

PUBLICA

VL 2026

International Conference on Visualizing Landscape

a cura di
Vincenzo Cirillo
Margherita Cicala
Riccardo Miele

ISBN 9788899586737

SEZIONE 1

Paesaggi storici e rurali: memoria, identità, produzione

Le trasformazioni del paesaggio dell'Alta Murgia nelle rappresentazioni pittoriche come *humus* culturale

Lorena Cangiano

Il presente contributo intende approfondire, in ottica analitica e illustrativa, la visualizzazione diacronica del paesaggio attraverso un'indagine storico-artistica che intreccia fenomenologia dell'arte, visione odologica e processi di costruzione dell'identità territoriale. Il comprensorio preso in esame è la subregione pugliese dell'Alta Murgia, oggetto di una ricerca interdisciplinare sviluppata nell'ambito di un progetto di Dottorato dedicato agli studi sui paesaggi culturali. Attraverso il recupero sistematico delle opere d'arte che documentano l'evoluzione della percezione estetica e simbolica del paesaggio altomurgiano, la ricerca indaga le potenzialità conoscitive della rappresentazione pittorica quale dispositivo interpretativo e archivio visuale stratificato. Le immagini selezionate vengono lette come tracce memoriali capaci di restituire le trasformazioni morfologiche, sociali e produttive del territorio,

configurandosi non solo come testimonianze artistiche ma come strumenti di ricostruzione critica della relazione tra comunità e ambiente. Il lavoro presenta risultati parziali della ricerca, analizzando le dinamiche territoriali descritte e narrate per immagini dal Seicento alla seconda metà del Novecento, evidenziando come la rappresentazione figurativa contribuisca alla patrimonializzazione dei segni del paesaggio e alla costruzione di una memoria condivisa.

Arti figurative
Patrimonio culturale
Paesaggi
Alta Murgia
Archivio visuale

Introduzione

Da sempre il genere umano ha individuato soluzioni per la traduzione grafico-pittorica della realtà e di come cogliere simbolicamente il mondo circostante. Una delle testimonianze più sbalorditive di questo disegno d'insieme, la ritroviamo nell'uomo preistorico che riproduce ciò che vede sulle pareti rocciose; inconsapevolmente con le pitture rupestri compie un'impresa titanica: si tratta di "riprodurre su di una superficie a due dimensioni una realtà esistente nello spazio tridimensionale. E per millenni l'uomo cercherà di ricreare graficamente i complessi effetti del fenomeno visivo affidandosi unicamente alla propria intuizione. Soltanto nel XV secolo risalgono infatti, i primi fondamenti teorici della prospettiva, che permette a chiunque di trasferire sopra un foglio di carta l'illusione spaziale" (De Simoni & De Simoni, 1992, p. 5). La rappresentazione del concetto di paesaggio – calata nell'ambito culturale di afferenza – assume una dimensione interpretativa sensibile che si sposta sul crinale incorporeo e intangibile dell'emozione: tale valore è interposto tra immaginazione e creatività. L'espressione creativa agevola il rapporto dialettico tra i segni e la nostra esistenza e mantiene "salda la coerenza tra pensiero ed esperienza" (Colafranceschi, 2020, p. 69). In tal senso, il disegno contribuisce alla forma creativa di analisi delle realtà geografiche nella sua consapevolezza espressiva per 'leggere' il territorio a livello morfologico e tradurlo in criteri simbolici come sequenza di segni e spazi che accludono caratteri etno-antropologici, filosofici e sociali [1]. Da queste premesse, le opere di artisti inclusi nella categoria dei paesaggisti meridionali, si configurano quali esponenti principali di una fotografia bidimensionale del rapporto tra paesaggio fisico e passaggio umano. Il valore 'intimo' ed individuale in accezione emozionale, adotta modelli di comportamento atti a rivalutare le peculiarità del paesaggio tanto da diventare espressione di un senso collettivo (Correggiari, 2016). L'attenzione preminente al dato naturalistico nella tradizione artistica meridionale deve il suo exploit ad un miope interesse nei confronti delle avanguardie storiche. A tal proposito, l'artista salentino Vincenzo Ciardo illumina egregiamente questa posizione:

"Dal Seicento ad oggi, questa comunione dell'artista meridionale con la natura è stata sempre attiva, salvo la parentesi dell'influenza di alcuni pittori stranieri, nel periodo compreso tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo. Con la calata in Napoli di artisti tedeschi, francesi ed olandesi chiamati dal Borbone e dal Bona-

parte, l'arte parve perdersi, come altrove del resto, nella frigida norma della scuola neoclassica. Per poco però, che già nei primi decenni dell'Ottocento si avvertivano per ansia i segni della reazione. E qui viene spontanea una considerazione, a proposito di uno dei movimenti più importanti della pittura ottocentesca non soltanto meridionale: quello della Scuola di Posillipo. Suo iniziatore Antonio Wan Pitloo, olandese di Arnheim, che intorno al 1820 insegnava paesaggio nell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Suo merito principale fu l'aver sollecitato i pittori dell'epoca ad abbandonare le formule del paesaggio di maniera, per ritornare all'osservazione diretta del vero" (Ciardo, cfr. Catalogo Ciardo 1972, pp. 64-65)

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la pittura di paesaggio divenne un legame imprescindibile per quelle regioni meridionali, come la Puglia, spronate dalla volontà di voler attestare una propria identità artistico-culturale che assurse ad unica e necessaria ispirazione (Basile, 2007). Il filone artistico pugliese avvia un processo di emancipazione e distacco dalla scuola napoletana proprio nell'ambito della pittura di paesaggio. Personalità come Francesco Netti e Bartolomeo Paradiso, si spingono alla ricerca di un'altra identità del paesaggio che si affranca dai linguaggi accademici diventando una 'questione meridionale', politica e sociale.

Rappresentare il paesaggio è sinonimo di rinnovamento, l'occhio dell'artista si trasforma da verista a impressionista. La pittura di paesaggio restituisce – oltre la componente campanilistica – una produzione artistica locale differenziata, un tema visivo specifico di quella determinata regione. Secondo il critico d'arte Pietro Marino, la tematica paesaggistica così dominante "[...] offrì una delle vie per le quali l'arte in Puglia assunse maggiore coscienza della sua volontà di autonomia" (1990, p. 8.). Il territorio preso qui in esame è l'Alta Murgia [2] (fig. 1), un vasto altopiano pugliese, di origine carsica, arido e ondulato, quasi respingente che rivela la crescita sociale dei territori segnati dall'attività agro-pastorale (Sigismondi, 2017).

L'origine del toponimo deriva dal latino *murex* (inteso come pietra affiorante, aguzza) ad esemplificare una terra spoglia di vegetazione con stratificati ecosistemi nel suo 'torpore di luce' che tiene in ginocchio una sorta di desolante nudità (Castoro, 2021). Oltre la conformazione geologica, questo comprensorio racconta molto di più: è espressione di una cultura contadina caratterizzata dall'uso sapiente dei materiali del luogo, quale ad esempio la pietra, simbolo atavico di un forte legame tra l'ambiente e il costruito (Rescio, 2023). Le opere degli artisti che tra poco prenderemo in esame, confermano una



Fig. 1. Localizzazione dell'area dell'Alta Murgia nella regione Puglia ricadente nel relativo Parco Nazionale ufficialmente istituito il 1° luglio 2004 e designato come Geoparco UNESCO nel 2024. Immagine a cura dell'autore.

forte adesione alle impressioni del mondo naturale, riscontrabili nel territorio dell'Alta Murgia di millenaria civiltà (Pensato, 1985) dove si susseguono composizioni di sfolgoranti orizzonti, vedute di campi radi e distese di pietre erratiche.

Il paesaggio visivo dell'Alta Murgia: antropologia dello sguardo d'artista

La percezione fenomenologica dell'arte sullo spazio esperito del territorio dell'Alta Murgia si configura anche a livello iconografico. Potremmo quasi affermare nelle opere dei paesaggisti pugliesi (mossi da una compagine sentimentale) una particolare visione odologica (ovvero uno spazio che prevede un punto di vista legato a chi percorre un determinato territorio) orientato percettivamente ed emotivamente, uno spazio umano, ontologico, non determinato da latitudini e longitudini (Vargiu, 2019).

Il seguente lavoro si propone di documentare attraverso le rappresentazioni pittoriche del territorio dell'Alta Murgia, i cambiamenti del paesaggio naturale e antropico, incentrandosi su figure artistiche più o meno note, la cui metodologia di selezione si è basata sui seguenti parametri: reperibilità delle immagini, aderenza visiva al contesto altomurgiano, costruzione dell'archivio culturale



Fig. 2. Foto del Castello del Garagnone come appare oggi. (Fonte: The Walking Nicla, 2022, <https://it.wikiloc.com/percorsi-escursionismo/poggiorsini-rocca-del-garagnone-91888042/photo-60026715>).



Fig. 3. *Castel Guaragnone, feudo dei Grimaldi, nei primi anni del '600*. Biblioteca di Palazzo, Monaco. Olio su tela di Anonimo. Archivio del Principato di Monaco.

stratificato per immagini nel corso del tempo. Il materiale iconografico qui esposto riporta un recupero preliminare delle fonti artistiche accertate, opportune per garantire un quadro d'insieme significativo delle testimonianze pittoriche da narratori del paesaggio, che diventano quindi cartografi (Di Pasquale, 2017). Da siffatte documentazioni si può desumere il carattere peculiare della Murgia, principalmente legato alla descrizione del paesaggio come arte 'narrativa' (Ricoeur, 2009).



Fig. 4. Francesco Netti, *La messe (o I mietitori)*, 1893-1894. Napoli, Galleria dell'Accademia.

Il percorso dialogico inizia con i ruderi del Castello del Garagnone (fig. 2) in località Spinazzola, nell'area nel Parco Nazionale dell'Alta Murgia, come appare oggi. Accanto l'immagine (fig. 3) di un recente ritrovamento nello studio di Antonio Carrabba, studioso e appassionato di storia locale, a opera del giornalista Cosimo Forina [3]. Si tratta di un olio su tela di un pittore anonimo di grande interesse documentaristico. L'opera pittorica raffigura proprio il castello del Garagnone nel 1600, allora feudo dei Grimaldi (avi del Principe Alberto di Monaco), che si erge nel suo splendore dominando la valle. È questa l'unica immagine da cui è possibile determinare le dimensioni e l'architettura del castello, andato distrutto in seguito ad un terremoto nel XVIII secolo. Notiamo a valle un villaggio con tende, la presenza degli abitanti e le attività agricole e silvio-pastorali praticate, in primo piano i principi Grimaldi con vesti sontuose a passeggio nella loro proprietà.

Spostandoci cronologicamente più avanti incorriamo nelle opere di Francesco Netti che a partire dal 1890 si avvicina sensibilmente al tema del verismo sociale (Valente, 2024) colto nella



Fig. 5. Francesco Netti,
Riposo in mietitura,
1893-1894.
Santeramo in Colle,
collezione privata.

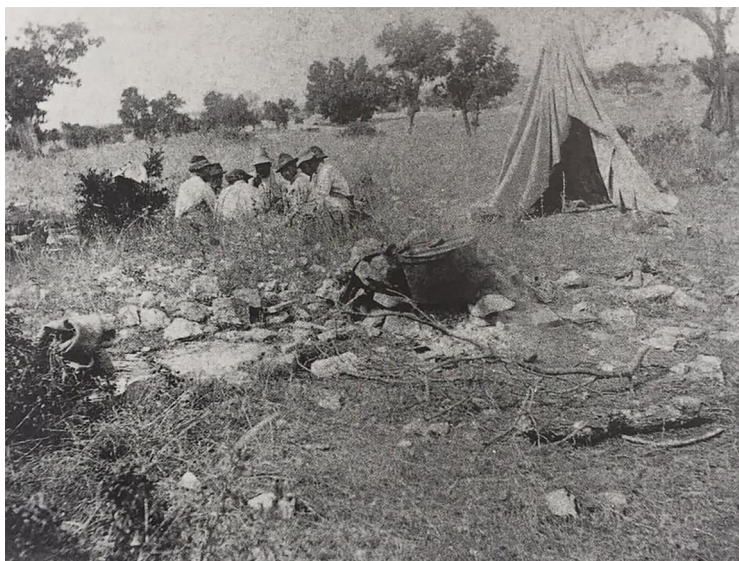


Fig. 6. Foto tratta da
C. Farese Sperken,
Francesco Netti, 1980, p.
125; e più recentemente
in *Francesco Netti*
2023, pp. 62-63.

sua regione, la Puglia, di matrice fortemente agricola (Fiore, 1952). Con il ciclo dei 'mietitori', Netti risalta maestosamente la natura afosa pugliese e si cala in quel paesaggio 'rigido' dell'Alta Murgia come si evince ne *La messe* (o *I mietitori*) (fig. 4), un dipinto dalle grandi fattezze che proietta la fatica umana come presa diretta sulla realtà nei riguardi delle condizioni dei lavoratori.



Fig. 7. Bartolomeo
Paradiso, *Le
spigolatrici*, 1909.
Pinacoteca Provinciale
"Corrado Giaquinto",
Bari.

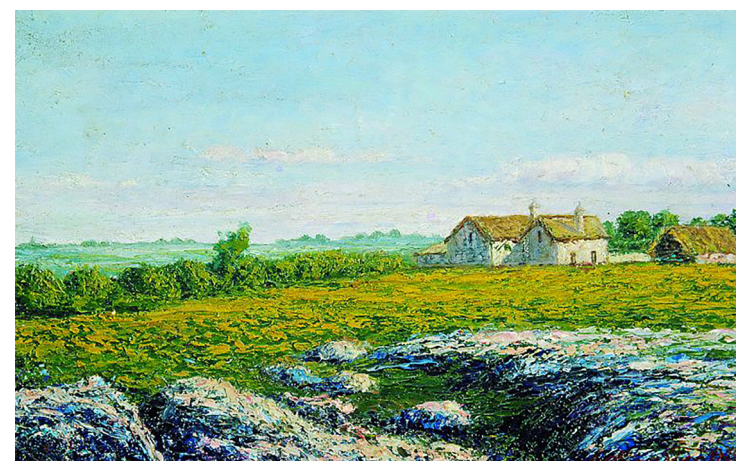


Fig. 8. Bartolomeo
Paradiso, *Campo di
senape sulle Murge*,
1925. Pinacoteca
Provinciale "Corrado
Giaquinto", Bari.

La figura del mietitore in primo piano bramoso di acqua ci restituisce la Puglia 'siticulosa' descritta da Orazio, riassumendo lo sforzo dell'attività rurale e racconta al contempo l'interrelazione armoniosa, genuina, tra uomo e natura. In quegli anni, Netti stringe con la fotografia un rapporto di studio tra realtà e fantasia come nuovo mezzo espressivo (Sperken, 1996). Ne è un esempio il dipinto *Riposo in mietitura* (fig. 5) che trae fedelmente origine dalla foto (fig. 6) di un gruppo di mietitori sistemati in cerchio che sapientemente Netti scioglierà, aggiungendo l'unica figura non presente nell'immagine, la quale soffia sul fuoco sotto la caldaia. Francesco Netti morì nel 1894 e la sua eredità tematica sulla pittura di paesaggio fu accolta dall'artista Bartolomeo Paradiso.



Fig. 9. Raffaele Spizzico,
La Murgia n. 1, 1955.
Proprietà Spizzico.

so, profondamente legato alla sua terra e attivista politico. Questa contaminazione si legge palesemente nelle spatolate dai colori tenui e caldi delle sue *Spigolatrici* (fig. 7) e in *Campo di senape sulle Murge* (fig. 8). Poco più tardi, l'artista Raffaele Spizzico, rimodula le forme e i colori della sua Puglia, oltrepassando il 'vedutismo' strizzando l'occhio a correnti più astrattiste come il divisionismo, il simbolismo e il colore-luce proprio dei 'fauves'. Oskar Kokoscha così definì Raffaele Spizzico 'un colorista d'istinto'. Nelle sue opere dedicate alla Murgia in cui il paesaggio diventa la sua linea di ricerca privilegiata si nota una visione (e versione) emotivamente 'sfinita' nei calori estivi, come in *La Murgia n. 1* (fig. 9) e ne *La Murgia rossa* (fig. 10).

Conclusioni

Il recupero sistematico delle fonti iconografiche finora reperite dall'arte figurativa che documentano l'evoluzione della percezione estetica e simbolica del paesaggio altomurgiano ha permesso la ricostruzione cronologica delle aree dell'Alta Murgia. L'archivio visuale venutosi a creare consente un'analisi storico-artistica legata ad una sintassi moderna del paesaggio inteso come portatore di valori, del rapporto con la natura e dell'identità storico-culturale anche se divenuti marginali (De Rosa & Triggiani, 2016).

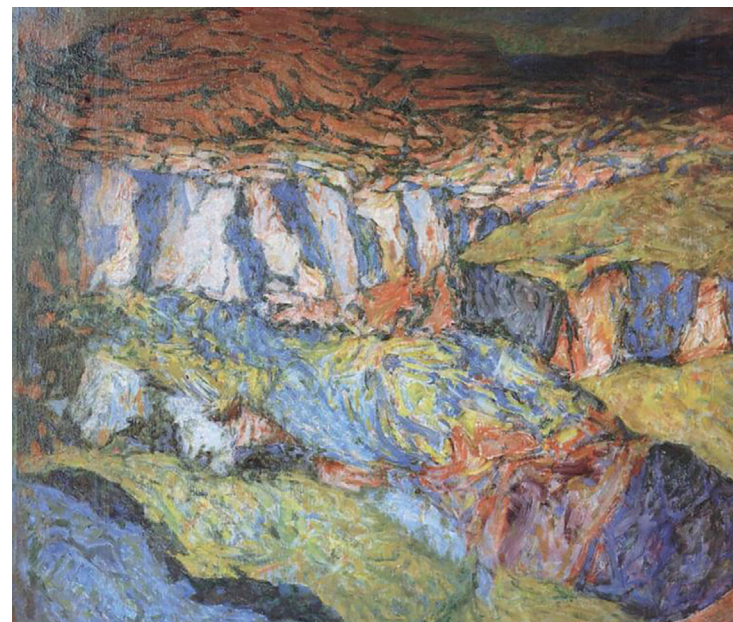


Fig. 10. Raffaele
Spizzico, *La Murgia
rossa*, 1984. Collezione
Raimondo Coga, Bari.

Le 'note pittoriche' documentano la vitalità di questo territorio, lasciando una serie di testimonianze dell'operosità dell'uomo proprio in questi luoghi dall'apparenza inospitali. Gli insediamenti rurali (ad esempio masserie, jazzi, muretti a secco) costituiscono un patrimonio culturale che "dalla metà del XX secolo, ha perso valore relazionale e funzionale svuotandosi del suo senso più profondo" (Gattullo & Morea 2021, p. 146). Difatti, a partire dagli anni Cinquanta le trasformazioni del sistema agro-pastorale hanno determinato un processo inconvertibile di svuotamento con conseguenti segni di abbandono delle architetture rurali, espressione di una territorialità che deve ripartire dall'agire in progettazioni mirate alla riqualificazione (Turco, 2014) per attuare una 'risignificazione' nella conservazione della memoria, introducendo cambiamenti nella fruizione viviva (Angori, 2011). Ciò presuppone un legame profondo tra 'patrimonio' e 'comunità', recuperando risorse dal passato (Polito & Volpe, 2024). Il complesso sistema di strutturazione dell'universo culturale e simbolico dell'Alta Murgia, racchiuso nelle opere degli artisti summenzionati narrano di testimonianze materiali del sistema produttivo agrario, formando con una traccia pittorica la raccolta degli aspetti più peculiari del paesaggio altomurgiano come "rappresentazione di tipo memoriale" (Mirizzi, 2005, p. 31).

I pittori hanno suggellato l'Alta Murgia in uno spazio corporeo che è anche luogo interiore, intimo, condensato nelle opere d'arte, 'fotografie' del tempo, cristallizzato nei colori selvaggi e primordiali. L'Alta Murgia è uno stato d'animo impresso su tela dalla volontà dei paesaggisti di ottemperare ad una sorta di "patrimonializzazione dei segni [...] all'interno della più generale e complessiva storia del territorio e dei rapporti tra gli uomini e il loro contesto ambientale" (Mirizzi, 2005, p. 37). La potenzialità documentaria e comunicativa dell'archivio visuale in ambito artistico (qui parzialmente creato) sugli aspetti paesaggistici e ambientali nonché sulle relazioni intercorse nel tempo tra le comunità, rileva anche un processo di antropizzazione e formazione di un'identità locale fortemente radicata. La dimensione materiale espletata nelle opere d'arte si riassume in un'indagine storica per indagare, interpretare e poi ricostruire (De Felice, 2017) trame che interagiscono tra storie del territorio e assetto sociale. I luoghi ripercorsi mostrano un progressivo disfacimento di tracce materiali e dati storici del paesaggio altomurgiano, in cui sembra bizzarro affermare che il suo fascino "è indissolubilmente legato alla magnifica desolazione dei suoi panorami e alla rarefazione degli insediamenti umani" (De Felice, 2020, p. 17).

Il paesaggio dell'Alta Murgia è stato illustrato attraverso le più variegate sfaccettature artistiche, allungando lo sguardo dal 1600 fino alla seconda metà del Novecento, nei diversi aspetti e trasformazioni, naturali o derivanti dalla presenza umana, diretta o indiretta. La ricerca iconografica offre un punto di vista alternativo nella descrizione e nel racconto del paesaggio altomurgiano come archivio visuale che propone la necessità di una diversa accezione dell'approccio storico-artistico alla conoscenza dei luoghi, utili alla memoria del paesaggio.

Note

[1] In tale prospettiva, il termine 'disegno' è inteso nella sua ampiezza semantica in quanto funzionale e specifica nell'elaborazione figurativa dell'immagine e strumento di verifica degli oggetti e dei fenomeni ad essi correlati (cfr. Cocchiarella, 2009).

[2] Il territorio oggetto di studio comprende 13 comuni e precisamente Altamura, Andria, Bitonto, Cassano delle Murge, Corato, Gravina in Puglia, Grumo Appu-

la, Minervino Murge, Poggiorsini, Ruvo di Puglia, Santeramo in Colle, Spinazzola e Toritto, afferenti alle province di Bari e Barletta-Andria-Trani.

[3] Per informazioni dettagliate si rimanda al seguente articolo: <https://www.videoandria.com/alta-murgia-trovato-un-quadro-che-rivela-laspetto-del-castello-del-garagnone-con-la-vita-rurale-nel-territorio-di-spinazzola/>

Riferimenti Bibliografici

Angori, S. (2011). *La fruizione del patrimonio culturale come elemento costitutivo della cittadinanza*. Prospettiva EP, (1), 83–107.

Basile, A. (2007). Arte in Puglia dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra. In *Pittori del XX secolo. La scuola di Grottaglie, Lupo 1877–1946*.

Castoro, P. (2021). *Cronache murgiane* (Ediz. ampliata). Altamura: Centro Studi Torre di Nebbia.

Cocchiarella, L. (2009). *Fra disegno e design: Temi, forme, codici, esperienze*. Novara: CittàStudi De Agostini.

Colafranceschi, D. (2020). *Paesaggi di-segni, geo-grafie emozionali*. Ri-Vista, 69.

Correggiari, M. (2016). *Mappe emozionali. Interagire con la percezione del paesaggio* (Tesi di master, World Natural Heritage Management. Conoscenza e gestione dei beni naturali iscritti nella lista del patrimonio mondiale UNESCO).

De Felice, G. (2020). *Archeologia di un paesaggio contemporaneo: Le guerre del Novecento nella Murgia pugliese*. Bari: Edipuglia.

De Rosa, L., & Triggiani, M. (2016). *Rotte murgiane*. Edipuglia.

De Simoni, L., & De Simoni, P. (1992). Cenni storici. In L. De Simoni & P. De Simoni (Eds.). *Spazio prospettico* (p. 5). Roma: Bonacci.

Farese Sperken, C. (1996). *La pittura dell'Ottocento in Puglia: I protagonisti, le opere, i luoghi*. Napoli: Electa.

Fiore, T. (1952). *Un popolo di formiche*. Laterza.

Gattullo, M., & Morea, R. (2021). Il paesaggio dell'Alta Murgia tra riscoperta dei luoghi e nuove pratiche sociali. *Geotema* (Supplemento 4), 147-150.

Marino, P. (a cura di). (1990). *Il luogo e la contrada: arte e natura in Puglia, 1950-1990* (schede di M. Di Tursi & A. Marino). Bari: Laterza.

Mirizzi, F. (2005). *Tradizioni, oggetti e paesaggio nella prospettiva dei patrimoni culturali*. In *Oggetti ritrovati: La cultura agropastorale dell'Alta Murgia* (pp. 29–53). Altamura: Torre di Nebbia Edizioni.

Pensato, A. (1985). *Aspetti e momenti della civiltà pugliese*. Schena.

Polito, V., & Volpe, G. (Eds.). (2024). *Patrimonio culturale e comunità in trasformazione*. Edipuglia.

Rescio, P. (2023). *Ambiente, paesaggio e archeologia del Parco Nazionale dell'Alta Murgia: Dai dinosauri agli insediamenti monastici*. CSL Pegasus.

Ricoeur, P. (2009). *L'identità narrativa* (A. Baldini, Trad.). Allegoria, 60, 93–104.

Sigismondi, A. (2017). *Il Parco Nazionale dell'Alta Murgia: Paesaggio di pietra e di luce*. Adda.

SIGEA. (2010). Il patrimonio geologico della Puglia: Territorio e geositi. SIGEA.

Spizzico, R. (1993). *Catalogo d'arte*. Bari: Edizioni Dedalo. (Con contributi di P. Belli d'Elia, M. Cali, M. Dell'Aquila, R. Nigro, R. Sanesi, V. Scheiwiller, & L. Serra Valli.)

Turco, A. (2014). Introduzione. La configuratività territoriale bene comune, in Angelo Turco (Ed.), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune* (pp. 11–42). UNICOPLI.

Valente, I. (2024). L'epica del verismo sociale: Gli artisti napoletani negli anni della crisi unitaria. In S. Belenger, J.-L. Champion, C. Romano, & I. Valente (Eds.), *Napoli Ottocento. Dal sublime alla materia* (catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale, Roma). Electa.

Vargiu, L. (2019). Abitare la terra, camminando. In L. Boi, A. Cannas, & L. Vargiu (Eds.), *Abitare: Approcci interdisciplinari e nuove prospettive* (pp. 29–45). UNICApress.

Vincenzo Ciardo. (1972). *Catalogo mostra retrospettiva, Circolo Cittadino Lecce*. Editrice Salentina.

I perduti labirinti di Boboli: un esempio di stravolgimento di un giardino architettonico

Matilde Caravello

.....

Il Giardino di Boboli è uno dei più importanti giardini italiani che testimonia, attraverso tante trasformazioni, il passaggio di epoche stilistiche diverse. Questo è ben visibile confrontando le varie planimetrie che lo riproducono, iniziando dalla prima, quella del 1584 del Bonsignori, fino all'ultima del 1808 di Giuseppe Cacialli. Se tra le prime si nota l'ampliamento verso Porta Romana, risalente nel XVII secolo, tra le ultime si evidenziano le trasformazioni avvenute proprio in questa parte, nella zona dei Labirinti, al lato sud-est del Viale dei Cipressi. Infatti questi Labirinti sono caratteristici della progettazione di Giulio Parigi, durante il passaggio tra Rinascimento e Barocco, tuttavia vengono stravolti nel XIX secolo con la realizzazione di un viale carrozzabile, voluto dal Granduca Leopoldo II. È qui che si nota come uno spazio, nella sua perfezione geometrica, venga a perdere la sua identità per il solo volere del regnante, che non considera l'importanza dei caratteri del luogo.

Giardini
Patrimonio
Trasformazione paesaggistica
Paesaggio ferito
Identità del luogo

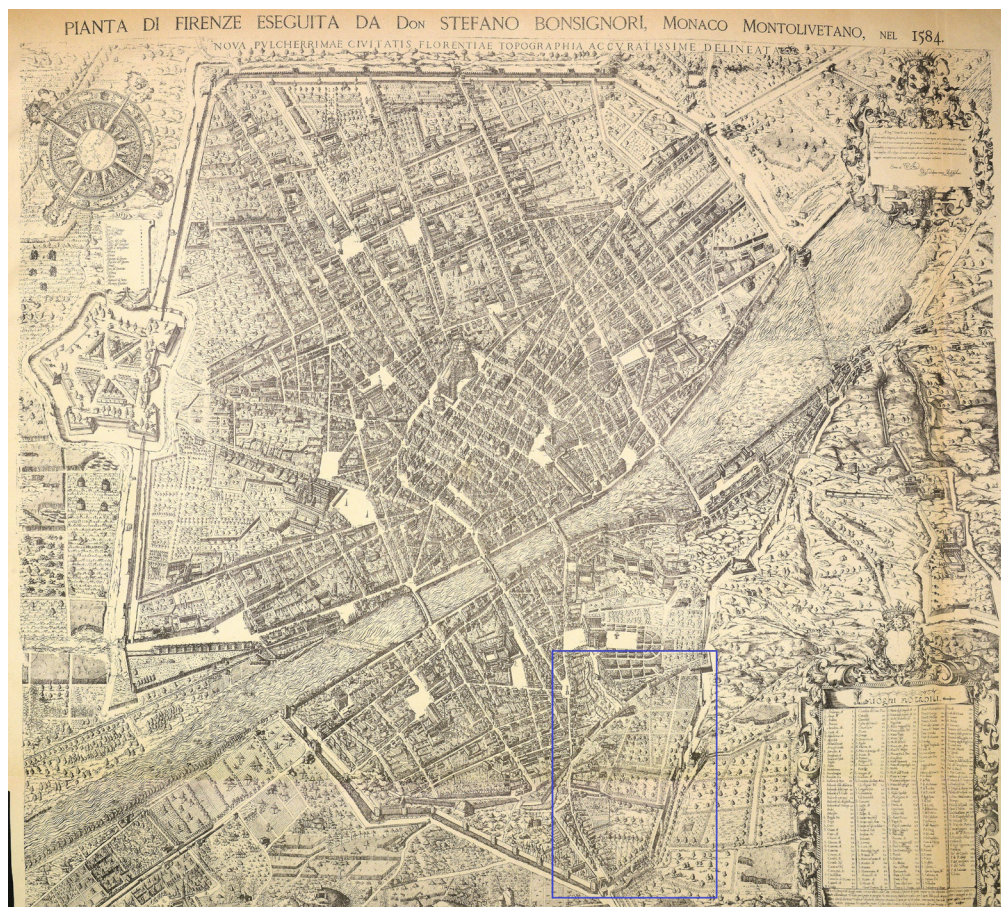
Introduzione

Il Giardino di Boboli a Firenze è un'importante testimonianza della concezione, progettazione e realizzazione dei giardini storici a livello non solo nazionale ma anche mondiale. Soprattutto per quanto riguarda il giardino rinascimentale e i suoi caratteri si ritrova ad essere una guida anche per i giardini europei. La sua disposizione dello spazio è un significativo esempio di sfruttamento degli strumenti geometrico-progettuali che viene utilizzato non solo per quanto riguarda le architetture ma anche, appunto, gli spazi aperti. All'interno di esso, inoltre, si riscontrano grandi trasformazioni dovute al cambiamento di reggenza granducale e ai passaggi di epoche diverse. Alcune di queste trasformazioni, però, risultano eccessive, addirittura invasive, tanto da determinare la perdita, in alcuni punti, dei caratteri identitari del giardino, come nel caso dei Labirinti.

