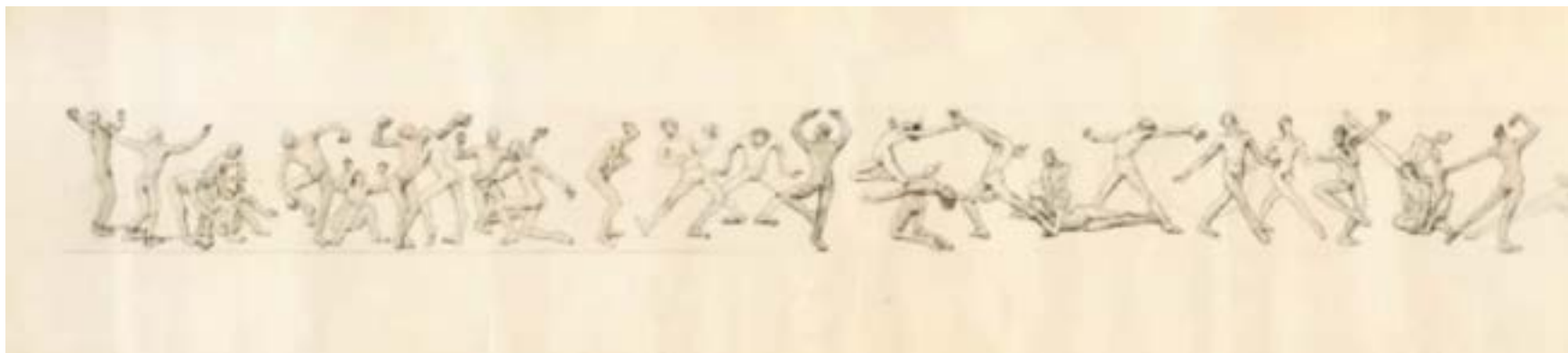
costruzione di una nuova più rispondente a nuove esigenze. Le sorti del mosaico erano state segnate nel progetto che l'architetto aveva presentato nel settembre 1989 alla Sovrintendenza di Napoli in cui proponeva la rimozione definitiva del grande fregio ritenuto di «scarso valore artistico [per] la sua chiara discendenza da riproduzioni di maniera di mosaici e pitture vernacolari e musive greche e pompeiane»<sup>23</sup>. Nello stesso contesto dichiarava, poi, che fosse «preferibile sostituirlo con un'opera di sicuro valore qualitativo, non obbligatoriamente figurativa, da affidare ad un artista di sicure capacità che già si sia sperimentato in opere di grande respiro e di grosse dimensioni»<sup>24</sup>. De Luca finì per assimilare, evidentemente, architettura e decorazione anche nella de-costruzione/ricostruzione dell'impianto, sull'onda lunga, direi, di una duplice radicata convinzione: quella relativa al 'primato' dell'architettura, pur nello spirito di una fusione delle arti di stampo modernista, e quella

della auspicata 'flessibilità' originaria della sua architettura, all'occorrenza 'reversibile'<sup>25</sup>.

Ebbene, la demolizione fu rapidamente compiuta, ma le opere furono sospese già nel 1991, come è stato ricordato per mancanza di copertura finanziaria<sup>26</sup>.

In tale lasso di tempo (fra il 1990 e il 1991), però, e in attesa della ripresa dei lavori di ricostruzione del teatro (che sarebbero iniziati, poi, solo nel 1998), l'architetto dovette interrogarsi se optare per una «deliberata riscrittura senza ornamenti»<sup>27</sup> o affidare un nuovo intervento decorativo per la fascia orizzontale di facciata (ridotta, per altro, di spessore) ad un altro artista, informato ad un diverso programma iconografico e stilistico. L'esito si riconobbe nella prima soluzione, come si evince dall'evidenza; tuttavia, una testimonianza inedita, ossia il rinvenimento di un bozzetto sul tema della danza dell'artista napoletana Tullia Matania, ci induce a credere che, nella storia tormentata dell'Arena Flegrea, il 'fantasma' del fregio di Fabricatore non dovesse rimanere l'unico.

Evidentemente De Luca non rinunciò del tutto al dialogo con l'arte contemporanea, seppur riprendendo un filo sotteso alla sua stessa storia e (forse inconsapevolmente) persino alla storia dell'altro protagonista negletto dell'arena, Nicola Fabricatore. Non ci è dato conoscere se e quali artisti De Luca avesse contattato per portar a compimento il suo progetto di ricostruzione dell'Arena, ma è almeno oggi certo che la scelta si sia fermata su una persona di sua fiducia conosciuta negli anni della sua vita professionale fra il 1948 e gli anni Cinquanta. Si trattava di Tullia Matania<sup>28</sup>, coniuge di un suo amico e collega, l'architetto Raffaello Salvatori, evidentemente riconosciuta come «un artista di sicure capacità che già si sia sperimentato in opere di grande respiro e di grosse dimensioni» (come dichiarava nella citata relazione del 1989). Tullia Matania, infatti, proprio negli anni della collaborazione per diversi progetti e cantieri napoletani fra De Luca e Salvatori, aveva realizzato un'opera di arte applicata all'architettura assai impegnativa per un palazzo, progettato dall'architetto Salvatori per l'impresa Serrato, consistente in graffiti su diciotto pannelli (di 3 metri di altezza e 2,50 di larghezza) sul tema dei lavori edili, realizzati direttamente sul posto su intonaco bicolore. L'opera monumentale – nove pannelli per ciascuno dei due lati corti dell'edificio al centro del Rione Carità – fu terminata nel 1957 con l'assistenza in cantiere dei giovani Carlo Alfano e Sergio Mascaro<sup>29</sup>, come documentano



anche alcune belle fotografie, e costituisce una delle poche riuscite imprese a Napoli di stretta fusione fra architettura, arte figurativa e decorativa, dopo la Mostra d'Oltremare<sup>30</sup>. La «qualità narrativa»<sup>31</sup> dell'arte dell'allora poco più che trentenne Tullia Matania, con la sua «notevole capacità sperimentale rispetto alle tecniche e ai materiali»<sup>32</sup> maturata nell'ambito di una solida tradizione familiare, «si rivelò allo sguardo dei napoletani [in] quella sorta di arcaica Lettera aperta a Picasso costituita dai graffiti su intonaco sull'edificio di Ponte di Tappia»<sup>33</sup>.

Mi affido alle lucide e appassionate parole di Stefano Causa per restituirne qualche tratto: «I pannelli raffigurano figure maschili di operai su un fondo monocromo. Sono ripresi mentre lavorano, fuori da ogni determinazione ambientale che non sia quella, reale, della parete di supporto. L'effetto, potentemente illusivo, ritma i movimenti dei gruppi di figure idealmente arrampicate su ponteggi e identificate solo dal contorno. Un bianconero di inusitata ricchezza che Tullia avrà imparato a dosare dalle copertine bicromate firmate dal padre Ugo per il 'Mattino illustrato', fino a fine anni 1920»<sup>34</sup>. Nelle foto citate, Tullia «in tuta, è in piedi sull'andito al decimo piano con due apprendisti d'Accademia, entrambi della generazione del '30, Sergio Mascaro (1934-1973) e Carlo Alfano (1932-1990)»<sup>35</sup>: un'avventura in cui «si rimodulano i rituali di un antico mestiere come la pittura murale, regolata mescolanza di passione, tecnica e sudore»<sup>36</sup>.

Come l'artista stessa ha raccontato «si saliva a piedi sulle scale appena costruite portando sotto braccio gli enormi rotoli di cartone su cui io avevo disegnato la scena che sarebbe dovuta essere riprodotta sui pannelli»<sup>37</sup> e in particolare «si preparavano i pannelli [...] con un doppio strato d'intonaco a due colori: prima un massello di terra rossa di Pozzuoli, poi, quando questo non era ancora completamente asciutto, si passava una seconda mano di ocre chiare come una fibra naturale. Solo allora poteva cominciare la fase più delicata del lavoro: si poggiava il cartone sul pannello e se ne punzonava il disegno; si procedeva allo spolvero, coprendo il cartone di grafite che, là dove c'era stata la punzonatura, passava sul pannello rendendo evidente il di-

segno; infine io, seguendone le linee, procedevo all'incisione dell'intonaco, e realizzavo le figure giocando col contrasto fra i contorni rossi e le superfici chiare»<sup>38</sup>. A distanza di circa cinquant'anni «quei graffiti su intonaco celebranti l'uomo di ferro sono stati restaurati senza un criterio finendo per scontentare molti, tra cui l'autrice (originariamente erano in avorio e terra rossa, ora ridipinto in giallo contro il suo parere). Pure, restano leggibili nell'idea di partenza: saggiare un accordo con le lastre ceramiche di Macedonio, risalendo fino all'architettura che gli fa da cornice»<sup>39</sup>.

Quanto al linguaggio figurativo, ai pannelli del Ponte di Tappia Causa ha riconosciuto specifiche eredità culturali, da Picasso a Guttuso fino a risalire alle formelle del portale bronzeo di Carlo de Veroli sul portale della Provincia. «Le dieci formelle di De Veroli risalgono al 1936 e oggi sopravvivono nel superbo e mutilo complesso di opere fasciste che, dal 1944, si ricovera in Piazza Matteotti»<sup>40</sup>. Ma – aggiunge Causa – «le invenzioni di De Veroli e subito dopo della nostra artista non s'iscrivono dentro fenomeni da leggere l'uno come il rovescio dell'altro; semmai come stilisticamente conseguenti (e diverse terrecotte e gessi di De Veroli, anche inediti, sono tuttora in casa Matania). Quei pannelli di fine anni '50 rimettono fisicamente su parete istanze figurative del ventennio precedente, da Notte ai giovani del cosiddetto Gruppo Flegreo allo stesso De Veroli. Ne costituiscono un ripensamento critico»<sup>41</sup>.

Quanto di questa storia fosse nota a Giulio De Luca, non è dato sapere, ma è almeno ipotizzabile che, collega ed amico del marito di Tullia (Raffaello Salvatori) negli anni '50, fosse probabilmente anche al corrente degli stretti legami di amicizia e stima intercorsi, sin dal primo decennio del Novecento, fra la famiglia Matania e Fabricatore. Certamente ne venne a conoscenza quando tra il 1989 e il 1990 propose a Tullia Matania di sostituire l'originario mosaico in via di smantellamento con una nuova opera da affidarle: la Matania dichiara tutt'oggi di aver comunicato a De Luca di non aver condiviso l'impresa, soprattutto per il rispetto e la stima coltivata nei decenni per l'artista Fabricatore, assiduo frequentatore di casa Matania e amico fraterno del padre, Ugo Matania.<sup>42</sup>

Tuttavia, per le insistenze di De Luca, l'artista iniziò a lavorare al bozzetto. Il tema concordato s'incentrò sulla danza, rivisitata – come era stato per il teatro nel mosaico originario – nelle epoche della storia (dalle danze rituali, alla pantomima, alla acrobatica, alla classica, fino alla danza moderna), ma anche reinterpretata, nelle sue diverse tipologie, nel rapporto maschile/femminile, in una metafora di più ampio respiro sul senso dello spettacolo della condizione umana, quando «lo spettacolo comincia» – come dichiara la stessa Tullia Matania – nel 'passo a due', fra estenuanti 'prove di ballo', corpi velati e figure che escono di scena<sup>43</sup>.

Il tema era alla Matania assai caro, sia per una coltivata passione giovanile (aveva partecipato negli anni '30 al corpo di ballo del Carro di Tespi), sia per aver ispirato diverse sue opere negli anni della maturità: dal quadro intitolato, appunto, *Figure danzanti* nell'ambito della serie dedicata alle *foglie* a metà anni '70, fino alle figurine filiformi in ferro e

rame, realizzate agli inizi degli anni '90, in concomitanza con le installazioni di *Victimae Mundi* (1994), ove si assiste – come scrisse Ferdinando Bologna – ad «un vero e proprio trasferimento del linguaggio pittorico in quello plastico»<sup>44</sup>. «Il filo è materia sfuggente, ma nelle sue mani è stato duttile o fermo», aveva notato già nel 1993 Romeo De Maio a proposito di questa nuova fase di ricerca di Tullia Matania<sup>45</sup>. Con la medesima 'ferma duttilità' ella avrebbe realizzato il nuovo fregio per l'Arena Flegrea, se alla commissione fosse stato dato seguito. Per essa avrebbe adottato una tecnica simile a quella dei graffiti del Rione Carità, oppure l'incisione su marmo, praticata assiduamente dagli anni '70, anche per opere monumentali<sup>46</sup>, sempre all'insegna della sperimentazione tecnica e materica.

La mancata realizzazione del bozzetto, che in questa sede si pubblica per la prima volta, ha suo malgrado aggiunto in extremis un nuovo 'fantasma' al palcoscenico dell'Arena.

#### Note

<sup>1</sup> G. De Luca, *Problemi del teatro di massa*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1940 (p. 20 della ristampa anastatica in G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli 1938-2001*, Napoli, ArtstudioPaparo, 2013). Nella trascrizione della citazione il corsivo è mio.

<sup>2</sup> G. Arena, *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Edizioni Fioranna, 2011, con riferimenti precedenti in G. Salvatori, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli nel XX secolo*, Napoli, Luciano editore, 2003, pp. 60-69. Si veda anche A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Artstudio-Paparo, 2009.

<sup>3</sup> M. Biancale *La Prima Mostra Triennale delle terre d'Oltremare*, in «Le Arti», a. III, f.lo I, ottobre-novembre 1940, pp. 54-57, citato in G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit., p. 102.

<sup>4</sup> Cfr. M.G. Messina, *Lo 'Stile 2%'*, in *2%/717/1949. La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Roma, Cura Books, 2017, p. 17.

<sup>5</sup> Ivi, p. 21 in relazione ad un'inchiesta sul tema promossa dalla rivista «Primato» sulle decorazioni artistiche nelle opere edilizie normate, come legge del 2%, già da una circolare governativa del 1937.

<sup>6</sup> G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 49.

<sup>7</sup> I. Valente, *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso tra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili* (catalogo della

mostra, Maschio Angioino - Villa Pignatelli, Napoli 28 ottobre - 5 dicembre 2000), Napoli, Electa Napoli, 2000, p. 61.

<sup>8</sup> La prima ricostruzione puntuale su Nicola Fabricatore – erroneamente citato come Fabbriatore – (Napoli 1888-1962), si deve a G. Casese, *La Pittura in Italia. Il Novecento/1*, tomo 2, Milano, Electa, 1991, pp. 877-878.

<sup>9</sup> L. De Lillo, *Potenza imperiale dell'Italia fascista nei riflessi della prima Mostra delle Terre d'Oltremare*, in «L'Illustrazione Italiana», a. LXVII, n.4, 28 gennaio 1940 - XVIII, pp. 103-106.

<sup>10</sup> G. Bottai *Discorso per la inaugurazione della VII Triennale a Milano*, in «Le Arti», a. II, f.lo IV, aprile-maggio 1940, pp. 221-222, citato in G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit., p. 93.

<sup>11</sup> Rimando ai miei studi precedenti in merito: G. Salvatori, *Nelle maglie della storia*, cit., p. 65.

<sup>12</sup> L. Pagano, *Parco Faunistico. 1940 - Luigi Piccinato*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 96.

<sup>13</sup> Cfr. G. Salvatori, *Nelle maglie della storia*, cit., pp. 65-69.

<sup>14</sup> *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940, XVII, Torino, Industrie grafiche Gros Monti & C, 1940, p. 38 (le indicazioni sulla misurazione risultano difformi da quelle effettive).

<sup>15</sup> K. Fiorentino, *Architettura. Arte e decorazione a Napoli nel '900, in 9cento. Napoli 1910-1980 per un museo in progress*, Napoli, Electa Napoli, 2010, p. 93. Su quest'aspetto si è soffermato anche G. Arena, *Visioni d'Oltremare*, cit., p. 153.

<sup>16</sup> Cfr. su tali aspetti, in primo luogo: *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, a cura di M. Picone Petrusa, Milano, Fabbri editori, 1986.

<sup>17</sup> M. Picone Petrusa, *La Pittura napoletana del '900*, Sorrento, Franco Di Mauro, 2005, p. 23. Si veda anche: I. Valente, *Fabbricatore, Nicola*, in *Dizionario Biografico*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 1993, pp. 656-658, con ampia bibliografia.

<sup>18</sup> M. Biancale, *La XV Internazionale d'arte a Venezia. Eliminazioni e sintesi critiche del nostro inviato speciale*, in «Popolo di Roma», Roma, 4 maggio 1926, citato in I. Valente, *Nicola Fabricatore*, in *Arte a Napoli*, cit., p. 329.

<sup>19</sup> M. Picone Petrusa, *Gli anni difficili. Le arti a Napoli dal 1920 al 1945*, in *Arte a Napoli*, cit., p. 32.

<sup>20</sup> M. Picone Petrusa, *La Pittura napoletana del '900*, cit., p. 36.

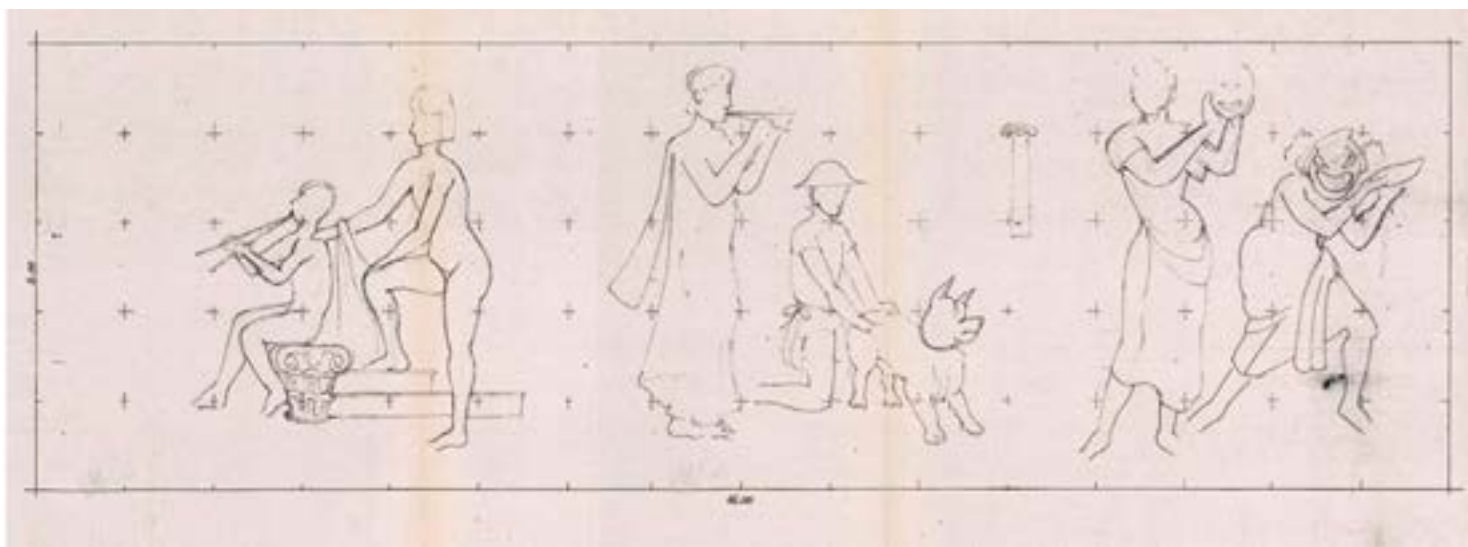
<sup>21</sup> A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., p. 121.

<sup>22</sup> Si ringrazia la prof.ssa Monica Martelli Castaldi per le informazioni e la visione del laboratorio in itinere. Cfr. *Mostra d'Oltremare - Napoli. Intervento conservativo su parte dei mosaici che decoravano il frontone della prima Arena Flegrea. Intervento di recupero, conservazione e identificazione delle sezioni distaccate e possibili ipotesi di rimontaggio. Rapporto intermedio*, n. 1, 14 giugno 2017.

<sup>23</sup> G. De Luca, *Programma progettuale*, in *Relazione generale al Progetto di ricostruzione dell'Artena Flegrea*, settembre 1989, p. 6, citato in G.



- Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 84. Per la storia della vicenda della distruzione e della ricostruzione dell'Arena dopo il 1990, rimando agli studi di G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> G. Borrelli, 1940. *Prima Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli*, in *Le Esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, «Quaderni Di. Di-segno come scrittura/lettura», 11, 1990, p. 169 e G. Menna, *L'Arena Flegrea*, cit., p. 39.
- <sup>26</sup> *Ivi*, p. 88.
- <sup>27</sup> Così definì Benedetto Gravagnuolo l'opera inaugurata nel 2001: citato in *ivi*, p. 91.
- <sup>28</sup> Sul percorso artistico di Tullia Matania (classe 1925) si veda, almeno, S. Gallo, *Tullia Matania e Terra Arsa. Storia di un'opera e di un percorso artistico a Napoli tra modernità e tradizione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.
- <sup>29</sup> Cfr. M. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, cit., p. 113.
- <sup>30</sup> Alla decorazione del palazzo contribuì anche Giuseppe Macedonio con due grandi pannelli ceramici. Cfr. S. Causa, *Un altro Novecento napoletano*, in *Giuseppe Macedonio. Disegni e bozzetti*, a cura di D. Lucignano, Napoli, Edizioni Fioranna, 2012, pp. 7-24.
- <sup>31</sup> S. Causa, *Un altro '900 a Napoli. Tradizione e sperimentazione nell'arte di Tullia Matania*, in *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di G. Giammattei, E. Bufacchi, Napoli, Guida editori, 2018, p. 426.
- <sup>32</sup> M. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, cit., p.113.
- <sup>33</sup> S. Causa, *Un altro '900 a Napoli. Tradizione e sperimentazione nell'arte di Tullia Matania*, cit., p. 427.
- <sup>34</sup> *Ivi*, p. 433.
- <sup>35</sup> *Ivi*, p. 434.
- <sup>36</sup> *Ivi*, p. 436.
- <sup>37</sup> *Ibidem*.
- <sup>38</sup> A. Parisi, *Tullia Matania, la sensibilità dello sguardo nella fiducia nel lavoro*, in *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e decorazione* (atti del convegno), Napoli, Fioranna, 2011, p. 366.
- <sup>39</sup> S. Causa, *Un altro '900 a Napoli. Tradizione e sperimentazione nell'arte di Tullia Matania*, cit., p. 448.
- <sup>40</sup> *Ivi*, p. 437 in cui si fa riferimento ad A. Basilico, *Il volto decorato dell'architettura*, cit., p. 73. Si veda anche M. Picone Petrusa, *Gli anni difficili*, cit., pp. 37-39.
- <sup>41</sup> S. Causa, *Un altro '900 a Napoli. Tradizione e sperimentazione nell'arte di Tullia Matania*, cit., pp. 437-438, ove l'autore fa riferimento a: *Omaggio a Giovanni Brancaccio*, catalogo della mostra a cura di V. Corbi, Napoli, Paparo Edizioni, 2006.
- <sup>42</sup> Un gruppo di ventisei cartoline illustrate, datate fra il 1909 e il 1922, ritrovate nell'archivio Matania, documentano il rapporto costante coltivato fra i Matania e Fabricatore.
- <sup>43</sup> Quanto riportato è stato tratto da recenti dichiarazioni orali dell'artista. Nell'archivio Matania recentemente è stato rinvenuto un carteggio fra Tullia Matania e Giulio De Luca risalente al maggio-giugno 1990 che conferma quanto in questa sede delineato: all'artista fu commissionato il bozzetto per il nuovo fregio, ma per scarsità di risorse finanziarie non ne fu possibile la realizzazione. Fra le parole di De Luca si legge: «i lavori di ricostruzione dell'Arena procedono, ma il finanziamento ottenuto copre sì e no una metà dell'importo dell'opera. In queste condizioni è impossibile parlare di spese che non siano assolutamente indispensabili al completamento funzionale. [...] Non ho abbandonato l'idea di decorare il frontone, ma occorre rinviarla a tempi successivi, se verranno» (lettera autografa di G. De Luca indirizzata a Tullia Matania, in data 31.05.1990, Archivio Matania, Napoli).
- <sup>44</sup> F. Bologna, *Le Victimae Mundi di Tullia Matania*, in *Victimae Mundi di Tullia Matania* (catalogo della mostra, Napoli, Chiesa di San Francesco delle Monache, luglio 1994) Napoli, Istituto Italiano di Studi Filosofici, Associazione Ugo Matania, Italia Nostra, Napoli, 1994, p. n.n.
- <sup>45</sup> Cfr. R. De Maio, *Cognizione femminile del dolore*, in *Idem, Rinascimento lievemente narrato*, Napoli, Guida, 1993, pp. 116-117.
- <sup>46</sup> Cfr. *Tullia Matania. Marmi* (catalogo della mostra, Roma, Istituto Nazionale della Grafica, Palazzo Poli, 18 maggio - 1° luglio 2012), a cura di B. Crimaldi, Napoli, Alòs edizioni, 2012.



# Un cantiere didattico all'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli: il restauro del mosaico di Nicola Fabricatore dell'Arena Flegrea (1940)\*

Pasquale Rossi, Monica Martelli Castaldi

## *Premessa*

Nel Giardino delle Camelie dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, in uno degli ambienti dell'originaria struttura monastica, sono in corso i lavori per la ricomposizione e il restauro del mosaico del frontone della 'prima' Arena Flegrea, progettata da Giulio De Luca nel 1940.

Un'operazione laboriosa e difficile che testimonia l'impegno dell'Ateneo e del corso di laurea magistrale in *Conservazione e Restauro dei beni culturali* (LMR/02, quinquennale a ciclo unico, abilitante alla professione del restauro delle opere d'arte), uno dei percorsi abilitanti attivati in poche università italiane, sparse su tutto il territorio nazionale.

Dall'ottobre del 2015, ampliando la platea di convenzioni con enti, musei e istituzioni preposte alla tutela del territorio, è stata incentivata una rete di collaborazioni, in virtù della Terza Missione di Ateneo, con la finalità di operare sul territorio per la tutela del patrimonio artistico, ma anche con l'obiettivo di offrire ai discenti la possibilità di operare e restaurare opere prestigiose, talvolta particolari e significativi casi di studio.

Su concessione dell'Ente Mostra d'Oltremare S.p.A. e con il controllo e supervisione della Soprintendenza Belle Arti Paesaggio per il Comune della provincia di Napoli sono iniziati i lavori nel 2017. Nella disponibilità del Laboratorio Affreschi/Lapidei dell'Università sono stati portati i resti del mosaico realizzato da Nicola Fabricatore per l'Arena Flegrea. Si tratta di frammenti di una gigantesca opera che, per volere dell'architetto Giulio De Luca, nell'atto della riprogettazione dell'impianto (post 1991), furono definitivamente rimossi; le rimanenze dell'opera di Fabricatore, pittore molto attivo durante il Ventennio, sono riemerse in tempi recenti dai depositi della Mostra d'Oltremare.

La storia controversa dell'Arena, scritta da Giovanni Menna<sup>1</sup>, è quella di un'architettura inaugurata per l'Esposizione della Triennale d'Oltremare (1940), demolita nel 1990, ma poi ricostruita, e nuovamente inaugurata nel 2001. «Fatta, disfatta e rifatta» come efficacemente riporta Benedetto Gravagnuolo in un suo saggio, evidenziando come questa 'arena teatrale' sia da registrare allo stesso tempo come «prima e ultima di Giulio De Luca»<sup>2</sup>.

Partendo da questa storia emblematica nasce il tentativo di

recupero di un mosaico modernista ispirato alla classicità. Un tema concreto di confronto operativo e di incrocio tra varie discipline specialistiche (diagnostica, storia dell'arte, tecniche del restauro); dalla premessa diagnostica (indagini chimico-fisiche) alla ricognizione materiale (un vero puzzle interpretativo), dallo studio dei caratteri dell'opera alla ricomposizione delle tessere. Un lavoro multidisciplinare affidato alla maestria di esperti restauratori e docenti universitari, uno straordinario cantiere didattico per gli studenti del quinto anno di corso. Con l'opera e la supervisione di Monica Martelli Castaldi (docente di Tecniche del Restauro) e il tutoraggio di Chiara Scippa (tutor di laboratorio) è in fase di completamento la tesi di laurea (la prova pratica che prevede il conseguimento del titolo abilitante alla professione) di Marina Quagliozzi<sup>3</sup>; si tratta pertanto, a lavoro concluso, del restauro pilota di una figura del mosaico.

Dal contributo che segue emergono: questioni di metodo e di interpretazione artistica, aspetti e temi del recupero di un'opera d'arte, proposte di metodo per proseguire nella ricomposizione dell'esteso campo figurativo che, purtroppo, era stato volontariamente cancellato dall'architetto.

La realizzazione definitiva del lavoro sarà oggetto di ulteriore confronto, riguardante il tema della fruizione e l'eventuale e possibile allestimento su pannelli. Una 'questione aperta' che sarà affidata al dibattito fertile e continuo tra ente proprietario e organismi di tutela, tra studiosi del settore e specialisti di varie discipline che si stanno cimentando nel lavoro. E come sempre l'Università e il corso di Restauro saranno al servizio del territorio per la conoscenza e la tutela del patrimonio artistico cittadino e regionale.

## *La decorazione di Nicola Fabricatore.*

### *Ricomposizione di un mosaico di grandi dimensioni*

Nel 2017, l'Ente Mostra d'Oltremare si è rivolta al Suor Orsola Benincasa, Corso di Laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, per valutare il recupero di una porzione del grande mosaico realizzato da Nicola Fabricatore per il frontone della 'prima' Arena Flegrea, ritrovata nei depositi della Mostra d'Oltremare a Fuorigrotta.

Non era chiaro infatti se il materiale conservato nei depositi fosse effettivamente ricomponibile in qualcosa di concreto.



Si trattava di una sfida che si può davvero dire ‘di grandi dimensioni’, e che allo stato dei lavori in corso appare in buona parte risolta, grazie alla dedizione ed entusiasmo degli allievi del laboratorio di restauro delle superfici decorate dell’architettura (PFP1 - Percorso Formativo Professionalizzante), che hanno partecipato al ‘cantiere didattico’ e all’intervento. Durante il primo sopralluogo nei depositi della Mostra d’Oltremare abbiamo visionato le cassette che vi erano conservate. Si trattava di 70 ceste, ognuna con varie sezioni di mosaico, arrotolate, più o meno grandi, per un numero totale (secondo gli elenchi) di circa 450 sezioni (di cui ne abbiamo rilevate in realtà solo 358 sezioni ancora intere, e circa 9 ceste con tessere sciolte e prive di provenienza).

Il tutto è riportato in due elenchi custoditi presso l’Ufficio

A pag. 520

1. Ricostruzione del disegno del mosaico staccato.

2. Il frontone della prima Arena Flegrea, con la decorazione di Nicola Fabricatore. Si notano già alcune zone cadute nella parte centrale e sulla sinistra, oggetto dell’intervento di restauro condotto dall’Università Suor Orsola Benincasa.

3. Dettaglio di una foto di archivio (Archivio Mimmo Iodice). La linea continua rossa indica la parte di decorazione staccata e conservata nei depositi della Mostra d’Oltremare, archiviati in circa 450 sezioni, ora in buona parte nei

depositi dell’Università Suor Orsola Benincasa. La linea tratteggiata rossa indica la scena oggetto di studio della tesi di laurea condotta nell’ateneo come progetto pilota. La linea blu delinea le 5 sezioni prova già montate.

4. Mappa tematica e di studio per la ricomposizione dell’area musiva con la figura del ‘suonatore di flauto seduto’.

5. La delicata operazione di apertura delle prime sezioni nel Laboratorio dell’Università Suor Orsola Benincasa.

6. Dettaglio di un’altra sezione, in cui sono riquadrate alcune tessere degradate, scagliate e frantumate.

Tecnico della Mostra, nei quali le sezioni sono state suddivise per contenuto delle ceste o per ordine numerico delle sezioni. Gli altri, scarsi, documenti di archivio, non riportavano indicazioni sul processo di distacco del mosaico e non fornivano un grafico con la forma, la posizione e la numerazione delle sezioni staccate, schema indispensabile per il rimontaggio di un mosaico staccato.

Per individuare la parte da ricomporre, è stato fornito solo un disegno, non in scala, della zona che dovrebbe essere contenuta nelle cassette in deposito, e che quindi si dovrebbe riuscire a riformare utilizzando le 358 sezioni ritrovate al momento (oltre i frammenti e le tessere sparse contenuti nelle ultime cassette). Dal grafico le misure approssimative della porzione di decorazione ricomponibile dovrebbero essere di circa 16 metri di lunghezza per 6 metri di altezza.

Il mosaico originale che rivestiva l’intero frontone dell’Arena aveva una lunghezza di 114 metri e un’altezza di 6 metri, con una superficie complessiva di circa 700 metri quadri, mentre la porzione ritrovata, secondo il grafico, dovrebbe misurare solo 80 metri quadri. Non si hanno notizie del resto della decorazione mancante.

#### *La decorazione originale*

L’impianto decorativo ideato da Nicola Fabricatore, prevedeva grandi figure policrome su fondo bianco. Sul fondo, altre piccole forme delineate in nero (alcune stelle, un cocodrillo, un moncone di colonna con capitello, etc.).

I personaggi erano in totale 60 (fra figure umane ed animali) suddivisi in 23 gruppi, ognuno di essi con due o più figure, alcune in piedi, altre sedute o in movimento. I gruppi rappresentavano scene di teatro. Le tessere del fondo erano



bianche, mentre i volumi e il chiaroscuro dei personaggi erano ottenuti con tessere in tre colori: nero, rosa chiaro e rosa scuro. Particolarità di questo mosaico è l'uso di tessere in materiale calcareo, di grandi dimensioni. Le tessere sono prevalentemente di forma quadrata, ma alcune tessere sono state tagliate appositamente secondo le zone del disegno. Le tessere hanno circa due centimetri di lato, ma sono sottili per quella che in genere è la proporzione della parte di tessera che penetra nello strato preparatorio. Esse infatti misurano solo un centimetro e mezzo di spessore, e sono piane sia sul fronte che sul retro, fattore che riduce la presa all'interno della malta di allettamento. Questa particolarità è forse legata alla tecnica di realizzazione del grande mosaico che, dalle fonti consultate, sembrerebbe essere su cartone ovvero con tessere incollate a formare il disegno su grandi fogli, che venivano poi rovesciati e fatti aderire alla malta di allettamento per trasferirvi le tessere già formate in grandi aree. Solo poche sezioni (circa 10) conservano oggi i resti degli strati preparatori originali, che erano in malta a base di calce e sabbie pozzolatiche, in due strati di circa 2 centimetri di spessore cadauno.

#### *Il 'frammento' da ricostruire*

Nonostante la parte conservata nei depositi sia solo circa il 13% della decorazione originale<sup>4</sup>, la superficie finale ricomposta sarà un frammento di dimensioni grandissime. Ogni figura, all'interno del fondo bianco, avrà circa 5 metri di altezza, con una leggera deformazione allungata, prevista

dall'autore perché l'insieme doveva essere visto a distanza e dal basso. L'insieme relativo solo al primo gruppo studiato (il suonatore di flauto seduto), primo dei tre gruppi forse recuperabili, misurerà quindi circa 5 metri di base per 6 di altezza. Questo è oggi il progetto pilota, oggetto della tesi di laurea magistrale in *Conservazione e Restauro dei beni culturali* dell'allieva Marina Quagliozzi, dal titolo *La decorazione di Nicola Fabricatore, sul frontone dell'antica Arena Flegrea. Ricomposizione di un mosaico di grandi dimensioni in assenza di dati e riferimenti documentari relativi al distacco*, di cui chi scrive è relatrice, con il tutoraggio di laboratorio di Chiara Scippa e la correlazione, per la parte storico architettonica, di Giovanni Menna.

Se con le restanti sezioni si riusciranno a completare gli altri due gruppi che dovrebbero ritrovarsi fra le sezioni, non si avrà quindi un oggetto facile da gestire, né per le movimentazioni, né per la collocazione espositiva finale. Per questa ragione, uno dei primi temi trattati con la Soprintendenza e l'Ente Mostra d'Oltremare è stato dove e in che modo la decorazione verrà nuovamente esposta al pubblico, dati necessari sia per definire come realizzare il montaggio sul nuovo supporto, che per farlo in funzione del sistema di ancoraggio dei nuovi pannelli ad una struttura apposita, da costruire nel luogo destinato. Dopo vari incontri, si è deciso, in prima istanza, di esporre il mosaico sul fronte esterno del Centro Congressi, lungo il viale che porta all'Arena, ma si spera che la collocazione definitiva possa essere all'interno dello stesso edificio, nella grande sala al piano terra.



*L'intervento, criteri, difficoltà*

Il restauro del materiale superstite del grande mosaico dell'Arena Flegrea è un intervento molto complesso. La difficoltà maggiore sta certamente nella ricomposizione del disegno, vista la mancanza assoluta di elementi o documenti che diano indicazioni su come individuare le sezioni da ricongiungere e il giusto ordine. Le altre difficoltà riguardano la dimensione complessiva finale, peso e misure dei nuovi pannelli ricostruiti, la loro movimentazione, il loro stoccaggio durante i lavori, la nuova struttura di supporto, il sistema di ancoraggio, ed altro.

Dal punto di vista dell'intervento realizzato fino ad oggi, una volta trasportate le cassette ai laboratori dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, le sezioni arrotolate sono state leggermente inumidite e aperte delicatamente, poi sono state fotografate, identificate negli elenchi, suddivise secondo la numerazione originale e messe a deposito (ognuna su un supporto in legno) su scaffalature create appositamente in un grande ambiente adibito a deposito temporaneo.

L'intervento si è poi svolto in quattro fasi di lavoro, di cui due realizzate contestualmente:

7. Una fase di ricomposizione del mosaico nel Laboratorio dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.

8. Le operazioni di restauro e ricomposizione del mosaico dell'Arena Flegrea nel Giardino delle Camelie, spazio antistante il

Laboratorio Affreschi Lapidei dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.

9. La decorazione in una fase successiva. Sulla sinistra in alto, si inizia a formare la figura di cui poi si ricomporrà la testa e il busto, solo in parte ritrovato.

- Prima fase - operazioni conservative sul fronte e sul retro delle sezioni, per renderle più compatte e quindi di nuovo maneggiabili.
- Seconda fase - contemporanea alla precedente, per comprendere la sequenza dello smontaggio (di cui non si aveva descrizione né documentazione), capire come trovare i contatti fra le sezioni e ricomporre la parte di decorazione ancora esistente.
- Terza fase - per la realizzazione del montaggio di prova di alcune sezioni sul nuovo supporto, per trovare il giusto spessore e composizione della nuova malta di allettamento



e per valutare gli interventi relativi al trattamento finale delle lacune.

- Quarta fase - per la rimozione delle tele di intelatura, la pulitura della superficie originale, finalmente visibile, e

l'integrazione delle lacune per la presentazione finale. Si elencano brevemente le operazioni realizzate per ogni fase. Intervento Prima fase:

- Per risolvere i problemi alle singole sezioni o alle singole



tessere. Sul fronte, rinforzo della tela di velinatura 'originale' usata al momento del distacco. Con garza di cotone a maglia larga, aderita lungo le lacerazioni o sulle zone frammentate o a rischio di frammentazione, perché degradate dai biodeteriogeni, adesivo utilizzato Tylose Mh300<sup>5</sup> al 4% in acqua distillata.

- Sul retro, incollaggio e consolidamento delle tessere frantumate e scagliate. Con piccoli punti di resina epossidica bicomponente UHU, su uno strato d'intervento in resina acrilica, applicato solo sulle parti da far riaderire (Paraloid B72 al 15% in acetone).
- Sul retro, incollaggio alla tela di velinatura delle tessere fuori posizione o pericolanti. Con adesivo cellulosico Tylose Mh300 al 5% in acqua distillata.

Intervento Seconda fase:

- Ricomposizione delle figure. Questa era la fase più complessa, perché assolutamente un'incognita. La ricomposizione del primo gruppo è stata possibile solo ed unicamente grazie all'intuito ed alla tenacia della giovane allieva, Marina Quagliozi che, insieme ad Agnese Aman-tia e Chiara Ausanio<sup>6</sup>, ha insistito a movimentare, girare

e riprovare i punti di contatto fra le sezioni, fino a trovare un metodo di osservazione del disegno (colori, chiaroscuri e direzione della luce, forme geometriche riconoscibili) che unito alla verifica delle 'mire' di giunzione ancora visibili sulla tela di velinatura sul fronte, ha condotto al risultato di riuscire a montare tutto il primo gruppo, dopo un anno di studio, in tempi relativamente brevi per la difficoltà del lavoro e con un ottimo risultato.

Intervento Terza fase:

- Primo montaggio di 5 sezioni del gruppo ricomposto. Le sezioni sono state allettate su una malta simile a quella originale, su un pannello in Aerolam<sup>7</sup> di circa 3 centimetri di spessore, preparato con uno strato di graniglia di pietra calcarea per favorire l'adesione della malta. Sono state realizzate prove per trovare il giusto spessore e composizione della nuova malta di allettamento, che doveva dare garanzie di leggerezza e solidità.

Intervento Quarta fase.

Una volta completata la presa della malta si è proceduto alle seguenti operazioni:

- Rimozione della tela dal fronte della superficie musiva.





10. Dettaglio durante la ricomposizione, a sinistra la figura del progetto pilota.

11. Pannello pilota con le prime 5 sezioni che compongono testa e busto del personaggio femminile in piedi dietro al flautista seduto. Fase 1: a sinistra, ancora con la tela di

velinatura utilizzata per il distacco e a destra, dopo la rimozione della tela e l'inizio della pulitura nella parte centrale. Fase 2: Prima prova di pulitura, dopo la rimozione delle tele di protezione. Fase 3: In alto nel riquadro blu l'ultimo tassello non pulito. Le integrazioni delle lacune sono ancora da completare.

Alcune sezioni avevano un doppio strato di tela incollata con adesivo vinilico o acrilico. La rimozione è stata quindi più complessa, lavorando sia mediante applicazioni ripetute di acqua calda a spugna (per la tela incollata in origine con adesivo naturale solubile in acqua), che con applicazioni a impacco di alcol etilico (per la rimozione

della seconda e terza tela applicate forse al momento dell'allagamento, con adesivo acrilico)<sup>8</sup>.

- Pulitura della superficie originale. Con rimozione dei residui di colla dell'intelatura e asportazione dell'eccesso di adesivo rimasto all'interno degli spazi interstiziali, mediante strumenti dentistici di varia forma, dopo aver ammorbidito il materiale da rimuovere con acqua calda e solvente.
- Presentazione finale. Sarcitura delle linee di giunzione fra le sezioni (con inserimento di tessere e integrazione a malta). Trattamento delle lacune di cui non si hanno le tessere (da valutare bene in seguito quando saranno montate tutte le sezioni). Equilibratura generale dell'insieme dal punto di vista estetico e cromatico (solo ove necessario) con velatura di aloni e rimozione di eventuali macchie localizzate e ancora visibili.

\* Nella condivisione degli esiti scientifici del presente saggio, della *Premessa* è autore Pasquale Rossi, de *La decorazione di Nicola Fabricatore. Ricomposizione di un mosaico di grandi dimensioni* è autrice Monica Martelli Castaldi.

#### Note

<sup>1</sup> G. Menna, *L'Arena Flegrea della mostra d'oltremare di Napoli (1838-2001)*, Napoli, ArtstudioPaparo, 2013.

<sup>2</sup> B. Gravagnuolo, *L'Arena Flegrea. Fatta, disfatta e rifatta da Giulio De Luca*, in «ANAFKH», n. 43, ottobre 2006, pp. 68-72.

<sup>3</sup> Il saggio elabora la tesi in corso di svolgimento dell'allieva Marina Quagliozzi, *La decorazione di Nicola Fabricatore, sul frontone dell'antica*

*Arena Flegrea. Ricomposizione di un mosaico di grandi dimensioni in assenza di dati e riferimenti documentari relativi al distacco*, anno accademico 2019-2020, II sessione abilitante; relatrice (restauro) Monica Martelli Castaldi, relatore (storia architettura) Giovanni Menna, tutor di laboratorio: Chiara Scippa.

<sup>4</sup> Le sezioni oggi in laboratorio sono all'incirca 54 e sono quelle che formano il primo gruppo all'estrema sinistra della zona di mosaico recuperato prima della demolizione dell'edificio. Le restanti sezioni sono in gran parte nel deposito del Suor Orsola Benincasa (circa 330 sezioni, per un totale di 64 cassette originali) e solo circa 24 sezioni sono nelle 6 cassette ancora nel deposito della Mostra d'Oltremare.

<sup>5</sup> Tylose, cellulosa artificiale (metilidrossietilcel-

lulosa) in polvere, che forma una sospensione colloidale con l'aggiunta di acqua, sufficientemente adesiva ma comoda da applicare e da rimuovere di nuovo con acqua.

<sup>6</sup> Hanno collaborato alle movimentazioni dell'opera anche gli allievi Roberta Scielzo, Alice Cammarota, Caterina Fusco, Imma Bergamasco e Giosué Irace.

<sup>7</sup> Aerolam, sandwich di alveolare in alluminio fra due fogli di vetro-resina in fibra di vetro.

<sup>8</sup> Napoli, Archivio Ufficio Tecnico Mostra d'Oltremare, Rosamaria Boscaino, *Relazione di recupero a seguito dell'allagamento dei depositi*, 14 settembre 2001 (o 2007). La data non è ben leggibile sul documento.

**Portfolio fotografico. Restauri recenti**



*Nelle immagini*

Luigi Casalini, *Hotel Palazzo Esedra*.  
Recupero e riconversione in struttura  
alberghiera di Palazzo Canino e immobile  
adiacente (ex Palazzo degli Uffici), 2008-  
2012.

Ufficio tecnico-architettonico Mostra  
d'Oltremare, *Centro Congressi*. Recupero e  
rifunzionalizzazione del Padiglione della  
Marina Mercantile (ex Padiglione Sanità,  
Razza e Cultura), 2008-2012.

Pica Ciamarra Associati, *recupero e  
adeguamento funzionale della Piscina  
Olimpionica del Ristorante e nuova piscina  
interrata*, 1999-2003.

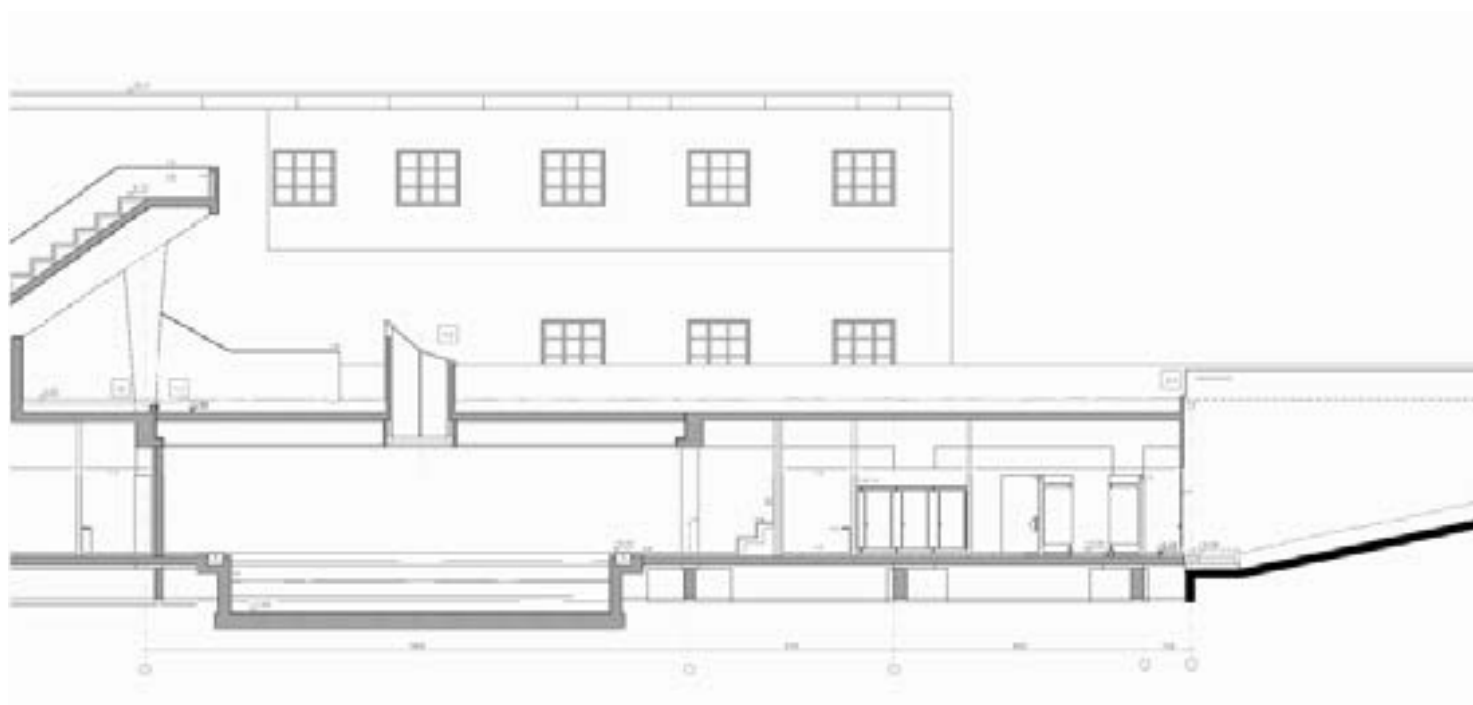
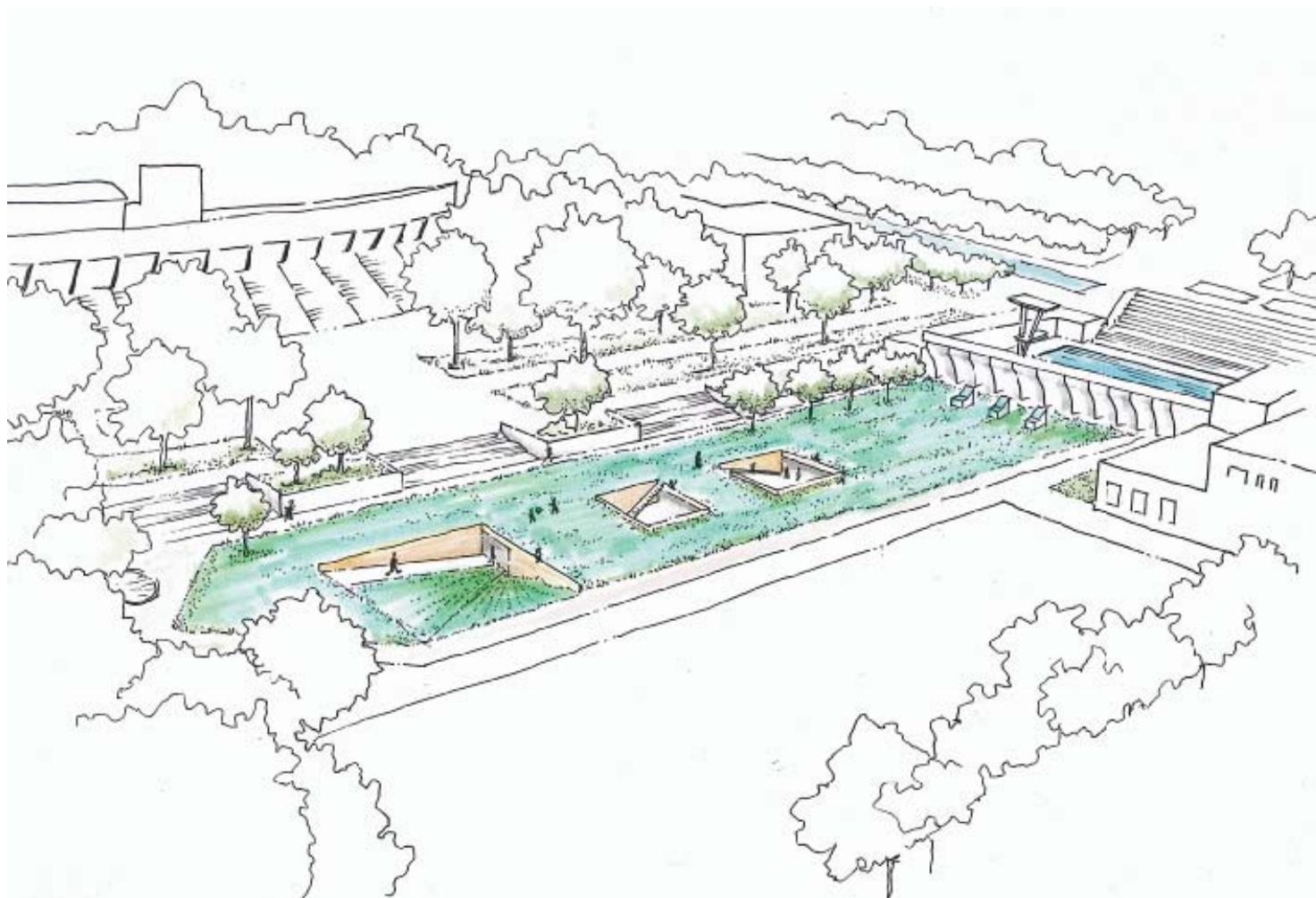
Cherubino Gambardella, *restauro e nuovo  
corpo d'ingresso del Cubo d'Oro*, 1998-2004,  
e *nuovo padiglione Caboto (Kunsthalle)* (ala  
del Padiglione del Lavoro Italiano in  
America latina, ex Padiglione della Banca  
d'Italia), 2000.









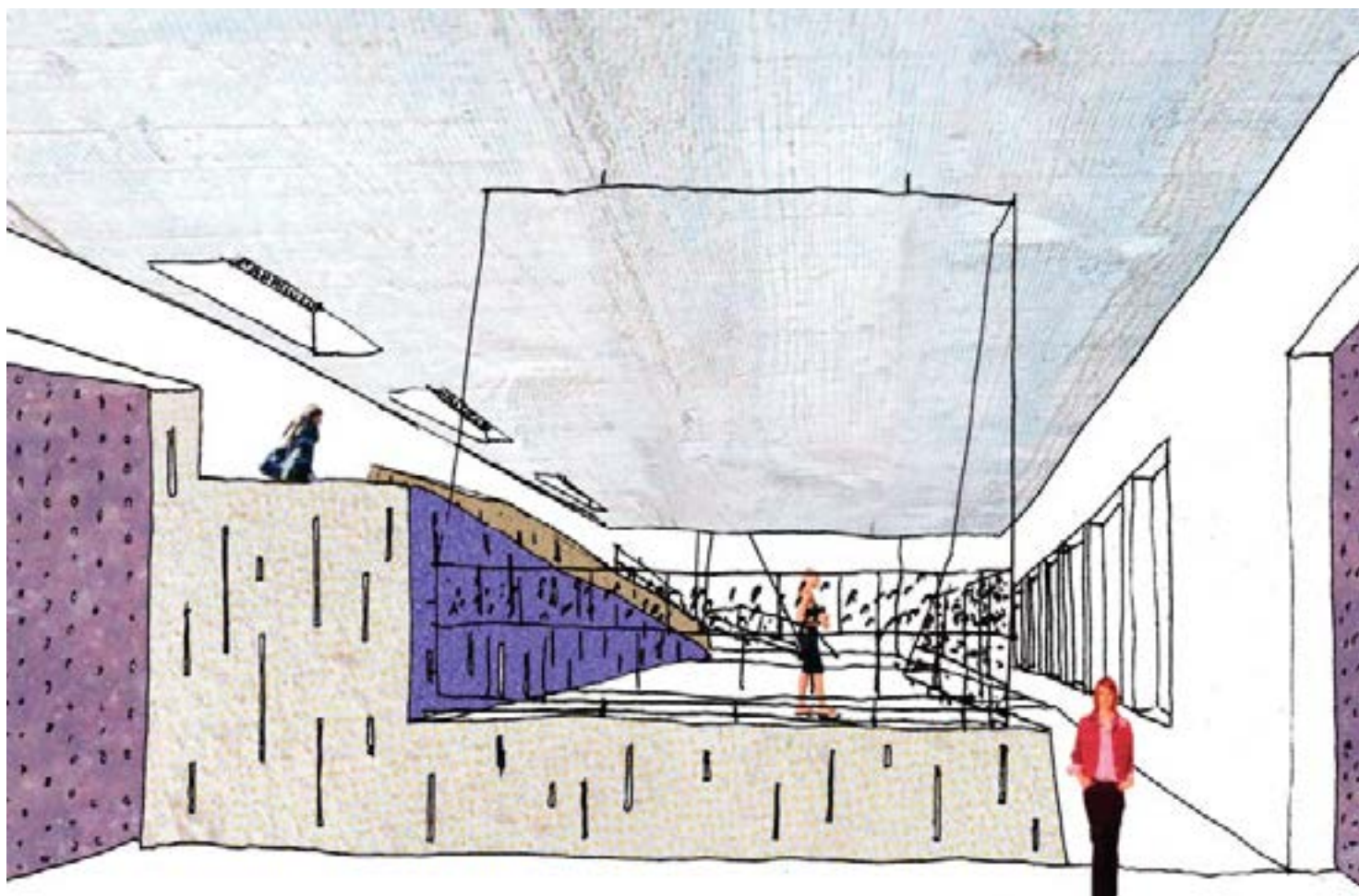
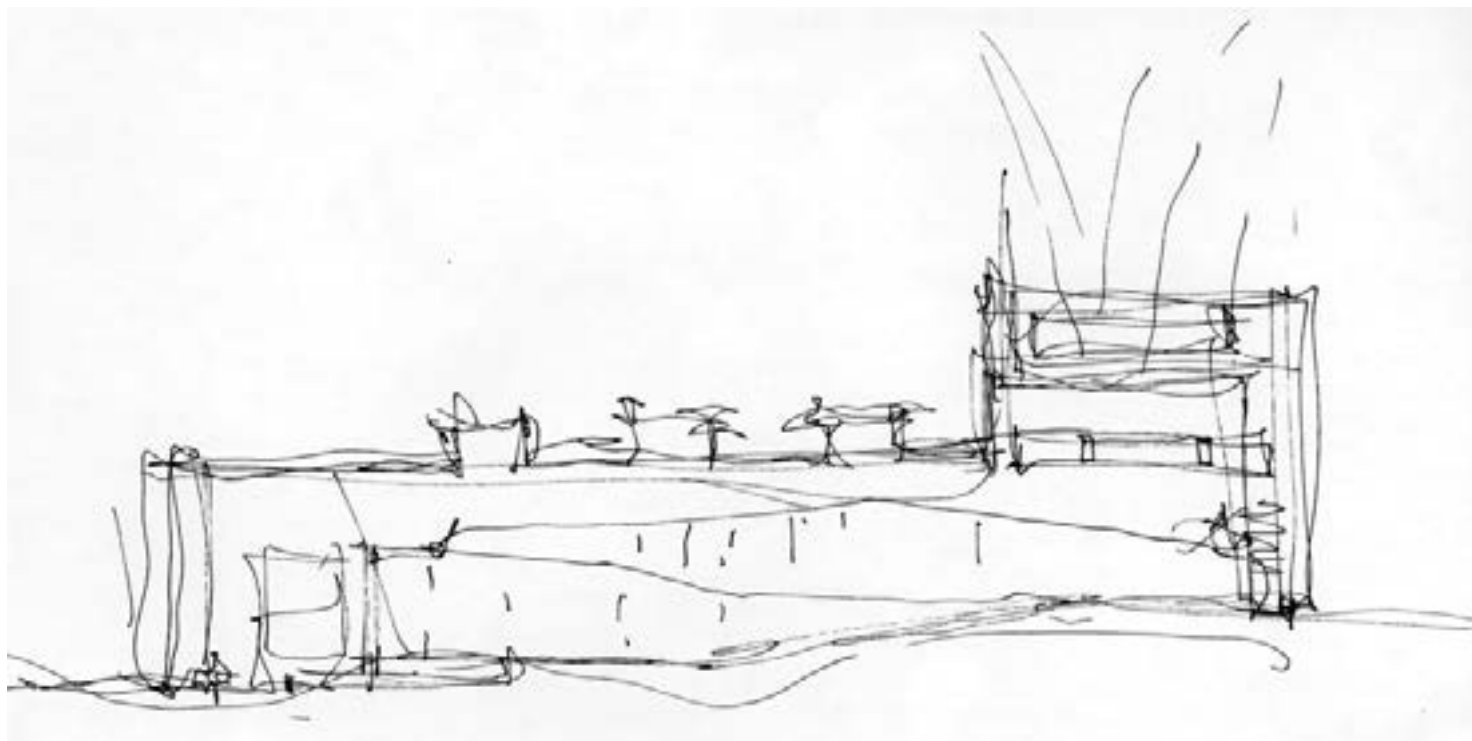














#### 4. Retrospezioni e testimonianze









## La Mostra d'Oltremare negli archivi fotografici

Gemma Belli

«L'indagine sulla scrittura delle storie dell'architettura moderna pone molte questioni e richiede una revisione profonda dell'approccio storiografico»<sup>1</sup>, che nel rapporto con le fonti oggi non può prescindere dalla lettura e dall'interpretazione delle immagini fotografiche, così come di quelle filmiche.