La maglia seicentesca

In seguito all'ampliamento di Giulio Parigi [1], effettuato a partire dal primo decennio del 1600 – il primo pagamento per il cantiere risale al giugno 1612 (Angelotti, 2017) – la zona situata oltre le mura, nel versante sud-ovest della collina, passa dalla destinazione a campi coltivati, come si evince dalla pianta del Bonsignori, datata 1584 (fig. 1, riquadro azzurro), ad essere inglobata nel progetto del grande giardino mediceo urbano. Qui viene sviluppato un grande viale centrale principale, il Viale dei Cipressi, che inquadra dall'alto, dalla zona del Prato dei Castagni, la parte più in basso, cioè quella dell'Isola. Questo diventa, quindi, grazie alle quinte verdi costituite dai cipressi, cannocchiale prospettico perfetto, terminante in un punto di fuga cruciale, l'Isola, protagonista principale di questa trasformazione. Ai lati di detto viale vengono sviluppati, da un lato in tre zone e dall'altro in una, i cosiddetti Labirinti, percepibili solo a chi vi si addentra. In modo del tutto simile, nella seconda metà del XVII secolo nel parco di Versailles, ritroviamo dei luoghi segreti, nascosti alla visione d'insieme di chi si trova sulla terrazza sommitale, da cui è visibile solo lo stradone principale (figg. 2-3, a confronto). A Boboli, come si può leggere nelle piante che vengono realizzate dal 1709 al 1808, questi luoghi caratteristici avevano una forma precisa, costituita da circonferenze concentriche, ellissi concentriche

Fig. 1. Fondo Comune di Firenze, serie Miscellanea di disegni, "Pianta di Firenze eseguita da Don Stefano Buonsignori, 1584" CF car 196/028 ASCFi (Archivio Storico del Comune di Firenze). Su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze. In blu il rettangolo sovrapposto all'immagine originale mostra la zona dell'ampliamento seicentesco nel XVI secolo.



o poligoni spezzati, inscritti in parallelogrammi o trapezi e divisi in quattro o otto parti da vialetti che, muovendosi dai viali circostanti, conducevano al centro. Intorno a questi Labirinti si possono notare le ragnaie, zone verdi boschive destinate alla caccia effettuata con reti dette ragne: quella verso le mura meridionali detta Della Pace e quella di separazione con il bacino dell'Isola, detta appunto Dell'Isola (Nizzi Grifi, 2002). Al limite della ragnaia Della Pace vi era la Fontana dei Mostaccini, opera dello scultore Romolo Ferrucci del Tadda [2], del 1621 e ancora esistente. Si viene, quindi, a notare come le maglie geometriche, di tradizione prettamente rinascimentale, continuano ad essere utilizzate, sebbene con qualche variazione. Infatti le principali forme geometriche sono proprio quella perfetta,

Fig. 2. a sinistra, vista del Vialone dei Cipressi verso l'Isola. Matilde Caravello, 2019, Viale dei Cipressi, Giardino di Boboli, Gallerie degli Uffizi, Firenze. crediti fotografici: @mathildecaravello



cioè il cerchio, ma anche la sua trasformazione dinamica, ovvero l'ellisse. Questa viene ampiamente applicata non solo nei Labirinti ma anche nella stessa Isola. Dalla lettura delle geometrie in pianta è, quindi, possibile notare la transizione tra le varie epoche: l'uso dell'ellisse testimonia l'applicazione di nuove regole, quelle del Barocco, in tal modo si perdono la tradizionale staticità e perfezione rinascimentale legate alla circonferenza. La stessa orografia del terreno, insieme alle preesistenze, aiuta lo sviluppo di una progettazione geometrica meno rigorosa. Infatti i poligoni nei quali sono inscritte le ellissi e i cerchi non sono quadrati ma parallelogrammi, se non addirittura trapezi, seguendo la direzione data dalle mura di cinta del giardino, che coincidono con le mura cittadine, e dalla direzione del viale centrale. Quello che si doveva formare era, quindi, un complesso di viali e vialetti, di diverse dimensioni, che invitavano il visitatore a percorrerli per vedere dove portavano. Si arrivava al centro di questi luoghi, in piccole radure, dette Sale. Di questi spazi, in particolare del primo che è anche il più grande, scendendo dal vialone ne dà un'accorta descrizione Gaetano Cambiagi [3] (1757). Secondo lui questo luogo, detto Labirinto Vecchio, al centro del quale si trovava il Prato della Danza, lontano circa 60 passi dallo "stradone" (Cambiagi, 1757, p. 43), era costituito da una struttura in mu-

Fig. 3. a destra, vista del viale principale di Versailles verso il Gran Canale. Matilde Caravello, 2025, Fontana di Latona e Gran Canale, Giardino della Reggia di Versailles. crediti fotografici: @mathildecaravello

ratura, larga in totale 17,50 m (30 braccia fiorentine) e lunga 35 m (60 braccia fiorentine). La sua altezza si aggirava intorno al 1,75 m (3 braccia), quindi leggermente più alto dell'occhio umano (circa 1,70 m); alla sommità di questo muro si trovavano delle "pilette" (Cambiagi, 1757, p. 43) che fungevano da abbeveratoi per uccelli, distanti l'una dall'altra 3,5 m (6 braccia fiorentine), ugualmente posizionate anche in basso alla parete stessa:

"Avanti però di arrivare alla sopraddetta seconda coppia di Statue, attraversando a mano sinistra un Viale; è in distanza di circa 60 passi dallo stradone, ritrovasi un luogo murato, dell'altezza di poco più di braccia 3 di forma ovale lungo braccia 60 e largo braccia 30, che comunemente da tutti viene chiamato il Laberinto, è questo fabbricato per di dentro con li suoi muriccioli di pietra, sopra i quali attorno attorno vi sono incavate alcune pilette, in distanza tra esse di braccia 6, ove dall'una e dall'altra scorre l'acqua, le quali probabilmente furono fatte, affinché gli uccelli possano abbeverarsi, dandole ornamento per di sopra a i muriccioli, come anco per di sotto a i medesimi alla parete varj lavori di rozze spugne; si entra in questo Laberinto per tre porte, e sopra le medesime vi sono due animali di pietra, cioè, sopra a quella del mezzo due Leoni, e nelle laterali due Tigri, e due Cani, come pure altri due Cani in faccia all'entrata di mezzo si vedono. Questo luogo è situato in una parte più remota circondato d'ogni intorno da cipressi e lecci, che con i loro rami quasi affatto lo ricoprono a guisa di una folta boscaglia, ed è all'interno il suo passaggio vien diviso con diversi piccoli viali pure di forma ovale, che tra di loro vanno la comunicazione". (Cambiagi, 1757, pp. 43-44).

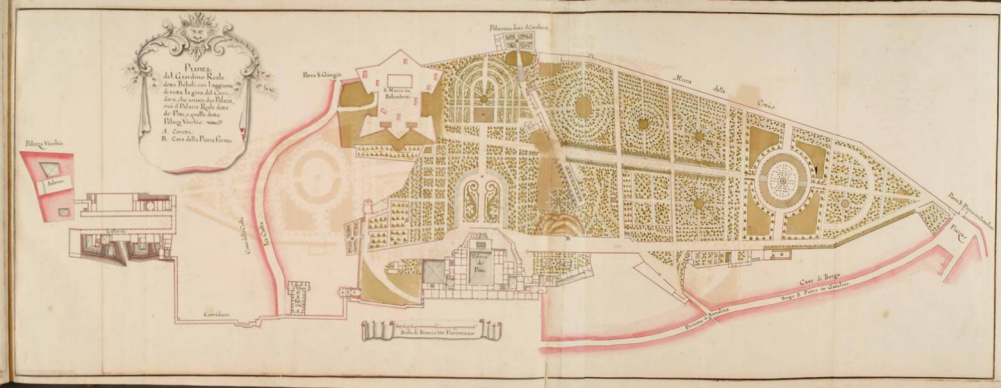
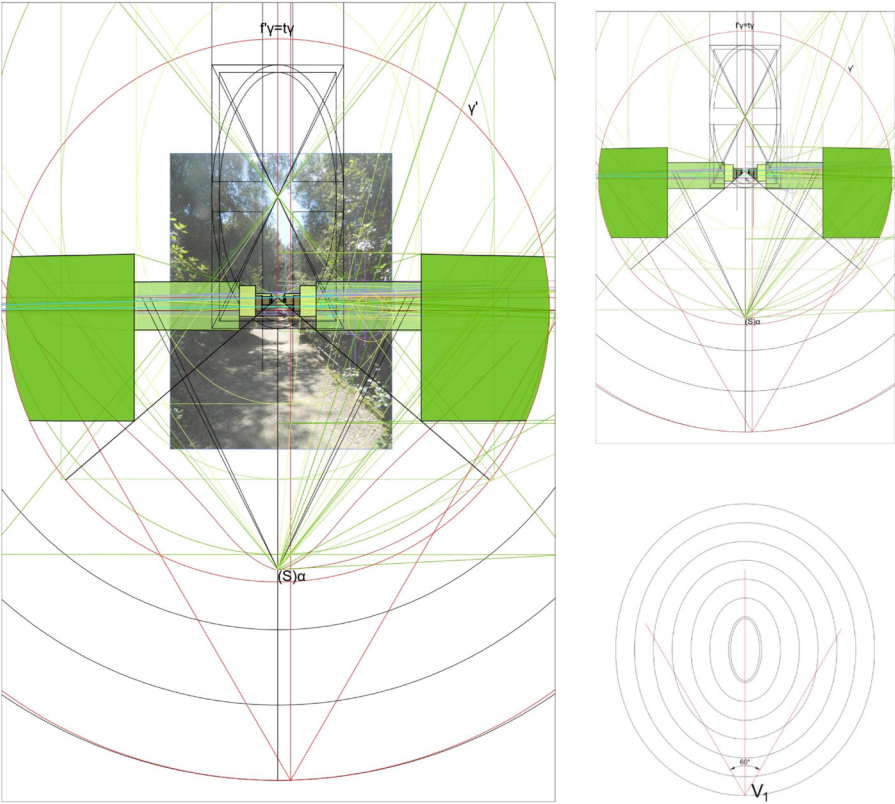
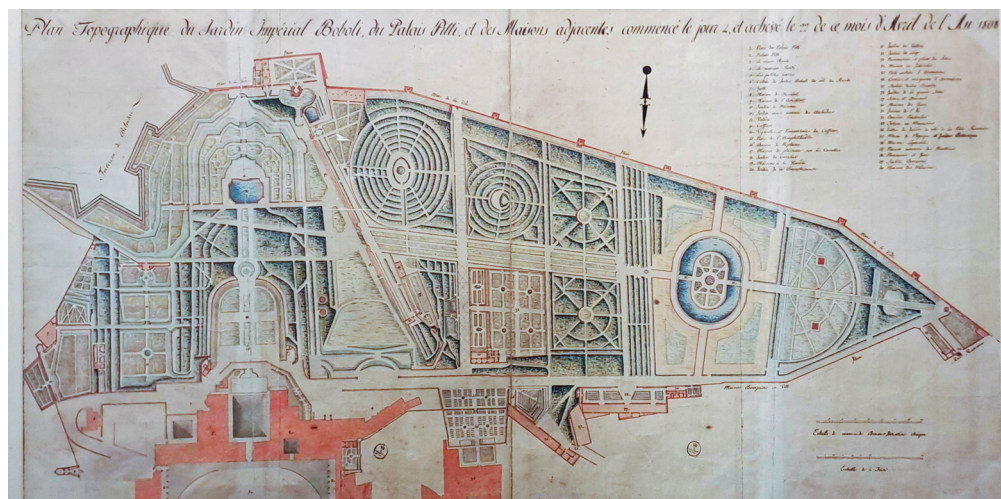


Fig. 4. Giuseppe Ruggieri, Pianta del Giardino di Boboli in Pianta de palazzi, giardini, ville et fabbriche dell'altezza reale del sereniss. Gran duca di Toscana, 1742, ms., cart., mm 513 x 713 (Firenze, BNCF, Palatino 3.B.1.5 striscia 1439, c.6) Su concessione del Ministero della Cultura /Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze Si vieta ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

All'interno di questo labirinto vi erano due viali disposti ortogonalmente tra loro. Uno portava dallo stradone alle mura meridionali, mentre l'altro dalla strada che portava alla conserva – cioè alla riserva d'acqua – della cosiddetta Lavacapo alla Cerchiata Grande. All'esterno era circondato da alte siepi di alberi che lo ricoprivano, soprattutto allori e lecci (Angelotti, 2017). Queste siepi formavano delle ellissi concentriche più alte, di altezza pari a quella di una ragnaia, cioè circa 3 metri. Tale descrizione è leggibile nella planimetria del 1742 di Giuseppe Ruggieri, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Firenze, BNCF, Palatino 3.B.1.5 striscia 1439, c.6) (fig. 4). Da una ricostruzione prospettica eseguita per questo studio è possibile apprezzarne la vista dal Viale dei Cipressi (fig. 5). Tale ricostruzione è stata sovrapposta a una foto dello stato attuale con l'inserimento settecentesco della Fontana

Fig. 5. Ricostruzione del Labirinto Superiore (o Vecchio), perduto, secondo Gaetano Cambiagi, con foto dell'autrice dello stato attuale e l'aggiunta settecentesca della Fontana degli Uccellini al centro del Prato della Danza. Matilde Caravello, 2019, Giardino di Boboli, Gallerie degli Uffizi, Firenze A lato: in alto la prospettiva senza riferimento, in basso il punto di vista in pianta.





degli Uccellini al centro del Prato della Danza. Questa fontana, alta circa 1,40 m, rimaneva più bassa rispetto alle mura perimetrali interne del Labirinto Vecchio. Questo elemento di arredo viene descritto successivamente agli scritti di Cambiagi da Francesco Inghirami [4] (1819), che riporta una versione leggermente diversa da quella del suo predecessore. Qui, infatti, oltre all'aggiunta della Fontana degli Uccellini, complesso scultoreo in marmo, e di sedute poste intorno, vi è anche quella di alcune piante di cipressi e lecci posti subito attorno alle mura perimetrali della struttura centrale, che risulta essere non più di tre braccia ma di due:

"In faccia alla già indicata apertura ch'è a sinistra del gran viale, fa capo una via che per entro il bosco conduce, alla distanza di sessanta passi dal viale maggiore, ad un recinto ellittico di muro, dell'altezza poco più di due bracci, lungo 60 e largo 30. Vi sono dentro dei sedili di pietra con alcune vaschette, oltre quella del mezzo ch'è in marmo, e per ornato e per inviarvi a bere gli uccelli, acciò si annidino più volentieri nel bosco. Ha due aperture, e sopra i pilastri d'una di esse sono due Leoni di pietra. Contornano questo luogo alte piante di cipressi e di lecci, che gli fan quasi cupa volta coi rami loro già vecchi; ed all'intorno prosegue il bosco simetricamente tagliato a ripetuti viali concentrici, interrotti da altri come raggi che dal centro si partono, e stendonsi fino agli ultimi giri, ed all'estremità del bosco tenuto dall'arte ad uno stesso livello d'altezza, che per tal simetrica maniera, ed in un tempo stesso confusa per la mol-

Fig. 6. Matilde Caravello, 2026. Giuseppe Cacialli, *Plan Topographique du Jardin Impérial Boboli, du Palais Pitti et des maisons adjacentes*, del 1808. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (GDSU, autore: Carcopino Antonio, n° inv. 5599A).

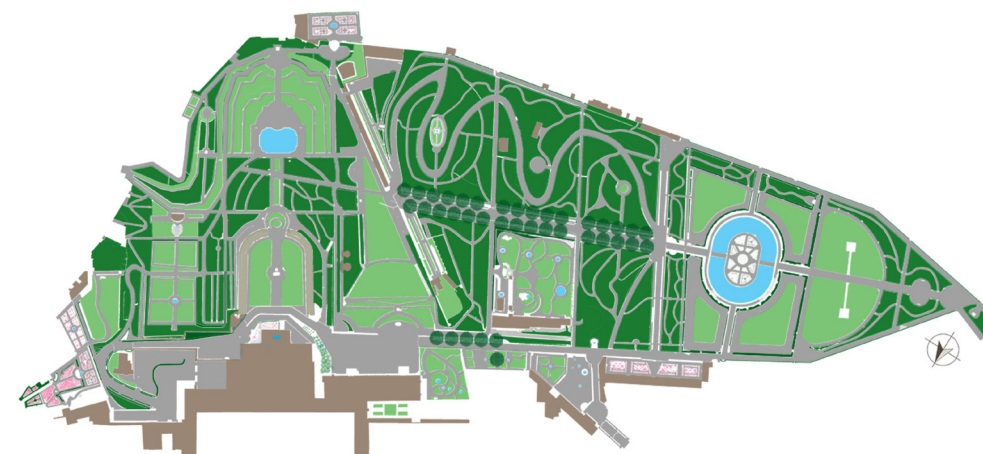


Fig. 7. Elaborazione dell'autrice della planimetria dello stato attuale del Giardino di Boboli (su dwg di base di proprietà delle Gallerie degli Uffizi).

tiplicità di questi piccioli viali, vien detto il Laberinto di Boboli" (Inghirami, 1819, pp. 66-67).

Tale descrizione fa riferimento alla planimetria di Giuseppe Cacialli [5], Jérôme de Carcopino, *Plan Topographique du Jardin Impérial Boboli, du Palais Pitti et des maisons adjacentes*, del 1808, conservata presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (GDSU, autore: Carcopino Antonio, n° inv. 5599A) (fig. 6).

Lo stravolgimento ottocentesco

Sebbene tali elementi caratteristici siano stati più volte restaurati, anche dallo stesso Granduca Pietro Leopoldo di Lorena, che voleva riportare il giardino alla magnificenza originale, andata un po' persa dopo tanti anni di incuria (Angelotti, 2017), sotto il governo di suo nipote Leopoldo II questa disposizione tanto precisa e geometrica si venne completamente a perdere. Infatti egli voleva svecchiare il giardino, ritenuto antico, e renderlo all'avanguardia rispetto al gusto dell'epoca, ovvero quello paesaggista-romantico (Angelotti, 2017). Inoltre era fondamentale per lui avere la possibilità di risalire in carrozza la ripida pendenza dal Viale dei Platani al Prato dei Castagni. Per fare ciò, nel 1834, incaricò l'architetto Pasquale Poccianti [6], con supporto anche dell'allora giardiniere Angiolo Pucci [7], di riprogettare la zona dei Labirinti in modo più naturale, realizzando un viale "sinuoso" (Angelotti, 2017, p. 10) che potesse essere percorri-

bile in carrozza: il cosiddetto Viale Carrozzabile (Nizzi Grifi, 2002). Percorrendolo a piedi, inoltre, era possibile poter godere di viste sulla città e sostare in zone di riposo (Angelotti, 2017). Tale viale, secondo quanto è ancora tutt’oggi leggibile in pianta (fig. 7) e percepibile in prospettiva, stravolse completamente i Labirinti che andarono così perduti. Di essi sono rimaste solo le cosiddette Sale centrali e le scalette che permettevano di passare da uno all’altro.

Il senso di orribile

In seguito a questa pesante trasformazione, imputabile come spesso capita, a motivi funzionali ma anche alla volontà di chi aveva il potere, il giardino di Boboli ha perso un’importante *topos* proprio, che testimoniava un periodo fondamentale, quello Barocco. I Labirinti, infatti, si ponevano principalmente come fonte di divertimento e gioco, ma anche di riflessione filosofica: secondo il modello dell’*Hypnerotomachia Polifili*, che descrive Francesco Colonna [8] nel 1499 di forma circolare, dovevano rappresentare un percorso di purificazione dell’anima verso l’idea di amore più puro una volta arrivati al centro. Qui si trovava una statua di Venere, a rappresentare appunto questo percorso spirituale (Colonna, 1499). Per analogia anche al centro dell’Isola di Boboli si trovava una statua di Venere, che però venne sostituita dal complesso scultoreo di Oceano nel 1636 (Nizzi Grifi, 2002, p. 28). Secondo questo schema filosofico, seppure quindi il labirinto poteva dare inizialmente un senso di smarrimento, una volta ritrovata la via centrale si arrivava alla felicità, condizione andata completamente persa dopo la trasformazione. L’adeguamento del giardino al gusto di un’epoca, definendo quello che apparteneva alle epoche precedenti “monotono” (Angelotti, 2017, p. 104), ha fatto sì che Boboli perdesse una parte della propria identità. In tal modo si è creata una ferita alla sua integrità e tale intervento, definito “devastante” (Galletti, 2003, p. 62), sebbene da una parte sia la testimonianza del periodo romantico di Boboli, dall’altra, purtroppo, diventa, come era in uso fare nei passaggi tra stili diversi, un’operazione di totale stravolgimento le cui cicatrici diventano le sole testimonianze del precedente assetto (fig. 8). Il mancato mantenimento dei Labirinti e quindi il disegno di determinati spazi, facente parte di un progetto più ampio e appartenente all’ampliamento seicentesco del giardino, è andato a compromettere l’essenza stessa di questa totalità.



Sebbene quindi ad oggi, per conoscere e trasmettere alle generazioni future tutte le trasformazioni di un giardino – o più in generale di un paesaggio –, è necessario conservarlo allo stato di fatto, dall’altra non si può non notare come alcune di queste sono azioni che compromettono l’unicità, la lettura e la comprensione di parti del territorio, in questo caso spazio verde all’interno del tessuto urbanizzato. Oggigiorno quello che il visitatore percepisce è davvero solo un senso di disorientamento, in quanto si ritrova a percorrere il viale carrozzabile senza avere un riferimento pratico di dove fisicamente si trovi e, se cerca di addentrarsi nei boschetti che sono sorti intorno alle Sale, si viene davvero a perdere in quello che potrebbe benissimo essere un bosco di macchia toscana, senza avere la minima percezione di trovarsi all’interno della città di Firenze. La perdita di determinate geometrie e di visioni prospettiche diventa, quindi, riprova di come all’uomo spesso manchi il senso del bello e dell’armonia e preferisca rivolgere il proprio interesse solo all’utile, tanto da arrivare in tal modo a creare un senso di horror.

Fig. 8. "Rilievo catastrale del giardino di Boboli detta di San Niccolò e Santo Spirito", 1884 sezione C foglio n.2 (325/2), ASCFi (Archivio Storico del Comune di Firenze). Su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze.

Conclusioni

La costruzione prospettica del Labirinto Superiore, oggi andato perduto, evidenzia l'importanza degli strumenti di disegno e di ricostruzione grafica utili per recuperare geometrie andate perdute. Le trasformazioni paesaggistiche, in particolare quando si parla di giardini, sono atti delicati che vanno saputi progettare con attenzione e cura, soprattutto quando si tratta di testimonianze storiche di elementi che hanno valore di civiltà. Per Boboli i Labirinti sono sempre stati parte caratteristica e identità del giardino, riportati in più descrizioni, soprattutto da chi ne rimaneva colpito e meravigliato. Fra questi ricordiamo, insieme al Cambiagi e all'Inghirami, anche Francesco Maria Soldini con *Il Reale giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue* del 1789 e Agostino Ricci con la *Nota dei boschi che formano il salvatico del Reale Giardino di Boboli* del 1769-1780 (Nizzi Grifi, 2002). La perdita di tali caratteri identitari determina una forte critica alle opere di trasformazione che vengono effettuate in questi parchi storici nell'arco della loro storia. Proprio da questi errori, al giorno d'oggi, dovremmo imparare e capire la necessità di mettere più attenzione e cura nello svolgere attività di manutenzione, restauro e progettazione del patrimonio culturale a cui parchi e giardini storici appartengono, in modo da non stravolgerli, altrimenti si rischia di lasciare un senso di *locus horribilis*.

Note

[1] Giulio Parigi (1571 Firenze, 1635 Firenze) architetto, matematico, incisore e scenografo italiano.
[2] Romolo Ferrucci del Tadda (1544 Fiesole, 1621 Firenze) scultore italiano.
[3] Gaetano Cambiagi (1721-1725 Firenze, 1795 Firenze) editore, letterato italiano.
[4] Francesco Inghirami (1772 Volterra, 1846 Fiesole) archeologo, incisore, autore e disegnatore italiano.

[5] Giuseppe Cacialli (1770 Firenze, 1828 Firenze) architetto italiano.
[6] Pasquale Poccianti (1774 Bibbiena, 1858 Firenze) architetto italiano.
[7] Angiolo Pucci (1791 Firenze, 1867 Firenze) giardiniere granducale dei giardini di Villa La Petraia e Boboli.
[8] Francesco Colonna (1443 Venezia, 1527 Venezia) frate domenicano italiano.

Riferimenti bibliografici

Angelotti, D. (2017). *Il Giardino di Boboli e i suoi labirinti*. Roma: De Luca Editori D'Arte
Cambiagi, G. (1757). *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi custode delle due pubbliche biblioteche Magliabechiana, e Marucelliana alla Nobilissima Dama la Signora Marchese Maria Teresa Ginori Ne' Marucelli*. Firenze: Stamperia Imperiale.
Colonna, F. (1499). *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque*

obiter plurima scitu sane quam digna commemorat. Aldo Manuzio, Venezia.
Galletti, G. (2003). Il periodo della Restaurazione. In M. L. Medri (a cura di). *Il Giardino di Boboli*. Silvana Editoriale, pp. 62-69.
Inghirami, F. (1819). *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*. Firenze: Giuseppe Molini e Co.
Nizzi Grifi, A. (2002). *La fontana dei Mostaccini e gli antichi Labirinti nel Giardino di Boboli*. Sillabe.

Il linguaggio visivo dell’utopia.

Il paesaggio nei collage e fotomontaggi architettonici degli anni Sessanta

Fabio Colonnese, Antonio Schiavo

.....

Il presente contributo si pone l'obiettivo di indagare le rappresentazioni del paesaggio nel suo complesso rapporto con l'architettura — fino alla scala infrastrutturale — realizzate attraverso le tecniche compositive del fotomontaggio, e in particolare del fotoinserimento e del foto-collage. Benché queste siano tecniche già largamente in uso a partire specialmente dagli anni Venti del Novecento, è negli anni Sessanta che si caricano di significati rinnovati o inediti, "in una tempe-rie politica [sociale e culturale] di sensi e bisogni nuovi" (Carducci); che, seppur con diverse e mute-voli sfaccettature, si sentiva in tutto il mondo. Tali elaborati grafici si caricano di valori che vanno al di là della resa estetica finale, sfociando nella contestazione, nell'immaginario e nell'utopia. Sono stati scelti quattro casi studio, eterogenei ma tra loro parzialmente connessi: Hans Hollein con il ciclo di fotomontaggi intitolato Trasforma-zioni; Arata Isozaki e il progetto *The Future City* (The Incubation Project), presentato con la tecni-

ca del fotomontaggio; *Superstudio* il cui celebre Monumento Continuo e la relativa lunga serie di fotomontaggi assumono i toni di un manifesto grafico; ed infine Luigi Pellegrin, con il suo Vet-tore habitat a scala geografica e i numerosi fo-toinserimenti inseriti per contrasto all'interno di diversi paesaggi.

Utopia
Fotomontaggio
Collage
Immaginario
Contrasto

Introduzione

Verso la fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, esaurita la fase più urgente di ricostruzione post-bellica, la cultura architetto-nica inizia a riflettere criticamente sui paradigmi dell'industria delle costruzioni e ad abbandonare quei modelli che, in qualche modo, erano derivati dalla medesima idea di progresso che aveva condotto agli orrori della guerra (Hartoonian, 2022). La produzione di utopie urbane e architettoniche da parte di molti autori occiden-tali e orientali testimonia la spasmodica ricerca di 'nuovi' modelli con cui costruire una sorta di 'nuova' innocenza per una 'nuova' società. Alcuni architetti prediligono un ritorno alla natura, adot-tando esplicitamente le sue forme, da Le Corbusier, con l'eretica cappella di Ronchamp, ad Alvar Aalto, ovviamente. Una certa at-tenzione viene riservata all'architettura primitiva e all'habitat ru-pestre, così come all'architettura spontanea, disvelata da Bernard Rudofsky nella celebre mostra *Architecture without Architects* inaugurata al MOMA di New York nel 1964 (Rudofsky, 1964).

Alcuni di questi autori concepiscono i loro progetti in ambienti naturali o solo parzialmente antropizzati che fanno intenzional-mente riferimento ad una specie di Arcadia pre-industriale; altri li collocano invece più esplicitamente in paesaggi di rovine rispetto ai quali propongono approcci in critica continuità col passato. In molti casi, scelgono deliberatamente di esprimere i loro pensieri progettuali attraverso fotomontaggi e collage che avranno un grande successo, fino a divenire l'icona dei movimenti e dei gruppi più radicali (Cook, 1970; 2008). Si tratta, come è noto, di tecniche che erano state sperimentate già alla fine dell'Ottocento (Nerdin-ger, 1986), sviluppate dagli artisti delle avanguardie e adottate dagli architetti a partire dagli anni Venti del XX secolo — si pensi a Mies van de Rohe e al celebre grattacielo di Berlino, ad esempio (Lepick 2001; Mertins 2001; Stierli 2011, 2018). Dopo aver promosso un lin-guaggio formale anti-accademico ed eversivo, erano state messe all'indice dai regimi totalitari insieme a tutta quell'arte definita 'de-genere' (Becker, 2008)[1]. In questo senso, il fotomontaggio e il col-lage fotografico si erano conquistati anche storicamente il valore di dispositivi critici nei confronti del 'sistema' (Shield, 2014). Que-sto aspetto è connaturato alla loro produzione, al fatto che mostri-no, allo stesso tempo, un esito visivo, il processo che lo genera e la diversa provenienza dei materiali. Esibendo l'arte del montaggio, soprattutto il collage mette in scena una realtà non più continua e

organica, ispirata alla natura umana, ma discreta e imperfetta, filtrata dalla produzione industriale.

Tra i tanti esempi storici esistenti di come questo atteggiamento emerga nelle rappresentazioni, si pensi al gioco di carte Myriorama realizzato da Jean-Pierre Br s nel 1824 per costruire vedute di giardini pittoreschi secondo miliardi di combinazioni possibili (fig. 1).

Nel XX secolo, nell'epoca della riproducibilit  meccanica investigata da Walter Benjamin (1966), proprio il montaggio si afferma come principio fondatore dell'arte moderna, per la capacit  di riflettere l'esperienza frenetica e dissociata dell'uomo moderno, di cui il collage fotografico appare una diretta espressione visiva. A questo si aggiunge che il collage riflette anche una evidente crisi della rappresentazione e, in particolar modo, del disegno, nel costruire almeno una finzione di unit , ordine e gerarchia capace di evocare i modelli del passato. Mentre il fotomontaggio aspira a dissimulare l'inserimento del nuovo nell'esistente, attraverso l'armonizzazione prospettica, cromatica e luministica della 'figura' con lo 'sfondo', il collage esplicita l'idea di contrasto. Con i suoi frammenti che rimandano caoticamente a spazi, tempi e strutture (prospettiche) diverse, quando non antagoniste, mette in scena un mondo privo di unit  e armonia, segnato piuttosto dai conflitti e abitato da ruderi incomprensibili che, di fatto, sembrano quasi invocare l'avvento di un nuovo ordine. Ma il collage fotografico permette anche risultati semantici e comunicativi che sarebbero impossibili col disegno. Dove il disegno svolge la funzione primaria di trasmettere i dati spaziali di un progetto, il collage pu  richiamare direttamente l'esperienza dei luoghi e del loro contesto. Dove il primo ricorre a codici e simbologie in relazione alla scala di riduzione scelta, il secondo pu  ridurre interi territori al giardino di una casa o ingigantire frammenti per farne edifici o monumenti. E tutto questo facendo leva sulla 'cooperazione interpretativa' del lettore, come scriver  Umberto Eco (1979) elaborando il concetto di 'opera aperta'. Proprio in virt  dell'indissolubile legame che i frammenti fotografici mantengono col contesto di riferimento, certi collage degli anni Sessanta, che caratterizzano l'espressione degli ambienti radicali artistici e architettonici della controcultura (Taylor, 2004, pp. 189-193), possono acquistare un significato peculiare: possono apparire una sorta di lista di materiali e forme da cui ripartire, immaginando modi diversi di combinarli, con maggiore attenzione ai luoghi e un certo scetticismo rispetto all'agenda industriale e al mito del boom economico. Allo stesso tempo, riflettono il potere dei nuovi media — si pensi alla transizione



Fig. 1. Myriorama, Ria
Holler München, 1977.

dalla *Age of Literacy* alla *Electric Age* descritta da Marshall McLuhan (1967) — di connettere il globo ad una scala mai vista, creando le premesse per una societ  pi  unita e consapevole.

Casi studio (Hollein, Isozaki, Superstudio, Pellegrin)

Hans Hollein

Tra il 1963 e il 1968, l'architetto austriaco Hans Hollein (1934-2014) realizza un ciclo di fotomontaggi dal titolo *Transformations*. Sono generalmente costituiti da fotografie di paesaggi rurali, con piccole case tra campi coltivati, a cui sono sovrapposti elementi fuori contesto e/o fuori scala dall'effetto stranianti. Si tratta generalmente di prodotti della civilt  industriale decontestualizzati oppure, sulla falsariga delle parallele esperienze della Pop-Art, ingigantiti per attribuirgli il valore di monumentali emergenze artificiali.   importante sottolineare che i fotomontaggi sono presentati come veri e propri progetti. *Aircraft Carrier City in Landscape* presenta una veduta panoramica della campagna, formata da un mosaico orizzontale di quattro fotografie con l'immagine di una portaerei americana arenata fra le colline, una sorta di nuova arca che rimanda alle tecnologie pi  avanzate del tempo ma che, allo stesso tempo, appare un relitto di un evento bellico del passato. In *Highrise Building*, il titolo stesso aiuta a interpretare la candela

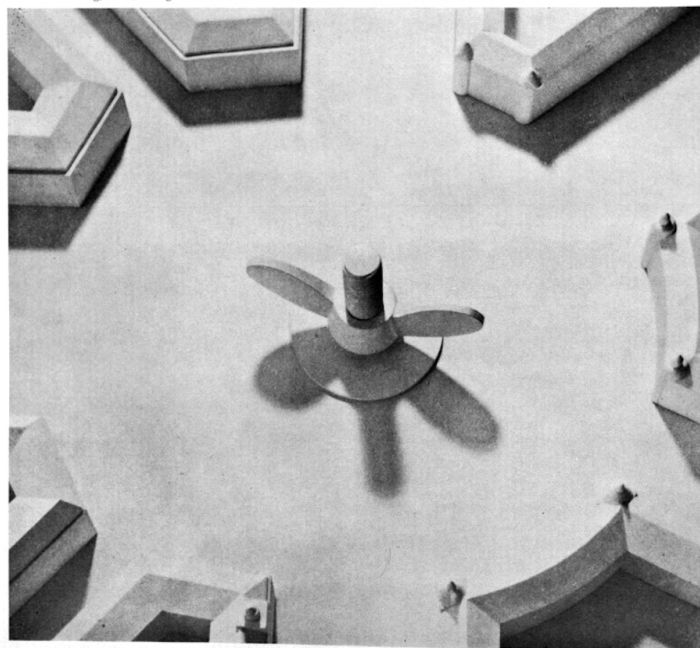
per l'accensione del motore come un grattacielo che rimanda all'idea di metropoli novecentesca espressione di una inossidabile fede nel progresso industriale e scientifico e, parallelamente, alla implicita impossibilità di sottomettere tali mastodonti ai codici del linguaggio architettonico. Questo risponde allo slogan *Alles ist Architektur* (fig. 2), coniato dallo stesso Hollein sul primo fascico-



Hans Hollein, 1964, High-rise-building (Collection Museum of Modern Art, New York)

ALLES IST ARCHITEKTUR

Claes Oldenburg, 1966, Die große Schraubenmutter, Monument für einen Platz in Stockholm.



8

Fig. 2. Hans Hollein,
Alles ist Architektur,
1968, fotomontaggi
(Hollein, 1968, p. 8).

lo-manifesto di *Bau Magazin*, sulla cui copertina appare una gigantesca fetta quadrata di groviera sullo skyline di Vienna (Hollein, 1968). L'eterogenea raccolta di immagini di 27 pagine, che accoglie anche alcune sue composizioni, intende dimostrare che l'architettura non è solo ciò che è identificato dai linguaggi propri della disciplina, riprendendo quanto implicitamente suggerito da Adolf Loos nel concorso del Chicago Tribune del 1922 con l'iconica e ironica proposta di un grattacielo a forma di colonna dorica.

Arata Isozaki

Attraverso il fotomontaggio, l'architetto giapponese Arata Isozaki (1931-2022) invece radicalizza e sublima il suo rapporto col trauma della distruzione improvvisa e, per certi versi, umanamente incomprensibile, prodotta dalle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki nel 1945. Nell'ambito degli studi per l'espansione di Tokio, nel 1962 Isozaki presenta il progetto *The Future City (The Incubation Project)* in forma di fotomontaggio, con idee che porteranno poi alla celebre e sfortunata installazione *Electric Labyrinth* alla XIV Triennale di Milano del 1968, distrutta dai contestatori sessantottini. In questa occasione, Isozaki sviluppa alcune idee di città verticale e sospesa già elaborate da Kenzo Tange, ipotizzando un sistema insediativo composto da strutture a ponte sospese tra nuclei strutturali cilindrici. Si tratta quindi di una città 'nuova' in grado di crescere in ogni direzione e di sovrapporsi alla vecchia. Il nuovo layer si sviluppa senza stravolgere quello sottostante che, di fatto, viene trattato alla stregua di un sito archeologico da preservare. Questa idea è esplicitata nel fotomontaggio di Isozaki, dove una vista prospettica delle nuove architetture è inserita in una fotografia con i resti di un tempio greco. In particolare, Isozaki dispone i nuclei cilindrici portanti in diretta continuità con i frammenti delle colonne doriche scanalate ancora eretti, idealmente ingigantite alla scala della megastruttura dalla presenza di riferimenti misurabili come le automobili sulle autostrade. Anche qui sono molte le letture possibili di una tale immagine, come l'idea di resistenza alla distruzione, espressa dal legame formale tra le colonne e i nuclei cilindrici, che assumono un valore simbolico di totem. D'altro canto, si tratta di un'architettura che già riflette sul suo futuro stato di rovina, quasi un imprevedibile rimando ad alcuni concetti estetici di John Ruskin, visto che, come sostiene lo stesso Isozaki, "Le città incubate sono destinate all'auto distruzione / le rovine sono lo stile delle nostre future città" (fig. 3) [2].

Superstudio

L'atteggiamento critico che emerge dai lavori di Hollein e Isozaki trova una sponda in Italia nelle ricerche di Superstudio. A metà degli anni Sessanta, Cristiano Toraldo di Francia (1941-2019), indagando sulle connessioni tra architettura e natura — e quindi tra architettura e paesaggio — pone le basi per un profondo ripensamento di tale rapporto. La scintilla che accende la miccia è l'alluvione di Firenze del novembre del 1966. L'evento attribuisce alla città l'immagine di un'effimera tragedia, un quadro drammatico ma al contempo 'stimolante' e ispiratore. Il piano astratto dell'acqua cancella momentaneamente l'attacco a terra degli edifici fiorentini e attribuisce nuovi significati al rapporto tra naturale e artificiale. Da qui emerge il "passaggio dall'Alles ist Architektur di Hans Hollein al concetto che 'tutto è paesaggio', in cui si assiste a una sintesi tra natura e architettura, in cui quest'ultima assume il ruolo di restauratrice del paesaggio stesso, colmando e integrando quelli che Toraldo di Francia chiama i "non luoghi, cioè i vuoti frutto di azioni naturali" (Toraldo di Francia, s.d.).

In questa temperie egli sviluppa la sua innovativa tesi di laurea, caratterizzata da un progetto per metà "di un nuovo edificio e per metà [di un] restauro di una natura lesionata" (Toraldo di Francia, s.d.); un lavoro intitolato *Macchina per vacanze*, facente parte di una più ampia ricerca chiamata *Architettura tecnomorfa*.

Il Superstudio nasce insieme ad Adolfo Natalini un mese dopo l'alluvione, perseguendo, già dal 1969, "una nuova oggettualità, più solida e immanente" (Toraldo di Francia, s.d.) e con una forte valenza comunicativa, ma non ancora legata alla scala del paesaggio; tuttavia dagli *Istogrammi d'architettura* alla celebre proposta intitolata *Il Monumento Continuo*, il passo è breve. *Il Monumento Continuo* è un sistema di superfici e volumi incolori scanditi da una quadrettatura che rimanda, allo stesso tempo, alla scala umana e allo standard industriale. Il concept viene testato per anni a diverse scale e in diversi contesti geografici, illustrato sia attraverso uno storyboard a schizzi, concepito per la produzione di un film, che mediante l'inserimento dei nuovi immensi volumi direttamente su fotografie in bianco e nero e a colori. La tecnica del fotomontaggio è ideale per trasmettere la figura retorica della 'dimostrazione per assurdo', che, a sua volta, vuole illustrare una nuova e totale fusione. Il progetto infatti sostiene l'idea che sia necessaria un'ibridazione tra architettura e paesaggio naturale, innescando nuove relazioni e scaturendo in un moderno e rinnovato concetto

di paesaggio. Si palesano scenari possibili e futuribili caratterizzati da un'interposizione apparentemente violenta e da una compresenza inizialmente contrastante ma che, in ultima analisi, si fa concettualmente fruttuosa e vitale. I primi fotomontaggi della serie sono del 1969 (fig. 4). Nello stesso anno le opere sono oggetto di una mostra a Graz, mentre nel 1972, insieme ad altri gruppi fiorentini quali Archizoom, 9999, Buti, Ziggurat, e con Giani Pettena e Ugo La Pietra, i lavori di Superstudio vengono esposti al MoMA di New York all'interno della mostra *Italy: the New Domestic Landscape*. Si pensi a opere come *St. Moritz rivisitata* (1969) o *Veduta di Positano* (1969-70), dove il paesaggio, sia urbano sia costiero, viene totalmente eclissato dal Monumento Continuo, e si intravede solo

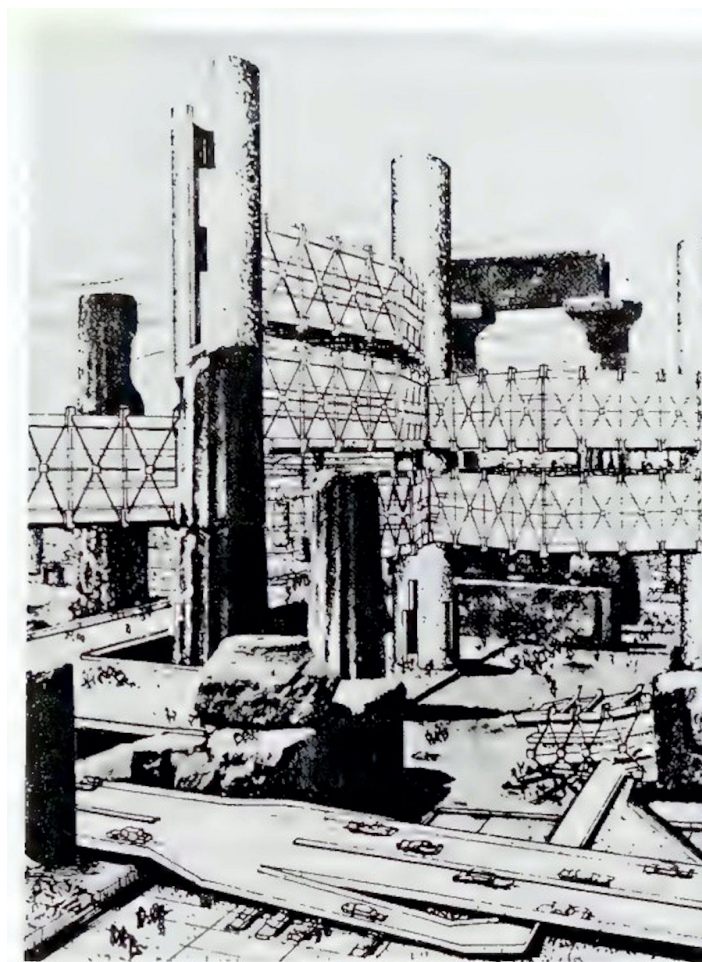


Fig. 3. Arata Isozaki, *Incubation Process*, 1962, fotomontaggio (Isozaki, 2006, p. 87).



in trasparenza; si pensi a *Taglialegna sulle Montagne Rocciose* (1970-71), in cui la montagna sullo sfondo si erge quasi a tempio di una acropoli raggiungibile solo con un immenso ponte sospeso; ma anche a *Piccolo monumento continuo - meditazione* (1969-70) o *Città istogrammi su prati alpini* e *Chasserhal Bern: monumento continuo su montagne* (1969-70), che materializzano un manifesto seriale composto di fotomontaggi.

Luigi Pellegrin

Anche nelle iconiche fotocomposizioni dell'architetto romano Luigi Pellegrin (1925-2001) si delinea una visione del mondo mai esistita prima, estranea eppure tecnicamente raggiungibile. Il rapporto tra oggetto architettonico – che diviene un'infrastruttura a scala territoriale – e paesaggio, è totalizzante. Le architetture visionarie che compaiono a partire dalla metà degli anni Sessanta vanno gradualmente ad assumere la dimensione di grandi infrastrutture, urbane e territoriali al tempo stesso, lungo la strada percorsa negli stessi anni da Vittorio Gregotti, dalle pagine di *Edilizia Moderna* (Gregotti 1966) a quelle di *Casabella* (Gregotti 1991). Sono proposte utopiche che tuttavia non rinunciano mai alla concretezza,

alla ricerca di una fattibilità costruttiva e sociale, al riferimento primario del corpo umano.

Risale al 1969 il Disegno del Vettore habitat, un macro-elemento architettonico a scala infrastrutturale, rappresentato a partire da una sezione prospettica in primo piano. La sezione, eseguita sullo stesso piano verticale per tutte le parti, genera poi il resto del disegno, in cui la struttura si sviluppa in profondità in maniera sinuosa, seguendo le impostazioni della prospettiva centrale, che garantisce, in questo caso, una visione immersiva. Le strutture sospese tra punti di appoggio distanti centinaia di metri appaiono viste come in volo, poste in vari modi rispetto al punto di vista dell'osservatore – dall'alto, dal centro, dal basso. Realizzate a china su carta lucida e poi stampate su radex, vengono incollate da Pellegrin su fotografie di località terrestri generalmente naturali che appaiono però quasi aliene, anticipando l'immaginario dei film di fantascienza degli anni Settanta. Questo escamotage permette di realizzare una vera e propria serie di foto-collage, scomponendo e ricomponendo la macro-architettura e scegliendo lo sfondo desiderato su dove collocarla: un processo grafico che viene ottimizzato e che verrà poi ripreso anche successivamente con l'aiuto delle tecniche digitali (Carpiceci & Colonnese, 2023). Gli interni delle macrostrutture, peraltro molto studiati, sono lasciati in bianco: nel caso del fotomontaggio intitolato *Vettore habitat* a scala geografica (1970), le parti esterne e in alcuni casi anche quelle interne, sono

Fig. 4. Superstudio, Monumento Totale o Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale, 1969, fotomontaggio (Lampariello, 2016, p. 119).

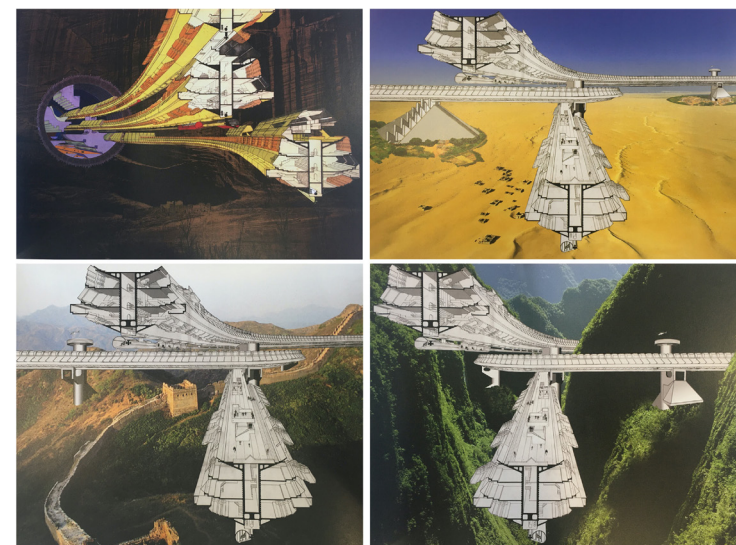


Fig. 5. Luigi Pellegrin, *Vettore habitat* a scala geografica, 1970-2000, fotomontaggi (Cardosi et al., 2003, pp. 155-158).

colorate con retini Letraset e pennarelli tipo Pantone. Il risultato appare più concettuale e meno realistico, a causa dell'assenza di texture, delle ombre portate e dell'uso di un chiaroscuro appena accennato e non sempre presente.

Conclusioni

I casi qui rapidamente presentati sono accomunati dalla loro collocazione temporale, dai mezzi espressivi condivisi e dalla ricerca di criteri insediativi di valore universale, sia pure geometricamente differenti: per punti (Hollein i suoi *objets trouvée*), per strati (Isozaki e la città su più livelli), per fasce (Superstudio con le superfici e i volumi generici) o per linee (Pellegrin e l'architettura-infrastruttura). Parallelamente, nei loro disegni l'immagine fotografica del paesaggio rivela specifiche condizioni di partenza e svolge funzioni retoriche differenti.

Nel caso di Hollein, l'ordinata e bucolica campagna mitteleuropea presenta uno stereotipo dell'idea del paesaggio costruito quotidianamente dall'azione umana. Svolge quindi una funzione dialettica di contrasto semantico e formale: da una parte serve a richiamare analoghe composizioni lecorbusiane, con inserti fotografici che funzionano come *objets à réaction poetique* e che rimandano all'immaginario modernista; dall'altra crea una distanza critica che mette in ridicolo le monumentali emergenze e, con esse, la deriva industriale e positivista del Novecento. Isozaki usa invece la fotografia per celebrare il paesaggio "ferito" dalle guerre, che le generazioni successive spesso vorrebbero solo rimuovere e mettere al margine del campo visivo per pensare al futuro. È un paesaggio che serve a inscenare cinicamente la continuità tra vecchio e nuovo. Nel migliore dei casi, la città contemporanea si sovrappone alla città precedente e, come nella Roma medioevale, le rovine antiche diventano le fondamenta dei nuovi edifici ma restano anche monumenta a indelebile memoria degli orrori della guerra.

Per Superstudio e Luigi Pellegrin, i paesaggi fotografici su cui applicano i loro disegni svolgono funzioni simili. In entrambi i casi, i paesaggi servono a testare la validità dei criteri insediativi delle mega-strutture, a mostrarne la flessibilità e l'adattamento a situazioni specifiche. Tuttavia Pellegrin sceglie luoghi generici, atipici, come un atlante geografico che abbia il compito di elencare i paesaggi terrestri, mentre Superstudio sceglie luoghi specifici, generalmente riconoscibili o addirittura iconici, col risultato di un surplus semanti-

co, spesso intenzionalmente polemico. D'altro canto, il primo è concentrato sulla componente ingegneresca della sua proposta mentre il secondo su quella scenografica, rimandandone idealmente ad un secondo momento i contenuti specificatamente architettonici. È anche per questa ragione che, nelle immagini prodotte da Superstudio, l'immensa infrastruttura anti-monumentale sembra invadere i paesaggi naturali e antropici con la stessa violenza delle acque dell'Arno nel 1966, seppur mettendo in mostra una certa attenzione nei confronti delle emergenze, siano esse montagne, laghi o centri storici. Espressione di un programma non ingenuamente utopico bensì profondamente e radicalmente critico, *Il Monumento continuo* viene ridotto, grazie all'abile uso del collage, a uno stato di sospensione che, in fondo, anticipa inaspettatamente non solo il tema ambientale e ambientalista (Gargiani & Lampariello, 2010) ma anche la crescente conflittualità dei territori 'colonizzati' dall'industria del turismo, dove collidono gli interessi divergenti, se non antagonisti, di comunità locali e comitive nomadi.

Viceversa, negli impianti utopici di Pellegrin non c'è (ancora) la ricerca di una fusione tra antropico e naturale. Resta evidente la dialettica architettura-paesaggio e il tema della colonizzazione umana del territorio mediante infrastrutture universalmente valide che di fatto sorvolano il territorio, pur impattando sul paesaggio. Questo tema appare particolarmente evidente in una immagine costruita a partire da una fotografia aerea della Grande Muraglia, che appare quasi una versione primitiva del Vettore habitat. È questa forse l'unica eccezione rispetto alla scelta di paesaggi atipici, sebbene morfologicamente molto caratterizzati, col risultato che le immagini di Pellegrin hanno spesso un sapore cinematografico da 'conquista dello spazio', come quelle di *2001: A Space Odyssey* con cui Stanley Kubrick infrange i sogni ad occhi aperti degli anni Sessanta e mette in scena le insidie del futuro.

In conclusione, pur nella limitatezza dei casi e delle analisi condotte, proprio intorno agli anni Sessanta, queste visioni promosse dall'ibridazione tra medium grafici e fotografici hanno contribuito non solo ad esplorare i limiti disciplinari e dimensionali dell'architettura in relazione alle sfide di un territorio sempre più soggetto alle logiche capitalistiche e sempre meno agli interessi delle comunità locali ma anche, per reazione, alla crisi di una idea purista del paesaggio, limitata alla presenza di particolari valori estetici, da declinarsi piuttosto in relazione al ruolo che può svolgere nella quotidianità anche delle aree degradate [3].

Note

[1] Sul fotomontaggio nell'Italia del primo Novecento, cfr. Baltzer, 2013; Colonnese, 2023; Schiavo, 2023.

[2] La versione integrale della poesia di Isozaki che accompagna il progetto Incubation Process è: "Incubated cities are destined to self-destruct / Ruins are the style of our future cities / Future cities are themselves ruins / Our contemporary cities, for this reason, are destined to live only a fleeting moment / Give up their energy and return to inert material / All our proposals

Riferimenti bibliografici

Baltzer, N. (2015). *Die Fotomontage im faschistischen Italien: Aspekte der Propaganda unter Mussolini*. Akademie Verlag.

Becker, L. (2008). Montage of ideas. In: L. Becker (Ed.), *Cut & paste: European photomontage, 1920–1945* (pp. 6–15). Gangemi.

Benjamin, W. (1966). L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. In: *Arte e società di massa* (E. Filippini, Trans.). Einaudi.

Cardosi, G., et al. (Eds.). (2003). *Luigi Pellegrin: Un percorso nel potenziare il mestiere del costruire*. Silvana.

Carpiceci, M., & Colonnese, F. (2021). Luigi Pellegrin: Visioni di infinito. *Diségno*, 9, 47–58.

Carpo, M. (1998). *L'architettura dell'età della stampa: Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Jaca Book.

Colonnese, F. (2023). The architectural photomontages of Piero Bottoni. *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 18, 31–54.

Cook, P. (1970). *Experimental architecture*. Universe Books.

Cook, P. (2008). *Drawing: The motive force of architecture*. Wiley.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani.

and efforts will be buried / And once again the incubation mechanism is reconstituted / That will be the future?" (Isozaki, 1997, p. 40).

[3] Questo saggio è frutto del lavoro congiunto dei due autori. In particolare, Fabio Colonnese ha editato l'Introduzione, il caso studio su Hans Hollein e le Conclusioni, mentre Antonio Schiavo i restanti casi studio su Arata Isozaki, Superstudio e Luigi Pellegrin.

Gargiani, R., & Lampariello, B. (2010). *Superstudio*. Laterza.

Gregotti, V. (1966). La forma del territorio. *Edilizia Moderna*, 87–88, 2–3.

Gregotti, V. (1991). Il disegno del paesaggio italiano. *Casabella*, 575–576, 2–3.

Hartoonian, G. (2022). *Reading Kenneth Frampton: A commentary on "Modern Architecture"*, 1980. Anthem Press.

Hollein, H. (1968). Alles ist Architektur. *Bau Magazin*, 1–2, 1–27.

Isozaki, A. (1997). *Kiikan-e*. Kajima Shuppan Kai.

Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in architecture*. MIT Press.

Lampariello, B. (2016). The «discorso per immagini» of Superstudio: From Continuous Monument to Supersurface, 1968–1971. *Archistor*, 5, 106–137.

Lepik, A. (2001). Mies and photomontage, 1910–1938. In: T. Riley, & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin* (pp. 324–329). Abrams.

McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Il Saggiatore.

Mertins, D. (2001). Architecture of becoming: Mies van der Rohe and the avant-garde. In: T. Riley, & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin* (pp. 107–133). Abrams.

Nerdinger, W. (1986). *Die Architekturzeichnung: Vom barocken en Idealplan zur Axonometrie*. Prestel.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: An introduction to non-pedigreed architecture*.

Shields, J. (2014). *Collage and architecture*. Routledge.

Stierli, M. (2011). Mies montage. *AA Files*, 61, 54–72.

Taylor, B. (2004). *Collage: The making of modern art*. Thames & Hudson.

Toraldo di Francia, C. (n.d.). Superstudio 1966–1973. Available at: <https://www.cristianotoraldodifrancia.it/old/superstudio/SuperstudioIT.pdf> (accessed 8 December 2025).

Schiavo, A. (2023). Dal contesto al frammento: Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage nella Roma degli anni Trenta. In: E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino (Eds.), *Linguaggi grafici: Fotografia* (pp. 512–539). Publica.

La topografia della soglia: il paesaggio costiero di Egnazia tra tempo, materia e percezione

Valentina Dell'Olio



Il paesaggio costiero rappresenta una delle forme geografiche più complesse e simboliche del pianeta, in cui le acque, sia marine che di fiumi e laghi, plasmano non solo la morfologia fisica, ma anche la percezione e l'esperienza umana dello spazio. L'immensità e la mobilità dell'acqua impongono una relazione di dialogo e rispetto, trasformando la geografia in un'esperienza vissuta, in cui la materia diventa misura del limite umano e strumento di conoscenza. I porti, le insenature e le linee costiere si configurano come strumenti di misura e nodi concettuali, mediatori tra terra e mare, passato e presente, esperienza e memoria. Il caso dell'area archeologica di Egnazia, situata lungo la costa adriatica, illustra come il paesaggio costiero costituisca un palinsesto temporale soggetto a continua trasformazione. Le rovine, le antiche mura, il porto perduto e la topografia modellata dal mare testimoniano la stratificazione storica e culturale del luogo,

rendendo Egnazia un paesaggio-limite, sospeso tra emersione e dissoluzione. La visualizzazione di Egnazia comporta la ricomposizione della geografia della memoria, la restituzione di voce ai frammenti dispersi, l'integrazione delle dimensioni storiche, materiali e percettive e la trasformazione del paesaggio in un sistema coerente, vivo e narrativo. In tale contesto, l'analisi e la rappresentazione dei paesaggi costieri si configurano come strumenti di conoscenza e progetto, capaci di restituire senso e ordine, rivelando le relazioni profonde tra uomo e ambiente e tra materia, memoria e possibilità futura del territorio.

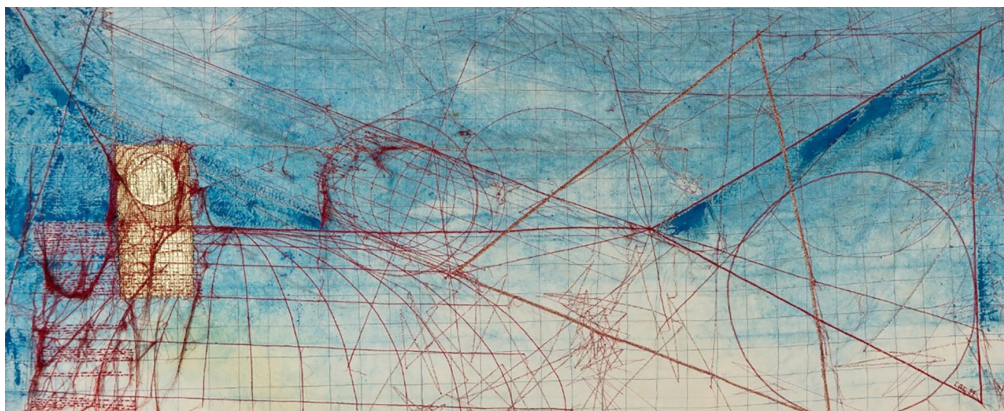
Memoria
Topografia
Metamorfosi
Archeologia
Egnazia

Introduzione

Il paesaggio costiero rappresenta una delle forme geografiche più complesse e simboliche del pianeta. I mari coprono una superficie considerevole del globo, e anche sul continente, le acque lacustri e fluviali, gli stagni e le sorgenti rivestono un ruolo significativo, contribuendo a definire non solo la morfologia fisica del territorio, ma anche la percezione e l'esperienza umana dello spazio.

In questa prospettiva, l'immensità delle acque non si configura esclusivamente come un elemento misurabile o delimitato, ma si trasforma in una dimensione esperita e percepita, in cui l'uomo confronta la propria scala e i propri limiti. Come evidenziato da Alain "Le nostre idee si distaccano dall'oggetto e permangono nelle nostre mani come strumenti" (Chartier, 1932, p. 21). L'oceano e le vaste distese d'acqua sfidano la nostra comprensione umana, spingendola verso una lettura sia sensibile che materiale del mondo. La comprensione delle acque, della loro vastità e mobilità, impone all'uomo una relazione di dialogo e rispetto, trasformando la geografia in un'esperienza vissuta, dove la materia diventa misura del limite umano e, allo stesso tempo, strumento di conoscenza (Ptolemy, 1991; Dardel, 2013). La fluidità intrinseca dell'elemento acqua richiede una differenziazione tra le diverse forme in cui si manifesta. Il lago, simbolo di immobilità e quiete, offre un momento di pausa e riflessione. I fiumi e i torrenti, delimitati da due sponde, rappresentano una fonte di vita, sebbene occasionalmente possano risultare inquietanti. Il mare e l'oceano, invece, rappresentano una forza avvolgente, un ambiente in senso proprio, un elemento che si manifesta in modo completo.

Fin dai tempi più remoti, la vasta massa d'acqua è stata considerata un simbolo di enigmaticità, in quanto non può essere misurata attraverso la percezione visiva umana. Come osserva Antonio Tabucchi, "La vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche e ogni geometria presuppone gli angoli retti" (Tabucchi, 1999, pp. 218-219) (fig. 1). L'uomo, di fronte a una realtà che eccede la sua comprensione, cerca strumenti e modelli per interpretare e quantificare la natura, al fine di conferire senso e struttura alla realtà circostante. Questa necessità di trovare una misura ed un'unità conoscibile orienta la selezione dei siti costieri (Kant, 1781/2004) [1]. Le insenature che placano il fluire implacabile del mare, le foci dei fiumi, i promontori che aggettano sulla distesa liquida rappresentano le condi-



zioni ideali per insediarsi. Nel contesto della lettura morfologica delle coste, che fungeva da criterio per la selezione dei siti, la convessità e la concavità rappresentavano metaforicamente la Barra numero 27 [2], elemento di misura di un lacerto di mare. L'insenatura, nel momento in cui si trasforma in *portus*, assume una funzione analoga a quelle delle mura urbane [3], assumendo il ruolo di rifugio e asilo in un'area delimitata dal mare, uno spazio protetto che contiene e disciplina le acque. Si configurano come punti di osservazione e sorveglianza del mare aperto, fungendo da porte [4] del territorio costiero e da avamposti che mediatori tra l'uomo e l'incognito del mare, tra la terra ferma e il mare. Il porto, pertanto, rappresenta la conquista del *limes*, ovvero il margine estremo della terra conosciuta, il suolo della città che si trasforma in mobilità e scorrere d'acqua.

In questa fase di transizione, la città costiera si presenta come una sentinella orientata verso l'altrove, assumendo una valenza non solo urbana, ma anche cosmica e terrestre, nella sua relazione dinamica con l'esteriorità e con il concetto stesso di limite, conferendo a questi luoghi un carattere straordinario [5] per la loro imponente vastità. In questa prospettiva, tale spazio può essere letto come paesaggio mostruoso [6], non nel senso contemporaneo del termine, legato al terrore o all'anomalia, ma secondo il significato originario di *monstrum*: elemento straordinario, prodigioso e portatore di avvertimenti o significati profondi. Una volta superata la scala locale, i porti si estendono in una rete di approdi e insenature, assumendo il ruolo di strumenti di misura e nodi concettuali. Tali porti rappresentano addendi nella rete della percezione umana, punti di riferimento che consentono di ordinare, comprendere e quantificare. L'indefinito del

Fig. 1. Maria Lai,
Geografia. In *Il divino e
l'umano nelle opere di
Maria Lai*, URL: [https://
www.theartpostblog.
com/opere-maria-lai/](https://www.theartpostblog.com/opere-maria-lai/)



Fig. 2. *Portolano* di
Jacobus Russus da
Messina, 1533. Fonte:
Wikimedia Commons.

mare si traduce così in conoscenza tecnica, tracciata sulle carte nautiche (fig. 2) attraverso triangolazioni che consentono di misurare l'immensità del mare. Geometria, le mappe e le strutture portuali agiscono come strumenti cognitivi, analoghi ai recinti urbani, che permettono all'uomo di comprendere, delimitare e trasformare l'infinito naturale in spazio fruibile. Tuttavia, l'acqua può essere interpretata come un simbolo del ciclo naturale, inteso come un processo di continua metamorfosi. Il suo fluire incessante, nel susseguirsi delle maree, delle correnti e delle erosioni, ricorda all'uomo della dimensione ciclica e inarrestabile della natura. Il paesaggio costiero, plasmato dal continuo fluire dell'acqua, rappresenta un'entità visibile in continuo cambiamento, inteso come simbolo di mutazione e di temporalità stessa. In tale processo di trasformazione, rappresentato dal ciclo infinito dell'acqua, che modella, elimina e rigenera una materia viva, l'uomo è posto di fronte alla propria condizione di precarietà, ma anche alla consapevolezza che il limite e la mutabilità sono elementi costitutivi dell'esperienza umana e del paesaggio in cui vive [7].

In prospettiva contemporanea, tale consapevolezza si traduce nella necessità di ricercare e integrare gli ordini non più visibili e sottesi a questi paesaggi, ormai perduti e frammentari. Il paesaggio sembra quindi essere alla ricerca di una forma di scrittura, simile a quella descritta da Italo Calvino nella città di Zaira [8]: non si limita alla rappresentazione delle dimensioni fisiche e materiali, ma cerca di rendere visibili le relazioni tra spazio, eventi e memoria (De Caro, 2021). In maniera analoga, il paesaggio costiero contiene strati di storia e tracce di vissuti, e la sua comprensione richiede la lettura delle connessioni tra elementi naturali e antropici, tra limiti, reti di approdi, porti, insenature e le vicende che hanno modellato tali luoghi.

Il luogo viene restituito attraverso una scrittura che ne ricerca l'essenza, un linguaggio che supera la mera descrizione della vita o della morte dei luoghi stessi. Questo scritto si pone l'obiettivo di fornire una giustificazione per la sopravvivenza in una realtà ignota e non riconosciuta, dove il linguaggio rischia altrimenti di diventare sterile. La possibilità di lettura si colloca all'interno e al di sopra di ogni evento, consistendo nel nominarlo, cogliere materiali e strutture, e individuare le modalità di un possibile destino, restituendo senso e ordine a ciò che altrimenti apparirebbe disperso.

Questo processo si manifesta attraverso la moltiplicazione delle immagini-ricordo, che contribuiscono a creare una rappresentazione verosimile. Si rimettono in ordine le forme che hanno contribuito alla formazione del sito, rendendo visibile ciò che si era già manifestato in passato e aprendo uno spazio nuovo in cui accumulare e affiancare tali immagini, formando un vero e proprio reticolo di memoria. Lo spazio sopra il luogo si dilata e si moltiplica, lasciando intravedere strutture, geometrie e metamorfosi, e permettendo di percepire le relazioni tra passato e presente, tra materia e memoria, tra esperienza vissuta e potenzialità futura del paesaggio. In questo senso, le scritture e le riscritture del luogo diventano strumento di conoscenza e di progetto, capace di trasformare il paesaggio costiero in un sistema coerente, riconoscibile e vivo, dove ogni segno, traccia e memoria contribuisce a rivelare l'essenza profonda dei luoghi e a ristabilire il dialogo tra uomo contemporaneo e paesaggio.

Il paesaggio costiero di Egnazia

L'area archeologica di Egnazia, situata lungo la costa adriatica tra Monopoli e Fasano, rappresenta un sito di particolare interesse



per l'analisi della complessità del paesaggio costiero e del continuo dialogo tra permanenza e trasformazione. Egnazia, città di frontiera, rappresenta un margine abitato e continuamente riscritto dal tempo, in cui la stratificazione storica e la prossimità con il mare disegnano una geografia densa di relazioni, memorie e silenzi. Le antiche cartografie di Tolomeo restituiscono la percezione della costa adriatica pugliese come un grande porto continuo, una successione di approdi, golfi e promontori che si configurano come un'unica infrastruttura lineare (Tolomeo, 1991) (fig. 3). In questo sistema, Egnazia occupa una posizione intermedia tra *Barium* e *Brundisium*, assumendo il ruolo di riferimento topografico lungo la strada litoranea romana che conduceva a Brindisi, terminale simbolico e reale delle rotte adriatiche. La sua collocazione non è casuale, ma risponde a una precisa condizione morfologica: il punto in cui la linea di costa modifica il proprio andamento, passando dalla concavità del tratto meridionale a una configurazione più aperta e convessa, offriva un luogo naturalmente protetto e al tempo stesso strategico per il controllo del mare.

Questa variazione della linea di costa è stata indagata attraverso un processo di visualizzazione fondato sulla scomposizione geometrica dell'andamento costiero. L'analisi degli angoli di incidenza rispetto al Nord geografico consente di rendere visibile il rapporto tra orientamento del litorale e logiche insediative, evidenziando come la scelta del sito sia strettamente legata alla protezione dai quadran-

Fig. 3. Il grande porto litoraneo pugliese. Codice tolemaico, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (foto dell'autore).