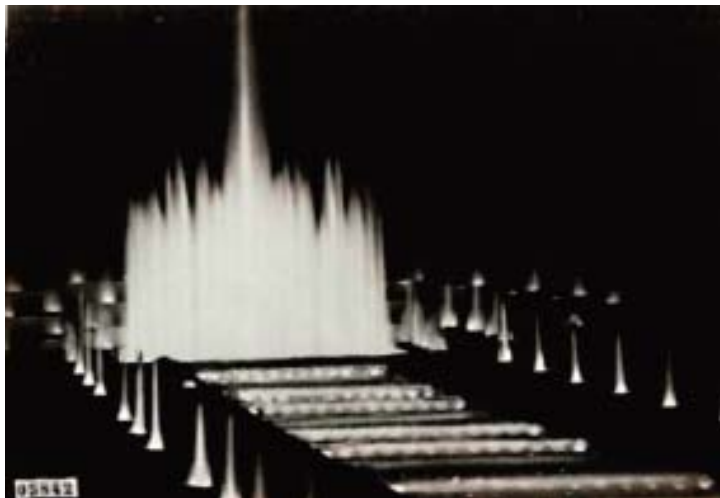
Del resto, sin da quando tra il 1826 e il 1827 Joseph Nicéphore Niépce realizza il famoso *Point de vue du Gras*, tra architettura e fotografia si instaura un rapporto privilegiato. Successivamente, la cultura dell'immagine sviluppata nel Novecento negli Stati Uniti e l'affermazione della semiologia valorizzano il potere interpretativo del reale posseduto dalla ripresa fotografica e diffondono la tesi della sua non-obiettività, approdando a una concezione di essa come strumento di lettura critica del visibile. Si afferma perciò l'idea di poter leggere la fotografia non solo quale mezzo di comunicazione e di informazione, ma pure come surrogato della realtà. Appare cioè manifesto che l'architettura, naturalmente opera dell'architetto, riguardata attraverso la fotografia, possa diventare pure creazione del fotografo<sup>2</sup>. Se, dunque, la riproduzione di un'opera, a prescindere dal fotografo, è innanzitutto un documento, una sorta di «bottino dell'apparecchio»<sup>3</sup>, in quanto dispositivo selettivo capace di restituire solo alcuni caratteri dell'oggetto ripreso, si trasforma in uno strumento per sostenere o confutare tesi, possibile manifesto, mezzo propositivo di modelli progettuali<sup>4</sup>. Pertanto, anche opere non più esistenti, in virtù del processo di astrazione svolto dalla fotografia, che le innalza a 'idee' capaci di enorme diffusione, hanno goduto e possono continuare a godere di un'influenza parimenti notevole, al di là dell'impatto esercitato all'epoca di realizzazione.

Riguardo a un'esposizione, «regno dell'azione volontaria – con la conseguente esaltazione dell'intenzionalità dell'azione di chi la progetta o la realizza – espressione di una vita effimera dei prodotti e dei simboli»<sup>5</sup>, la fotografia si pone come *medium* essenziale di documentazione di ciò che nasce volutamente come transitorio; e, nel caso della Mostra d'Oltremare – chiusa appena un mese dopo la sua inaugurazione, irrimediabilmente danneggiata in alcune sue parti durante il secondo conflitto mondiale, trasformata a partire dalla seconda inaugurazione del 1952 e poi alternativamente soggetta a fasi di decadimento e modifiche –, le immagini fotografiche

sono strumento imprescindibile della narrazione dello storico, e ancora di più per la conoscenza degli allestimenti, inevitabilmente perduti.

Da questo punto di vista risultano ovviamente significative le immagini apparse all'epoca della prima e della seconda apertura del complesso fieristico, tra cui quelle de *L'Illustrazione Italiana* e di *Emporium* nel 1940, di *Architettura* nel 1941, di *Napoli. Rivista Municipale* nel 1940 e nel 1952, o di opuscoli come *I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli – Campi Flegrei, Documentario* del 1940 e *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, Mostra d'Oltremare – Napoli* del 1952. Non sempre, tuttavia, gli scatti che corredano tali pubblicazioni recano la firma dei rispettivi autori, così come non sempre le riprese di fotografi, più o meno affermati, hanno trovato diffusione. Pertanto, la costruzione della narrazione della storia della Mostra d'Oltremare necessita anche di un'analisi dei fondi fotografici dell'Archivio Storico Municipale napoletano<sup>6</sup> e dell'archivio di immagini della Mostra d'Oltremare. Pure le raccolte di scatti conservati presso imprese di costruzioni che partecipano alla realizzazione dell'impianto fieristico appaiono interessanti; ad esempio, la società Ercole Marelli, che dagli anni Trenta si occupa della produzione di grossi macchinari come alternatori, trasformatori o elettropompe per acquedotti, documenta la Fontana dell'Esedra – di cui realizza gli impianti – con suggestive riprese notturne, in cui i giochi d'acqua sono esaltati da quelli della luce elettrica.

Patrimonio fotografico rilevante è poi quello conservato nell'archivio dell'Istituto Nazionale Luce, costituito, come è noto, da Mussolini nel 1925, in luogo della società anonima L'Unione Cinematografica Educatrice, sorta l'anno precedente<sup>7</sup>. Sicuramente la funzione di propaganda e l'obiettivo di sfruttare anche le immagini per acquisire consensi sono evidenti nella quantità di scatti che immortalano gerarchi e autorità del Regime in visita durante i lavori o al momento dell'apertura. Compare così spesso la figura di Edoardo Alfieri, ministro della Cultura Popolare sino al 1939 e dall'anno successivo consigliere nazionale del Regno d'Italia e ambasciatore a Berlino, mentre parla con gli operai o incontra personalità di spicco. Ricorre la figura di Giuseppe Bottai, allora ministro dell'Educazione Nazionale; e poi, ancora,



quella di Attilio Teruzzi, presidente del Ministero dell'Africa Italiana, incaricato di curare l'organizzazione della Mostra, e di Vincenzo Tecchio, commissario generale governativo. Ma esistono pure varie foto che ritraggono Vittorio Emanuele III il giorno dell'inaugurazione, tra cui molto nota quella in cui il re marcia dinanzi al Cubo d'Oro, passando sotto la poderosa statua de *La fraternità delle armi e del lavoro nella*

A pag. 542

1. Il re Vittorio Emanuele III inaugura la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, 9 maggio 1940 (Archivio fotografico Istituto Luce).
2. La Fontana dell'Esedra, 1940.
3. La Torre delle Nazioni, 1959 (Archivio fotografico Parisio).

4. Bambini sulla gradinata dell'Arena Flegrea, 1960 (Archivio fotografico Parisio).
5. Il complesso della Mostra d'Oltremare visto da piazzale Tecchio, 1958 (Archivio fotografico Carbone).

*conquista dell'Impero* di Vittorio Di Colbertardo. Ma a conferma che l'Istituto non rappresenti «unicamente [...] un carrozzone asservito al regime. Questi, in realtà, erano gli intendimenti mussoliniani, ma in molte situazioni i fotografi dell'Istituto riescono a dare valide e precise testimonianze dell'Italia di quel periodo»<sup>8</sup>, nell'archivio si rinvencono anche foto dell'intero complesso in costruzione, spesso ripreso dall'alto, e degli interni di alcuni padiglioni nel Settore della Produzione, dove è sì evidente il desiderio di mostrare una nazione in linea con il progresso dei tempi, ma anche l'indubbia fascinazione esercitata dai ritrovati della tecnologia su fotografi e visitatori.

Nell'archivio napoletano dei fratelli Roberto, Vincenzo e Guglielmo Troncone, e in quello di Giulio Parisio<sup>9</sup>, hanno spiccato valore documentario alcune immagini datate 1939, che riprendono il cantiere dall'alto. Si tratta di riprese effettuate da lontano, con grande profondità di campo, in cui le opere compiute e quelle in via di ultimazione sono chiaramente riconoscibili. E soprattutto vi si legge la vegetazione, con gli alberi di alto fusto già impiantati, a dimostrazione dell'importanza attribuita al disegno del verde. Il fondo fotografico, poi, appare di sicuro interesse per raccontare la seconda vita dell'impianto. La maggior parte degli scatti, infatti, risulta realizzata tra la metà degli anni Cinquanta e la metà dei Ses-



santa; vi appaiono l'intero complesso, anche in questo caso con le essenze arboree, molti padiglioni, la Piscina, la Fontana dell'Esedra e l'Arena, quest'ultima ripresa pure durante l'esecuzione di spettacoli. Marcato rilievo assumono anche gli allestimenti; inoltre, tranne che in un gruppo di foto di esterni dei primi anni Sessanta, massima attenzione è riservata alle architetture e ai relativi contenuti, laddove molto esigua è la presenza di soggetti umani.

L'Archivio fiorentino dei fratelli Alinari, società esistente dal 1854, trasformatasi nel 1920 nella Fratelli Alinari IDEA S.p.A., custodisce, oltre alle riproduzioni del manifesto del 1940, una vista del progetto di Giulio De Luca per il teatro all'aperto e dell'ingresso nord di Stefania Filo Speziale, alcune foto dell'Arena Flegrea, della Torre del Partito Nazionale Fascista, del Piazzale dell'Impero e del Padiglione della Libia con i labirinti e le piante di agrumi, tutte datate 1940. E poi conserva numerosi scatti del 1965 in cui sono raffigurati

l'Arena Flegrea e il Padiglione dei Vigili del Fuoco, allestito su iniziativa del Ministero dell'Interno e del Dipartimento Vigili del Fuoco e Difesa Civile, del quale gli Alinari avevano incarico di documentare architettura e allestimenti. Le immagini sono sempre prive della presenza di soggetti umani e in particolare l'Arena appare – come di frequente – ripresa dall'esterno e con un punto di vista collocato in basso a inquadrare una porzione della gradonata di accesso e il frontone con il fregio di Fabricatore, accentuando la dimensione della profondità e il senso dei materiali.

Brani della seconda vita della Mostra sono raccontati anche dagli scatti di Riccardo Carbone, fotoreporter de *Il Mattino* di Napoli, il quale fissa una serie di eventi realizzati nella Mostra d'Oltremare tra l'inizio degli anni Cinquanta e il principio dei Settanta. Le architetture del complesso costituiscono dunque un fondale, ad eccezione di alcune riprese, datate 14 aprile 1958, effettuate dall'alto di piazzale Tecchio, con la



stazione della Cumana di Frediano Frediani in primo piano, e di taluni scatti della funivia tra Posillipo e la Mostra, dopo la ricostruzione nel 1952. Immagini, queste ultime, in cui è visibile l'edificio della stazione a monte e si dà rilievo alla gran folla di visitatori e di autorevoli personaggi, ma soprattutto appare evidente il progetto dell'impianto nel suo rapporto con il paesaggio: la collina di Posillipo, la conca di Fuorigrotta con le nuove architetture, la costa verso Bagnoli con la fabbrica e l'isolotto di Nisida.

Anche rinomati fotografi del panorama nazionale, come Paolo Monti, immortalano edifici della Mostra. Monti, noto autore di immagini di architettura raffiguranti le opere dei maggiori interpreti dello scenario italiano a lui contemporaneo – da Anselmi ad Albini, da De Carlo a Moretti, da Figini e Pollini a Nervi, da Pagano a Viganò, da Scarpa a Samonà o Sottsass, per citarne alcuni –, è negli anni Settanta autore di numerosi reportage di centri storici italiani, diretti a supportare la formulazione di piani urbanistici e a sostenere politiche di conserva-

zione del patrimonio architettonico e ambientale, tra i quali è celebre quello svolto, tra il 1969 e il 1972, in collaborazione con Pier Luigi Cervellati, per il centro storico di Bologna<sup>10</sup>. In ambito campano, poi, l'autore novarese esegue vari scatti di edifici di Carlo Cocchia, Luigi Cosenza e Giulio De Luca: quest'ultimo, in particolare, lo elegge fotografo di molte sue opere. Così, all'interno della Mostra, Monti riprende proprio l'Arena Flegrea in più occasioni tra il 1957 e il 1978. Gli scatti sono realizzati talvolta all'esterno, inquadrando da angolature diverse una porzione della gradinata di accesso e del frontone con il mosaico di Fabricatore, e talaltra all'interno, guardando la scena e l'allestimento dall'alto della platea. Affiora l'idea che il fotografo d'architettura possa impreziosire l'opera con la sua personale visione, data dal taglio dell'inquadratura e dalla scelta della luce, traducendo la fotografia da mera riproduzione in vera e propria creazione.

Tornando alla prima inaugurazione del complesso fieristico, appare notevolmente interessante il cospicuo patrimonio di



6. L'Arena Flegrea, foto ripresa tra ottobre 1957 e giugno 1978 (Fondo Paolo Monti, BEIC-Civico Archivio Fotografico di Milano, serie R16723-16730, inv. R16723).

7. Spettacolo nell'Arena Flegrea, foto ripresa tra ottobre 1957 e giugno 1978 (Fondo Paolo Monti, BEIC-Civico Archivio Fotografico di Milano, serie 00083-00093Gpbn, inv. 00083Gpbn).

8. Operai all'esterno del Padiglione dell'espansione italiana in Oriente, foto ripresa tra novembre 1939 e aprile 1940 (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

9. Operai al lavoro nel Parco faunistico, foto ripresa tra novembre 1939 e aprile 1940 (Federico Patellani © Archivio

Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

10. Visitatori al Parco faunistico, maggio 1940 (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

11. Indigeni ricostruiscono una tipica abitazione africana nel villaggio del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, maggio 1940 (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).

12. Visitatori al villaggio degli indigeni nel Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, maggio 1940 (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani, Regione Lombardia/Museo di Fotografia Contemporanea).



immagini presenti nell'archivio di Federico Patellani, tutte riprese tra maggio del 1939 e giugno del 1940<sup>11</sup>. All'epoca il fotografo monzese è collaboratore fisso di *Tempo. Settimanale di politica, informazione letteratura e arte*, edito da Alberto Mondadori, trasponendo l'esperienza di *Life* nella realtà italiana; qualche anno prima aveva lavorato per *L'Ambrosiano* dove aveva pubblicato *In viaggio verso l'Africa*, con gli scatti realizzati nel 1935 in occasione della campagna in Africa Orientale.

Alla Mostra d'Oltremare, Patellani dedica oltre 200 foto, eseguite con una fotocamera Leica, prevalentemente in bianco e nero, riprese soprattutto di giorno (meno di un decimo, infatti, quelle notturne), di cui circa metà del cantiere e altrettante della fase di apertura<sup>12</sup>. Egli parte dalla convinzione che il mestiere del fotografo consista nell'interpretare ciò che vede, al fine di informare e documentare innanzitutto, anche a costo di rinunciare al 'bello'. A suo avviso, però, una foto può essere 'bella' e documentaria al contempo: perché accada, va scattata rapidamente, con velocità nella scelta del soggetto e dell'inquadratura. E se nel funzionamento dell'apparecchio ritiene che, a un certo punto ed entro certi limiti, subentri una specie di automatismo, riguardo alla scelta

del soggetto Patellani sostiene la formazione di una sorta di istinto fotografico<sup>13</sup>. Le sue immagini rifuggono inquadrature dall'alto, dal basso o diagonali, che possano creare deformazioni prospettiche, così come non indulgono in artificiosi decadentismi. Ma non sono immagini statiche, ritenendo egli la stasi opposta alla vita, oltre che una prerogativa dei dipinti, la cui composizione e i cui effetti chiaroscurali la fotografia non deve assolutamente imitare. Giudica di conseguenza sempre più interessanti i soggetti viventi o in movimento, che rendono l'immagine palpitante al pari dei fotogrammi di un film. È nel cinema, infatti, che la fotografia deve trovare ispirazione: quelle di Patellani sono di conseguenza immagini che sembrano fissare un momento narrativo, sorprendenti per la semplicità, l'immediatezza e l'assenza di retorica. Pertanto le molte foto della Mostra in costruzione ci restituiscono luoghi non sempre riconoscibili, dove sovente i protagonisti sono operai al lavoro. Durante l'inaugurazione e il mese di vita del complesso i primi attori sono i visitatori – solo talvolta personalità in visita – sorpresi in atteggiamenti naturali. E se

un consistente numero di scatti risulta utile per documentare la vegetazione nel 1940, di gran lunga minore è quello dedicato alle opere d'arte, pitture murali, sculture, bassorilievi e altorilievi, raramente inquadrati nella loro interezza o con l'obiettivo di esaltarne i temi. Così, a differenza della pubblicistica di Regime di quegli anni, le riprese ci restituiscono un'immagine diversa e per certi aspetti 'sincera', perché fissano la realtà, il quotidiano e cercano di stabilire un legame forte con gli ambienti attraverso le persone. Valga per tutti la folla dei visitatori al villaggio abissino nel Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, uno dei più visti, popolato da abitanti autoctoni, giunti appositamente dall'Abissinia per mostrare la vita nei territori conquistati. Più che dalle capanne, Patellani è colpito da tale comunità trapiantata, che a causa della guerra rimane bloccata in Italia. Così, molte foto, qualcuna anche a colori, sono dedicate proprio agli indigeni, ospitati in baracche, erette ai confini delle aree espositive<sup>14</sup>. La Mostra emerge così attraverso un nuovo filtro: una lente interessata a interrogarsi piuttosto che a persuadere.

#### Note

<sup>1</sup> C. Olmo, *Progetto e racconto. L'architettura e le sue storie*, Roma, Donzelli, 2020, p. 5.

<sup>2</sup> I testi che affrontano il tema sono tanti; tra questi si citano: G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2009; I. Zannier, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, 1931, cit. in M. Iuliano, *Dagli archivi fotografici Parisio e Troncone: immagini per la Modern Heritage List*, in *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli, 2005, pp. 26-43.

<sup>4</sup> Per il ruolo delle immagini nel racconto storico-fotografico si rimanda, innanzitutto, all'introduzione e alle notazioni di M.L. Scalvini in J.P. Bonta, *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*, a cura di M.L. Scalvini, Bari, Dedalo, 1981, nonché a F. Mangone, M.L. Scalvini, *Storia e iconografia dell'architettura*, in *Immagini e temi. Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di Idd., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 11-20.

<sup>5</sup> C. Olmo, *Progetto e racconto*, cit., p. 129.

<sup>6</sup> Gli scatti fotografici della Mostra d'Oltremare sono in: ASMUN. Fondo Fotografico. Opere pubbliche. Risanamento di Fuorigrotta.

<sup>7</sup> Cfr. anche P. Bevilacqua, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori

riuniti, 2002.

<sup>8</sup> W. Settemelli, *La fotografia italiana*, in J.-A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1976, edizione consultata 2001, pp. 105-124, qui p. 121.

<sup>9</sup> I materiali dello studio fotografico Troncone sono oggi presso l'archivio Parisio. Circa quest'ultimo si vedano soprattutto: *Napoli com'era oggi. Episodi di trasformazione urbana nel XX secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Fittipaldi, M. Iuliano, Napoli, Archivio Fotografico Parisio, 2000; *Giulio Parisio. Fotografo artista 1924-1965*, catalogo della mostra, a cura di S. Fittipaldi, Milano, Silvana Editoriale, 2002; ma anche M. Iuliano, *Dagli archivi fotografici Parisio e Troncone*, cit.

<sup>10</sup> Cfr. B. Bertoli, *Paolo Monti e l'architettura contemporanea: "Scatti d'autore in Campania"*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio/Old and New Media for the Image of the Landscape*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, tomo primo, pp. 583-592.

<sup>11</sup> Cfr. in merito F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «eikonocità», n. 1, 2016, pp. 19-36; G. Belli, *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, cit., pp. 593-602. Sul tema è stato pure elaborato il lavoro: G. Bove, *Fascino mediterraneo fra ar-*

*chitettura e fascismo*, Tesi di laurea in Architettura, relatore F. Mangone, Università di Napoli Federico II, a.a. 2015-16.

<sup>12</sup> Sono documentati: la Torre del Partito Nazionale Fascista, il Ristorante con Piscina, la Fontana dell'Esedra, il Palazzo dell'Arte e il Teatro Mediterraneo, il Palazzo degli Uffici, il Piazzale Roma, Piazza dell'Impero, il Parco Faunistico, i Padiglioni delle isole dell'Egeo, dell'Espansione Italiana in Oriente, dell'AOI, della Libia, della Banca d'Italia, delle Conquiste, della Caccia e della Pesca, delle Repubbliche marinare, nonché l'Area archeologica, gli ingressi e le piantumazioni.

<sup>13</sup> F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E.F. Scopinich, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943, pp. 125-137.

<sup>14</sup> Rileva giustamente F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura*, cit. – facendo principalmente riferimento agli studi su Pagano fotografo compiuti da Cesare de Seta nel 1979 e da Gabriella Musto nel 2008 – come sia curioso che, a fronte dei tanti scatti dedicati dal fotografo monzese alla Mostra, non se ne rintracci invece alcuno di Giuseppe Pagano, che pure analizza l'Arena Flegrea in *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, 1940, pp. 131-135, e che qualche anno prima aveva magistralmente fotografato l'Italia per allestire la celebre Mostra sull'architettura rurale.

## Il patrimonio botanico del parco urbano della Mostra d'Oltremare

Barbara Bertoli

La vicenda della I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare è stata analizzata, nel corso degli anni, da un'ampia letteratura critica da diverse angolazioni. Appare interessante rileggere l'episodio nell'ottica di modello di grande parco verde a scala urbana, ideato in maniera lungimirante e moderna, al fine di soddisfare tutti i requisiti qualitativi e dimensionali di una città in embrione. È stato osservato che, attualmente, non ci sono più le condizioni per considerare la Mostra quale «centro urbano di una città che si andava a costruire intorno ad essa, perché oggi esiste una città, la parte occidentale di Napoli, che si organizza su una scala diversa resasi disponibile per la dismissione degli impianti industriali»<sup>1</sup>. Ciononostante, la Mostra d'Oltremare, nella nuova prospettiva di trasformazione dell'area occidentale, potrebbe ritrovare il suo ruolo urbano e recuperare il suo rapporto con la città, riconnettendosi alla sua funzione di parco urbano e ponendosi come centro pulsante di un più ampio sistema di verde da definire. Il ricco patrimonio botanico conservato alla Mostra d'Oltremare, scrigno di biodiversità, infatti, appare a ottant'anni dalla sua fondazione come l'unica risorsa rilevante di verde urbano della zona occidentale di Napoli<sup>2</sup>. Ripercorrendo le tappe della storia del parco<sup>3</sup>, va osservato che già dal 1936 furono proprio le caratteristiche del parco a conferire originalità al piano complessivo *in itinere* della Mostra napoletana. Oltre allo straordinario patrimonio del verde e dell'acqua, elementi naturali essenziali che i progettisti misero in relazione al piano generale urbanistico interno ed esterno alla Mostra<sup>4</sup>, sin dalla sua fondazione, la forte connotazione di parco urbano fu data anche dall'eccezionale patrimonio di attrezzature di cui fu dotato, che lo rendevano in linea con le più aggiornate tendenze progettuali dei parchi urbani. Oltre all'Arena Flegrea<sup>5</sup>, ai tempi tra i più grandi teatri all'aperto d'Europa, al Teatro Mediterraneo, al Ristorante con Piscina, i bar, le piste per il ballo e per il pattinaggio, esso comprendeva anche l'Acquario Tropicale e i due parchi specialistici, quello dei Divertimenti e quello Faunistico. Appare evidente che il governo fascista, con la I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, oltre a realizzare architetture di pregio, intendeva realizzare una rassegna atta a mostrare una visione panoramica delle capacità del Regime che ne esaltasse al contempo sia le capacità d'espansione co-

loniale sia la missione civilizzatrice dell'Italia nel mondo, celebrando in tal modo il nascente 'effimero' impero.

Come è noto, l'autore del piano generale della Mostra fu Marcello Canino, che, come ricordato da Giulio De Luca, «ebbe la felice e saggia intuizione di impostare l'impianto generale come un grande parco in cui gli elementi dominanti e ricorrenti erano il verde di alto fusto e l'acqua. In tal modo egli poté facilmente aggirare lo scoglio del tributo alla retorica dominante e fornire un utile servizio alla città»<sup>6</sup>.

L'intervento, che in termini architettonici e urbanistici costituisce un episodio di notevole portata, si rivelò propizio anche per un altro aspetto: la 'naturalizzazione' dell'ampia area urbana. Tale concetto, introdotto attraverso la progettazione di parchi in aree urbane da Olmsted, in occasione del progetto per il Central Park (1834), esordì nel panorama europeo nel primo Dopoguerra, quando, nel vivo del dibattito tra organicisti e razionalisti, furono tracciate interessanti linee di riorganizzazione urbana, attuate attraverso la realizzazione di parchi urbani a grande scala<sup>7</sup>. Come già osservato nell'ambito di questo volume, il parco fieristico sorse in un'area strategica, che, per la vicinanza al mare, ai siti archeologici flegrei e per la centralità rispetto alle suggestive aree verdi di Posillipo e dei Camaldoli, poteva bene assolvere alle funzioni di baricentro verde del nuovo polo turistico e commerciale *in fieri*. Nel piano generale della Mostra, sia le scelte urbanistiche che quelle architettoniche posero grande attenzione agli aspetti ambientali e paesistici, come dimostra l'ideale connessione paesaggistica della Mostra da un lato alle significative aree verdi di Posillipo, Monte Sant'Angelo e dei Camaldoli, e, dall'altro, agli elementi naturali usati come materia compositiva, organicamente integrata nell'impianto urbanistico e architettonico<sup>8</sup>. Una funivia con un percorso ardito e suggestivo, della durata di sei minuti, collegò il parco della Mostra alle aree verdi di Posillipo. Nel tragitto «si godeva il più straordinario panorama dei Campi Flegrei, di Capo Miseno e delle isole»<sup>9</sup>. Molte delle opere monumentali interne alla Mostra furono orientate in modo tale da avere come sfondo naturale le colline di monte Sant'Angelo e dei Camaldoli<sup>10</sup>. Il parco della Mostra d'Oltremare, progettato da Carlo Cocchia e Luigi Piccinato, è da considerarsi tra i più significativi 'oggetti' urbani antropici realizzati nell'area oc-



cidentale di Napoli nel corso del Novecento. Sebbene i dati possano sembrare sterili, danno la dimensione dell'importanza conferita dai progettisti alla matrice verde nel piano complessivo: 600.000 dei 1.200.000 mq totali furono destinati al verde, senza considerare i circa 400.000 mq dei terreni di proprietà dell'Ente Mostra, esterni all'area fieristica e adibiti a uso agricolo o ad altro. Della quota verde, circa 300.000 mq furono ripartiti tra parchi e giardini, tra questi anche il Parco dei Divertimenti e quello Faunistico. Nell'area complessiva disponibile furono impiantate oltre 30.000 piante d'alto fusto e circa 1.000.000 di piante arbustive ed erbacee: «una flora oltremodo varia» di essenze mediterranee ed esotiche tropicali<sup>11</sup>.

La fortuna del piano verde risiede nella volontà di esprimere l'architettura del verde non solo attraverso la geometria delle forme, ma anche mediante l'espressione dei valori arborei. In fase progettuale, tali valori ebbero la medesima importanza che si attribuisce ai colori nella tavolozza del pittore<sup>12</sup>. L'architettura del verde, inoltre, come espresso da Piccinato, fu intesa «a sottolineare quella degli edifici, a formare per quest'ultima un indispensabile ambiente componendo con essa un blocco indissolubile nel quale è incerto il confine della cosa murata da quella piantata»<sup>13</sup>. A tale concetto si ispirò il piano dell'architettura del verde e delle fontane del

vasto parco, «nella composizione degli esterni, e spesso addentrandosi nei cortili, e finanche negli ambienti semicoperti e coperti», il verde misticizzava o determinava l'atmosfera generale<sup>14</sup>. L'elaborazione risultò oltremodo complessa per molteplici motivi: *in primis* per l'ineludibile confronto con lo schema planimetrico del piano generale, impostato con una specifica serie di cicli ordinanti la distribuzione dei 54 edifici monumentali interni al parco. Il piano fu volutamente superato, capovolgendo la situazione «in modo tale da presentare non una serie di giardini dentro una mostra ma all'opposto una mostra dentro nel verde»<sup>15</sup>. Infine, bisognava rispondere al tema specifico dettato dalle finalità della Mostra. Occorreva, cioè, ambientare i padiglioni espositivi ai contesti naturali originari dei Paesi, documentati attraverso la scelta di appropriate essenze botaniche e congruenti forme di composizione. Tutto ciò, potendo anche offrire ai visitatori la possibilità di percorrere gli ampi spazi aperti del parco, godendo della frescura degli alberi lungo un itinerario ideale sia interno che esterno ai padiglioni espositivi. La massa principale del verde impiantato nella Mostra appariva, alla sua fondazione, costituita da una raccolta di palme, così variegata e imponente da conferire al paesaggio un fascino esotico, eco delle colonie documentate.

Abbondanti anche gli esemplari di eucalipti, acacie, pini,



1. Il settore della Libia visto dal padiglione Rodi (in «Emporium», XCII, n. 548, 1940).

2. F. Patellani, *Viale delle Palme in allestimento*, 1939-1940; *Inaugurazione dell'esposizione triennale Terre d'oltremare. Scorcio del Cubo d'Oro*, da Fondo Federico

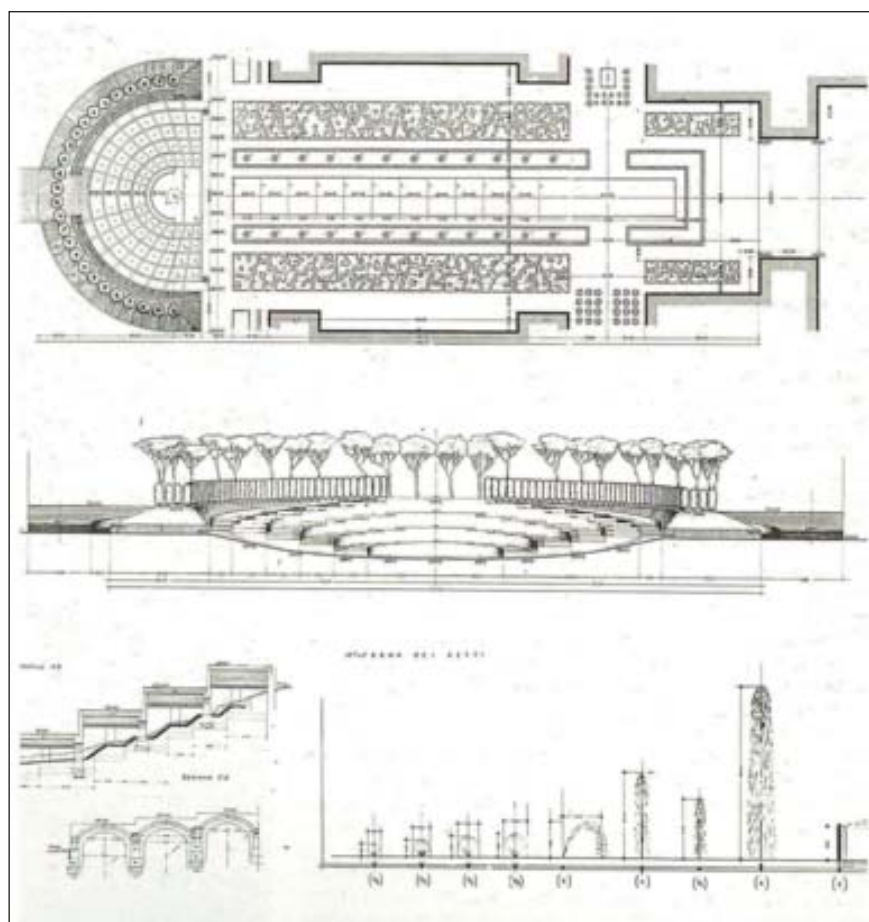
Patellani, Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, PR. 296/FT.9a; PR. 324/FT. 28.

3. Mostra d'Oltremare, la Fontana dell'Esedra (Archivio storico Mostra d'Oltremare).

magnolie e, in generale alberi con forti caratteri ornamentali, sempreverdi o a foglie caduche. Piante da fiore, disseminate ovunque, profumarono e colorarono i diversi giardini nei vari settori del parco. Rizomatose, bulbose, tuberose, sarmentose e rampicanti; numerosissimi anche gli esemplari di agrumi, alberi da frutto e olivi. All'interno del parco furono collezionate anche molte varietà di piante acquatiche e lacustri, esemplari rari di ninfee tropicali, notturne e diurne<sup>16</sup>. L'acclimatazione di specie esotiche, nonostante fosse favorita dalla temperatura e dal clima mite mediterraneo, caratteristico della conca flegrea, necessitava comunque di specifiche conoscenze botaniche. I progettisti si affidarono quindi alla perizia ed esperienza di specialisti in materia, che li indirizzarono nella scelta delle essenze più idonee. Tra le varie figure di professionisti e tecnici chiamati a collaborare, emergono quelle di Biagio Longo, direttore in quegli anni dell'Orto Botanico, e di Domenico Casella, esperto della scuola di Agraria di Portici<sup>17</sup>.

Il complesso della Triennale mostra la sua originalità anche rispetto a quello dell'E42, con cui è stato spesso confrontato, in relazione alla commistione tra un modello di città di fondazione, orientata su un sistema di assi cartesiani e dotata di piazze e di viali di percorrenza gerarchicamente ordinati, e un modello di parco urbano, in cui il verde e le acque concorrono, unitamente al ricco patrimonio architettonico, nel connotare la composizione scenografica e l'uso degli spazi<sup>18</sup>. Sia il piano urbanistico generale che quello regolatore del verde furono guidati dalla naturale orografia del terreno: questa suggerì uno schema generale, un'ossatura principale che grossomodo poteva essere individuata da «un grandioso asse, da est a ovest sul quale si innestano tre altri assi ortogonali a questo normali diretti da sud verso nord nel fondo valle; ed è la catena di monti, dai Camaldoli in poi, che forma lo sfondo di visuale a questi assi ortogonali [...]». Tra le maglie di questi assi sono compresi vari settori di piantagioni che con determinate composizioni offrono una successione di aspetti caratteristici e vitali<sup>19</sup>.

Le tante meraviglie botaniche presenti nel parco erano preannunciate già all'esterno del complesso espositivo. Un gruppo di palme dattilifere, dagli alti e sinuosi fusti, disposto come una piccola oasi dalla forma irregolare, punteggiava l'area



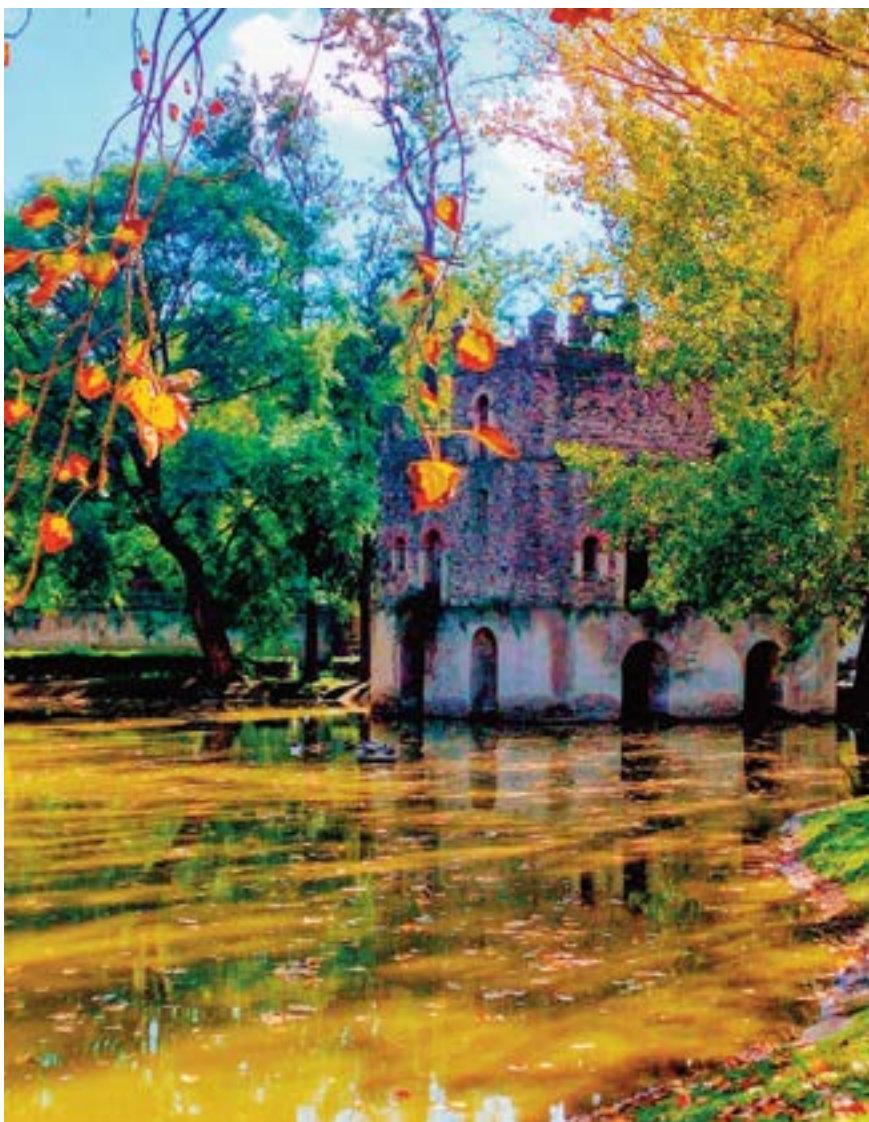
prospiciente il portico di accesso alla Mostra. Attraversando il monumentale corpo porticato del padiglione di Roma Antica, lo sguardo dei visitatori era proiettato verso il lungo asse longitudinale di piazza Impero, ampia e ariosa piazza porticata,



4. Viale delle Palme (*I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, Torino 1940)

5. Mostra d'Oltremare, il Bagno di Fasilides (foto di Barbara Bertoli).

6. Analisi dello stato dei luoghi, assetto urbano e vegetazione del settore nord della Mostra d'Oltremare (Elaborazione GIS, prof. Luigi Scarpa).



che costituiva una pausa rispetto ai tanti ed eterogenei giardini adornanti il parco. In questo settore a carattere monumentale si volle «escludere ogni vegetazione di alto fusto limitando il verde a un semplice effetto di tappeto erboso»; un vasto ed ordinato *parterre* di *lilium* perenne, diviso in due lunghe guide, conduceva lo sguardo del visitatore verso la facciata del Palazzo dell'Arte, concepita come sfondo «dello scenario tutto aulico di piazza Impero»<sup>20</sup>. Dalle 28 piccole fontane circolari, adagiate sui *parterre* di prato a sviluppo lineare, fuoriuscivano campane d'acqua polverizzate. In fondo alla piazza Impero, verso nord, nel punto nodale simbolicamente dominato dalla Torre delle Nazioni, adornata dalla maestosa statua della *Vittoria*, il visitatore, distaccandosi dal costruito, dirigeva il suo sguardo nel regno del verde, dominato dalla imponente mole della Fontana dell'Esedra, tributo alle fontane della spettacolare via d'acqua del parco della Reggia di Caserta<sup>21</sup>. La composizione di questo settore del parco, che raccordava la zona a carattere monumentale con quella a monte giardinata, rappresentò un'ardita sfida progettuale<sup>22</sup>. Centinaia di lecci ombrosi e maestosi pini formavano le pareti vegetali di questo giardino dolcemente adagiato nel cuore della Triennale. A monte, «racchiuso in una chiostra di pini solenni, sorge il grande anfiteatro delle acque [...], organo acquatico ad esedra che, dalle sue 76 fontane lancia al cielo liquidi getti a coronare le altissime guie centrali»<sup>23</sup>.

Il sistema del verde intorno al bacino era articolato in due fasce prative, interrotte ritmicamente dalle fontane dai bacini circolari; alle spalle, gruppi di alberi a carattere ornamentale di altezze differenti rappresentavano delle quinte arboree del giardino. Gli esemplari di pini domestici, dai lunghi fusti, che cingevano l'anfiteatro, risultavano al momento del loro impianto di un'altezza di 15 metri<sup>24</sup>.

Nell'asse verde dell'Esedra si incontrano molti temi ispirati allo stile del giardino classico, quali le prospettive imposte dalla simmetria del lungo bacino centrale, e il largo utilizzo delle acque e dell'*ars topiaria* per modellare le siepi.

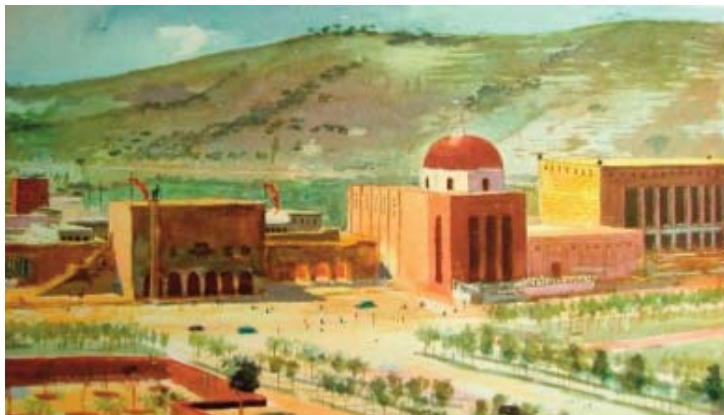
Un'altra fontana sorgeva nel piazzale che si sviluppava subito dopo il Palazzo dell'Arte, ideata per correggere lo spostamento di asse esistente nella direttrice principale longitudinale (est-ovest) interna alla Mostra. La fontana di forma simmetrica era composta da una serie di lame paraboliche



calanti verso la direttrice del viale delle palme; per correggere lo spostamento d'asse, la lama parabolica maggiore era ruotata ad angolo retto rispetto alle precedenti<sup>25</sup>. Il lungo asse del viale delle palme che si spingeva fino all'ingresso del parco dei divertimenti era dominato da un fitto settore verde, realizzato con quattro file di palme *Washingtonia* (166 palme in totale), che separava i due grandi settori del parco espositivo: quello a nord, occupato dal Padiglione della Libia, e quello a valle, occupato dai villaggi indigeni. Il piano originario, in questo comparto del parco, prevedeva che fosse percorso da un canale d'acqua corrente, sostituito in fase esecutiva da due viali carrozzabili dallo sviluppo lineare di 55 metri<sup>26</sup>. Una pavimentazione maiolicata di colore verde brillante separava in una griglia ordinata i gruppi di palme; i viali carrozzabili, invece, erano fiancheggiati da variopinte panchine anch'esse maiolicate. Anche il vicino settore Libia era caratterizzato da un folto palmeto. Qui, le specie utilizzate erano *phoenix dactylifera* importate dalla Tripolitania; nel disegno le palme circondavano gli edifici, si addensavano nelle anse e si diradavano nei cortili, le loro

chiese si stagliavano contro l'intonaco bianco delle pareti e delle cupole offrendo uno spettacolo altamente suggestivo. Nel settore dell'A.O.I., come è già stato osservato, si assisteva ad un repentino cambio di scena: la zona occupata dai villaggi africani era caratterizzata da un fitto boschetto, con esemplari di eucalipti, palme ed euforbie, e molte essenze, quali agavi, cactee, dracene. Nel laghetto artificiale, dove emergeva il piccolo castelletto in forma di finta rovina, erano abbondanti gli esemplari di bambù, papiri, tamerici, tuje giganti, eucalipti e casuarine; qui furono ricreate le atmosfere del Bagno di Fasilides<sup>27</sup>. Il progetto complessivo del verde in questo comparto del parco fu più libero e spontaneo<sup>28</sup>; lavorando con superfici piane a prato e superfici in pendio, si restituì un quadro suggestivo, con chiari rimandi al giardino paesaggista inglese<sup>29</sup>.

Nel settore centrale della Mostra, che faceva da sfondo al ristorante principale, furono piantumate 400 essenze tra limoni e aranci, creando un vasto giardino di agrumi che offriva un fresco riparo ai visitatori. Questo settore ospitava le piste da ballo e quelle per il pattinaggio; ai piedi di questo



7. Padiglione Rodi, Chiesa della Civiltà Cristiana (*I Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, 1940).

8. Mostra d'Oltremare, *Ficus macrophylla*, censito nell'elenco degli alberi monumentali della regione Campania, Coord GPS: 40.823889, 14.186944.

9. Mostra d'Oltremare, aereofotogrammetria Arena Flegrea, anni Ottanta, Archivio Privato Giulio De Luca.

10. Mostra d'Oltremare, *Yucca gigantea*, censito nell'elenco degli alberi monumentali della regione Campania, Coord GPS: 40.824290, 14.186488.

giardino terrazzato si sviluppava un vasto roseto, nel quale le rose scaturivano da labirinti murati composti da file di bianchi muri, che rimandavano allo stile di giardino rustico partenopeo<sup>30</sup>.

Il grande spazio prospiciente l'ingresso dell'Arena Flegrea era stato disposto in modo da offrire un larghissimo viale alberato con sei file di pini, altissime siepi d'alloro e cipressi, e fu ideato per regolare il movimento del pubblico intorno al teatro e offrire un riparo per le auto che qui sostavano. A nord dell'Arena, altre file di cipressi facevano da sfondo alla scena; più in lontananza la visuale scenografica era quella delle colline di Monte Sant'Angelo e dei Camaldoli.



Il piano degli spazi verdi, come anticipato, era completato dalle due grandi aree verdi dei parchi specialistici. L'area faunistica fu ideata per accogliere una ricca rassegna delle specie animali delle colonie dell'Impero. Qui si cercò di conservare la vegetazione preesistente di alberi da frutto, integrandola con altri elementi botanici esotici. I vialetti, che ricalcavano la naturale orografia del terreno, si svolgevano parallelamente alle curve di livello dei grandi ripiani o terrazze, che ospitavano i recinti dei vari animali. I settori del parco faunistico erano raccordati da scalinate o brevi rampe, qui furono piantumati numerosi gruppi alberati quali palme, acacie, aceri, magnolie e pini, che integrarono la flora di tipo mediterraneo. Nella parte bassa del settore

faunistico fu collocato il laghetto abitato da palmipedi e trampolieri. Nel parco dei divertimenti si conservarono molti degli alberi preesistenti e si arricchì la collezione arborea con platani, pini, pawlonie e mimose, la vegetazione era disposta in radure per consentire al pubblico di circolare protetti dal sole tra un divertimento e l'altro.

I visitatori della I Mostra Triennale, come è noto, furono tuttavia presto privati di tutte queste meraviglie poiché, ad appena un mese dall'inaugurazione, a causa degli eventi bellici la Mostra chiuse repentinamente i battenti. Durante la guerra, molte delle strutture architettoniche permanenti furono gravemente danneggiate dai bombardamenti e dall'incuria che si perpetuò per anni. Ciononostante, va rilevato che nell'immediato Dopoguerra, il patrimonio botanico della Mostra aveva resistito meglio delle strutture architettoniche ai danni della guerra. Nel 1948, dopo la trasformazione dell'Ente Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare in Ente Autonomo della Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, sotto la guida di Luigi Tocchetti, si avviò il piano di ricostruzione della Mostra, che ne definì la nuova 'veste razionalista'.

Quando l'8 giugno 1952, con l'inaugurazione della I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo, si aprirono nuovamente al pubblico le porte del parco, l'elemento di maggior fascino del complessivo piano di ricostruzione, come osservato anche dalla critica del tempo, risultò il ricco patrimonio botanico e la sua composizione: «se il pensiero tenta di esprimersi nei padiglioni, l'anima di questa Mostra è nelle serre, nei viali, nelle piante nei fiori che ne compongono l'armonica cornice e la voce incantata. [...] Eucalipti giganti e dovizie di piante esotiche originarie della California, del Messico, dell'Australia, e del Sud Africa, in pieno rigoglio, dopo il trapianto del 1939, ispirano un senso di amore e riconoscenza per questa nostra benedetta terra mediterranea che accoglie e perpetua la vita, non solo delle

creature umane provenienti da tutte le latitudini, ma anche permette che affondino le radici nelle sue viscere alberi ed arbusti che altrove s'inaridirebbero»<sup>31</sup>.

Alle tante specie di pregio piantate all'atto della fondazione del parco, negli anni Cinquanta, furono aggiunti nuovi esemplari, con funzioni principalmente decorative; ciò consentì di perfezionare l'architettura del verde senza alterarne l'impostazione originaria. Inoltre, il complesso patrimonio vegetale contenuto nella Mostra, costituito in larga parte dall'imponente raccolta di Palme, Eucalyptus, quinte arboree di Lauri, nonché conifere bellissime, e le diverse specie utilizzate nella costruzione dei viali e di gruppi di alberate, fu valorizzato dalla presenza di ricche collezioni di piante acquatiche disseminate nei diversi giardini che accoglievano vasche, stagni e laghetti. Il settore 'verde' della Mostra fu degnamente completato dalle collezioni ospitate nelle Serre Botaniche progettate da Cocchia. Nel complesso delle Serre, tra le maggiori attrattive per i visitatori, vi erano le coloratissime ninfee fiorite, le orchidee, le collezioni di felci esotiche, le bellissime piante di Anthurium ibridi, Philofendron, Mendilla, ecc.<sup>32</sup>.

La fase di entusiasmo, sull'onda del generale spirito di rilancio culturale degli anni Cinquanta, si rivelò tuttavia, un fuoco effimero: al di là dei tanti dibattiti, ricerche e piani d'intervento, dagli anni Sessanta fino ai giorni d'oggi, poco alla volta e inesorabilmente le strutture architettoniche sono state oggetto di un diffuso degrado e di spoliazioni, che attualmente rendono ancora più evidente la permanenza urbana e monumentale insita nel patrimonio naturale conservato nella Mostra. Si sente viva l'esigenza di adoperarsi per recuperare il suo significato più autentico di grande parco concepito come centro urbano e di attrezzature: non solo un frammento storico da conservare, ma soprattutto un episodio territoriale 'vitale' da mettere in relazione sinergica con lo straordinario scenario flegreo.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. U. Siola, *Introduzione, in Il restauro della torre delle nazioni*, a cura di V. Corvino, L. Lanini, Napoli, Arte Tipografia, 1995, p. 9.

<sup>2</sup> Nel parco della Mostra d'Oltremare sono conservate molte specie arboree di pregio inserite nel catalogo degli alberi monumentali della Campania: ciò testimonia il ruolo decisivo riconosciuto al patrimonio botanico storico della Mostra nel contesto paesaggistico e ambientale della Campania.

<sup>3</sup> Per una rilettura filologica del giardino della Mostra si rimanda a: B. Bertoli *et al.*, *The exotic botanical heritage in exhibition for the Triennial of the Italian Lands of Oltremare*, in *The Turning Point of the Landscape-cultural Mosaic:*

*Renaissance Revelation Resilience*, a cura di L.C. Piccinini, T.F.M. Chang, M. Taverna, L. Iseppi, Udine, IPSAPA/ISPALEM, vol. 2, 2015, pp. 391-397; B. Bertoli, *Suggerimenti mediterranei. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*, in *Immaginare il Mediterraneo Architettura, arti, fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizzi, Napoli, artstudio-paparo, 2017, pp. 215-224.

<sup>4</sup> Cfr. C. Cocchia, *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare*, Napoli, Montanino, 1940, p. 3.

<sup>5</sup> Sull'Arena Flegrea si rimanda a: G. De Luca, *Problemi del teatro di massa*, Napoli, La Nuova, 1939; B. Bertoli, *Giulio de Luca: Un percorso Frammentario*, in *QSA. Storie e teorie dell'Architettura dal Quattrocento al Nove-*

*cento*, a cura di A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, Pisa, Pacini Editore, 2008; Ead., *Giulio de Luca 1912-2004 opere e progetti*, Napoli, CLEAN, 2013, pp. 26-33, pp. 115-120; Ead., *The Arena Flegrea in the Mostra D'Oltremare in Naples, build, demolished and re-build a fascinating and unique architectural case-study in contemporary architecture*, in *V Conference Diagnosis, Conservation and Valorization of Cultural Heritage*, Roma, Aracne, 2014; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudio-paparo, 2013.

<sup>6</sup> Cfr. G. De Luca, *I problemi urbanistici di Napoli un progetto possibile*, Napoli, STE, 1987, p. 192.

<sup>7</sup> Cfr. M. Zoppi, *Storia del giardino Europeo*, Firenze, Alinea, 2009, p. 250.

- <sup>8</sup> Cfr. *La Mostra D'Oltremare: Dal periodo Fascista ai Nostri Giorni*, in Aa.Vv., *Napoli Sopra e sotto: storia e scienza del suolo e sottosuolo di Napoli*, Napoli, Luca Torre, 1993, pp. 395-406.
- <sup>9</sup> Per le opere realizzate da Giulio De Luca nella Mostra d'Oltremare si rimanda a B. Bertoli, *Giulio de Luca 1912-2004 opere e progetti*, cit.
- <sup>10</sup> Sul ruolo di G. De Luca nel voler connettere le opere monumentali interne alla Mostra con il paesaggio circostante, cfr. Ead., *Suggestioni mediterranee*, cit., p. 217.
- <sup>11</sup> C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 4.
- <sup>12</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli, 1940*, in L. Piccinato, *Scritti vari 1925-74/1975-77*, Roma, pubblicato a cura dell'Autore, 1977, p. 694.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 694.
- <sup>14</sup> C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 4.
- <sup>15</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane*, cit., p. 694.
- <sup>16</sup> Per un elenco delle principali specie vegetali presenti nella Mostra alla sua fondazione, cfr. *La Mostra D'Oltremare: Dal periodo Fascista*, cit., pp. 400-406.
- <sup>17</sup> In occasione dell'inaugurazione della Mostra vi fu un importante momento di riflessione sui temi della botanica: presso l'Orto Botanico di Napoli, fu indetta da Longo una riunione straordinaria della Società Botanica Nazionale.
- Sul tema, vedi P. De Luca, *L'opera dei direttori nell'Orto Botanico di Napoli*, Napoli, Delpino, 2007, pp. 50-51.
- <sup>18</sup> Sulle differenze e analogie tra l'E42 e Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, cfr. F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare, in Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città, padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, Roma, Edizioni Kappa, 2014, pp. 205-220.
- <sup>19</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane*, cit., p. 694.
- <sup>20</sup> C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 5.
- <sup>21</sup> Fontana dell'Esedra (1938-40): la struttura, con la sua estensione di 900 metri quadrati, è in grado di contenere una massa d'acqua di 4000 metri cubi ed emettere getti alti fino a 40 metri. Il rivestimento maiolicato dell'Esedra è opera di G. Macedonio. Sulla Fontana dell'Esedra si rimanda a V. Russo, E. Vassallo, *Fontane in Mostra, Architettura, decorazione, impianti del restauro di un'opera del moderno*, in *Le fontane storiche: Eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, a cura di M. Petrelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, 2011, pp. 56-63.
- <sup>22</sup> Cfr. L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane*, cit., p. 695.
- <sup>23</sup> C. Cocchia, *Architettura del verde*, cit., p. 5.
- <sup>24</sup> Gli esemplari di *pinus pinea*, alti 15 metri, che coronano l'esedra e che guarnivano il lungo giardino che la precedeva, furono forniti dalla ditta Nicolini di Capranica e trasportati in autostrada con molte difficoltà. Cfr. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane*, cit., p. 704.
- <sup>25</sup> Cfr. ivi, pp. 698-699.
- <sup>26</sup> Cfr. ivi, p. 699.
- <sup>27</sup> Il bagno di Fasilides era uno dei castelli dell'antica città etiopica di Gondar: questa zona era caratterizzata da un laghetto artificiale con piante acquatiche molto suggestive.
- <sup>28</sup> Cfr. *La Mostra D'Oltremare: Dal periodo Fascista ai Nostri Giorni*, in *Napoli Sopra e sotto: storia e scienza del suolo e sottosuolo di Napoli*, cit., p. 398.
- <sup>29</sup> B. Bertoli, *Suggestioni mediterranee*, cit., p. 221.
- <sup>30</sup> L. Piccinato, *L'architettura del verde e delle fontane*, cit., p. 700.
- <sup>31</sup> A. Dinella, *Il verde e le fontane*, in *I Mostra Triennale del lavoro italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Edizioni Mostra d'Oltremare, 1952, p. 259; F. Trotta, *Poesia d'Acque e foglie*, ivi, p. 259.
- <sup>32</sup> Per un elenco delle principali specie presenti nel parco della Mostra e nelle Serre Botaniche nel 1952, si veda ivi, p. 259, pp. 263-264.

# Proposte di Linee Guida per il restauro e il ripristino del verde del parco della Mostra d'Oltremare

Fabrizio Cembalo Sambiase Sansaverino

## Premessa

Nel 2016 furono redatte, nell'ambito di un progetto di ricerca del Dipartimento di Agraria<sup>1</sup> della Federico II di Napoli, le *Linee Guida* per il recupero, la manutenzione e la gestione del patrimonio vegetale presente all'interno della Mostra d'Oltremare. Le *Linee Guida* dovevano costituire la base di riferimento per il futuro progetto di miglioramento del verde della Mostra.

Il parco della Mostra d'Oltremare, indubbiamente, è uno dei parchi più grandi realizzati nel corso dell'ultimo secolo nella città di Napoli. Attualmente riveste un'importanza fondamentale sotto il profilo sia ambientale che paesaggistico, in quanto è un enorme polmone verde che contribuisce a migliorare la qualità della vita nella città restituendo servizi ecosistemici.

Sotto il profilo paesaggistico, il parco si colloca a ridosso delle colline che abbracciano la conca di Agnano e rappresenta una congiunzione virtuale tra il parco delle colline dei Camaldoli e l'area di Bagnoli, a sua volta destinata a parco, costituendo così un tassello importante del corridoio ecologico che dal mare giunge sin sopra ai Camaldoli.

La salvaguardia di un'area così importante è un obbligo, anche se la scelta della modalità risulta oltremodo difficile in considerazione del fatto che la produzione dei *benefit* ecosistemici collettivi non è percepibile nell'immediato a fronte di un impegno economico rilevante per la sua manutenzione e salvaguardia. Risulta quindi di vitale importanza comprendere come coniugare il mantenimento di questo bene e il suo perpetrarsi nel tempo con le sempre più scarse risorse economiche disponibili e allocabili nel parco.

Nella stesura delle *Linee Guida*, non ci si può esimere dall'obbligo di tutelare le intenzioni progettuali dei progettisti dell'epoca. Al fine di comprendere il valore progettuale, non solo architettonico ma anche vegetazionale del parco, bisogna analizzare il progetto originale nelle sue parti valutando, sotto il profilo agronomico, la correttezza di impianto, in relazione alla scenografia che si intendeva costruire nella visione originaria, ma anche valutando l'importanza dell'inserimento di alcune specie in relazione alla magnificenza che si voleva rappresentare.

Obiettivo della stesura delle *Linee Guida* è quello di supportare il lavoro di tutela e manutenzione, mantenendo inalterato il patrimonio arboreo prevalentemente nella sua massa vegetazionale (biomassa) e nella sua forma, più che salvaguardando il singolo

individuo arboreo. Per fare ciò è necessario partire dall'analisi storica della progettazione del verde per applicare i principi di ripristino e recupero di un giardino 'storico'. Difatti, anche se il parco va considerato per lo più un giardino di epoca moderna, esso rappresenta un'espressione di capacità progettuale del verde, o meglio di un complesso articolato tra manufatti, strade e verde, di un'epoca nella quale la progettazione del verde in Italia aveva ancora notevole valore.

Proprio perché un parco è costituito da materiali inanimati e materiali viventi, per assurdo potremmo dire che un parco perde la sua storicità nel momento in cui viene meno uno degli elementi che lo caratterizzano – gli alberi – in quanto soggetti ad un ciclo di vita che inevitabilmente li porta alla morte. Ovviamente è una provocazione in quanto ne rimangono i segni e, per quanto sostituita la vegetazione che lo adorna, la storicità dell'individuo vegetale non esiste più.

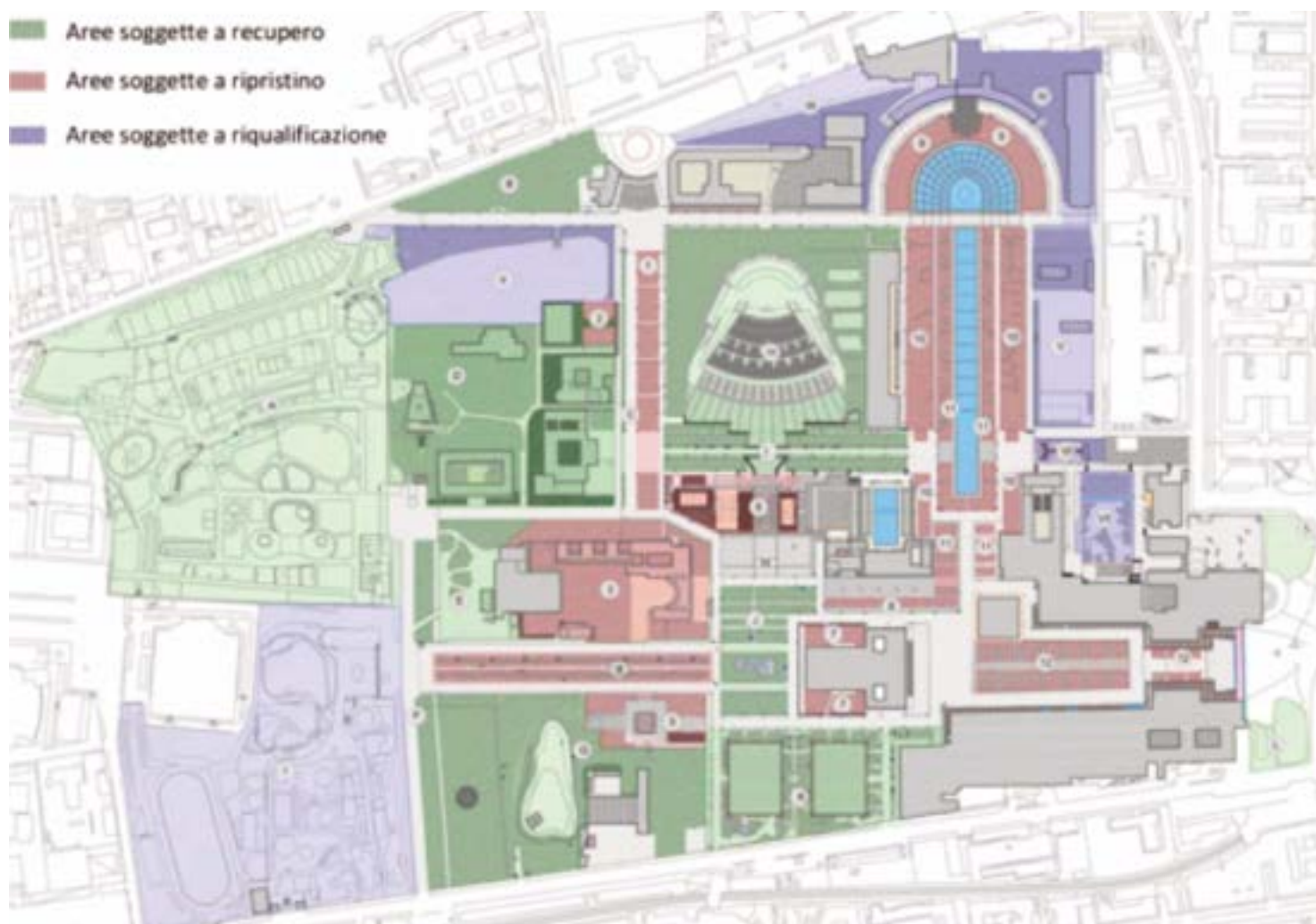
Chi progetta un'area a verde deve ben immaginare quale sarà il suo futuro e prevedere come essa evolverà in relazione alla crescita delle piante, quale sarà la massa vegetale presente e definire una densità di piante sostenibile nel tempo; oppure chi gestisce deve permettere interventi che mantengano inalterata la forma pur riducendo il numero degli individui arborei.

Senza sminuire le capacità dei progettisti e tenendo conto dell'effervescente creatività dell'epoca, che doveva pur sempre rispondere alle esigenze del Regime, va evidenziato che la densità di piantumazione prevista e realizzata all'epoca per alcune specie risulta eccessivamente elevata; ciò si evince dai disegni del 1939, che riportano in maniera precisa il numero di piante previste.

La finalità attuale da perseguire è quella di mantenere in vita il parco, nella sua forma originaria, mantenendo il patrimonio arboreo sempre vitale e funzionale, attraverso una buona e sostenibile gestione volta alla valorizzazione del sito, grazie all'identificazione, all'interno di un più vasto progetto di *Linee Guida*, di aree omogenee suddivise in base a criteri di ripristino, recupero e riqualificazione.

## Analisi

Le analisi del sito concorrono a ricostruire, documentare ed interpretare il parco, nella sua complessità e stratificazione storica, nonché nel suo assetto attuale e nelle relazioni con il territorio. Grazie alla prima fase di analisi storica – che qui non riportiamo,



rimandando ai numerosi saggi specialistici in questo volume – è stato possibile comprendere i criteri scelti da Piccinato e Cocchia per la progettazione del verde, apprezzandone le qualità, constatandone le modifiche successive e individuandone le criticità. La consistenza del verde è stata valutata attraverso lo studio della distribuzione della vegetazione e l'analisi dello stato di fatto, che hanno permesso l'individuazione di alcuni fattori di degrado e delle loro cause.

Le considerazioni scaturite dalle analisi rappresentano la premessa per la riqualificazione del parco della Mostra d'Oltremare e non vanno, in alcun modo, a sostituire i processi progettuali che ne sono alla base, ma rappresentano unicamente un'indicazione procedurale.

#### *Analisi della vegetazione*

Il rilievo di un giardino storico e del suo stato è lo strumento necessario per la conoscenza del giardino stesso. Il rilievo va esteso a tutte le sue componenti e, quindi, oltre all'assetto territoriale e urbanistico e a quello architettonico e infrastrutturale, va realizzato

anche un rilevamento della distribuzione della vegetazione e, possibilmente, un'indicazione delle diverse epoche d'impianto.

Allo stato attuale, la consistenza del patrimonio arboreo, valutata attraverso un conteggio delle specie presenti alla data dei sopralluoghi, è risultata superiore alle 3000 piante, ripartite nei seguenti macro-raggruppamenti: conifere ( $\approx 800$  esemplari tra cedri, cupressacee, pinacee in prevalenza), palme e cycadacee ( $\approx 450$  tra *Phoenix* spp., *Washingtonia* spp., *Chamaerops humilis*, *Cycas revoluta*), latifoglie decidue ( $\approx 830$  esemplari di cui in prevalenza specie forestali e/o ornamentali come eucalipto, paulonia, pioppo, robinia, ailanto, salici, tigli, ma anche specie da frutto come kaki, pero e ciliegio), latifoglie sempreverdi ( $\approx 1000$  individui di cui molti lecci, magnolie, allori, grevillee, casuarine, canfora) oltre ad arbusti decidui e sempreverdi ( $\approx 30$ ), agrumi ( $\approx 50$ ) e agrumi succulenti.

Dai diversi sopralluoghi effettuati sono emerse numerose criticità relative alla tipologia di piante presenti, allo stato fitosanitario e alla qualità vegetativa delle stesse. Particolarmente soggette a problemi di stabilità risultano le conifere<sup>2</sup>.





1. Planimetria della Mostra d'Oltremare con l'individuazione delle aree soggette a recupero, ripristino e riqualificazione.

2. Allori e ortensie, presso l'ingresso dell'Arena Flegrea.

3. Alloro attaccato da *Xylosandrus compactus*.

4. Pino d'Aleppo in condizioni precarie, presso l'ingresso dell'Arena Flegrea.



All'interno del parco vi sono casi con problematiche di stabilità, ma da trattare in maniera differente: alcune sono determinate dal conflitto tra il costruito e la vegetazione; in altri casi sono dovute alla densità di impianto che ha generato la formazione di una copertura vegetale densa e solidale (*continuum* delle chiome) che mal si presta ad interventi di abbattimento selettivo (singoli individui), in quanto si potrebbe innescare un processo di alterazione dell'instabile condizione di equilibrio raggiunta dalle piante, quasi si sorreggano l'una con l'altra.

Alle problematiche vegetazionali e di stabilità delle piante, in alcuni settori, si aggiungono ulteriori criticità. In particolare, a carico di alcune specie sono stati individuati diffusi problemi di natura fitosanitaria la cui gestione risulta di fatto complessa ed economicamente onerosa. Su molti individui di palme è stata da tempo riscontrata la presenza di attacchi del Punteruolo Rosso delle palme<sup>3</sup> (*Rhynchophorus ferrugineus*).

Su piante di *Laurus nobilis* è stata riscontrata una diffusa presenza di *Xylosandrus compactus*, che può attaccare molte specie vegetali e, ad oggi, sono conosciute più di 220 piante ospiti, appartenenti a 62 famiglie.

Poi vi è la diffusione di attacchi di mal secco sulle piante di agrumi dell'omonimo giardino. Lo stato di deperimento delle piante è in media molto avanzato, motivo per cui l'applicazione di interventi di tipo chimico o agronomico risulta ormai inad-

guata. In queste situazioni la soluzione migliore è rappresentata dalla ricostituzione *ex novo* dell'impianto.

Anche gli eucalipti lungo via Cardinale Massaia non sono esenti da un diffuso attacco di psilla (*Glycaspis brimblecombei*) il cui controllo va realizzato attraverso la diffusione di nemici naturali. Il viale dei Pini (*Pinus halepensis*), oggi noto anche come 'delle ortensie', veniva realizzato nel 1940, con tre filari di pino d'Aleppo che, attualmente, sono ridotti consistentemente di numero, non presentando più la disposizione in filari ed essendo stati notevolmente mutilati con interventi di potature d'urgenza volte a contenere il rischio di scosciamenti e cadute di branche.

Altra criticità riscontrata durante i sopralluoghi si trova nel cortile adiacente l'ingresso da via Marconi. L'area in oggetto nel progetto del 1939 prevedeva la presenza di tamerici e cedri disposti in



filari, rispettivamente da 16 e 22 piante in rettangolo. L'attuale vegetazione è costituita da soli cedri che si trovano su un'area prevalentemente asfaltata e di servizio, che non collima con le esigenze agronomiche delle piante presenti.

In conclusione, lo stato generale della vegetazione, riscontrato nei diversi sopralluoghi, induce a prevedere la definizione di opportuni e specifici criteri di intervento, così come descritti nelle schede allegate.

#### *Analisi tipologica*

Dalla descrizione sopra riportata, si evince che il parco nel suo complesso è composto da un insieme di forme di allevamento, ognuna delle quali richiede attenzioni precise in termini manutentivi. Inoltre, risulta chiara la forza che è stata voluta dare al verde nella definizione degli assi principali. Infatti, importante, e ancora ben conservato, è sia il filare degli eucalipti, sia quello delle palme, tra di loro ortogonali e distanziati dal Padiglione ex-Libia: il primo accompagna la vista dall'ingresso alto di via Terracina, dando un effetto di ampiezza e, contemporaneamente, di curiosità nel percorrere i due viali, ai cui lati si lasciano ammirare sia l'Arena che il Padiglione dell'Albania; il viale delle Palme, invece, posto lungo l'asse centrale dell'ingresso principale, preannuncia la presenza di un lungo viale che poi virtualmente prosegue sull'attuale viale Giochi del Mediterraneo. Elemento caratterizzante il rapporto tra il parco e il costruito sono le quinte poste intorno alla Fontana dell'Esedra. Qui la vegetazione s'innalza prepotentemente giocando su due orizzonti visivi: la siepe alta di leccio e la linearità degli esemplari di *Pinus pinea* posti a corona dell'emiciclo e dei viali. Altro viale importante è il viale dei Pini di Aleppo che congiunge l'Esedra con il viale degli Eucalipti.

Il progetto del 1939 prevedeva inoltre la presenza di alcune specie di Acacie, non appartenenti al nostro ambiente, ma molto



5. Bosco di eucalipti.

6. Viale delle ortensie con pini d'Aleppo in pessimo stato.

interessanti sotto il profilo estetico grazie alla colorazione dei fiori e alla prolungata fioritura. Queste piante erano poste in prossimità dell'ingresso nord nell'area oggi occupata da un boschetto di eucalipti.

Agli assi principali caratterizzati da specifica vegetazione che ne potesse esaltare la loro linearità, si contrappone una vegetazione sistemata in maniera volutamente 'disordinata' posta all'interno delle aree dei singoli padiglioni, la cui funzione era l'evocazione delle terre lontane.

Molta della vegetazione originaria è andata perduta a seguito sia della mancanza di manutenzione nel decennio 1980-1990, sia per motivi fitopatologici.

Restano, comunque, interessanti gli episodi di vegetazione esotica presenti nell'area del Bagno di Fasilides contenente, oltre agli eucalipti, un solo albero di *Tipuana tipu* (*Tipuana speciosa*), originario del Brasile. Inoltre, molto importante risulta l'area esterna al Cubo d'Oro, grazie alla presenza di residuali piante succulente, e il Padiglione ex-Libia, per la presenza di *Phoenix dactylifera* e le monumentali *Cycas revoluta*.

#### *Criteri e modalità d'intervento*

Le *Linee guida* redatte nel 2016 individuano differenti criteri di intervento per ogni singola area sulla base di un'attenta analisi conoscitiva svolta sulle diverse componenti formali e tecniche, storico-culturali e ambientali del patrimonio vegetale della Mostra d'Oltremare.

«La Mostra fu concepita tutta in funzione del suo Parco. [...] Nell'equilibrio architettonico generale, il verde e l'acqua hanno

avuto il ruolo che ad essi effettivamente e tradizionalmente compete, quello cioè di concorrere a comporre per i propri volumi e per i propri colori, con gli edifici e con gli spazi, un unico quadro, da ciascuno degli infiniti punti di osservazione»<sup>4</sup>. Dalle parole di Cocchia si evince la volontà di concepire gli spazi aperti come il vero tessuto connettivo tra le architetture della Mostra d'Oltremare; pertanto, tutti gli elementi del verde ricadono in una strategia che non può prescindere dalle logiche di restauro o manutenzione.

«La conservazione ed il restauro di un giardino storico non possono pertanto che essere rivolti all'obiettivo che qui proponiamo: la conservazione od il rinvigorimento di quella sovrapposizione di 'epifanie' storiche, attraverso l'operato su una materia vegetale che di quella storicità ha sovente assai poco»<sup>5</sup>. Gli interventi al parco devono, quindi, essere basati sulla comprensione dell'area come prodotto culturale nel tempo, il che può voler dire 'conservare', ma anche ritrovare un assetto vegetazionale che rispetti l'impianto originario o che tuteli la permanenza di quella serie di messaggi culturali che il giardino ci ha trasmesso e, nel contempo, che assicuri una fruizione sicura e non degradativa dello stesso.

Il parco, così come ci appare oggi, è un ambiente estremamente complesso, prodotto di un equilibrio che si è andato istituendo fra più fattori: il progetto iniziale e le sue parziali modifiche durante la fase di realizzazione; l'abbandono a causa della guerra; la ricostruzione degli anni Cinquanta; il processo di decadimento ed abbandono degli anni Sessanta; le degradazioni operate dagli sfollati del terremoto del 1980; gli abusi degli anni Novanta; le trasformazioni apportate dagli anni Duemila; gli adattamenti naturali della vegetazione alle modificate condizioni ambientali.

La presenza di un così ampio patrimonio arboreo comporta la necessità di uno specifico piano di cura e manutenzione, sostituzione e/o integrazione della vegetazione e non deve tendere alla ricostruzione di una situazione statica, ma deve stabilirsi dopo un'attenta analisi del patrimonio vegetale pervenutoci. In particolare, un'indagine morfologica può individuare i caratteri prevalenti dell'assetto quali il rapporto fra pieni e vuoti, i segnali edilizi e cromatici sullo sfondo del verde e la gradazione di colore di quest'ultimo, le trasparenze e le chiusure, l'articolazione dei dislivelli, il rapporto con il paesaggio circostante. A ciò va ad aggiungersi l'aspetto dinamico del verde che può aver influenzato lo spazio architettonico del giardino con la contemporaneità delle sensazioni visive ed acustiche, nonché la fruizione odierna e futura del luogo.

Nell'impostazione programmatica dell'intervento, si è deciso quindi il criterio più adatto ad ogni singola area, al fine di non deteriorare l'immagine originaria del parco. Tali decisioni sono state determinate sulla base di un'analisi storica, che ha individuato gli intenti progettuali originari, e di un'analisi dell'assetto attuale dell'area vasta che hanno portato alla luce le diverse

modificazioni dovute all'urbanizzazione dell'intorno; il parco infatti ha risentito della modificazione climatica generale prodotta dalla città, come l'aumento di temperatura (effetto *heat island*) e della concentrazione di inquinanti (*pollution*) che si è manifestato, in alcuni casi, con una riduzione di vigore o il deperimento della vegetazione.

Sulla base di quanto detto, sono state identificate aree nelle quali applicare interventi di ripristino, recupero e riqualificazione. I criteri di ripristino sono stati applicati a specifiche aree individuate come caratterizzanti l'intero progetto del parco della Mostra d'Oltremare, che bisogna restaurare in maniera imprescindibile, qualunque siano le loro attuali condizioni. I criteri di recupero hanno interessato quelle aree che ci sono pervenute, in parte o completamente, modificate rispetto all'assetto originario, per motivi sia fitopatologici che ambientali. Per tali aree si prevede la valorizzazione del loro ruolo all'interno del progetto complessivo e la tutela del materiale vegetale pervenutoci.

Nelle aree che nel corso del tempo hanno completamente perso la loro funzione originaria e si presentano, ad oggi, compromesse e degradate, sono stati stabili criteri di riqualificazione al fine di migliorarne la qualità ambientale e funzionale.

#### *Criteri di ripristino*

Il ripristino integrale, riguardante alcune aree del complesso, sarà operato sia nella forma sia nella sostanza materica: un 'come era, dove era' nella condizione originaria, immediatamente successiva alla sua realizzazione. Nello specifico si intende la conservazione di quegli elementi che ci sono giunti inalterati e, se già ripristinati, mantengono inalterati i caratteri del progetto originale, che vanno preservati e valorizzati.

Tale criterio si concentra su quelle aree del parco che assicurano la conservazione dell'impianto originario ancora oggi presente, ovvero la vegetazione che interessa gli assi principali che furono il criterio portante della progettazione architettonica dell'intero complesso (viale d'ingresso principale, viale delle Palme, viale dell'Esedra, viale degli Eucalipti). Si prevede inoltre il ripristino anche dei giardini di alcuni padiglioni nei quali insistono alberi di notevole pregio.

Per la conservazione e la non deperibilità di tale vegetazione, nell'ambito della gestione e manutenzione dell'area, si dovranno fare tutti gli sforzi possibili al fine di scongiurare la perdita degli individui arborei a causa di attacchi da parte di insetti o patogeni vari (cause naturali o artificiali) sostituendo gli elementi arborei eventualmente deperiti con piante di eguale specie e se commercialmente possibile di eguale dimensione.

Si sottolinea che la presenza di alberi maturi, risalenti al periodo di realizzazione del parco, comporta la necessità di un'attenta valutazione delle condizioni fitosanitarie e in particolare delle condizioni di stabilità degli esemplari presenti, anche per garantire l'incolumità dei fruitori e l'integrità del giardino stesso.

*Criteri di recupero*

Da un articolo di Pasolini Dall'Onda, studioso ed uno dei primi ad interessarsi dei giardini storici, si evince il riconoscimento della vitalità di un giardino storico che era assoggettato agli eventi atmosferici e naturali (malattie) non dipendenti dall'uomo (a differenza dei cambiamenti climatici attualmente in atto).

«Partendo dunque dalla realtà di oggi, per cui spesso il giardino nel corso dei secoli ha subito varie sovrapposizioni e metamorfosi vegetali, ne possiamo dedurre che occorre guardarlo e studiarlo quasi come un palinsesto vegetale. Il restauro, per ciò, piuttosto che consistere in un ripristino impossibile deve essere affrontato con un altro occhio: si tratta infatti di un equilibrio tra colori, linee, volumi e proporzioni che rispettino o interpretino o magari ricreino l'antica armonia originaria o salvino l'attuale nuova fusione di elementi; non bisogna dunque rifugiarsi soltanto in un freddo e pedissequo ripristino vegetale che a volte per varie ragioni di mutamento di clima o per altre cause, come l'aumento enorme dei costi, rischia di diventare artificiale e finire spesso nell'insuccesso».

A nostro avviso, il concetto di restauro storico qui riportato è applicabile anche al parco della Mostra d'Oltremare, nonostante sia ritenuto fondamentalmente di epoca moderna. Il progetto del parco è espressione di un'epoca storica estremamente importante e considerata dagli stessi storici uno degli eventi fondamentali del XX secolo, e quindi degno di essere riconosciuto, conservato e tramandato alle generazioni future. Vi è comunque da aggiungere che oggi, a causa dei cambiamenti climatici e della globalizzazione degli scambi, ci troviamo a dover combattere con fisiopatie normalmente non presenti nel nostro areale e con assenza di antagonisti che spesso determinano la morte inesorabile dell'individuo e la sua non possibile sostituzione.

In tale ottica, l'intervento di restauro del verde consiste in un lavoro accurato di risistemazione della vegetazione volto a valorizzare le caratteristiche di pregio presenti nell'area, nel rispetto delle aggiunte aventi valore artistico che nel corso del tempo sono state apportate al manufatto e tutelandone i segni. Nel caso in cui le informazioni specifiche siano carenti o incomplete, o dove non si possa procedere alla sostituzione delle specie vegetali con uguale specie per motivi fitosanitari, si deve fare riferimento alla formula logica dell'*analogia*, ovvero la sostituzione con un esemplare avente le medesime caratteristiche palesate nel progetto originario (es. rispetto delle visuali, rapporto tra masse e vuoti, portamento, colore, ecc.).

*Criteri di riqualificazione*

La riqualificazione è indicata per quelle aree che nel corso del tempo hanno perso la loro funzione originaria sia dal punto

di vista paesaggistico (valore e funzione estetica), sia da un punto di vista agronomico. Essa si propone di intervenire in specifiche situazioni attualmente compromesse e degradate al fine di migliorarne la qualità ambientale e funzionale.

Ormai note sono le numerose e importanti funzioni svolte dal verde, in particolar modo in ambito urbano, ma ancora oggi, in Italia, non ci sono normative che stabiliscono efficienti criteri di progettazione affinché siano risolti, o quantomeno contenuti, i danni relativi agli impatti prodotti dalla presenza delle edificazioni e dalle attività dell'uomo e, più in generale, relativi alla biodiversità e alla qualità urbana. In tale contesto, si deve realizzare un progetto che tenga conto dell'assetto storico originario, ma che si adegui ai nuovi valori che contraddistinguono le aree verdi in ambito urbano, ovvero che protenda verso l'ottimizzazione dei servizi ecosistemici mediante, ad esempio, strategie per il miglioramento delle condizioni bioclimatiche urbane, la mitigazione del fenomeno 'isola di calore', nonché la gestione sostenibile del ciclo idrologico e del suolo.

Per quanto concerne le strategie progettuali del verde urbano, molti sono gli esempi nazionali e internazionali cui si può fare riferimento. Un metodo base efficace è stato adottato, già dal 1994, dall'Amministrazione pubblica di Berlino, la prima a definire un metodo applicativo al fine di incrementare la presenza del verde all'interno della città. La procedura utilizzata si basa sul B.A.F. (Biotope Area Factor), molto simile al normale indice urbanistico, ma che esprime la porzione destinata a piante o ad altre funzioni legate all'ecosistema, per i minimi standard ecologici che una nuova edificazione o una ristrutturazione deve garantire per legge. I principi su cui è basato il B.A.F. sono: la salvaguardia e l'incremento del microclima e della salute atmosferica; il controllo dell'uso del suolo e dell'utilizzo di acqua; il miglioramento della qualità delle piante e dell'habitat degli animali; il miglioramento dello spazio di vita per l'essere umano.

In Italia, un interessante esempio ci viene fornito dalla Provincia Autonoma di Bolzano che ha introdotto nel 2007 l'obbligo dell'adozione della procedura R.I.E. (Riduzione dell'Impatto Edilizio) per tutti gli interventi oggetto di D.I.A. (Denuncia di Inizio Attività) che incidono sulle superfici esterne. Il R.I.E. si basa su un indice di qualità ambientale che serve per certificare la qualità dell'intervento edilizio rispetto alla permeabilità del suolo e al verde. L'Amministrazione considera questo strumento necessario per la mitigazione e compensazione ambientale, l'applicazione integrata delle tecnologie di gestione e recupero delle acque meteoriche, l'utilizzo di tecnologie per il verde pensile e di tecniche di ingegneria naturalistica. Da poco (30 marzo 2020) sono stati pubblicati i *CAM per la progettazione e manutenzione degli spazi verdi* che richiedono nell'ambito delle nuove pro-

gettazioni o sostituzioni in ambiente urbano criteri precisi e l'individuazione di specifiche figure professionali specializzate nella progettazione delle aree a verde.

#### Metodologia e applicabilità delle Linee Guida

La metodologia presentata nelle *Linee Guida* costituisce una cornice concettuale ed operativa entro la quale viene definito il programma degli interventi sul patrimonio arboreo della Mostra d'Oltremare. Le modalità di applicazione dei criteri di ripristino, recupero e riqualificazione, vengono descritte attraverso delle schede specifiche per ogni area individuata e costituiscono le direttive da seguire in fase di progettazione. Di seguito si riporta una scheda esemplificativa del lavoro svolto per ogni area.

#### Aree soggette a ripristino

##### Viale degli Eucalipti

Si estende sull'asse di via Cardinale Massaia per circa 200 metri.

Genere: *Eucalyptus*

Specie: *E. globulus*; *E. camaldulensis*, *E. resinifera*

Numero di individui: ≈ 670

Numero filari: 4

Criticità:

- presenza di fallanze lungo i filari;
- diffuso attacco di psilla (*Glycaspis brimblecombei*) che porta a defogliazione;
- altro fitofago il cui attacco diviene di anno in anno sempre più imponente è la cimicetta della bronzatura dell'Eucalipto (*Thaumastocoris peregrinus*), che causa decolorazione delle foglie (argentatura, bronzatura, arrossamento o ingiallimento), precoce senescenza e filloptosi; considerato fastidioso perché può pungere le persone che frequentano aree urbane ricreative ed è da segnalare la possibilità che possa dar luogo a fenomeni eritematosi;

- la defogliazione, se severa, conduce alla morte delle branche ed eventualmente della pianta. In ambiente urbano la pericolosità è essenzialmente legata all'aumento della probabilità di schianti.

#### Linee guida

Si consiglia di effettuare la piantumazione di individui di eucalipto lungo i filari del viale, là dove sono state riscontrate fallanze. La scelta del materiale vegetale dovrà rivolgersi a piante mature appartenenti possibilmente alle specie già presenti. Qualora una o più specie si fossero dimostrate più tolleranti di altre ai principali fitofagi individuati si consiglia di preferirle a quelle più sensibili. Il controllo fitosanitario dei fitofagi va realizzato in primis adottando adeguate tecniche di buona pratica agronomica e solo in presenza di infestazioni particolarmente consistenti con interventi di lotta integrata, basati anche sulla diffusione di nemici naturali. Inoltre si consiglia, in presenza di branche severamente attaccate, di monitorarne la stabilità prevenendo gli schianti con l'asportazione selettiva o il raccorciamento delle stesse.

È necessario prevedere una strategia per l'individuazione dei focolai d'infestazione, da effettuarsi dalla tarda primavera e da svolgersi nel seguente modo:

- verificare la presenza di sintomi di argentatura, arrossamento, bronzatura ed ingiallimento di foglie;
- verificare la presenza di stadi di sviluppo e di adulti di *T. peregrinus*, nonché, in assenza di stadi vitali, la presenza di esuvie e uova schiuse;
- verificare lo stato generale della pianta e l'eventuale deperimento;
- installare trappole cromotropiche gialle in presenza di focolai di infestazione e su alberi in prossimità degli stessi. Le trappole vanno poste sulla pianta ed ispezionate periodicamente (in linea generale ogni 2 settimane).

#### Note

<sup>1</sup> Prof.ssa Agr. Stefania De Pascale (Professore di orticoltura e floricoltura) – Prof.ssa Chiara Cirillo (Professore di arboricoltura generale e coltivazioni arboree).

<sup>2</sup> I sopralluoghi sono avvenuti a cavallo tra aprile e giugno del 2016. Il parco della Mostra d'Oltremare è un'area che dal sottoscritto è stata più

volte analizzata e studiata a partire dal 2000. Nel corso degli anni il sistema vegetazionale ha subito diverse perdite a causa della vetustà degli alberi e degli attacchi parassitari.

<sup>3</sup> Gli attacchi da Punteruolo Rosso sono soggetti ad azioni di controllo e monitoraggio continuo come prescritto dal D.M. 7 febbraio 2011 *Misure di emergenza per il controllo del Punteruolo rosso della palma*. Oggi lo stesso non attacca solo la

palma da dattero ma anche le altre palme presenti in città compresa la nostrana *Chamerops humilis*. <http://www.agricoltura.regione.campania.it/difesa/rhinchophorus-normativa.html>

<sup>4</sup> C. Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, Società per il Risanamento, 1961.

<sup>5</sup> M. Catalano, F. Panzini, *Giardini storici teorie e tecniche di conservazione e restauro*, Roma, Officina Edizioni, 1985.



## La Triennale d'Oltremare nei documenti del Fondo Fotografico dell'Archivio Storico Municipale di Napoli

Alessio Mazza

L'Archivio Storico Municipale di Napoli custodisce un prezioso fondo archivistico che raccoglie circa 1300 documenti fotografici e 8 album, che coprono un arco temporale che va dalla seconda metà del XIX secolo fino all'ultimo quarto del secolo scorso; una piccola parte di questi documenti, costituita da 24 immagini suddivise tra la serie *Opere pubbliche* e la serie *Propaganda*, si riferisce alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare<sup>1</sup>.

Gli scatti sono opera di Giovanni Aucone, operatore fotografo del Gabinetto Fotografico Municipale, autore dell'intero apparato iconografico inventariato come sottoserie *Risanamento di Fuorigrotta*, cospicuo *corpus* costituito da ben 378 immagini, che documentano in maniera puntuale la grande mole di opere e lavori che interessarono parte dell'area occidentale della città e consentono un approfondito studio

dello sviluppo urbanistico di tutta la zona flegrea, offrendo la possibilità di analizzare il grande sforzo compiuto per rendere in pochi anni funzionale un'area di espansione urbana che ancora agli inizi del XX secolo presentava i tipici tratti di un piccolo borgo rurale.

I documenti in questione, così come buona parte del materiale iconografico custodito ed in particolare tutta la documentazione prodotta nel ventennio fascista, fanno parte di reportage realizzati allo scopo di illustrare gli articoli pubblicati sul periodico *Napoli. Rivista Municipale*, ma non tutti gli scatti oggi consultabili, naturalmente, trovarono effettiva collocazione sulle pagine dell'organo ufficiale di informazione del Comune partenopeo<sup>2</sup>.

Ad eccezione di un'unica immagine<sup>3</sup>, che raffigura la vasta area individuata per la realizzazione degli edifici e delle strut-







A pag. 564

1. Giovanni Aucone, *Torre del Littorio*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00275).

A pag. 565

2. Giovanni Aucone, *Campi. Zona dove sorgerà la mostra d'Oltremare*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00265).

3. Giovanni Aucone, *Piazzale nove maggio*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00267).

4. Giovanni Aucone, *Teatro all'aperto*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00273).

A pag. 568

5. Giovanni Aucone, *Viale dell'Esedra*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00279).

6. Giovanni Aucone, *Salone della Repubblica Marinara*, ASMUN, Fondo Fotografico (cod. 00883).

ture della Mostra, pubblicata a corredo di un articolo apparso nel 1937 sulle pagine della rivista<sup>4</sup>, le rimanenti 23 fotografie sono tutte collocabili temporalmente intorno ai primi di maggio del 1940, ovvero tra la solenne inaugurazione e i giorni immediatamente precedenti o successivi alla cerimonia; si tratta nel complesso di un servizio fotografico destinato a illustrare i diversi articoli del numero speciale dedicato alla Triennale, da pubblicarsi per il bimestre maggio-giugno 1940<sup>5</sup>. Gli scatti inventariati nella serie *Opere Pubbliche* raffigurano alcuni degli imponenti edifici e delle principali strutture della Mostra e hanno lo scopo di mostrare ai lettori la magnificenza e l'imponenza di quanto realizzato<sup>6</sup>; alla serie *Propaganda* appartengono invece sette fotografie, tra cui tre che immortalano l'arrivo del re imperatore Vittorio Emanuele III alla Triennale, in occasione della cerimonia di inaugurazione<sup>7</sup>;

gli scatti 'scartati', per lo meno tra quelli oggi consultabili, furono dieci<sup>8</sup>.

Il servizio fotografico dedicato alla Triennale da Giovanni Aucone, purtroppo certamente incompleto, se isolato dall'intero corpus archivistico, potrebbe erroneamente considerarsi come opera puramente celebrativa del grande intervento attuato dal Regime<sup>9</sup>, ma se correttamente inquadrato nell'ambito del più vasto programma di documentazione dei lavori di Risanamento di Fuorigrotta, va considerato piuttosto come un insieme di documenti che non mirano tanto a celebrare il costruito, ma piuttosto il lavoro degli uomini, degli operai immortalati in tutte le attività di cantiere o nei momenti di riposo.

In quest'ottica, il lavoro del fotografo municipale napoletano può essere accostato al reportage dedicato alla Mostra realizzato negli stessi anni dal celebre fotografo neorealista Federico Patellani<sup>10</sup>, custodito presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI) e disponibile alla consultazione online, nella versione digitalizzata<sup>11</sup>, sul portale 'Lombardia Beni Culturali'<sup>12</sup>. La documentazione fotografica sulla Triennale d'Oltremare custodita presso l'Archivio Storico Municipale di Napoli contribuisce ad arricchire la storia di una grande realizzazione del XX secolo che modificò il volto dell'area occidentale di Napoli e trovò tra il 1937 e il 1941 ampia rappresentazione e grande diffusione sulla stampa periodica di Regime, su quella specializzata e su diverse riviste illustrate, che dedicarono alla grande fiera napoletana singoli articoli e interi numeri monografici<sup>13</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> Archivio Storico Municipale di Napoli (d'ora innanzi ASMUN), Fondo Fotografico, Serie 'Opere Pubbliche', Sottoserie 'Risanamento di Fuorigrotta', Mostra d'Oltremare; ASMUN, Fondo Fotografico, Serie 'Propaganda' Sottoserie 'Mostre', Triennale d'Oltremare.

<sup>2</sup> In questa sede si propone una selezione degli scatti non pubblicati.

<sup>3</sup> Giovanni Aucone, *Campi. Zona dove sorgerà la mostra d'Oltremare*, ASMUN, Fondo Fotografico, Serie 'Opere Pubbliche', Sottoserie 'Risanamento di Fuorigrotta', Mostra d'Oltremare (cod. 00265).

<sup>4</sup> Si veda: *La Bonifica di Fuorigrotta e la Mostra d'Oltremare*, in «Napoli. Rivista Municipale», a. 63, n. 9-10, settembre-ottobre 1937, pp. 119-120.

<sup>5</sup> «Napoli. Rivista Municipale», a. 66, numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, aprile-maggio 1940.

<sup>6</sup> A corredo degli articoli del numero dedicato alla Mostra, furono pubblicate le seguenti immagini della Serie 'Opere Pubbliche' (di seguito e nelle successive note 6 e 7, sono indicati: il soggetto, il relativo codice di inventariazione archivistica e la pagina di riferimento della 'Rivista'): *Mostra d'Oltremare. Panoramica* (cod. 00266), p. 43; *Piazzale nove maggio* (cod. 00268), p. 46; *Piazzale Roma* (cod. 00270), p. 41; *Teatro all'aperto* (cod. 00272), p. 64; *Teatro o Palazzo dell'Arte* (cod. 00274), p. 63; *Torre del Littorio illuminata* (cod. 00275bis), p. 21; *Viale dell'Esedra* (cod. 00276), p. 46; *Viale dell'Esedra* (cod. 00280), p. 44.

<sup>7</sup> Le immagini pubblicate della Serie 'Propaganda' sono: *Il corteo reale giunge alla Mostra* (cod. 00877), p. 33; *Il re in Piazzale Roma. Ingresso della Mostra* (cod. 00878), p. 35; *Il re visita la sala del mappamondo* (cod. 00879), p. 37; *Copia della galea 'La Capitana' di Marco Querini* (cod. 00880), p. 44; *Padiglione Libia* (cod. 00882), p. 53.

<sup>8</sup> Le immagini non pubblicate sono: *Piazzale nove maggio* (cod. 00267); *Piazzale Roma* (cod. 00269); *Salone dell'Impero* (cod. 00271); *Teatro all'aperto* (cod. 00273); *Torre del Littorio* (cod. 00275); *Viale dell'Esedra* (cod. 00277); *Viale dell'Esedra* (cod. 00278); *Viale dell'Esedra* (cod. 00279); *Copia della galea 'La Capitana' di Marco Querini* (cod. 00881); *Salone della Repubblica Marinara* (cod. 00883).

<sup>9</sup> La *Propaganda* e la *Retorica* del Regime sono ben documentate dai Cinegiornali dell'Istituto Nazionale Luce, disponibili sul portale [www.archivioluca.com](http://www.archivioluca.com); per le questioni relative alla Mostra si consiglia la visione dei seguenti filmati: *I lavori di preparazione per la Mostra di Oltremare* – 25/05/1938 (Giornale Luce B/B1308); *La preparazione dell'esposizione delle Terre di Oltremare* – 08/03/1939 (Giornale Luce B/B1473); *S.E. Ciano visita la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare* – 08/03/1940 (Giornale Luce B/B1685); si consiglia in particolare la visione di: *S.M. il Re Imperatore*



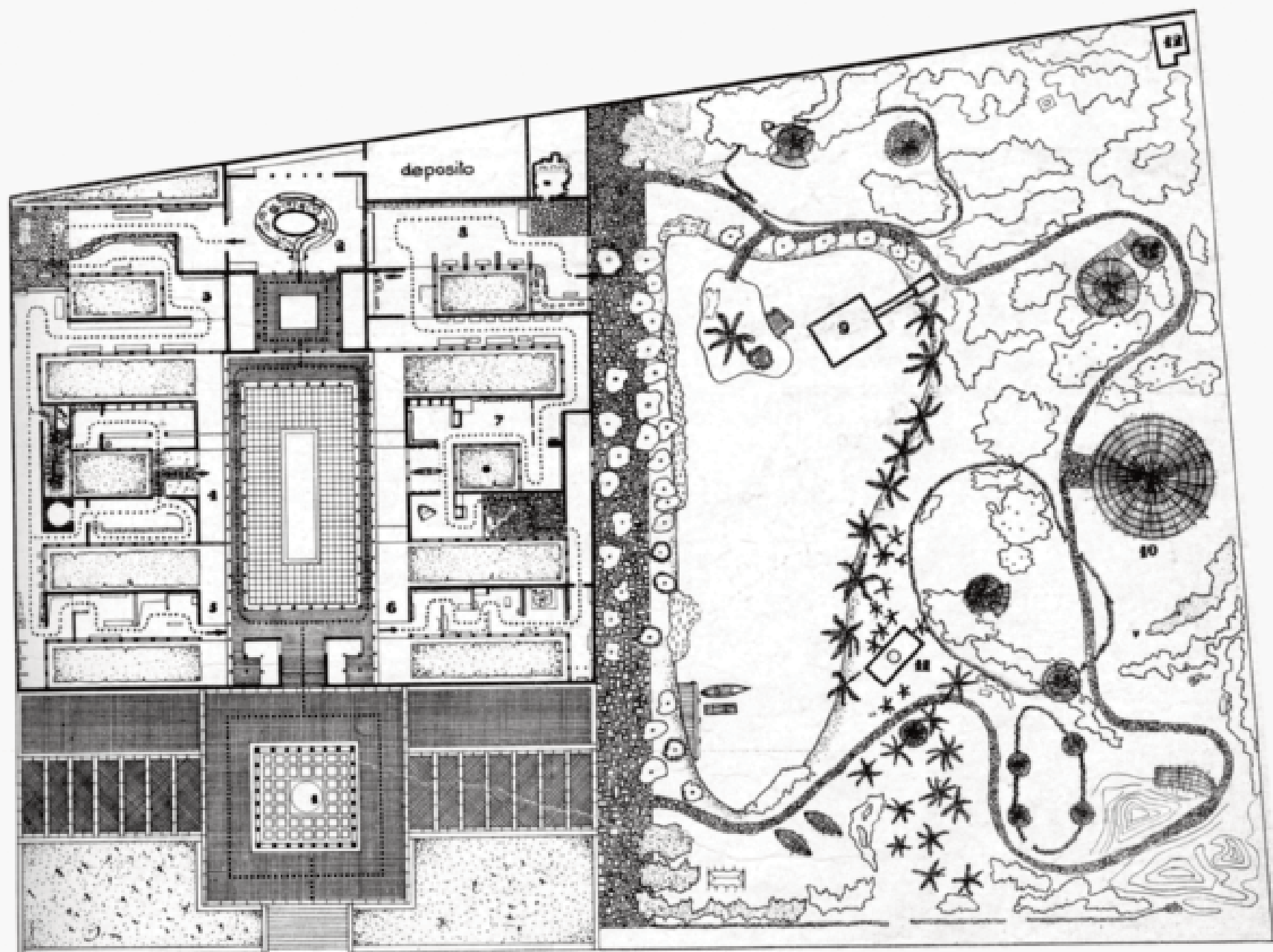
inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare – 17/05/1940 (Giornale Luce C/C0031); Posillipo - Mostra delle Terre d'Oltremare – 23/05/1940 (Giornale Luce C/C0035).

- <sup>10</sup> Sul Fondo Patellani e sul reportage dedicato dal fotografo brianzolo alla Triennale d'Oltremare si vedano: F. Capano, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering / Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, Atti del 5° Convegno Nazionale, a cura di S. D'Agostino, G. Fabbricatore, vol. I., Napoli, Cuzzolin, 2014, pp. 1225-1237; F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «eikonocity», a. 1, n. 1, gennaio-giugno 2016, pp. 19-36; G. Belli, *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio/Old and New Media for the Image of the Landscape*, a cura di A. Berrino, A. Bucaro, Napoli, CIRICE, 2016, tomo primo, pp. 593-602.
- <sup>11</sup> Il portale [www.lombardiabeniculturali.it/fotografie](http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie) (ultima consultazione febbraio 2020), rende fruibili un totale di 242 immagini del Fondo Patellani aventi come oggetto 'Triennale'. Nello specifico, 104 fotografie sono relative all'ultima fase dei lavori di costruzione degli edifici ed all'allestimento della Mostra, mentre le altre 138 riguardano l'inaugurazione ed i primi giorni di attività della Fiera.
- <sup>12</sup> Va segnalato che sul portale del patrimonio culturale lombardo è possibile consultare an-

che cinque documenti fotografici digitalizzati appartenenti alla Sezione fotografica dell'Archivio Storico della Società Ercole Marelli, custodito presso l'Istituto per la Storia dell'Età Contemporanea di Sesto San Giovanni (MI) ([www.fondazioneisec.it](http://www.fondazioneisec.it)), tutte datate 1940 e relative ad opere idrauliche e ancora cinque immagini dall'Archivio fotografico Edison, custodito presso il Centro per la cultura d'impresa di Milano ([www.culturadimpresa.org](http://www.culturadimpresa.org)) realizzate tra il 25/01/1940 e il 06/03/1940 relative a lavori di rivestimento in marmo operati dalla Società Generale Marmi e Pietre d'Italia.

- <sup>13</sup> In particolare si segnalano: *La Bonifica di Fuorigrotta e la Mostra d'Oltremare*, in «Napoli. Rivista Municipale», a. 63, n. 9-10, settembre-ottobre 1937, pp. 119-120; F. Stocchetti, *La Triennale d'Oltremare*, in «Le vie d'Italia», a. XLIV, n. 7, luglio 1938, pp. 832-836; L. De Lillo, *Luoghi della Triennale delle Terre d'Oltremare*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXV, n. 52, 25 dicembre 1938, pp. 1167-1169; *La Triennale d'Oltremare*, in «Napoli. Rivista Municipale», a. 65, n. 1-2, gennaio-febbraio 1939, pp. 2-4; L. De Lillo, *Napoli nel clima dell'Impero. Sorge la Triennale d'Oltremare*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXVI, n. 34, 20 agosto 1939, pp. 319-324; L. De Lillo, *Potenza imperiale dell'Italia fascista nei riflessi della Prima Mostra delle Terre d'Oltremare*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXVII, n. 4, 28 gennaio 1940, pp. 103-106; *Il Conte Ciano visita i lavori della Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXVII, n. 9, 3 marzo 1940, p. 258; S. De Cesare, *Triennale d'Oltre-*

*mare*, in «Augustea», a. XV, n. 9, 13 maggio 1940, p. 6; *Il Sovrano inaugura la Triennale d'Oltremare*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXVII, n. 20, 19 maggio 1940, pp. 693-696; *La I Triennale delle Terre d'Oltremare inaugurata dal Re Imperatore*, in «L'illustrazione Italiana», a. LXVII, n. 20, 19 maggio 1940, pp. 697-704; G. Tarquini, *La mostra triennale d'oltremare*, in «La Rivista delle Colonie. Rassegna dei possedimenti italiani e stranieri d'oltremare», a. XIV, n. 6, giugno 1940, pp. 735-747; L. Penta, *Il Padiglione dell'Albania alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, estratto da «Arte mediterranea. Rivista bimestrale di arte figurativa», a. XVIII, n. 2-3, marzo-giugno 1940, 50 pp.; A. Pozzi, *Orme di Legionari sulle Terre d'Oltremare. La prima Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli. 9 maggio-15 ottobre*, in «Le vie d'Italia», a. XLVI, n. 6, giugno 1940, pp. 601-614; M. Biancale, *La prima mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*, in «Le Arti» a. III, fasc. 1, ottobre-novembre 1940, pp. 54-57; G. Pagano, *Il teatro all'aperto alla triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella», n. 155, novembre 1940, pp. 26-28; C. Cocchia, *I ristoranti alla Triennale d'Oltremare*, in «L'architettura italiana», a. XXXVI, n. 10, ottobre 1941, pp. 297-314. Si segnalano inoltre i numeri speciali, interamente dedicati alla Mostra: «Napoli. Rivista Municipale», a. 66, aprile-maggio 1940; «L'illustrazione Italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno 1940; «Emporium», a. XLVI, n. 8, agosto 1940, vol. XCII n. 548; «Architettura», a. XX, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1941.



# Rappresentazione di luoghi lontani. I villaggi indigeni e il Bagno di Fasilides

Daniela Palomba

## *Introduzione ai luoghi*

Un luogo è memoria di eventi, di storie di uomini, di trasformazioni, racconta di scelte e di avvenimenti. È capace di evocare ricordi che si intrecciano con altri, di creare connessioni e legami nelle persone che lo vivono e che lo hanno vissuto.

La storia della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, il complesso espositivo realizzato durante il ventennio fascista a Napoli, racconta di un luogo che – fuori del centro consolidato della città – diviene palcoscenico di scelte urbanistiche, di precise e attente volontà politiche, di sperimentazioni progettuali in cui gli attori, dell'imponente rappresentazione, sono individuati tra i più noti architetti partenopei e tra i colleghi italiani che, affascinati dalla grande opportunità, giungono a Napoli. Giovani professionisti che «riuscirono a conciliare la modernità con la retorica del regime»<sup>1</sup>.

Un luogo come quello della Mostra si offre come occasione per narrare temi nei temi. Di indagare il luogo da molteplici e plurimi punti di osservazione. La grande area era stata concepita per vivere in continuità con il quartiere urbano che in quegli anni si stava ampliando e trasformando, ma le scelte che seguirono la necessaria ristrutturazione postbellica, portarono ad un luogo circoscritto e recintato<sup>2</sup>. Questa dimensione fisica, però, non si rispecchia nei collegamenti, nelle connessioni, nei suggestivi viaggi – immaginari - che si era spinti ad intraprendere verso quelle Terre e culture lontane evocate dalle installazioni. Il programma espositivo prevedeva che, tra padiglioni permanenti, semi-permanenti<sup>3</sup> e a carattere provvisorio, fossero concepite esperienze e suggestioni in cui le atmosfere ideate riflettessero gli usi, i costumi, i prodotti e le tipicità delle colonie, luoghi dell'espansione del cosiddetto impero fascista, nonché l'occasione per celebrare la politica coloniale di regime. Tra gli obiettivi del programma vi era anche quello di creare fascinosi scenari attraverso i quali divulgare ed esaltare le conquiste coloniali, ricorrendo anche a ricostruzioni di ambientazioni di 'cornici originali' in cui, uomini, donne e bambini, provenienti dai paesi d'oltremare, svolgevano le loro normali e quotidiane attività. Pratica discutibile, questa, già diffusa in molte Esposizioni europee sin dalla fine dell'Ottocento<sup>4</sup>, in cui i popoli colonizzati venivano considerati alla stregua di 'materiale d'esposizione etnografico'. Una singolare vetrina, quella della Mostra, dove lo «spettatore compie idealmente plurimi e repentini slittamenti spazio tem-

porali»<sup>5</sup>. I temi progettuali ruotano intorno alla spettacolarizzazione degli eventi e, in questi contesti, sono ricorrenti e diffuse anche installazioni effimere nelle quali il valore e il fascino sono da rintracciare anche nel tema della provvisorietà e della temporaneità che li caratterizza. In realtà il brusco arresto che subì la Mostra, per effetto dell'inizio del secondo conflitto mondiale che ne provocò, a solo un mese dall'inaugurazione, la chiusura, non ha permesso di vivere appieno tutte le fascinazioni dei luoghi così come furono ideati e realizzati, né di assistere alle possibili trasformazioni e ai cambiamenti che avrebbero interessato quei siti della temporalità. Le modificazioni dei luoghi devono invece rintracciarsi negli interventi previsti con il piano di ricostruzione degli anni '50 quando, ad azioni di restauro dei padiglioni, si affiancarono ricostruzioni ex-novo che cancellarono per sempre la memoria delle originarie figurazioni<sup>6</sup>.

## *La Mostra dell'Africa Orientale Italiana: i villaggi indigeni e il Bagno di Fasilides*

In questo contesto si vuole illustrare e descrivere, in parole e per immagini, un luogo nel luogo: il Bagno di Fasilides – il laghetto artificiale caratterizzato dal suggestivo e piccolo Castello – e gli adiacenti villaggi indigeni che, con gli otto padiglioni<sup>7</sup> dedicati alle colonie italiane del Corno d'Africa, caratterizzavano l'ampio settore destinato alla Mostra dell'Africa Orientale Italiana «esaustiva documentazione del più importante possedimento d'oltremare»<sup>8</sup>. Queste colonie, puntualizzava Marconi, non devono essere considerate «zone di sfruttamento, alla maniera del predominio capitalista degli imperi così detti venerandi, ma parti vive e giovani della nazione e sul suo stesso piano, lembi prediletti della penisola proiettati sugli oceani, "Terre Italiane d'Oltremare", avvinte indissolubilmente alla Madrepatria da vincoli diretti storici, sociali, economici, e partecipi attivamente della sua vita e delle sue mete»<sup>9</sup>.

L'area destinata all'A.O.I.<sup>10</sup> si estende per circa 40 mila metri quadri ed è compresa nel Settore Geografico<sup>11</sup> del quale ne rappresenta il limite sul versante meridionale. Il lotto, dalla forma trapezoidale, era delimitato a sud dalla via Domiziana, l'attuale viale John Fitzgerald Kennedy, a nord dal viale Etiopia con l'adiacente viale delle palme – il lungo viale alberato caratterizzato da quattro filari di palme – e ai lati da due viali che consentivano l'accesso alla Mostra dalla parte meridionale. Il



viale Medaglia d'Oro Lello Tarantini<sup>12</sup>, quello ad ovest collocato oltre una quinta alberata, lo separava dall'area dedicata al Parco Divertimenti, mentre quello ad est, aperto in corrispondenza della Funivia per Posillipo, lo divideva dal padiglione del Lavoro Italiano in Africa<sup>13</sup>.