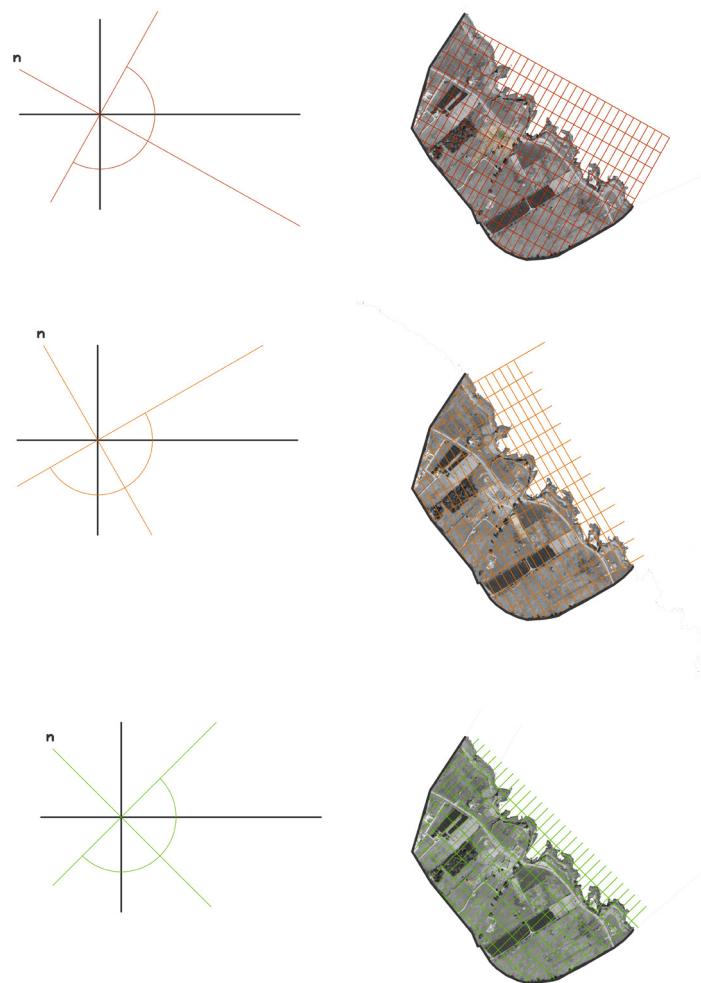


Fig. 4. Metodo di visualizzazione ed analisi del tessuto urbano di Egnazia. Elaborazione a cura dell'autore.

ti marittimi dominanti. I diagrammi di rotazione e le griglie orientate funzionano qui come dispositivi interpretativi, capaci di trasformare un dato morfologico apparentemente neutro in una struttura leggibile. Su questa base, il tessuto urbano di Egnazia si sviluppa assecondando l'andamento del limite costiero. La visualizzazione dei modelli mostra come la maglia ortogonale non si imponga sulla morfologia, ma ruoti progressivamente per mantenersi parallela alla riva, traducendo la forma naturale del margine in una struttura d'ordine antropico (fig. 4).

Il disegno urbano diventa così il luogo di mediazione tra la variabilità del paesaggio e la necessità di stabilità insediativa. Oltre a es-

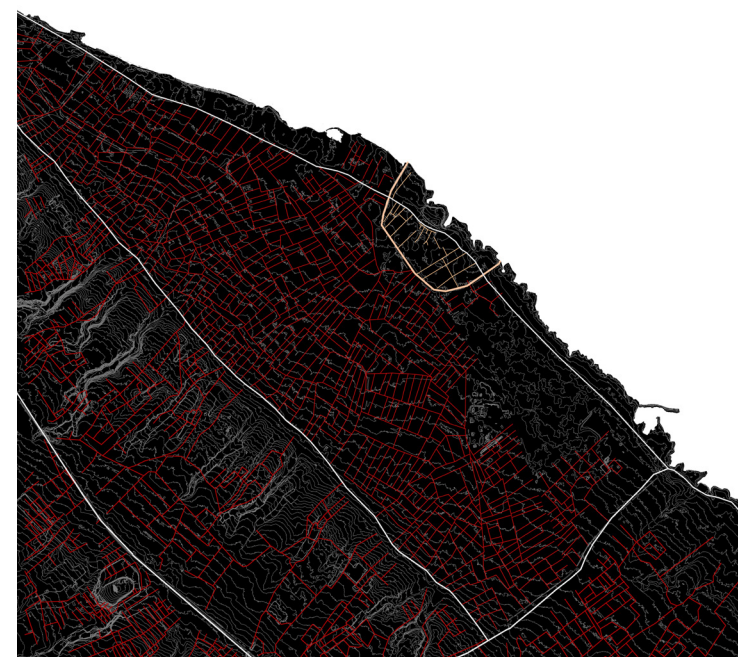


Fig. 5. Egnazia e il suo territorio: visualizzazione della maglia urbana e della sua estensione nello spazio agrario. Elaborazione a cura dell'autore.

sere orientata verso il mare, la città mantiene una relazione altrettanto significativa con la terraferma.

Questa duplice proiezione emerge con chiarezza dalla sovrapposizione tra la maglia urbana e la topografia del sito (fig. 5), dove il rilievo agisce come strumento di visualizzazione dei rapporti latenti tra l'entroterra agricolo e il limite marittimo. La struttura dell'impianto urbano non si esaurisce entro il perimetro difensivo, ma si estende nello spazio agrario esterno alle mura, adattandosi all'andamento dei solchi orografici delle lame. Il disegno antropico si prolunga così nel territorio naturale, dando forma a un sistema integrato in cui tracciati agricoli e assetto urbano rispondono a una medesima logica di orientamento. Egnazia, più che un semplice *portus*, si configura come il palinsesto di un incontro: tra mare e terra, tra morfologia e progetto, tra tempo naturale e tempo storico. Sentinella sul *limes*, essa custodisce una soglia in cui il disegno tecnico non è mera rappresentazione, ma diventa strumento necessario per decodificare la complessità del reale.

Nonostante il paesaggio di Egnazia possa evocare l'ideale di *Locus Amoenus*, un luogo fertile, protetto e pacificato, è altresì rilevante il suo rovescio mitologico, che funge da monito riguardo alla vio-



Fig. 6. Planimetria topografica dell'antica città di Egnazia. Litografia Flli Enneccoser.

lazione di un limite (fig. 6). È Orazio stesso a consegnare il sito alla dimensione del prodigio e dell'ammonimento: "Quindi Egnazia, edificata dalle irate Ninfe" (Orazio, 2006; Satire, I, 5, p. 97). L'affermazione, che sfugge alla idealizzazione del sito, mette in luce la natura di territorio conteso e difficile del luogo, prefigurando altresì il declino della città.

L'espressione "Ninfe irate" ha generato diverse letture critiche. Una prima interpretazione le ha collegate alle imponenti opere di regimentazione idrica rese necessarie dallo sviluppo urbano in età romana, il cui intervento avrebbe adirato le ninfe delle acque naturali, un tempo abbondanti nel territorio (Silvestrini, 2014). Seguendo questa linea, si può ritenere che Orazio registri un disagio legato alla scarsa salubrità della città, che, al tempo della sua visita, appariva ancora priva di un sistema stabile di rifornimento idrico e di smaltimento dei reflui. In questa prospettiva, l'espressione poetica, come suggerito da F. D'Andria e K. Mannino, alluderebbe al mare in tempesta (D'Andria & Mannino, 2003, pp. 115-132), richiamando la condizione perenne di una città esposta ai flutti e priva di difesa nei giorni di maestrale. Le 'Ninfe irate' diventano, quindi, l'immagine potente e simbolica del mare inquieto, forza città, ora ridotta a un cumulo di rovine, si erge in un equilibrio precario tra la solidità della pietra e la mobilità dell'acqua (figg. 7-8). Le mura che in passato ne delineavano i confini si trovano ora in una condizione di progressiva erosione causata dall'azione del mare, che ne altera costantemente la morfologia e ne ridefinisce i limiti. Il porto antico, sebbene scomparso, rimane leggibile nelle tracce del paesaggio e nelle pieghe della topografia costiera, dove l'azione combinata di maree e venti ha



Fig. 7. Egnazia: la soglia incisa. Veduta dall'alto del perimetro murario, un palinsesto in pietra dove la solidità del limite incontra la fluidità del tempo. Foto d'archivio del Museo Archeologico Nazionale di Egnazia.

trasformato la geografia originaria in un campo mutevole di relazioni. In questa prospettiva, Egnazia non è più solo un sito archeologico, ma un dispositivo percettivo e conoscitivo, un luogo che continua a interrogare il presente attraverso la materia e la memoria. La città, immersa in una dimensione sospesa tra emersione e dissoluzione, rivela come il paesaggio costiero sia essenzialmente un palinsesto temporale, in cui ogni strato di civiltà e di natura si sovrappone al precedente, lasciando tracce che si fanno segni, e segni che diventano forma.

Nell'orizzonte contemporaneo, Egnazia assume il valore di un paesaggio-limite: la linea di costa, costantemente plasmata dal moto ondoso e dal tempo, diventa un confine poroso, dove la nozione di margine si trasforma in quella di transizione. Il mare, che in passato garantiva prosperità e connessione, è diventato oggi una forza erosiva e un simbolo di precarietà, evidenziando la vulnerabilità dei siti costieri e la necessità di una nuova forma di tutela che sappia integrare conoscenza, memoria e trasformazione.

Conclusioni

La visualizzazione di Egnazia comporta la ricomposizione di una geografia della memoria, dove i resti della città antica non vengono intesi esclusivamente come archeologia di un luogo, ma anche come archeologia dello sguardo contemporaneo. Le rovine, le tracce delle strade romane, le cisterne, le absidi delle basiliche paleocristiane e le linee delle antiche mura che si proiettano verso il mare costituiscono un sistema di segni che conferisce al paesaggio la sua dimensione narrativa. Ogni elemento diventa



Fig. 8. La materia come misura del limite umano: i blocchi millenari di Egnazia, assediati dall'Adriatico. Una sentinella in pietra che resiste al moto ondoso, testimone della progressiva erosione e della vulnerabilità del paesaggio costiero.

parte di una scrittura del paesaggio, una grammatica visiva che intreccia storia, materia e percezione. In tale prospettiva, il progetto di lettura di Egnazia non si limita alla mera rappresentazione archeologica, ma si estende a una rielaborazione immaginativa del luogo, capace di rivelare le relazioni perdute tra terra e mare, tra città e porto, tra uomo e ambiente. Tale operazione comporta un intervento di riscrittura: un tentativo di restituire coerenza e continuità al paesaggio costiero, reinserendo il sito nel suo contesto originario di scambi, correnti e traiettorie. Egnazia, come ogni paesaggio costiero, è dunque un laboratorio di visione, dove passato e presente si intrecciano nella costruzione di un nuovo sguardo: uno sguardo che non si limita a misurare, ma che tenta di comprendere; che non si ferma al dato visivo, ma lo trasforma in esperienza, in atto conoscitivo e poetico. La rappresentazione di Egnazia si configura come una reinterpretazione del paesaggio, attribuendogli una voce e una memoria tangibile. Questo processo di riscrittura del territorio implica la scoperta di una profondità insospettabile, celata nella fluidità delle acque e nella solidità delle pietre, e che riflette la misura del limite umano.

Note

[1] In filosofia, l'idea che la mente imponga la propria struttura al reale per renderlo conoscibile è centrale nell'opera di Immanuel Kant. Egli sostiene che la nostra conoscenza del mondo fenomenico non è una ricezione passiva, ma è mediata da forme a priori della sensibilità (spazio e tempo) e dell'intelletto (categorie come l'unità e la pluralità), che di fatto 'misurano' e organizzano l'esperienza.

[2] Prototipo standard internazionale della lunghezza di 1 metro, realizzato nel 1889 e conservato presso il Bureau International des Poids et Mesures.

[3] Secondo l'analisi di Joseph Rykwert, il recinto urbano e le mura non rappresentano esclusivamente dispositivi difensivi, ma costituiscono un atto fondativo e simbolico, che definisce il passaggio dallo spazio naturale a

quello umano. La città viene concepita come un atto di delimitazione e orientamento, un dispositivo per "conferire struttura e significato al territorio" mediante la costruzione di un confine che separa e protegge, ma che al contempo connette l'interno con l'esterno (Rykwert, 1981, p. 27).

[4] Come sottolinea Perec, la porta definisce uno spazio di separazione e protezione "La porta rompe lo spazio, lo scinde, vieta l'osmosi, impone la compartimentazione: da un lato, ci sono io e casa mia [...] dall'altro, ci sono gli altri, il mondo, il pubblico, il politico. Non si può andare dall'uno all'altro lasciandosi scivolare [...] bisogna oltrepassare la soglia, bisogna farsi riconoscere, bisogna comunicare" (Perec, 1978/2002, p. 47).

[5] "Le misure sono la causa di questa bellezza" (Le Corbusier, 2002, p. 99).

Riferimenti Bibliografici

- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Einaudi.
- Chartier, É. (1932). *Propos sur l'éducation*. Rieder.
- D'Andria, F., & Mannino, K. (2003). Egnazia: Archeologia di una città portuale adriatica. In *Atti del Convegno di Studi su Egnazia* (pp. 115–132). Schena Editore.
- Dardel, É. (2013). *El hombre y la tierra: Naturaleza de la realidad geográfica* (J. Nogué, Ed.). Biblioteca Nueva.
- De Caro, V. (2021). *Il paesaggio della memoria. Narrazioni e progetto di architettura*. FrancoAngeli.
- Kant, I. (2004). *Critica della ragion pura* (G. Gentile & G. Lombardo Radice, Trad.). Laterza. (Opera originale pubblicata nel 1781)
- Le Corbusier. (2002). *Carnets* (S. Gresleri, G. Gresleri, & D. Moore, Eds.). Electa.
- Metta, A. (2018). *Il paesaggio è un mostro*. Quodlibet.

[6] Come osserva Annalisa Metta in *Il paesaggio è un mostro*, il "paesaggio-monstro" è un organismo complesso, risultato dell'interazione tra forze naturali e intervento umano, capace di suscitare stupore e interrogativi sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente (Metta, 2018, p. 9).

[7] Simmel analizza come la volontà di "vedere" il paesaggio comporti un atto di separazione dal flusso naturale, con particolare riferimento ai paesaggi di Arnold Böcklin, in cui acque immobili e isole sospese simboleggiano il desiderio umano di fissare l'instabile (Simmel, 2006).

[8] Come scrive Calvino "Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato" (Calvino, 1972, pp. 11–12).

- Orazio. (2006). *Satire* (F. Della Corte, Ed.). Einaudi.
- Perec, G. (2002). *Specie di spazi* (R. Paba, Trad.). Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1978)
- Ptolemy. (1991). *Ptolemy's Geography: An annotated translation*. Princeton University Press. (Opera originale Geographia pubblicata nel III secolo)
- Rykwert, J. (1981). *The idea of a town: The anthropology of urban form in Rome, Italy, and the ancient world*. MIT Press.
- Silvestrini, M. (2014). *Egnazia: Ricerche e studi sul paesaggio costiero dell'Adriatico meridionale*. Edipuglia.
- Simmel, G. (2006). *Filosofia del paesaggio e altri saggi* (L. Baccelli, Ed.). Armando Editore.
- Tabucchi, A. (1999). *Si sta facendo sempre più tardi*. Feltrinelli.

Valentina Dell'Olio

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
v.dellolio1@phd.poliba.it

Big brother is designing you.

Rappresentazione e progetto nelle opere fasciste di colonizzazione

Giuseppe Geraci

Il regime fascista fece della rappresentazione del paesaggio un potente dispositivo di legittimazione, costruendo attraverso poster, fotografie e cartografie l'immagine di un territorio ordinato, produttivo e pienamente aderente alla propria ideologia. A quasi un secolo di distanza, però, molti di quei luoghi raccontano un'altra storia: abbandono, disuso, immobilità. La frattura tra la narrazione imposta e la realtà osservabile apre la possibilità di una lettura genealogica, capace di ricostruire la biografia dei territori soggetti a trasformazione per volere di Mussolini. In questo quadro, il seguente saggio si inserisce nella riflessione sul paesaggio come archivio, proponendo una lettura critica delle forme di rappresentazione prodotte dal regime. Per meglio approfondire la concretizzazione dell'impianto teorico illustrato, questo contributo analizza il caso della colonizzazione interna del latifondo siciliano, mettendo a confronto il progetto di trasformazione di un comprensorio con la sua con-

figurazione contemporanea. Il confronto mette in luce continuità e metamorfosi tra progetto e realtà, rivelando come il paesaggio custodisca ancora tracce delle intenzioni progettuali e delle politiche insediative dell'epoca. Ne emerge una duplice prospettiva: una chiave interpretativa del paesaggio fascista e un esempio concreto del valore del paesaggio come strumento per comprendere la storia e orientare le trasformazioni future.

Paesaggio Archivistico
Biografia territoriale
Rappresentazione fascista
Colonizzazione del latifondo siciliano

La componente grafica nelle geografie di potere fasciste

In molti luoghi la rappresentazione del paesaggio non ha operato semplicemente da strumento critico, ma come dispositivo di legittimazione. È il caso del regime fascista, il quale fece ampio uso di immagini del territorio sotto forma di film, fotografie, piani e cartografie per restituire un paesaggio risolto e conforme alla propria ideologia. Per il regime mussoliniano il fare paesaggio ha coinciso pienamente con il rappresentarlo. Proprio perché “nel fascismo la natura fiabesca del mito si trasforma nell'ordine costruttivo della realtà” (Finchelstein, 2022, p. 16), la realizzazione fu pienamente sovrapponibile alla narrazione o, in questo caso, alla sua rappresentazione. Così, ogni intervento sul territorio, dalle bonifiche rurali ai nuovi insediamenti, dalle infrastrutture viarie alle piazze monumentali, venne concepito non solo come opera materiale ed empirica ma anche come immagine destinata a comunicare successo, potere e progresso. La fase decisionale e progettuale, così come la sua divulgazione propagandistica, facevano parte dello stesso apparato: il paesaggio diventava simultaneamente spazio reale e ideologico. Riferendosi in particolare alla rappresentazione di tipo cinematografico [1], Caprotti e Kaika (2008, p. 614) precisano che “durante la fase iniziale del progetto, il lavoro e il capitale investiti nella bonifica del territorio erano affiancati dall'impegno dedicato per produrne la rappresentazione sul grande schermo” [traduzione dall'inglese dell'autore] [2]. In questo senso, la rappresentazione del territorio per il regime non era un semplice strumento descrittivo, ma un tassello fondamentale nella costruzione del paesaggio e una modalità attraverso la quale il potere plasmava la percezione dello stesso, orientando così l'immaginario collettivo.

L'impatto trasformativo sul paesaggio divenne una parte importante del patrimonio iconografico: “la rappresentazione iconica, sotto forma di fotografie, film, poster e dipinti, delle sue battaglie ambientali divenne per il regime una forma di costruzione della realtà, in cui gli ideali della retorica fascista venivano tradotti in immagini intese a illustrare in maniera tangibile il potenziale trasformativo delle guerre naturali mussoliniane” (Armiero et al., 2022, p. 35). Di tutto l'apparato grafico prodotto dal regime, il disegno di progetto non fu soltanto un fatto burocraticamente necessario. Esso, infatti, funzionò come mezzo di legittimazione della colonizzazione del territorio, dentro e fuori i confini nazionali: piani e mappe, disegnate dai tecnici del regime, trasformavano il paesaggio in uno spazio pianificato e governabile, giustificando l'intervento politico sul territo-

rio. Così, accanto ai voli IGM, alle mappe del *Touring Club* e all'aeropittura futurista — alleata del regime — la cartografia di progetto fascista assunse una funzione più profonda: tutte queste forme di rappresentazione incarnano infatti la *god's eye view* (Deriu, 2004, p. 68), ovvero il punto di vista dell'occhio divino che tutto osserva, sempre dall'alto. Questa visione zenitale, essendo privilegiata, rende il territorio pianificabile e, quindi, controllabile. Ne consegue così che la cartografia prodotta durante il fascismo non fosse semplicemente strumento di documentazione ma vero e proprio dispositivo di potere: chi controlla la rappresentazione può decidere cosa trasformare e quali significati attribuire al territorio. Quella forma fisica, così decisa e definita dall'alto, si traduceva in un corollario di significati che regolavano la vita delle persone, determinando come esse avrebbero potuto interagire, lavorare e muoversi nello spazio. In altre parole, la rappresentazione (e il progetto) del paesaggio divenne uno strumento di controllo sugli uomini e le donne che lo abitavano.



Oggi, non a caso, disponiamo di una ricchissima produzione cartografica fascista, consultabile sia in archivi regionali che presso l'Archivio Centrale dello Stato. Si tratta di un patrimonio eterogeneo che documenta la volontà di inscrivere nel territorio una nuova grammatica spaziale. Queste mappe testimoniano l'aspirazione di Mussolini e del suo sistema di porre in essere nuove geografie di potere. Eppure, a quasi un secolo di distanza, molti di questi territori ci raccontano un'altra versione, dove l'abbandono e l'improduttività hanno preso il sopravvento. La distanza tra rappresentazione indotta e realtà oggi osservabile apre una frattura, un terreno fertile per un'indagine genealogica volta a ricostruire la biografia del territorio e a svelarne la sua "sapienza territoriale" (Magnaghi, 2010, p. 75).

Fig. 1. Pieghevole di propaganda per l'inaugurazione delle opere realizzate nel primo anno dall'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano. Fonte: Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia – Fondo Nallo Mazzocchi Alemanni.

Il ridisegno come atto conoscitivo del territorio

Nonostante il punto di partenza per ogni studio del paesaggio sia l'osservazione diretta e la ricerca sul terreno, "[...] ci vengono anche in soccorso, per ricostruire gli antichi paesaggi, gli archivi, le biblioteche, cioè in pratica i documenti che gli uomini del passato ci hanno lasciato, in maniera più o meno completa, sul proprio tempo, le proprie intenzioni, i propri movimenti individuali e collettivi, le spinte negative o positive della società in cui vissero e operarono" (Turri, 1974/2008, p. 272). Infatti, per Turri, i documenti d'archivio costituiscono "imprescindibili strumenti per indagare il paesaggio, per interpretare i significati delle diverse categorie di 'segni' (p. 272).

Seguendo queste indicazioni di premessa, la metodologia adottata per lo sviluppo applicativo del saggio è quella della ricostruzione/restituzione per immagini, ovvero una traduzione dei dati acquisiti grazie alla ricerca in archivio. Le operazioni di interpretazione e rielaborazione dei piani rinvenuti, costituiscono una forma indispensabile per la conoscenza di un determinato fenomeno e della storia del palinsesto territoriale. Infatti, da un lato i documenti sono espressione di una volontà politica e ideologica, che si traduce in organizzazione spaziale; dall'altro sono strumenti per comprendere il territorio, sia com'era al momento della loro redazione sia com'è oggi.

Il metodo grafico-analitico, all'interno delle discipline progettuali, non è un metodo meramente descrittivo di ciò che è già noto ma, al contrario, è profondamente critico: "Nell'insegnamento della composizione è indispensabile allenare l'osservazione e la 'speculazione costruttiva' attraverso la ricostruzione critico-analitica in cui si selezionano, si individuano e si suddividono gli elementi o le parti che compongono un'architettura" (Gargani, 1980, p. 6). Applicato al campo dell'architettura del paesaggio, questo metodo cognitivo-analitico offre diverse prospettive di analisi. Infatti, analizzando selettivamente gli elementi più significativi di un paesaggio, è possibile creare rappresentazioni comparative e associative, semplificando la complessità del territorio per uno studio ben preciso. Come teorizzato da James Corner (1999), infatti, la mappatura e il (ri)disegno non sono soltanto rappresentazioni statiche, ma azioni che si inseriscono in un progetto culturale capace di rivelare e attivare potenzialità nascoste.

Se, inoltre, il ridisegno del territorio si cala in una dimensione temporale è possibile ottenere una ricostruzione diacronica delle sue trasformazioni. Il confronto nel tempo consente di tracciare l'evoluzione di un fenomeno e dei suoi effetti, rilevando le sue mutazioni e variazioni nelle caratteristiche principali, trasformandosi così in uno strumento essenziale per l'interpretazione dell'“archeologia del paesaggio” (Turri, 1974/2008, p. 100). In questo senso, coinvolgere la dimensione temporale all'interno della metodologia risulta indispensabile per interpretare i processi di modifica, sovrapposizione e di risignificazione del territorio.

**Il comprensorio di Caltagirone:
lettura diacronica del territorio siciliano per mappe**

Il ridisegno non si limita a una selezione dei dati da includere o no, ma consente anche di metterli in discussione, facendo emergere nuove relazioni e interpretazioni all'interno di un sistema di valori rivisitato: il disegno finale diventa, quindi, una rivendicazione consapevole di una nuova prospettiva. Inoltre, la ricostruzione diacronica di quelle trasformazioni territoriali volute dal fascismo si fonda su un corpus cartografico tutt'altro che neutrale. Alla base della loro redazione vi è infatti una visione e un'immagine politica forte che consisteva nel progetto di rinnovamento produttivo, ambientale e sociale che questi elaborati grafici erano chiamati a veicolare.

Affinché quanto finora esposto non resti sul piano della speculazione teorica, si è scelto di presentare un caso studio nel quale poter leggere, da un lato, le premesse relative alla matrice culturale in cui esso si colloca e, dall'altro, la metodologia fin qui discussa. Fra i più significativi interventi di costruzione del paesaggio nel periodo fascista non può non essere menzionato il vasto progetto di bonifica integrale. Si tratta di un insieme articolato di opere progettate, e in parte realizzate, lungo l'intera penisola con l'obiettivo di incrementare la produttività agricola e riorganizzare l'assetto socioeconomico delle campagne. All'interno di questo quadro generale, il caso applicato in Sicilia — definito dal regime ‘colonizzazione interna del latifondo siciliano’ [3] — rappresenta l'esperienza conclusiva e, proprio per questo, la più matura e consapevole dal punto di vista progettuale e politico. A titolo esemplificativo del progetto di colonizzazione, e per comprendere l'eredità paesaggistica che queste operazioni hanno lasciato, viene qui studiata e rielaborata la Mappa catastale del comprensorio di bonifica di Caltagirone, nella provincia

di Catania, a firma dell'ingegnere Filippo Marino[4]. L'analisi si sviluppa attraverso una serie di cartografie che mettono a confronto, per livelli tematici, il ridisegno critico del progetto di trasformazione dell'area con lo stato attuale del medesimo territorio. Partendo dalle premesse di rinnovamento produttivo e sociale, il consorzio di bonifica[5] rappresentò l'unità operativa delle operazioni di colonizzazione e i piani applicati su di esso furono indispensabili nel tracciare il progetto delle principali trasformazioni territoriali. La scala del comprensorio è probabilmente la prima a tradurre in progetto la teoria dell'appoderamento messa a punto per il contesto siciliano, definendo le modifiche da apportare al piano podereale, al sistema infrastrutturale — sia idrico che viario — e, infine, all'assetto insediativo (fig. 2).



Iniziando l'analisi dal confronto delle trame agricole nei due momenti storici esaminati, emerge chiaramente un processo generale di infittimento e, dunque, di frazionamento delle grandi proprietà che caratterizzavano il comprensorio negli anni '40, riflettendo un cambiamento nelle pratiche agricole e nella gestione del territorio. In questa tendenza generale emerge però una particolarità: l'area sud-est compresa tra la SS147 a nord e la SS385 a sud, nei tratti che costeggiano Caltagirone, Grammichele, Mineo e Palagonia, una delle zone più densamente coltivate del territorio. Dal confronto si riconosce chiaramente che l'attuale SS147 ricalca il tracciato di una strada di bonifica costruita durante la colonizzazione del comprensorio. Possiamo dunque supporre che la realizzazione di questa infrastruttura abbia rappresentato un elemento decisivo per lo sviluppo e l'infittimento dell'assetto agricolo dell'area, orientandone l'evoluzione fino alla configurazione odierna. Infine, dalla consultazione della Corine Land

Fig. 2. A sinistra: il progetto del comprensorio di Caltagirone, 1940, ridisegno dell'autore. A destra: il territorio dell'ex comprensorio di Caltagirone, 2024 (elaborazione dell'autore).

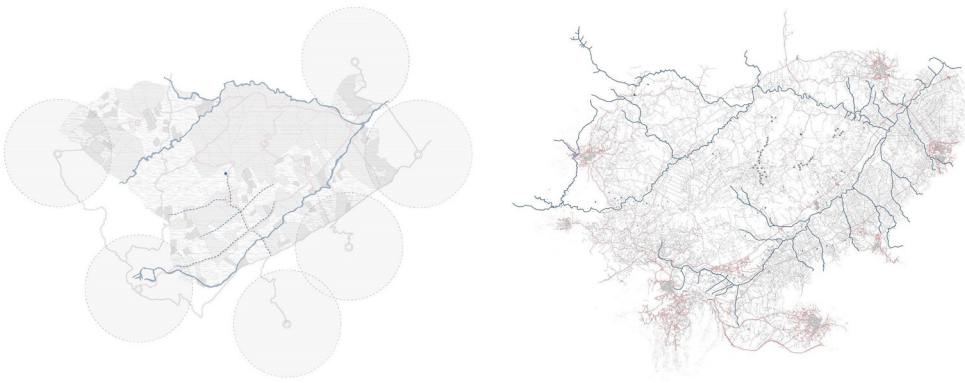
Cover, risulta come quasi tutto il territorio ricada nella categoria seminativi semplici e colture erbacee estensive, con alcune eccezioni di oliveti e numerosi frutteti. L'introduzione di queste colture intensive aiuterebbe a giustificare, ulteriormente, il fenomeno di frazionamento poderale che ha investito l'area (fig. 3).



Sulle caratteristiche idriche, l'area risultava attraversata da fiumi a portata torrentizia, di cui è possibile riconoscere il tracciato anche nella mappa dello stato attuale (fig. 4). Per gestire il rifornimento idrico dell'area, la mappa degli anni '40 individuava un pozzo e al progetto di un acquedotto [6]. Quasi coincidente con il centro geometrico dell'area, il pozzo avrebbe rifornito d'acqua parte del comprensorio, attraverso la realizzazione di un acquedotto. La diramazione dell'infrastruttura idrica non si sarebbe estesa però su tutta l'area ma avrebbe incrociato solamente uno dei centri rurali previsti, ricadendo esattamente dentro la sua area di influenza. Oggi non è possibile con semplicità verificare l'effettiva realizzazione di questa infrastruttura né l'evoluzione nel tempo. Dal disegno dello stato dei luoghi di oggi appare invece chiarissimo che il sistema di rifornimento idrico scelto nell'area, soprattutto per la destinazione di tipo agricola, è quello delle vasche di raccolta delle acque meteoriche (150 circa).

Nel progetto le strade strutturarono una maglia che attraversa in maniera uniforme tutto il territorio per un totale di 80 km, fornendo vie d'accesso e comunicazione a tutti i centri rurali. Il nuovo assetto viario prevedeva, infatti, di collegare i centri rurali direttamente a Caltagirone e a Mirabella, e si riallacciava all'infrastruttura esistente per il collegamento agli altri comuni. In questo modo, l'indice di infrastruttura viaria sarebbe passato da 0,5 m/ha a 3,5 m/ha, con una crescita del 600%. Oggi l'area presenta una discreta rete infrastrutturale,

Fig. 3. A sinistra: la trama agricola del comprensorio di Caltagirone, 1940, ridisegno dell'autore. A destra: la trama agricola dell'ex comprensorio di Caltagirone, 2024 (elaborazione dell'autore).

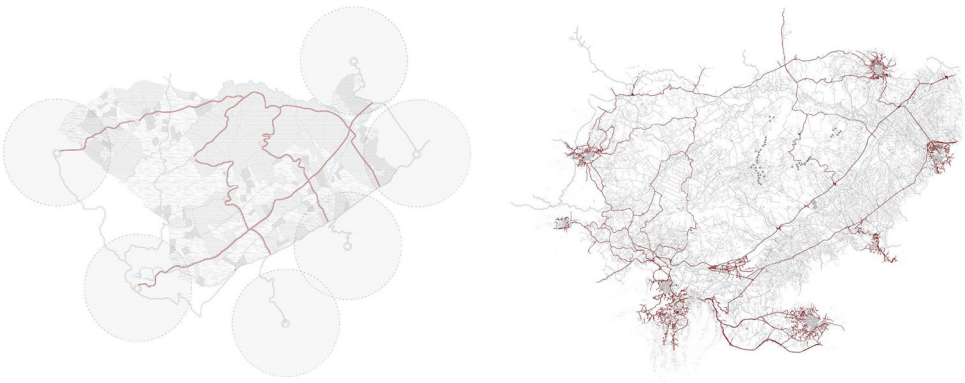


sebbene la distribuzione delle principali vie di comunicazione resti squilibrata, con il suo centro ancora poco servito rispetto ai collegamenti tra i comuni. Il confronto tra i due periodi storici permette di verificare quanto del piano di sviluppo del comprensorio sia stato effettivamente realizzato: dall'osservazione delle mappe emerge che diversi tracciati previsti dal piano di bonifica coincidono con l'assetto infrastrutturale attuale. Si può affermare, infatti, che almeno metà delle infrastrutture previste siano state realizzate e risultino tuttora riconoscibili nel paesaggio contemporaneo (fig. 5).

Nel contesto della nuova edificazione, al piano di trasformazione del comprensorio era affidato il compito di individuare un numero adeguato di centri rurali da distribuire sul territorio [7]. Rispetto all'area e alle caratteristiche del comprensorio in questione, si decise di collocare al suo interno cinque centri rurali di nuova fondazione. Tutti e cinque vennero posizionati nelle aree più interne, lungo le nuove infrastrutture viarie, e, come detto, solo per uno di essi venne prevista la costruzione di un'infrastruttura di rifornimento idrico. Nel confronto con la situazione attuale si nota come solamente uno dei cinque

Fig. 4. A sinistra: il sistema idrico del comprensorio di Caltagirone, 1940. A destra: il sistema idrico dell'ex comprensorio di Caltagirone, 2024 (elaborazioni dell'autore).