Il progetto fu realizzato dagli architetti Mario Zanetti, Luigi Racheli e dall'ingegnere Paolo Zella Milillo vincitori del primo concorso nazionale bandito dall'Ente Organizzatore della Mostra. La procedura su concorso fu riservata ai soli tre principali edifici del complesso che ne costituivano il nucleo permanente<sup>14</sup>. Gli esiti del concorso furono pubblicati nel 1939 sulla rivista *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*. Qui Saverio Muratori commenta, oltre il progetto vincitore, anche gli altri quattro progetti, classificati in ex-aequo al secondo posto. Il progetto di Brusa, di Tomassi e Sterbini, prevedeva

un edificio circolare ispirato ai temi e ai motivi delle architetture etiopi che, seppur suggestivo, risultava una proposta inadatta anche in virtù dei limitati spazi immaginati. Più ampia e articolata, invece, era la proposta degli architetti Puppo, Beccari, Cavallo e Giuliani, ritenuta però sovradimensionata per le esigenze della mostra, e inadatta ad interpretare la doppia natura celebrativa ed evocativa richiesta, prediligendo di gran lunga la prima a discapito della seconda. Gli altri due progetti proposti dai gruppi Angelini, Calderara, Varisco e da Bertolacci, Lucci, Lepri, «svolgono senza speciali qualità, anzi con limitata capacità, motivi entrati da tempo nelle consuetudini delle Mostre – scriveva Muratori – e vuoti ormai di ogni interesse, sia che traggano l'elemento spettacolare dalle note acrobazie della tecnica, sia che ricorrano all'applicazione di formule di pretesa monumentale, le une e le altre qui del tutto inopportune e disambientate»<sup>15</sup>.

Ai nostri si riconosce la capacità di aver conciliato, in un unico progetto, il doppio requisito richiesto: «quali il fare cosa eminentemente pratica ed il fare opera efficacemente celebrativa»<sup>16</sup>. Il *concept* progettuale prevedeva il lotto diviso in due parti distinte ma connesse e collegate tra loro, in cui il visitatore, nel percorrere un itinerario descritto dalla successione di passerelle e padiglioni, era portato a vivere «una molteplice successione di episodi particolari» che terminavano in un luogo ricco di suggestioni e di singolari ambientazioni: l'area destinata ai villaggi indigeni. Alla figurazione regolare e razionale dei padiglioni, si contrapponeva l'area a verde che occupava poco più della metà dell'intero lotto e si caratterizzava per la presenza di un laghetto artificiale circondato da una rigogliosa vegetazione. Un organico e sinuoso tracciato collegava i diversi episodi ricreati all'ombra di tamarindi, acacie, cocchi, banani e baobab che non poco stupore suscitavano nei visitatori. Tra felci, ginepri, canneti di bambù e papiri, la flora scelta per ricreare le originarie ambientazioni, si rivelavano testimonianze di villaggi indigeni tipici delle diverse etnie dell'Africa Orientale e differenti per conformazione, dimensione e tecniche costruttive. Alle tende dei nomadi, seguivano i *tucul*<sup>17</sup> tipici del popolo amhara, le capanne di forma cilindrica caratterizzate da un unico ambiente. Le pareti erano realizzate con tronchi d'albero e ramaglie e intonacate con un impasto di fango e paglia tritata. I tetti, dalla tipica forma conica, erano realizzati con paletti di legno ricoperti di paglia. A queste si affiancavano esempi di *hudmò*<sup>18</sup>, le abitazioni più diffuse nel nord dell'Etiopia, composte da un unico ambiente quadrilatero il cui tetto, realizzato in fascine e terra battuta, si estendeva su di un porticato anteriore destinato alla vita quotidiana. Si potevano anche ammirare le capanne alveari dei Cunami sedentari a forma di cupola emisferica costruite con fasci di erba elefantina coperti di sterco e argilla, piuttosto che le leggere tende dei Danakili, anche queste dalla forma emisferica, realizzate però con una struttura fatta di sottili pali curvati a se-

A pag. 570

1. Planimetria del Settore dell'Africa Orientale Italiana, 1940. Progetto di Marco Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Milillo («Architettura», 1941).

2a-b. F. Patellani, due fotografie del villaggio indigeno realizzate durante l'inaugurazione della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare, 1940. (Federico Patellani © Archivio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia

Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo, PR. 324/FT. 39 e PR. 324/FT. 36).

3. Villaggio indigeno. La tomba musulmana e, sullo sfondo, alcune capanne del villaggio («Architettura», 1941).

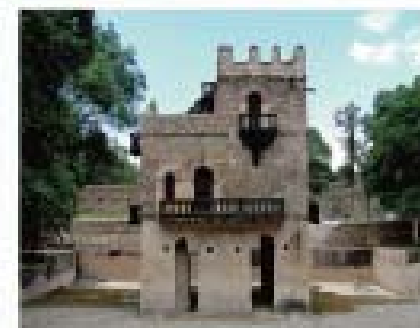
4. Il Bagno di Fasilides. In alto le immagini si riferiscono all'intervento nella Mostra d'Oltremare, realizzato nel 1940. In basso il Bagno di Fasilides a Gondar, XVII sec.

micerchio e legati insieme con funi di corteccia. Questi, variamente sovrapposti, erano disposti a modellare la forma emisferica ed erano ricoperti da stuoie realizzate con foglie di palma fittamente intrecciate da risultare impermeabili<sup>19</sup>. I villaggi si costituivano anche di alcune capanne *galla*, dalla forma circolare e fatte di stuoie ed erba, e ancora da una tipica abitazione Sidamo e da un gruppo di costruzioni circolari somale<sup>20</sup>. Si distinguevano, inoltre, un monumento funerario, la caratteristica chiesa copta – la costruzione più grande del villaggio – e l'ampio *ghebi* del capo amhara, ovvero l'area cinta da un basso muro fatto di mattoni e argilla che circondava le capanne del capo villaggio. La chiesa copta, collocata al margine occidentale del villaggio, si caratterizzava per la struttura cilindrica ritmata da ventiquattro aperture centinate incorniciate da larghe fasce intonacate, e per la copertura conica rivestita da paglia e fascine. Le ambientazioni dei villaggi erano inoltre arricchite da simulacri di pozzi d'acqua, da gruppi di totem africani variamente decorati e dalla presenza di animali esotici. Si ricorda, inoltre, che fu prevista anche una postazione di Polizia dell'Africa Italiana - PAI, al fine di vigilare sugli indigeni e limitare i contatti con gli italiani, a causa delle leggi razziali vigenti in quegli anni.

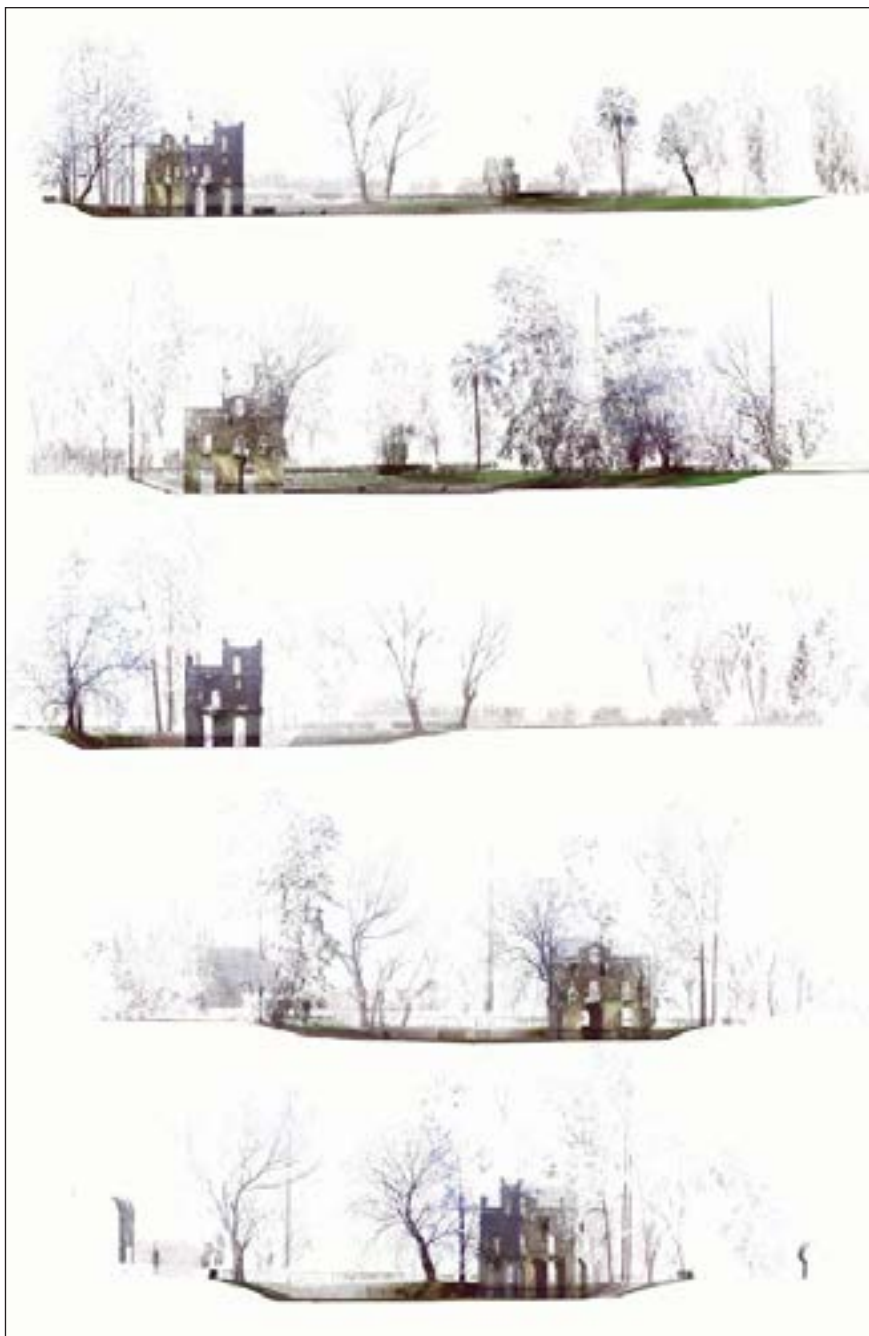
L'origine delle suggestioni e delle fascinazioni dei villaggi indigeni è però da ricercare, oltre che nell'autenticità formale delle capanne, realizzate con tecniche e materiali originali, anche nella presenza dei coloni, artefici delle stesse costruzioni, che contribuirono a realizzare scenari verosimili, spaccati storici e antropologici delle realtà colonizzate.

Purtroppo, però, la natura provvisoria ed effimera dell'installazione – in questo caso unita anche alla fragilità delle costruzioni indigene e ai bombardamenti che interessarono questa area –, ha fatto di questi ambiti un intervento destinato a scomparire, fatta eccezione per la struttura cilindrica della chiesa copta.

La memoria di questi luoghi si rintraccia, oltre che nelle fonti documentarie, in quelle iconografiche riferite ai disegni dell'originario progetto degli anni '40, ma ancor più in questo



caso, nelle fotografie dell'epoca, fonti di storia e di storie, che hanno il potere di raccontare e di figurare quei luoghi dall'immagine perduta. Quelle che qui si rintracciano sono quelle realizzate in un arco temporale relativamente breve e circoscritto, compreso tra gli anni della costruzione del complesso espositivo e gli anni della ricostruzione. Ovviamente la testimonianza più significativa è rappresentata dalle fotografie scattate in occasione della sua inaugurazione, piuttosto che quelle eseguite in ogni caso prima che la guerra trasfigurasse irrimediabilmente quei siti. Immagini che spaziano dalle forme primigenie dei luoghi alle compiute realtà che vengono veicolate mediante la ricca



pubblicistica promossa dal regime tra il 1938 e il 1941, attraverso la rivista ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti<sup>21</sup>, ma anche tramite la stampa, gli opuscoli e le numerose riprese video realizzate dall'Istituto Luce, grazie alle quali è possibile scorgere anche inconsueti scorci.

Tra le fotografie che documentano i villaggi indigeni e che vivono solo nella dimensione dell'immagine, se ne ricorda una pubblicata su *Architettura* del '41. Una rara immagine della tomba musulmana, così come recita la didascalia che, verosimilmente, alcuni hanno descritto come piccola moschea. Si tratta di una piccola struttura in pietra, un monumento funerario caratteriz-

zato da una volta a botte a sesto acuto estradossata posta sul cassone parallelepipedo con risega e con gli spigoli risaltati da volumi cilindrici. Tutte le superfici sono riccamente decorate con motivi naturalistici per la parte bassa, probabilmente con motivi a palmette, mentre un pattern geometrico e regolare interessa integralmente le superfici cilindriche della volta.

A queste figurazioni vanno aggiunte anche la preziosa testimonianza di alcuni fotografi, che non pochi scatti dedicarono alla Mostra. Tra questi ricordiamo quelli di Federico Patellani<sup>22</sup>, realizzati tra il 1939 e il 1940<sup>23</sup>, che cattura sia momenti della vita di cantiere, in cui non sempre risultano riconoscibili i luoghi, sia immagini dell'inaugurazione. L'archivio Patellani, custodito presso il Museo di Fotografia Contemporanea a Cinisello Balsamo<sup>24</sup>, raccoglie anche numerose fotografie realizzate proprio nei villaggi indigeni. In questi scatti è palese la volontà dell'autore di 'fissare', di documentare la vita che si svolgeva, più che 'costruire' un'immagine rappresentativa e celebrativa di un tema. I luoghi sono i contesti in cui si svolge la scena. I personaggi, gli uomini, le donne, gli operai fotografati, sono catturati nell'atto di compiere le loro azioni in divenire. Movimenti, solo parzialmente prevedibili, che comportano di frequente inquadrature affollate, piuttosto che fotografie in cui i soggetti non sono sempre inquadrati per intero.

Lo sguardo di Patellani più che sembrare in attesa di quel momento preciso, in cui la ricerca della 'bella e suggestiva fotografia' è soddisfatta, si realizza in un linguaggio in cui raramente si lascia sedurre dalla posa, dalla progettualità della figurazione. Ed è con queste immagini, però, ricche di autenticità, franchezza che lo sguardo del *foto-reporter* ci rende partecipi di scene e momenti che si realizzano in una realtà altra.

L'altro tema che fortemente caratterizza il luogo investigato è quello del Bagno di Fasilides. La dimensione, dal gusto fiabesco, che si vive intorno al laghetto di Fasilides, fortunatamente ancora esistente, ci consente di vivere oggi quelle fascinazioni immaginate dai progettisti. Questo intervento, se classificato sul piano dell'immagine delle installazioni, rientra tra quelle in cui l'ispirazione prevalente s'individua nelle evocazioni di temi esotici<sup>25</sup>. In realtà qui non si tratta solo di 'ispirazione', in quanto l'architettura che risalta nelle acque del bacino equoreo è la riproduzione fedele dell'edificio realizzato per il Bagno di Fasilides a Gondar, nel nord dell'Etiopia. Fasil Ghebbi, il nome più tardi attribuito alla cittadella fortificata voluta dall'Imperatore Fasilides all'inizio del XVII secolo, oggi annoverata tra i siti tutelati dall'Unesco, si caratterizza per i numerosi edifici costruiti intorno all'edificio principale, il Castello dell'Imperatore<sup>26</sup>. Fasilides farà costruire, inoltre, esternamente alla cittadella e in prossimità del fiume Qaha un'ampia vasca rettangolare, il Bagno di Fasilides, con al suo interno il piccolo e caratteristico edificio. Realizzato per le abluzioni necessarie a lenire i dolori della lebbra, malattia contratta dall'Imperatore,



5. Rilievo digitale 3D. Le ortofoto estratte dalla *pointscLOUD*. I rilievi, condotti nel 2013, sono stati eseguiti da R. Catuogno e A. Bonafiglia.

6. Elaborazioni grafiche del Bagno di Fasilides, Mostra d'Oltremare, realizzate nell'ambito della ricerca

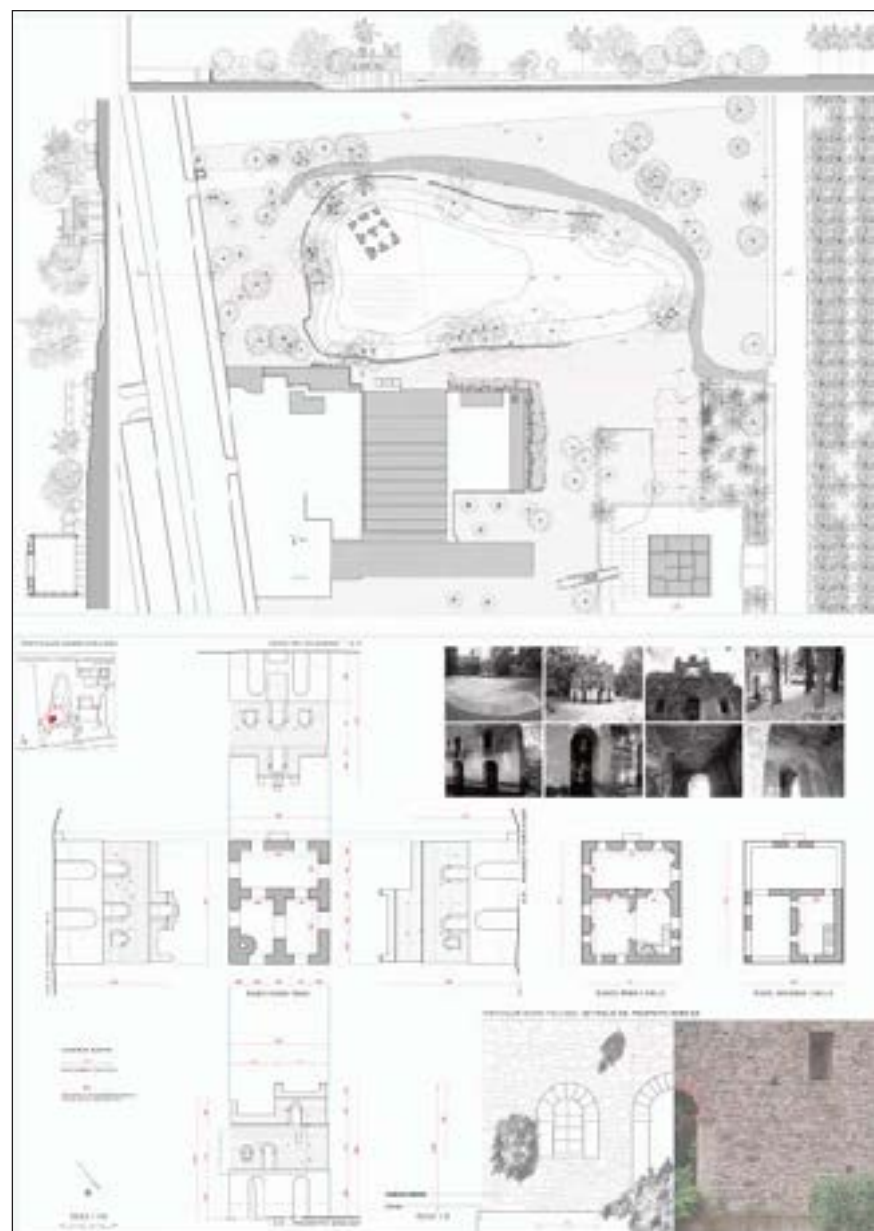
coordinata da A. di Luggo. Gruppo di ricerca costituito da M. Campi, M. Capone, R. Catuogno, T. Della Corte, R. Florio, A. Pagliano, D. Palomba, A. Bonafiglia, C. Frajese D'Amato, D. Iovane, A. Mazzei, R. Palomba e A. Triggianese.

il luogo diventerà poi meta di pellegrinaggio per la religione ortodossa copta. Durante il Timkat, la più importante festività copta, i pellegrini accorrono al Bagno di Fasilides, che per l'occasione viene riempito d'acqua, per praticare la rievocazione rituale del battesimo di Gesù nel fiume Giordano.

I nostri progettisti guardano ad un edificio dal grande potere simbolico sia per il suo significato religioso per gli etiopi di fede copta, ma anche per celebrare le attività del regime nelle terre d'oltremare. Fu infatti durante l'occupazione italiana che la città di Gondar ritrovò il suo originario splendore perso con le distruzioni risalenti al 1868 per mano del negus Teodoro II. Nel videogiornale dell'Istituto Luce del 1° marzo 1940, realizzato in occasione della *Visita del ministro Teruzzi* nei territori dell'Impero, l'autorevole voce di Guido Notari ricorda che Gondar, capitale della Amhara, «è dotata ormai di una perfetta attrezzatura urbanistica. E i famosi castelli, ormai tutti restaurati [...]». Alle antiche costruzioni rimesse in ordine ed in uso, come la Piscina dei Negus Fasilidi si sono aggiunte, con celere ritmo, nuove e imponenti realizzazioni»<sup>27</sup>.

L'immagine del caratteristico edificio di Fasilides rimanda alle figurazioni dei castelli medievali portoghesi caratterizzati dalle murature merlate. Anche in questo caso si può parlare d'ispirazione da linguaggi altri. Fasilides, infatti, incaricò per la costruzione della sua città imperiale architetti portoghesi ed indiani che contaminarono fortemente le architetture dei luoghi.

Come il suo gemello etiope, anche il padiglione realizzato per la Mostra si caratterizza per la forma compatta, dalla pianta rettangolare ed è articolato su tre livelli. In realtà il primo corrisponde alla struttura su archi dove la muratura in tufo è rivestita da intonaco bianco su cui si leggono le tracce lasciate delle acque lacustri. Gli altri due piani, che si qualificano per il rivestimento in pietra naturale dal taglio irregolare, presentano diversi ambienti illuminati dalle finestre e dai balconi centinati i cui vani sono risaltati da blocchi di pietra rossa. Le balaustre lignee dei balconi e i collegamenti lignei tra i diversi livelli sono purtroppo scomparsi. Si rilevano, inoltre, la mancanza anche di alcune merlature nonché del ponte di accesso che era realizzato, come l'originale, in muratura su archi. Questo, compensando il salto di quota, consentiva l'accesso al primo livello. Questa mu-



tilazione rende l'architettura, le cui vestigia ricordano quelle di un piccolo castello, un luogo isolato e inaccessibile che si erge dalle acque. L'accesso all'edificio avveniva dal fronte orientato a sud ovest e più vicino alla riva. Una scala interna conduceva al secondo livello caratterizzato da una piccola torretta, orientata a nord, e da una terrazza che dominava il laghetto dall'alto. Sostanzialmente la differenza tra i due 'bagni' va rintracciata nel disegno del bacino, entrambi artificiali, ma di forma rettangolare il primigenio e dalle forme naturalistiche quello partenopeo, il cui disegno simula la probabile forma di un lago naturale. Quest'ultimo, colpito da una bamba, e quasi interamente distrutto, sarà restaurato, unitamente al padiglione, negli anni cinquanta. L'altra sostanziale differenza va rintracciata nelle tecniche costruttive. Se la testimonianza etiope si rifà alle tra-

dizionali tecniche costruttive tipiche di una architettura fortificata medioevale, in quella napoletana le condizioni di degrado permettono di costatare l'impiego di materiale locale, come il tufo giallo, adottato per le murature, e visibile attraverso le lacune degli intonaci. I solai, anche questi fortemente degradati, rivelano una struttura in travetti in ferro e laterizi.

Il Bagno di Fasilides, in occasione dell'inaugurazione della I Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo del 1952, sarà scelto per ospitare la «Mostra Filatelica, una delle più interessanti manifestazioni rievocative e culturali che abbiano avuto luogo in questa edizione dell'Oltremare, in cui il francobollo è stato considerato come mezzo di comunicazione epistolare fra i popoli di tutto il mondo, in quanto contribuisce a mantenere ed a far allacciare più frequenti i vincoli fra le genti»<sup>28</sup>.

### *Il rilievo e la rappresentazione dei luoghi*

Al 2013 risalgono le prime campagne di rilievo condotte dal gruppo di ricerca del Centro Interdipartimentale Urban/Eco, svolte nell'ambito di convenzioni sottoscritte con l'Ente Mostra d'Oltremare<sup>29</sup>. Obiettivo dell'accordo, quello di realizzare rilievi digitali 3D dai quali ricavare elaborazioni grafiche che restituissero sia i dati metrici che architettonici di diversi padiglioni, oltre che di più ampie aree individuate tra gli spazi connettivi.

Il fine era quello di produrre una documentazione grafica aggiornata, tenuto conto anche delle trasformazioni e delle condizioni di degrado dei luoghi investigati. Anche il Bagno di Fasilides è rientrato tra gli ambiti indagati e rilevati con tecniche *range-based*. I rilievi laser scanner, eseguiti con uno scanner a modulazione di fase, sono stati integrati con rilievi topografici, utile a georeferenziare le *pointscloids* acquisite con lo scanner<sup>30</sup>. Dalle scansioni eseguite nel bacino, è stato possibile elaborare il modello digitale tridimensionale della nuvola di punti e, a valle del processamento dei dati, elaborare le ortofoto, impiegate per la rilettura e interpretazione dei dati configurativi e dimensionali. Plurime rappresentazioni di figurazioni significanti, quelle ottenute, che vanno dalla più complessa visualizzazione del modello digitale, inteso quale modello replicato del reale, alle elaborazioni grafiche, sintesi e lettura critica del dato, passando per le ortofoto, le sezioni piane della nuvola. Queste ultime, nell'ambito del processo conoscitivo, si collocano tra il dato complesso e quello criticamente interpretato, figurazioni affascinose capaci di restituire modalità di visualizzazioni altre, diversamente non accessibili. Tutte le rappresentazioni prodotte concorrono ad arricchire le diverse visualizzazioni e figurazioni del luogo, oltre che contribuire alla conservazione della sua 'memoria', grazie alla possibilità di archiviare dati interrogabili e accessibili in momenti e modi anche differiti nel tempo.

### Note

<sup>1</sup> B. Bertoli, *Giulio de Luca. 1912-2004 opere e progetti*, Napoli, Clean, 2013, p. 29.

<sup>2</sup> Il progetto originario si basava sul disegno di un sistema di viali, di piazze, di edifici inseriti in un grande polmone verde, fatto di giardini, di specchi d'acqua artificiali e di fontane. Un nuovo contesto urbano che avrebbe dovuto essere vissuto e fruito in continuità con il quartiere Fuorigrotta che si stava costruendo e trasformando in quegli anni. Purtroppo, come noto, solo un mese dopo l'inaugurazione dell'imponente Complesso, l'Italia entrò in guerra e la storia della Mostra subì un drastico arresto. Bombardato, luogo di occupazioni e distruzioni, sarà interessato da un programma di ricostruzione che si concluse con l'inaugurazione della *I Esposizione del Lavoro Italiano nel Mondo* l'8 giugno del 1952. È con il ridisegno di un'area ridimensionata che si decide di recintare e perimetrare il complesso fieristico, negando così i possibili collegamenti che avrebbero potuto crearsi con il contesto urbanistico in cui si inserisce la Mostra.

<sup>3</sup> Molti padiglioni si caratterizzavano per avere solo l'ossatura murale stabile. P. Marconi,

*Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura», annata XX, gennaio-febbraio 1941, f.li 1-2, p. 5.; Siola U., *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Electa Napoli, Napoli, 1990, p. 61.

<sup>4</sup> V. Isacchini, *Conseguenze di una mostra fallita: gli ascari nel dopoguerra in Italia*, dicembre 2017 (<http://www.ilcornodafrica.it/st-isac%20ascari%20roma%20napoli.pdf>, accesso maggio 2020).

<sup>5</sup> F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'Urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, 2014, numero monografico *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di A. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 210-232, p. 210.

<sup>6</sup> Le scelte di ricostruzione, condizionate anche da fattori economici, portarono alla realizzazione di edifici a carattere permanente – tale scelta interessò anche gli edifici ideati a carattere temporaneo – gravemente compromessi o distrutti.

<sup>7</sup> L'accesso al percorso espositivo avveniva dal padiglione che accoglieva il Salone dell'Impero, prospettante sulla via Etiopia, noto con il nome di Cubo d'Oro.

<sup>8</sup> L. Pagano, 1940 – *Padiglioni dell'Africa Orientale Italiana: Mario Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Milillo*, in U. Siola, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 126.

<sup>9</sup> P. Marconi, *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, cit., pp. 4-5.

<sup>10</sup> Era questo il luogo in cui venivano rappresentati tutti i governi dell'Africa Orientale Italiana -A.O.I.: Eritrea, Somalia, Harar, Hamar, Galla e Sidama, Scioa.

<sup>11</sup> La struttura del complesso espositivo prevedeva la distinzione e l'articolazione di tre settori principali. Il Settore Storico, il Settore Geografico e il Settore della Produzione e del Lavoro. A questi si aggiungevano gli edifici dedicati all'Arte, archeologia, attrazioni e sezioni varie, oltre a quelli destinati ai servizi.

<sup>12</sup> «Tarantini, Raffaele. - Medaglia d'oro, ingegnere, capitano di complemento, nato a Napoli il 23 settembre 1895, morto a Passo Meca (A.O.I.) il 31 marzo 1936. Frequentò la Scuola militare di Napoli e allo scoppio della guerra mondiale partì volontario come ufficiale di fanteria. Per i numerosi atti di eroismo gli vennero conferite 4 medaglie d'argento e 1 di bronzo al valor militare. Congedatosi, fu uno dei fondatori del Fascio napoletano» (trascr-

- zione da [http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-tarantini\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-tarantini_%28Enciclopedia-Italiana%29/), accesso maggio 2020).
- <sup>13</sup> Il Padiglione del Lavoro italiano in Africa, oggi distrutto, fu realizzato su progetto dell'architetto fiorentino Gherardo Bosio, progettista anche del Padiglione d'Albania.
- <sup>14</sup> Tre furono i concorsi banditi dall'Ente organizzatore. Il primo per la Mostra dell'Africa Orientale Italiana, il secondo per l'edificio del Partito, che in forma di Torre dominerà l'insieme della Mostra; il terzo per il Teatro. Cfr. S. Muratori, *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura», annata XVIII, marzo 1939, f.lo III, p. 183.
- <sup>15</sup> Ivi, p.189.
- <sup>16</sup> Ivi, p.183. Per un approfondimento sul tema, si rimanda ai disegni di progetto pubblicati nella rivista.
- <sup>17</sup> Tipica abitazione diffusa fra gli agricoltori dell'altopiano etiopico. Capanna cilindrica a tetto conico, chiamata *agdò* o, con parola araba, *tucul*. I *tucul* sono generalmente costituiti da un unico ambiente circolare del diametro di 6-10 metri; il tetto, a tronco di cono, è sostenuto da un palo centrale ed è fatto di paletti, sui quali viene fermato uno strato di paglia. La capanna ha una sola apertura che serve da porta e per l'aerazione dell'interno (<http://www.sapere.it/enciclopedia/Eti%C3%B2pia.html>, accesso maggio 2020).
- <sup>18</sup> Vasi di argilla, generalmente impiegati per conservare il grano, venivano utilizzati per suddividere abitualmente l'interno degli *hudmò* in due parti. Si delimitavano così la zona da destinare alla cucina e al letto e quella dedicata al ripostiglio, con un divisorio che però non raggiungeva il soffitto. Cfr. G. Cerbella, *La diffusione in Eritrea della casa musulmana tipica*, in «Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente», anno 17, n. 6 (novembre - dicembre 1962), pp. 291-299 (<https://www.jstor.org/stable/40757399>, accesso maggio 2020). Cfr. Voce Etiopici in ([http://www.treccani.it/enciclopedia/etiopici\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/etiopici_%28Enciclopedia-Italiana%29/), accesso maggio 2020).
- <sup>19</sup> T. Faegre, *Tende. Architettura dei nomadi*, Bari, Dedalo, 1981, p. 67.
- <sup>20</sup> «Emporium», anno XLVI, n. 548, agosto 1940, numero monografico, p. 65.
- <sup>21</sup> F. Capano, *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «Eikonocity», n. 1, 2016, p. 31. Per approfondimenti si confronti con: «Emporium», cit., pp. 57-103; *Mostra dell'A.O.I.*, in «Architettura», annata XX, gennaio-febbraio 1941, f.li 1-2, pp. 41-45; M. Dei Gaslini, *Il Governo dei Galla e Sidama alla Mostra Triennale d'Oltremare*, Bergamo 1941; «L'Illustrazione Italiana», numero speciale dedicato alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, n. 22, 1940; *Napoli. Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, 9 maggio-15 ottobre 1940-XVIII, Genova, S.A.I.G.A., 1940.
- <sup>22</sup> F. Capano, *Gli archivi fotografici*, cit., pp. 19-36; G. Belli, *Un altro sguardo. Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, tomo I, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, Cirice, 2016, pp. 593-602.
- <sup>23</sup> Patellani, diretto in Africa, fa tappa a Napoli riuscendo a documentare la Mostra sia durante le fasi di cantiere che, in occasione del suo rientro in Italia, nei giorni dell'inaugurazione.
- <sup>24</sup> Il Fondo Federico Patellani è consultabile anche online <http://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/patellani/1/>.
- <sup>25</sup> Per Fabio Mangone è possibile individuare tre categorie alle quali ricondurre le immagini dei padiglioni e dei piccoli quartieri: secondo che l'ispirazione prevalente risiede nelle suggestioni storiche, oppure nelle evocazioni esotiche, ovvero nel fascino della contemporaneità. Cfr. F. Mangone, *La Mostra d'Oltremare*, cit., p. 212.
- <sup>26</sup> All'interno della cittadella si conservano, oltre al Castello dell'Imperatore Fasilide, anche il Castello di Bakaffa, la Sala di Dawit III, il Castello dell'Imperatore Iyasu, la Biblioteca Reale, la Cancelleria, il Royal Archive Building, nonché ambienti di servizio. Si rimanda al sito <https://zamaniproject.org/site-ethiopia-gondar-fasil-ghebbi.html#next>, dove è possibile consultare gli esiti del Progetto Zamani dell'University of Cape Town, nell'ambito del quale sono state realizzate campagne di rilievo 3D della fortezza Fasil Ghebbi. I modelli degli edifici, rilevati mediante scansioni laser e rilievi fotogrammetrici, sono consultabili e navigabili dal web.
- <sup>27</sup> Trascrizione dell'autrice dell'audio tratto dal cinegiornale: Roma, Istituto Luce, Archivio cinematografico, *Visita del ministro Teruzzi*, giornale luce B1681, 1° marzo del 1940 (<http://www.patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000024790/2/visita-del-ministro-teruzzi-gondar-castelli-restaurati-e-nuovi-quartieri-visita-teruzzi-agli-impianti-costruzione-diga.html>, accesso maggio 2020). *Negus* è un titolo regale in Abissinia. Il sovrano dell'impero etiopico ha il titolo di *negusa nagast za-Ityopy*. Questo titolo appare modellato su quello di altri sovrani dell'Oriente (specialmente il *šaya iya šaya iyanam* della Persia) ed è oggi interpretato in Abissinia appunto "re dei re" ([https://www.treccani.it/enciclopedia/negus\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=%2D%20Titolo%20regale%20in%20Abissinia,appunto%20%22re%20dei%20re%22](https://www.treccani.it/enciclopedia/negus_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=%2D%20Titolo%20regale%20in%20Abissinia,appunto%20%22re%20dei%20re%22), accesso maggio 2020).
- <sup>28</sup> *La Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*, in «Napoli. Rivista Municipale», nn. 6-7, 1952, p. 26.
- <sup>29</sup> Nell'ambito del progetto di *Riqualificazione urbana dell'area e dei beni culturali ed architettonici di Mostra d'Oltremare Fondi POR FESR 2007/2013 Asse 01*, l'Ente Mostra ha incaricato il Centro Interdipartimentale di Ricerca Urban/Eco, dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, della realizzazione di rilievi metrici e architettonici. Le attività sono state condotte dal gruppo di ricerca coordinato da Antonella di Luggo e Massimiliano Campi con Riccardo Florio e Angela Bonafiglia, Mara Capone, Raffaele Catuogno, Teresa Della Corte, Carmela Frajese D'Amato, Domenico Iovane, Alessia Mazzei, Alessandra Pagliano, Daniela Palomba, Rosaria Palomba, Angelo Triggianese. I rilievi sono stati condotti, in più riprese, dal 2013 al 2015.
- <sup>30</sup> I rilievi sono stati condotti dagli architetti Raffaele Catuogno e Angela Bonafiglia.



## La Mostra d'Oltremare negli anni della ricostruzione (1950-1952): la testimonianza di Elena Mendia

Alberto Terminio

*Questa intervista è il risultato sintetico di una serie di conversazioni avute con l'architetta Elena Mendia (Napoli, 1925) tra il gennaio e il febbraio 2020. Mendia è stata tra i protagonisti della ricostruzione della Mostra d'Oltremare nel secondo dopoguerra, che ha portato alla sua riapertura nel 1952. Durante gli incontri avvenuti a casa sua, il dialogo era accompagnato dalla visione dei materiali dell'archivio privato dell'architetta – gentilmente messi a disposizione per questa pubblicazione – e nutrito dalle riflessioni scambiate in occasione della loro consultazione, utili a interrogare un testimone diretto di quel momento particolare della storia dell'architettura napoletana, e non solo. Ringrazio Elena Mendia, per avermi dato l'opportunità di riportare la sua testimonianza, e il professore Alessandro Castagnaro, per avermi introdotto alla sua conoscenza.*

*Si iscrisse presso l'allora Facoltà di Architettura nell'anno accademico 1945-1946, formandosi pertanto sia con i docenti che l'hanno fondata, sia con la prima generazione di allievi. Quali furono le esperienze più significative del suo percorso universitario? Nell'ambito dei corsi, ricordo con molto piacere quello di Disegno dal vero tenuto da Roberto Pane, che spesso si svolgeva a Santa Chiara quando era ancora distrutta, e le visite a Pompei, che raggiungevamo in circumvesuviana, accompagnati sempre da Pane. Ma uno dei corsi più importanti per la mia formazione di architetto, che mi aiutò molto successivamente, fu quello di Caratteri distributivi tenuto da Stefania Filo Speciale<sup>1</sup>. Devo anche dire che fui molto fortunata perché durante gli anni universitari ebbi l'opportunità di seguire Marcello Canino, allora preside della Facoltà, il quale spesso mi correggeva i disegni, di solito in presidenza.*

*Mi sono laureata il 9 maggio 1950. Dopo un percorso a stretto contatto con Canino, scelsi Carlo Cocchia come relatore della mia tesi. Tuttavia, la discussione la feci formalmente con Alberto Calza Bini, rientrato da pochi anni dalla prigionia presso il campo di concentramento di Padula. Fu un gesto di riconoscenza nei confronti del professore voluto da Canino. Presentai un progetto di una scuola di danza classica nella Floridiana, per la quale Cocchia mi aiutò molto, specie per la progettazione del verde<sup>2</sup>.*

*I miei legami con l'università proseguirono per poco tempo. Ricevetti delle proposte di collaborazione da Giulio De Luca e*

*da Vittorio Amicarelli, un bravissimo architetto che insegnava Geometria descrittiva. Alla fine scelsi De Luca, di cui fui assistente volontaria per circa quattro anni, dal 1950 al 1954<sup>3</sup>. Egli apprezzò molto la mia tesi e, oltre a essere uno dei più bravi architetti napoletani, insegnava Composizione, il corso che prediligevo. In generale, non ebbi mai l'intenzione di proseguire la mia carriera di architetto in ambito accademico. Ero più interessata alla libera professione, attività che ho svolto per tutta la vita. Con Delia Maione, fondai nel 1954 lo studio associato 'Studio architetti D. Maione E. Mendia', rimasto attivo fino al 1994<sup>4</sup>.*

*Quali erano i suoi riferimenti nel campo dell'architettura durante il percorso di studi? Aveva già degli orientamenti di carattere linguistico o ideologico?*

*Durante gli anni dell'università avevamo pochi libri, poche riviste e conoscevamo pochi architetti a cui ispirarci. La trasmissione del sapere avveniva perlopiù dal docente all'allievo. La nostra formazione è stata spontanea, nel senso che non esistevano molti riferimenti. Ad esempio, al terzo anno, una ragazza portò dal Brasile una rivista in cui erano esposti alcuni progetti di Oscar Niemeyer: fu una novità di grande interesse. Oppure sentivamo parlare di Gio Ponti, che era amico di Canino e veniva spesso in Facoltà mentre lavorava ai progetti in ambito napoletano<sup>5</sup>. Ricordo anche che al secondo o terzo anno Pane mi fece comprare *La Critica* di Croce e, in seguito, comprai *Saper vedere l'architettura* di Bruno Zevi. I maestri del Movimento moderno sono venuti dopo e forse è stato anche meglio, perché abbiamo avuto modo di elaborare il loro contributo con una maggiore maturità. Almeno questo è il mio punto di vista. Non conoscevamo neanche le opere della Mostra d'Oltremare, né i nostri professori ce ne avevano mai parlato durante i corsi. L'ho vista solo dopo la laurea. Inoltre, mi piace sottolineare che durante i corsi non siamo mai stati influenzati dai nostri docenti. Sono stata molto tempo, come già detto, a contatto con Marcello Canino, ma anche lui non ebbe influenza su di me per quanto riguarda le scelte linguistiche. Tuttavia, con loro c'era un rapporto molto cordiale. Ricordo, ad esempio, che di sera andavamo presso lo studio di Carlo Cocchia al Vomero, in via Mattia Preti, dove ci riunivamo per parlare di architettura.*



In generale, la nostra cultura era molto legata alla sfera privata, familiare e alla cerchia di amici. Io provenivo da una famiglia borghese. Il mio bisnonno, Ambrogio Mendia, fu direttore della Regia Scuola d'Ingegneria di Napoli dal 1881 al 1886. Conoscevo pittori ed altre personalità, ma erano delle conoscenze personali. All'università, durante i miei anni, non arrivavano molte cose dall'estero, né da altre città italiane. I mezzi di comunicazione erano limitatissimi.

*Lavorò per quattro anni, dal 1950 al 1954, presso l'Ufficio tecnico della Mostra d'Oltremare, contribuendo attivamente sia alle opere di ristrutturazione e ricostruzione che interessarono i padiglioni, sia alla progettazione degli allestimenti durante i primissimi anni della riapertura. Come ottenne quell'incarico?*

Nel mese di agosto 1950, subito dopo la laurea, la Filo Speziale mi chiamò per collaborare a un lavoro riguardante la progettazione di box espositivi destinati a una fiera napoletana da allestire sugli spalti del Castel Nuovo. Conducemmo il lavoro insieme all'ingegnere Marino Galzenati. Questa esperienza mi interessò moltissimo e rimasi con lei per circa un mese. In quel momento aveva molti collaboratori, ma io ero l'unica donna. Con lei stavo benissimo, anche dal punto di vista economico: guadagnavo 10.000 lire a settimana, mentre gli altri collaboratori ne guadagnavano 5.000. Dopo meno di un mese fui chiamata alla Mostra da Luigi Tocchetti [capo dell'Ufficio tecnico, ndr] e da Canino. Così entrai all'Ufficio tecnico della Mostra nel settembre del 1950. Lì già lavorava Delia Maione, che si era laureata pochi mesi prima di me e con la quale avevo stretto un rapporto di amicizia già durante gli anni dell'università. Fui molto contenta della proposta perché pensai che sarebbe stata un'ottima palestra.

A pag. 578

1. Bozza di manifesto pubblicitario per l'Esposizione Internazionale della Navigazione realizzato da Elena Mendia nel 1954 (Archivio privato Elena Mendia).

2. In primo piano, a partire da destra, Elena Mendia, l'agronomo Trotta e Delia Maione (Archivio privato Elena Mendia).

3. Elena Mendia fotografata insieme agli operai durante i lavori di ricostruzione della Mostra d'Oltremare (Archivio privato Elena Mendia).

4. Da sinistra verso destra: Elena Mendia, Stefania Filo Speziale, Marino Galzenati.

Il compenso era di 25.000 lire al mese. La Filo Speziale, nonostante la proposta economica fosse inferiore rispetto a quanto guadagnassi con lei, mi consigliò di andare comunque, perché lì avrei fatto una pratica migliore. Mi disse: «Imparerai dal cantiere come ho fatto io ai miei tempi». E così fu. Quello della Mostra fu il momento più significativo della mia formazione. Devo molto alla Filo per questo incoraggiamento. In sostanza, furono i miei docenti a propormi a Tocchetti.

Alla Mostra ho imparato con molta modestia, ascoltando il parere di tutti, dall'operaio all'ingegnere-capo. Non mi sono mai sentita al di sopra degli altri. Con gli operai avevo un rapporto meraviglioso. La Mostra, in quegli anni, era veramente una grande famiglia.

*Qual era lo stato della Mostra al momento del suo ingresso nel settembre 1950?*

L'impressione che ebbi la prima volta fu molto brutta, nonostante fossi abituata alle distruzioni della guerra. Ma quello della Mostra era uno scenario peggiore. In tutto il viale Augusto c'erano quattro o cinque fabbricati, il piazzale d'ingresso della Mostra era quasi tutto raso al suolo e i padiglioni erano semi-distrutti. L'unica cosa che rimaneva era il verde.

*Qual era la composizione dell'Ufficio tecnico durante gli anni in cui lo ha frequentato?*

Al tempo l'Ufficio tecnico era formato da un ingegnere-capo, Pasquale Sasso, da due ingegneri nel ruolo di direttori dei lavori, Manetta e Vetere, da due architetti, Maione e la sottoscritta, da quattro geometri e da due disegnatori. Occupavamo tutto l'ultimo piano del Palazzo degli Uffici. Avevamo una grande stanza con due tecnigrafi, uno per me e uno per la Maione. Avevamo anche un archivio che conteneva i materiali che producevamo man mano che andavamo avanti con i lavori. Elaboravamo le proposte in maniera autonoma. Abbiamo avuto la fortuna di lavorare con le migliori imprese di costruzione Carola, Del Vecchio, Giustino, Brancaccio, Icla ed altre e gli operai più capaci. Tutto si doveva fare nel migliore dei modi spendendo il meno possibile. Pasquale Sasso dirigeva le imprese; queste

portavano dei preventivi che i geometri esaminavano, mentre noi ci occupavamo della parte architettonica e costruttiva. Tutto in maniera autonoma, spontaneamente<sup>6</sup>. L'autonomia decisionale di cui godevamo durante i lavori di ricostruzione della Mostra ci fu molto utile per affrontare i progetti che eseguimmo nella libera professione dopo il 1954, perché ci diede molte sicurezze.

*Luigi Tocchetti, già capo dell'Ufficio tecnico della Mostra, fu presidente dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo' dal 1950 al 1954. Quale fu il suo ruolo durante quegli anni?*

Fu di fondamentale importanza, innanzitutto perché fu lui a portare alla Mostra tutte le imprese che svolsero i lavori. I loro operai erano bravissimi e le imprese lavoravano senza pensare al compenso. Inoltre, i lavori venivano fatti in trasparenza. Tocchetti era un uomo molto positivo. Sembrava burbero, ma era molto simpatico. Io andavo spesso al Risanamento [sede di piazza Nicola Amore della Società per Risanamento, ndr] perché ho lavorato direttamente con lui. Era capace di scegliere le persone giuste.

Devo ricordare anche il ruolo dell'avvocato Giuseppe Russo, il quale fece moltissimo per la Mostra. Era una sorta di vice di Tocchetti. Ma a differenza sua, che veniva solo di sera, Russo stava lì tutto il giorno. Manteneva i rapporti con le imprese e con tutti quelli che lavorarono alla Mostra in quel periodo. Era un gran signore. Scriveva dei piccoli opuscoli sulla Mostra con piccoli disegni fatti anche da noi<sup>7</sup>.

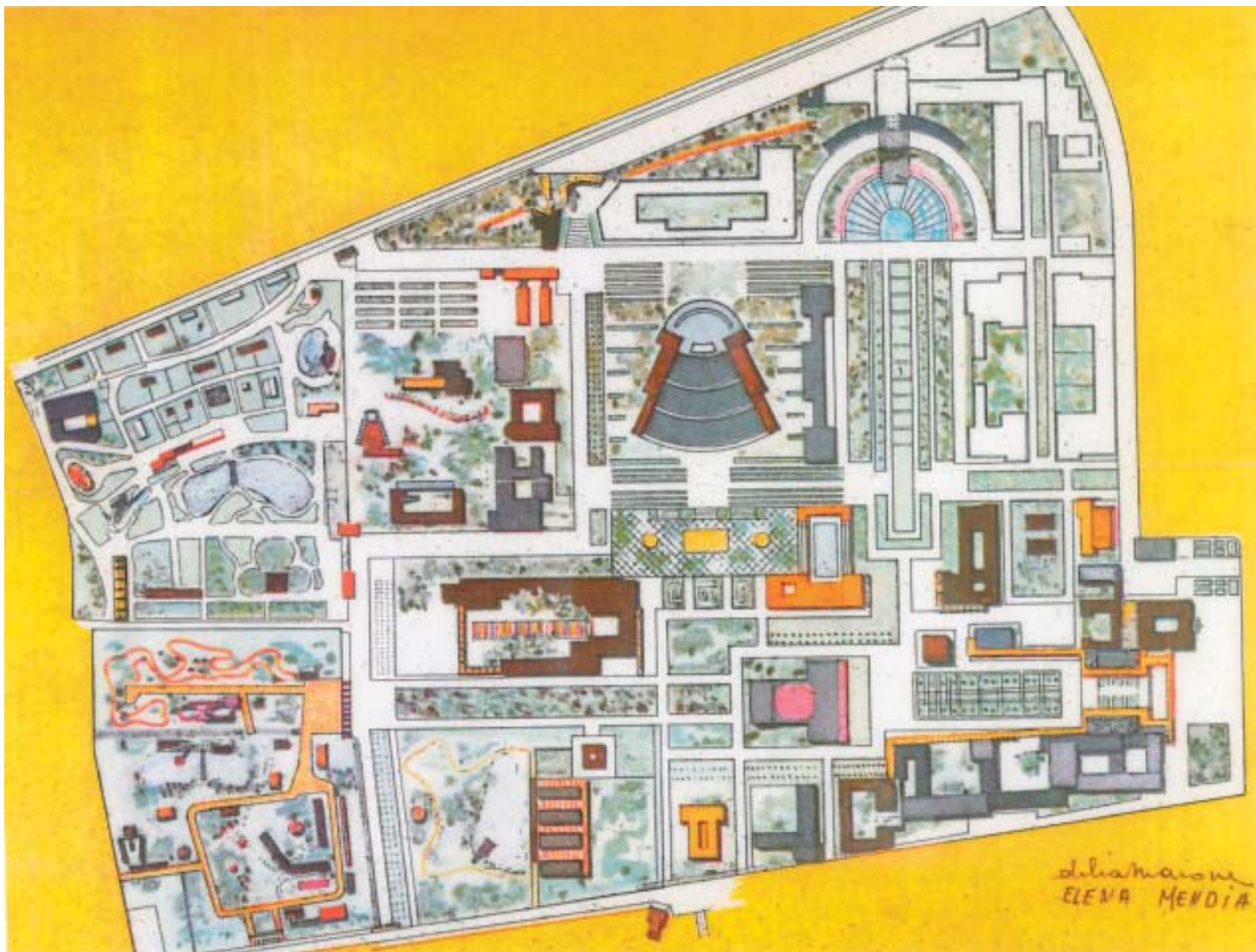
*Come si svolgeva la sua giornata lavorativa?*

Durante la giornata, dalle 8:00 alle 16:00 la Maione e io giravamo i diversi cantieri. Ognuna di noi aveva in carico un certo numero di padiglioni. Non c'era tanto da ridisegnare, c'era da fare. Le tracce già esistevano, dovevamo rimetterli su. Alle 13:00 facevamo una piccola pausa pranzo, ma sempre continuando il giro perché gli operai continuavano a lavorare. Giravamo con le biciclette, poi comprammo una vespa che usavamo in maniera alternata. Dopo il cantiere andavamo allo studio per fare disegni utili per il giorno seguente. La parte di disegno la facevamo dalle 16:00 alle 19:00, lavorando sempre con gli esecutivi in una scala che arrivava massimo a 1:20, perché gli operai dovevano capire i disegni. Spesso non c'era bisogno di riportare le cose su carta perché immediatamente davamo indicazioni alle maestranze senza l'intermediazione del disegno. Di solito, Tocchetti arrivava alla Mostra alle 19:00 per ascoltare il resoconto dei lavori svolti durante la giornata e per essere informato su quelli da svolgere il giorno seguente. Spesso rimanevamo lì fino alle 23:00. Ricostruimmo quasi tutta la Mostra in soli due anni, dal 1950 al 1952. Ci interessammo anche della pubblicità, per cui realizzammo depliant, cartelloni, locandine ecc. La Maione e io disegnammo anche una pianta della Mostra a colori.



*Qual era l'approccio alle architetture esistenti e quali furono i maggiori problemi riscontrati durante i lavori?*

L'approccio all'esistente può definirsi, in linea generale, 'com'era e dov'era', perché era fatto bene. Però ci furono variazioni circa i materiali utilizzati, sia per le parti strutturali, come solai e pilastri, che per i rivestimenti, come le pavimentazioni. Ma



l'impianto architettonico andava rispettato. I problemi erano perlopiù di carattere strutturale, perché spesso le strutture portanti dei vari padiglioni erano molto danneggiate o crollate. Quello che abbiamo potuto migliorare l'abbiamo fatto attraverso il ricorso a materiali più resistenti, che potevano differire da quelli utilizzati nei progetti originali, come nel caso del padiglione della Marina mercantile i cui solai in legno e mattoni furono tutti rifatti in cemento armato e laterizi.

*Era a conoscenza dei disegni originali delle opere del 1939-1940? Tra gli autori di quelle opere, ne ricorda qualcuno in particolare che collaborò ai lavori di ricostruzione e ristrutturazione?*

La Mostra non ha mai avuto un archivio unitario. Canino, ad esempio, non ci ha mai portato il suo disegno del piazzale. Era completamente devastato, quindi rifacemmo tutto in base alle poche tracce esistenti. Durante il nostro lavoro in cantiere, Canino faceva delle piccole supervisioni, veniva a controllare che

tutto andasse bene, ma lo svolgimento era autonomo, fatto da noi. La Mostra aveva dei materiali, ma i padiglioni erano molto danneggiati e c'era poco tempo.

Sicuramente Carlo Cocchia lavorò assiduamente durante gli anni della ricostruzione. Ricordo, ad esempio, che delle Serre botaniche rimasero le pareti esterne e l'ingresso, ma non fu difficile rifarle perché c'erano tutte le tracce, come per i cassonetti e le vasche<sup>8</sup>. All'interno erano molto danneggiate. Per le volumetrie ci regolavamo attraverso alcuni solai ed altri elementi che erano ancora in piedi. Non conoscevamo i disegni, né tantomeno li chiedemmo. Era più facile farlo che riferirsi prima al disegno. Era più facile ricomporre l'edificio. Non ci pensavamo proprio a rivolgerci a Cocchia, non c'era bisogno.

*Quello del Teatro dei Piccoli fu un vero e proprio progetto ex-novo, che elaborò insieme a Delia Maione. Potrebbe ripercorrere le tappe principali di quell'esperienza?*



5. Planimetria a colori della Mostra disegnata da Elena Mendia e Delia Maione subito dopo i lavori di ristrutturazione e ricostruzione del 1950-1952. La planimetria è apparsa in alcuni depliant pubblicitari dei nuovi padiglioni e degli allestimenti in occasione della riapertura (Archivio privato Elena Mendia).

6. Fotografia del plastico di studio per la realizzazione del Teatro dei Piccoli progettato da Elena Mendia e Delia Maione (Archivio privato Elena Mendia).

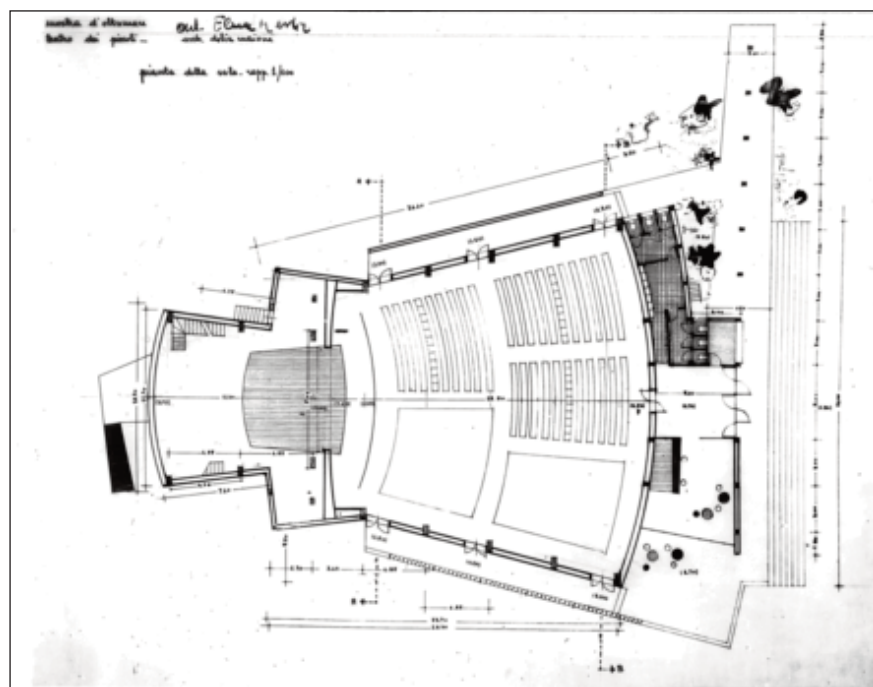
7. Planimetria del Teatro dei Piccoli (Archivio privato Elena Mendia).

Il Teatro dei Piccoli doveva sorgere su un suolo completamente abbandonato, sul quale insistevano molti pini. I geometri ci fornirono i rilievi di tutti i pini e inserimmo il fabbricato nel posto più libero. A studio facemmo un plastico di carta che aumentava man mano che il lavoro aumentava. Non sapevamo nulla del teatro originario, nemmeno della sua esistenza. Non c'erano documenti da poter consultare. L'unico prospetto esistente uscì a lavoro finito. Piccinato non ci aveva mai detto che fu lui a progettare l'originario Teatro dei Piccoli. Questa cosa venne fuori alla fine del rifacimento, quando venne a vederlo insieme a Cocchia. Peraltro, si congratulò anche con noi, così come fecero alcuni amici architetti che lavorarono in quegli anni alle opere di ricostruzione, tra cui Alfredo Sbriziolo, Arrigo Marsiglia e Michele Capobianco.

Il nuovo edificio lo orientammo diversamente. Facemmo in modo che le uscite di sicurezza seguissero la curva della visibilità così da agevolare l'uscita attraverso due corridoi. La sagoma venne fuori in questo modo, da questi dati funzionali. Nonostante le ristrettezze economiche lo curammo nei minimi particolari, come i caratteri delle scritte, i colori e persino le tende. Disegnammo due marionette colorate realizzate dal pittore Pasquale De Pascale. Nella parte posteriore facemmo posizionare un filo di neon che di sera illuminava le marionette. Il soffitto ribassato aveva vetri colorati. Disegnai tutte le decorazioni della ringhiera in ferro nel dettaglio. Il tutto nella massima economia. Fu l'opera della Mostra che mi diede più soddisfazioni. Sugli sviluppi di questo progetto e i futuri interventi di restauro, realizzati dall'Ufficio tecnico in epoca più recente, c'è moltissima delusione, principalmente per il fatto che a fronte di risorse consistenti il risultato finale è di scarsa qualità e poco rispettoso del nostro progetto. Fortunatamente il volume complessivo è ancora leggibile.

*Qual era in quegli anni, una volta caduto l'intento celebrativo della propaganda fascista, il significato che attribuiva alla Mostra e quali erano le ambizioni per la 'seconda nascita', come reca un noto scritto di Pasquale Sasso<sup>9</sup>, del complesso espositivo?*

Per noi giovani di allora... eravamo incoscienti. Il regime per noi era una cosa normale, non ci creò nessun problema. Quando cadde non ci fu nessun impatto. La guerra ci creò problemi, non il fascismo. Né abbiamo subito le deportazioni. Sì, usavamo la divisa, ma era normale. Molte cose le abbiamo sapute dopo.



Le ambizioni riguardavano più la parte esterna che quella interna, nel senso che c'erano molte aspettative da parte della cittadinanza e degli apparati istituzionali in vista della riapertura. La mia collega e io non avevamo delle ambizioni in questo senso. La Mostra fu per noi un'occasione unica in cui imparammo il mestiere vero e proprio di architetto.

*Come sa, nel corso degli anni, la Mostra d'Oltremare ha subito diverse variazioni e aggiunte che, in parte, ne hanno alterato la configurazione iniziale. Se potesse intervenire oggi, cosa farebbe per la Mostra?*



La riporterei ai fasti del 1939-1940, perché era fatta bene. Era caratterizzata da architetture di qualità e anche gli interventi del 1950-1952 erano belli e adeguati, perché rispettavano il carattere prevalentemente basso degli edifici della Mostra, integrandosi correttamente nel tessuto preesistente attraverso architetture ben proporzionate, cosa che non è accaduta successivamente. Soprattutto ripristinerei la viabilità e gli accessi originari.

8. Fotografia del prospetto del Teatro dei Piccoli con la biglietteria (Archivio privato Elena Mendia).

9. Fotografia del foyer del Teatro dei Piccoli (Archivio privato Elena Mendia).



### Note

- <sup>1</sup> Per un quadro completo degli insegnamenti tenuti presso la Facoltà di Architettura di Napoli, già Regia Scuola Superiore di Architettura (1928-1935), si veda: A. Graziano, *Quadro sinottico degli insegnamenti e dei docenti 1928-1983*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928/2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, Napoli, CLEAN, 2008, pp. 426-446.
- <sup>2</sup> L'interesse di Carlo Cocchia per il progetto del verde – già sperimentato proprio alla Mostra –, trova un riscontro teorico nello stesso 1950 in C. Cocchia, *Strutture e spazi nella natura*, Napoli, Pellerano-Del Gaudio, 1950.
- <sup>3</sup> Nel corso dell'arco temporale indicato, Elena Mendia alternava il suo lavoro alla Mostra con quello di assistente ai corsi universitari.
- <sup>4</sup> Sugli sviluppi di tutta l'attività professionale di Elena Mendia, si veda il recente volume monografico di C. Ingresso, *Elena Mendia. Un'architettura nella Napoli del Secondo Dopoguerra*, Siracusa, LetteraVentidue, 2020.
- <sup>5</sup> La presenza di Gio Ponti a Napoli negli anni Cinquanta è dovuta prima ai progetti d'interni elaborati per l'Hotel Royal, ricostruito su progetto di Ferdinando Chiaromonte tra il 1953 e il 1955, poi alla realizzazione dell'Hotel Parco dei Principi a Sorrento, nel 1960. Sul primo progetto si veda: A. Castagnaro, A. di Luggo, *Ferdinando Chiaromonte. Disegni, opere, progetti*, Roma, Officina Edizioni, 2008. Sulla presenza di Gio Ponti a Napoli, dovuta a incarichi professionali, e sui progetti realizzati per i due alberghi, si vedano: F. Mautone, *Gio Ponti. La committenza Fernandes*, Napoli, Electa Napoli, 2009; L. Licitra Ponti, *Gio Ponti. L'opera*, Milano, Leonardo, 1990.
- <sup>6</sup> È interessante rilevare la ricorrenza dell'avverbio 'spontaneamente' nel corso dell'intervista, indicativo di un *modus operandi* libero da intermediazioni e basato in prima istanza sull'esperienza diretta del cantiere, le cui problematiche dovevano risolversi con gli strumenti, pratici e conoscitivi, di cui si disponeva al momento, in ragione delle priorità economiche e temporali.
- <sup>7</sup> Il riferimento è ad alcuni scritti di Giuseppe Russo in parte editi sulla rivista *Oltremare: rassegna mensile dell'Ente autonomo Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo* all'inizio degli anni Cinquanta. Alcuni di questi contributi sono pubblicati in *Una vita in mostra. Camera di Commercio e Mostra d'Oltremare (1936-1960)*, a cura di P. Russo, Napoli, Giannini, 2012, pp. 141-151.
- <sup>8</sup> L'unica variazione evidente si riscontra nel corpo centrale della facciata principale. Realizzato inizialmente come un volume pieno, venne riconfigurato attraverso lo svuotamento delle porzioni laterali in vetro-mattone adiacenti al corpo centrale e l'aggiunta di un pannello decorativo, opera della ceramista Diana Franco, nella parte alta del corpo così da lasciare i pilastri a vista, rendendo permeabile l'ingresso alla corte. In merito al progetto delle Serre botaniche, si veda nel presente volume il saggio di Alessandro Castagnaro, *Le opere di Carlo Cocchia alla Mostra d'Oltremare*.
- <sup>9</sup> Cfr. P. Sasso, *La seconda nascita*, in *I Mostra Triennale del Lavoro italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, Napoli, Stab. Grafico G. Montanino, supplemento a «Oltremare», a. IV, n. 1, 1952, pp. 37-46.



# La Mostra d'Oltremare attraverso gli archivi degli architetti

Massimo Visone

## *Architettura, Novecento e fonti primarie*

Tra gli strumenti della ricerca, la pratica d'archivio evoca nei modi di fare storia uno dei suoi fondamenti distintivi, quale fonte primaria di conoscenza. Questo impulso alla base della ricerca scientifica e filologica è in realtà piuttosto recente per gli studi di storia dell'architettura del Novecento.

La prima narrazione dell'architettura è stata prevalentemente deputata agli elementi della cronaca, con un'impostazione di tipo neopositivistico e confinata all'evidenza empirica delle novità, in cui l'analisi è stata spesso circoscritta all'aspetto descrittivo, compositivo e comparativo. I luoghi di questi saperi sono stati le riviste, che hanno pubblicizzato architetti ed eventi, e le monografie, per celebrare la memoria di maestri e architetti di riferimento, con interpretazioni e codificazioni stilistiche e progetti editoriali ancora tutti da indagare.

La pubblicistica ha generato una fortuna critica vasta e di rilievo. I racconti coevi sono ben presto divenuti documenti per la storia e le storiografie, ma «spesso si è riscontrato che le informazioni fornite dalle fonti bibliografiche sul patrimonio architettonico di un passato prossimo, nonostante i *reportages* fotografici forniti dalla stampa specializzata, sono scarse, non sufficienti a garantire scelte operative corrette»<sup>1</sup> per alcune proprie limitazioni, come è avvenuto nel caso della Mostra d'Oltremare di Napoli, in cui alcune specificità e lacune si sono trascinate nella narrazione della sua vicenda architettonica e urbanistica.

La chiusura di alcuni cicli storici, teorici e politici e il progressivo ricambio generazionale hanno nel frattempo maturato altre prospettive di ricerca per l'architettura del Novecento, con applicazioni pratiche nella revisione critica dei *landmark* della modernità, con una propensione verso un indirizzo più inclusivo e meno sintetico. La presa di coscienza di questa condizione implica «l'aprirsi di nuove 'distanze temporali': tutti mettono in discussione i fondamenti della costruzione storiografica d'architettura che ha alimentato le generazioni di architetti, storici dell'architettura, architetti-storici del XX secolo; tutti [...] avvertono l'urgenza, anche con toni drammatici, di un nuovo senso storico positivo condiviso»<sup>2</sup>. In buona sostanza, «la domanda di documenti si è fatta più cogente e sottile in relazione alla crisi nella quale sono entrate le formule troppo orientate verso la storia sociale

o sociologica, le generalizzazioni di tipo marxista talvolta ricche di apertura verso settori stimolanti della cultura ma talvolta troppo meccaniche chiavi passe-partout per la spiegazione dei fenomeni. Insomma alla crisi delle ideologie ha corrisposto una sostanziale esigenza di ritorno al "documento"»<sup>3</sup>. In tale contesto, quest'anno Carlo Olmo ha chiuso un lungo periodo di esplorazioni sui limiti e sul ruolo della storia dell'architettura contemporanea, nel costante ritorno della domanda: «Può la storia dell'architettura sottrarsi a questo clima di declino e recare un suo contributo alla discussione sulla storia del Novecento?»<sup>4</sup>. L'architettura pone allo studioso questioni complesse, dalle fonti di questa storia alle modalità del racconto.

L'incremento della domanda, la produzione editoriale, le manifestazioni espositive, il proliferare di periodici hanno fatto sì che la materia si sia enormemente articolata e, sulla base di queste premesse, gli studiosi sono tornati a confrontarsi con gli strumenti della ricerca tradizionale anche per l'architettura contemporanea: le fonti d'archivio.

## *Gli archivi degli architetti italiani*

Così come «la crescente produzione artistica ha necessitato di nuove istituzioni e di cambiamenti nelle pratiche di acquisizione museale»<sup>5</sup>, altrettanto è avvenuto per gli archivi di architettura del Novecento. Questi hanno acquisito dignità e importanza crescente, parallelamente alla nota regola del tempo che non consente il cosiddetto vincolo del patrimonio costruito la cui esecuzione non risalga a 50 anni e il cui autore sia ancora in vita (dal 2011 il limite è salito a 70 anni). Infatti, è dagli anni Settanta che emergono le questioni legate all'indispensabile salvaguardia degli archivi degli architetti italiani, volte alla sensibilizzazione verso il patrimonio costruito del XX secolo<sup>6</sup>.

Nel 1980 nasce il primo ente dedicato: il Centro studi e archivi della comunicazione dell'Università di Parma, che dà avvio alla politica di acquisizioni per le proprie raccolte che oggi si possono considerare tra le più cospicue in Italia. Segue l'istituzione di altri centri, presso università, scuole, accademie, musei, biblioteche, tra cui l'Archivio Progetti (1987) dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e l'Archivio del Novecento (1988) nel Museo d'arte moderna e

contemporanea di Trento e Rovereto. Negli anni Novanta la Triennale di Milano comincia a occuparsi dei piani urbanistici con iniziative specifiche. Parallelamente, prende corpo l'impegno delle istituzioni statali volte ad agevolare la conoscenza di questa categoria di documenti, come l'ex Direzione per l'Architettura e l'Arte Contemporanee – oggi Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura –, insieme ad associazioni di nuova fondazione, come Do.Co.Mo.Mo. Italia (1990) e l'associazione nazionale Archivi di Architettura contemporanea (AAA/Italia, 1998). A seguire è stato un fiorire di nuovi archivi del contemporaneo.

Verso la fine del secolo, l'odierna Direzione Generale Archivi ha promosso un progetto sugli Archivi di architettura contemporanea<sup>7</sup>, con l'obiettivo di garantire la conservazione, la conoscenza e la fruizione di queste fonti di primaria importanza per la storia dell'architettura e dell'urbanistica italiana. Il progetto ha previsto una serie di interventi correlati: censire gli archivi; procedere a interventi di inventariazione più analitica; realizzare riproduzioni ad alta fedeltà di grafici, per consentire una migliore conservazione degli originali e una più ampia fruizione delle immagini, inserendole in banche dati online; effettuare operazioni di restauro per documenti deteriorati (particolarmente complessi per le caratteristiche e la fragilità dei supporti); reperire sedi di conservazione, anche in considerazione del frequente rischio di dispersione e di esportazione all'estero. Le medesime finalità sottostanno al protocollo d'intesa siglato nel 2001 tra la Direzione Generale per gli Archivi e l'ex Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, per la redazione di un piano nazionale per la tutela del patrimonio documentario per l'architettura del Novecento, poi seguito da altri tra cui quello con l'Accademia di Mendrisio nel 2002, rinnovato dal 2012 anche con la Fondazione MAXXI di Roma, l'associazione AAA/Italia e l'Archivio Progetti dello Iuav. Il risultato della collaborazione tra soprintendenze archivistiche, regioni, istituzioni culturali e atenei che cooperano sul territorio per interventi di salvaguardia e valorizzazione di archivi ad alto rischio di dispersione è stato il Portale Archivi degli architetti<sup>8</sup>; nel 2016 sono stati individuati 43 soggetti conservatori o di vigilanza e 443 archivi e collezioni di disegni e documenti<sup>9</sup>: si tratta di un processo in continuo divenire che tenderà solo a crescere in maniera esponenziale, si pensi ad esempio al costituendo archivio degli ingegneri e degli architetti dell'Ateneo federiciano di Napoli.

Il nuovo corso è stato improvviso e decisivo per dare una svolta alle storie del Novecento e una constatazione viene dal moltiplicarsi del dibattito su questi temi, con iniziative di particolare valore. Nel frattempo, assistiamo a una riorganizzazione degli assetti documentali, con migrazioni più o meno comprensibili dei *corpora* di architettura negli archivi

in Italia e all'estero, talvolta con frammentazioni che rendono precarie le ricerche e le ricomposizioni<sup>10</sup>.

La risposta degli utenti è il metro di valutazione del successo di questo processo virtuoso e l'esito è certamente positivo, ma alcune osservazioni sono inevitabili per lo studioso. Nel caso degli archivi di architettura del Novecento, che aspirano a essere i tutori della specificità di ogni architetto in un panorama sempre più complesso e più incompleto, la storia viene interpretata e raccontata attraverso l'uso del territorio e i segni del costruito. Per questo motivo, inquadrare nel contesto culturale di riferimento l'archivio di pertinenza di un soggetto risulta più difficile per una realtà professionale sempre meno legata al territorio e più vincolata ai concorsi<sup>11</sup>. Ciò fa assumere a tutto questo una dimensione sistemica inderogabile per l'istanza del racconto storico, alla ricerca di un giusto equilibrio tra frammentazione della conservazione e unitarietà del territorio d'intervento.

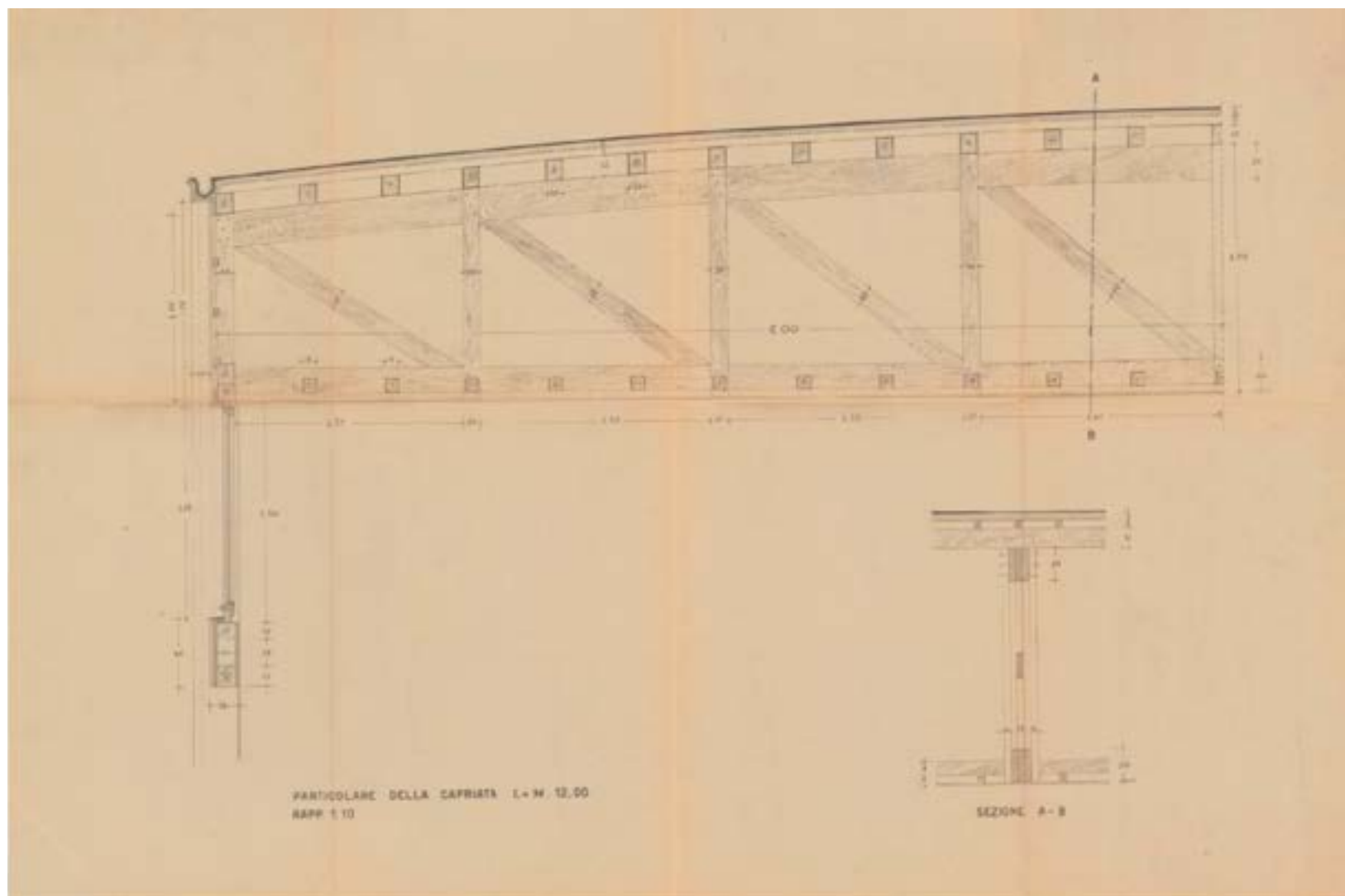
La contemporaneità storica tra l'avverarsi dell'evento e il suo studio scientifico rende inarrestabile la ricerca della fonte primaria in chiave anche sociale, e allo stesso momento la testimonianza diretta degli eredi si tramuta essa stessa in fonte, in un contesto precario di informazioni, spesso confinate nella celebrazione della cronaca, ma ancora priva della sedimentazione del tempo collettivo e deformata sul piano della memoria personale.

In questo contesto di precarietà della memoria fisica, le raccolte di storia orale stanno diventando sempre più uno strumento privilegiato. In tal senso, si va affermando un modello di archivio come laboratorio, come strumento di conoscenza accessibile e disponibile per ampie fasce di pubblico, le cui funzioni non sono più solo quelle della conservazione, ma anche della valorizzazione e della formazione. L'obiettivo, oltre a quello del servizio, deve essere quello di instaurare un rapporto diretto tra lo studioso e la storia contenuta e documentata nelle fonti, per migliorare e sviluppare l'arte della narrazione scientifica del Novecento.

Infine, la novità degli archivi del moderno ha stimolato un nuovo fenomeno nel settore, con un ago della bilancia fortemente sbilanciato verso gli studi della contemporaneità, a scapito della didattica e della ricerca dell'architettura moderna, considerando gli studi dell'architettura precedente quasi totale appannaggio dell'archeologia<sup>12</sup>.

### *Progetti e architetture*

Fino a una ventina di anni fa – a meno dei pionieristici contributi di Cesare de Seta e delle prime schedature della scuola napoletana<sup>13</sup> –, la denuncia dell'aggressione al territorio, della costruzione intensiva, delle disattenzioni della pianificazione e della perdita del paesaggio ha prevalso su un'attenzione storica verso l'architettura moderna a Napoli,



le cui analisi erano demandate a settori esterni a quelli della storia. Oggi, al contrario, gli studi e la ricerca scientifica propongono un inventario sempre più aperto e flessibile per quanto è stato progettato, costruito, restaurato e distrutto nel corso del XX secolo. La rivalutazione del movimento moderno e del modernismo più in generale è evidente nel ritrovato entusiasmo per la storia e la tutela di questo patrimonio, come dimostrano le adesioni all'associazionismo di settore, l'inclusione di complessi moderni nelle liste dell'Unesco e le iniziative del World Monuments Fund e della Getty Foundation.

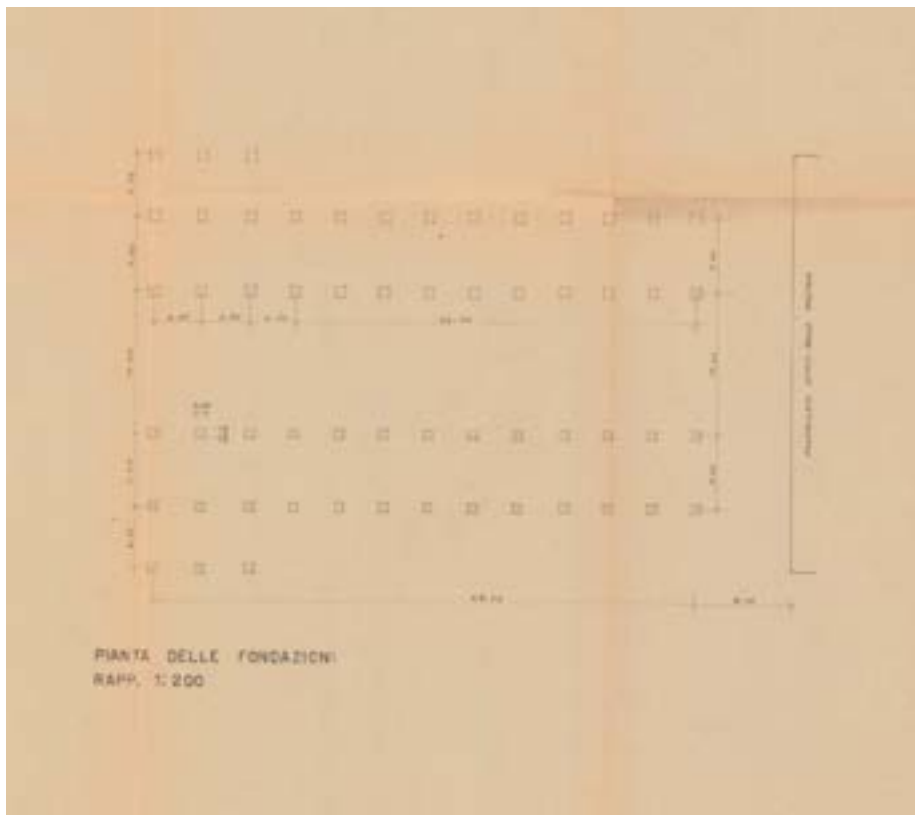
Sul piano nazionale, sin dal 2000 l'ex Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee del Ministero per i beni e le attività culturali ha avviato un progetto per il censimento nazionale delle architetture della seconda metà del Novecento, per valorizzare e promuovere la conoscenza dell'architettura contemporanea in Italia. La definizione di programmi e strategie di intervento ha necessitato di rinnovare

1. Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, *Padiglione dei servizi generali, particolare della capriata*, 1939 ca. Roma, MAXXI Museo

Nazionale delle Arti del XXI secolo, Collezione MAXXI Architettura, Archivio Monaco-Luccichenti (inv. 70806).

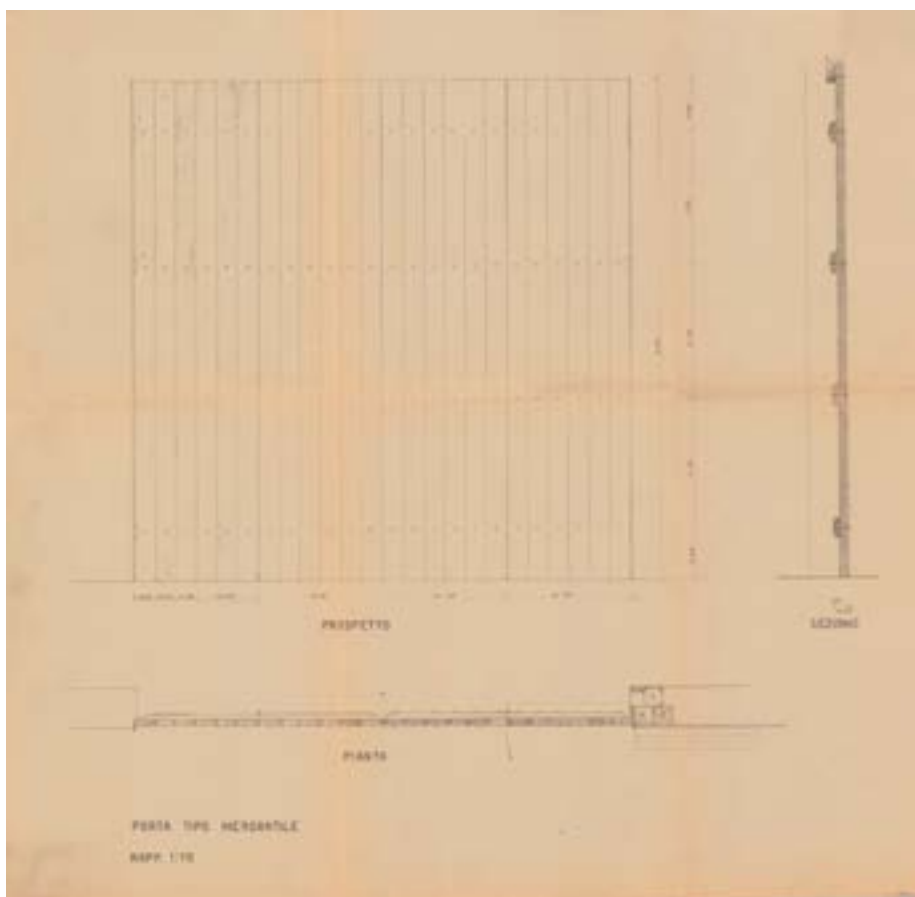
modalità, criteri e analisi del problema per una mappatura delle realizzazioni avvenute dopo il 1945. Tra le 141 opere censite nella città di Napoli si contano quattro architetture pertinenti l'originaria planimetria della Mostra d'Oltremare: il Padiglione dell'America Latina (1951-1952), il Centro di produzione Rai (1959-1963), la nuova piazza di Fuorigrotta (1987-1990), l'Hotel Palazzo Esedra (2003-2011) nel restaurato Palazzo degli Uffici, oltre a numerosi edifici nel comprensorio<sup>14</sup>, facendo di Fuorigrotta il quartiere con la maggiore concentrazione di architetture moderne di riconosciuto valore artistico a Napoli.

L'attualità della discussione tende a rivalutare un passato che a lungo è stato considerato troppo recente. Gli studiosi



2. Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, *Padiglione dei servizi generali, pianta delle fondazioni*, 1939 ca. Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Collezione MAXXI Architettura, Archivio Monaco-Luccichenti (inv. 70801).

3. Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti, *Padiglione dei servizi generali, porta tipo mercantile*. *Pianta prospetto sezione*, 1939 ca. Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Collezione MAXXI Architettura, Archivio Monaco-Luccichenti (inv. 70804).



sono stati indotti a rielaborare radicati approcci culturali rispetto alle dinamiche storiografiche delle geografie nazionali e internazionali in rapporto alla storia del farsi delle opere, al fine di evitarne l'oblio e la ricerca di un tempo perduto<sup>15</sup>.

L'interrogazione della fonte primaria ha riaperto un argomento messo in luce da J.J.P. Oud all'avvio della modernità<sup>16</sup>: l'antinomia immagine-materia, «che rappresenterebbe una discriminante tra l'approccio dello storico e del restauratore ai problemi della conservazione del patrimonio dell'architettura contemporanea. Certo, per molti architetti, soprattutto della generazione dei pionieri, la realizzazione materiale delle opere, l'attenta valutazione delle qualità e delle potenzialità espressive dei materiali erano fondamentali. Ma è altrettanto vero che con il XX secolo anche l'architettura è entrata nell'età della *perdita dell'aura*, nell'età della sua riproducibilità o, detto altrimenti, della scissione tra momento della ideazione e della realizzazione. [...] Non poche delle opere più rappresentative dell'architettura del XX secolo sono frutto di una simile concezione idealistica del primato del progetto sulla sua esecuzione materiale, progetto inteso come uno spartito musicale destinato ad avere interpreti diversi dal suo autore. In simili casi in cosa dobbiamo identificare l'originale: nel progetto o nell'edificio eseguito, nell'immagine o nella materia (scelta da soggetti diversi dall'autore)?»<sup>17</sup>.

Sulla relazione tra progetto e opera, l'indagine d'archivio colma spesso un vuoto storico. Si tratta frequentemente di archivi di famiglia, in cui si intrecciano storie private più o meno attente a questo fragile patrimonio. Un ruolo complesso lo gioca la varietà del materiale, composto da rilievi, schizzi, disegni preparatori, modelli, stampe, copie, relazioni, fotografie, corrispondenze, computi, capitolati d'appalto dei lavori, libri di cantiere, fatture, ecc. Documenti unici, legati tra loro nel racconto della fortuna dello studio professionale, quanto della singola opera, ma che la distrazione, la disattenzione e la carenza degli spazi ha spinto in maniera ricorrente a una triste selezione, in cui ha prevalso



l'elemento estetico dei grafici su quello testuale. Parliamo di una perdita dolorosa e limitante, eliminando dati certi che rendono efficace ogni teoria interpretativa.

Nel caso della Mostra d'Oltremare, l'attenzione si è rivolta alla consultazione degli archivi degli architetti coinvolti nel complesso espositivo. L'apporto degli storici dell'architettura è stato fondamentale nel segnare il passo per un aggiornamento storiografico utile a un'approfondita conoscenza della vicenda di un comparto urbano significativo per la storia della città. La Mostra si rivela così come la stratificazione di concorsi, progetti, idee e architetture, oltre ai relativi strumenti di divulgazione (video, fotografie, stampa, cartoline, gadget, ecc.) che hanno attraversato il panorama nazionale.

Parallelamente al programma di conoscenza e valorizzazione dell'architettura moderna e contemporanea promosso a livello ministeriale all'inizio del nuovo millennio, prende avvio una campagna di ricerche sugli archivi degli architetti italiani attivi a Napoli. Gli esiti sono la pubblicazione di una fortunata serie di mostre e monografie sui principali protagonisti, mentre di numero minore sono gli apporti sui singoli edifici. In questi anni non sono mancati elementi di novità che hanno dialogato con le fonti bibliografiche e generato la crescita della conoscenza e la valorizzazione dell'identità storica del patrimonio costruito della città.

Nell'ambito degli studi sugli archivi degli architetti che hanno lavorato alla Mostra d'Oltremare, si ricordano le pubblicazioni dedicate a Vittorio Amicarelli (Sala Consilina, 1907 - Napoli, 1971; archivio privato, Napoli)<sup>18</sup>, Marcello Canino (Napoli, 1895-1970; archivio privato, Roma)<sup>19</sup>, Ferdinando Chiaromonte (Napoli, 1902-1985; archivio privato, Avelino)<sup>20</sup>, Giulio De Luca (Napoli, 1912-2004; archivio privato, Napoli)<sup>21</sup> e Luigi Piccinato (Legnago, 1899 - Roma, 1983; Archivio Luigi Piccinato, Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura della Sapienza Università di Roma)<sup>22</sup>.

L'ancora recente scoperta di queste risorse, la fortuna degli architetti, le geografie accademiche e culturali, la non sempre facile accessibilità e consultazione dei fondi e la molteplicità delle storie dei singoli archivi spingono a fare alcune considerazioni sintetiche. Innanzitutto, «bisogna ammettere che l'identità della disciplina è in crisi, o almeno è in discussione, sotto la spinta di più generali modificazioni di natura sociale e soprattutto culturale, per l'impatto delle nuove tecnologie e dei social media, condizioni che ne renderebbero obsoleti – o almeno così si pretende – strumenti, metodologie e contenuti»<sup>23</sup> tradizionali, oggi più fortuiti e discontinui.

In una tale messe di materiale si verifica una singolare dicotomia tra l'istanza delle grandi visioni e le necessarie li-

mitazioni di studio, per cui alcuni fondi possono essere stati consultati e pubblicati, ma in maniera mirata e locale, così che gli archivi privati o pubblici di architetti estranei al circuito napoletano possano ancora lasciare aperta la possibilità di individuare documenti inediti relativi alla Mostra d'Oltremare, maggiormente quando l'indagine è stata svolta con l'approccio delle discipline del progetto. Ad esempio, tra i tanti, l'archivio privato e rimasto intatto nella casa di campagna di una delle figlie dell'architetto fiorentino Gherardo Bosio<sup>24</sup>, autore del Padiglione dell'Albania; ma anche quelli di Franco Albini (archivio privato), Giancarlo Palanti (Archivio Progetti, Iuav), Carlo Mollino (Archivi della Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino), Florestano di Fausto (archivio privato), Enrico Del Debbio (Roma, Maxxi), Ernesto Bruno Lapadula (archivio privato).

Infine, si rilevano le storie personali e culturali di ogni singolo archivio, con frammentazioni, dispersioni e perdite. Da un lato parliamo di catastrofi naturali, come per la testimonianza dell'attività di Pier Niccolò Berardi precedente il 1966, il cui fondo conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze fu fortemente danneggiato dall'alluvione dell'Arno. Dall'altro, invece, una *damnatio memoriae* che pare abbia investito la commessa della Mostra d'Oltremare nel *curriculum* di alcuni architetti, in particolare di quelli della Facoltà di Architettura di Napoli, che hanno preferito epurare personalmente la memoria di un'opera pubblica troppo carica di valenze politiche e simboliche, a scapito del valore architettonico, lasciando ancora oggi enigmi irrisolti e non documentati.

Confidiamo che la catalogazione e l'inventariazione degli archivi di architettura presso istituzioni e società pubbliche e private, come ad esempio proprio quello dell'ente Mostra, possano in futuro portare ulteriori elementi di novità. A dimostrazione delle potenzialità della ricerca, si segnalano una serie di disegni inediti di Vincenzo Monaco e Amedeo Luccichenti conservati presso il Centro Archivi di Architettura del Maxxi di Roma. Nella schedatura del fondo dello *Studio Monaco-Luccichenti*, infatti, è indicato un progetto di padiglione non identificato per la Mostra Triennale d'Oltremare<sup>25</sup>. Si tratta di sei grafici che rappresentano la pianta delle fondazioni, particolari costruttivi delle coperture lignee, di finestre a vasistas e di una porta lignea 'di tipo mercantile', piuttosto rustica e all'antica, magari da produrre *in situ* nel padiglione della falegnameria. La planimetria è perfettamente coincidente per forma e dimensioni al padiglione dei Servizi generali, in maniera tale da poterlo identificare proprio con quell'edificio. Amicarelli afferma di essere stato direttamente incaricato del progetto<sup>26</sup>, mentre dietro uno dei fogli è indicato «Concorso appalto per Na-

poli. Mostra d'Oltremare». Visto il dettaglio esecutivo dei disegni, piuttosto raro nell'ambito del complesso originario, e la frammentarietà del *corpus* documentale, oltre alla contraddizione emersa tra incarico diretto e concorso, si apre il dubbio su un'eventuale collaborazione di Monaco e Luc-

cichenti al progetto. Si aggiungono così due nomi nuovi al lungo firmamento di architetti italiani che hanno progettato le strutture e i vari padiglioni della Mostra d'Oltremare di Napoli, proiettando ulteriormente la sua conoscenza a scala nazionale e colmando un singolare *gap* storiografico.

#### Note

- <sup>1</sup> E. Godoli, *La conservazione degli archivi di architettura moderna in funzione degli interventi di restauro*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura* (atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia 1993), 2 voll., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999, II, p. 409.
- <sup>2</sup> M.A. Crippa, *Introduzione*, in *Luoghi e modernità. Pratiche e saperi dell'architettura*, a cura di Ead., Milano, Jaca book, 2007, p. 17.
- <sup>3</sup> F. Borsi, *Introduzione*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura*, cit., I, p. 22.
- <sup>4</sup> Cfr. C. Olmo, *Progetto e racconto. L'architettura e le sue storie*, Roma, Donzelli, 2020, p. 18. Ma anche Id., *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Roma, Donzelli, 2010; Id., *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Roma, Donzelli, 2013; Id., *Città e democrazia. Per una critica delle parole e delle cose*, Roma, Donzelli, 2018.
- <sup>5</sup> B. Altshuler, *L'arte contemporanea e il museo*, in *La vita delle mostre*, a cura di A. Aymonino, I. Tolic, Milano, B. Mondadori, 2007, p. 61.
- <sup>6</sup> Cfr. *Documentare il contemporaneo. Archivi e musei di architettura* (atti della giornata di studio, Roma 2008), a cura di M. Guccione, Roma, Gangemi, 2009. Ma anche T. Scalco, *Cultural Institutions*, in *Time Frames. Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*, a cura di U. Carughi, M. Visone, London-New York, Routledge, 2017, pp. 421-431.
- <sup>7</sup> Gli Archivi di architettura contemporanea sono consultabili in *open access* sul sito del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche del Ministero della Cultura (d'ora in poi MiC).
- <sup>8</sup> Il Portale Archivi degli architetti è consultabile in *open access* sul sito del Sistema archivistico nazionale del Mibact, ma molti dei singoli archivi di architettura sono online, anche quelli esterni alla convenzione ministeriale.
- <sup>9</sup> Cfr. *Guida agli istituti soci di AAA/Italia e agli archivi degli architetti e ingegneri conservati e vigilati*, 2016 (<http://www.aaa-italia.org/wp-content/uploads/2016/01/AAA-Italiaguida.pdf>, accesso luglio 2020). Ma anche la descrizione del progetto consultabile in *open access* sul sito della Direzione Generale Archivi del MiC.

- <sup>10</sup> Alcune soprintendenze hanno curato guide tematiche regionali: *Guida agli archivi privati di architettura di Roma e del Lazio*, a cura di M. Guccione, D. Pesce, E. Reale, Roma, Gangemi, 1999; *Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti*, a cura di G.L. Ciagà, Milano, Comune, C.A.S.V.A., 2003; *Guida agli archivi di architetti ed ingegneri del Novecento in Toscana*, a cura di E. Insabato, C. Ghelli, Firenze, Edifir, 2007; *L'architettura negli archivi. Guida agli archivi di architettura nelle Marche*, a cura di A. Alici, M. Tosti-Croce, Roma, Gangemi, 2011; *L'architettura sulla carta. Archivi di architettura in Abruzzo*, a cura di F. Toraldo, M.T. Ranalli, Villamagna, Casa Editrice Tinari, 2013.
- <sup>11</sup> Cfr. F. Mangone, *Architettura e qualità nell'età dei concorsi*, in «Op. Cit.», n. 158, gennaio 2007, pp. 5-12.
- <sup>12</sup> Sulla divaricazione cronologica tra l'interesse per il contemporaneo e quello rivolto alle epoche precedenti, di particolare rilievo è l'indagine svolta nel 2018 dalla sezione Icar/18 del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, i cui risultati sono pubblicati in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura», n. 2 (n.s.), 2018. Sull'incidenza degli archivi del moderno, cfr. in particolare C. Lenza, *La Storia dell'architettura tra didattica e ricerca bilanci e prospettive*, in Ivi, p. 18.
- <sup>13</sup> Cfr. P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1994; R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa, 1994; P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma, Officina Edizioni, 1994; A. Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli. Il noto e l'inedito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998; S. Stenti, *Napoli guida. 14 itinerari di architettura moderna*, Napoli, CLEAN, 1998. Sul tema dell'edilizia pubblica, si citano: S. Stenti, *Napoli moderna. Città e case popolari 1868-1980*, con V. Capriello, Napoli, CLEAN, 1993; L. Pagano,

*Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli, Electa Napoli, 2001.

- <sup>14</sup> Due gruppi di ricerca hanno lavorato in tempi diversi. Il primo, nel 2000 e su Napoli e provincia, era composto da Pasquale Belfiore e Benedetto Gravagnuolo (responsabili scientifici) con la collaborazione di Marco Fabio De Lillo, Carlo De Luca, Paola Jappelli, Cristina Magliulo, Giovanni Menna e Renato Piccirillo. Il secondo, nel 2017 sulla regione Campania con l'aggiornamento del censimento precedente, ha visto sempre il coordinamento di Belfiore, con la collaborazione di Ugo Carughi, Alessandro Castagnaro, Riccardo de Martino, Massimo Visone e Piccirillo. Gli esiti dei censimenti sono rispettivamente consultabili in *open access* online: <http://na.architetturamoderna.it/>, <http://architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/> (accesso luglio 2020).
- <sup>15</sup> Cfr. *Archaeologies of the Contemporary Past*, edited by G. Lucas, V. Buchli, London-New York, Routledge, 2001.
- <sup>16</sup> Cfr. J.J.P. Oud, *Architectural Observations Concerning Wright and the Robie House*, in «De Stijl», n. 1, 1918, pp. 39-41.
- <sup>17</sup> E. Godoli, *La conservazione degli archivi di architettura moderna*, cit., p. 413.
- <sup>18</sup> Cfr. G. Menna, *Vittorio Amicarella architetto 1907-1971. Progetti e ricerche nella Napoli del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 43-50.
- <sup>19</sup> Cfr. *Marcello Canino 1895/1970*, a cura di S. Stenti, Napoli, CLEAN, 2005; in particolare, si vedano B. Gravagnuolo, *Il fascino delle Terre d'Oltremare*; S. Bisogni, *La Mostra d'Oltremare nell'idea di città contemporanea*, pp. 114-120; A.M. Puleo, *Mostra d'Oltremare*, pp. 188-194. Il lavoro di ricerca, dovuto alla difficoltà di catalogazione dell'archivio Canino, è stato coordinato da Pasquale Belfiore e Sergio Stenti ed è stato oggetto di una mostra: *Marcello Canino, il Classicismo come Modernità*, a cura di P. Belfiore e S. Stenti, Palazzo Reale di Napoli (Sala Dorica, 9 giugno – 10 luglio 2005).
- <sup>20</sup> Cfr. A. di Luggo, A. Castagnaro, *Ferdinando Chiaromonte. Disegni, opere, progetti*, Roma, Officina Edizioni, 2008, in particolare la scheda di C. Coppo, «Padiglione della Sa-

- nità, Razza e Cultura», pp. 128-129.
- <sup>21</sup> Cfr. B. Bertoli, *Giulio de Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, CLEAN, 2013, pp. 25-33, 115-121; G. Menna, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, CLEAN, 2013.
- <sup>22</sup> Cfr. *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne, 2015; in particolare A. Maglio, *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, pp. 193-200. La documentazione è stata donata alla Sapienza Università di Roma dalla moglie Ines e dalle figlie Paola e Stefania, per volontà dello stesso Luigi Piccinato. L'archivio è consultabile in *open access* al sito: <https://www.archivioluigipiccinato.it/> (accesso luglio 2020).
- <sup>23</sup> C. Lenza, *La Storia dell'architettura tra di-*
- dattica e ricerca*, cit., p. 9.
- <sup>24</sup> Il Fondo è stato riordinato e catalogato nel 1992 da Marie Luo Busi, in occasione della sua tesi di laurea in Architettura. L'archivio è stato dichiarato di notevole interesse storico con provvedimento n. 731, in data 16 novembre 1998. Nel triennio 2007-2009 Riccardo Renzi ha svolto il Dottorato di Ricerca in Progettazione architettonica e urbana sull'analisi progettuale dell'opera di Bosio. Cfr. R. Riccardo, *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Firenze, Edifir, 2016.
- <sup>25</sup> Cfr. *Elenco dei fondi, dei progetti e delle opere in collezione*, in *Maxxi Architettura. Catalogo delle collezioni*, a cura di M. Guccione, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 338. Il fondo è stato donato dagli eredi nel 2015 ed è in corso di inventariazione; si indicano di seguito denominazione, scale di rappresentazione, misure e numero di inventario dei sei grafici rilevati in occasione del sopralluogo: *Pianta delle fondazioni*, rapp. 1:200, mm 426x539 (inv. 70801); *Particolare della trave a traliccio - L=m 7.00*, rapp. 1:10, mm 543x590 (inv. 70802); *Particolare infisso finestra tipo A apribile a vassistas [sic] nelle parti laterali*, rapp. 1:10, mm 539x747 (inv. 70803); *Porta tipo Mercantile, pianta - prospetto - sezione*, rapp. 1:10, mm 538 x 646 (inv. 70804); *Particolare infisso tipo B*, rapp. 1:10, mm 561x542 (inv. 70805); *Particolare della capriata - L=m 12.00*, rapp. 1:10, mm 545x821 (inv. 70806).
- <sup>26</sup> Cfr. G. Menna, *Vittorio Amicarelli*, cit., p. 44.



# La fotografia come strumento di tutela del patrimonio architettonico

Florian Castiglione

Sin dalla nascita della fotografia si è compresa la sua potenzialità di descrivere in modo oggettivo ciò che ci circonda. Difatti la fotografia, grazie alla capacità di produrre immagini con ottima definizione e leggibilità, fu da subito utilizzata quale mezzo di studio, ricerca e divulgazione. Si può affermare, dunque, che la cosiddetta “fotografia documentaria” sia nata nello stesso momento in cui è stata inventata la fotografia stessa. Eppure solo a partire dagli anni Trenta del Novecento si iniziò a parlare di fotografia documentaria come linguaggio artistico che superasse definitivamente la corrente del Pittorialismo, che in vano aveva tentato di eleggere la fotografia allo stato d’arte. Difatti John Szarkowski, in occasione della retrospettiva dedicata al fotografo Walker Evans dal MoMA di New York nel 1971, scrisse: «in quel periodo [verso il 1930] alcuni fotografi raffinati scoprirono l’uso poetico dei fatti guardati in modo diretto, presentati con un distacco tale che la qualità dell’immagine sembrava identica a quella del soggetto fotografato»<sup>1</sup>. Oltre a scopi artistici, la fotografica documentaria può essere usata nel campo di studio dell’architettura al fine di mostrare lo stato di fatto nel preciso momento della ripresa, evidenziando quindi le componenti materiche, la composizione architettonica, i fenomeni di degrado, gli aspetti costruttivi, il contesto circostante.

Tuttavia, nonostante la ricerca dell’oggettività più estrema, è innegabile che ogni campagna fotografica è il frutto di un’attività interpretativa del fotografo. Difatti Roberto Pane, attento studioso che ha saputo sapientemente usare la fotografia

come strumento di ricerca, scrisse: «chiunque abbia esperienza di storiografia – quale che sia il suo particolare orizzonte – sa bene che la testimonianza totalmente obiettiva non solo non esiste, ma che anzi, quanto occorre ad una conoscenza dotata di significato è proprio il suo contrario; cioè la sola vera ed utile testimonianza implica il principio di una partecipazione, e quindi di una scelta e di un giudizio»<sup>2</sup>. Al di là dell’oggettività, quindi, la fotografica si lega allo stesso tempo indissolubilmente con l’interpretazione soggettiva del fotografo. Quest’ultimo aspetto appare particolarmente importante in quanto la fotografia ha potenzialmente la capacità di alterare la realtà così come sostenne il celebre storico Nikolaus Pevsner: «Il potere del fotografo di valorizzare o distruggere l’originale è comunque innegabile. In un edificio la scelta dei punti di vista, degli angoli, della luce è semplicemente ciò che crea lo spazio. Egli può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta oppure larga e tozza – quasi senza tener conto delle sue reali proporzioni. E inoltre, può evidenziare così intensamente un dettaglio da renderlo più convincente sulla lastra che nell’originale»<sup>3</sup>.

Dunque lo strumento fotografico, se usato con giusto equilibrio tra oggettività e interpretazione critica, rappresenta un importante e fondamentale mezzo di comunicazione che può sia sensibilizzare la collettività a intraprendere azioni di tutela del patrimonio architettonico di pregio, come quello della Mostra d’Oltremare, che, allo stesso tempo, valorizzarne gli aspetti caratterizzanti.

## Note

<sup>1</sup> J. Szarkowski, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, 1973, p. 116.

<sup>2</sup> R. Pane, *Come fotografare Brunelleschi?*, in «Napoli nobilissima», vol. XV, fasc. I-II, gennaio-aprile 1976, p. 82.

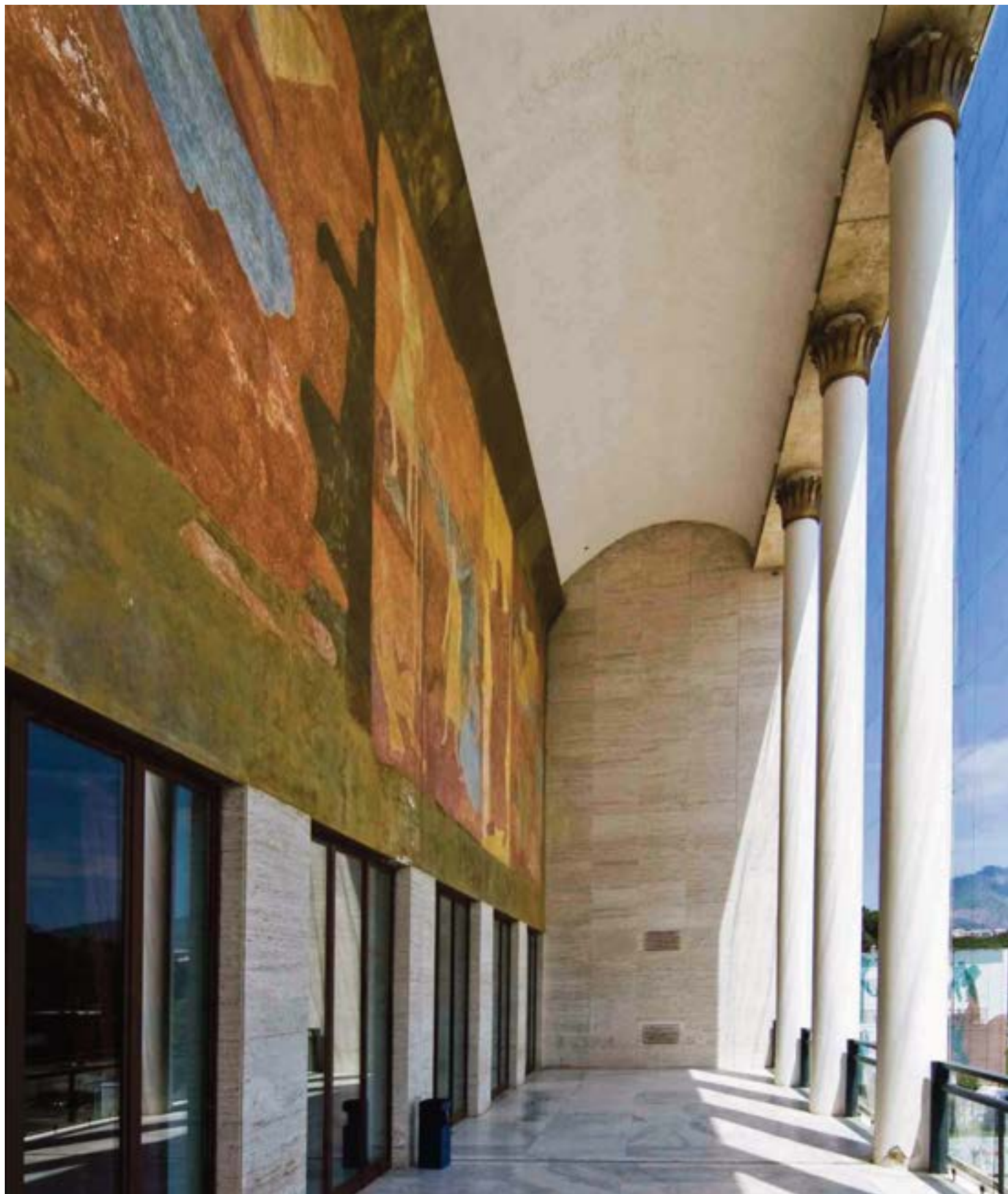
<sup>3</sup> N. Pevsner, *Prefazione* a H. Gernsheim, *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Alle-

mandi, 2011, p. 53, edizione italiana a cura di Angelo Maggi del volume: H. Gernsheim, *Focus on architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture*, London, Fountain Press, 1949.