Fig. 5. A sinistra: il sistema infrastrutturale del comprensorio di Caltagirone, 1940. A destra: il sistema infrastrutturale dell'ex comprensorio di Caltagirone, 2024 (elaborazioni dell'autore).



borghi progettati venne effettivamente edificato per volere delle operazioni fasciste [8]. Si tratta di Borgo Lupo, situato nell'area nord-est del comprensorio, con progetto del 1939 e realizzato l'anno successivo. Oggi gli edifici del centro rurale sono ridotti a semplici rimesse agricole e versano in uno stato avanzato di abbandono e dissesto, condizione condivisa da almeno sei degli otto borghi realizzati in Sicilia durante il periodo fascista [9]. La fatiscenza delle architetture si riflette nelle infrastrutture che circondano l'impianto urbano e trova un corrispettivo nell'immobilità del paesaggio circostante, segnato dall'assenza di cura e di prospettive di trasformazione (fig. 6).

La lettura del paesaggio come visione di progetto

Il caso appena presentato testimonia la diffusa dimenticanza e la fragilità che caratterizzano il patrimonio rurale della colonizzazione fascista in Sicilia. La perdita o l'alterazione di queste tracce non coincide soltanto con il degrado materiale di architetture e paesaggi, ma anche l'erosione di una memoria collettiva legata a processi storici e territoriali che hanno profondamente inciso sulla costruzione del paesaggio siciliano. La loro progressiva scomparsa costituisce la simbolica rimozione di un'eredità (ambigua e controversa) che avrebbe potuto costituire una risorsa culturale per meglio comprendere la stratificazione identitaria di questi luoghi.

Le rappresentazioni prodotte nel periodo fascista rispondevano all'esigenza di costruire un racconto utopico e totalizzante del territorio, traducendo in immagini un ordine ideale e un modello sociale

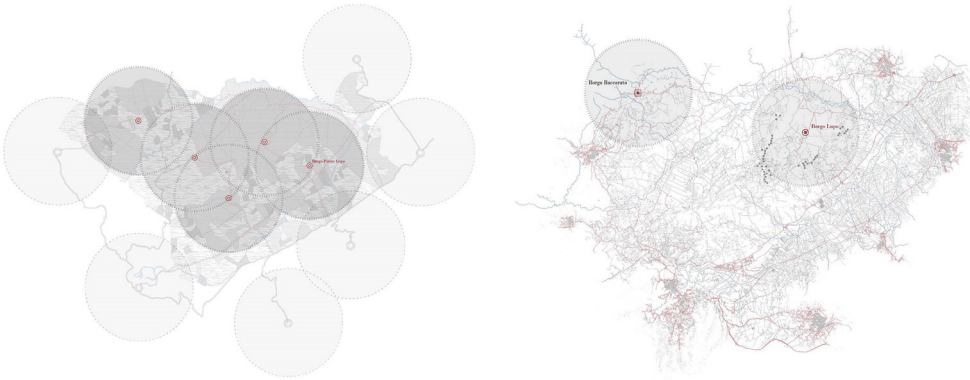


Fig. 6. A sinistra: il sistema insediativo previsto nel comprensorio di Caltagirone, 1940, ridisegno dell'autore. A destra: i centri rurali realizzati nell'ex comprensorio di Caltagirone, 2024, elaborazione dell'autore.



Fig. 7. Confronto per immagini fotografiche dell'evoluzione del paesaggio nell'intorno di Borgo Lupo. A sinistra: fotografia tratta da Ministero dell'agricoltura e delle Foreste e l'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano (1940). La colonizzazione del latifondo siciliano. Primo anno. Raccolta fotografica, documenti e leggi. A destra: fotografia dell'autore, 2024.

normativo. Il confronto con lo stato attuale dei luoghi mette invece in evidenza traiettorie divergenti, segnate da processi di frammentazione, adattamento e perdita, che restituiscono un paesaggio attraversato da discontinuità e 'atopie'. La lettura comparativa qui proposta consente pertanto di cogliere non solo le trasformazioni materiali, ma anche lo slittamento semantico di questi dispositivi territoriali, aprendo una riflessione sul loro possibile destino futuro.

In questo quadro, la lettura genealogica del paesaggio — e in particolare il ridisegno critico delle mappe storiche — assume un ruolo operativo per il progetto contemporaneo. Non si tratta di ripristinare assetti passati né di cristallizzare le permanenze, ma di utilizzare la rappresentazione come strumento di interpretazione e di progetto, capace di rendere visibili conflitti, persistenze e disallineamenti tra ideologia, forma e uso. Attraverso questa pratica, il progetto può riconoscere le tracce ancora attive, individuare margini di trasformazione e costruire strategie di intervento che assumano la memoria territoriale come materia progettuale, orientando azioni consapevoli, situate e politicamente responsabili. In tal senso, la genealogia non si configura come esercizio retrospettivo, ma come dispositivo critico per immaginare nuove possibilità di riattivazione e di risignificazione del paesaggio contemporaneo.

Note

[1] Si fa riferimento alla fondazione nel 1924 all’*Istituto LUCE (Unione Cinematografica Educativa)*. Questo nacque come ente pubblico dedicato alla produzione e circolazione di materiali filmici con finalità educative e divulgative. Nel corso del regime, questa struttura assunse progressivamente un ruolo strategico nella costruzione e diffusione dell’immaginario ufficiale, diventando uno dei principali canali attraverso cui lo Stato orientava la narrazione visiva dell’Italia (Caprotti & Kaïka, 2008).

[2] During the project’s initial phase, the labour and capital spent on land reclamation was matched by the labour spent on producing its representation on the silver screen (Caprotti & Kaika, 2008, p. 614).

[3] In Sicilia si parla di “colonizzazione interna” per indicare la migrazione interna finalizzata alla riconquista di porzioni di territorio inabitate e improduttive, all’insediamento e alla convivenza. A differenza della bonifica integrale, che prevedeva la sistemazione igienica-idraulica di un territorio e una nuova maniera di renderlo produttivo, la colonizzazione interna alludeva anche a una riforma del sistema fondiario, insediativo e culturale (Serpieri, 1948).

[4] Fonte: *Archivio Centrale di Stato*, Min. Agricoltura e Foreste, Direzione generale bonifica e colonizzazione, Opere di bonifica Calabria - Sicilia - Sardegna, Sicilia, n. busta 98.

[5] Definiti da Serpieri, i comprensori di bonifica sono quelle “singole distinte unità territoriali delimitate per guisa che vi siano individuabili in rapporto con gli iniziali caratteri del regime fondiario e dell’ordinamento agricolo” (Serpieri, 1948, p. 18), ovvero delle specifiche aree del territorio che sono chiaramente definite e riconoscibili.

[6] A tal proposito si rimanda alla lettura di Mangano, G. (1934). Disponibilità idriche e popolamento delle campagne nei comprensori di trasformazione fondiaria siciliani. *Bonifica integrale*, Novembre, 581-585.

[7] Riguardo al modello insediativo adottato in Sicilia per i centri rurali si stabilì che all’interno di ciascun cen-

tro sarebbero stati collocati esclusivamente i servizi essenziali per lo stazionamento dei coloni, i quali avrebbero abitato in case coloniche distribuite nell’area di influenza del centro, inscrivibile in un cerchio di raggio 4 km. Per ulteriori approfondimenti si rinvia a Mangano, G. (1937). Studi monografie e rapporti: Centri Rurali. Edizioni Istituto Vittorio Emanuele III per il bonificamento della Sicilia.

[8] Appena fuori dal confine del comprensorio per come era stato tracciato nel progetto dell’ECLS, venne realizzato Borgo Baccarato nel 1954. Si tratta di un borgo di tipo “grande” progettato dall’ing. Francesco Saverio Siragusa sotto le direttive dell’Eras. Il borgo entrerà in funzione a metà degli anni ’50 e si trova oggi in stato di abbandono per un processo di spopolamento iniziato a partire dagli anni ’70.

[9] Di ciò che era previsto dai progetti dei comprensori resta un vastissimo patrimonio paesaggistico-architettonico diffuso. Lo stato di conservazione di quanto rimasto è abbastanza vario: alcune strade, nate come strade di bonifica, sono oggi infrastrutture viarie rilevanti o, al contrario, totalmente impraticabili; moltissime case coloniche sono ridotte in ruderi, utilizzate come depositi agricoli o irriconoscibili nelle caratteristiche formali perché riadattate a villette. Ancora più complessa risulta la situazione dei centri rurali: Borgo Fazio (Trapani) e Borgo Giuliano (Messina) sono ridotti a ruderi; Borgo Schirò (Palermo) e Borgo Lupo (Catania) con strutture gravemente compromesse da dissesti e fortemente degradate a causa dell’abbandono ma ancora recuperabili; Borgo Petilia (Caltanissetta) e Borgo Cascino (Enna), pur mantenendo condizioni relativamente buone, rischiano di perdere le loro caratteristiche tipologiche originarie a causa del loro adattamento in residenze; Borgo Rizza (Siracusa) e Borgo Bonsignore (Agrigento) completamente restaurati e riadattati a spazi culturali e per eventi.

Riferimenti bibliografici

Armiero, M., Basilio, R., & von Hardenberg, W. G. (2022). *La natura del duce: Una storia ambientale del fascismo*. Einaudi.

Caprotti, F., & Kaïka, M. (2008). Producing the ideal fascist landscape: Nature, materiality and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes. *Social & Cultural Geography*, 9(6), 613–634.

Corner, J. (1999). The agency of mapping: Speculation, critique and invention. In: D. Cosgrove (Ed.), *Mappings* (pp. 231–252). Reaktion Books.

Deriu, D. (2004). *The photogenic city: Aerial photography and urban visions in Europe, 1914–1945* (Doctoral dissertation). University College London.

Finchelstein, F. (2022). *Mitologie fasciste: Storia e politica dell’irrazionale*. Donzelli.

Gargani, A. G. (1980). *Stili di analisi*. Feltrinelli.

Magnaghi, A. (2010). *Il progetto locale: Verso la conoscenza di luogo*. Bollati Boringhieri.

Mangano, G. (1934). Disponibilità idriche e popolamento delle campagne nei comprensori di trasformazione fondiaria siciliani. *Bonifica integrale*, novembre, 581–585.

Mangano, G. (1937). *Studi, monografie e rapporti: Centri rurali*. Edizioni Istituto Vittorio Emanuele III per il bonificamento della Sicilia.

Ministero dell’Agricoltura e delle Foreste, & Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano. (1940). *La colonizzazione del latifondo siciliano*. Primo anno: Raccolta fotografica, documenti e leggi. Serpieri, A. (1948). *La legislazione sulla bonifica*. Edizione dell’Opera Nazionale per Combattenti.

Turri, E. (2008). *Antropologia del paesaggio* (2ª ed.). Marsilio. (Opera originale pubblicata nel 1974).

Giuseppe Geraci

Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Architettura e Progetto
giuseppe.geraci@uniroma1.it

EXTRA MOENIA. IL PAESAGGIO DELLA CAMPAGNA ROMANA NEL *PLAN-RELIEF DU SIÈGE DE ROME*

Francesca Geremia, Elena Todini

Oggetto di questo contributo è il *plan-relief du siège de Rome*, un modello tridimensionale che rappresenta la città di Roma a metà Ottocento. Costruito dalla *Galerie du dépôt des fortifications* tra il 1849 e il 1852 per commemorare l'assedio dei francesi durante la Repubblica Romana, è conservato, ma non esposto, presso il *Musée des plans-reliefs* (MPR) di Parigi.

La maquette romana è uno dei rari esempi di plastici a vocazione storico-celebrativa, che immortala il settore urbano oggetto di assedio all'indomani della vittoria. Un paesaggio segnato dalle sovrastrutture belliche – le opere di attacco e difesa di entrambi gli schieramenti ed i tracciati delle trincee impressi sul territorio – e lesionato dagli attacchi resi evidenti dalla rappresentazione degli edifici danneggiati dai colpi dell'artiglieria. Una immagine inedita di Roma, nella quale la città non cela le sue fragilità ed espone in una sintesi obiettiva la sua struttura: il paesaggio ed il tessuto storico com-

presi nel quadrante sud-occidentale. Il modello e l'ampio corpus dei documenti prodotti al fine della sua realizzazione rappresentano oggi una fonte di grande valore per la storia della città e del suo paesaggio, utile per ricostruirne filologicamente la consistenza e i caratteri in fase preunitaria e per orientare criticamente i futuri interventi sugli spazi aperti della città storica.

Roma
paesaggio storico
plan-relief
documentazione archivistica
storia urbana

Il *plan-relief du siège de Rome*: uno strumento di conoscenza del paesaggio storico di Roma

Il processo di conoscenza del paesaggio storico passa attraverso l'esame delle molteplici fonti documentarie disponibili, siano esse scritte, come memorie di viaggio, itinerari religiosi, cronache, atti notarili o visure tecniche, oppure grafiche, quali carte archeologiche, geologiche o catasti fondiari, planimetrie e vedute. La loro lettura, analisi critica e interpretazione consente di ricomporre scenari perduti o profondamente mutati.

Roma è città percorsa, attraversata e quindi descritta, narrata e rappresentata attraverso lo sguardo degli autori che nel corso del tempo la hanno amata. Sguardi soggettivi che spesso ne hanno ritratto la fisionomia allo scopo di esaltare alcune precise caratteristiche, assecondando la tendenza a valorizzarne la magnificenza o il carattere antiquario. Altra fonte di informazione, tanto preziosa quanto rara, è la rappresentazione del paesaggio storico che si realizza nella modellazione tridimensionale (Millon & Magnago Lampugnani, 1994).

I plastici, storicamente dedicati alla figurazione di architetture o di singole componenti architettoniche, se utilizzati a scopo progettuale sono di estrema efficacia già nella fase di concepimento dell'idea – come strumento di studio e di verifica – divenendo poi un tramite attraverso il quale trasferire l'idea alla committenza, alle maestranze, fare comprendere in ogni sua parte l'articolazione dell'organismo progettato e prefigurarne la consistenza, sperimentarne il processo costruttivo, organizzare il cantiere [1]. Solo eccezionalmente la costruzione di modelli è stata rivolta alla restituzione di intere strutture urbane o anche solo ad alcune porzioni di esse, quale ad esempio il minuto modello ligneo del tridente di piazza del Popolo, esposto al Museo di Roma a palazzo Braschi, fatto realizzare da Giuseppe Valadier dal nipote Tommaso Falcetti, per visualizzare l'inserzione all'interno del contesto storico del nuovo invasore spaziale della piazza.

Diverso è il fine che ha motivato la realizzazione dei modelli lignei di città fortificate che, a partire dal regno di Luigi XIV, andò definendo la collezione della *Galerie des plans-reliefs*, oggi *Musée des plans-reliefs* di Parigi, che all'originario intento di ordine strategico e militare si è andata arricchendo nel tempo di usi e significati molteplici (Warmoes, 1997; AA.VV., 1998). All'interno della collezione è conservato, ma non esposto, il *plan-relief du siège de Rome*, un modello tridimensionale della città di Roma (fig. 1).



Costruito a cavallo tra il 1849 e il 1852 da una équipe parigina di artisti-topografi del Genio Militare francese, su ordine del *Comité des fortifications*, il plastico venne realizzato per commemorare il vittorioso assedio di Roma da parte dell'esercito francese guidato dal generale Oudinot, intervenuto a favore di Pio IX a seguito degli avvenimenti della prima guerra d'indipendenza del Risorgimento italiano, che avevano introdotto la breve esperienza della Repubblica Romana.

Il paesaggio rappresentato è messo a nudo: segnato dalle sovrastrutture belliche – le opere di attacco e difesa di entrambi gli schieramenti ed i tracciati delle trincee impressi sul territorio – e lesionato dagli attacchi resi evidenti dalla rappresentazione degli edifici danneggiati dai colpi dell'artiglieria. Una immagine inedita di Roma, nella quale la città non cela le sue fragilità ed espone in una sintesi obiettiva la sua struttura: il paesaggio ed il tessuto urbano storico compresi nel suo quadrante sud-occidentale.

A differenza della produzione iconografica che in questa occasione, come di consueto, privilegia un punto di vista e permette di trasporre intenti particolari, il modello tridimensionale lascia meno spazio all'interpretazione. Infatti, la visione tridimensionale richiede di animare un palinsesto territoriale che sovrappone

Fig. 1. Veduta del *plan-relief du siège de Rome*. In primo piano la campagna romana a sud di Monteverde e il monte Testaccio, sullo sfondo l'abitato del Trastevere. Fotografia di René-Gabriel Ojeda.

alla fisicità del suolo, con la sua orografia e le componenti vegetazionali, anche la ricomposizione degli isolati urbani e degli elementi contenuti al loro interno, tra cui quelli più minuti, spontanei e architettonicamente indefiniti, arrivando a fornire indicazioni circa i trattamenti delle pavimentazioni stradali, oltre a raffigurare le preesistenze archeologiche in coerenza con la loro consistenza al momento in cui furono rappresentate.

Questo *plan-relief* – letteralmente 'mappa in rilievo' – è uno dei rari esempi di plastici a vocazione storico-celebrativa della collezione parigina. La maquette de Rome e la vasta produzione documentaria che ebbe seguito alla decisione di realizzarla rappresentano oggi una risorsa straordinaria tra le più complesse e meno esplorate, sorgente di conoscenza multilivello di grande valore per la ricostruzione della facies urbana ottocentesca antecedente i significativi interventi architettonici e urbani postunitari. La decostruzione di tale complessità multiscalare e il riconoscimento e la messa in relazione dei significati integra gli studi precedenti, prevalentemente a carattere storico-artistico e geo-cartografico [2], e si pone come strumento d'indagine per la lettura diacronica delle trasformazioni del tessuto edilizio, della topografia e del paesaggio.

Lo studio che introduciamo in questa occasione si è posto l'obiettivo di indagare ulteriormente le potenzialità del corpus documentario francese come fonte utile alla ricomposizione del paesaggio storico e della vegetazione che lo caratterizzava, non solo allo scopo di riconoscerne la fisionomia, ma soprattutto per fornire dei riferimenti utili alla elaborazione di strumenti di tutela e pianificazione filologici e rigorosi.

Inquadramento storico e culturale

È il 5 dicembre 1849 quando, mediante una lettera del *Comité des fortifications*, viene comunicato al colonnello Augoyat, al tempo conservatore della *Galerie des plans-reliefs*, che si dovrà costruire un grande plastico commemorativo della storica impresa d'assedio portata avanti dall'esercito di Luigi Napoleone Bonaparte contro la Repubblica Romana.

L'intervento delle truppe napoleoniche, inizialmente programmato come una guerra lampo, si era scontrato con la resistenza garibaldina, che aveva costretto i francesi alla momentanea ritirata e all'avvio della guerra di assedio tanto breve quanto

sanguinosa, che troverà il suo epicentro nel Gianicolo, protrandosi fino alla resa della Repubblica il 30 giugno 1849.

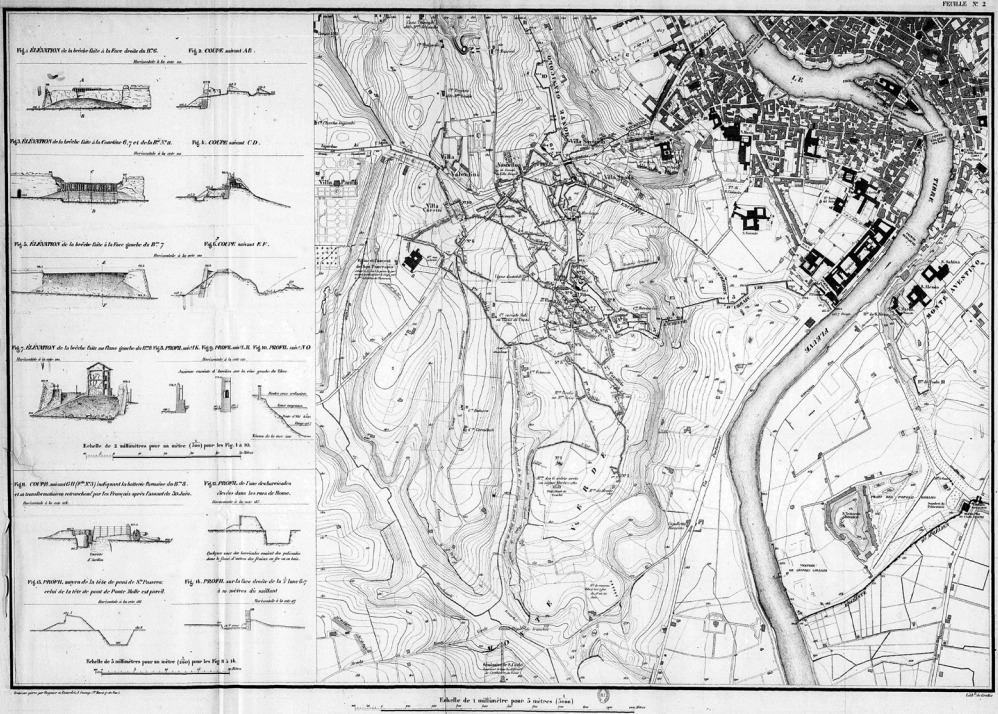
La grande esuberanza di fonti iconografiche e scritte che, filtrate da sguardi e coordinate culturali variabili, registrarono questo evento storico, sottolinea la particolare risonanza che l'assedio di Roma ebbe in tutta Europa (Critelli, 2011). Il desiderio di immortalare i luoghi degli scontri attirò infatti un grande numero di giornalisti, fotografi e artisti di ogni genere che, a supporto di una narrazione di volta in volta differente, si recarono in una Roma stanca e moralmente in bilico, reinterprestandola per alimentare la costruzione di immaginari carichi di significati politici e culturali (Aletta, 2011; Aude, 2020; Bertolotti, 2018).

Il modello ligneo, in scala 1:600 e di dimensioni pari a 4,33 x 4,17 m, rappresenta i luoghi dell'assedio includendo nella rappresentazione anche parte del territorio periurbano entro i limiti di gittata dell'artiglieria, secondo una logica di inquadramento territoriale che eredita la vocazione strategico-militare dei primi *plans-reliefs*, utilizzati a supporto della progettazione dei sistemi fortificati (Warmoes, 2017). Il plastico abbraccia per intero la porzione di mura gianicolensi tra porta San Pancrazio e porta Portese, comprendendo anche le ville del 'monte aureo', sia dentro che fuori le mura, e rendendo protagonisti il Gianicolo e Trastevere, e l'area limitrofa della campagna romana di Monteverde. La riva sinistra del fiume Tevere, ancora spoglio di muraglioni, include parzialmente i rioni Regola, Sant'Angelo, Campitelli e Ripa, compresi il monte Testaccio e porta San Paolo.

La complessa operazione di miniaturizzazione si concluse nell'arco di tre anni – tra il 1849 e il 1852 – e vide il corpo di ingegneri-geografi del Service des places étrangères impegnato nel rilevamento topografico, architettonico e paesaggistico di un'area molto vasta. I documenti prodotti furono poi inviati a Parigi, dove fornirono agli artisti specializzati tutte le informazioni necessarie per finalizzare le operazioni di modellazione e decorazione del plastico.

La maquette fu realizzata assemblando nove porzioni, le tables, a loro volta modellate sulle épures, grandi cartografie che, alla stessa scala del plastico, forniscono le informazioni planimetriche e altimetriche di dettaglio necessarie alla costruzione del modello topografico del terreno e alla collocazione dell'edificato (AA.VV., 1998; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona 1997).

Oltre che sul rilievo del costruito, l'équipe in missione a Roma si soffermò sulla raccolta di materiali utili a ricomporre i caratteri del paesaggio *extra moenia*, mentre fu delegato alla cartografia nota il



compito di fornire informazioni relative alla consistenza topografica e vegetale all'interno del tracciato delle mura. A questo proposito, furono anche compiute scelte operative, mirate ad una resa efficace della vegetazione e, su precisa indicazione di Adolphe Léon Leymonnerye, alla guida della squadra di artisti-topografi negli anni di costruzione del modello romano, si scelse di rappresentare la vegetazione durante la primavera, per mettere in risalto la varietà di portamenti e cromie delle diverse specie vegetali (De Santi, 2014, p. 84).

Fig. 2. 1851, Siège de Rome, feuille 2, échelle 1:5000 (Thiry & Vaillant, 1851).

Il paesaggio della campagna romana attraverso la documentazione francese

Nella consultazione diretta dei documenti di archivio, è quella contenuta all'interno dei cosiddetti *levés-dessins* [3] a colpire per la varietà e multiscalarità dei materiali che raccoglie, che ci consentono di ricostruire figurativamente la complessità dell'aspetto urbano e paesaggistico della Roma ottocentesca preunitaria. I materiali, che spaziano dalle cartografie, agli acquerelli, alle sezioni

verse specie arboree presenti nelle campagne intorno alla città [5] (De Santi, 2014); oltre alla presenza puntuale di esemplari di *Pinus pinea*, apprezzati per la loro chioma a ombrello (fig. 4), la corrispondenza sottolinea gli effetti dell'assedio sulla popolazione arborea cittadina, in grande parte utilizzata per la realizzazione di barricate difensive e trinceramenti. Viene registrata anche la presenza di uliveti, filari alberati a prevalenza di olmi e boschetti di Robinia Pseudoacacia, nonché la presenza sporadica di alcune specie non autoctone, tra cui la *Melia Azedarach* e la *Gleditsia triacanthos*.



Fig. 4. 1851, *Pin d'Italie* d'après un tableau communiqué par le C. Frossard. (MPR, Rome, levés-dessins, Art. IV 279 A, n.2)

La ricomposizione critica

Il lavoro di ricerca avviato su questa documentazione ha portato ad istruire una serie di planimetrie critiche che raccontano la configurazione degli spazi aperti e del paesaggio vegetale di Roma così come doveva apparire nel 1849, contribuendo ad un ambito di studi, quello della ricerca storico-formativa applicata al paesaggio storico romano, che si confronta da sempre con la frammentarietà e incompletezza delle fonti.

La lettura ha preso avvio dalla realizzazione di una 'carta base' in grado di ricostruire rigorosamente l'assetto topografico del territorio inquadrato dal plan-relief da un punto di vista geometrico-dimensionale. Tale carta, sulla quale sono state poi sovrapposte le ulteriori letture tematiche, è stata ottenuta a partire dal ridisegno e dalla correzione del Catasto urbano gregoriano del 1824: le isole urbane ottocentesche sono state sovrapposte puntualmente alla pianta aerofotogrammetrica della regione Lazio (CTRN, scala 1:5000) e alle mappe vettoriali del catasto attuale di Roma, per consentire il ridisegno critico dei singoli isolati, senza ricorrere alla georeferenziazione per evitare la trasposizione di eventuali deformazioni [6]. La configurazione del costruito storico nel catasto urbano è stata confrontata con quella documentata dal plastico di Roma attraverso la sovrapposizione delle épures e delle fotografie zenitali della maquette, e attraverso la consultazione dei cahiers des développements [7].

La ricomposizione del comparto urbano è stata completata con la realizzazione di un quadro d'unione della campagna romana inclusa dal *plan-relief*, per il quale, in assenza di punti di riferimento odierni sufficienti che consentissero di prendere a riferimento la CTRN, sono state sovrapposte le tavole della Carta dell'Agro romano (1835) alla base fornita dalla Carta topografica del suburbano di Roma del 1839. Il ridisegno critico è stato possibile grazie al riconoscimento di segni permanenti e di tracce che si ritrovano coerentemente nelle diverse carte, come quelle relative alla struttura idrografica dei fossi, ancora in parte rintracciabili nella viabilità attuale.

La carta base così definita è stata ulteriormente arricchita dal ridisegno critico dell'orografia, così come doveva svilupparsi a metà Ottocento. A questo proposito, occorre sottolineare che per la redazione della carta *Siège de Rome*, utilizzata come fonte per la ricostruzione delle altimetrie preunitarie, il Genio Militare francese utilizzò proprio la base al 15.000 della Carta topografica del Subur-

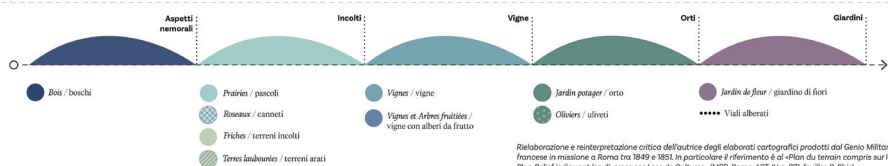
Fig. 5. La tavola ricomponne sinteticamente gli usi del suolo nel paesaggio vegetale della Roma di metà Ottocento a partire dalla cartografia e dalle fonti iconografiche, integrandola ampiamente con la documentazione di archivio francese relativa al *Plan-relief du siège de Rome*. Elaborazione grafica di E. Todini.

Fig. 6. Alla tavola sul paesaggio vegetale sono sovrapposte le ipotesi relative alla diffusione di diverse specie vegetali nel territorio inquadrato dal Plan-relief du siège de Rome. Elaborazione grafica di E. Todini.



Il paesaggio vegetale a metà Ottocento
Il rilievo del Genio Militare francese - 1849-52

/ scala 1:6000



bano, integrandola con il prezioso rilievo topografico a curve di livello isometriche. La rielaborazione della carta francese ha previsto la riconversione dell'altimetria attraverso l'impostazione dello zero assoluto al livello del mare; il ridisegno critico delle curve ogni 2 metri è stato poi integrato alla carta base, completa così degli elementi architettonici, urbani e topografici. La seconda fase dello stu-



Il mosaico della vegetazione arborea a metà Ottocento

/ scala 1:6000



dio rispondeva invece all'obiettivo di delineare i caratteri storici del paesaggio vegetale romano attraverso l'integrazione dei dati forniti dal *Plan du terrain [...] de Rome*, dai materiali icono-cartografici preparatori del *plan-relief*, e da ulteriori fonti documentarie note [8].

L'analisi è partita dal confronto analitico tra la simbologia impiegata nella caratterizzazione degli spazi aperti intramoenia nella

Nuova pianta di Roma di Giovan Battista Nolli (1748) e nel *Catasto urbano gregoriano* (1824), e dall'associazione del trattamento grafico impiegato nelle due carte per indicare una specifica tipologia di uso del suolo, successivamente categorizzata all'interno di cinque ambiti di paesaggio: orti, vigne, incolti, aspetti nemorali e giardini [9]. Questa classificazione, riportata sulla carta base come prima lettura tematica, è stata integrata con la restituzione ragionata del materiale grafico-descrittivo, cartografico ed epistolare del *plan-relief* relativo al paesaggio, che rivolge la sua attenzione anche alla città *extra moenia* (fig. 5). A questa operazione reinterpretativa ne è seguita una propositiva che ha previsto l'avanzamento di ipotesi relative alla presenza e diffusione di specie arboree e arbustive, in relazione alla natura geologica del suolo e all'andamento orografico ricostruito filologicamente. Ne emerge un mosaico ricco e complesso, che vede l'intersezione frequente di paesaggi ibridi, in cui i confini tra delizia e necessità si confondono, e in cui le categorie si estendono oltre le più classiche denominazioni che distinguono unicamente tra orti e vigne. Rilevante è anche la mappatura di diverse aree boschive, in parte incluse nei margini delle ville storiche e delle tracce allungate dei canneti, sempre legate alle linee dell'acqua e ancora oggi in parte rintracciabili (fig. 6).

Conclusioni

La ricerca portata avanti, suscettibile di ulteriori specifici approfondimenti, ha permesso di riconoscere la fisionomia storica di un territorio che all'indomani dell'unità d'Italia è stato profondamente trasformato. Quel paesaggio è stato eroso dalla nuova urbanizzazione e dall'espansione edilizia che ne ha cancellato definitivamente i valori culturali e semantici destinandolo a venir dimenticato.

Ma se la storia rimuove, la documentazione archivistica invece conserva e rappresenta un serbatoio di informazioni che attendono di essere esplorate e utilizzate per restituire la memoria. E solo a partire dalle fonti storiche, messe a sistema ed integrate le une con le altre, criticamente, attraverso un lavoro di analisi e interpretazione consapevole e rigorosa, si può ridare forma ai panorami passati e significato alla città contemporanea.

La ricomposizione che abbiamo realizzato potrà divenire a sua volta uno strumento di conoscenza, sempre implementabile, ed essere diffusa anche attraverso strumenti interattivi di visualizzazio-

ne. Ma soprattutto potrà porre le basi per istruire futuri interventi sulla città storica che oggi manifesta l'urgenza di tornare a respirare attraverso mirati interventi di recupero. A questo scopo abbiamo ipotizzato di aprire delle asole dalle quali tornare a far emergere il paesaggio sepolto: liberarlo, dargli una via di uscita.

Abbiamo scelto tre luoghi possibili: piazza San Cosimato, il foro Boario nell'ex mattatoio e l'area tra via Marmorata e il monte dei Cocci. È successo che in piazza San Cosimato sono tornati i platani, gli olmi e gli aceri delle vedute ottocentesche a rinfrescare il mercato quotidiano; al foro Boario, dove sono ricomparse le vigne, i filari sono piantumati tenendo conto dell'impianto dei 'rimessini' destinati agli animali (fig. 7) e sono alternati agli alberi da frutto e agli orti che caratterizzavano i campi coltivati di Testaccio; mentre al monte dei Cocci sono tornati a fiorire i moro gelsi, le cui foglie ancora fino al 1871 nutrivano i bachi da seta.

Ringraziamenti

Nel 2019 il materiale preparatorio alla realizzazione del *Plan-relief du siège de Rome* è stato consultato e riprodotto da Francesca Geremia e Chiara Cortesi, grazie alla disponibilità di Isabelle Warmoes, direttrice del *Musée des plans-reliefs* (MPR), che si ringrazia per il prezioso supporto scientifico offerto. La documentazione rinvenuta è stata utilizzata nelle successive attività di ricerca di chi scrive. Nello specifico, il metodo di indagine e di applicazione agli studi storico-formativi del tessuto urbano oggetto d'indagine è stato messo a sistema durante la redazione della tesi di dottorato di ricerca di C. Cortesi, dal titolo *Per un'operante storia urbana del Trastevere*:

la Lungaretta dal XIX al XXI secolo (Tutor: M. Zampilli, F. Geremia, E. Pallottino, dottorato in "Architettura: innovazione e patrimonio" (34° ciclo), Università degli Studi Roma Tre). L'analisi e l'interpretazione critica del paesaggio storico sono stati avviati in occasione della tesi di laurea in Architettura di Elena Todini: *Plan-relief du siège de Rome. Un corpus documentario per la storia della città e del paesaggio a metà Ottocento*. Relatore: F. Geremia; Correlatore: C. Cortesi, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. In relazione al presente articolo Francesca Geremia è autrice del primo paragrafo e delle conclusioni, Elena Todini degli altri paragrafi.