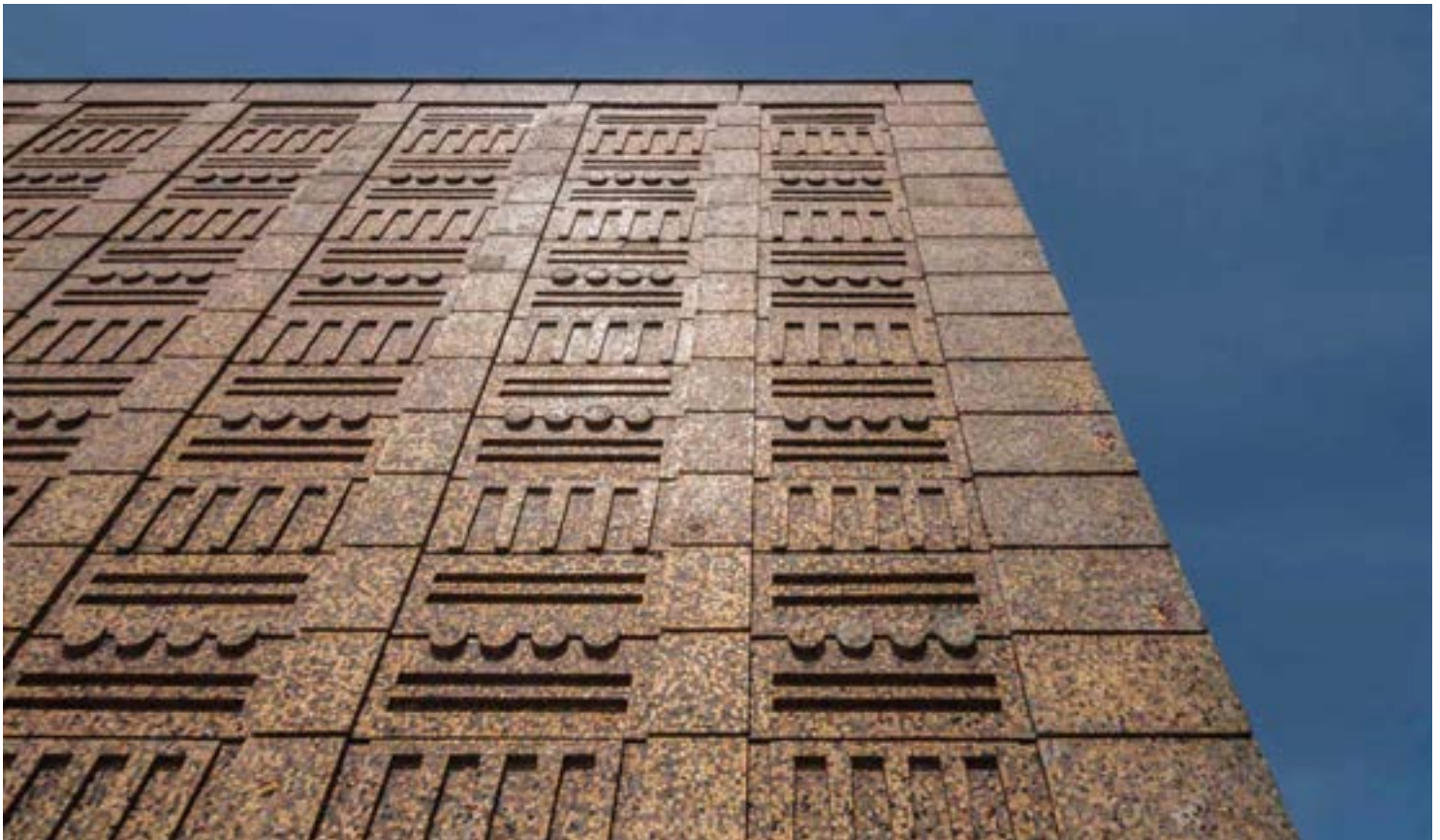
**Fotografie di Florian Castiglione**







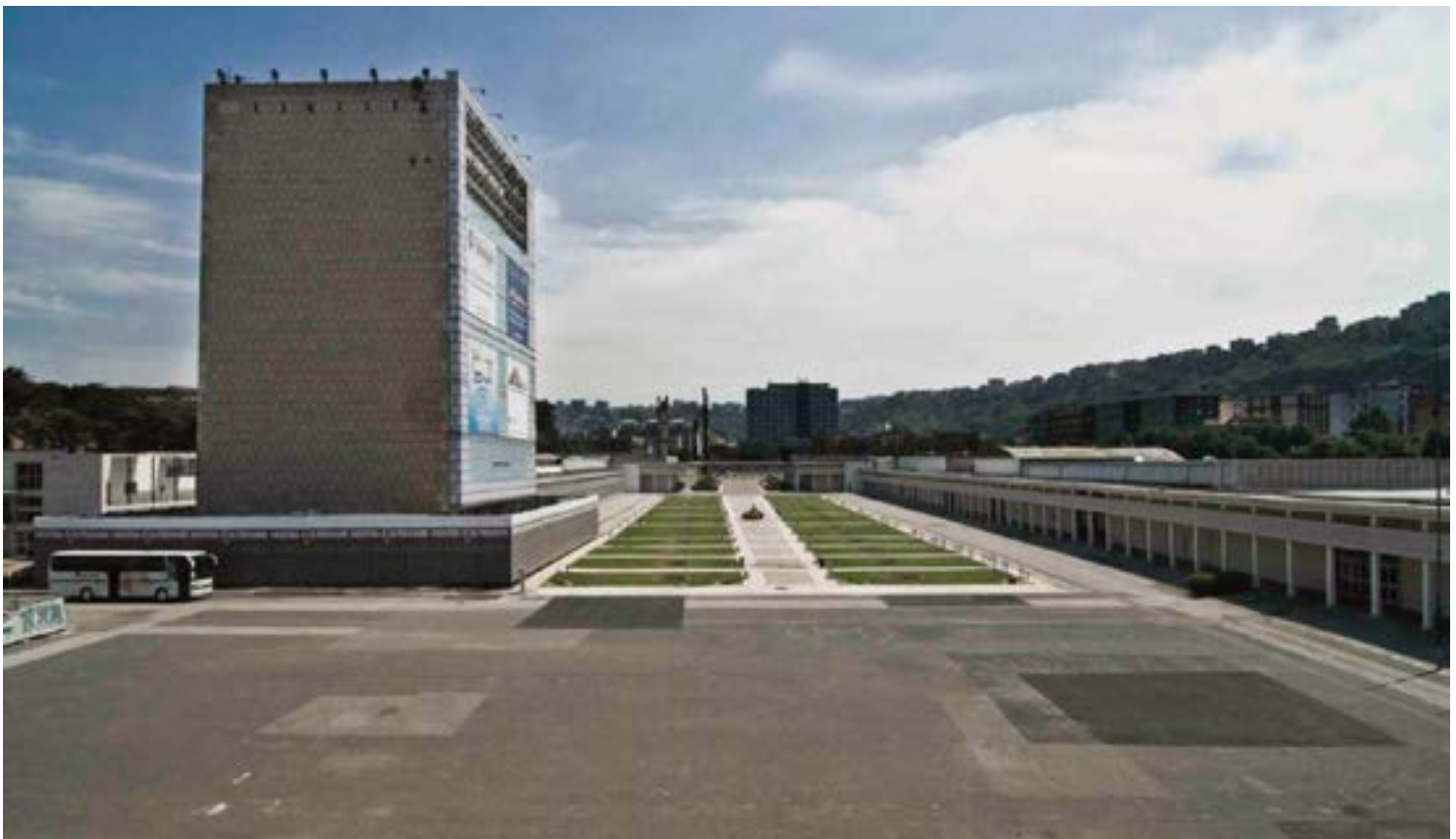










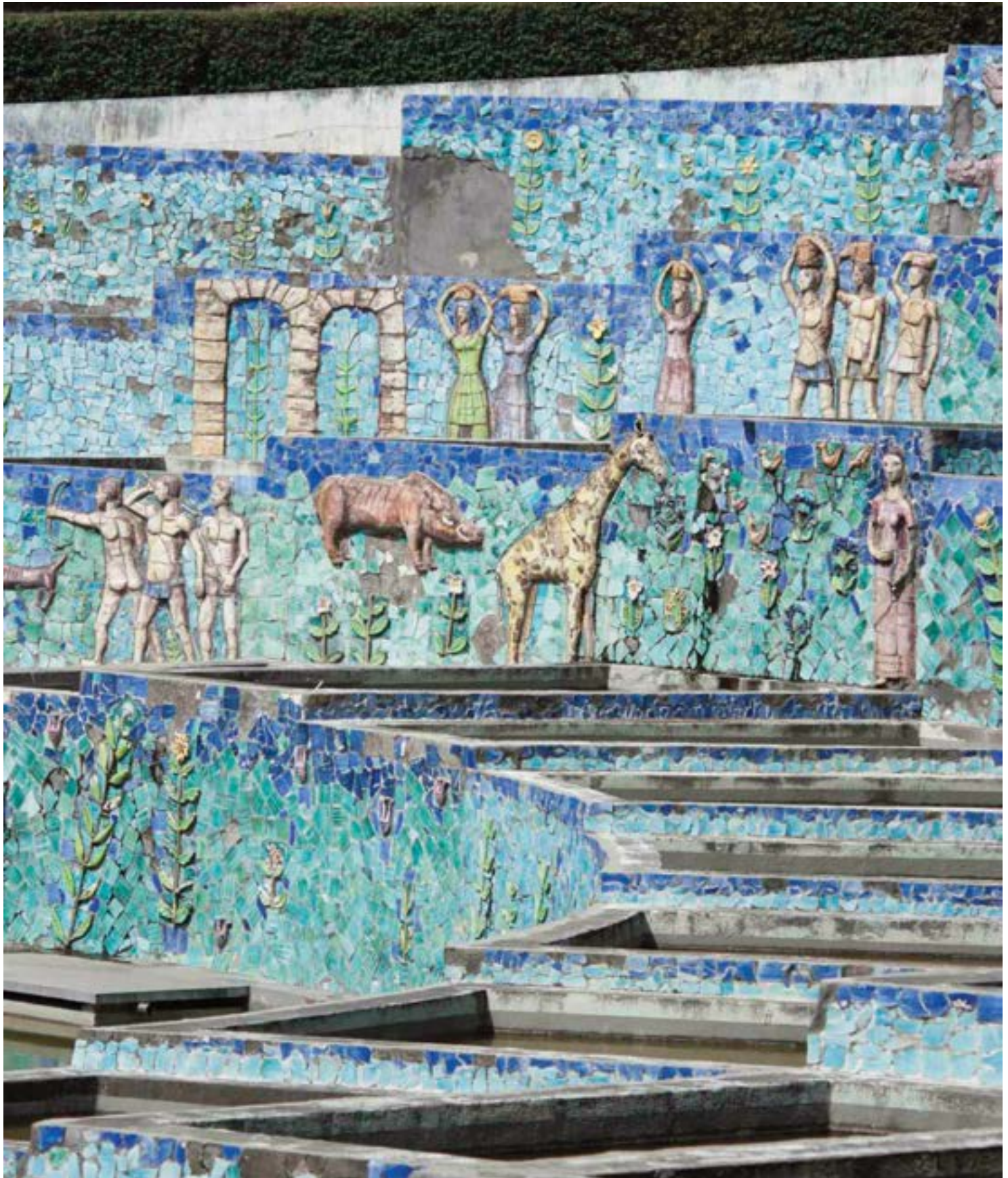


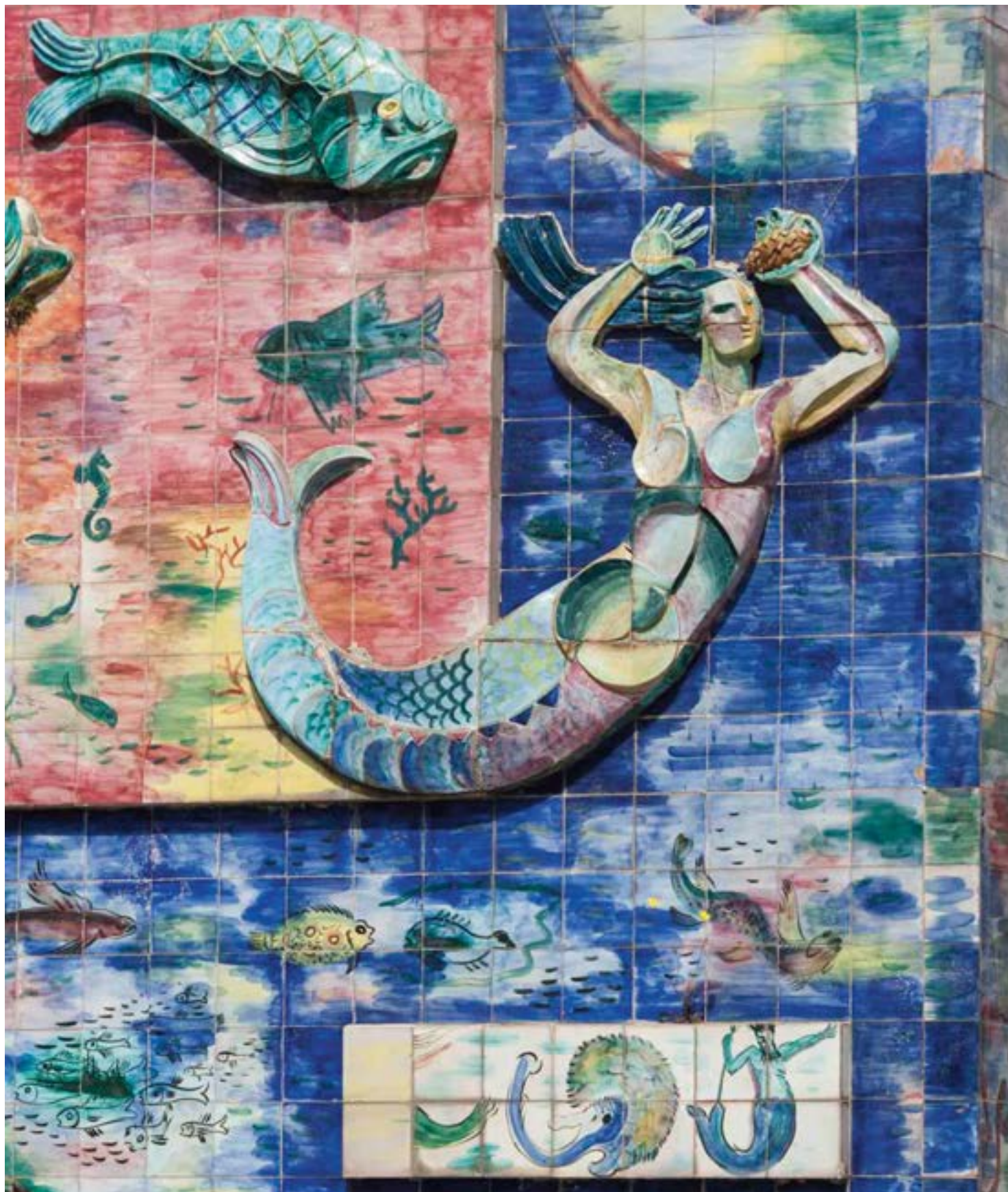


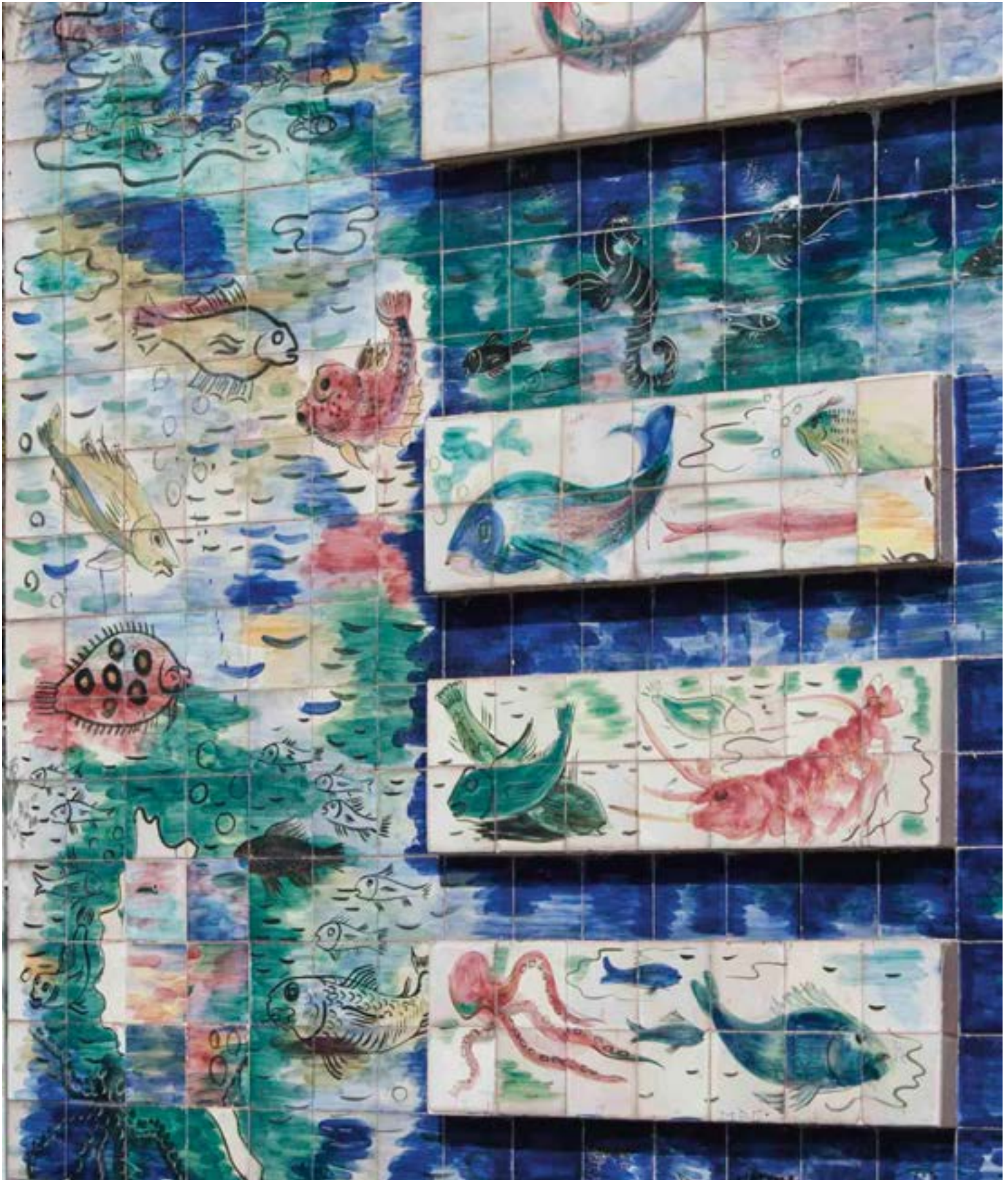














# Bibliografia

a cura di Alberto Terminio, Massimo Visone

## Nota bibliografica

Questa bibliografia sulla Mostra d'Oltremare di Napoli è da intendersi prevalentemente rivolta alla sola architettura, a meno di eccezionali casi. Senza alcuna presunzione di completezza, l'elenco delle pubblicazioni è stato redatto con l'obiettivo della massima inclusività per tracciare un quadro storico-critico che non pregiudichi i futuri sviluppi di ricerca, in linea con le attuali tendenze storiografiche. Il presente lavoro è frutto dello spoglio di periodici, monografie, atti di convegno, cataloghi di mostre, opere collettanee e delle principali guide e opere a carattere enciclopedico di settore, con rinvii alle pagine dedicate alla Mostra d'Oltremare; i quotidiani e i settimanali, come fonte coeva, sono citati solo in riferimento agli anni relativi alla prima inaugurazione. Di grande aiuto è stata la consultazione e la verifica delle note bibliografiche dei contributi sull'argomento e quella dei database reperibili online, considerando progressivamente aggiornati i dati dei principali motori di ricerca per puntuali interrogazioni bibliografiche. Le pubblicazioni sono citate in ordine cronologico, con un sottordine alfabetico per autore; per le curatele è stata data priorità al titolo, slegando la lettura della bibliografia dagli interessi autoriali con l'intento di restituire un "termometro" della fortuna storiografica sulla Mostra d'Oltremare. Si tratta di un repertorio che riflette interessi, mode, celebrazioni e tendenze culturali che si sono succedute dalla sua istituzione a oggi. Pur essendo il frutto di una metodologia di ricerca comune, la bibliografia è direttamente attribuibile a Massimo Visone per gli anni 1937-1999 e ad Alberto Terminio per gli anni 2000-2021.

## 1937

*Direttive di Mussolini per la Mostra coloniale di Napoli*, in «Il Popolo d'Italia», 9 giugno.

*La Mostra d'Oltremare e la zona in cui dovrà sorgere*, in «Il Mattino», 23 febbraio.

*Napoli e la Triennale delle Terre d'Oltremare. Notizie sulla costituzione dell'Ente Mostra e sui motivi della scelta della città di Napoli*, in «Il Mattino», 12 gennaio.

## 1938

*Direttive di Mussolini per la Triennale d'oltremare*, in «Il Popolo d'Italia», 5 giugno.

*La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Gli Annali

dell'Africa Italiana», a. I, vol. II, agosto, pp. 572-591.

*Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli. Concorso per il progetto del Teatro e Palazzo dell'Arte*, in «L'Architettura Italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica», a. XXXIII, n. 11, novembre, pp. 335-341.

STOCCHETTI F., *La Triennale d'Oltremare*, in «Le Vie d'Italia», a. XLIV, n. 7, luglio, pp. 832-836.

## 1939

DE LILLO L., *Napoli nel clima dell'Impero. Sorge la Triennale d'Oltremare*, in «L'illustrazione italiana», a. LXVIII, n. 34, 20 agosto, pp. 319-324.

GIOLLI R., *Due teatri di Luigi Cosenza*, in «Casabella», a. XI, n. 133, gennaio, pp. 14-19; poi in Giolli 1972 e Giolli 2012.

MURATORI S., *Concorso per la Mostra dell'Africa Italiana alla Triennale d'Oltremare*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», a. XVIII, marzo, fasc. III, pp. 183-189.

MURATORI S., *Concorso per l'edificio del P.N.F. alla Triennale d'Oltremare a Napoli*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», a. XVIII, giugno, fasc. VI, pp. 379-386.

*Il Risanamento di Fuorigrotta*, in «Napoli. Rivista Municipale», n. 3-4, marzo-aprile.

## 1940

BERNARD C., *Triennale d'Oltremare*, in «Tempo», a. IV, n. 53, numero speciale, 30 maggio.

BIANCALE M., *La prima mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare*, in «Le Arti. Rassegna Bimestrale dell'Arte Antica e Moderna», a. III, fasc. 1, ottobre-novembre, pp. 54-57.

BOTTAI G., *Come si delinea la Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*, in «Il Lavoro Fascista», 4 gennaio.

CESARI C., *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli*, in «Gli Annali dell'Africa italiana», a. III, vol. III, luglio-settembre, pp. 49-59.

*Una città nuova sorge ai margini dei Campi Flegrei*, in «Il Lavoro fascista», 11 gennaio.

CONTADINO M., *Un immenso cantiere sui Campi Flegrei. Sorge la prima Mostra delle terre italiane d'Oltremare*, in «Il Lavoro fascista», 31 gennaio.

COSTANTINI V., *Opere d'arte alla Mostra*, in «Emporium» 1940, p. 67.

D'AGOSTINO ORSINI P., *Le direttrici geopolitiche dell'espansione italiana alla Mostra delle Terre d'Oltremare*, in «Rassegna Sociale dell'Africa Italiana» 1940, pp. 373-382.

- DAL POZZO GAGGIOTTI A., *La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «Emporium» 1940, pp. 57-59.
- DE CESARE S., *Triennale d'Oltremare*, in «Augustea», n. 13, maggio, p. 6.
- DE LILLO L., *Potenza imperiale dell'Italia fascista nei riflessi della Prima mostra delle terre d'Oltremare*, in «L'illustrazione italiana», a. LXVII, n. 4, 28 gennaio, pp. 103-106.
- DELL'ERBA F., *Alla Triennale d'Oltremare i Missionari italiani in Africa*, in «Il Giornale d'Italia», 6 febbraio.
- DELL'ERBA F., *La Triennale delle Terre d'Oltremare*, in «Il Giornale d'Italia», 28 febbraio.
- DELL'ERBA F., *L'arte antica alla "Triennale"*, in «Il Giornale d'Italia», 8 marzo.
- DELL'ERBA F., *Morelli e i pittori orientalisti alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Giornale d'Italia», 5 aprile.
- DE LUCA G., *Problemi del teatro di massa*, Roma, Palombi.
- DILLON A., *Il valore architettonico del Padiglione dell'Albania*, in «Arte Mediterranea», n. 2-3, marzo-giugno, pp. 4-11.
- «Emporium. Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura», a. XLVI, n. 548, agosto, numero monografico.
- «Etiopia. Rassegna illustrata dell'Impero», numero speciale dedicato alla Mostra della Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, a. IV, n. 1, gennaio.
- La grande esedra a giochi d'acqua alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Giornale d'Italia», 27 gennaio.
- «L'illustrazione italiana», a. LXVII, n. 22, 2 giugno, numero speciale.
- Le isole dell'Egeo alla Triennale*, in «Il Giornale d'Italia», 14 gennaio.
- Italia meridionale e insulare – Libia. Guida breve*, vol. III, Milano, Consociazione Turistica Italiana.
- MANGANO L., *Pionieri e conquiste alla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Rassegna Sociale dell'Africa Italiana» 1940, pp. 393-396.
- MARCHITTO N., *Il lavoro italiano in Africa alla Mostra delle Terre d'Oltremare*, in «Rassegna Sociale dell'Africa Italiana» 1940, pp. 383-392.
- MASELLI E., *Pittura e scultura alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Lavoro Fascista», 10 maggio.
- «Napoli. Rivista Municipale», n. 4-5, aprile-maggio, numero monografico *Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare*.
- ORTOLANI S., MOLAJOLI B., DE FILIPPIS F., *Le Terre d'Oltremare e l'arte italiana dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare.
- PAGANO G., *Il Teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni-Casabella. Rivista Mensile di Architettura e di Tecnica», n. 155, novembre, pp. 26-30.
- POZZI A., *Orme di legionari sulle Terre d'Oltremare*, in «Le Vie d'Italia», a. XLVI, n. 6, giugno, pp. 601-614.
- I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli. Campi Flegrei (9 maggio – 15 ottobre 1940). Documentario*, Torino, Industrie Grafiche Gros Monti & C.
- Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli – 9 maggio). Guida*, Napoli, Stabilimento Tipografico F. Raimondi.
- Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940. Materiale divulgativo della mostra*, Milano, Ricordi.
- La prima Triennale delle Terre d'Oltremare inaugurata dal Re Imperatore*, in «L'illustrazione italiana», n. 20, 19 maggio.
- «Rassegna Sociale dell'Africa Italiana», a. III, n. 5-6, maggio-giugno.
- SOLARIANO, *Alla vigilia della inaugurazione della Mostra d'Oltremare. Un tipico aspetto della Triennale*, in «Il Lavoro Fascista», 8 maggio.
- TRIDENTI C., *L'arte contemporanea alla Triennale d'Oltremare*, in «Il Giornale d'Italia», 10 maggio.
- La Triennale d'Oltremare deve sempre essere presente agli italiani*, in «Domus. L'arte nella casa. Rivista mensile del lavoro italiano di qualità», n. 151, luglio, pp. 91-92.
- TRIMARCO, A., *Splendore mediterraneo*, in «Rassegna Sociale dell'Africa Italiana» 1940, pp. 371-372.

## 1941

- L'Acquario Tropicale, dell'arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, pp. 59-60.
- «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», a. XX, n. 1-2, gennaio-febbraio, fasc. I-II, numero monografico.
- Architettura del verde, dell'arch. Luigi Piccinato e arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, pp. 84-87.
- COCCHIA C., *I ristoranti alla Triennale d'Oltremare di Napoli*, in «L'Architettura Italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica», n. 10, ottobre, pp. 297-314.
- DEI GASLINI M., *Il Governo dei Galla e Sidama alla Mostra Triennale d'Oltremare*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Espansione Italiana in Oriente, dell'arch. Giorgio Calza-Bini*, in «Architettura» 1941, pp. 55-57.
- La Fontana dell'Esedra, degli arch. Luigi Piccinato e Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, pp. 32-36.
- Ingresso Nord, dell'arch. Stefania Filo*, in «Architettura» 1941, p. 64.
- Isole Italiane dell'Egeo, dell'arch. G. Battista Ceas*, in «Architettura» 1941, pp. 49-50.
- MARCONI P., *Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «Architettura» 1941, pp. 1-7.
- Mostra dell'Albania nella Civiltà Mediterranea, degli arch. Gherardo Bosio, Nicolò Berardi*, in «Architettura» 1941, p. 54.
- La Mostra d'Arte retrospettiva alla Triennale d'Oltremare. Catalogo*, a cura di B. Molajoli, F. de Filippis, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare.
- Mostra dell'Africa Orientale Italiana, degli arch. Mario Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Milillo*, in «Architettura» 1941, pp. 41-45.
- Mostra della Banca d'Italia, dell'arch. Bruno La Padula*, in «Architettura» 1941, p. 75.
- Mostra della Caccia e della Pesca, dell'arch. Stefania Filo*, in «Architettura» 1941, pp. 64-67.
- Mostra della Civiltà Cristiana in Africa, dell'arch. Roberto Pane*, in «Architettura» 1941, pp. 51-53.
- Mostra della Elettrotecnica, dell'arch. Stefania Filo*, in «Architettura» 1941, pp. 73-74.
- Mostra delle Forze Armate: Esercito, Marina e Aeronautica, dell'arch. Bruno La Padula*, in «Architettura» 1941, p. 20.
- Mostra della Libia, dell'arch. Florestano Di Fausto*, in «Architettura» 1941, pp. 46-47.
- Mostra delle Repubbliche Marinare, dell'arch. Marcello Canino*, in «Architettura» 1941, pp. 15-18.

*Mostra di Roma Antica sul Mare, dell'arch. Marcello Canino*, in «Architettura» 1941, pp. 11-13.

*Mostra della Sanità e Razza e della Cultura, dell'arch. Ferdinando Chiaromonte*, in «Architettura» 1941, p. 69

*Mostra della Silvicoltura e del Legno, dell'arch. Stefania Filo*, in «Architettura» 1941, p. 68.

ORTONA U., *Le Terre d'Oltremare e l'Arte italiana Contemporanea*, Napoli, Edizioni della Mostra d'Oltremare.

*Padiglione delle Conquiste, dell'arch. Marcello Canino*, in «Architettura» 1941, p. 19

*Padiglione della L.A.T.I., degli arch. Enrico Del Debbio ed Egisto Pierotti*, in «Architettura» 1941, p. 61.

*Il Palazzo dell'Arte alla Triennale, degli arch. N. Barillà, V. Gentile, ing. G. Sambito*, in «Architettura» 1941, pp. 25-28.

*Palazzo degli Uffici della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, dell'arch. Marcello Canino*, in «Architettura» 1941, pp. 8-10.

*Il Parco dei Divertimenti, dell'arch. Luigi Piccinato*, in «Architettura» 1941, pp. 76-77.

*Il Parco Faunistico, dell'arch. Luigi Piccinato*, in «Architettura» 1941, pp. 78-83.

PIACENTINI M., *Onore all'architettura italiana*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», n. 7, luglio, pp. 272-273.

*Piazza Mussolini o dell'Impero*, in «Architettura» 1941, p. 14.

PICCINATO L., *Stucchi*, in «Cellini», a. II, n. 6, p. 6.

*Il Ristorante del Boschetto, dell'arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, p. 58.

*Il Ristorante della Piscina, dell'arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, pp. 29-31.

*Le Serre Botaniche Tropicali, dell'arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura» 1941, pp. 62-63.

*Settore delle Mostre Industriali, dell'arch. Stefania Filo*, in «Architettura» 1941, pp. 70-72.

*Il Teatro all'aperto "Arena Flegrea", dell'arch. Giulio De Luca*, in «Architettura» 1941, pp. 37-40.

*La Torre del Partito Nazionale Fascista dell'arch. Venturino Ventura*, in «Architettura» 1941, pp. 21-24.

*La Zona Archeologica. Scavi e restauri dell'Ecc. Amedeo Maiuri e del dott. Luigi Penta*, in «Architettura» 1941, p. 88.

#### 1942

*Alcune opere dell'arch. Vittorio Amicarella alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli*, in «L'Architettura Italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica», a. XXXVII, n. 4-5, aprile-maggio, pp. 85-90.

*Il Padiglione Cultura, Propaganda e Sanità alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli. Arch. Ferdinando Chiaromonte*, in «L'Architettura Italiana. Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica», a. XXXVII, n. 4-5, aprile-maggio, pp. 82-84.

#### 1948

CANINO M., *La ricostruzione edilizia nella Campania e nell'Italia meridionale*, in «Edilizia Moderna», n. 40-42, dicembre, pp. 98-109.

#### 1950

LEFEVRE L. *Risorge la Mostra d'Oltremare. L'attività dell'Ente per la ripresa delle sue finalità e per la valorizzazione del suo imponente complesso monumentale e documentario*, in «Il Giornale del mezzogiorno», 23 ottobre.

LOVERO N., *Triste destino della Mostra d'Oltremare. Dalla Mostra dell'imperialismo di cartapesta alle celebrazioni servili dell'Erp e del dollaro*, in «L'Unità», 21 ottobre.

RUSSO G., *Il testamento di una statua*, in «Oltremare. Rassegna mensile dell'Ente autonomo mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo», a. I, n. 3, dicembre, pp. 13-14.

#### 1951

LOCCHI G.Z., *Napoli 1951. Rivive in un nuovo destino la Mostra d'Oltremare*, in «La Patria degli Italiani», 30 dicembre.

#### 1952

BOLOGNA F., CAUSA R., *Fontainebleau e la Maniera Italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo, 26 luglio - 12 ottobre 1952), Firenze, Sansoni.

FERRARA F., *Le strutture metalliche del Padiglione «Agricoltura» alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Costruzioni metalliche», n. 6, novembre-dicembre, pp. 3-7.

*Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, in «Bollettino A.N.I.A.I.», a. VI, n. 5, maggio, pp. 3-4.

*Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, in «Bollettino A.N.I.A.I.», a. VI, n. 6, giugno, pp. 3-4.

*Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, in «Bollettino A.N.I.A.I.», a. VI, n. 7, luglio, pp. 3-4.

*Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo*, in «Bollettino A.N.I.A.I.», a. VI, n. 8, agosto, pp. 3-4.

P. Sasso, *Mostra d'Oltremare e del lavoro italiano nel mondo. Compendio tecnico illustrativo delle opere*, in «Bollettino A.N.I.A.I.», a. VI, n. 9, settembre, pp. 3-7.

*I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo*, a cura di E. Fiore, supplemento a «Oltremare. Rassegna mensile dell'Ente autonomo mostra d'oltremare e del lavoro italiano nel mondo», a. IV, n. 1.

RUSSO G., *La Mostra d'Oltremare*, in «L'industria Meridionale», a. I, fasc. IX, novembre, pp. 4-31, poi in *Una vita in mostra. Camera di Commercio e Mostra d'Oltremare (1936-1961)*, a cura di P. Russo, Napoli, Giannini, pp. 168-215.

#### 1953

*Il Padiglione Asia di Mollino, Graffi e Campo, a Napoli*, in «Prospettive. Rassegna di Architettura, Arredamento, Decorazione, Scenografia», n. 5, maggio, pp. 33-36.

SCOGNAMIGLIO G., *Alla scoperta di Napoli e della Mostra d'Oltremare*, in «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», n. 7-8, luglio-agosto, pp. 204-205.

#### 1954

RICCIO S., *La Mostra d'Oltremare e la sua ricostruzione*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati.

**1955**

COCCHIA C., *La Mostra d'Oltremare a Napoli*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 2, luglio-agosto, pp. 160-161.

**1958**

ZEVİ B., *Bilancio partenopeo. Si misurano i laureati di Napoli*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 27, gennaio, poi in Id., *Cronache di architettura*, vol. 5, n. 192, Roma-Bari, Laterza, 1978<sup>2</sup>, pp. 10-13.

**1959**

*Per la Triennale d'Oltremare*, in *Opera omnia di Benito Mussolini*, a cura di D. Susmel, E. Susmel, 44 voll., Firenze, La Fenice, 1951-1980, XXIX, p. 112.

**1960**

ALOÏ R., «Stand Finmeccanica, Mostra della Navigazione, Fiera di Oltremare, Napoli (1954). Luigi Gargantini, Architetto», scheda in *Esposizioni. Architetture e Allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960, p. 294.

**1961**

COCCHIA, C., *Napoli. Contributi allo studio della città. Vol. III. L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, a cura della Società per Risanamento di Napoli, L'Arte Tipografica; poi in Cocchia<sup>1</sup> 1981.

DORIA G., *Napoli*, in *Attraverso l'Italia. Napoli e il suo golfo*, n.s., Milano, Touring Club Italiano, pp. 7-18 e fig. n. 233 a p. 174.

NUNZIATA M., *Attività edilizia dal 1915 al 1960*, in *Napoli dopo un secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 301-319.

**1971**

DE FUSCO R., *Architettura e urbanistica dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1967-1974, X, pp. 273-341.

ZEVİ B., *Luigi Piccinato e Ignazio Gardella. Premiati un urbanista e un architetto*, in *Cronache di architettura*, vol. 3, n. 73, Laterza, Roma-Bari, pp. 7-9.

**1972**

GIOLLI R., *L'architettura Razionale*, a cura di C. de Seta, Bari, Laterza, pp. 251-254; già in Giolli 1939.

**1976**

*Regesto: avvenimenti culturali e opere architettoniche*, a cura di P. Panzetti e P.M. Ponzellini, in *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, catalogo della mostra (Venezia, San Lorenzo, 14 luglio - 10 ottobre 1976), a cura di S. Danesi, L. Patetta, Venezia, La Biennale di Venezia, p. 194.

SEPE G., *Marcello Canino: un'autobiografia scritta con le «cacate»*, Napoli, Compagnia Tipografica Napoletana.

SIOLA U., *Festival: metamorfosi della Mostra d'Oltremare*, in «Rinascita», n. 38, 24 settembre.

**1977**

PICCINATO L., *L'architettura del verde e delle fontane alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli (1940)*, in *Scritti vari*

(1925-74; 1975-77), 3 voll., Roma, s.n.t., II, pp. 693-706; già in *Architettura del verde* 1941.

PICCINATO L., *Il Teatro Mediterraneo*, in *Scritti vari* (1925-74; 1975-77), 3 voll., Roma, s.n.t., II, pp. 707-708; già in *Il Palazzo dell'Arte alla Triennale* 1941.

ZEVİ B., *Stazione della Circumvesuviana. Si scende in diagonale*, in «L'architettura. Cronache e storia», 6 febbraio, poi in Id., *Cronache di architettura*, vol. 20, n. 1160, Laterza, Roma-Bari 1978<sup>2</sup>, pp. 132-135.

**1978**

GUIDI L., *Napoli fra le due guerre: politica fascista nel settore delle trasformazioni edilizie ed urbanistiche*, in «Storia urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna», a. II, n. 6, settembre-dicembre, pp. 241-268.

SICA P., *Storia dell'Urbanistica. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 465-470.

**1980**

BASADONNA G., *Mussolini e le opere napoletane del ventennio*, Napoli, Berisio, pp. 83-89.

BELFIORE P., *L'architettura dell'età giolittiana alla caduta del fascismo*, in *Cultura materiale, arti e territorio in Campania*, fasc. 37, allegato a «La voce della Campania», a. VII, n. 11.

*Fuorigrotta dall'antichità alla Mostra d'Oltremare. Conosci il tuo rione*, in «Leonardo. Periodico per la divulgazione dell'arte e della cultura», coord. A. Lala, a. XII, luglio, pp. 77-80.

*Fuorigrotta e Bagnoli*, a cura di A. Lavaggi, S. Polito, C. Fico, in *I Quaderni di Napoli. Cronaca e documenti, 1860-1940*, n. 1, Napoli, Amministrazione Provinciale di Napoli.

**1981**

COCCHIA C., *L'espansione della città moderna: Napoli 1940: nella proiezione oltremare*, in «Hinterland. Disegno e contesto dell'architettura per la gestione degli interventi sul territorio», a. IV, n. 19-20, dicembre, pp. 58-63.

COCCHIA C., *Da un vicolo di Napoli alla Mostra d'Oltremare*, in *Lo spazio della città. Trasformazioni urbane a Napoli nell'ultimo secolo*, Napoli, CLEAN, pp. 25-37.

*La mostra d'Oltremare dalle origini al 1980*, a cura dell'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare, Napoli, Irace.

RICCI P., *Arte e Artisti a Napoli (1800-1943). Cronache e memorie di Paolo Ricci*, Napoli, Edizione Banco di Napoli, pp. 220-221; 225-226, fig. a p. 226

**1982**

SEMINO G.P., «Napoli 1936-40», in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, p. 573.

**1984**

BORRELLI G., *Un poeta della scultura maiolicata. Giuseppe Macedonio*, in «Realtà del Mezzogiorno», n. 10, pp. 758-759.

STENTI S., *Questioni di architettura*, Napoli, CLEAN, pp. 150-152.



## 1985

DE SESSA C., *Luigi Piccinato architetto*, Roma, Dedalo.

## 1986

BORRELLI G., *Giuseppe Macedonio ceramista e scultore*, in «Napoli nobilissima», vol. XXV, fasc. III-IV, maggio-agosto, pp. 137-141.  
E.B. Lepadula. *Opere e scritti (1930-1949)*, a cura di M. Casavecchia, Venezia, Cluva.

## 1987

Carlo Cocchia. *Cinquant'anni di architettura (1937-1987)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Villa Pignatelli Cortes, 7-23 marzo 1987), a cura di G. Caterina, M. Nunziata, Genova, Sagep.  
CARPUTI U., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 25-26.  
CATERINA G., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 27-32.  
CATERINA G., *L'opera di Carlo Cocchia e discorrendo con Carlo Cocchia*, in «Bollettino informativo del Dipartimento di Configurazione e Attuazione dell'architettura», a. 1, n. 2, dicembre.  
GANGEMI V., *Sul rapporto fra architettura e decorazione*, in «Rassegna semestrale del Dipartimento di Configurazione e Attuazione dell'Architettura», a. 1, n. 2, dicembre, pp. 36-39.  
MOCCIA F.D., «Progetto per il teatro-palazzo dell'arte», in *Luigi Cosenza. L'opera completa*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 23 giugno - 20 ottobre 1987), a cura di G. Cosenza, F.D. Moccia., Napoli, Electa Napoli-Clean, p. 117.  
MOCCIA F.D., «Progetto per l'edificio del Partito Nazionale Fascista», in *Luigi Cosenza. L'opera completa*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 23 giugno - 20 ottobre 1987), a cura di G. Cosenza, F.D. Moccia, Napoli, Electa Napoli-Clean, p. 118.  
DE FUSCO R. e SCALVINI M.L., *contributo*, in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 39-41.  
DE LUCA G., *I problemi urbanistici di Napoli. Un progetto possibile*, Napoli, Ste srl, pp. 191-194.  
GREGOTTI V., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, p. 49.  
MORRICA L., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 59-61.  
MURATORE G., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 63-65.  
NUNZIATA M., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 67-70.  
TOCCHETTI L., contributo s.t., in *Carlo Cocchia* 1987, pp. 85-90.

## 1988

BRUNO F., *Progetto per l'area del Cubo d'Oro. Mostra d'Oltremare in Napoli*, Tema d'anno del corso di Composizione architettonica I/F, Dipartimento di Conservazione Beni Architettonici e Ambientali, a.a. 1986/87, Ercolano, La Buona Stampa, s.d. [ma 1988].  
NAPOLITANO G., *Triennale d'Oltremare, Napoli 1940: una suggestiva sintesi ceramica-architettura*, in «Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale», Quaderno n. 6, pp. 33-46.  
POLANO S., «1940. Mostra d'Oltremare. Napoli. Enrico Prampolini, sala dell'Elettronica», scheda in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, p. 210.

## 1990

«ArQ. Architettura Quaderni», n. 3, giugno, numero monografico *L'architettura a Napoli tra le due guerre*.

BARONI D., *Grafica e propaganda. La Mostra d'Oltremare*, in «ArQ» 1990, pp. 85-88.

CAPOBIANCO M., *Marcello Canino tra le due guerre o della modernità inattuale*, in «ArQ» 1990, pp. 7-38.

DE FEO KEMPF C.M., *Le Serre botaniche tropicali di Carlo Cocchia*, in «ArQ» 1990, pp. 89-91.

FAVELLA G., *C'era una volta il verde*, in «Architetti-Società», n. 7, gennaio-marzo, pp. 16-19.

GIORDANO P., *Area occidentale: la direttrice Fuorigrotta/Bagnoli/The western area: the Fuorigrotta/Bagnoli thoroughfare*, in *Napoli. Architettura e città* 1990, pp. 76-80.

GIORDANO P., *Il moderno rivisitato/Modernism reviewed*, in *Napoli. Architettura e città* 1990, pp. 81-86.

GRAVAGNUOLO B., *Roberto Pane architetto*, in «ArQ» 1990, pp. 130-134.

IZZO F., *Dal teatro classico al teatro di massa. L'Arena Flegrea*, in «ArQ» 1990, pp. 92-94.

MARONE R., *Napoli, mutazioni nella forma costruita*, in «ArQ» 1990, pp. 60-67.

MUNTONI A., *Esposizioni e regime, ideologia e colonialismo. E42 e Mostra d'Oltremare*, in «Quaderni Di», n. 11 (1991), numero monografico *Le esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, pp. 165-170.

*Napoli. Architettura e città*, I seminario internazionale di progettazione (Napoli, Castel Sant'Elmo, 28 agosto - 16 settembre 1989), a cura di U. Siola, V. Magnago Lampugnani, Milano, Editoriale Domus.

PAGANO L., *Schede*, in Siola 1990, pp. 91-141.

PULEO A.M., *Piano Regolatore e progetti architettonici nella Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in «ArQ» 1990, pp. 74-84.

SIOLA U., *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli.  
SPINELLI L., *Note di lavoro per una riprogettazione dell'area occidentale/Notes on the redesign of the western area*, in *Napoli. Architettura e città* 1990, pp. 87-92.

TOCCHETTI L., *Ricordo della Mostra d'Oltremare*, in Siola 1990, pp. 7-12.

## 1991

ATTANASIO S., «Ferdinando Chiaromonte», in *Fuori dall'ombra* 1991, pp. 558-559.

ATTANASIO S., «Stefania Filo Speciale», in *Fuori dall'ombra* 1991, pp. 563-564.

BELFIORE P., *L'architettura 1945-1965*, in *Fuori dall'ombra* 1991, pp. 477-496.

BORRELLI G., *Napoli, 1940. Mostra delle Terre d'Oltremare di Napoli. Belle Arti*, in «Quaderni Di» 1991, pp. 171-174.

CISLAGHI P., «Marcello Canino», in *Fuori dall'ombra* 1991, p. 558.

CISLAGHI P., «Roberto Pane», in *Fuori dall'ombra* 1991, p. 563.

DE LUCA G., *L'Arena Flegrea: cronaca di 50 anni raccontata dall'autore*, in «Costruttiva», a. 2, n. 12, dicembre, pp. 5-7.

*Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra (Napoli, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), Napoli, Elio de Rosa.

- GIORDANO P., *Napoli, La Mostra d'Oltremare: edifici da salvare?*, in «Domus. Monthly review of Architecture Interiors Design Art», n. 726, aprile, pp. 22-24.
- IZZO F., «Giulio De Luca», in *Fuori dall'ombra* 1991, p. 561.
- PAGANO L., «Carlo Cocchia», in *Fuori dall'ombra* 1991, p. 559.
- POLANO S., «Napoli. Padiglioni e fontane della mostra d'oltremare. Padiglioni del parco faunistico», in Id., M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, pp. 488-489.
- 1992**
- DORE G., *Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle terre italiane d'Oltremare*, in *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso, Pagus, pp. 47-65.
- PERONA M., «Mostra d'Oltremare», in *Guida alla città in mostra. Monumenti Porte Aperte* (Napoli, 9-10 maggio 1992), a cura di P. Di Maggio, P. Gargano, Napoli, Cosmofilm, p. 70.
- PICONE R., *La maiolica come rivestimento di superfici architettoniche: tecniche di produzione e messa in opera nel napoletano*, in *Scienza e beni culturali. Le superfici dell'architettura: il cotto. Caratterizzazione e trattamenti*, atti del convegno (Bressanone, 30 giugno - 3 luglio 1992), a cura di G. Biscontin, D. Mietto, Padova, Edizioni il Progetto, pp. 47-62.
- 1993**
- CAPOBIANCO M., *Le ceneri dell'impegno*, in «ArQ. Architettura Quaderni», n. 11, dicembre, numero monografico *Architettura italiana 1920-1939*, a cura di E. Carreri, pp. 97-142.
- CASSANO F., *La scomparsa di Carlo Cocchia*, in «TeR» 1993, p. 18.
- COCCHIA C., *La gioia di progettare*, in «TeR» 1993, pp. 18-19.
- CUOMO A., *Un intellettuale tra Posillipo e Stureplan*, in D'Auria 1993, pp. 19-53.
- D'AMBROSIO M., *Da circumvisionista a futurista*, in «TeR» 1993, pp. 18-19.
- D'AURIA A., *Michele Capobianco*, Napoli, Electa Napoli.
- GAMBARDELLA C., *Il Cubo d'Oro alla Mostra d'Oltremare – Una proposta di restauro*, in «ArQ. Architettura Quaderni», n. 11, dicembre, numero monografico *Architettura italiana 1920-1939*, a cura di E. Carreri, pp. 154-156.
- MALUSARDI F., *Regesto dell'opera di Luigi Piccinato*, in Id., *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Roma, Officina, p. 554.
- «TeR. Cultura e politica del territorio regionale», a. I, n. 2, marzo-aprile.
- 1994**
- BELFIORE P., GRAVAGNUOLO B., *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- BONUOMO M., *Le pietre dello scandalo*, in *Luigi Cosenza* 1994, p. 229.
- CASIELLO S., *La mostra d'Oltremare di Napoli*, in «A-Letheia», n. 4, pp. 30-33.
- DE FUSCO R., *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa Napoli, pp. 109-111.
- GIORDANO P., *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma, Officina, pp. XII-XXV, 36-73, 118-119.
- GRAVAGNUOLO B., *Dal liberty alle guerre*, in Belfiore, Gravagnuolo 1994, pp. 3-68.
- Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, a cura di F.D. Moccia, Napoli, CLEAN.
- L'immediato possibile. Un ponte tra l'impossibile ed il possibile in 16 idee-progetto per la città di Napoli*, a cura di D. Lebro, M. Lebro, I. Novelli, Napoli, Arte Tipografica, pp. 135-139.
- MOCCHIA F.D., *Luigi Cosenza: scritti e progetti*, in *Luigi Cosenza* 1994, pp. 27-87.
- MOCCHIA F.D., «Progetto per il Teatro-Palazzo dell'Arte», in *Luigi Cosenza* 1994, pp. 104-105.
- MOCCHIA F.D., «Progetto per l'edificio del Partito Nazionale Fascista», in *Luigi Cosenza* 1994, pp. 106-107.
- PAGANO L., «Mostra d'Oltremare», in Belfiore, Gravagnuolo 1994, pp. 209-216.
- RAFFONE S., *Eritrea incognita. Appunti sul Razionalismo italiano*, in «d'Architettura», a. V, n. 11, pp. 52-61.
- 1995**
- CARUGHI U., *Lo spirito dell'architettura «moderna» attraverso il restauro e la tutela*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 19-21.
- CORVINO V., *L'occasione del restauro*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 41-45.
- CORVINO V., LANINI L., *Il restauro della Torre delle Nazioni*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 27 gennaio - 5 febbraio 1995; Mostra d'Oltremare, 6 febbraio - 19 febbraio 1995), Napoli, Arte Tipografica.
- DE CUNZO M.A., *Brevi considerazioni sulla Mostra d'Oltremare*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 15-17.
- DEL GROSSO C., *Il restauro: metodo e tecniche d'intervento*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 50-61.
- GAMBARDELLA C., *Il cubo d'oro alla Mostra d'Oltremare. Napoli 1940*, in «Bollettino d'informazione. Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia», n. 1, p. 41; ristampa ampliata del numero edito in occasione del «Premio alla Stampa Estera».
- GUERRIERO L., *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Napoli, Liguori, p. 31.
- LANINI L., *Alcune questioni*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 33-39.
- MANGONE F., *La torre e l'architetto*, in Corvino, Lanini 1995, pp. 23-31.
- 1996**
- COLONNESI D., *L'architettura di Vittorio Amicarelli alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, Luciano, Napoli.
- DE FUSCO R., *La Campania: architettura e urbanistica del Novecento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Novecento*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Napoli, Electa Napoli, pp. 67-160.
- CRISPOLTI E., *Scheda A. 8. Nella Fiera del Levante a Bari, 1935, e nella Mostra d'Oltremare a Napoli, 1940*, in *Futurismo e Meridione*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 luglio - 31 ottobre 1996), a cura di E. Crispolti, Napoli, Electa Napoli, pp. 234-243.
- 1997**
- GIAMETTA S., con ROSI M. e ROSSI A.L., *Dialogo a tre sulla nascita della Facoltà di Napoli e sull'architettura*, in *Sirio Giametta* 1997, pp. 91-133.

GRIMELLINI C., *La Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, i Professionisti Napoletani ed i Concorsi di Architettura*, in *Sirio Giametta* 1997, pp. 52-75.

MAZZIOTTI G., *Come (non) si tutela la Mostra d'Oltremare*, in *Tutela cosciente e umanizzazione*, contributi introduttivi al dibattito (Napoli, 27-28 settembre 1997), a cura di R.A. Genovese, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», a. 26, n. 140, aprile-giugno, pp. 152-162.

*La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di E. Tellini, Napoli, Mostra d'Oltremare.

*La Mostra d'Oltremare a Napoli*, a cura di P. Ascione, in «do.co.mo.mo. italia - giornale», Periodico dell'associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni, a. II, n. 2, settembre, pp. 4-5.

NUNZIATA M., *L'Architettura del primo e secondo dopoguerra a Napoli*, in *Sirio Giametta* 1997, pp. 77-90.

ROSI M., *Urbanistica Italiana degli Anni Trenta*, in *Sirio Giametta* 1997, pp. 15-30.

*Sirio Giametta. Una testimonianza*, a cura di M. Rosi, Napoli, Gianini.

## 1998

«ArQ. Architettura Quaderni», n. 14-15, giugno-dicembre, numero monografico *Architettura italiana (1940-1959)*, a cura di M. Capobianco, E. Carreri.

BELFIORE P., *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in «ArQ»1998, pp. 257-264.

CAPOBIANCO M., *Gli anni Quaranta. «La via più dura» dell'architettura italiana*, in «ArQ» 1998, pp. 61-150.

CAPOBIANCO M., *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Documentario*, in «ArQ» 1998, pp. 212-256.

CAPPIELLO V., *Esercizi di stile*, in *Napoli Guida* 1998, pp. 18-23.

CASTAGNARO A., *Architettura del Novecento a Napoli. Il noto e l'inedito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 115-122, 124-130, 132-138, 164, 169-172.

CASTAGNARO A., *La vicenda architettonica e urbanistica a Napoli nel periodo fascista*, in «Rassegna Aniai», n. 2-3, aprile-settembre, pp. 35-44.

*Napoli Guida. 14 itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti, con V. Cappiello, Napoli, CLEAN.

ORLACCHIO D., *La Mostra d'Oltremare dalle scelte urbanistiche alla realizzazione*, in *Napoli: Urbanistica e Architettura del Ventennio*, Napoli, Edizioni della Associazione Culturale 'Il Cerchio', pp. 81-102.

PAGANO L., *Mostra d'Oltremare. Un parco urbano con schede*, in *Napoli Guida* 1998, pp. 115-130.

PIVA A., PRINA V., *Progetto di Mostra dell'Abbigliamento, Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Napoli, 1940*, scheda in Ead., *Franco Albini (1905-1977)*, Milano, Electa, p. 149.

STENTI S., *Alla ricerca dei luoghi del moderno*, in *Napoli Guida* 1998, pp. 11-17.

## 1999

ALISIO G., *Il quartiere occidentale, i casali di Posillipo e Fuorigrotta, gli insediamenti nella piana di Bagnoli*, in Id., A. Buccaro, *Napoli*

*millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi. La città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli, pp. 318-319, 360-363.

*L'architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra (Napoli, 26 marzo - 26 giugno 1999), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli.

ASTARITA R., «Mostra d'Oltremare (1937-40)», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 241-244.

ASTARITA R., «Concorso per l'edificio P.N.F. (1938)», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, p. 245.

ASTARITA R., «Luigi Cosenza», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, p. 257.

BELFIORE P., *L'Alto Commissariato e le opere del regime*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 31-36.

CASTELLANO A., *La Mostra d'Oltremare di Napoli. Linee metodologiche per un piano di restauro*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni architettonici (X ciclo), Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor: Stella Casiello.

CERCOLA R., *Mostra d'Oltremare. Il Parco dei pensieri*, in *Parchi e giardini di Napoli* 1999, p. 136.

CISLAGHI P., *La città fascista. Il rione Carità e la Mostra triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 115-121.

CISLAGHI P., «Roberto Pane», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, p. 260.

DE SETA C., *Introduzione*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 19-26.

FONTANA V., *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio, pp. 170-171.

GAMBARDELLA C., *Enigma a pianta centrale: il cubo d'oro*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 147-149.

GIANNETTI A., *Itinerari. Da Mergellina ai Camaldoli*, in *Parchi e giardini di Napoli* 1999, pp. 41-46.

GIORDANO P., *Luigi Cosenza e l'architettura disegnata tra le due guerre*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 77-82.

GRAVAGNUOLO B., *Le muse crepuscolari dello storicismo accademico*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 83-89.

MASCILLI MIGLIORINI P., *Traslazioni e Contaminazioni: l'architettura della città negli anni Trenta*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 97-101.

MORELLI M.D., «Concorso per il Teatro - Palazzo dell'Arte (1938)», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, p. 244.

MORELLI M.D., «Marcello Canino», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, p. 256.

MORELLI M.D., «Ferdinando Chiaromonte», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 256-257.

PAGANO L., *Mostra d'Oltremare. Il mito esotico del quartiere flegreo*, in *Parchi e giardini di Napoli* 1999, pp. 125-128.

*Parchi e giardini di Napoli*, Napoli, Electa Napoli.

PICCIONI IGNORATO C., *Mostra d'Oltremare. Itinerari*, in *Parchi e giardini di Napoli* 1999, pp. 129-132.

ROMANO L., *Portfolio*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 151-184.

- RUSSO A., *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, p. 189.
- STEFANELLI R., *Mostra d'Oltremare. L'architettura del verde e delle acque*, in *Parchi e giardini di Napoli* 1999, pp. 133-135.
- STENTI S., «Luigi Piccinato», in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 261-262.
- STROFFOLINO D., *I concorsi d'architettura a Napoli (1920-1940)*, in *L'architettura a Napoli tra le due guerre* 1999, pp. 45-51.

## 2000

- L'altra modernità 1900-2000. L'architettura classica e tradizionale nella costruzione della città del XX secolo*, a cura di G. Tagliaventi, Savona, Dogma.
- VALENTE I., *Grandi cicli decorativi a Napoli negli anni Trenta: un percorso fra la Stazione Marittima e la Mostra d'Oltremare*, in *Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 28 ottobre - 5 dicembre 2000; Villa Pignatelli, 28 ottobre - 3 dicembre 2000), a cura di M. Picone Petrusa, Napoli, Electa Napoli, pp. 53-66.
- JAPPELLI P., *Regesto cronologico dei progetti e delle realizzazioni di Vittorio Amicarella*, in Menna 2000, pp. 146-179.
- MENNA G., *Vittorio Amicarella architetto (1907-1971). Progetti e ricerche nella Napoli del Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 43-50.
- PERONE M., «Canino, Marcello», in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di C. Olmo, Torino, Umberto Allemandi & C., vol. 2, p. 23.
- PERONE M., «Cocchia, Carlo», in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di C. Olmo, Torino, Umberto Allemandi & C., vol. 2, p. 86.

## 2001

- ARAMU L., *Dal Borgo di Fuorigrotta al Rione Flegreo: l'evoluzione urbanistica dell'occidente partenopeo tra le due guerre*, Napoli, Denaro Libri.
- CASTAGNARO A., *Tortorelli ed il "moderno"*, in «Rassegna Aniai», n. 2-3-4, dicembre, numero monografico *Franco Tortorelli*, p. 5.
- BARALDI R., *Il complesso espositivo della Mostra d'Oltremare*, in *La costruzione moderna a Napoli tra le due guerre. Caratteri, degrado e recupero*, Napoli, Luciano, pp. 110-135.
- DE MARTINO R., *L'inaugurazione della Mostra d'Oltremare nel Rituale Mass-Mediologico*, in «Quasar» 2001, pp. 123-130.
- CIRANNA S., «La Padula, Ernesto Bruno», in *Dizionario dell'architettura del XX secolo (L-M-N-O)*, a cura di C. Olmo, Torino, Umberto Allemandi & C., vol. 4, pp. 23-24.
- GRAVAGNUOLO B., *L'eco del Sud. Le maschere dell'architettura nei periodici napoletani*, in «Quasar» 2001, pp. 115-122.
- MAZZIOTTI G., *Il Testimone*, Napoli, DenaroLibri, pp. 92-106.
- «Quasar. Quaderni del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche», *Atti delle giornate di studi sul tema Architettura e media nell'Italia fra le due guerre mondiali*, nn. 24-25, agosto/dicembre 2000 - gennaio/dicembre 2001.

## 2002

- CASTAGNARO A., *Il recupero del Moderno*, in «Rassegna Aniai», n. 3, luglio-settembre, p. 9.

- GAMBARDELLA C., *Restauro e nuovo ingresso al Cubo d'Oro / Napoli*, in *Medaglia d'Oro all'architettura italiana, 1995-2003*, Catalogo della mostra (Triennale di Milano, 30 maggio - 27 luglio 2003), Milano-Bologna, The Plan-Art & Architecture Editions/Triennale di Milano-Centauro, pp. 238-243.
- VIOLA S., *La Mostra d'Oltremare. Ipotesi di recupero*, in «Rassegna Aniai», n. 3, luglio-settembre, pp. 4-7.