Note

[1] Una bibliografia essenziale è in: Millon & Magnago Lampugnani, 1994; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997.

[2] Si veda in particolare: De Santi, V. (2016). *Topographie pittoresque. Art et technique militaires dans la*

mise en oeuvre du Plan-Relief du Siège de Rome, tesi di dottorato in cotutela tra la scuola di dottorato Geografia e valorizzazione del patrimonio storico-ambientale dell'Università di Genova e la *Ecole doctorale Territoires, sociétés, développement della Ecole des hautes études*

en sciences sociales di Parigi, ed i contributi successivi della stessa autrice.

[3] MPR, *Rome, Levés – dessins*, Art IV 279 A-B-C. *Renseignemens pour le relief de Rome*.

[4] MPR, *Rome, Levés – dessins*, Art IV 271, *Plan d'Ensemble du relief donnant les cultures au 1/5000 (1851) – feuilles 8 et 8 bis*.

[5] Nella *mémoire* redatta nel 1857 *Leymonnerye* specifica che “l’époque de l’année que l’on se propose des représenter ordinairement dans le relief, par la végétation, est celle où tous les arbres sont feuillés et les moissons encore vertes” (MPR, *Travaux I, Leymonnerye, Mémoire...*cit.).

[6] Il metodo di costruzione della carta base è quello messo a punto da C. Cortesi e descritto nel capitolo II

della tesi di dottorato di ricerca già citata nei crediti.

[7] MPR, *Rome, Levés – dessins*, Art IV 277. *Développements des maisons*.

[8] Tra le fonti emergono il reportage fotografico di Stefano Lecchi (Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea), le incisioni di Denis Auguste Marie Raffet (*Louvre, Fonds des dessins et miniatures*), le vedute di Guillaume Kandler e di Karl Christian Andreae (*Bibliothèque nationale de France*).

[9] Si veda Caneva, G. & Dominicis N. (2013). Il paesaggio vegetale nella Roma del Settecento. Giardini, orti e lembi di vegetazione naturale. In C.M. Travaglini & K. Lelo (Eds.), *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G.B. Nolli* (pp. 51-64). CROMA, EdilStampa.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1998). *Maquettes d'architecture*, «Monumental. Revue scientifique et technique des monuments historiques», 21.

Aletta, A. (2010)., Note in margine al *Panorama dell'assedio di Roma nel giugno 1849 da Villa Pamphili* di Wilhelm Kandler. «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 24, pp. 85–96.

Aude, N. (2020).. L'artiste en campagne : Auguste Raffet et la représentation du siège de Rome de 1849. «Tierce. Carnets de recherches interdisciplinaires en histoire, histoire de l'art et musicologie», 4.

Bertolotti, C. (2018). Le rovine della Repubblica. Reportage, veduta e religione dei sepolcri. *Mefrim: Mélanges de l'École française de Rome: Italie et méditerranée modernes et contemporaines*, 130(1) Roma : École française de Rome.

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (a cura di) (1997). *Cases de l'ànima: maquetes arquitectòniques de l'antiguitat (5500 a.C.-300d.C.)*, CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

Critelli, M. P. (a cura di) (2011). *Fotografare la storia: Stefano Lecchi e la Repubblica romana del 1849*.

Roma: Palombi.

De Santi, V. (2014). Il *Plan relief du siège de Rome* (1849-1852). Fonti, metodi e percorsi di una ricerca storico-cartografica. In A. Gallia, (Ed.), *Studi storico-cartografici. Dalla mappa al GIS* (pp.127-143). Genova: Brigati.

Millon H. & Magnago Lampugnani V. (a cura di) (1994). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani;

Thiry, C.B., Vaillant, J.B.P. (1851). *Siège de Rome en 1849 par l'armée française, journal des opérations de l'artillerie et du génie...*Paris: Imprimerie Nationale.

Warmoes I. (1997). *Le musée des Plans-Reliefs, Maquettes historiques des villes fortifiées*. Paris: Éditions du Patrimoine.

Warmoes, I. (2017). Le musée des plans-reliefs. Diversité des collections (1668–1940) et enjeux contemporains. «Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines», 7.

Francesca Geremia¹, Elena Todini²

¹⁻²Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Architettura
francesca.geremia@uniroma3.it,
elena.todini@uniroma3.it

Paesaggi altri tra archivio e traccia: l'erbario cianotipico

Alice Palmieri, Pierambra Palesano

Il contributo indaga l'erbario contemporaneo come dispositivo di rappresentazione critica del paesaggio, reinterpretato attraverso pratiche di disegno esteso e tecniche fotografiche analogiche. Muovendo da una riflessione sul locus horribilis e sui meccanismi storici di selezione della visibilità del paesaggio, il progetto propone l'erbario cianotipico come strumento capace di rendere visibili tracce marginali, residuali e transitorie del mondo vegetale. L'erbario, tradizionalmente legato a funzioni classificatorie e tassonomiche, viene qui riattivato come archivio aperto e narrativo, in cui la rappresentazione non mira alla restituzione oggettiva della forma, ma alla registrazione di una presenza attraverso l'impronta. Il progetto *CyanoHerbs* sperimenta la tecnica della cianotipia come pratica di contatto tra corpo vegetale, supporto e luce, producendo immagini-traccia che testimoniano un processo più che un risultato formale. La scelta di un procedimento fotografico analogico enfatizza

una conoscenza per corrispondenza, fondata sull'esperienza materiale e temporale del fare, in dialogo con la tradizione storica dell'erbario e con le prime applicazioni fotografiche ottocentesche. Le cianotipie realizzate a partire dalle piante officinali dell'Orto Botanico di Napoli vengono successivamente digitalizzate e integrate in un ricettario illustrato, concepito come oggetto editoriale tattile e immersivo. Il progetto dimostra come pratiche apparentemente obsolete possano attivare nuove modalità di visualizzazione del paesaggio, fondate sulla traccia, sulla memoria e sull'immaginazione, contribuendo a una riflessione critica sul rapporto tra disegno, archivio e natura nel contesto contemporaneo.

Erbario
Cianotipia
Traccia
Illustrazione
Orto Botanico

Introduzione

La riflessione sul *locus horribilis* invita ad una revisione critica dei paradigmi attraverso cui il paesaggio è stato storicamente osservato, descritto e rappresentato. Il concetto di *locus horribilis* consente di problematizzare il paesaggio come costruzione storica e culturale fondata su dispositivi selettivi di visibilità.

In questa prospettiva, il contributo si colloca nel dibattito contemporaneo sulla visualizzazione del paesaggio, inteso non come immagine panoramica o totalizzante, ma come costruzione critica di visibilità a partire da elementi minimi, frammentari e spesso esclusi dai dispositivi tradizionali di rappresentazione.

Come ha mostrato Denis Cosgrove, il paesaggio non è mai una realtà neutra, ma una forma simbolica che organizza lo sguardo e naturalizza le gerarchie tra le parti e il tutto attraverso la rappresentazione (Cosgrove, 1984). In questo senso, i paesaggi marginali, degradati o interstiziali costituiscono non tanto un'eccezione, quanto il residuo strutturale di un processo di esclusione che opera tanto sul piano materiale quanto su quello iconografico.

In questa prospettiva, il Disegno, inteso in senso esteso come pratica di mediazione tra spazio, corpo e immagine, non si limita a restituire forme, ma si configura come dispositivo critico capace di interrogare i processi di visibilità e invisibilità che strutturano il paesaggio. Rappresentare il *locus horribilis* implica infatti confrontarsi con ciò che resiste alla figurazione, con presenze e fenomeni che sfuggono alla stabilità dell'immagine codificata. Seguendo Didi-Huberman, rappresentare non significa rendere pienamente visibile, ma accettare una dialettica tra apparizione e sparizione, tra ciò che si mostra e ciò che resiste allo sguardo (Didi-Huberman, 1990). In questo spazio di tensione, il disegno opera come forma di interrogazione piuttosto che di restituzione. Una visualizzazione critica degli elementi che compongono il paesaggio.

Il contributo propone una rielaborazione dell'erbario contemporaneo come strumento di sperimentazione attraverso cui ripensare le modalità di visualizzazione dei singoli elementi che compongono il paesaggio. Storicamente, l'erbario si è configurato come strumento di classificazione e di controllo del vivente, inscrivendo la natura entro un ordine tassonomico che riflette una volontà di sapere e di dominio (Foucault, 1967).

La sua riattivazione in chiave contemporanea non mira a una riproduzione scientifica del reale, ma a una sospensione critica di

tale paradigma, trasformando l'atto di raccolta e rappresentazione in un gesto conoscitivo e narrativo.

La scelta della cianotipia, tecnica fotografica analogica basata su contatto, esposizione e temporalità, accentua questa dimensione critica. L'immagine cianotipica non è il risultato di una mediazione ottica distante, ma l'esito di un incontro fisico tra corpo vegetale, supporto e luce. In tal senso, essa si avvicina a ciò che Tim Ingold definisce una conoscenza 'per corrispondenza', in cui il sapere emerge dal fare e dal coinvolgimento materiale con il mondo, piuttosto che da un atto di rappresentazione distaccata (Ingold, 2013). L'erbario cianotipico produce quindi non immagini descrittive, ma tracce: impronte che testimoniano una presenza e un processo.

La traccia non restituisce l'oggetto nella sua interezza, ma ne conserva un resto, un residuo carico di potenzialità interpretative. In questa prospettiva, il disegno si manifesta come evento e come pratica performativa, capace di rendere visibile il paesaggio non attraverso la sua forma stabilizzata, ma attraverso i suoi segni minimi, fragili e transitori.

L'obiettivo di questa sperimentazione grafica è dunque esplorare come pratiche analogiche e apparentemente antiche possano riattivare, in chiave critica, nuove modalità di visualizzazione del paesaggio contemporaneo, contribuendo alla costruzione di un sapere che non si fonda sulla riconoscibilità formale, ma sull'esperienza, sulla traccia e sull'immaginazione.

L'erbario come dispositivo di visualizzazione

Nell'ambito disciplinare del disegno, il prodotto grafico dell'erbario può essere interpretato come un dispositivo di rappresentazione che si colloca al confine tra archivio, strumento analitico e pratica di costruzione del sapere visivo.

Storicamente legato alla tradizione scientifica e illustrativa, l'erbario ha costituito una forma paradigmatica di registrazione del reale, fondata su operazioni di selezione, isolamento e messa in ordine della forma naturale attraverso il disegno e, successivamente, attraverso l'immagine fotografica. Storicamente gli erbari si sono distinti in due tipologie: gli *horti sicci*, ovvero collezioni di piante essiccate e gli *horti picti*, manoscritti corredati da illustrazioni pittoriche, tendenzialmente opera dei botanici, che in questo modo documentavano le loro ricerche. Il primo erbario risale almeno al I sec. d.C. e si tratta del *De materia medica*, di Dioscoride di Anazarbo, di cui esistono numerose versioni medievali e

rinascimentali e in cui sono documentate oltre cinquecento piante medicinali (Janick, 2006).

Nei secoli a seguire, la trasmissione del sapere botanico e fitoterapico trovò continuità principalmente nei contesti monastici medievali, dove la coltivazione delle piante medicinali si accompagnava alla produzione di manoscritti illustrati che ne descrivevano usi e proprietà. In questi testi, il disegno svolgeva una funzione centrale, non solo come supporto descrittivo, ma come strumento di mediazione tra osservazione diretta e sistematizzazione del sapere, contribuendo alla costruzione di un repertorio visivo condiviso (Riddle, 1985).

Nel Rinascimento, la rifondazione della botanica come disciplina sperimentale e la nascita degli orti botanici universitari rafforzarono il ruolo dell'erbario come dispositivo di rappresentazione e di studio. L'erbario divenne un luogo di convergenza tra pratica empirica, classificazione e immagine, in cui il disegno e, progressivamente, le tecniche di riproduzione grafica consentivano di fissare le caratteristiche morfologiche delle specie, rendendole confrontabili e trasmissibili (Ogilvie, 2006).

La rappresentazione delle piante si affermò così come pratica conoscitiva autonoma, in cui l'immagine non si limitava a illustrare il testo, ma ne diventava parte integrante. Tale tradizione trova oggi una risonanza negli approcci contemporanei che rileggono l'erbario non solo come strumento scientifico, ma come archivio visivo e dispositivo critico, capace di interrogare i modi in cui il sapere sul vivente viene costruito e reso visibile (Hoffmann, 2003).

Come evidenziato dagli studi sul rapporto tra disegno, conoscenza e classificazione, gli erbari, in qualità di dispositivi visivi, non si limitano a descrivere l'oggetto, ma contribuiscono attivamente alla sua costruzione concettuale, trasformando il dato naturale in forma leggibile e comunicabile (De Rubertis, 2007; Migliari, 2008).

Nel contesto contemporaneo, l'erbario può essere riletto come una pratica di rappresentazione critica, capace di mettere in discussione l'apparente approccio didascalico dei processi di catalogazione e archiviazione e diventando così "un'opera aperta" per citare Umberto Eco (1962) in riferimento alla predisposizione di una forma d'arte di offrirsi ad una pluralità di interpretazioni, senza che ciò comporti indeterminatezza o arbitrarietà - in cui l'atto di raccolta e di rappresentazione si configura come gesto progettuale, capace di attivare nuove relazioni tra oggetto, contesto e osservatore (Docci, 2011; Gaiani, 2012).

Pratiche di rappresentazione analogica: l'erbario cianotipico

Il progetto *CyanoHerbs* si iscrive nel solco di una lunga tradizione erboristica che fonde sapere scientifico e resa visiva, la cui ricchezza si riflette anche nell'arte del disegno botanico. La Treccani definisce l'erbario come "un libro... che raccoglie descrizioni delle piante e delle loro virtù farmacologiche... Il testo fu ben presto integrato anche con raffigurazioni... soprattutto a partire dall'XI secolo alle immagini delle piante vennero spesso associate anche figure umane, con la finalità di esplicitarne più chiaramente le virtù officinali o per esemplificare particolari metodi di raccolta". Queste tavole avevano chiaro valore scientifico, ma non mancarono occasioni in cui la resa pittorica divenne anche estetica. Ad esempio, l'erbario illustrato *A Curious Herbal* (1737) dell'illustratrice scozzese Elizabeth Blackwell è considerato una pietra miliare nell'illustrazione botanica: le sue centinaia di incisioni a colori, realizzate con precisione meticolosa, fanno di quell'opera un ponte tra rigore scientifico e piacere visivo (McDowell, 2023).

Fig. 1. Atkins, A.
(1849-50). *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Anche in seguito, gli atlanti botanici e i trattati illustrati continuarono a rappresentare le piante con soluzioni grafiche sempre più sofisticate, dal disegno dal vero alle incisioni calcografiche, affermando definitivamente il valore iconografico oltre che funzionale degli erbari.

Con il diffondersi della fotografia, spesso in sostituzione delle rappresentazioni analogiche, va ricordato che tra le tecniche fotografiche che hanno rivoluzionato la rappresentazione botanica, la cianotipia occupa un ruolo di rilievo. Introdotta nel 1842 da Sir John Herschel, questa antica procedura fotografica, capace di imprimere soggetti su carta nel caratteristico "Blu di Prussia", fu adottata dalla botanica inglese Anna Atkins (1799-1871), considerata la prima fotografa donna (Walther, 2023). Nel 1843 Atkins diede alle stampe *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (fig. 1), in cui le alghe marine, disposte direttamente sul foglio trattato, generarono immagini eteree, di un profondo tono blu e sorprendentemente dettagliate. In pratica, l'azione della luce solare e l'immersione in acqua rivelavano come stampe indelebili le sagome delle piante, trasformando così ogni foglia o stelo in un'impronta luminosa. Atkins dimostrò che la cianotipia poteva fungere da strumento di documentazione scientifica e al tempo stesso da espressione artistica, ponendo le basi per tutte le applicazioni successive di questa tecnica.

Sperimentazioni grafiche nel progetto "CyanoHerbs"

Il progetto *CyanoHerbs* si configura come un percorso di ricerca e sperimentazione che intreccia botanica, fitoterapia, fotografia e progettazione grafica, con l'obiettivo di valorizzare il patrimonio delle piante officinali attraverso un linguaggio visivo capace di unire sapere scientifico, memoria storica ed espressione artistica. Il progetto mira a sensibilizzare il pubblico sull'importanza delle piante officinali e sul loro utilizzo consapevole, trasformando la conoscenza in esperienza visiva e narrativa mediante la realizzazione di un ricettario illustrato ispirato alle specie presenti all'Orto Botanico di Napoli [1], luogo emblematico di stratificazione storica, ricerca scientifica e conservazione del patrimonio vegetale, che diventa non solo contesto fisico ma anche matrice concettuale dell'intero lavoro (fig. 2).

Fondato nel 1807, l'Orto Botanico di Napoli rappresenta uno dei principali centri di studio e coltivazione botanica in Italia, caratterizzato fin dalle origini da una forte attenzione verso le piante officinali,

considerate risorse fondamentali per la ricerca medica, la didattica e il benessere dell'uomo. Nel corso dei secoli, l'Orto ha attraversato fasi di espansione, crisi e rinnovamento, mantenendo costante il proprio ruolo di ponte tra conoscenza scientifica e divulgazione, tra sperimentazione e conservazione.

In questo contesto, il progetto *CyanoHerbs* si sviluppa a partire da un sopralluogo diretto, inteso come fase di osservazione sensibile e di raccolta visiva.



Fig. 2. Merola, S. (2024). Rielaborazione digitale di un'immagine dell'Orto Botanico di Napoli evocativo del linguaggio visivo della cianotipia.

Le piante officinali presenti nell'Orto vengono fotografate, studiate e selezionate non solo per le loro proprietà terapeutiche, ma anche per le loro caratteristiche formali, simboliche e narrative. Foglie, fusti, infiorescenze e radici diventano elementi di un archivio visivo che restituisce la complessità e la varietà del mondo vegetale. Questa fase di scoperta multisensoriale consente di avviare una riflessione sulla relazione tra natura e rappresentazione, tra organismo vivente e immagine, definendo le radici del progetto.

Nelle ricerche preliminari, il progetto approfondisce la fitoterapia in chiave contemporanea, facendo riferimento a studiosi ed erboristi moderni come David Hoffmann (2003), che promuove un approccio integrato tra tradizione e scienza. La fitoterapia viene intesa come pratica quotidiana, accessibile e sostenibile, capace di migliorare il benessere attraverso rimedi naturali come infusi, decotti, tisane e preparazioni cosmetiche. Questa visione è alla base della costruzione del ricettario, pensato come strumento divulgativo che accompagna l'utente nella scoperta delle proprietà delle piante officinali.

Un aspetto fondamentale del progetto è la ricerca iconografica, che analizza la rappresentazione delle piante nel corso della storia. Vengono presi in considerazione erbari antichi e moderni, manoscritti illustrati e collezioni botaniche provenienti da musei e biblioteche internazionali. Le immagini degli erbari storici, caratterizzate da un linguaggio illustrativo essenziale e scientifico, diventano un riferimento estetico e concettuale per il progetto. Questa ricerca consente di comprendere come le piante siano state osservate, catalogate e rappresentate nel tempo, offrendo spunti per una reinterpretazione visiva contemporanea.

Il progetto analizza inoltre casi studio editoriali e fotografici che utilizzano la botanica come soggetto principale e la cianotipia come tecnica espressiva. Tra questi, riviste, libri illustrati, mostre fotografiche e installazioni artistiche che mettono in dialogo immagine, testo e natura. L'analisi dei casi studio contribuisce a definire le scelte progettuali in termini di composizione, uso dello spazio, rapporto tra immagine e parola e costruzione di una narrazione visiva coerente. In questo contesto si inserisce la scelta di sperimentare la tecnica della cianotipia come strumento espressivo del progetto, lavorando sulla "traccia" intesa come rappresentazione che sfugge ai codici figurativi tradizionali, coerentemente con il concetto di *locus horribilis* inteso come ciò che non può essere pienamente rappresentato.



Fig. 3. Realizzazione delle diverse fasi per la produzione delle cianotipie. Elaborazione degli autori (2024).

Lavorare con la cianotipia, ha significato fare esperienza di un antico processo fotografico senza camera oscura: si prepara una soluzione fotosensibile mescolando ferricianuro di potassio e ferro-ammonio-citrato, che si stende come emulsione su carta di cotone. Le parti di pianta (foglie, fiori) o i loro contorni vengono poi posti sulla carta sensibilizzata e si espongono alla luce del sole per alcuni minuti. La reazione fotochimica colora la carta di un blu intenso lungo le zone esposte, mentre le parti coperte rimangono chiare. In buona sostanza, si “fotografano” le sagome delle erbe catturandone venature e forme con grande nitidezza, alludendo però ad un linguaggio pittorico marcato.

La fase di sperimentazione analogica prende avvio dalla raccolta delle piante, poi disposte su carta fotosensibile ed esposte alla luce solare. Dopo l’immersione in acqua, l’immagine si fissa rivelando la caratteristica tonalità blu (fig. 3). Le cianotipie ottenute vengono successivamente digitalizzate, mantenendo intatta la loro autenticità visiva, e diventano il materiale principale per la costruzione del ricettario. Questo passaggio dal reale (fig. 4) al digitale (fig. 5) consente di integrare la materia analogica all’interno di un sistema grafico complesso. Infatti, l’ultima fase di *CyanoHerbs* riguarda la concezione progettuale del prodotto editoriale: il ricettario finale è pensato come oggetto tattile e narrativo in cui forme e contenuti si fondono armonicamente. Ad ogni pianta officinale è dedicata una doppia pagina: sulla prima campeggia la cianotipia ottenuta dall’impronta della pianta, sulla seconda una scheda informativa con nome botanico, descrizione fitogeografica, proprietà curative e ricette pratiche (tisane, decotti, pomate, ecc.).



Fig. 4. Cianotipie analogiche realizzate con le piante officinali dell’Orto Botanico. Elaborazione degli autori (2024).

La tipografia scelta è nitida e leggermente calligrafica, riecheggiando i caratteri dei vecchi testi erboristici; la carta è di grammatura consistente e texture naturale, per evocare il senso dell’erbario fatto a mano. In tal modo il ricettario diventa un’esperienza esperienziale: il lettore non sfoglia solo contenuti testuali, ma tocca il dorso del libro, avverte il profumo della carta, osserva la sfumatura del blu che penetra la pagina. Tutto è curato per rafforzare la dimensione artigianale e immersiva del progetto (figg. 6-7).

Dal punto di vista metodologico, il contributo si fonda su una ricerca qualitativa e sperimentale che integra riflessione teorica,

analisi storica e pratica progettuale. La metodologia adottata non mira alla definizione di un modello replicabile, ma all'esplorazione critica di una modalità alternativa di visualizzazione del paesaggio attraverso il disegno e le tecniche fotografiche analogiche.

Il percorso di ricerca si articola in fasi successive: analisi critica dei dispositivi storici di rappresentazione del paesaggio e dell'erbario; osservazione diretta e selezione di un contesto vegetale specifico; sperimentazione grafica e fotografica mediante la tecnica della cianotipia; traduzione dei materiali prodotti in un dispositivo editoriale capace di restituire l'esperienza visiva e materiale del progetto.



Fig. 5. Rielaborazione digitale delle cianotipie tradizionali. Elaborazione degli autori (2024).



Fig. 6. Prototipo del ricettario Cyanoherbes. Elaborazione degli autori (2024).

Conclusioni

Il progetto *CyanoHerbs* dimostra la rilevanza culturale di un percorso in cui natura, archivi storici e immagine dialogano tra loro. Progetti di questo tipo non solo fanno luce su tradizioni secolari, ma stimolano anche uno sguardo critico sul presente: come ha osservato una recente mostra sull'iconografia botanica, il sapere scientifico è "bellissimo, un'arte che insegna a guardare oltre e a pensare le relazioni" (Martelli, 2024, n.p.). In quest'ottica il ricettario cianotipico diventa uno strumento che ricongiunge il pubblico con il mondo vegetale in modo nuovo e creativo, mostrando come il patrimonio degli erbari antichi possa germogliare in forme inaspettate nella cultura visiva contemporanea, ponendo lo sguardo su piccoli elementi, quasi invisibili, che compongono il paesaggio (Palmieri, 2023). Al contempo, il ricettario invita a guardare gli archivi del passato non come semplici depositi di conoscenza, ma come fonti vive da cui attingere ispirazione.



CyanoHerbs si propone di enfatizzare come l'atto creativo, alimentato da tradizione e sperimentazione, sia un ponte efficace per tessere relazioni tra scienza, arte e natura, confermando il valore di disegni, progetti e azioni che uniscono rigore storico e sensibilità estetica nel raccontare l'individuale rapporto dell'uomo con la natura circostante.

In conclusione, *CyanoHerbs* si propone come contributo al dibattito contemporaneo sulla visualizzazione del paesaggio, suggerendo una modalità di rappresentazione che rinuncia alla restituzione panoramica e descrittiva per concentrarsi sulla traccia, sull'impronta e sul frammento. Attraverso il disegno e la pratica analogica, il progetto mette in evidenza come anche elementi minimi e marginali possano diventare dispositivi di conoscenza, capaci di attivare nuove forme di immaginazione critica del paesaggio contemporaneo.

Fig. 7. Una pagina tipo del ricettario: da un lato la rappresentazione dell'elemento vegetale attraverso la rielaborazione digitale della cianotipia e relativa descrizione e ricette. Elaborazione degli autori (2024).

Nome originario : Citrus X Aurantium
Famiglia : Rutaceae
Fioritura : Primavera - Estate



Arancio amaro

Descrizione

L'arancio (*Citrus sinensis*) è un albero da frutto originario della Cina, caratterizzato dai fiori bianchi profumati, noti come fiori d'arancio, e dai succosi agrumi arancioni. Questo albero sempreverde ha avuto un impatto storico notevole. Introdotto in Europa dagli Arabi durante le Crociate, l'arancio divenne un simbolo di status sociale in Spagna nel 1100 d.C. Cristoforo Colombo portò semi di arancio nel Nuovo Mondo nel 1493, segnando l'inizio della presenza degli aranci nelle Americhe. Durante il Rinascimento, gli aranci adornavano i giardini nobili europei, simboleggiando lusso e status. In Italia, specialmente in Sicilia, la coltivazione prosperò, dando vita alle rinomate arance siciliane. Oltre a essere parte della cultura e della storia, gli aranci contribuiscono alla salute umana grazie alla loro ricchezza di vitamina C, fondamentale per il sistema immunitario. I fiori d'arancio sono simboli di purezza e sono stati tradizionalmente associati a matrimoni e felicità.

17

Note

[1] Il progetto è stato sviluppato nell'ambito delle attività didattiche presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', insegnamento di "Scenari Avanzati della Rappresentazione", Corso di Laurea Magistrale in Design per l'Innovazione, a.a. 2024/2025; docenti: Ornella Zerlenga, Alice Palmieri; allievi: Giovanna Chianese, Pierambra Palesano, Francesca Rosa, Shauni Tramontano, Domenico Truosolo.

Riferimenti Bibliografici

- Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.
- De Rubertis, R. (2007). *Il disegno dell'architettura*. Roma: Carocci.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit.
- Docci, M. (2011). *Disegno e conoscenza*. Roma: Gangemi Editore.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli editore.
- Gaiani, M. (2012). *Disegno, rappresentazione e progetto*. Maggioli Editore.
- Hoffmann, D. (2003). *Medical herbalism: The science and practice of herbal medicine*. Healing Arts Press.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.

[2] I contenuti sono condivisi da tutti gli autori, nello specifico i paragrafi "Introduzione", "L'erbario come dispositivo di visualizzazione" e "Pratiche di rappresentazione analogica: l'erbario cianotipico" sono a cura di Alice Palmieri, mentre Pierambra Palesano ha redatto i paragrafi "Sperimentazioni grafiche nel progetto *"CyanoHerbs"*" e "Conclusioni".

- Janick, J. (2006). Gli Erbari, tra medicina e botanica. In: *Italus Hortus*, 13(4), pp. 3-16.
- Martelli, E. (2024). Visti dalle piante. Doppiozero <https://www.doppiozero.com/visti-dalle-piante>
- Migliari, R. (2008). *Geometria descrittiva e rappresentazione*. Roma: Edizioni Kappa.
- McDowell, M. (eds) (2023). *A Curious Herbal: Elizabeth Blackwell's Pioneering Masterpiece of Botanical Art*. New York: Abbeville Press.
- Ogilvie, B. W. (2006). *The science of describing: Natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Palmieri, A. (2023). *Midjourney experimentation: re-presenting Nature on a macro scale*. In: *SCIRES-IT - SCientific RESearch and Information Technology*, vol. 13, issue 1, pp. 181-188.
- Riddle, J. M. (1985). *Dioscorides on pharmacy and medicine*. Austin: University of Texas Press.
- Walther, P. (2023). *Anna Atkins. Cyanotypes*. Colonia: Taschen.

Alice Palmieri, Pierambra Palesano

Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

alice.palmieri@unicampania.it, pierambra.palesano@unicampania.it

Il paesaggio del New Mexico tra incanto e atomicità. L'interpretazione spirituale del *Transcendental Painting Group*

Maria Valentina Palmisano

Il contributo è incentrato sull'analisi di come l'osservazione di un paesaggio particolare come quello del New Mexico, possa essere tradotta artisticamente attraverso un lavoro di visualizzazione e trasfigurazione, al fine di esprimere una spiritualità interiore. Questo studio, in particolare, analizza l'importanza che il paesaggio ricopre nella rappresentazione di tematiche spirituali, soprattutto teosofiche, e le motivazioni che hanno spinto gli artisti del Transcendental Painting Group (TPG) a reinterpretarlo attraverso una chiave prettamente aniconica. Il gruppo, attivo in New Mexico tra il 1938 e il 1942, promosse una pittura principalmente non figurativa, connessa a tematiche trascendentali, che arrivò al suo culmine formale e poetico proprio grazie alla vicinanza ed osservazione del paesaggio attorno alle cittadine Santa Fe e Taos. Le opere dei suoi membri, a lungo marginalizzate dalla storiografia artistica, sono rimaste, finora, confinate all'interno del New Mexico e, solo recentemente,

sono state riscoperte e apprezzate negli Stati Uniti. Viene inoltre esaminato il contesto culturale del sud-ovest americano del ventesimo secolo e la peculiarità del suo paesaggio, tra incanto naturale, spiritualità dei Nativi Americani e il sentimento atomico del Progetto Manhattan. Un focus particolare è dedicato all'interpretazione dei paesaggi desertici della pittrice Agnes Pelton, membro onorario del gruppo, nonché il più conosciuto, grazie alla recente riscoperta in territorio americano.

Immaginario
Paesaggio
Visualizzazione
Trasformazione paesaggistica
Studio paesaggistico

Introduzione

Talvolta la rappresentazione pittorica del paesaggio esteriore perde la funzione di registrarne i dati oggettivi e si propone come fine quello di esprimere una soggettiva spiritualità interiore. Questo accade, per esempio, nelle opere degli artisti del *Transcendental Painting Group* (TPG) attivo in New Mexico tra il 1938 e il 1942, che promosse una pittura principalmente non oggettiva e connessa a tematiche trascendentali.

Data la natura astratta delle opere prodotte dal gruppo, si potrebbe credere che ci siano limitati rapporti con il paesaggio naturale, tuttavia, analizzando gli scritti e i testi critici, è possibile dedurre che l'osservazione diretta del paesaggio naturale sia diventata il fondamento delle loro immagini. I membri del TPG, infatti, arrivarono in New Mexico attratti dalla peculiarità del paesaggio, la cui osservazione li spinse verso una trasfigurazione trascendentale. Mi propongo, quindi, di analizzare filologicamente se e in che termini l'osservazione del paesaggio naturale in cui operano, unito ai loro interessi e legami con tematiche spirituali, abbia orientato le loro scelte nelle modalità di visualizzazione e traduzione delle immagini.

Locus amoenus e locus horribilis

“È comune a chiunque viva in New Mexico l'esperienza di stare in piedi *sulla* terra con il proprio corpo *nel* cielo, un'esperienza disorientante che è simultaneamente espansiva e umiliante.” [traduzione dall'inglese dell'autore] (Duncan, 2021, p. 164) [1]

Caratteristica ambientale di questa parte degli Stati Uniti è un paesaggio smisuratamente espanso, senza interruzioni, composto da vallate verdeggianti, altopiani dove la vegetazione arida si mescola alla terra rossa, deserti di dune sabbiose in gesso bianco; offrendo panorami ampi e luminosi. In alcune zone, invece, si percepisce una rottura dello spazio: quando alte montagne incontrano bruscamente la vasta pianura senza passare per un intermezzo collinare o quando, all'interno delle gole profonde scavate dal Rio Grande, formazioni rocciose imponenti e insolite, chiamate *hoo-doo*, si stagliano da terra testimoniando antiche ere geologiche. I colori che riverberano all'alba o al tramonto, l'aria pulita e secca che permette una lucida visione della Via Lattea, uniti al bagliore della luce del deserto, completano il paesaggio sublime.