## 2003

- BUCCARO A., *La crescita dei capoluoghi campani: previsioni ed attuazioni tra il 1900 e il 1940*, in *Napoli e la Campania nel Novecento*, a cura di A. Croce, F. Tessitore, D. Conte, Napoli, Liguori, pp. 3-33.
- CASTAGNARO A., *Mostra d'Oltremare, palestra per vecchi e nuovi architetti*, in «Il Corriere del Mezzogiorno», 27 agosto, poi in Id., *Architettura: accade oggi. Scritti brevi tra il 2000 e il 2006*, Napoli, Guida, 2006, pp. 85-87.
- «do.co.mo.mo. italia - giornale», Periodico dell'associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni, a. VIII, n. 13, luglio.
- Moderno e trasformazioni urbane*, intervista a Rocco Papa, a cura di P. Ascione, in «do.co.mo.mo. italia - giornale» 2003, p. 4.
- GAMBARDELLA C., *Restauro del Cubo d'Oro, Napoli 2002*, in *Dal Futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, a cura di F. Purini, L. Sacchi, Milano, Skira, pp. 288-289.
- Il Moderno. Un patrimonio culturale ritrovato*, intervista a Enrico Guglielmo, cura di P. Ascione, in «do.co.mo.mo. italia - giornale» 2003, p. 5.
- NAPOLITANO G., *Giuseppe Macedonio e la ceramica d'architettura: l'Esedra della Mostra d'Oltremare*, in *La Ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, «Quaderni della Ceramica», I, a cura di A. Romito, pp. 104-109.
- NAPOLITANO G., *La Ceramica di Posillipo alla Triennale d'Oltremare nel 1940 a Napoli*, in *La Ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, «Quaderni della Ceramica», I, a cura di A. Romito, pp. 87-94.
- Il Parco Mostra d'Oltremare*, intervista a Raffaele Cercola, cura di P. Ascione, in «do.co.mo.mo. italia - giornale» 2003, p. 5.
- SORBINO N., *La biografia di Luigi Cosenza*, in G. Giordano, N. Sorbino, *Luigi Cosenza. Architettura e tecnica*, Napoli, CLEAN, pp. 32-33.
- ZUCCARO M., *La Mostra d'Oltremare. Prospettive di riuso e riqualificazione del quartiere fieristico*, in «do.co.mo.mo. italia - giornale» 2003, p. 6.

## 2004

- BELFIORE P., *Giulio De Luca e l'elogio dell'inquietudine*, in «Architetti napoletani», n. 8, novembre, p. 14.
- BRANDOLINI S., *Kunsthal alla Mostra d'Oltremare*, in «Area», n. 76, settembre-ottobre, pp. 106-113.
- MANGONE F., *Geografie elettive dell'architettura napoletana del '900*, in *17 lezioni. Dottorato di Storia dell'architettura e urbanistica a Torino 2002*, Milano, Franco Angeli, pp. 194-205.

## 2005

- ASCIONE P., *Dalla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare alla Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel mondo*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 51-53.
- ASCIONE P., *La Mostra d'Oltremare: un singolare esempio della cultura architettonica del Novecento*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 65-67.
- ASCIONE P., *I principali edifici*, schede in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 68-80.
- I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di F. Bucci, A. Rosari, Milano, Electa, p. 31
- BORDOGNA E., *Moderno, tradizione, altro moderno*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 58-64.
- CANELLA G., *Una misura tra modernità e tradizione*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 49-57.
- CAPOBIANCO M., *Modernità inattuale*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 40-48.
- Capozzi R., *L'opera di Marcello Canino tra tradizione e rinnovamento*, in «Rassegna Aniai», numero doppio 1-2, gennaio-giugno, pp. 5-9.
- CARUGHI U., *Storia e interventi di tutela*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 47-49.
- CERCOLA R., *Passato e futuro*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 53-55.
- COPPO C., GHIRINGHELLI O., MAGLIO A., MARGHERITA D., *Regesto delle opere e dei progetti*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 232-236.
- DE MAIO F., *Città delle muse: riusi e recuperi*, in *Dal Duemila al futuro. Architetture e infrastrutture per lo sviluppo a Napoli e in Campania*, allegato a «Casabella», n. 737, pp. 37-41.
- DI LUGGO A., *La città nella città. La Mostra d'Oltremare a Napoli*, in A. Baculo, M. Dell'Aquila, G. Fusco, *Modelli interpretativi della città di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, pp. 203-210.
- DI LUGGO A., *Il rilievo per la riqualificazione: l'asse dei padiglioni della Mostra d'Oltremare a Napoli*, in *Metodologie innovative integrate per il rilevamento dell'architettura e dell'ambiente*, a cura di M. Docci, Roma, Gangemi, pp. 114-116.
- GRAVAGNUOLO B., *La qualità delle architetture e del parco*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 45-46.
- GUGLIELMO E., *L'inserimento nella Modern Heritage List. Linguaggio moderno e coerenza stilistica*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 46-47.
- LEUCCI G., *Documentazione di sostegno: le collezioni Troncone-Parisio*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 117-152.
- LUCARELLI F., *Gli anni Trenta e le «Mostre del Regime»*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 55-58.
- LUCARELLI F., *La Mostra d'Oltremare e la Modern Heritage List*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, p. 157.
- LUCARELLI F., *Il Patrimonio Mondiale dell'Unesco. Trent'anni di politica culturale (1975-2005)*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 163-187.
- LUCARELLI F., CIOCIA M.A., *Motivazioni per la domanda di estensione del perimetro del Centro Storico di Napoli tutelato dall'UNESCO. Continuità, unicità, autenticità*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 116-117.
- LUCARELLI F., CIOCIA M.A., *La scheda, il giudizio di valore e la domanda*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 159-161.
- MANZO E., *Architettura del moderno a Napoli tra progetto e prassi. La casa di Stefania Filo Speziale*, in *Il Moderno tra Conservazione e Trasformazione. Dieci anni di Do.Co.Mo.Mo. Italia: bilanci e prospettive. 1\_Sessione posters*, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 5-8 dicembre 2005), a cura di S. Pratali Maffei, F. Rovello, Trieste, Editreg, pp. 155-164.
- Marcello Canino (1895/1970)*, a cura di S. Stenti, catalogo della mostra *Marcello Canino, il Classicismo come Modernità* (Napoli, 9 giugno - 10 luglio 2005), a cura di P. Belfiore, S. Stenti, Napoli, CLEAN.
- MIGNOZZI A., *Le fasi temporali*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 49-50.
- MIGNOZZI A., *Le fonti legislative*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 58-60.
- MIGNOZZI A., *La Mostra d'Oltremare: gestione e valorizzazione*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 108-113.
- La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, a cura di F. Lucarelli, Napoli, Electa Napoli.
- PULEO A.M., *Mostra d'Oltremare*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 188-194.
- Il regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, catalogo della mostra (Napoli, 16 dicembre 2003 - 16 gennaio 2004), a cura di S. Villari, V. Russo, E. Vassallo, Napoli, Giannini.
- STENTI S., *Un costruttore di città e di palazzi*, in *Marcello Canino 2005*, pp. 16-39.
- Mostra d'Oltremare. Tre architetti e uno storico dell'arte conversano passeggiando a Napoli nell'area di uno dei più grandi cantieri di restauro dell'architettura moderna*, a cura di R. Capezzuto, in «Domus», n. 879, marzo, pp. 72-79.
- ZUCCARO M., *Recupero e valorizzazione*, in *La Mostra d'Oltremare 2005*, pp. 50-51.

## 2006

- «ΑΝΑΓΚΗ», n. 48, maggio, dossier: *Napoli, la Mostra d'Oltremare patrimonio dell'umanità?*
- ASCIONE P., *La Mostra: originalità dans la culture architecturale du 20<sup>ème</sup> siècle*, in *Culture et architecture en Italie 2006*, pp. 68-72.
- ASCIONE P., *Modernità e sperimentazione nelle costruzioni della Mostra d'Oltremare*, in «Rassegna Aniai», n. 4, ottobre-dicembre, pp. 24-27.
- BELFIORE P., STENTI S., *Il piano di recupero (2005) e l'architettura della Mostra*, in «ΑΝΑΓΚΗ» 2006, pp. 73-77.
- CASTAGNARO A., *Architettura: accade oggi. Scritti brevi tra il 2000 e il 2006*, Napoli, Guida, pp. 85-87.
- CASTAGNARO A., *La Mostra d'Oltremare (1938-1952)*, in «ΑΝΑΓΚΗ» 2006, pp. 52-67.
- Carlo Mollino. Regesto delle opere architettoniche*, a cura di C. Chiorino, R. D'Attorre, L. Milan, in *Carlo Mollino architetto (1905-1973). Costruire le modernità*, catalogo della mostra (Torino, 12 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di S. Pace, Milano, Electa, pp. 290-303.

- CISLAGHI P., *La presenza dello Stato sul territorio, in Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di A. Croce, F. Tessitore, D. Conte, Napoli, Liguori, pp. 59-83.
- Culture et architecture en Italie dans les années trente: la Triennale, l'E42, la Mostra d'Oltremare e la Modern Heritage List*, a cura di F. Lucarelli, M. Iuliano, A. Mignozzi, Napoli, Paparo Edizioni.
- DI MAURO L., *Non più capitale. Risanamenti e bombardamenti*, in Id., G. Vitolo, *Storia illustrata di Napoli*, Ospedaletto, Pacini, pp. 220-264.
- GRAVAGNUOLO B., *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio De Luca (1938; 2001)*, in «ANAGKH» 2006, pp. 68-72.
- JAPPELLI<sup>1</sup> P., *Il rapporto con la preesistenza e la nuova concezione espositiva*, in *Luigi Cosenza oggi* 2006, pp. 351-352.
- JAPPELLI<sup>2</sup> P., *Profilo biografico e sintesi delle opere*, in *Luigi Cosenza oggi* 2006, pp. 364-377.
- LUCARELLI F., *La "Grande Napoli" e la rinnovazione urbana*, in «ANAGKH» 2006, pp. 36-51.
- Luigi Cosenza oggi (1905/2005)*, a cura di A. Buccaro, G. Mainini, Napoli, CLEAN.
- Portfolio*, in *Culture et architecture en Italie* 2006, s.i.p.
- STENTI S., *La Napoli moderna di Marcello Canino*, in «ANAGKH», 2006, pp. 78-81.
- VIOLA F., *L'insegnamento dell'architettura*, in *Luigi Cosenza oggi* 2006, pp. 218-223.

## 2007

- ARENA G., *La Mostra d'Oltremare documento storico-artistico e monumento del XX secolo*, in *Per la conoscenza dei Beni Culturali: ricerche di dottorato*, Santa Maria Capua Vetere, pp. 289-298.
- ASCIONE P., *La Mostra d'Oltremare*, in *Moderna e imperfetta* 2007, pp. 84-91.
- DE SETA C., *Le radici del moderno a Napoli*, in *Moderna e imperfetta* 2007, pp. 19-22.
- GAMBARDELLA C., *Nuovo Padiglione Caboto, Mostra d'Oltremare, Napoli, 2001-2004*, in S. Suma, *Musei 2. Architetture 2000-2007*, Milano, Motta Architettura, pp. 236-243.
- GRAVAGNUOLO B., *Architettura e urbanistica*, in *Due secoli della Provincia (1806-2006), Architettura, Popolazione, Attività Produttive, Cultura Popolare, Cartografia*, catalogo della mostra (Napoli, Chiesa di Santa Maria Incoronata, 25 settembre - 15 novembre 2007), Napoli, Edizioni Paparo.
- LAMA D., *Storie di cemento. Gli architetti raccontano*, Napoli, CLEAN, pp. 37-39, 48, 50-53, 73-75.
- MANGONE F., *Giovanni Battista Ceas: due elementi per un profilo*, in «Conoscere Capri. Studi e materiali per la storia di Capri», n. 7, pp. 121-131.
- Moderna e imperfetta. La ricostruzione a Napoli nelle fotografie dell'Archivio Parisio*, catalogo della mostra (Napoli, 15 giugno - 23 luglio 2007), a cura di M. Iuliano, Napoli, Paparo Edizioni.
- PICONE R., *Bagnoli: antico e nuovo per un'area urbana in trasformazione*, in *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Padova, Il Poligrafo, pp. 861-884.

## 2008

- Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, Atti della Giornata di Studio *Il ciclo di vita delle architetture in cemento armato. L'approccio ingegneristico e le ragioni della conservazione* (Torino, 16 maggio 2007), a cura di R. Ientile, Milano, Franco Angeli.
- BELLI G., «Luigi Piccinato», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 409-410.
- BERTOLI B., *Giulio de Luca: un percorso frammentario*, in *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento*, a cura di A. Buccaro, G. Cantone, F. Starace, Ospedaletto, Pacini, pp. 269-308.
- BERTOLI B., «Giulio De Luca», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 379-380.
- CASTAGNARO A., *Il contesto culturale*, in di Luggo, Castagnaro 2008, pp. 17-32.
- CASTAGNARO A., *Napoli all'inizio del terzo millennio: architettura contemporanea e tutela del moderno*, in «ANAGKH», n. 55, settembre, pp. 78-83.
- CASTAGNARO A., *Il moderno a Napoli: Fuorigrotta e la Mostra d'Oltremare. Necessità di una cultura del restauro del moderno*, in *Terza Mostra Internazionale del Restauro Monumentale. Dal restauro alla conservazione*, volume secondo *Sezione italiana*, catalogo della mostra (Roma, 18 giugno - 26 luglio 2008; Reggio Calabria, 26 settembre - 26 ottobre 2008), a cura di C. Dezzi Bardeschi, B. Messeri, Firenze, Alinea, pp. 298-299.
- COPPO C., «Padiglione della Sanità, Razza e Cultura (1939-49)», in di Luggo, Castagnaro 2008, pp. 128-129.
- COPPO C., «Marcello Canino», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 364-365.
- DI LUGGO A., *Disegno e architettura nelle opere di Ferdinando Chiaromonte*, in di Luggo, Castagnaro 2008, pp. 45-74.
- DI LUGGO A., CASTAGNARO A., *Ferdinando Chiaromonte. Disegni opere progetti*, Roma, Officina.
- La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli (1928/2008)*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini, F. Mangone, R. Picone, S. Villari, Napoli, CLEAN.
- FORTUNATO A., «Marialfredo Sbriziolo», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 419.
- GHIRINGHELLI O., *Arte e architettura a Napoli: il caso della Mostra d'Oltremare*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti nel XX secolo*, Atti dell'8° Convegno di Architettura dell'Eclettismo (Jesi, 20-21 giugno 2005), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori, pp. 315-340.
- GODOLI E., *Il futurismo e la plastica murale*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti nel XX secolo*, Atti dell'8° Convegno di Architettura dell'Eclettismo (Jesi, 20-21 giugno 2005) a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori, pp. 55-76.
- GRAVAGNUOLO B., *Napoli dal Novecento al futuro. Architettura, design e urbanistica*, Napoli, Electa Napoli, pp. 44-61, figg. a pp. 13 e 104.
- GRAVAGNUOLO B., *Florestano Di Fausto's Libyan Pavilion as a model of Italian architecture overseas*, in *The presence of Italian architects in Mediterranean countries. Proceedings of the First International Conference* (Alexandria, 15-16 novembre 2007), Firenze, Artout-Maschietto, pp. 12-21.

GRAVAGNUOLO B., *Il volto della città "moderna". Conflitti*, intervista a cura di M. Clarelli, in «ANAKH», n. 55, settembre, pp. 137-141.

GRAZIANO A., «Stefania Filo Speziale», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 387.

GRAZIANO A., «Giovanni Sepe», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 420.

GRIMELLINI C., *La facoltà di Architettura di Napoli, gli Archivi storici, la città*, in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 284-306.

GRIMELLINI C., «Giovanni Battista Ceas», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 368-369.

GRIMELLINI C., «Massimiliano Nunziata», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 403-404.

GRIMELLINI C., «Giuseppe Sambito», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 416.

MARGHERITA D., «Carlo Cocchia», in *La Facoltà di Architettura* 2008, pp. 372-373.

MENNA G., «Vittorio Amicarelli», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 355.

NICOLOSO P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, pp. 27, 83, 133.

PISCOPO C., «Michele Capobianco», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 365.

PUGLIANO G., *La conservazione delle architetture del Parco faunistico e del Parco dei divertimenti della Mostra d'Oltremare*, in *Architetture in cemento armato* 2008, pp. 469-478.

SCALA P., «Giovanni Brancaccio», in *La Facoltà di Architettura* 2008, p. 361.

VITALE M., *Le cinque province*, in *Viaggio nell'economia campana*, a cura di Id., Napoli, Guida, pp. 69-97.

## 2009

ARENA G., *La Triennale d'Oltremare nella tradizione delle Esposizioni artistiche italiane del Novecento*, in *Per la conoscenza dei Beni Culturali II. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione e la conservazione dei Beni Culturali 2004-2009*, Santa Maria Capua Vetere, pp. 243-256.

BASILICO A., *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo Edizioni.

CAMPI M., DI LUGGO A., *Palazzo Canino e la Mostra delle Terre d'Oltremare*, Roma, Officina.

GRASSIA A., *La regina della notte*, in «Luce. Organo Ufficiale dell'Associazione Italiana di Illuminazione», n. 1, pp. 40-48.

MAGNAGO LAMPUGNANI V., *Die Città universitaria in Rom, die Mostra d'Oltremare in Neapel und die E42*, in *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, a cura di A. Mattioli, G. Steinacher, Zürich, Orell Füssli Verlag.

*Napoli di Riccardo Carbone. 40 anni di storia nelle immagini di un grande fotoreporter napoletano*, a cura di G. Veronesi, L. Del Pero, Argelato, Minerva.

## 2010

*L'architettura dell'"altra" modernità*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'architettura (Roma, 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci, M.G. Turco, Roma, Gangemi.

CARILLO S., *L'aula basilicale di Roberto Pane alla Mostra d'Oltremare*, in *Roberto Pane tra storia e restauro* 2010, pp. 117-124.

CARILLO S., *Il restauro dimezzato. La complice necessità e la creativa rimozione. Il caso del trasloco degli altari barocchi per la ricostruzione postbellica*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, Atti del convegno (Napoli, 24-27 settembre 2009), a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Fioranna, s.d. [ma 2010], pp. 132-135.

CASTAGNARO A., *Roberto Pane architetto alla Mostra d'Oltremare*, in *Roberto Pane tra storia e restauro* 2010, pp. 125-130.

CASTAGNARO A., *Un autore inedito per l'"altra" modernità. L'opera di Francesco De Fusco per il centro annonario di Bari*, in *L'architettura dell'"altra" modernità* 2010, pp. 578-585.

DE MARTINO R., *Le architetture di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro* 2010, pp. 111-116.

DI LERNIA L., *L'opera di Mario Paolini nel Dodecaneso*, in *L'architettura dell'"altra" modernità* 2010, pp. 707-715.

DIVENUTO F., *I quartieri occidentali di Napoli come espansione urbana. Fuorigrotta e Bagnoli*, in *L'architettura dell'"altra" modernità* 2010, pp. 628-641.

FIorentino K., *Architettura, arte e decorazione a Napoli nel '900*, in *9cento. Napoli 1910-1980 per un museo in progress*, a cura di N. Spinosa, A. Tecce, Napoli, Electa Napoli, pp. 91-102.

MIGLIACCIO M.C., *L'attività di Florestano Di Fausto in Libia: nuove acquisizioni sul suo contributo alle trasformazioni urbane di Tripoli*, in *L'architettura dell'"altra" modernità* 2010, pp. 697-705.

*Napoli Guida e dintorni. Itinerari di architettura moderna*, a cura di S. Stenti, V. Cappiello, Napoli, CLEAN.

PAGANO L., *Mostra d'Oltremare. Un parco urbano con schede*, in *Napoli Guida e dintorni* 2010, pp. 153-174.

PERONE M., *L'opera e l'insegnamento di Ferdinando Chiaromonte, tra "classica" modernità e qualità del costruire*, in *L'architettura dell'"altra" modernità* 2010, pp. 618-627.

RAFFONE S., *Eritrea razionalista*, Napoli, Giannini, figg. a pp.172-173.

*Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Atti del convegno Nazionale di Studi (Napoli, 27-28 ottobre 2008), a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio.

STENTI S., *Luoghi e Architetture del Moderno*, in *Napoli Guida e dintorni* 2010, pp. 8-22.

## 2011

ARENA G., *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna.

ARENA G., *Gli Allestimenti e le arti decorative della Mostra d'Oltremare*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 223-261.

ARENA G., *Allestimenti e apparati decorativi alla Mostra d'Oltremare: Melkiorre Melis e il Padiglione Libia*, in «Napoli nobilissima», sesta serie, vol. II, fasc. III-IV, maggio-agosto, pp. 137-152.

CASTAGNARO A., *Architettura e urbanistica del boom edilizio a Napoli*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 279-293.

*La Ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e Decorazione*, Atti del convegno (Napoli, 18 marzo 2011), a cura di M.G. Gargiulo, Napoli, Fioranna.

- GARGIULO M.G., *Antonio De Val: dall'integrità della forma, all'espressività della ceramica di Posillipo*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 169-209.
- GIZZI S., *Problemi di conservazione e di restauro della ceramica e degli elementi decorativi in architettura. Esperienze di Soprintendenza*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 21-53.
- LUCIGNANO D. e CATULLO S., *Giuseppe Macedonio scultore maiolicaro*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 26 marzo – 12 aprile 2011), Napoli, Fioranna.
- LUCIGNANO D., CATULLO S., *Giuseppe Macedonio tra ceramica per l'architettura e sperimentazioni*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 295-315.
- PORZIO A., *Problemi conservativi della ceramica in architettura: il restauro del fregio Prampolini alla Mostra d'Oltremare*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 263-277.
- RUSSO V., VASSALLO E., *Architettura, decorazione, impianti nel restauro di un'opera del Moderno*, in *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*, Atti del convegno (Cesena, 29-30 aprile 2011), a cura di M. Pretelli, A. Ugolini, Firenze, Alinea, pp. 56-63.
- SALVATORI G., *Il contributo delle arti applicate alla storia dell'arte contemporanea: il campione campano*, in *La Ceramica del Novecento a Napoli* 2011, pp. 97-123.
- 2012**
- ARENA G., *Napoli 1940-1952. Dalla prima mostra triennale delle terre italiane d'oltremare alla prima mostra triennale del lavoro nel mondo*, Napoli, Fioranna.
- ARENA G., *The City of the Colonial Museum. The Forgotten Case of the Mostra d'Oltremare of Naples*, in *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Conference proceedings from EuNaMus, *European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (Paris 29 June - 1 July & 25-26 November 2011), edited by D. Poulot, F. Bodenstein, J.M. Lanzarote Guiral, EuNaMus Report No 4, Linköping University Electronic Press, pp. 267-284, [https://ep.liu.se/en/conference-article.aspx?series=ecp&issue=78&Article\\_No=17](https://ep.liu.se/en/conference-article.aspx?series=ecp&issue=78&Article_No=17).
- AVETA A., *Architetture moderne: riflessioni sui metodi e sui criteri del restauro*, in «Confronti» 2012, pp. 36-42.
- BELFIORE P., *Due questioni da ridefinire sul moderno*, in «Confronti» 2012, pp. 30-35.
- CAPASSO P., *La chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini di Roberto Pane*, in «Confronti» 2012, pp. 211-215.
- CAPOZZI R., *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare: un "moderno" recinto di storia*, in «edA. Esempi di Architettura», aprile, pp. 1-11.
- CARUGHI U., *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, parte seconda a cura di U. Carughi, M. Visone, Allemandi, Torino, pp. 130-132.
- CARUGHI U., *Tutela del contemporaneo in Italia*, in «Confronti» 2012, pp. 43-51.
- CASTAGNARO A., *Verso l'architettura contemporanea. Percorsi dal classico al contemporaneo: momenti e problemi di storia dell'architettura*, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 152-171.
- CASTAGNARO A., *Il restauro del moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti» 2012, pp. 164-171.
- CAUSA S., *Un altro Novecento napoletano*, in *Giuseppe Macedonio* 2012, pp. 7-24.
- «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», a. 1, n. 1, numero monografico *Il restauro del moderno*.
- DE ROSA F., *Il sistema delle arti a Napoli durante il ventennio fascista. Stato e territorio*, Napoli Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, pp. 78-88, figg. a pp. 101-104.
- DI LORENZO A., *Ricerca del razionalismo e anamnesi del classicismo*, in «Rassegna Storica dei Comuni», a. XXXVIII (n.s.), n. 170-175-II, gennaio-dicembre, numero celebrativo del centenario della nascita *Sirio Giametta. L'uomo, l'architetto, l'artista*, a cura di F. Pezzella, s.i.p.
- DI MAGGIO P., *Opere contemporanee, vita e restauro: un confronto improponibile?* in «Confronti» 2012, pp. 74-82.
- DI RONZA T., *Il restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare*, in «Confronti» 2012, pp. 177-187.
- FALCONE M., *Il Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli. Conservazione e integrazione delle superfici architettoniche*, in «Confronti» 2012, pp. 188-195.
- La Fontana dell'Esedra*, repertorio iconografico in *Giuseppe Macedonio* 2012, pp. 81-100.
- Giuseppe Macedonio. Disegni e bozzetti*, a cura di D. Lucignano, Napoli, Fioranna.
- GIOLLI R., *Arte e architettura (1910-1944)*, a cura di C. de Seta, Cernobbio, Associazione Culturale Archivio Cattaneo, pp. 187-189; già in Giolli 1939.
- GIZZI S., *Il restauro del Moderno. Intervista a Giorgio Ciucci*, in «Confronti» 2012, pp. 7-23.
- GRAVAGNUOLO B., *Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo*, in «Confronti» 2012, pp. 25-29.
- LUCIGNANO D., *L'idea plastica tra ceramica, pittura e scultura*, in *Giuseppe Macedonio* 2012, pp. 25-36.
- MIDDIONE R., *Emilio Notte e Franco Girosi restaurati al Palazzo degli Uffici di Marcello Canino*, in «Confronti» 2012, pp. 196-201.
- PEZZELLA F., *Una stella di nome Sirio. Vita e opera di Sirio Giametta, architetto frattese del Novecento*, in «Rassegna Storica dei Comuni», a. XXXVIII (n.s.), n. 170-175-II, gennaio-dicembre, numero celebrativo del centenario della nascita *Sirio Giametta. L'uomo, l'architetto, l'artista*, a cura di F. Pezzella, s.i.p.
- PUGLIANO G., *Lo zoo di Napoli e l'opera di Luigi Piccinato. Tutela e conservazione di un patrimonio del moderno*, in «Confronti» 2012, pp. 202-210.
- RENZI R., *Regime e rappresentazione. Il padiglione italiano in Africa ed il padiglione Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare del 1940*, in «Bloom», n. 13, pp. 73-77.
- RUSSO V., CENICCOLA G., *The conservation of surfaces of architecture and art in the 'Mostra of Oltremare' in Naples. Researches, projects, restoration yards*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, atti del 28° Convegno internazionale Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 10-13 luglio 2012), Venezia, Arcadia Ricerche, pp. 889-899.
- RUSSO V., *Architettura silenziosa*, in «ANAKKH», n. 67, settembre, p. 114.



STENTI S., *Su alcuni restauri in corso alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti» 2012, pp. 172-176.

*Una vita in mostra. Camera di Commercio e Mostra d'Oltremare (1936-1961)*, a cura di P. Russo, Napoli, Giannini.

### 2013

BASILICO PISATURO A., *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, seconda edizione, Napoli, artstudiopaparo.

BERTOLI B., *Giulio De Luca 1912-2004. Opere e progetti*, Napoli, CLEAN, pp. 25-32.

BERTOLI B., «Arena Flegrea», scheda in Bertoli 2013, pp. 115-120.

BERTOLI B., «Progetto di copertura dell'Arena Flegrea», scheda in Bertoli 2013, pp. 181-183.

BERTOLI B., «Ricostruzione e ripristino dell'Arena Flegrea», scheda in Bertoli 2013, pp. 190-195.

MENNA G., *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, artstudiopaparo.

PAGANO L., *Mostra d'Oltremare*, in *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*, vol. III, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino, Einaudi, pp. 189-194.

### 2014

BERTOLI B., *The Arena Flegrea in the Mostra D'Oltremare in Naples, build, demolished and re-build a fascinating and unique architectural case-study in contemporary architecture*, in *Diagnosis for the Conservation and Valorization of Cultural Heritage*, Atti del quinto convegno internazionale (Napoli, 11-12 dicembre 2014), a cura di L. Campanella, C. Piccioli, Ariccia, Aracne, pp. 23-32.

BURRASCANO M., MONDELLO M., *Lo Studio Filo Speciale e il Modernismo napoletano*, Napoli, CLEAN, pp. 15-24, figg. a pp. 18-19-20.

CAPANO F., *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *History of Engineering/Storia dell'Ingegneria. Proceedings of the International Conference*, Atti del 5° Convegno Nazionale (Napoli, 19-20 maggio 2014), vol. II, a cura di G. Fabricatore, S. D'Agostino, Napoli, Cuzzolin, pp. 1225-1237.

MANGONE F., *La Mostra d'Oltremare*, in «Storia dell'urbanistica», serie III, a. XXXIII, n. 6, numero monografico *Il segno delle Esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di A. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, pp. 205-220.

MCLAREN B.L., *Architecture during Wartime: The Mostra d'Oltremare and Esposizione Universale di Roma*, in «Architectural Theory Review», vol. 19, n. 3, pp. 299-318, poi in *Spatial Violence*, edited by A. Herscher, A. Siddiqi, London-New York, Routledge.

### 2015

ARENA G., *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1938-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, Farnham, Ashgate Publishing, pp. 313-330.

*Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne.

MAGLIO A., *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*, in *Luigi Piccinato (1899-1983)* 2015, pp. 187-205.

MENNA G., *L'edificio che visse due volte. L'Arena Flegrea alla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», n. 6-7, numero monografico *Il restauro di strutture per lo spettacolo*, pp. 150-157.

### 2016

BELLI G., *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, Tomo I, pp. 593-602.

BONGIOVANNI M., *Stefania Filo Speciale*, scheda in *MoMoWo. 100 works in 100 years. European Women in Architecture and Design. 1918-2018*, edited by A.M. Fernández García, C. Franchini, E. Garda, H. Seražin, Ljubljana, Zoložba, pp. 96-97.

CAPANO F., *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Medi per l'immagine del Paesaggio*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, CIRICE, 2016, Tomo I, pp. 59-72.

CASTAGNARO A., *La Mostra d'Oltremare di Napoli: città di fondazione e paesaggio urbano da conservare*, in *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani. I luoghi storici tra conservazione e innovazione*, a cura di G.M. Cennamo, Ariccia, Ermes, pp. 21-30.

FERLITO A., *Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli*, in «Roots and Routes. Research on visual cultures», a. 6, n. 23, settembre-dicembre, numero monografico *Italianità*, a cura di V. Gravano, G. Grechi, <http://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>.

*Per una storia delle arti decorative del '900 a Napoli: ceramiche dal Liberty all'esperienza della Mostra delle Terre d'Oltremare*, a cura di M.G. Gargiulo, Portici, Effegi.

PRISCO G., *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 14, numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, pp. 531-574.

RICCARDO R., «Padiglione del lavoro italiano in Africa alla Fiera Triennale delle Terre d'Oltremare. Napoli, 1940», scheda in Id., *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Firenze, Edifir, pp. 272-273.

RICCARDO R., «Padiglione dell'Albania alla Fiera Triennale delle Terre d'Oltremare. Napoli, 1940», scheda in Id., *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Firenze, Edifir, pp. 274-277.

ANDERSON, S., *Modern Architecture and its Representation in Colonial Eritrea*, London-New York, Routledge (Ashgate, 2015<sup>1</sup>), pp. 231-233, 254-255, fig. a p. XIV.

### 2017

BERTOLI B., *Suggerimenti mediterranee. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone., A. Pizza, Napoli, artstudiopaparo, pp. 215-224.

- CASTAGNARO A., *Innovazione e tradizione nell'architettura del Ventennio a Napoli*, in *Città Metropolitana di Napoli. Conoscenza e valorizzazione*, Atti del Convegno (Napoli, 19 dicembre 2015), a cura di A. Castagnaro, D. Orlacchio, Rometta Marea, Serifast, pp. 62-77.
- ISACCHINI V., *Conseguenze di una mostra fallita: gli ascari nel dopoguerra in Italia*, dicembre, in <<https://www.ilcornodafrica.it/ascari-dopoguerra/>>.
- MAZZIOTTI G., *Napoli, la scandalosa vicenda dell'Arena Flegrea*, in «Il Giornale dell'Architettura», 17 giugno.
- L'ABBATE M.G., MOSCARDIN V., *I padiglioni delle grandi esposizioni mediterranee del ventennio come strumento di conoscenza: il caso dell'Albania*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione, The city, The travel, the Tourism. Perception, Production and Processing*, Atti dell'VIII Congresso AISU (Napoli, 7-9 settembre 2017), a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, CIRICE, pp. 335-344.
- TOMASELLA G., *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo.

## 2018

- DI GENNARO A., *Mostra d'Oltremare, il parco d'autore "Alberi e vita dove c'era l'abbandono"*, in «La Repubblica-Napoli», 27 aprile.
- INGROSSO C., RIVIEZZO A.M., *Stefania Filo Speziale and Her Long-Overlooked Legacy to Twentieth Century Italian Architecture*, in *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception*, in H. Seradžin, C. Franchini, E. Garda, Ljubljana, ZRC, pp. 1046-1055.

## 2019

- BELFIORE P., *Un tuffo nella modernità*, in A. Castagnaro, *Napoli e la cultura architettonica internazionale (1974-1991). Mostre e convegni di Camillo Gubitosi e Alberto Izzo*, Napoli, CLEAN, pp. 26-36.
- DE MARTINO G., FUSCIELLO A., *The case study of the church of saint Francesca Saverio Cabrini: from abandonment to reuse / Il caso studio della chiesa di santa Francesco Saverio Cabrini: dall'abbandono al riuso*, in *Sustainable technologies for the enhancement of the natural landscape and of the built environment / Tecnologie sostenibili per la valorizzazione del paesaggio naturale e del costruito*, a cura di P. De Joanna, A. Passaro, Napoli, Luciano Editore, pp. 419-453.
- DE MARTINO G., MULTARI G., *Restauro del Moderno. L'esperienza didattica e di ricerca sulla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in *Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio*, atti del VIII Forum ProArch (Napoli, 21-23 novembre 2019), a cura di A. Calderoni, B. Di Palma, A. Nitti, G. Oliva, s.l., ProArch, pp. 554-559.
- DE SETA C., *La civiltà architettonica in Italia. 1900-1944. Arte e architettura*, Napoli, CLEAN, pp. 320-323.
- MANFREN P., *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista: artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Trieste, Edizioni Università Trieste.

## 2020

- ALTORE M., *Intervista a Gerardo Mazziotti*, in «Meridione» 2020, pp. 57-68.
- BELFIORE P., *Progettare la quarta edizione della Mostra d'Oltremare*, in «Meridione» 2020, pp. 35-47.
- BORGHESE P., *La Mostra d'Oltremare di Napoli, la città, il fascismo tra sviluppo urbano e retorica imperiale*, in «Meridione» 2020, pp. 83-93.
- CINQUE F., FUSCIELLO A., MANDATO A., MAROTTI G., PACIFICO M., *Interpretare l'architettura del Novecento. La Mostra d'Oltremare di Napoli*, Canterano, Aracne.
- CONTE R., *L'Istituto d'Arte «Umberto Boccioni» e la Mostra d'Oltremare*, in «Meridione» 2020, pp. 69-72.
- D'AGOSTINO G., «Guido, io vorrei che tu la fontana la musicassi...». *Celebrazioni musicali per la Mostra d'Oltremare*, in «Meridione» 2020, pp. 77-82.
- DE MARCO P., *La Napoli della Mostra d'Oltremare*, in «Meridione» 2020, pp. 94-106.
- DE MARTINO G., MULTARI G., *L'esperienza didattica e di ricerca sulla Mostra d'Oltremare di Napoli*, in Cinque, Fuscillo, Mandato, Marotti, Pacifico 2020, pp. 10-13.
- GRIMELLINI C., *La Mostra d'Oltremare e i docenti della Facoltà di Architettura di Napoli*, in «Meridione» 2020, pp. 48-56.
- INGROSSO C., *Elena Mendia. Un'architetta nella Napoli del Secondo Dopoguerra*, Siracusa, LetteraVentidue.
- MARTUSCIELLO P.G., *La «Mostra negata»*, in «Meridione» 2020, pp. 107 sgg.
- «Meridione», n. 3, numero monografico *La Mostra d'Oltremare ha ottanta anni ma non li di-mostra*, a cura di G. D'Agostino, G. Buttardi.
- MEROLA F., *La Mostra d'Oltremare e/è la storia di un Istituto*, in «Meridione» 2020, pp. 73-76.
- SECONDULFO M.R., *La Mostra d'Oltremare tra storia locale e contesto generale*, in «Meridione» 2020, pp. 21-34.

## 2021

- CASTAGNARO A., *La città moderna nell'area occidentale di Napoli tra artificio e natura*, in *Il verde urbano nell'area napoletana: conoscenza, manutenzione e gestione*, a cura di A. Aveta, R. Mercurio, Roma, Editori Paparo, pp. 105-113.
- INGROSSO C., *La Mostra d'Oltremare di Napoli attraverso le immagini e il racconto di Elena Mendia*, in *La Città Palimpsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici. Tomo I, Memorie, storie, immagini*, a cura di F. Capano, M. Visone, contributo alla curatela: F. Deo, Napoli, Federico II University Press, pp. 22-26.
- MCLAREN B.L., *Modern Architecture, Empire, and Race in Fascist Italy*, Leiden, Koninklijke Brill NV, pp. 88-97.
- MENNA G., *Oltre il Razionalismo. Il Padiglione dell'America Latina alla Mostra d'Oltremare di Napoli (1940-2020)*, Napoli, Editori Paparo.

# Indice dei nomi

- A**  
Aalto, Alvar 74  
Acquaviva, Giovanni 349  
Adamo Muscettola, Stefania 343 n.  
Adriano, *imperatore* 295  
Agosti, Paola 221 n.  
Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha, *principe consorte* 181  
Albini, Franco 73, 80 n., 293, 325, 369 n., 546, 591  
Albricci, Alberico 110  
Aldini, Stefania 67 n., 79 n., 101 n., 129 n., 137 n., 147 n., 177 n., 284 n., 290 n., 315 n., 351 n., 556 n., 576 n.  
Aldrich, Robert 308 n.  
Alessandro Magno, *re di Macedonia* 300  
Alfano, Carlo 516, 517  
Alfieri, Dino 75, 80 n.  
Alfieri, Edoardo 543  
Alfonso I d'Aragona, *re di Napoli* 245  
Alici, Antonello 592 n.  
Alisio, Giancarlo 67 n., 90, 91 n., 101 n., 243  
Allum, Percy 137 n.  
Altschuler, Bruce 592 n.  
Alvarez, Darío 308 n.  
Alvarez de Toledo, Pedro, *vicere di Napoli* 84, 85  
Alvino, Errico 62  
Amalfitano, Paolo 91 n., 343 n.  
Amantia, Agnese 526  
Amato, Orazio 372  
Amicarelli, Vittorio 279, 325, 478, 479, 579, 591  
Amore, Raffaele 101 n., 223, 227 n., 237 n., 239, 248 n.  
Anastasi, Franco 357, 442  
Andreotti, Libero 81 n.  
Andria, Marcello 343 n.  
Andriello, Vincenzo 91 n.  
Annoni, Ambrogio 201, 206 n.  
Annunziata, Giovanna 284 n.  
Ansaldo, Pericle 390  
Anselmi, Alessandro 546  
Antelami, Benedetto 357  
Aperlo, Luigi 97, 101 n.  
Aquarone, Alberto 322 n.  
Aramu, Lidio 91 n., 101 n., 247 n.  
Arata, Giulio Ulisse 105, 107, 245  
Arbasino, Alberto 363  
Arena, Giovanni 79 n., 81 n., 128 n., 130 n., 176 n., 177 n., 213 n., 284 n., 297 n., 309 n., 315 n., 323 n., 351 n., 361, 369 n., 375 n., 387 n., 411 n., 428 n., 462 n., 463 n., 518 n.  
Arendt, Hannah 222 n.  
Argan, Giulio Carlo 215, 363  
Aschieri, Pietro 76, 81 n.  
Ascione, Paola 129 n., 137 n., 149, 157 n., 482 n., 498 n.  
Assante, Arturo 410  
Assanti, Riccardo 356  
Assenza, Beppe 321, 357, 459, 472  
Assenza, Enzo 358, 459, 472  
Assenza, *famiglia* 357, 472  
Assenza, Valentino Virgilio, *detto Valente* 358, 459, 472  
Astarita, Rossano 315 n.  
Aucone, Giovanni 565, 567  
Augelli, Francesco 214 n.  
Augusto, *imperatore* 75, 76, 83, 84, 134, 295, 338, 340, 355  
Auricoste, Isabelle 309 n.  
Ausanio, Chiara 526  
Aveta, Aldo 101 n., 130 n., 227 n., 237 n., 238 n., 239, 243, 248 n., 447, 454 n., 465, 472 n.  
Aveta, Claudia 229  
Avolio De Martino, Renato 143, 328  
Aymonino, Adriano 592 n.  
Azzolini, Vincenzo 333 n.
- B**  
Bacci, Andrea 116 n.  
Bacichi, Oscar 295  
Badoglio, Pietro 134, 278, 501 n.  
Bagliani, Francesca 308 n.  
Baioni, Massimo 309 n.  
Balbo, Italo 70, 72, 318, 347  
Baldessari, Luciano 69, 73  
Baldoni, Vincenzo 460  
Ballio Morpurgo, Vittorio 501 n.  
Bancel, Nicolas 308 n., 351 n.  
Baratono, Pietro 93, 98, 106  
Baratta, Alessandro 84, 85  
Barbera, Antonio 349  
Bardelli, Pier Giovanni 206 n., 214 n., 438 n.  
Barillà, Nino 182, 279, 281, 293, 312, 325, 335, 356, 405, 413, 421 n., 474, 498 n.  
Barillà, Pietro 353, 369 n., 405, 409, 410  
Barilli, Bruno 363  
Barisani, Renato 356, 488 n.  
Baroni, Daniele 129 n.  
Bartoli, Sebastiano 85  
Basadonna, Giuseppe 113, 114, 116 n., 117 n., 129 n.  
Basaldella, Mirko 356  
Basilico Pisaturo, Antonella 130 n., 206 n., 208, 214 n., 323 n., 353, 411 n., 428 n., 438 n., 462 n., 463 n., 472 n., 518 n., 519 n.  
Battisti, Alessandra 232, 238 n.  
BBPR, *gruppo* 73, 74, 80 n.  
Beccafumi, Domenico 363  
Béguin, Sylvie 369 n.  
Belfiore, Emanuela 308 n.  
Belfiore, Pasquale 91 n., 101 n., 116 n., 122, 123, 124, 127, 129 n., 130 n., 147 n., 157 n., 170 n., 183 n., 198 n., 241, 247 n., 248 n., 284 n., 290 n., 308 n., 315 n., 322 n., 323 n., 327, 333 n., 403 n., 411 n., 439 n., 463 n., 482 n., 488 n., 498 n., 592 n.  
Belli, Attilio 91 n.  
Belli, Gemma 67 n., 79 n., 101 n., 130 n., 137 n., 147 n., 176 n., 284 n., 290 n., 291, 308 n., 322 n., 323 n., 343 n., 411 n., 421 n., 423, 438 n., 463 n., 482 n., 511 n., 543, 548 n., 569 n., 577 n., 593 n.

- Bellini, Aroldo 359  
 Bellini, Giovanni 368  
 Benedetti, Romolo 117 n.  
 Bénétière, Marie-Hélène 308 n.  
 Benjamin, Walter 548 n.  
 Benocci, Carla 67 n., 79 n., 101 n., 129 n., 137 n., 147 n., 177 n., 284 n., 290 n., 315 n., 351 n., 556 n., 576 n.  
 Bentivoglio, Ibleto 293, 294  
 Benvignati, Giorgio 483  
 Berardi, Pier Niccolò 320, 591  
 Bergamasco, Imma 527 n.  
 Bernardini, Domenico 81 n.  
 Bernardini, Virginia 206 n., 438 n.  
 Berrino, Annunziata 101 n., 130 n., 137 n., 177 n., 322 n., 463 n., 548 n., 569 n., 577 n.  
 Berruguete, Alfonso 369  
 Bertini, Aldo 365, 369 n.  
 Bertoli, Barbara 130 n., 290 n., 308 n., 395 n., 402 n., 428 n., 548 n., 549, 555 n., 556 n., 576 n., 593 n.  
 Bertolini, Italo 157 n., 421 n.  
 Betocchi, Alessandro 67 n.  
 Betti, Fabio 79 n.  
 Bevilacqua, Alberto 357, 406, 407  
 Bevilacqua, Piero 548 n.  
 Biancale, Michele 77, 128 n., 291, 297 n., 311, 315 n., 475 n., 513, 518 n., 569 n.  
 Bianchetti, Angelo 80 n.  
 Bianchi Barriviera, Lino 267, 349  
 Bianchini, Enrico 105  
 Bianco, Assunta 67 n.  
 Biella, Paolo 117 n.  
 Biraghi, Antonio 112  
 Biraghi, Marco 130 n., 198 n.  
 Biscontin, Guido 214 n., 237 n., 238 n., 403 n., 439 n., 511 n.  
 Biseo, Cesare 348  
 Bisogni, Salvatore 592 n.  
 Blanchard, Pascal 308 n., 351 n.  
 Blasi, Ugo 297  
 Bobbio, Edoardo 63  
 Boccioni, Umberto 209  
 Boëtsch, Gilles 308 n., 351 n.  
 Bologna, Domenico 293  
 Bologna, Ferdinando 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 369 n., 518, 519 n.  
 Bonafiglia, Angela 256 n., 577 n.  
 Bonamico, Sergio 146  
 Bonaparte, Giuseppe 87  
 Bonito, Giulio Cesare 85  
 Bonnard, Pierre 357  
 Bonora, Anna 238 n.  
 Bonta, Juan Pablo 548 n.
- Borbone delle Due Sicilie, Lucia di 349  
 Borgese, Giovanna 221 n.  
 Boriani, Maurizio 206 n., 214 n., 439 n.  
 Borrelli, Gennaro 214 n., 360 n., 377, 521 n.  
 Borrelli, Pasquale 107  
 Borsa, David 222 n.  
 Borsi, Franco 592 n.  
 Boscaino, Rosamaria 527 n.  
 Bosio, Gherardo 293, 320, 347, 577 n., 591, 593 n.  
 Bottai, Giuseppe 134, 198 n., 295, 406, 513, 518 n., 543  
 Bottoni, Piero 73, 74, 80 n.  
 Boursier, Ugo 198 n.  
 Bousquet, Jacques 367  
 Brancaccio, Giovanni 318, 355, 358, 359, 424, 429, 430  
 Brandi, Cesare 398, 403 n.  
 Brasini, Armando 77, 345  
 Briganti, Giuliano 366, 368, 369 n.  
 Bruni, Francesca 147 n.  
 Bronzino, Agnolo 361, 362, 369  
 Brusa, Luigi 304, 572  
 Brusasca, Giuseppe 135  
 Bruschi, Greta 206 n., 228 n.  
 Buccafusca, Emilio 160, 360  
 Buccaro, Alfredo 67 n., 83, 91 n., 101 n., 130 n., 137 n., 147 n., 176 n., 177 n., 322 n., 335, 343, 463 n., 548 n., 555 n., 569 n., 577 n.  
 Buchli, Victor 592 n.  
 Bufacchi, Emanuela 519 n.  
 Buffardi, Giulia 130 n.  
 Buffarini Guidi, Guido 359, 428 n.  
 Bumbaru, Dinu 265 n.  
 Buonarroti, Michelangelo, v. Michelangelo  
 Buonfantino, Francesco 247 n.  
 Buoso, Alessandra 206 n.  
 Burle Marx, Roberto 300  
 Burnique, Melchiorre 88  
 Burrascano, Marco 130 n.  
 Busbeck, Ernst 369  
 Busi, Marie Luo 593 n.  
 Busiri Vici, Clemente 71  
 Busiri Vici, Michele 71
- C**  
 Cabrini, Francesca Saverio 236, 320, 445, 446 n., 447  
 Caccia, Susanna 170 n., 206 n., 222 n., 402 n.  
 Caccia Dominioni, Paolo 293, 325  
 Calì, Maria 369 n.  
 Calò Carducci, Carmelo 323 n.
- Calza Bini, Alberto 65, 74, 78, 98, 99, 101 n., 123, 130 n., 171, 176 n., 197, 277, 278, 279, 282, 284 n., 285, 290 n., 475 n., 579  
 Calza Bini, Gino 277  
 Calza Bini, Giorgio 182, 207, 320, 322, 457  
 Calzavara, Attilio 293, 294  
 Cambellotti, Duilio 372  
 Cambiaso, Luca 367  
 Cammarano, Michele 348  
 Cammarota, Alice 527 n.  
 Camodeca, Giuseppe 91 n., 343 n.  
 Campi, Massimiliano 129 n., 130 n., 249, 256, 256 n., 577 n.  
 Campigli, Massimo 353, 429  
 Camus, Renato 73, 80 n.  
 Canali, Ferruccio 222 n.  
 Cancellotti, Gino 286  
 Cangiullo, Francesco 159, 360  
 Canino, Marcello 123, 124, 125, 126, 129 n., 139, 149, 171, 174, 175, 177 n., 182, 183 n., 185, 191, 193, 195, 196, 197, 198 n., 207, 223, 229, 247 n., 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 290, 293, 294, 295, 297 n., 299, 307, 311, 312, 314, 325, 379, 380, 403 n., 405, 413, 421 n., 473, 475 n., 495, 499, 549, 579, 580, 582, 591, 592 n.  
 Canella, Guido 297 n.  
 Canella, Maria 116 n.  
 Canonica, Luigi 106  
 Cantone, Gaetana 555 n.  
 Cantoni, Arrigo 116 n.  
 Canziani, Andrea 214 n., 439 n.  
 Caoursin, Guillaume 358, 459, 463 n.  
 Capano, Francesca 69, 101 n., 130 n., 137 n., 176 n., 177 n., 248 n., 277, 284 n., 290 n., 315 n., 322 n., 323 n., 335, 343, 343 n., 428 n., 463 n., 548 n., 569 n., 577 n.  
 Capobianco, Michele 81 n., 121, 124, 125, 129 n., 177 n., 183 n., 198 n., 235, 247 n., 439 n., 483, 485, 486, 487, 488 n., 489, 490, 491, 493, 498 n., 583  
 Capone, Mara 256 n., 577 n.  
 Capozzi, Renato 147 n.  
 Cappiello, Vito 130 n., 198 n., 290 n., 308 n., 411 n., 421 n., 592 n.  
 Caprioli, Carlo 160  
 Caputo, Giacomo 463 n.  
 Carafa, Giovanni, *duca di Noja* 85  
 Caravaggio 361, 365, 368  
 Carbonara, Giovanni 206 n., 219, 221 n., 222 n., 232, 237 n., 238 n.  
 Carbone, Riccardo 545  
 Carboni, Erberto 72, 293, 294  
 Cardaci, Alessio 222 n.

- Cardone, Vito 91 n.  
 Carillo, Saverio 323 n., 446 n.  
 Carlevaro, Enzo 293  
 Carli, Maddalena 309 n.  
 Carlotti, Paolo 147 n.  
 Carpaccio, Vittore 355  
 Carrà, Carlo 74, 353  
 Carrà, Ugo 349  
 Carreri, Emanuele 81 n., 439 n.  
 Cartaro, Mario 84  
 Carughi, Ugo 67 n., 130 n., 177 n., 214 n.,  
 227 n., 402 n., 592 n.  
 Casciato, Maristella 157 n.  
 Casiello, Stella 101 n., 297 n., 323 n., 403  
 n., 446 n.  
 Casini, Lorenzo 265 n.  
 Cassano, Franco 129 n.  
 Cassese, Giovanna 518 n.  
 Castagnaro, Alessandro 80 n., 101 n., 105,  
 117 n., 129 n., 130 n., 137 n., 147 n., 159,  
 198 n., 214 n., 238 n., 247 n., 248 n., 290  
 n., 297 n., 315 n., 323 n., 333 n., 375 n.,  
 403 n., 411 n., 421 n., 441, 446 n., 447,  
 448, 463 n., 482 n., 498 n., 579, 585 n.,  
 592 n.  
 Castagneto, Flavia 402 n.  
 Castellano, Aldo 428 n.  
 Castelli, Enrico 356  
 Castelli, Michele 93, 95, 98, 106, 107  
 Castiglione, Florian 117 n., 595, 596  
 Castiglioni, Enrico 499  
 Catalano, Maria Ida 67 n., 81 n.  
 Catalano, Mario 563 n.  
 Caterina, Gabriella 117 n., 130 n., 157 n.,  
 170 n., 265 n.  
 Cattaneo, Cesare 74  
 Catullo, Stefania 170 n., 214 n., 375 n.  
 Catuogno, Raffaele 256 n., 577 n.  
 Causa, Raffaello 361, 362, 363, 368, 369 n.  
 Causa, Stefano 361, 369 n., 375, 375 n.,  
 517, 519 n.  
 Causa Picone, Marina 368, 369  
 Cazzato, Vincenzo 301, 309 n.  
 Ceas, Giovanni Battista 279, 282, 293, 320,  
 321, 323 n., 347, 357, 455, 456, 457, 458,  
 459, 460, 462 n., 469, 472, 499  
 Cecchi, Roberto 265 n., 403 n.  
 Cecchini, Silvia 297 n., 343 n.  
 Cembalo Sambiasi Sanseverino, Fabrizio  
 557  
 Cennamo, Gerardo Maria 147 n., 290 n.,  
 498 n.  
 Cennamo, Paola 403 n.  
 Cennicola, Giovanna 214 n.  
 Cenzato, Giuseppe 98, 99, 137 n., 193, 198 n.  
 Cepollaro, Armando 322 n., 323 n.  
 Cerami, Gianni 308 n.  
 Cerbella, Gino 577 n.  
 Cercola, Raffaele 170 n.  
 Cerio, Edwin 456  
 Cervellati, Pier Luigi 546  
 Cesari, Cesare 172, 177 n.  
 Cestelli Guidi, Carlo 223, 333 n., 474, 499,  
 500, 503  
 Ceudech, Andrea 247 n.  
 Chambers, Iain 198 n.  
 Chatenet, Monique 308 n.  
 Chávez, Marcos 214 n.  
 Chevalier, Auguste 308 n.  
 Chevally, Giovanni 72  
 Chiancone, Alberto 356, 369 n., 405, 409,  
 410, 413, 421 n.  
 Chiantore, Oscar 206 n., 214 n.  
 Chiaromonte, Ferdinando 198 n., 279, 296,  
 307, 328, 329, 446 n., 585 n., 591  
 Chiaromonte, Gaetano 328  
 Ciacci, Leonardo 323 n., 462 n.  
 Ciagà, Graziella Leyla 592 n.  
 Ciano, Costanzo 112, 183 n., 193  
 Ciardo, Vincenzo 328, 349, 355  
 Ciavatti, Fernando 514  
 Cifelli, Alberto 284 n.  
 Cimadomo, Guido 79 n.  
 Cimara, Mario 478  
 Cingria, Alberto 301  
 Cirillo, Chiara 563 n.  
 Cislighi, Paola 315 n.  
 Ciucci, Giorgio 73, 79 n., 80 n., 116 n., 130  
 n., 323 n., 421 n., 463 n.  
 Clausetti, Claudio 80 n.  
 Clusetti, Paolo 73  
 Cocchia, Carlo 38, 66, 67 n., 78, 107, 110,  
 111, 112, 117 n., 121, 122, 123, 126, 128  
 n., 129 n., 139, 141, 142, 145, 146, 147 n.,  
 153, 156, 157 n., 159, 160, 161, 162, 165,  
 166, 167, 168, 169, 170 n., 174, 175, 177  
 n., 182, 185, 195, 197, 198 n., 207, 208,  
 210, 229, 241, 242, 248 n., 278, 279, 284  
 n., 285, 286, 287, 289, 290, 290 n., 293,  
 299, 302, 304, 306, 307, 308 n., 309 n.,  
 315 n., 322, 325, 329, 333 n., 337, 360,  
 364, 368, 371, 373, 374, 375, 375 n., 379,  
 403 n., 405, 439 n., 441, 473, 475 n., 477,  
 482 n., 487, 495, 498 n., 513, 546, 549,  
 555, 555 n., 556 n., 558, 561, 563 n., 569  
 n., 579, 582, 583, 585 n.  
 Codazzi, Angela 293  
 Coen, Carlo 145, 147 n.  
 Cohen, George N. 199  
 Cole, Henry 181  
 Colleparadi, Mario 403 n.  
 Colombo, Loreto 238 n.  
 Comencini, Giovan Battista 91, 94, 95, 101 n.  
 Conan, Michel 308 n.  
 Concas, Daniela 237 n.  
 Consorti, Vito 330  
 Conte, Maurizio 129 n.  
 Contini, Gianfranco 363  
 Coppo, Carola 592 n.  
 Coppola, Luigi 206 n., 403 n.  
 Corbi, Matteo 248 n., 322  
 Corbi, Vitaliano 519 n.  
 Cordaro, Michele 200, 206 n.  
 Cortiello, Mario 349  
 Cortignani, Roberto 117 n.  
 Corvino, Vincenzo 130 n., 206 n., 221 n.,  
 315 n., 322 n., 333 n., 463 n., 498 n., 501,  
 501 n., 503, 555 n.  
 Cosenza, Edoardo 501 n.  
 Cosenza, Gianni 147 n.  
 Cosenza, Luigi 123, 126, 127, 128 n., 129  
 n., 139, 144, 145, 146, 147 n., 157 n., 165,  
 168, 293, 322, 325, 389, 499, 501 n., 546  
 Costantino, *imperatore* 295  
 Costanzini, Umberto 105  
 Coslett, Daniel E. 308 n.  
 Couvens, Roberto 364  
 Craveri, Mario 80 n.  
 Crimaldi, Bruno 519 n.  
 Crippa, Maria Antonietta 206 n., 214 n.,  
 221 n., 222 n., 439 n., 592 n.  
 Crisconio, Vincenzo 85  
 Crispolti, Enrico 117 n., 170 n.  
 Crova, Cesare 237 n.  
 Croce, Benedetto 579  
 Cuccu, Antonello 375 n.  
 Cufino, Alfonso 76, 321, 336, 455, 456  
 Cugini, Alberto 105  
 Culot, Maurice 308 n.  
 Culotta, Pasquale 323 n.  
 Cuneo, Franco 478  
 Cupelloni, Luciano 157 n., 206 n., 222 n.,  
 227 n., 237 n., 421 n., 438 n.  
 Curzio, Ettore 293, 294  
**D**  
 D'Agostino, Guido 130 n.  
 D'Agostino, Salvatore 130 n., 176 n., 284  
 n., 290 n., 315 n., 322 n.  
 d'Albisola, Tullio 371  
 D'Albora, Amedeo 105, 107, 116 n.  
 D'Alessandro, Lucio 248 n.