Per la stesura di questo primo paragrafo mi riferisco, in particolare, allo studio di Tracy Drew (2018): *The Transcendental Painting Group* (1938-41), *Los Alamos and shamanism* [2]. L'autore ci parla del paesaggio del New Mexico nel periodo di attività del *Transcendental Painting Group* (1938-42), illustrandoci luci ed ombre: il legame con il sublime, lo spirituale e il trascendentale, fino ai primi esperimenti sul nucleare. La connessione tra l'aspetto sublime del paesaggio del New Mexico e l'aspetto trascendentale è diretta "sebbene il paesaggio sia comunemente percepito come vasto e vuoto, esso è visto dai gruppi di nativi americani come affollato di antichi dei, luoghi sacri e dimore degli spiriti" [traduzione dall'inglese dell'autore] (Marian Naranjo citato in Drew, 2018, p. 40)[3]

Il sublime si esprime sia tramite elementi di una bellezza imponderabile sia attraverso elementi di terrore; così era il paesaggio del New Mexico secondo Drew, diviso tra spazi infiniti e gloriosi, montagne vertiginose che spingono lo sguardo verso l'alto e la minaccia del Progetto Manhattan, di cui i membri del Gruppo non potevano essere a conoscenza a causa della sua segretezza (tutto venne alla luce, con il terribile evento di Hiroshima e Nagasaki, solo nel 1945). "Questo sentimento di sublime o trascendentale ribadisce la sensazione che il New Mexico sia un luogo incantato che racchiude in sé l'inizio del mondo (attraverso la credenza dell'emergenza sciamanica), la fine del mondo (attraverso Los Alamos) e la possibilità di pratiche artistiche mistiche attraverso il modernismo trascendentale del TPG." [traduzione dall'inglese dell'autore] (Drew 2018, p. 78) [4]

Drew, però, avanza l'ipotesi che in alcune opere, realizzate negli anni di attività del gruppo, sia espressa l'intuizione di quello che si stava preparando a poca distanza. In un'opera come *Casein Tempera No.6* di Raymond Jonson (fig. 1), fondatore del Gruppo, individua una sfumatura bianca, che interpreta come una nuvola nucleare fatta di idrogeno. È possibile, infatti, che la mobilitazione militare nell'area in quel periodo avesse acceso sospetti e che, magari, alcune notizie fossero trapelate e circolassero tra la popolazione. La vicenda del TPG si pone precisamente, e forse casualmente, in una sorta di spartiacque cronologico. Da una parte il New Mexico era conosciuto come *Land of Enchantment*, per l'incontaminatazza del paesaggio, i culti sciamanici dei nativi americani e l'afflusso di artisti e cercatori spirituali che arrivavano nelle cittadine di Santa Fe, Taos e Albuquerque portando aper-

tura mentale e artistica. Dall'altra parte, fu proprio nel 1941 (l'anno d'inizio della disgregazione del TPG) che il Los Alamos Nuclear Laboratory (LANL) iniziò ad operare, segnando la deriva nucleare dovuta all'attività sull'altopiano Pajarito, un luogo sacro per i Pueblo, vicinissimo a Santa Fe.

"Quello fu l'anno in cui entrò in funzione il Los Alamos Nuclear Laboratory, che portò con sé i mezzi per dividere l'atomo e creare la prima bomba atomica, un evento tecnologico o nucleare così travolgente e incredibilmente terribile da sfidare il nostro senso di percezione; pertanto, la bomba atomica può essere intesa come un esempio estremo del sublime tecnologico, terribile, illimitato e senza confini o limiti comprensibili." [traduzione dall'inglese dell'autore] (Drew 2018, p. 80) [5]



Fig. 1. Raymond Jonson, *Casein Tempera No. 6*, 1941, casein tempera on board: 31x24 inches, 82.221.0038. Bequest of Raymond Jonson, Raymond Jonson Collection, University of New Mexico Art Museum.

Il paesaggio per esprimere la spiritualità

La pittura del New Mexico, fino a quel momento, era dominata da uno stile popolare e realista, incentrato sulla rappresentazione di scene quotidiane, paesaggi romantici e ritratti di nativi americani. Gli artisti trascendentali reinterpretano la pittura paesaggistica in chiave spirituale, rendendo manifesta l'intuizione di un sublime dinamico che ha a che fare tanto con la spaventosa vastità e indicibile bellezza del paesaggio, quanto con la previsione di un'imminente era atomica.

La parola "trascendentale" è stata scelta come nome del gruppo perché esprime al meglio gli obiettivi che si prefigge: portare la pittura oltre l'apparenza del mondo fisico, attraverso nuovi concetti di spazio, colore, luce e design, su piani definiti idealistici e spirituali. [traduzione dall'inglese dell'autore] (*Transcendental Painting Group statement of purpose*, 1938?) [6]

Le filosofie di riferimento del TPG, prima fra tutte la Teosofia di Madame Blavatsky [7], si riferiscono ad un rinnovato connubio tra uomo e natura, intesa come forma di manifestazione dello Spirito. Di qui l'interesse per il paesaggio affrontato non come genere pittorico oggettivo, ma come modalità di espressione della spiritualità. "Un regno interiore, invece che un paesaggio esteriore" [traduzione dall'inglese dell'autore] (Agnes Pelton citata in Duncan 2021, p. 42) [8] Sono paesaggi plasmati dall'immaginazione, al tempo stesso simbolici e noumenici, si fondano su architetture luminose che procedono nello spazio alla stregua di correnti d'aria, suddividendo la superficie in zone di trasparenza che vengono utilizzate per alludere ai vari livelli di realtà di cui parlano numerose tradizioni spirituali, tra cui la Teosofia.

È necessario sottolineare che all'interno della concezione di paesaggio del TPG sono presenti due estremi estetici: "da astrazioni trascendentali ispirate alla natura e basate sulla meditazione silenziosa all'illuminazione e alla consapevolezza cosmica dell'Assoluto attraverso la non oggettività" [traduzione dall'inglese dell'autore] (Duncan 2021, p. 213) [9]. In questo contributo mi occupo specificatamente del primo estremo, concentrandomi su artisti che operano una reinterpretazione trascendentale di paesaggi naturali. Raymond Jonson talvolta inserisce nel paesaggio naturale, caratterizzato da piante e delineato con spesse linee e fasce di colore, dispositivi tecnologici come fari teatrali che sostituiscono il disco solare o elementi meccanici, riflettendo l'avvento dell'Era delle Macchine. Lawren Harris, tutt'oggi conosciuto in

Canada come uno dei più grandi paesaggisti modernisti, famoso per le vedute innestate, dal 1934 si trasferisce negli Stati Uniti. Lì inizia a dipingere paesaggi sempre più astratti, mantenendo le superfici lucide apprese dall'osservazione della neve e facendo un uso sempre più sfacciato della forma del triangolo per descrivere i picchi delle montagne. Nei dipinti del periodo trascendentale, a Santa Fe, e in quelli che seguono quell'esperienza, l'artista inserisce visioni di panorami all'interno delle composizioni fatte di costruzioni geometriche, posizionandole in riquadri che sembrano piccole finestre (fig. 3). Inoltre associa spesso i colori azzurro e giallo, significanti rispettivamente fede spirituale e illuminazione intellettuale, nel linguaggio cromatico della Teosofia (Besant & Leadbeater, 1901).

Interpretazione aniconica: architetture geometriche, fasci di luce, colori pastello

L'approccio aniconico del TPG si ispirava ai dipinti e alle teorie moderniste di Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, a loro volta influenzati dalla Teosofia, rivelandosi una strategia per rappresentare ciò che è sostanzialmente irrepresentabile, invisibile e sublime. Seguendo gli impulsi dei due pionieri, Maurice Tuchman (1986) [10] individua i parametri generali e formali di un'arte che si può definire spirituale ma anche aniconica: immaginario cosmico (comprendente le forze che influenzano l'esistenza umana), vibrazione (intesa come l'agente creatore di tutte le forme materiali), sinestesia, dualità, geometria sacra. Troviamo numerose corrispondenze nella pittura del Gruppo: Emil Bisttram, co-fondatore insieme a Jonson, insegnava ai suoi studenti ad affrontare l'astrazione trascendentale attraverso distorsione, torcimento di forme al fine di crearne di nuove, utilizzo di parti di oggetti invece che di interi, sovrapposizioni, dislocazione di parti e traslazioni, introduzione di linee e sfumature, rottura delle direzioni continue. "Qualunque sia la modalità, il risultato finale dovrebbe trasportare lo spettatore in una dimensione emotiva che rivitalizzi la sua natura spirituale." [traduzione dall'inglese dell'autore] (Garman 1996, p. 8) [11]

Un ruolo centrale per la rappresentazione di paesaggi trascendentali era attribuito alla luce, concepita come manifestazione della divinità e della coscienza, attraverso cui i pittori

evocavano interiorità ispirate alle visioni desertiche del New Mexico, nel tentativo di oltrepassare le mere apparenze del mondo fisico. Quel particolare bagliore del deserto influenzava la tecnica della velatura a olio, che ne veniva esasperata, ed era interpretato talvolta con soluzioni geometriche e rigorose o ridotto a puri fasci luminosi, provenienti da più sorgenti simultaneamente. Questi bagliori imprimevano alle composizioni un ritmo vibrante e dinamico. “Erano consapevoli di come la luce potesse illuminare, in più di un modo, in senso spirituale, in modo formale, per dare vita a un dipinto.” [traduzione dall’inglese dell’autore] (Duncan, 2023) [12]

L'utilizzo delle figure geometriche per la costituzione dei paesaggi, concepite come archetipi e simboli universali della legge cosmica, è ricorrente nella pittura del TPG e strettamente legata alla Teosofia e alla sua cosmogonia. Blavatsky infatti, riproponendo la frase attribuita a Platone “Dio geometrizza” (Fitger 2020, p. 84; Coronelli 2002, p. 24) [13] postulava che la creazione fosse sintetizzabile in una progressione geometrica e simbolica, rappresentante l'emergere dell'universo dal non-manifesto alla forma. La corrispondenza con la *Tetraktys* pitagorica emerge esplicitamente in numerosi suoi scritti:

“Nella geometria occulta e pitagorica si dice che la Tetrade combini al suo interno tutti i materiali da cui è composto il Cosmo. Il Punto, o Uno, si estende fino a formare una Linea, il Due; una Linea si estende fino a formare una Superficie, il Tre; e la Superficie, Triade o Triangolo, viene convertita in un Solido, la Tetrade o Quattro, dal punto che viene posto su di essa.” (Helena Blavatsky, citata in Fitger, 2020, p. 87) [14]

La geometria è quindi utilizzata per indicare una connessione con i principi primi della creazione e dell'essere, di cui il paesaggio è costituito. A questo si aggiungeva l'interesse dei membri per la Simmetria Dinamica, un metodo compositivo basato su proporzioni naturali derivate dalla sezione aurea e dalle forme organiche [15]. I colori venivano applicati nella pittura quali veicoli di determinate vibrazioni dell'anima e sinonimi di qualità interiori. I simboli, infine, utilizzati per la loro intrinseca caratteristica di universalità, giocano un ruolo fondamentale nella composizione del paesaggio trascendentale. “Essi sono specchi dell'anima di ogni uomo; pertanto, ogni uomo li riconosce come propri, li dota dei propri desideri e si significati inconsci.” (Rudhyar 1938) [16]

I paesaggi di Agnes Pelton

Il paesaggio interpretato da Agnes Pelton, la presidentessa onoraria del Gruppo, nonché il membro più anziano, è il più famoso tra quelli del TPG, grazie alla sua recente riscoperta in territorio americano. È arricchito di riferimenti esplicitamente iconici che svolgono la funzione di indicazioni direzionali per orientarsi verso una dimensione spirituale o di simboli di evoluzione e trasformazione della coscienza: stelle, nuvole, colombe, fiori, getti d'acqua, trombe dell'annuncio. Similmente ad Harris, che iniziò la sua carriera e si fece un nome dipingendo in maniera realista, Pelton esercitava il suo occhio e la mano riportando la realtà “Pelton vendeva questi paesaggi insieme alle sue astrazioni; la aiutavano a pagare le bollette, ma le offrivano anche uno sbocco creativo molto diverso dalle sue composizioni astratte.” (Vicario 2022, pp. 12, 18) [17].

All'inizio degli anni Trenta si trasferì nel deserto alla ricerca di un luogo adatto alla pittura e alla meditazione: “Pelton credeva che vivendo lontano dalle distrazioni della civiltà, avrebbe potuto accedere più facilmente al ‘Tempio Interiore’ della rivelazione.” (Rees 2010, pp. 66, 67) [18]

Rees (2010) descrive un quadro intitolato *Future* (fig. 4) nel quale non solo l'artista reinterpreta il paesaggio desertico in maniera trascendentale ma inserisce anche due elementi architettonici che potrebbero far riferimento ad una sorta di architettura sacra, come a voler ricreare visivamente il tempio interiore e alludendo, contemporaneamente, alla Teosofia e alla spiritualità dei Nativi Americani.

“Probabilmente Pelton aveva in mente le due colonne gemelle del tempio di Gerusalemme, Jachin e Boaz, spesso citate nella letteratura teosofica. Poiché le colonne custodivano il santuario del tempio, Pelton potrebbe averle incluse per sottolineare la sacralità dello spazio oltre esse e per alludere alla sua concezione del “Tempio Interiore” come fonte di rivelazione. Più specificamente, le colonne alludono agli antichi abitanti del deserto.” (Rees 2010, pp. 70-71) [19]

Come in moltissimi paesaggi dell'autrice, l'orizzonte è incredibilmente accentuato in una curvatura terrestre che esprime l'osservazione della vastità planetaria del territorio, compreso all'interno della cornice. All'altezza del suolo, l'aria addensata sembra salire dalla terra e una grande luminosità proviene da dietro il globo terrestre, interrotta nettamente dalla notte blu scuro che si configura nella porzione in alto a sinistra, dominata da una sorta di Stella Polare.

Particolarmente interessata alla rappresentazione della vibrazione energetica del paesaggio inteso come organismo vivente e spirituale, Pelton trovò, proprio nel deserto vicino a Taos, quella che definì “la più alta vibrazione” (Duncan 2021, p. 167) [20] La ricerca di questo tipo di energie nasceva dallo studio dello Agni Yoga, che in Sanscrito significa “unione con il fuoco”, elemento che ricorda da vicino la riverberazione dell’aria, ottenuta con una tecnica pittorica consapevole, che troviamo in moltissimi dei suoi paesaggi. La vibrazione è interpretata dall’approccio cosmologico buddista, come “una forza generativa che produce tutte le forme del mondo visibile e invisibile.” (Whitney 2021) [21]

Le gradazioni pittoriche e le velature tipiche della leggera mano dell’artista, che utilizza una vasta gamma di colori pastello, con sfumature rosate e bluastre, per ricreare le sensazioni luminose e intime di albe e tramonti, immergendo la composizione in un’atmosfera sognante e irreale, si riflettono nella particolarità del cielo del New Mexico, anch’esso velato di molteplici sfumature che cambiano repentinamente nei momenti di transizione.



Fig. 2. Raymond Jonson, *Time Cycle*, 1930, oil on canvas: 36x38 inches, 82.221.1900. Bequest of Raymond Jonson, Raymond Jonson Collection, University of New Mexico Art Museum.

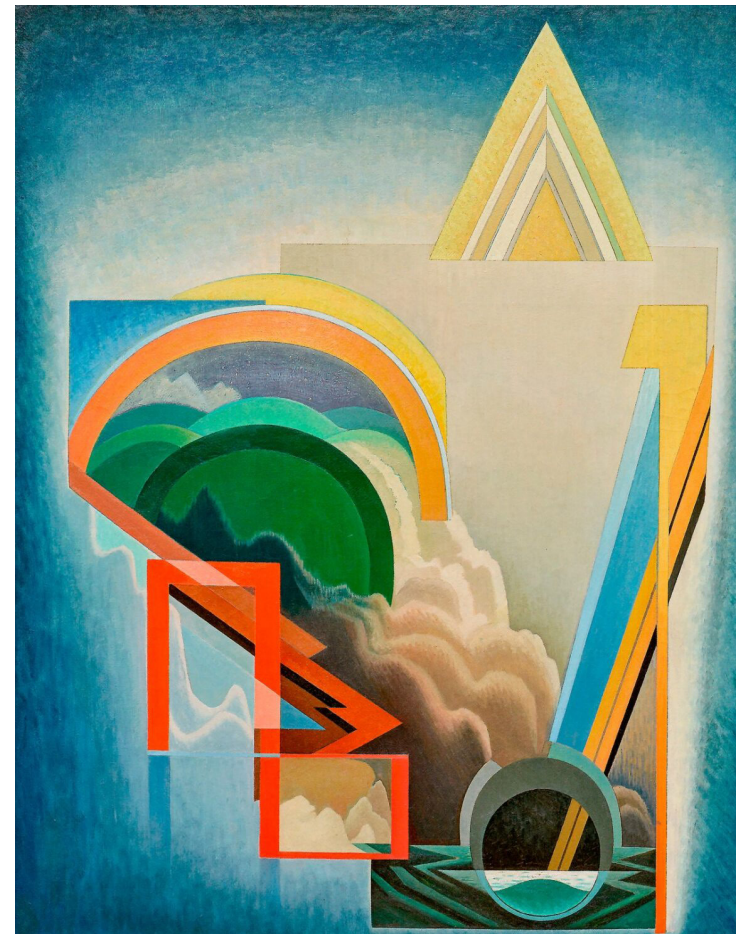


Fig. 3. Lawren S. Harris, *Abstraction (LSH Holdings 119)*, 1945, oil on canvas: 67 ½ x 55 ½ inches. Gift of Michael Audain and Yoshiko Karasawa, Audain Art Museum Collection, Whistler, 2015.075. Courtesy and copyright of The Family of Lawren S. Harris.

Conclusioni

La visualizzazione del paesaggio del *Transcendental Painting Group* è peculiare e riconoscibile. La loro poetica pittorica, benché concentrata sull’astrazione, mantiene un rapporto con il paesaggio forte e determinante, a differenza di altre esperienze dell’arte astratta, dove non ci sono legami diretti con la realtà visibile per un tentativo di totale distacco. Questo punto è importante per comprendere come il soggetto paesaggistico possa passare da oggetto per una pittura realista a mezzo per una pittura trascendentale, offrendo visioni e inducendo visualizzazioni che vanno oltre il mero dato visibile e oggettivo.



Fig. 4. Agnes Pelton, *Future*, 1941, oil on canvas: 30x26 inches, frame: 40 ½ x 36 ½ inches. Collection Palm Springs Art Museum 75th Anniversary gift of Gerald E. Buck in memory of Bente Buck, Best Friend and Life, 60-2013.

Note

[1] "Common to everyone living in New Mexico is the experience of standing on the ground with their body *in* the sky, a disorienting experience that is simultaneously expansive and humbling." (Duncan, 2021, p. 164)

[2] Drew, T. (2018). *The Transcendental Painting Group (1938-41), Los Alamos and shamanism*, University for the Creative Arts/University of Brighton. Doctoral dissertation.

[3] "(...) because although the landscape is commonly perceived as vast and empty, it is seen by Native American groups as crowded with ancient gods, sacred sites and spirit dwellings." (Naranjo citato in Drew 2018, p.40).

[4] "This feeling of the sublime or the transcendental re-affirms the feeling that New Mexico is an enchanted place that contains the beginning of the world (through the shamanic emergence belief), the end of the world (through Los Alamos) and the possibility for mystical artistic practices through the transcendental modernism of the TPG." (Drew 2018, p.78)

[5] "This was the year when Los Alamos Nuclear Laboratory became operational, bringing with it the means to split the atom and creating the first atom bomb, a technological or nuclear event so overwhelming and astonishingly awful that it challenges our sense of perception therefore the atom bomb can be understood as an extreme example of the technologi-

cal sublime, terrible, unbounded, and without comprehensible borders or limits." (Drew 2018, p.80)

[6] "The word "transcendental" has been chosen as the name for the group because it best expresses the aims, which are; to carry painting beyond the appearance of the physical world, through new concepts of space, color, light and design, upon planes that are termed idealistic and spiritual." Le pagine del manifesto sono state trovate tra gli scritti di Agnes Pelton, da Cornelia e da Irving Sussman, i quali desideravano tracciarne la biografia, furono donati poi allo Smithsonian Archives of American Art nel 1984. Il documento è consultabile al seguente link: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/transcendental-painting-group-statement-purpose-17590>

[7] Inoltre lo Agni Yoga, il Buddismo Zen, le tradizioni spirituali dei nativi americani, il Trascendentalismo americano, gli influssi junghiani e nietzschiani, la poesia simbolista.

[8] "An inner realm, rather than an outer landscape" (Pelton citata in Zakian 2022, p.53, citato in Duncan 2021, p.42)

[9] "from nature-inspired transcendental abstractions based on quiet meditation to enlightenment and cosmic awareness of the Absolute through non-objectivity." (Duncan 2021, p. 213)

[10] Tuchman, "Hidden Meanings in Abstract Art", *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, pp.17-62, citato in Duncan (2021, pp.18-19).

[11] "Whatever the mode, the end result should transport the beholder to a region of feeling that revitalizes his or her spiritual nature." (Garman 1996, p.8)

[12] "They were aware of how light can illuminate, in more ways than one, in kind of a spiritual way, in a formal way to bring a painting to life." (Duncan 2023, Crocker Art Museum – Curator Talk: Another World, <https://youtu.be/NjRRFCwpOUw>)

[13] "God Geometrizes" (Fitger 2020, p.84; Coronelli 2002, p.24)

[14] "In occult and Pythagorean geometry the Tetrad is said to combine within itself all the materials

from which Cosmos is produced. The Point or One, extends to a Line - the Two; a Line to a Superficies, three; and the Superficies, Triad or Triangle, is converted into a Solid, the Tetrad or Four, by the point being placed over it." (Blavatsky, *The Transactions*; Blavatsky, H. *Collected Writings*, 10:355 citato in Fitger 2020, p.87)

[15] *La Simmetria Dinamica* fu elaborata da Jay Hambidge (1867–1924), illustratore e teorico canadese-americano.

[16] "They are mirrors to every man's soul; therefore, every man knows them as his own, endows them with his own subconscious desires and meanings (...)" (Rudhyar 1938, *The Transcendental Movement and the Creative Destiny of Twentieth Century America in The Transcendental Movement in Painting*, citato in Duncan 2021, p.222)

[17] "Pelton sold these landscapes alongside her abstractions; they helped pay the bills, but also gave her a creative outlet that was very different from her abstract compositions." (Vicario 2022, pp.12, 18)

[18] "Pelton believed that living away from the distractions of civilization, she could better access the "Inner Temple" of revelation." (Rees 2010, pp.66, 67)

[19] "Pelton likely had in mind the twin columns of the temple at Jerusalem, Jachin and Boaz, which were referenced frequently in Theosophical literature. As the pillars guarded the sanctuary of the temple, Pelton may have included them to signify the sacredness of the space beyond, and to allude to her conception of the 'Inner Temple' as the source of revelation. (...) More specifically, the pillars allude to the ancient inhabitants of the desert (...)." (Rees 2010, pp.70-71)

[20] "higher vibration" (Duncan 2021, p.167)

[21] "[...] a generative force producing all shapes of the visible and invisible world." (Whitney, *A more beautiful world. Occult imagery in the spiritual paintings of the Transcendental Painting Group*, citata in Duncan 2021, p.189).

Riferimenti bibliografici

Besant, A., & Leadbeater, C. W. (1901). *Thought-forms*. Theosophical Publishing House.

Coronelli, C. L. (2022). *La teosofia. Intuizione della verità divina*. Xenia.

Drew, T. (2018). *The transcendental painting group (1938–41), Los Alamos and shamanism* (Doctoral dissertation). University for the Creative Arts / University of Brighton.

Duncan, M. (Ed.). (2021). *Another world: The Transcendental Painting Group*. DelMonico Books / DAP, Crocker Art Museum.

Duncan, M. (2023). *Crocker Art Museum – Curator talk: Another world*. Available at: <https://youtu.be/NjRRFCwpOUw> (accessed 6 October 2025).

Fitger, M. (2020). *The tetractys and the hebdomad: Blavatsky's sacred geometry*. *Correspondences*, 8(1), 73–115.

Garman, E. (1996). *Abstraction across America, 1934-1946: American Abstract Artist Group, New York & Transcendental Painting Group, New Mexico*. Michael Rosenfeld Gallery / Thorner Press.

Raymond Jonson Web Portal. Available at: <https://artmuseum.unm.edu/raymond-jonson-web-portal/>; <https://artmuseum.unm.edu/raymond-jonson-web-portal/tpg/> (accessed 22 January 2026).

Porter, J. (2014). *Native American environmentalism*. University of Nebraska Press.

Rees, N. K. (2010). *Synthesizing transcendental painting: Race, religion, and aesthetics in the art of Emil Bisttram, Raymond Jonson, and Agnes Pelton* (Doctoral dissertation). University of Maryland, College Park.

Statzer, M. (Ed.). (2021). *Visionary modern: Raymond Jonson trilogies, cycles, and portraits*. The University of New Mexico Art Museum. Available at: <https://artmuseum.unm.edu/exhibition/visionary-modern/> (accessed 22 January 2026).

Smithsonian Archives of American Art. (1938?). *Transcendental Painting Group statement of purpose*. Available at: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/transcendental-painting-group-statement-purpose-17590> (accessed 29 October 2025).

Tuchman, M. (1986). *Hidden meanings in abstract art. In the Spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*. Los Angeles County Museum of Art / Abbeville Press.

Vicario, G. (Ed.). (2022). *Agnes Pelton*. Hirmer.

Whitney, C. (2021). *A more beautiful world: Occult imagery in the spiritual paintings of the Transcendental Painting Group*. In M. Duncan (Ed.), *Another world: The Transcendental Painting Group* (p. 189). DelMonico Books / DAP, Crocker Art Museum.

Il paesaggio della memoria: una ricognizione sulle tracce du Maru ‘Ngrisu

Francesco Stilo

.....

Il presente testo si propone di ricostruire il paesaggio della memoria, relativamente ad una vicenda storica accaduta nel settembre 1943 in Aspromonte, nel territorio del Comune di Africo (RC). La grande storia, quella della seconda guerra mondiale, irruppe – sotto forma di una battaglia aerea e di un velivolo precipitato – nella ‘piccola’ storia, quella di una comunità ancora relativamente isolata e preservata dai grandi stravolgimenti della contemporaneità, e forse persino della modernità, quella dei pastori di Africo. L’evento produsse la nascita di un toponimo, u Maru ‘Ngrisu, ormai quasi dimenticato, oggi riemerso dando luogo alla presente indagine. Dopo un inquadramento storico e un avvicinamento generale alla vicenda, il racconto incontra la testimonianza di Francesco Stilo, classe 1926, il quale, allora diciassettenne, poté udire i colpi delle mitragliatrici e il rombo degli aerei impegnati in una battaglia consumatasi sui cieli dell’Aspromonte il giorno successivo all’ancora

segreto armistizio breve, sabato 4 settembre 1943. La lettura della documentazione d’archivio, individuata presso il National Archives of Australia (NAA), ha permesso la ricostruzione dei fatti e l’identificazione del pilota coinvolto nella vicenda. Nel corso dello svolgimento dell’indagine è stata organizzata una ricognizione presso il sito dove è caduto l’aereo – epicentro di questo racconto – raggiungibile percorrendo un sentiero tracciato nel tempo dai pastori, e documentato oggi per la prima volta con dispositivo GNSS.

Paesaggi della Memoria
Territori Interni
Seconda Guerra Mondiale
Storie Dimenticate
Percorsi GPS

Introduzione

L’operazione Baytown e la battaglia aerea sull’Aspromonte

Era il 4 settembre del 1943, una mattina come un’altra sembrava, di un periodo di guerra che fino a quel momento aveva soltanto sfiorato il territorio dell’Aspromonte.

L’operazione *Baytown* [1], parte delle operazioni d’invasione della penisola italiana (fig. 1), era scattata il giorno precedente, determinando l’attraversamento dello Stretto di Messina da parte delle forze alleate. La manovra, effettuata sotto il comando del luogotenente generale Miles C. Dempsey del XIII corpo britannico, facente parte della VIII armata comandata dal generale Sir Bernard Montgomery, vedeva impegnate, sotto il comando dello stesso Dempsey, la I divisione di fanteria canadese e la V divisione di fanteria britannica [2]. Quel giorno – venerdì 3 settembre 1943 – per gli italiani, sarebbe passato alla storia per la firma del controverso armistizio di Cassibile, atto che avrebbe sancito la resa incondizionata dell’Italia alle forze alleate a guida statunitense. Non c’era più via d’uscita dopotutto, quello l’inevitabile epilogo alla disonorevole vicenda di una guerra combattuta al traino dell’alleato nazista. Era stato avvertito Mussolini, l’Italia non aveva le forze per entrare in quel conflitto, non aveva portaerei [3] né una flotta all’altezza, ma la risposta non lasciava spazio a dubbi, l’Italia tutta è una portaerei nel mediterraneo’ si disse. Così, scoppiata la guerra, mentre gli ammiragli italiani cercavano di nascondere la posizione delle navi in mare dietro cortine fumogene, gli inglesi le colpivano dopo averle intercettate con il radar, mentre gli italiani si aspettavano di cessare i combattimenti al calare del sole – così come in uso durante la prima guerra – gli inglesi colpivano di notte le navi italiane con siluri sganciati dagli aerei, affondandole persino nei porti.

L’aereo è stato un elemento centrale di quel conflitto, ancora giovane nel precedente, sviluppato grandemente tra gli anni ’20 e ’30, e divenuto ormai potente ed indispensabile oggetto da combattimento nei ’40, l’aereo trovava in quel momento storico la propria esaltazione non soltanto sotto l’aspetto tecnologico-industriale, ma anche sul piano della cultura di massa – si pensi ad esempio al futurismo – come richiamo di velocità, modernità, scaltrezza.

Il 3 settembre, alle prime ore del mattino, iniziarono i bombardamenti sul litorale compreso tra Reggio e Villa San Giovanni, cosicché, poco prima delle 6:00, il terreno fu pronto per lo sbarco. Gli alleati entrarono quasi senza resistenza in Calabria, i tedeschi si

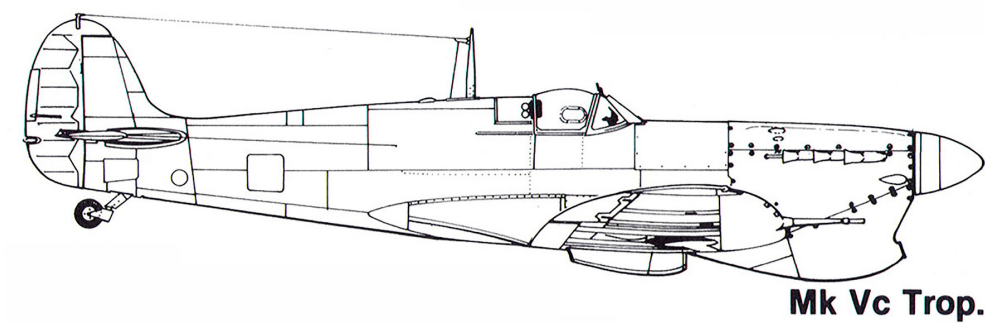
erano ritirati rapidamente verso nord e gli italiani, stanchi e demoralizzati dalla situazione, non offrirono grande resistenza.

Il 4 settembre, come il giorno precedente [4], la Regia Aeronautica organizzò una spedizione alla volta di Reggio Calabria. Un gruppo di otto Macchi 205s partì da Manduria, seguito da 17 Reggiane 2002 del V Stormo tuffatori scortati da 16 Macchi 205s del IV Stormo e sette Macchi 202s del XXI Gruppo Caccia Autonomo [5]. La formazione, arrivata in vista dello stretto, incrociò un gruppo [6] di *Spitfire Mk.V* ed *Mk.IX* del 111 *Squadron* e del 243 *Squadron*, di scorta a otto cacciabombardieri P-40 *Kittyhawk*. Sembra che prima di ingaggiare battaglia alcuni dei Reggiane 2002, comandati dal Maggiore Giuseppe Cenni, lanciatisi in picchiata, riuscirono ad affondare quattro navi da sbarco nemiche. È stato alla fine della picchiata, sembrerebbe, che alcuni *Spitfire Mk.V* (fig. 2) del 111 *Squadron*, di-

staccandosi dalla formazione, si lanciarono all'inseguimento del comandante Giuseppe Cenni, del tenete Renato Moglia e del sergente Walter Banfi. Parte della battaglia si spostò quindi sull'entroterra, nei cieli dell'Aspromonte. L'aereo di Banfi venne abbattuto, il sergente si salvò lanciandosi con il paracadute; sarebbe stato recuperato dagli abitanti del paese di Casignana ed avrebbe rivendicato l'abbattimento di due *Spitfire*. Poco dopo gli *Spitfire* della RAF ebbero la meglio ed anche gli aerei del tenete Renato Moglia e di Giuseppe Cenni vennero abbattuti, precipitando nel letto del torrente Bonamico. È in questo scenario, tuttavia, che uno *Spitfire* del 111 si schiantò contro una parete rocciosa, forse raggiunto dai colpi che il sergente Banfi aveva potuto esplodere prima di precipitare.



Fig. 1. Gli sbarchi alleati nel sud Italia.



La testimonianza orale
Il cielo dell'Aspromonte venne squarciato dal suono rombante dei caccia e dai colpi di mitraglia che i piloti erano intenti a scambiarsi. La guerra, fino a quel momento, non aveva turbato lo stato di indisturbata quiete che sembra caratterizzare il massiccio dell'Aspromonte, ultima propaggine dello stivale italico formatasi dalla deriva di una zolla alpina. Altri boati si odono di tanto in tanto tra quelle pietraie, provocati dalle numerose frane (fig. 3) che distaccandosi dalle pareti rocciose dei monti vanno ad alimentare le strette gole delle fiumare. L'Aspromonte, come del resto l'intera Calabria, è nota per il "predominare di profili vivacemente inclinati: a volte *abrupti*, e vicini alla verticalità" (Gambi, 1978, p. 9). Fino a quel

Fig. 2. Supermarine Spitfire Mk Vc, proiezione parallela laterale.

momento, Africo e i suoi abitanti, erano pressoché rimasti fuori dal conflitto, ad eccezione degli uomini chiamati alle armi; il paese si trovava in uno stato di relativo isolamento, determinato dalla natura del territorio e dalla posizione interna. Non vi erano strade di comunicazione carrabili che attraversassero il centro, e il luogo risultava non determinante ai fini militari. Anche l'economia del paese, a prevalente carattere agricolo e pastorale, non aveva risentito del conflitto [7]. La guerra si era fatta sentire soltanto attraverso le partenze dei nati nel 1924 e nel 1925 [8].



Fig. 3. Paesaggio aspromontano.
Foto dell'autore.