- D'Alessandro, Raffaele 110  
 D'Amato, Gabriella 117 n.  
 D'Ambrosio, Matteo 117 n., 170 n.  
 D'Annunzio, Gabriele 72  
 D'Aronco, Raimondo 277  
 da Pontormo, Jacopo, v. Pontormo  
 Dal Co, Francesco 199, 206 n.  
 Dal Falco, Federica 206 n.  
 Dal Pozzo, Francesco 291, 320, 357  
 Dal Pozzo Gaggiotti, Anna 290 n., 291, 297 n., 309 n., 411 n.  
 Dall'Olio, Claudio 146  
 Dalla Costa, Mario 222 n.  
 Daglio, Laura 265 n.  
 Dami, Luigi 301, 309 n.  
 Damiani, Vincenzo 88  
 Danesi, Silvia 129 n.  
 Daniel, Guarniero 74  
 Daspuro, Nicola 91, 94, 95, 98, 101 n.  
 Dati, Flora 356  
 Daufresne, Jean Claude 308 n.  
 De Carlo, Giancarlo 546  
 De Carolis, Giulio 112  
 De Chirico, Giorgio 74  
 De Crescenzo, Gennaro 62  
 De Cristofaro, Carlo 117 n.  
 De Falco, Carolina 117 n.  
 de Fazio, Giuliano 87, 88  
 De Feo, Giuseppina 166, 207, 360  
 De Feo Kemp, Carla Maria 126, 129 n., 248 n.  
 de Filippis, Felice 348, 351 n.  
 De Finetti, Giuseppe 106  
 De Francesco, Carla 206 n.  
 De Francesco, Domenico 198 n.  
 De Fusco, Renato 117 n., 122, 129 n., 170 n., 222 n., 359, 411 n., 488 n., 592 n.  
 De Gennaro, Pasquale 409  
 De Grazia, Victoria 116 n.  
 De Joanna, Paola 237 n.  
 De Lillo, Luigi 128 n., 518 n., 569 n.  
 De Lillo, Marco Fabio 592 n.  
 De Luca, Carlo 592 n.  
 de Luca, Francesco 110  
 De Luca, Giulio 66, 119, 121, 122, 126, 128 n., 129 n., 170 n., 182, 185, 186, 197, 198 n., 245, 279, 306, 322, 329, 389, 390, 391, 392, 393, 395 n., 397, 398, 400, 402 n., 425, 430, 438, 441, 498 n., 513, 514, 516, 517, 518, 518 n., 519 n., 521, 545, 546, 549, 555 n., 556 n., 579, 591  
 De Luca, Paolo 556 n.  
 de Luca di Roseto, Riccardo 112  
 De Lucia, Vezio Emilio 247 n., 290 n., 322 n.  
 De Maio, Adriano 206 n.  
 De Maio, Romeo 518, 519 n.  
 De Martino, Gastone 144  
 de Martino, Riccardo 183 n., 446 n., 498 n., 592 n.  
 De Mattia, Fausto 147 n.  
 De Napoli, Marco 323 n.  
 De Nittis, Giuseppe 355  
 De Pascale, Stefania 563 n.  
 De Pascale, Pasquale 583  
 De Renzi, Mario 70, 75, 79 n., 165, 279  
 De Rosa, Loris 294  
 De Rose, Adriano 402 n.  
 de Rossi, Filippo 237 n.  
 De Rubeis, Angelo 99, 100, 171, 284 n.  
 de Seta, Cesare 67 n., 91 n., 101 n., 124, 129 n., 130 n., 176 n., 198 n., 315 n., 351 n., 360 n., 428 n., 438 n., 511 n., 548 n., 588  
 De Simone, Francesco 91, 91 n., 317  
 De Simoni, Luigi 146  
 de Sivo, Benito 157 n., 438 n.  
 De Stefano, Paolo 18  
 De Val, Antonio 355, 360  
 de Veroli, Carlo 517  
 De Vico Fallani, Massimo 309 n.  
 De Vita, Maurizio 214 n., 438 n.  
 De Zuani, Ettore 79 n.  
 Dei Gaslini, Mario 577 n.  
 Del Boca, Angelo 315 n.  
 Del Debbio, Enrico 501 n., 591  
 del Gaudio, Giovanni 428 n.  
 Del Giudice, Francesco 61  
 Del Vecchio, Guido 407  
 dell'Abate, Niccolò 362  
 Della Corte, Teresa 256 n., 577 n.  
 Della Torre, Stefano 237 n., 238 n., 403 n.  
 Della Valle, Guido 338, 343 n.  
 Delvaux, Paul 362  
 Desio, Ardito 463 n.  
 Dezzi Bardeschi, Marco 215, 219, 221 n., 222 n., 237 n., 248 n.  
 di Biase, Carolina 228 n.  
 Di Bosso, Renato 349  
 Di Colbertaldo, Vittorio 318, 423  
 Di Costanzo, Maria Lucia 198 n.  
 Di Fausto, Florestano 65, 77, 242, 248 n., 292, 319, 347, 351, 372, 457, 591  
 di Gennaro, Antonio 308 n.  
 di Girolamo, Giulio 355  
 di Haarlem, Cornelio 362  
 Di Liello, Salvatore 130 n., 317, 455, 463 n., 465, 469  
 Di Lorenzo, Agostino 248 n.  
 di Luggo, Antonella 130 n., 249, 255, 256 n., 333 n., 446 n., 577 n., 585 n., 592 n.  
 di Maria, Federico 62  
 Di Martino, Enzo 206 n., 214 n.  
 Di Mauro, Leonardo 129 n.  
 Di Pace, Marzio 206 n.  
 Di Pace, Vittorio 248 n.  
 Di Pasquale, Salvatore 224  
 di Perna, Gabriella 37  
 Di Salvo, Francesco 121  
 Di Segni, Umberto 218  
 di Stefano, Roberto 67 n., 324, 511 n.  
 di Tommasi, Renato 304  
 Diana, Giovanni 117 n.  
 Diaz, Pepe 159  
 Dillon, A. 128 n.  
 Diocleziano, *imperatore* 295  
 Dizon Hunt, John 308 n.  
 Docci, Marina 116 n., 446 n.  
 Dodi, Luigi 80 n.  
 Dodds, George 308 n.  
 Dohrn, Anton 62, 166  
 Doimo, Martino 177 n.  
 Dolce, Mauro 228 n.  
 Dore, Gianni 128 n., 157 n.  
 Dottori, Gerardo 169  
 Dragoni, Patrizia 297 n., 343 n.  
 Drengot, Riccardo, v. Riccardo I  
 Driussi, Guido 214 n., 237 n., 238 n., 439 n.  
 Dubuffet, Jean 356  
 Duce, v. Mussolini, Benito
- E**  
 Echenique, Marcial 247 n.  
 Einaudi, Luigi 141, 324, 460  
 Elefante, Alessandro 117 n.  
 Emanuele Filiberto, *duca di Savoia* 72, 457  
 Enea, Nello 446 n.  
 Energici, Alfredo 446 n.  
 Evans, Walker 595
- F**  
 Fabbri, Kristian 238 n.  
 Fabbrocino, Giovanni 501 n.  
 Fabricatore, Giulio 130 n., 176 n., 284 n., 290 n., 315 n., 322 n., 463 n., 569 n.  
 Fabricatore, Nicola 357, 392, 402, 513, 514, 516, 517, 518 n., 519 n., 521, 522, 545, 546  
 Faccio, Paolo 206 n., 228 n.  
 Faegre, Torvald 577 n.  
 Fagnoni, Raffaello 105  
 Falchero, Luigi 479  
 Falcone, Maria 403 n., 439 n.  
 Faludi, Eugenio Giacomo 70, 73  
 Fanelli, Giovanni 548 n.

- Fariello, Francesco 76  
 Farneti, Carlo 209  
 Fattinanzi, Angelo 81 n.  
 Fautrier, Jean 356  
 Fazzini, Pericle 357, 442  
 Federzoni, Luigi 278  
 Felice, Carlo Alberto 74  
 Ferdinando II di Borbone, *re delle Due Sicilie* 61, 87  
 Ferino-Pagden, Sylvia 369 n.  
 Ferlenga, Alberto 130 n., 198 n., 511 n.  
 Ferlito, Alessandra 128 n.  
 Fermariello, Carlo 140  
 Fermariello, Gennaro 140, 144  
 Fermariello, Sergio 510  
 Ferrari, Oreste 363  
 Fiedler, Konrad 114  
 Fierens, Paul 368  
 Figini, Luigi 73, 74, 489, 546  
 Filipovà, Marta 79 n., 128 n., 284 n.  
 Filippi, Elena 206 n., 214 n., 438 n.  
 Filo Speciale, Stefania 121, 123, 124, 156, 166, 175, 186, 197, 279, 282, 286, 293, 296, 309 n., 325, 326, 327, 328, 336, 475 n., 478, 498 n., 454, 579, 580  
 Finizio, Luigi Paolo 488 n.  
 Fiorani, Donatella 238 n.  
 Fiore, Ernesto 67 n., 129 n., 198 n., 214 n., 290 n., 323 n., 411 n., 429 n., 463 n., 472 n., 482 n., 556 n., 585 n.  
 Fiore, Riccardo 198 n.  
 Fiore, Vittorio 265 n.  
 Fiorentino, Alessandro 446 n.  
 Fiorin, Guido, 157 n., 421 n.  
 Fiorini, Guido 77  
 Fiorucci, Mario 364  
 Fittipaldi, Francesco 402 n.  
 Fittipaldi, Stefano 548 n.  
 Florio, Riccardo 67 n., 170 n., 256 n., 577 n.  
 Floro Flores, Francesco 480  
 Fontana, Carlo 499  
 Fontana, Lucio 80 n.  
 Forestier, Jean Claude Nicolas 300  
 Formato, Enrico 284 n., 290 n.  
 Fornari Schianchi, Lucia 369 n.  
 Forte, Fabrizia 198 n.  
 Foschini, Arnaldo 446 n., 475 n., 501 n.  
 Foster, Kurt 198 n.  
 Frajese D'Amato, Carmela 256 n., 577 n.  
 Franchetti Pardo, Vittorio 248 n., 323 n.  
 Franchina, Basilio 79 n., 80 n.  
 Franco, Diana 169, 360, 585 n.  
 Franzi, Gino 175  
 Freddi, Luigi 80 n.  
 Frediani, Frediano 115, 145, 546  
 Freedberg, Sydney Joseph 362  
 Frignani, Giuseppe 112, 140  
 Frisia, Donato 349  
 Fullone, Mario 357  
 Funi, Achille 75, 353, 359  
 Fusco, Caterina 527 n.
- G**
- Gadda, Carlo Emilio 363  
 Galante, Paola 198 n.  
 Galleani d'Agliano, Renato 461  
 Galli, Adriano 114, 123, 197, 278  
 Gallo, Stefano 519 n.  
 Gallone, Carmine 76  
 Gallotti, Jean 308 n.  
 Gallozzi, Mario 330  
 Galzenati, Marino 580  
 Gambardella, Cherubino 351 n., 360 n., 409, 411 n., 416, 428 n., 431, 438 n., 439 n., 483, 498 n.  
 Gandolfi, Renato 411 n.  
 Garda, Emilia 206 n., 214 n., 438 n.  
 Gardella, Ignazio 80 n.  
 Gargiulo, Maria Grazia 130 n., 214 n., 371, 375 n.  
 Garuzzo, Valeria 80 n., 463 n.  
 Gasparoli, Paolo 265 n., 403 n.  
 Gatto, Saverio 357, 442  
 Gaudí, Antoni 201, 203, 205  
 Gava, Antonio 134  
 Gemmiti, Arturo 79 n., 80 n.  
 Genovese, Rosa Anna 511 n.  
 Gentile, Emilio 183 n.  
 Gentile, Vincenzo 182, 279, 281, 312, 335, 405, 413, 474  
 Gentileschi, Artemisia 361  
 Gentilini, Franco 356  
 Geppert, Alexander C. T. 309 n.  
 Germanò, Donatella 81 n.  
 Gernsheim, Helmut 595 n.  
 Ghedina, Mario 146  
 Ghelli, Cecilia 592 n.  
 Ghirardo, Diane 198 n.  
 Ghiringhelli, Olga 214 n., 438 n.  
 Giammattei, Emma 519 n.  
 Giannetti, Anna 198 n., 308 n.  
 Gianoli, Luigi 117 n.  
 Gianturco, Vincenzo 198 n.  
 Giarrizzo, Manlio 356  
 Giglio, Umberto 463 n.  
 Gigliola, Fioravanti 80 n.  
 Giglioli, Giulio Quirino 75, 81 n.
- Gioeni, Laura 237 n.  
 Giolli, Raffaello 80 n., 119, 128 n., 176 n.  
 Giordani, Francesco 98, 137 n., 198 n.  
 Giordano, Alvaro 330  
 Giordano, Edoardo, *detto Buchicco* 359, 360, 372  
 Giordano, Luca 348, 362  
 Giordano, Paolo 129 n., 290 n., 411 n., 482 n., 498 n., 592 n.  
 Giorgi, Arturo 117 n.  
 Giovannoni, Gustavo 94, 98, 193, 195, 277, 441, 475 n.  
 Giovane di Girasole, Michele 413, 421 n.  
 Girosi, Franco 182, 360  
 Gismondi, Italo 76  
 Giugliariello, Bruno 356  
 Giuntini, Sergio 116 n.  
 Giusso, Candido 89  
 Giusti, Maria Adriana 80 n.  
 Gizzi, Stefano 214 n.  
 Godoli, Ezio 592 n.  
 Golla Tunno, Giulia 351 n.  
 González Moreno-Navarro, Antoni 206 n.  
 Graf, Franz 214 n., 439 n.  
 Granato, Anna 170 n.  
 Granturco, Luigi 117 n.  
 Grassi, Vittorio 446 n.  
 Grassia, Alessandro 214 n.  
 Gravagnuolo, Benedetto 91 n., 101 n., 116 n., 124, 125, 127, 129 n., 130 n., 157 n., 170 n., 177 n., 181, 183 n., 198 n., 206 n., 214 n., 227 n., 229, 247 n., 284 n., 290 n., 315 n., 322 n., 323 n., 333 n., 392, 395 n., 402 n., 403 n., 411 n., 463 n., 482 n., 498, 498 n., 519 n., 521, 527 n., 585 n., 592 n.  
 Graziani, Irene 351 n.  
 Graziano, Angela 284 n., 290 n., 585 n.  
 Greco, Enza 123, 129 n., 147 n., 183 n., 198 n., 290 n., 411 n.  
 Gregori, Romeo 356  
 Gregotti, Vittorio 221 n.  
 Gresleri, Giuliano 81 n., 183 n., 227 n., 309 n., 323 n.  
 Gresleri, Glauco 323 n.  
 Griffini, Enrico Agostino 152, 157 n.  
 Grignolo, Roberta 402 n.  
 Grimellini, Claudio 129 n., 284 n., 290 n., 585 n.  
 Grimoldi, Alberto 238 n.  
 Gronchi, Giovanni 367  
 Gropius, Walter 165, 411  
 Grottini, Oscar 355  
 Gruppo 7 73, 161, 162, 181  
 Gruppo degli Urbanisti di Roma, v. Gur

Guardascione, Ezechiele 355  
 Gubitosi, Camillo 402 n.  
 Guccione, Margherita 592 n., 593 n.  
 Guerra, Camillo 107, 107 n., 116 n., 144, 198 n.  
 Guerrini, Giovanni 278  
 Guévrékian, Gabriel 300, 308 n.  
 Guggenheim, Solomon Robert 508  
 Guidi, Laura 101 n.  
 Guizzi, Antonio 247 n.  
 Gur 289  
 Guttuso, Renato 361, 517

## H

Hadid, Zaha 220  
 Heilbronner, Paul 81 n.  
 Hobsbawm, Eric 215, 221 n.  
 Hood, Raymond 500

## I

Iacopi, Giulio 455  
 Iengo, Giovanni 198 n.  
 Ientile, Rosalba 206 n., 214 n., 228 n., 237 n., 439 n., 454 n., 482 n.  
 Ingrosso, Chiara 147 n., 585 n.  
 Innocenti, Bruno 359  
 Insabato, Elisabetta 592 n.  
 Invitti, Filippo 442  
 Iofan, Boris 70  
 Iovane, Domenico 256 n., 577 n.  
 Ippolito, Girolamo 98, 123, 143, 144, 198 n., 278, 279  
 Irace, Giosué 527  
 Isabella, Ferdinando 144  
 Isacchini, Valeria 576 n.  
 Iuliano, Marco 91 n., 129 n., 130 n., 137 n., 176 n., 213 n., 315 n., 498 n., 548 n.  
 Izzo, Ferruccio 126, 129 n., 395 n.

## J

Jacobelli, Luciano 371  
 Jacopich, Giulio 462 n.  
 Jakob, Michael 308 n.  
 Jannello, Antonio 247 n., 290 n., 322 n.  
 Jappelli, Paola 592 n.  
 Jarrassé, Dominique 351 n.  
 Jauss, Hans Robert 217, 221 n.  
 Jean, Giacinta 214 n., 439 n.  
 Jeanneret, Pierre 70  
 Jeanneret-Gris, Charles-Édouard, v. Le Corbusier  
 Johannowsky, Werner 337, 338, 343 n.

## K

Kane, Josephine 308 n.  
 Keim, Jean 548 n.  
 Klain, Giuseppe 482

## L

L'Abbate, Mariagrazia 323 n.  
 La Bella, Vincenzo 357, 442  
 La Monica, Luigi 483  
 La Regina, Francesco 511 n.  
 Labanca, Nicola 128 n., 157 n., 315 n., 322 n., 501 n.  
 Lacasa, Luis 72  
 Lago, Mario 455  
 Laino, *famiglia* 480  
 Lala, Augusto 86  
 Lambrichs, Anne 308 n.  
 Lancia, Emilio 73  
 Lanini, Luca 130 n., 315 n., 322 n., 333 n., 463 n., 498 n., 501 n., 555 n.  
 Lanzarini, Orietta 177 n.  
 Lapadula, Attilio 333 n.  
 Lapadula, Bruno Attilio 333 n.  
 Lapadula, Bruno Ernesto 78, 80 n., 278, 290 n., 297 n., 329, 331, 332, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 591  
 Laprade, Albert 300  
 Larco, Sebastiano 77  
 Lauro, Achille 134  
 Lazzaro, Claudia 309 n.  
 Lazzaro, Ermilio 355  
 Lecardane, Renzo 79 n.  
 Le Corbusier 70, 74, 203, 300, 398, 402 n.  
 Lefèvre, Ernesto 88  
 Legrain, Pierre Émile 300  
 Lemagny, Jean-Claude 80 n.  
 Lemaire, Sandrine 308 n., 351 n.  
 Lenza, Cettina 592 n., 593 n.  
 Leone, Mattia Federico 265 n.  
 Leone de Castris, Pierluigi 369 n.  
 Leonetti, Gianpaolo 67 n.  
 Leonetti, Tommaso 108  
 Leopardi, Giacomo 87  
 Lepore, Daniela 91 n., 129 n., 284 n., 322 n.  
 Levi, Franco 227 n.  
 Levi Montalcini, Gino 72, 74, 80 n.  
 Lianza, Iole 37, 498 n.  
 Libera, Adalberto 70, 75, 79 n., 196, 290 n., 479  
 Licitra Ponti, Lisa 585 n.  
 Ligorio, Pirro 287  
 Lima, Antonietta Iolanda 206 n.  
 Limongelli, Alessandro 77, 78, 248 n.  
 Lingeri, Pietro 74

Lippi, Filippino 360  
 Livadiotti, Monica 323 n., 462 n.  
 Lobasso, Marco 67 n.,  
 Locatelli, Antonio 295, 348  
 Loi, Maria Cristina 309 n.  
 Lombardi, Angelo 478  
 Lombardi, Pietro 457  
 Longhi, Roberto 361, 363, 364, 366, 368, 369, 369 n.  
 Longo, Alfredo 333 n.  
 Longo, Biagio 551, 556 n.  
 Lovarini, Luisa 73  
 Lucarelli, Francesco 81 n., 129 n., 130 n., 137 n., 157 n., 213 n., 227 n., 265 n., 315 n., 333 n., 403 n., 421 n., 439 n., 463 n., 482 n., 498 n., 548 n.  
 Lucarelli, Maria Teresa 265 n.  
 Lucas, Gavin 592 n.  
 Lucchi, Elena 237 n.  
 Luciani, Roberto 463 n.  
 Lucignano, Daniele 170 n., 214 n., 309 n., 375 n., 519 n.  
 Luongo, Giuseppe 160  
 Lux, Simonetta 79 n.

## M

Macdonald, Susan 265 n.  
 Macedonio, Giuseppe 169, 210, 214 n., 307, 360, 374, 375, 475 n., 517, 519 n., 556 n.  
 Maffezzoli, Alfonso 198 n.  
 Mafriaci, Noemi 80 n.  
 Maggi, Angelo 595 n.  
 Maglietta, Francesco 140  
 Maglio, Andrea 130 n., 137 n., 139, 147 n., 174 n., 177 n., 284 n., 285, 290 n., 308 n., 309 n., 322 n., 323 n., 405, 411 n., 421 n., 462 n., 475 n., 482 n., 593 n.  
 Maglio, Emma 311, 345  
 Magliulo, Cristina 592 n.  
 Magritte, René 362  
 Maillard, Claude 221 n.  
 Mainini, Giancarlo 147 n.  
 Maione, Delia 157 n., 198 n., 207, 579, 580, 581  
 Maione, Enrico 144, 147 n.  
 Maiuri, Amedeo 76, 86, 88, 91 n., 182, 186, 195, 293, 294, 295, 314, 321, 335, 337, 343 n., 455, 456, 459, 462 n., 469, 475 n., 482 n.  
 Maiuri, Antonio 87  
 Malaparte, Curzio 355, 360 n.  
 Mallardo, Domenico 177 n., 335, 336, 337, 338, 339, 342, 343 n.



- Mallet-Stevens, Robert 300  
Malvano, Laura 79 n., 81 n.  
Manfredi, Gaetano 228 n., 501 n.  
Manfren, Priscilla 128 n., 130 n., 284 n.  
Manganelli, Giorgio 363  
Mango, Roberto 485  
Mangone, Fabio 61, 67 n., 79 n., 101 n., 117 n., 129 n., 130 n., 137 n., 147 n., 177 n., 214 n., 283 n., 284 n., 290 n., 308 n., 315 n., 322 n., 323 n., 333 n., 351 n., 428 n., 462 n., 475 n., 488 n., 499, 501 n., 511 n., 548 n., 555 n., 576 n., 577 n., 585 n., 592 n., 616 n.  
Manno Tolu, Rosalia 222 n.  
Mannucci, Edgardo 356  
Mantegna, Andrea 295  
Manzo, Elena 79 n.  
Maraini, Antonio 353, 360 n.  
Marcenaro, Caterina 367  
Marchese, Luigi 87  
Marchitelli, Luigi 358, 459, 472  
Marco Aurelio, *imperatore* 295  
Marconi, Guglielmo 70, 71  
Marconi, Plinio 79 n., 119, 120, 123, 128 n., 129 n., 147 n., 183, 223, 227 n., 293, 297 n., 309 n., 317, 322 n., 323 n., 333 n., 395 n., 441, 446 n., 455, 462 n., 472 n., 475 n., 571, 576 n.  
Marelli, Michele 73  
Margiotta, Maria Luisa 308 n.  
Maria Pia di Savoia 44  
Marinetti, Filippo Tommaso 159, 160, 349, 351 n.  
Marino, Bianca Gioia 101 n., 215, 222 n., 237 n., 238 n., 248 n., 489  
Marrast, Joseph 308 n.  
Marsiglia, Arrigo 198 n.  
Marsoli, Giuseppe 117 n.  
Martel, Jan 300  
Martel, Joël 300  
Martelli Castaldi, Monica 403 n., 518 n., 521, 527 n.  
Martínez Lapeña, José Antonio 204  
Martini, Arturo 356  
Martinoli, Simona 462 n.  
Marziali, Giovanni Battista 98, 99, 100, 101 n., 277, 284 n.  
Masaccio 360  
Mascaro, Sergio 516, 517  
Masina, Lucia 79 n., 80 n.  
Massaretti, Pier Giorgio 81 n., 183 n., 227 n., 309 n.  
Matania, *famiglia* 517, 519 n.  
Matania, Tullia 516, 517, 518, 519 n.  
Matania, Ugo 517, 519 n.  
Mauro, Eliana 81 n., 463 n.  
Mautone, Fabrizio 585 n.  
Mazza, Alessio 309 n., 565  
Mazza, Ugo Vincenzo 95  
Mazzei, Alessia 256 n., 577 n.  
Mazziotti, Gerardo 169, 170 n., 403 n., 498 n.  
Mazzoleni, Giuseppe 80 n.  
Mazzotti, Tullio 359  
McLaren, Brian L. 128 n., 315 n., 351 n.  
Meconio, Vincenzo 356, 405, 500, 507  
Medici, Giuseppe de' 107  
Medici, Michele de', *principe d'Ottajano* 107  
Medri, Maura 91 n., 343 n.  
Meier, Richard 488 n.  
Melàmeron, Max 360  
Melis, Melkiorre 347, 372, 373, 375 n.  
Mellia, Filippo 182, 281, 312, 335, 405, 413, 474  
Mendelsohn, Erich 393  
Mendia, Ambrogio 88, 580  
Mendia, Elena 157 n., 198 n., 207, 379, 579, 585 n.  
Menghini, Anna Bruna 309 n.  
Menna, Giovanni 114, 117 n., 119, 128 n., 129 n., 130 n., 137 n., 147 n., 198 n., 214 n., 239, 248 n., 284 n., 322 n., 325, 333 n., 389, 395 n., 398, 402 n., 403 n., 483, 488 n., 498 n., 518 n., 519 n., 521, 523, 527 n., 555 n., 592 n., 593 n.  
Menna, Filiberto 375 n.  
Mennella, Gianni 67 n.  
Merisi, Michelangelo, v. Caravaggio  
Messina, Maria Grazia 518 n.  
Meštrovi, Ivan 355  
Mezzina, Sergio 293, 294, 323 n., 441, 442  
Miano, Giuseppe 248 n., 323 n.  
Michelangelo 365  
Michelucci, Giovanni 74  
Mies van der Rohe, Ludwig 69, 165  
Mietto, Daniela 403 n.  
Migliorini, Franco 309 n.  
Mignozzi, Alessia 130 n., 137 n., 213 n., 315 n.  
Minati, Gianfranco 237 n.  
Minnucci, Gaetano 290 n., 428 n., 462 n.  
Minoletti, Giulio 80 n., 301  
Miranda, Carlo Alberto 284 n.  
Moccia, Federico Domenico 147 n., 501 n.  
Modotto, Angilotto Ermagora 355  
Molajoli, Bruno 293, 348, 351 n., 363, 364, 368, 369 n.  
Molinar, Augusto 477  
Molinari, Claudio 265 n.  
Molinari, Luca 147 n., 439 n., 511 n.  
Mollino, Carlo 591  
Monachesi, Sante 349  
Monaco, Luciano Maria 227 n.  
Monaco, Pasquale 405, 500, 507  
Monaco, Vincenzo 76, 356, 591, 594  
Mondello, Marco 130 n.  
Monte, Giuseppe 117 n.  
Monteleone, Alessandro 356  
Montella, Alfonso 428 n., 438 n.  
Monti, Paolo 546, 548 n.  
Monti della Corte, Alessandro Augusto 357, 460  
Montone, Claudia 214 n.  
Montuori, Eugenio 76, 286  
Morand Dexter 79 n.  
Morelli, Annalisa 206 n., 222 n.  
Morelli, Domenico 348  
Moretti, Luigi 298 n., 290 n., 546  
Moretti, Silvia 206 n., 222 n.  
Moreux, Jean-Charles 300  
Morghen, Filippo 85  
Mori, Marisa 349  
Mornati, Stefania 157 n.  
Moscardin, Valeria 323 n.  
Moschini, Francesco 157 n., 170 n.  
Mosser, Monique 308 n., 309 n.  
Mozzoni, Loretta 214 n., 438 n.  
Mucchi, Gabriele 80 n.  
Mudimbe, Valentin-Yves 323 n.  
Muller, Giuseppe 166  
Multari, Giovanni 206 n., 221 n., 501, 503  
Mundici, Maria Cristina 214 n.  
Muñoz, Antonio 70  
Muntoni, Alessandra 128 n.  
Murat, Gioacchino, *re di Napoli* 88, 110  
Muratore, Giorgio 117 n., 130 n., 169, 170 n., 177 n., 421 n.  
Muratori, Saverio 79 n., 128 n., 176 n., 177 n., 183 n., 284 n., 304, 309 n., 438 n., 499, 501 n., 572, 577 n.  
Murialdi, Paolo 137 n.  
Mussinelli, Elena 265 n.  
Musso, Stefano Francesco 238 n., 403 n.  
Mussolini, Benito 61, 64, 65, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 80 n., 81 n., 93, 98, 99, 100, 105, 106, 116 n., 119, 129 n., 131, 132, 133, 137 n., 171, 181, 198 n., 227 n., 233, 277, 278, 285, 286, 291, 317, 318, 319, 336, 353, 356, 359, 423, 499, 501, 501 n., 543  
Musto, Gabriella 548 n.  
Muzio, Giovanni 69, 72, 73

**N**

Napolitano, Giorgio 130 n., 170 n., 214 n., 373, 375 n.  
 Narducci, Guglielmo 293, 319  
 Nencini, Dina 147 n.  
 Neri, Maria Luisa 323 n., 462 n.  
 Nerva, *imperatore* 83, 338  
 Nervi, Pier Luigi 105, 546  
 Nicolaci, Michele 81 n.  
 Nicoloso, Paolo 116 n.  
 Niemeyer, Oscar 579  
 Niépce, Joseph-Nicéphore 543  
 Nitti, Francesco Saverio 90  
 Nizzoli, Marcello 73, 75, 80 n.  
 Notari, Guido 575  
 Notte, Emilio 182, 360, 517  
 Nouvel, Jean 221 n.  
 Nunziata, Massimo 117 n., 121, 130 n., 157 n., 162, 170 n., 198 n., 322  
 Nuvolari, Francesco 309 n.

**O**

Oertel, Robert 369  
 Ojetti, Ugo 301, 359, 475 n.  
 Olmo, Carlo 206 n., 402 n., 548 n., 587, 592 n.  
 Olivetti, Gino 137 n.  
 Olmo, Carlo 206 n.  
 Olmsted, Frederik Law 549  
 Ordieres Díez, Isabel 206 n.  
 Orgera, Giovanni 99, 100, 110, 275  
 Orilia, Marcello 117 n.  
 Orsi, Elio 366, 367, 369  
 Ortensi, Dagoberto 105, 146  
 Ortolani, Sergio 348, 351 n.  
 Ortolani, Ugo 293  
 Ortona, Ugo 77, 293, 294, 348, 351 n.  
 Oud, Jacobus Johannes Pieter 590, 592 n.

**P**

Paganin, Giancarlo 265 n.  
 Pagano Pogatschnig, Giuseppe 70, 72, 73, 74, 78, 80 n., 81 n., 119, 120, 128 n., 129 n., 151, 152, 157 n., 165, 183 n., 290 n., 306, 309 n., 322, 323 n., 395 n., 421 n., 546, 548 n., 569 n.  
 Pagano, Lilia 185, 124 n., 129 n., 130 n., 157 n., 198 n., 284 n., 290 n., 308 n., 309 n., 315 n., 322 n., 323 n., 333 n., 343 n., 395 n., 411 n., 462 n., 463 n., 478, 482 n., 518 n., 576 n., 592 n.  
 Pagliano, Alessandra 256 n., 577 n.  
 Pagliarulo, Daniela 222 n.  
 Pagliarulo, Vincenzo 157 n., 438 n.

Pagliuca, Antonello 206 n., 421 n.  
 Pagnini, Valeria 131, 147 n.  
 Palanti, Giancarlo 73, 80 n., 591  
 Palazzotto, Emanuele 206 n.  
 Palma, Silvana 157 n.  
 Palmieri, Monica 67 n.  
 Palomba, Daniela 256 n., 571, 577 n.  
 Palomba, Rosaria 256 n., 577 n.  
 Pane, Andrea 101 n., 214 n., 267, 297 n., 323 n., 395 n., 397, 402 n., 403 n., 446 n.  
 Pane, Giulio 204, 206 n., 323 n., 446 n.  
 Pane, Roberto 182, 206 n., 236, 267, 279, 294, 319, 320, 322, 367, 399, 441, 442, 444, 445, 446 n., 447, 448, 449, 453, 579, 595, 595 n.  
 Paniconi, Mario 76  
 Pannain, Guido 164  
 Pantaleo, Vittorio 63  
 Panzini, Franco 308 n., 563 n.  
 Paone, Rosario 511 n.  
 Papa, Antonio 116 n.  
 Papa, Lia Maria 91 n.  
 Papini, Roberto 81 n., 351 n., 372, 375 n.  
 Parboni, Augusto 116 n.  
 Parisi, Armida 519 n.  
 Parisi, Vincenzo 303  
 Parisio, Giulio 70, 78, 81 n., 159, 544  
 Parmigianino 362, 365, 369  
 Pascariello, Maria Ines 248 n., 323 n.  
 Pascoletti, Cesare 81 n.  
 Pashako, Frida 309 n.  
 Pasini, Alberto 348  
 Pasolini, Pier Paolo 361,  
 Pasolini Dall'Onda, Pier Desiderio 562  
 Pasquali, Alessandro 80 n.  
 Passerelli, Vincenzo 293  
 Patellani, Federico 317, 323 n., 335, 423, 463 n., 547, 548, 548 n., 567, 574, 577 n.  
 Patetta, Luciano 129 n.  
 Paxton, Joseph 181  
 Paxton, Robert Owen 116 n.  
 Paziienza, Andrea 493  
 Pea, Cesare 80 n.  
 Peccini, Tommaso 356  
 Pediconi, Giulio 76  
 Pedro Antonio d'Aragona, *vicere di Napoli* 85  
 Pelicelli, Uberto 99  
 Pellegrini, Giovanni 318, 463 n.  
 Peña, Fernando 214 n.  
 Penta, Luigi 76, 293, 294, 336, 569 n.  
 Pepe, Raffaele 129 n.  
 Peressutti, Gino 81 n.  
 Paridant, Ladislao 89

Passaro, Antonio 237 n.  
 Pérez Arroyo, Salvador 206 n.  
 Perlini, Giuseppe 108  
 Pernier, Luigi 455  
 Perona, Paolo 72, 80 n.  
 Perone, Maria 129 n.  
 Perotti, Eliana 462 n.  
 Persico, Edoardo 73, 74, 80 n.  
 Perugini, Giuseppe 220  
 Pesce, Daniela 592 n.  
 Pessolano, Maria Raffaella 67 n.  
 Petrarroia, Pietro 206 n., 222 n.  
 Petrucci, Concezio 428 n.  
 Petrucci, Franco 76  
 Pevsner, Nikolaus 595, 595 n.  
 Peyrot, Arturo 357  
 Pezzola, Aurelio 222 n.  
 Piacentini, Marcello 70, 74, 78, 114, 147 n., 198 n., 244, 277, 290 n., 303, 321, 323 n., 475 n.  
 Piacentini, Pio 63, 75  
 Piana, Mario 238 n.  
 Pianezze, Fabiana 238 n.  
 Piano, Renzo 216, 221 n.  
 Pica, Agnoldomenico 74, 80 n.  
 Pica Ciamarra, Massimo 143, 402 n.  
 Picasso, Pablo 517  
 Piccinato, Carlo  
 Piccinato, Ines 593 n.  
 Piccinato, Luigi 74, 78, 98, 120, 121, 129 n., 131, 137 n., 139, 145, 151, 153, 156, 162, 165, 170 n., 176, 181, 182, 193, 196, 197, 198 n., 207, 210, 229, 238 n., 278, 279, 281, 282, 283, 284 n., 285, 286, 287, 288, 289, 290, 290 n., 293, 295, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 308 n., 309 n., 315 n., 325, 337, 369 n., 405, 406, 407, 408, 410, 411, 411 n., 413, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421 n., 473, 475 n., 477, 478, 479, 480, 482, 483, 488 n., 491, 495, 513, 549, 550, 556 n., 583, 591  
 Piccinato, Paola 593 n.  
 Piccinato, Stefania 593 n.  
 Piccinini, Livio Clemente 555 n.  
 Piccinini, Renato 483  
 Piccioni, Matteo 81 n.  
 Piccioni Ignorato, Cinzia 198 n.  
 Piccirillo, Renato 592 n.  
 Picone, Renata 130 n., 199, 206 n., 237 n., 284 n., 290 n., 413, 421 n., 482 n., 585 n.  
 Picone Petrusa, M. 67 n., 117 n., 214 n., 411 n., 488 n., 518 n., 519 n.  
 Pierce, Guglielmo 159  
 Pietrangeli, Carlo 81 n.

- Pietro da Eboli 83, 84, 339, 343 n.  
 Pigafetta, Giorgio 501 n.  
 Pignatelli, Giuseppe 147 n.  
 Pinto, Maria Rita 257, 265 n.  
 Pio XI 446 n.  
 Pio XII 446 n.  
 Piranesi, Giovanni Battista 267  
 Piranti, Francesco 117 n.  
 Pirazzoli, Nullo 222 n.  
 Pirelli, Piero 105  
 Piscitello, Patrizia 361  
 Piscopo, Ugo 170 n.  
 Pistolesi, Carlo 403 n.  
 Pittini, Ettore 72, 80 n.  
 Pizza, Antonio 130 n., 308 n., 323 n., 462 n., 555 n.  
 Pizzini, Giuseppe 358, 459, 472  
 Podestà, Gian Luca 322 n.  
 Pogacnik, Marko 177 n.  
 Polano, Sergio 387 n., 411 n.  
 Polizzi, Giovanni 356  
 Pollini, Gino 73, 74, 489, 546  
 Pollio, Gaetano, *monsignore* 445  
 Ponti, Gio 69, 73, 74, 80 n., 153, 205, 357, 406, 411 n., 415, 417, 579, 585 n.  
 Pontormo, Jacopo Carucci 361, 362, 367, 369  
 Porcinai, Pietro 145, 147 n.  
 Poretto, Sergio 157 n., 222 n.  
 Portaluppi, Piero 69, 79 n.  
 Porzio, Andrea 214 n.  
 Posocco, Pisana 147 n.  
 Pouchain, Carlo 445  
 Pozzana, Mariachiara 309 n.  
 Pozzi, Arrigo 128 n., 293, 442, 569 n.  
 Pracchi, Valeria 237 n., 238 n.  
 Prampolini, Enrico 77, 81 n., 168, 207, 293, 325, 328, 359, 371  
 Pratali Maffei, Sergio 206 n., 228 n.  
 Pratelli, Esodo 73, 75  
 Pretelli, Marco 79 n., 130 n., 214 n., 238 n., 309 n., 403 n., 438 n., 556 n.  
 Principe Alberto, v. Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha  
 Prisco, Gabriella 81 n., 315 n., 343 n., 462 n., 463 n.  
 Prosesi, Mario 146  
 Prudon, Theodore H.M. 222 n.  
 Pucci, Mario 80 n.  
 Puchetti, Enzo 355  
 Pugliano, Giuseppina 482 n.  
 Puleo, Anna Maria 124, 126, 129 n., 177 n., 183 n., 247 n., 290 n., 297 n., 315 n., 351 n., 360 n., 592 n.
- Puppo, Ernesto 304  
 Purini, Franco 79 n., 221 n.
- Q**  
 Quagliozzi, Marina 395 n., 403, 521, 523, 526, 527 n.  
 Quaroni, Giorgio 278, 293, 332, 333 n., 359, 499  
 Quaroni, Ludovico 76  
 Querini, Marco 267, 295, 312, 380
- R**  
 Radice, Mario 74  
 Racheli, Luigi 154, 182, 282, 293, 294, 304, 318, 346, 403 n., 423, 428 n., 429, 499, 572  
 Raffone, Catello 514  
 Raffone, Giovanni 514  
 Raimondi, Gloria 79 n.  
 Rainieri, Carlo 501 n.  
 Ranalli, Maria Teresa 592 n.  
 Rava, Antonio 206 n., 214 n.  
 Rava, Carlo Enrico 74, 77, 181, 183 n.  
 Ravenni, Angelo 284 n., 293  
 Reale, Elisabetta 592 n.  
 Reale, Francesco 402 n.  
 Realfonzo, Riccardo 248 n.  
 Rega, Antonio 356  
 Reggiori, Ferdinando 80 n.  
 Remolina, Miguel 79 n.  
 Rendina, Federico 61  
 Renzi, Riccardo 323 n., 593 n.  
 Repishti, Francesco 309 n.  
 Ribera, Pedro Afan (Perafan) de, *vicere di Napoli* 84, 86  
 Riccardi, Lorenzo 81 n.  
 Riccardo I, *conte di Aversa* 84  
 Ricci, Paolo 166, 170 n., 207, 208, 210, 214 n., 360, 371, 372, 375 n.  
 Ricci, Stefania 67 n., 79 n., 101 n., 129 n., 137 n., 147 n., 177 n., 284 n., 290 n., 315 n., 351 n., 556 n., 576 n.  
 Ricciardi, Francesco 107  
 Ricciardi, Germano 107  
 Riccio, Stefano 129 n., 213 n., 439 n., 482 n.  
 Ricoeur, Paul 222 n.  
 Ricotti, Arnaldo 79 n., 80 n., 81 n.  
 Rietveld, Gerrit 220  
 Rinaldi, Marco 79 n., 81 n.  
 Rispoli, Francesco 222 n.  
 Rocco, Giorgio 323 n., 462 n.  
 Rogers, Ernesto Nathan 511 n.  
 Rogers, Richard 216
- Romagnoli, Giuseppe 357, 459, 472  
 Romano, Giovanni 80 n.  
 Romano, Mario 290 n., 293, 296, 325  
 Romano, Michele 108  
 Rosatelli, Renato 81 n.  
 Rosati, Panfilo Maria 62  
 Roscini Vitali, Aurora 81 n., 297 n.  
 Rosi, Francesco 147 n.  
 Rosi, Giorgio 81 n.  
 Rosi, Massimo 129 n.  
 Rossi, Aldo Loris 245  
 Rossi, Ettore 70  
 Rossi, Pasquale 67 n., 521, 527  
 Rossi, Tullio 446 n.  
 Rossotto, Oreste 479  
 Rost, Pirro 116 n.  
 Rouille, André 80 n.  
 Roveroni, Walter 330  
 Royer, Catherine 308 n.  
 Rubino, Giuseppe 117 n.  
 Rudofsky, Bernard 168  
 Ruffo della Scaletta, Michele, 117 n.  
 Ruggiero, Michele 87  
 Ruggiero, Raffaele 108, 117 n.  
 Ruggiero, Roberta 117 n., 198 n., 248 n.  
 Rumi, Giorgio 322 n.  
 Rusciano, Rosario 106, 116 n.  
 Russo, Antonella 297 n.  
 Russo, Giuseppe 66, 67 n., 121, 129 n., 145, 147 n., 213 n., 411 n., 439 n., 488 n., 581, 585  
 Russo, Michelangelo 246, 248 n., 284 n., 290 n.  
 Russo, Pietro 585 n.  
 Russo, Valentina 130 n., 207, 214 n., 297 n., 309 n., 323 n., 403 n., 429, 438, 446 n., 556 n.  
 Russo Spena, Raffaella 473, 499
- S**  
 Salmi, Mario 369  
 Saluzzo di Corigliano, Maria 113  
 Salvatori, Gaia 130 n., 351 n., 513, 518 n.  
 Salvatori, Raffaello 198 n., 516, 517  
 Salviati, Francesco 364, 368  
 Salvo, Simona 214 n., 222 n., 403 n., 439 n.  
 Sambito, Giuseppe 182, 281, 312, 335, 405, 413, 474  
 Samonà, Giuseppe 165, 546  
 Sanchez Garcia, Encarnación 91 n.  
 Sangermano, Sandra 284 n., 290 n.  
 Sannino, Ettore 458, 459, 472  
 Sansanelli, Nicola 99  
 Santi, Massimiliano 438 n.

- Santini, Stefano 214 n., 438 n.  
 Santoro, Massimo 247 n.  
 Saraceno, Eduardo 110  
 Sarfatti, Margherita 80 n., 182, 183 n.  
 Sarno, Renato 206 n.  
 Sarubbi, Giuseppe 247 n.  
 Sasso, Pasquale 214 n., 323 n., 411 n., 580, 583, 585 n.  
 Savioli, Flora Wiechmann 222 n.  
 Savioli, Leonardo 222 n.  
 Savoia, Adalberto di, *duca di Bergamo* 134  
 Savorra, Massimiliano 411 n.  
 Sbriziolo, Alfredo 121, 198 n., 235, 483, 485, 488n, 489, 491, 493, 498 n., 583  
 Scalco, Teresita 592 n.  
 Scalpelli, Alfredo 76, 286  
 Scalvini, Maria Luisa 117 n., 548 n.  
 Scaramuzza, Paola 206 n., 228 n.  
 Scarpa, Carlo 228 n., 546  
 Scheer, Giuseppe 245  
 Schiano, Mario 482  
 Schiassi, Natale 117 n.  
 Scielzo, Roberta 527 n.  
 Scippa, Chiara 403 n., 521, 523, 527 n.  
 Scopinich, Federico 548 n.  
 Scoppa, Luigi 61  
 Scorzelli, Eugenio 355  
 Sembiante, Tobia 428 n.  
 Semerani, Luciano 511 n.  
 Selva, Attilio 355  
 Sena, Esmeralda 198 n.  
 Sepe, Giovanni 186, 195, 279, 281, 325, 327, 333 n., 335, 336, 343 n., 405, 499  
 Sert, Josep Lluís 70  
 Sessa, Ettore 67 n., 79 n., 81 n., 101 n., 129 n., 137 n., 147 n., 177 n., 284 n., 290 n., 309 n., 315 n., 351 n., 463 n., 475 n., 556 n., 576 n.  
 Sette, Maria Piera 206 n.  
 Settimelli, Wladimir 548 n.  
 Settimio Severo, *imperatore* 295  
 Sfoli, Marcello 198 n., 322  
 Shapiro, Meyer 369  
 Shaw, James Byam 369  
 Silvestri, Francesco 114, 117 n., 129 n., 198 n., 244  
 Siola, Uberto 67 n., 101 n., 124, 126, 129 n., 147 n., 177 n., 183 n., 186, 198 n., 213 n., 238 n., 247 n., 284 n., 290 n., 297 n., 308 n., 309 n., 315 n., 322 n., 323 n., 333 n., 343 n., 360 n., 395 n., 403 n., 411 n., 421 n., 462 n., 463 n., 482 n., 518 n., 576 n.  
 Siqueiros, David Alfaro 360  
 Sironi, Mario 69, 70, 73, 74, 75, 353  
 Sodano, Francesca 198 n.  
 Soleri, Paolo 201, 205  
 Soria y Mata, Arturo 473  
 Sottsass, Ettore, *senior* 74, 546  
 Spada Veralli Potenziani, Lodovico 79 n.  
 Spadaro, Orazio 358  
 Spadini, Andrea 356  
 Spadolini, Guido 357, 442  
 Spagnesi, Gianfranco 222 n.  
 Spampinato, Clemente 357, 442  
 Sparacio, Renato 402 n.  
 Sparano, Alfonso 110  
 Speer, Albert 70  
 Speciale, Giuseppe 294  
 Spinelli, Antonio 108, 109, 117 n.  
 Spinelli, Salvatore 108, 109, 117 n.  
 Spissu, Maria Vittoria 351 n.  
 Squillante, Giuseppe 389  
 Stabile, Paolo 37  
 Stacchini, Ulisse 105  
 Starace, Achille 110, 111, 117 n., 172  
 Starace, Francesco 555 n.  
 Starobinski, Jean 221 n.  
 Stasi, Domenico 356  
 Stefanini, Giuseppe 463 n.  
 Stefanucci, Tony 480  
 Steiner, Rudolf 358  
 Stendardo, Luigi 147 n.  
 Stenti, Sergio 130 n., 177 n., 198 n., 214 n., 241, 247 n., 284 n., 290 n., 297 n., 360 n., 403 n., 411 n., 421 n., 482 n., 498 n., 592 n.  
 Sterbini, Giulio 304, 572  
 Stigliano, Marco 309 n.  
 Stocchetti, Francesco 128 n., 172, 176 n., 177 n., 280, 284 n., 315 n., 569 n.  
 Striccoli, Carlo 356  
 Sudjic, Deyan 308 n.  
 Sumi, Christian 309 n.  
 Szarkowski, John 595, 595 n.
- T**  
 Tagliolini, Alessandro 308 n.  
 Taiani, Adolfo 307  
 Talamo, Cinzia 265 n.  
 Tamborrino, Rosa 80 n.  
 Tammaro, Antonio 356  
 Tampieri, Maria Grazia 67 n.  
 Tarantini, Raffaele 572, 576 n.  
 Tatafiore, Guido 488 n.  
 Tecchio, Vincenzo 99, 100, 110, 111, 123, 128 n., 171, 172, 176, 182, 197, 278, 284 n., 290 n., 317, 323 n., 366, 428 n., 477, 544
- Tedeschi, Cesare 307  
 Telese, Raffaella 284 n., 290 n.  
 Tellini, Enrico 463 n.  
 Teodoro II, *papa* 575  
 Terlizzi, Patrizia 186, 198 n.  
 Terminio, Alberto 579, 611  
 Terragni, Giuseppe 74, 489  
 Teruzzi, Attilio 100, 172, 278, 544  
 Teyssot, Georges 308 n., 309 n.  
 Tiberio, *imperatore* 295  
 Ticò, Alcide 359  
 Tito, *imperatore* 295  
 Tocchetti, Luigi 123, 124, 136, 140, 147 n., 177 n., 185, 197, 198 n., 238 n., 284 n., 322, 366, 444, 460, 555, 580, 581  
 Tolic, Ines 592 n.  
 Tomai, Enrico 357, 442  
 Tomasella, Giuliana 130 n., 177 n., 284 n., 309 n., 322 n.  
 Toraldo, Franca 592 n.  
 Torraca, Giorgio 206 n.  
 Torres Tur, Elías 204  
 Torsello, Paolo 228 n., 403 n.  
 Tortorelli, Franco 114, 117 n., 143, 147 n.  
 Tosti Croce, Mauro 592 n.  
 Traiano, *imperatore* 83, 295, 338  
 Tramonti, Ulisse 309 n., 323 n.  
 Trausi, Pier Pasquale 206 n.  
 Treib, Marc 308 n.  
 Triggianese, Angelo 256 n., 577 n.  
 Trione, Vincenzo 498 n.  
 Tripodi, Carmine 330  
 Troisi, Giorgio 403 n.  
 Troncone, Guglielmo 544  
 Troncone, Roberto 544  
 Troncone, Vincenzo 544  
 Trotta, Francesco 303, 556 n.,  
 Tucci, Fabio 112  
 Tucci, Giuseppe 293  
 Turati, Augusto 105  
 Turco, Maria Grazia 116 n., 446 n.
- U**  
 Ugo, Vittorio 256 n.  
 Ugolini, Andrea 130 n., 214 n., 309 n., 403 n., 438 n., 556 n.  
 Ulisse, Cesare 402 n.  
 Uras, Francesco 146  
 Urbani, Ildebrando 355
- V**  
 Vaccaro, Domenico Antonio 203  
 Vaccaro, Giuseppe 175  
 Valente, Isabella 214 n., 411 n., 518 n.

- Valentini, Mario 358  
 Valle, Cesare 70  
 Vanzì, Ivo 198 n.  
 Varvaro, Paolo 101 n.  
 Vassallo, Emanuela 130 n., 214 n., 309 n.,  
 403 n., 438 n., 556 n.  
 Venditti, Antonio 356, 488 n.  
 Venezia, Francesco 498 n.  
 Ventura, Mario 459  
 Ventura, Venturino 155, 156, 182, 223, 235,  
 281, 293, 294, 312, 325, 333 n., 379, 456,  
 474, 488 n., 499, 500, 503, 508, 511  
 Venturi, Franco 215  
 Venturi, Lionello 215  
 Vera, André 300  
 Vera, Paul 300  
 Verderame, Gerardo Mario 501 n.  
 Vernassa, Maurizio 322 n.  
 Veronese, Luigi 93, 101 n., 421 n., 477, 482  
 n.  
 Versaci, Antonella 222 n.  
 Vespasiano, *imperatore* 295, 338  
 Vetriciani, Costantino 446  
 Vezzosi, Alessandro 309 n.  
 Viati Navone, Annalisa 309 n.  
 Vicenzi, Gino 157 n.  
 Vietti, Luigi 290 n.
- Vietti Violi, Paolo 105, 106, 108, 109, 110,  
 116 n., 117 n.  
 Viganò, Vittoriano 546  
 Viggiani, Mimmo 479  
 Vignolini, Benso 357, 442  
 Villamena, Francesco 84  
 Villani, Marcello 438 n.  
 Villari, Sergio 284 n., 290 n., 585 n.  
 Viola, Francesco 147 n.  
 Viola, Serena 257, 265 n.  
 Visconti di Modrone, Marcello 72  
 Visone, Massimo 171, 248 n., 290 n., 299,  
 308 n., 309 n., 402 n., 587, 592 n., 611  
 Vitagliano, Gianluca 101 n.  
 Vitale, Francesco 222 n.  
 Vitelli, Gian Paolo 248 n.  
 Vitolo, Paola 345, 351 n.  
 Vittorini, Elio 361  
 Vittorio Emanuele III di Savoia, *re d'Italia*  
 74, 111, 172, 304, 443, 499, 544, 567  
 Volorio, Paolo 116 n.  
 Volpi, Giuseppe 79 n., 106
- W**  
 Waterhouse, Ellis 369  
 Whalen, Grover 72  
 Waugh, Frank Albert 309 n.
- Wildenstein, Daniel 368 n.  
 Wildt, Adolfo 357  
 Wittkower, Rudolf 369  
 Wright, Frank Lloyd 199, 205, 500, 501 n.,  
 508
- Y**  
 Young, Lamont 63, 65, 66, 67, 89, 90, 243
- Z**  
 Zaffuto, Maria Immacolata 357, 442  
 Zaghi, Carlo 278, 293  
 Zagnoni, Stefano 81 n., 183 n., 227 n., 309  
 n.  
 Zanetti, Mario 154, 182, 282, 293, 294, 304,  
 318, 346, 403 n., 423, 429, 499, 572  
 Zannier, Italo 548 n.  
 Zella Melillo, Paolo 154, 182, 282, 293, 294,  
 304, 318, 346, 403 n., 423, 429, 499, 572  
 Zeri, Federico 369  
 Zevi, Bruno 475 n., 579  
 Zoppi, Mariella 555 n.  
 Zoppi, Sergio 137 n.  
 Zveteremich, R. 79 n.  
 Zuccaro, Marisa 170 n., 214 n., 247 n., 411 n.

Finito di stampare  
nel mese di luglio 2021





# MdO

Il presente lavoro nasce con un duplice obiettivo: andare più a fondo nella conoscenza di un caposaldo urbano e al tempo stesso contribuire a delineare per esso uno scenario futuro adeguato al suo valore, a partire da un corretto recupero delle multiformi e pregiate architetture che lo compongono. La necessità di approfondimento ha riguardato azioni e temi plurimi: esaminare il retroterra del progetto della Mostra d'Oltremare, individuato nei nuovi studi non soltanto nel dibattito cittadino su un adeguato spazio per le esposizioni da collocarsi preferibilmente ad occidente, ma anche in interessanti e autoriali soluzioni preliminari, finora sconosciute, che hanno condizionato la conformazione definitiva; mettere in luce la specificità dei singoli elementi del complesso, sopravvissuti o scomparsi, senza limitarsi ai casi più noti e celebrati, ma anche a quelli meno indagati e più difficili da interpretare, senza trascurare gli spazi aperti e il verde; approfondire anche quelle architetture non interpretabili nella linea della modernità, e tuttavia ugualmente emblematiche di quella fase, per cui meritevoli di conservazione; non limitare l'attenzione alla fase eroica, ancorché discutibile, della prima fondazione, ma analizzare con la medesima acribia anche quelle successive, a partire dalla problematica ricostruzione e risignificazione del Dopoguerra; non arrestarsi alla pur vasta ricognizione sistematica di fonti indirette finora non indagate – dai tanti archivi, a scala non solo cittadina ma nazionale, ai quotidiani e alla stampa coeva – ma interrogare con metodo scientifico le stesse consistenze materiali degli edifici; infine, non direzionare lo sguardo solo sul passato e sulla storia della Mostra e delle singole architetture, ma proiettarlo sul futuro individuando le migliori strategie di recupero, restauro e conservazione.