Quel giorno il giovane Francesco Stilo, classe 1926, era in compagnia di un pastore anziano. I due si trovavano in località *Vari*, un'area poco più a monte degli insediamenti pastorali di *Limenti* e di *Previteria*; in quel periodo l'area era utilizzata per la coltivazione dei fagioli e del grano, mentre le greggi pascolavano più a valle. In cielo, ad un tratto, si sentirono esplodere i colpi delle mitragliatrici, e i due, in quel momento all'interno di un pagliaio – forma tradizionale di ricovero pastorale, con base circolare in pietra e struttura della copertura di forma conica in legno, e manto di copertura con rami di ginestra e altre frasche – decisero di trovare più solido riparo entro una cavità rocciosa. Il pastore anziano, intimorito dalla situazione, ripeteva a Francesco *ohji 'ndi mmazzanu Ciccio, ohji 'ndi mmazzanu Ciccio* (oggi ci uccidono Francesco), ma ad un tratto le esplosioni si interruppero, e sul cielo dell'Aspromonte ritornò

la solita calma. La notizia di un impatto avvenuto all'interno del territorio comunale si diffuse tra gli abitanti di Africo, ed alcuni accorsero sul posto. Il punto in cui avvenne lo schianto, in località detta *Lefracia*, da quel momento avrebbe assunto il nome di *Maru Ngrisu* (povero inglese).

La documentazione d'archivio e l'identificazione del pilota

Con lo scopo di dare un volto al pilota coinvolto e di ricostruire la dinamica della vicenda, è stata effettuata una ricerca finalizzata all'individuazione e alla consultazione delle fonti primarie. La ricerca si è resa indispensabile anche alla luce di diverse incongruenze riscontrabili sia nei racconti e nelle ricostruzioni proposte da appassionati di storia militare, spesso prive del dovuto rigore scientifico, che tra le diverse fonti ufficiali. In riferimento a queste ultime, ad esempio, vi è la non corrispondenza tra quanto dichiarato dal sergente Banfi, che dopo essersi messo in salvo avrebbe rivendicato l'abbattimento di due *Spitfire*, e quanto registrato relativamente alle perdite aeree inglesi per il giorno 4 settembre 1943. Quel giorno infatti, secondo le fonti britanniche, risulta essere stato abbattuto soltanto uno *Spitfire Mk. Vc*. Quest'ultima constatazione, rivelatasi corretta a seguito dello spoglio dettagliato dei documenti d'archivio [9], ci ha permesso di identificare con certezza il combattente schiantatosi con l'aereo contro le rocce della montagna, nella persona del *Flt. Sgt. George Vallance McMurray+* (409732), *Italy, Spitfire Mk. Vc JK217, 111 Sqdn.* (Fig. 4).

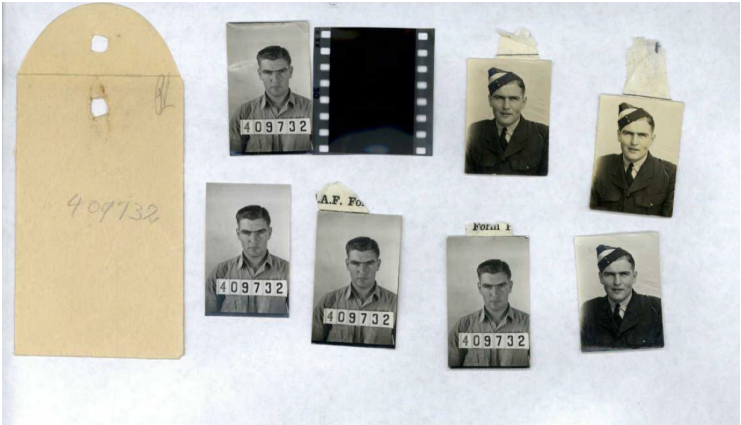


Fig. 4. George Vallance McMurray, foto d'archivio. National Archives of Australia (NAA). A9301, 409732, item ID 5527780.

Il sergente McMurray, nato il 22 aprile 1921 a Essendon, un villaggio nei sobborghi di Melbourne, era un pilota della RAAF [10], in servizio al 111 Squadron RAF. Il primo documento che attesta l'abbattimento dell'aereo pilotato da McMurray è del 6 settembre, mentre la notifica ufficiale di avvenuta perdita è del giorno successivo. In questi documenti si parla di un abbattimento avvenuto 3 miglia a sud-est di Del Vanjova, trascrizione corrotta di Delianuova, comune a nord-ovest di Africo. L'undici settembre viene inviata una prima notifica al padre, il signor Harry D. McMurray, mentre in un documento del 14 settembre 1943, inviato dall'ufficiale in comando del 111 Squadron all'ufficiale di stato maggiore del personale di base della RAF, si può leggere che "Verso le ore 12:40 del 4 settembre 1943, 12 aerei di questa Squadra in pattugliamento sullo Stretto di Messina incontrarono più di 20 aerei nemici. Durante i combattimenti successivi l'aereo del sergente McMurray si girò sul dorso e fu visto per l'ultima volta tuffarsi verticalmente da un'altezza di circa 1000 piedi" (fig. 5). Due nuove missive indirizzate al padre del sergente, una del 22 febbraio 1944 e una del 14 marzo dello stesso anno, comunicano progressivamente il ridursi delle speranze di ritracciare in vita George Vallance McMurray, mentre con una lettera del 19 aprile la morte del sergente viene data ormai per certa. Seguono elenchi relativi all'invio degli effetti personali del sergente alla madre, la signora Rita R. McMurray, la quale firma la ricevuta di ricezione il 23 maggio 1946. Al 7 ottobre 1947 risale la relazione di sintesi relativa ai fatti (fig. 5), compilata anche a seguito di una spedizione sul luogo dell'abbattimento effettuata nel luglio del 1947 da parte di un gruppo di ricerca dell'unità di inchiesta e ricerca dei dispersi della RAF. Il toponimo Del Vanjova viene corretto adesso in *Deliamouva* [11]; comunque si constata come l'impatto sia avvenuto in località *Lefracia* [12] di Africo. Dalla relazione risulta come all'epoca dei fatti, i pochi resti del pilota ritrovati sul luogo dello schianto, vennero traslati, per iniziativa del sig. Domenico Favasuli [13], presso il cimitero di Africo [14]. Rispetto al sopralluogo effettuato sul sito, viene segnalata la presenza di parti dell'aereo, tra cui uno sportellino di ispezione con indicato a matita il numero dell'aereo, oltre a due porzioni di motore *Rolls Royce*. A questa relazione seguono comunicazioni al padre del pilota con una sintesi dei fatti e la comunicazione di come il corpo fosse stato infine traslato presso il cimitero di guerra di Salerno.

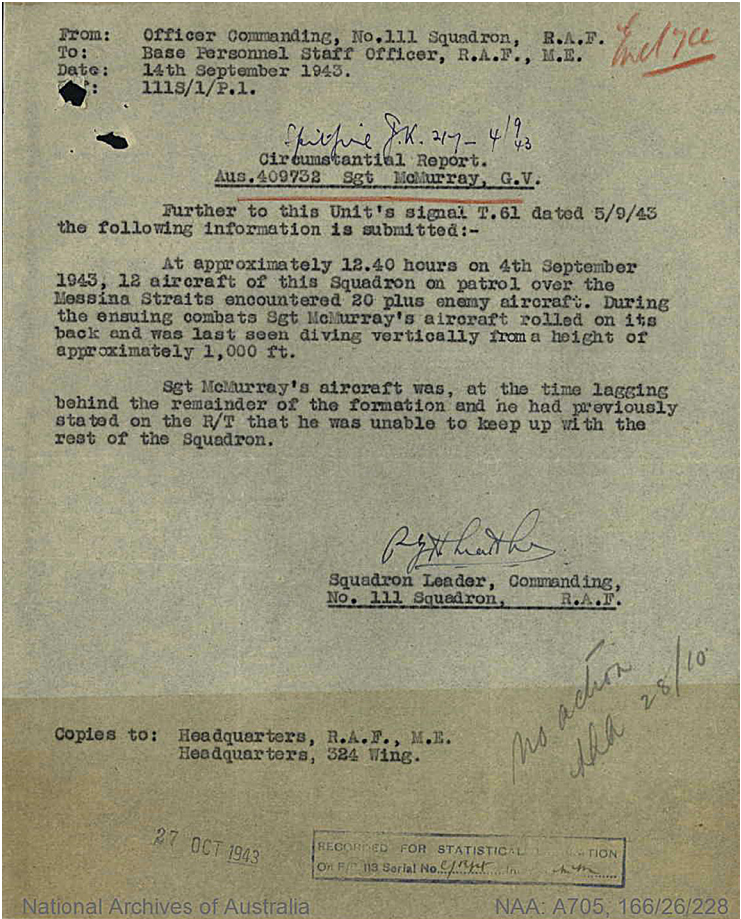


Fig. 5. Circumstantial report. National Archives of Australia, Series number A705, Control symbol 166/26/228, item ID 1072919.

La spedizione

In data 31 maggio 2023 è stata organizzata una spedizione finalizzata all'individuazione del punto esatto in cui precipitò l'aereo (fig. 6). Insieme all'autore hanno preso parte alla spedizione l'arch. Giovanni Andrea Stilo, figlio di Francesco Stilo e conoscitore del luogo, l'arch. Lorella Pizzonia, ricercatrice impegnata nello studio della pastorizia in Aspromonte; il dott. Alfonso Picone Chiodo, escursionista esperto e conoscitore dell'Aspromonte; il Sig. Demetrio D'Arrigo, guida del Parco Nazionale dell'Aspromonte. I componenti del gruppo si sono incontrati presso la diga del Menta, comune di Roccaforte Del Greco, per proseguire con un mezzo fuoristrada, fino a raggiungere località *Corantini*, nel Comune di Africo. Successivamente si è proseguito a piedi; il percorso è da

considerarsi a carattere escursionistico esperto (EE), a tratti molto impervio; il paesaggio è quello tipo dell'Aspromonte più interno, roccioso, quasi verticale e inaccessibile.



Fig. 6. Località Lefracia, sito dell'impatto. Foto dell'autore.

Il percorso è stato registrato mediante l'utilizzo di dispositivo GNSS (fig. 7), e documentato attraverso immagini fotografiche e riprese video. Sul punto dell'impatto è stato possibile rintracciare, nonostante gli 80 anni trascorsi, piccoli frammenti del velivolo. In fig. 8, pensata graficamente come una sorta di tavola archeologica dei frammenti, sono stati classificati, nella prima riga in alto elementi in alluminio leggero caratterizzati da ridotto spessore. Sulla seconda riga sono stati collocati 4 elementi in alluminio spesso, il terzo dei quali, quello centrale, originariamente appartenente ad un elemento con sezione cilindrica che sembra presentare ancora resti del rivestimento in smalto nero, ed un elemento metallico ripiegato a fisarmonica, che potrebbe essere identificato come parte di un pannello isolante, forse accartocciatosi per l'impatto. Nella terza ed ultima fila sono stati raccolti gli elementi plastici. I primi tre, dello stesso materiale, potrebbero essere parti del pannello strumenti, mentre il terzo ed il quarto sembrano essere guarnizioni. La prima, a sezione circolare è in gomma nera, la seconda, di colore rossastro scuro, in materiale composito multistrato, sembra adatta a sopportare alte temperature e ad essere quindi identificata come parte dei motori.

Durante il sopralluogo non è stato possibile identificare reperti di maggiore consistenza, molti dei quali, prelevati già negli anni immediatamente successivi al fatto, trovarono reimpiego come elementi di riuso nelle attività e nelle costruzioni della pastorizia; abbiamo ad esempio notizia di un pannello dell'aereo utilizzato in un insediamento pastorale in località San Gianni per la costruzione di un recinto. In effetti nella già citata relazione del 7 ottobre 1947, viene segnalato come molti dei detriti risultavano essere già stati rimossi al tempo. Non abbiamo trovato traccia delle parti del motore citate nella medesima relazione, e non sappiamo se le stesse siano state asportate all'epoca o se siano scivolte più a valle sotto l'azione dei fenomeni erosivi.

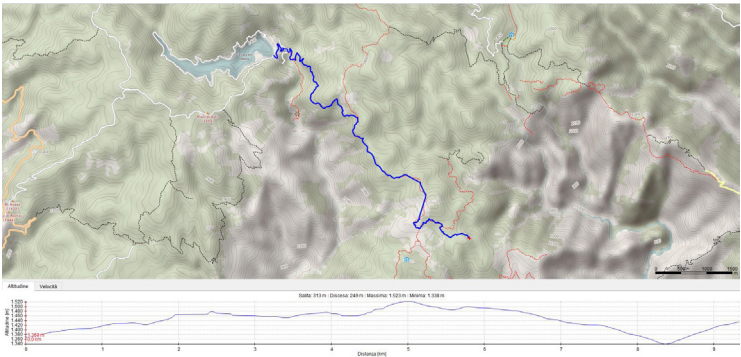


Fig. 7. Il percorso, tracciato GPS. Elab. L. Pizzonia.



Fig. 8. Frammenti del velivolo individuati, tavola di sintesi. Elab. dell'autore.

Conclusioni

La vicenda narrata si inserisce in un quadro complesso, quello della seconda guerra mondiale, come episodio apparentemente marginale nel contesto di una situazione internazionale fatta di grandi manovre, battaglie e stravolgimenti politici. Il *locus horribilis* di questo testo è la guerra, la tragedia umana personale che si intreccia alla grande storia. Sono tanti gli elementi che possono essere individuati: la vita faticosa ma millenaria e silente di una comunità fondata sulla pastorizia, adattatasi a vivere in un territorio impervio, appropriato soltanto all'allevamento delle capre ed alla pratica di un'agricoltura di sussistenza; la vicenda personale di uno dei tanti soldati partiti dalla propria casa senza più farvi ritorno; la pietà umana e popolare, che aldilà di ogni schieramento e gioco politico internazionale ha voluto accogliere i resti di un ragazzo, ufficialmente nemico, presso il proprio cimitero, ribattezzando con lo stesso sentimento di pietà la località dove trovò la morte *u Maru Ngrisu* (il povero inglese).

Il paesaggio che ne viene fuori è pertanto delineato della composizione degli elementi emersi a partire dalla testimonianza diretta su un evento quasi dimenticato, dal toponimo generato da quel particolare avvenimento, dalla ricerca d'archivio, dalla perlustrazione dei luoghi e dalla sintesi transdisciplinare tra elementi familiari alle discipline della rappresentazione, quali la fotografia, il rilievo dei percorsi con dispositivo GNSS, la rappresentazione archeologica per la documentazione dei frammenti, ed elementi propri della ricerca storica. A tutto ciò fa da sfondo il paesaggio interno dell'Aspromonte, con le sue caratteristiche di inaccessibilità, di asprezza e di dinamicità geologica, un paesaggio in cui le tracce tendono a mimetizzarsi, nascondendosi e perdendosi irrimediabilmente grazie allo scorrere del tempo e alla vivacità geologica del territorio. La lettura diacronica di un accadimento 'collassa' così, per usare un termine mutuato dalla meccanica quantistica, in un punto geografico definito da un nome, palesandosi in un paesaggio che continuerà a custodirlo in quella memoria condivisa prodotta dall'incessante divenire degli eventi.

Note

- [1] L'operazione *Bytown* era stata decisa il 14 agosto e gli ordini relativi alla stessa impartiti il 16. Le operazioni degli alleati in Sicilia contro le truppe italiane e tedesche erano in effetti terminate il 17 agosto.
- [2] La I Divisione Canadese sbarcò a Reggio Calabria, mentre la V divisione Britannica sbarcò a Gallipoli e Catona.
- [3] La prima portaerei italiana, l'Aquila, venne costruita nel 1941 modificando lo scafo del transatlantico Roma. La nave avrebbe potuto imbarcare 51 aerei da caccia tipo *Reggiane Re.2001*.
- [4] Il 3 settembre la Regia Aeronautica italiana era stata impegnata in un'iniziativa che si era concretizzata nel bombardamento delle truppe in fase di sbarco nella zona di Archi.
- [5] Altre fonti riportano numeri lievemente diversi rispetto alla composizione della formazione, in questo contesto si tiene conto del conteggio proposto in *Shores C. et Alii* (2018), p. 333.

Riferimenti Bibliografici

Gambi, L. (1978). *Calabria*. UTET.

Marcianò, G. (2013). *Operazione Baytown*. Laruffa.

National Archives of Australia (NAA). A705, 166/26/228, item ID 1072919.

National Archives of Australia (NAA). A9301, 409732, item ID 5527780.

Pizzonia, L. (2025). *Pastoral Heritage. Rilievo, analisi e valorizzazione degli insediamenti pastorali nel Parco Nazionale d'Aspromonte*. Publica.

- [6] Il numero esatto non è certo, sembra verosimile un numero compreso tra i venti e i trenta.
- [7] Se non per la mancanza di alcune derrate alimentari di prima necessità.
- [8] Sembra che alla fine del conflitto, sei o sette africani non fecero più ritorno al paese.
- [9] Gli incartamenti relativi al caso sono raccolti presso il *National Archives of Australia, Series number A705, Control symbol 166/26/228, item ID 1072919*.
- [10] *Royal Australian Air Force*.
- [11] Rimanendo dunque ancora non corretto.
- [12] Scritto *Lefrage* nella relazione.
- [13] Lo stesso Favasuli avrebbe potuto constatare che il grado del militare caduto era quello di sergente.
- [14] Il corpo sarebbe stato successivamente traslato presso il cimitero di Salerno.

Shores, C., Massimello, G., Guest, R., Olynyk, F., Bock, W. & Thomas, A. (2018). *A History of the Mediterranean Air War, 1940–1945: Sicily and Italy to the Fall of Rome 14 May, 1943–5 June, 1944*, Volume 4. Grub Street.

I mulini storici della Sardegna.

Ricostruzione digitale e analisi territoriale di un paesaggio produttivo scomparso

Michele Valentino, Enrico Cicalò, Alexandra Fusinetti, Dario Simula, Andrea Sias

.....

Il sistema molitorio storico della Sardegna costituisce una forma emblematica di paesaggio dimenticato, espressione di un equilibrio antico tra risorsa idrica, tecnologia e comunità. La ricerca analizza le architetture molitorie come infrastrutture di paesaggio e dispositivi sociali, capaci di mediare la relazione tra ambiente fluviale e insediamento umano, ricostruendo – attraverso pratiche integrate di analisi storica, geospaziale e digitale – la rete produttiva che per secoli ha modellato le vallate dell’isola. Il lavoro si fonda sulla costruzione di un sistema informativo territoriale e di un *Historical GIS (H-GIS)* basato su dati cartografici, toponastici e archivistici, che ha consentito di restituire la distribuzione spaziale dei manufatti idraulici e di individuare le principali aree di concentrazione in relazione alla rete idrografica regionale. La successiva fase di rilievo e documentazione, condotta mediante tecnologie avanzate (*LiDAR*, fotogrammetria e rilievo

GPS), ha permesso di validare i dati e di generare modelli tridimensionali a supporto di una piattaforma *WebGIS* interattiva, progettata per la diffusione e la valorizzazione dei risultati. La ricostruzione digitale viene interpretata non soltanto come strumento di conoscenza e tutela, ma come atto critico di visualizzazione del paesaggio, capace di restituire dignità estetica e valore culturale a un patrimonio marginalizzato. Il sistema molitorio sardo si configura così come un archivio vivente di relazioni tra uomo, ambiente e memoria, offrendo nuove prospettive per la lettura, la rappresentazione e la gestione dei paesaggi storici.

Paesaggi Dimenticati
Architetture Molitorie
Digital Heritage
Rappresentazione del paesaggio
H-GIS

Introduzione

Le architetture molitorie storiche come sistema territoriale e sociale

Le architetture molitorie storiche della Sardegna rappresentano oggi una peculiare forma di ‘paesaggio dimenticato’, espressione di un equilibrio antico tra risorsa naturale, tecnologia e comunità. Questi manufatti, concepiti per trasformare l’energia idrica in forza motrice, hanno contribuito nel tempo alla costruzione di un sistema territoriale e sociale complesso, in cui la dimensione produttiva si intrecciava con la vita quotidiana, le relazioni economiche e le pratiche comunitarie (Angius, 1855; Soddu, 2010).

A partire dal Medioevo, i mulini ad acqua si sono configurati come infrastrutture di paesaggio, veri e propri dispositivi tecnici e sociali capaci di mediare il rapporto tra ambiente fluviale e insediamento umano. La loro diffusione, favorita dalla fitta rete idrografica dell’isola, ha generato sistemi articolati di canalizzazioni e derivazioni, che collegavano più opifici in sequenza secondo logiche di uso collettivo e condivisione della risorsa idrica.

Realizzati con materiali locali e spesso integrati con l’abitazione del mugnaio e un piccolo fondo agricolo, i mulini costituivano microcosmi produttivi autosufficienti, in cui lavoro e abitare si fondevano in un’unica esperienza spaziale e funzionale. Oggi, tali luoghi – frequentemente abbandonati o trasformati dalle dinamiche territoriali contemporanee – testimoniano un paesaggio ‘minore’, privo di monumentalità ma dotato di un elevato valore testimoniale e di una forte densità narrativa (Canzian & Valenziano, 2022; Giordano, 2010).

Lo studio e la rappresentazione di queste architetture consentono di restituire visibilità a un patrimonio materiale e immateriale marginalizzato, offrendo strumenti per una riflessione critica sul paesaggio inteso come archivio vivente di relazioni, tecniche e memorie (ICOMOS, 1999).

Attraverso pratiche integrate di documentazione, rilievo e visualizzazione digitale, le architetture molitorie si rivelano dispositivi conoscitivi capaci di interpretare le trasformazioni del territorio e di contribuire a una rilettura estetica e culturale dell’ordinario e del dimenticato nel paesaggio contemporaneo (Di Stefano et al., 2023; Pepe et al., 2021).

Condizione attuale e quadro normativo del patrimonio molitorio in Sardegna

Attualmente, il sistema molitorio storico della Sardegna risulta in gran parte scomparso o difficilmente riconoscibile. La perdita della funzione produttiva, associata all'evoluzione delle economie locali e al progressivo spopolamento delle aree interne, ha determinato l'abbandono della maggior parte di questi manufatti, oggi in stato di degrado avanzato o completamente dismessi (SIGEA, 2011).

I mulini, un tempo elementi centrali dell'economia rurale e dell'organizzazione territoriale, sopravvivono oggi come testimonianze silenziose nel paesaggio, prive di funzione ma dotate di un elevato valore storico, tecnico e sociale, rappresentativo delle dinamiche produttive e comunitarie che per secoli hanno caratterizzato le aree interne della Sardegna (Angius, 1855). L'assenza di un adeguato riconoscimento normativo e di strumenti di tutela specifici ha contribuito alla perdita di numerosi esemplari. Fatti salvi alcuni casi di recupero o acquisizione da parte di privati, la maggior parte delle strutture residue versa in condizioni di forte abbandono.

Per affrontare tale condizione di frammentarietà e scarsa conoscenza del sistema molitorio storico, è stato sviluppato un database informativo territoriale (*GIS*) dedicato, concepito come strumento interpretativo capace di ricostruire la dimensione spaziale e temporale di queste 'macchine territoriali'.

Il *database*, realizzato in ambiente *open source QGIS*, integra dati storici, cartografici e geospaziali, consentendo di analizzare la fitta rete di relazioni che lega i manufatti idraulici al contesto paesaggistico e alle dinamiche di trasformazione del territorio (Grano et al., 2016).

In una fase preliminare è stata definita la struttura geodetica di riferimento del progetto, adottando il sistema geodetico nazionale ad alta precisione, in conformità con le normative vigenti [1]. L'adozione di un riferimento metrico "forte" ha consentito di ridurre gli errori di deformazione e di garantire la coerenza spaziale dei *layer* cartografici, prerequisito indispensabile per la costruzione dell'*Historical GIS* e per la corretta georeferenziazione dei manufatti architettonici.

Le informazioni territoriali, paesaggistiche e infrastrutturali [2] sono state acquisite da banche dati ufficiali e infrastrutture geografiche pubbliche, in particolare dal Geoportale Regionale, mediante l'utilizzo dei protocolli *Web Feature Service (WFS)* e *Web Map Service (WMS)*, riproiettando i dati secondo il *datum* geodetico definito per il progetto.

Una volta strutturato il database informativo, è stato possibile avviare le prime analisi tematiche sul Piano Paesaggistico Regionale della Sardegna (*PPR*), documento fondamentale per la lettura integrata del territorio e per la contestualizzazione dei manufatti idraulici nel quadro della tutela e della pianificazione paesaggistica.

Il *PPR*, oltre a recepire i 'Beni culturali architettonici' e i Beni archeologici' già riconosciuti dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (*D.Lgs. 42/2004*), individua ulteriori categorie di tutela: i 'Beni Paesaggistici' e i Beni Identitari', definiti dall'art. 2, comma 7, della *L.R. 13/2008*.

All'interno dell'archivio digitale dei 'Beni Paesaggistici' è stato individuato un solo mulino, il Mulino Lucchesu ad Aglientu (SS); tra i 'Beni Identitari' figurano invece due mulini, il Mulino Garau a Guspini (SU) e la Casa Murgia a Orune (NU), oltre a una gualchiera, la Cracchera Bellu a Tiana (NU) (fig. 1). Questi casi rappresentano le uniche evidenze ufficiali di riconoscimento e tutela del patrimonio molitorio in Sardegna.

La Regione non dispone, infatti, di un inventario sistematico né di specifiche linee guida per la salvaguardia e la valorizzazione degli opifici idraulici; di conseguenza, tali dati costituiscono l'unica base istituzionale di partenza per la ricostruzione della rete storica dei manufatti molitori. Attraverso l'integrazione di questi elementi all'interno del *database GIS* territoriale, è stato possibile collocarli in un sistema digitale stratificato, comprendente informazioni geomorfologiche, idrografiche e infrastrutturali, consentendo una prima analisi spaziale delle relazioni tra patrimonio costruito e contesto paesaggistico.

La carenza di un quadro normativo specifico si riflette anche negli strumenti di pianificazione locale, come i Piani Urbanistici Comunali (*PUC*), che raramente includono i mulini storici tra le emergenze architettoniche o paesaggistiche. Nella maggior parte dei casi, tali edifici risultano privi di schede identificative e di vincoli di tutela, versando in condizioni di abbandono o di rifunzionalizzazione spontanea, spesso con conseguente perdita dei caratteri costruttivi originari (ICOMOS, 1999).

Analisi storica, cartografica e toponomastica per la ricostruzione del sistema molitorio

La seconda fase della ricerca ha riguardato la realizzazione di una sezione specificamente dedicata all'*Historical Geographical Information System (H-GIS)*, sviluppata come estensione del siste-

ma informativo territoriale generale. In questa fase si è proceduto alla georeferenziazione di diverse cartografie storiche, selezionate in base alla loro qualità metrica, alla scala di rappresentazione e all'estensione territoriale, al fine di garantire la coerenza e la confrontabilità dei dati spaziali nel tempo.

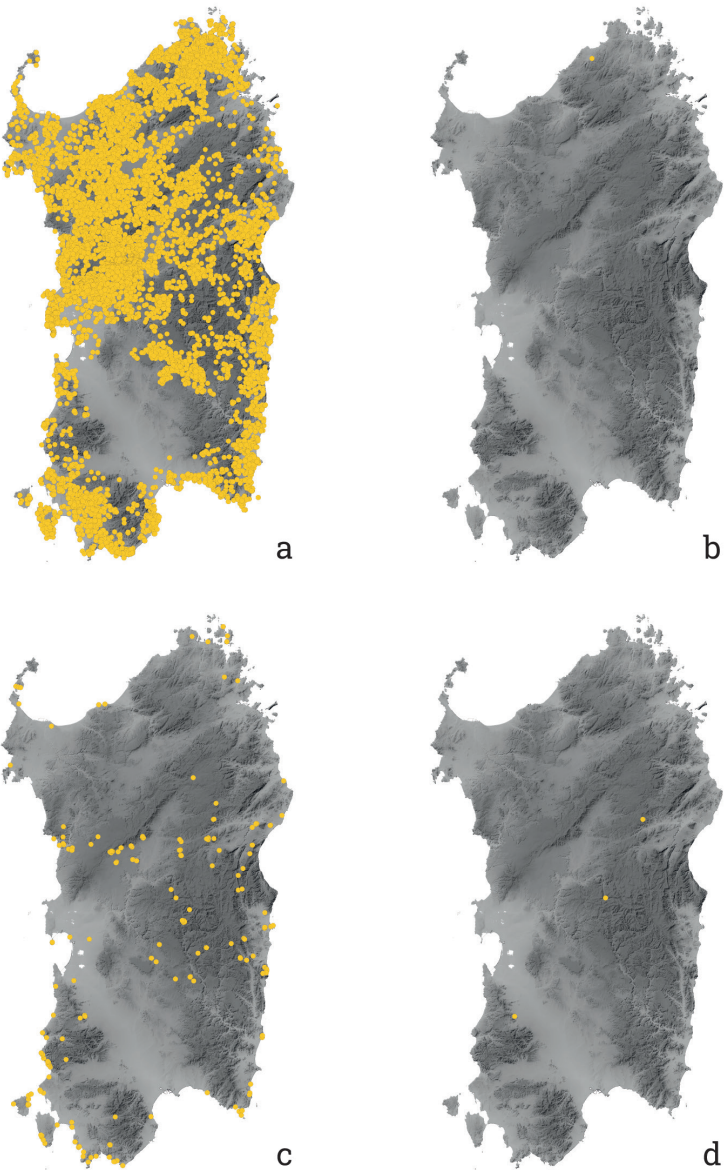


Fig. 1. "Beni Paesaggistici" del PPR della Sardegna (a); Mulino Lucchesu in Aglientu, appartenente ai "Beni Paesaggistici" del PPR (b); "Beni Identitari" del PPR (c); Mulino Garau in Guspini, Casa Murgia in Orune e la qualchiera Cracchera Bellu in Tiana, appartenenti ai "Beni Identitari" (d).

Le principali fonti cartografiche utilizzate comprendono:

- Atlante dell'Isola di Sardegna, di Alberto La Marmora e Carlo De Candia, scala 1:50.000, 1834-1839;
- Carta dell'Isola di Sardegna, di Alberto Ferrero della Marmora, scala 1:200.000, 1845;
- Carte topografiche I.G.M. (Istituto Geografico Militare), scala 1:25.000, tavole 2062-2064 (varianti NE, SE, NO, SO), fine XIX - XX secolo;
- Cartografia Tecnica Regionale (CTR/DBGT), scala 1:10.000, 1970-2000.

A tali documenti si affiancano la serie di ortofoto storiche e recenti della Regione Autonoma della Sardegna, riferite agli anni 1940-1945, 1954-1955, 1977-1978, 1997, 2003, 2006, 2010, 2016, 2019 e 2022. L'integrazione di queste fonti ha consentito di ricostruire in modo diacronico le trasformazioni territoriali, permettendo di verificare la permanenza, la modifica o la scomparsa dei manufatti molitori nel tempo. Tale approccio ha reso possibile delineare un quadro evolutivo coerente, funzionale all'analisi delle dinamiche di trasformazione paesaggistica e alla valutazione della loro incidenza sul patrimonio costruito. Tutte le carte sono state digitalizzate, calibrate e georeferenziate mediante il software QGIS, correlandole di metadati descrittivi relativi ad autore, scala e datazione, al fine di garantire la tracciabilità e la verificabilità delle fonti.

Durante la fase di georeferenziazione si è prestata particolare attenzione alle distorsioni geometriche presenti nelle carte storiche, generate dall'eterogeneità delle tecniche di rilievo e di rappresentazione manuale, nonché dalla necessità di adattare sistemi di riferimento non più in uso ai datum geodetici contemporanei. Gli scarti riscontrati sono stati parzialmente corretti attraverso trasformazioni polinomiali applicate in QGIS e mediante verifiche di congruenza metrica con i layer cartografici attuali; nonostante ciò, permangono margini di errore riconducibili alla qualità e all'epoca delle fonti originarie. Parallelamente alla documentazione cartografica, sono stati analizzati gli strumenti urbanistici e i piani di settore disponibili sui portali istituzionali regionali e comunali, unitamente alle Schede d'Ambito del Piano Paesaggistico Regionale (PPR). Queste ultime hanno consentito di integrare il database con un quadro normativo e paesaggistico aggiornato, supportando l'interpretazione delle dinamiche territoriali e la valutazione del valore culturale del sistema molitorio storico.

La digitalizzazione delle carte e le successive operazioni di overlay hanno permesso di condurre analisi comparative tra le diverse rappresentazioni storiche e i dati contemporanei, dalle quali

sono emerse numerose informazioni utili alla ricostruzione dell'evoluzione insediativa e paesaggistica.

Un aspetto centrale della ricerca ha riguardato lo studio della toponomastica storica e contemporanea, utilizzata come strumento per rintracciare le tracce materiali e immateriali degli opifici idraulici oggi scomparsi. L'analisi è stata condotta incrociando le fonti cartografiche ottocentesche, le serie storiche dell'Istituto Geografico Militare (IGM), i catasti provinciali cessati, i documenti d'archivio locali e le cartografie attuali, al fine di individuare le persistenze linguistiche correlate alla presenza di mulini, canali e sorgenti (Sanna, 2014).

Dal confronto cartografico è emerso che le serie IGM più antiche e le carte catastali ottocentesche riportano un maggior numero di informazioni di dettaglio – quali toponimi e simboli specifici dei mulini – spesso assenti nelle versioni più recenti. Nel processo di aggiornamento delle mappe si registrano, inoltre, variazioni toponomastiche, talvolta dovute a errori di trascrizione o a modifiche linguistiche intervenute nel tempo.

La progressiva semplificazione e standardizzazione della cartografia moderna ha comportato una significativa riduzione delle indicazioni puntuali relative ai manufatti molitori, sebbene in diverse aree dell'isola la memoria del mulino permanga nella toponomastica locale. Per questo motivo, la ricerca ha adottato un approccio di ricostruzione retrospettiva, basato sull'integrazione di fonti storiche e cartografiche eterogenee, al fine di individuare con maggiore accuratezza la distribuzione originaria dei mulini sul territorio sardo.

Costruzione e integrazione del database H-GIS del sistema molitorio

Al fine di implementare il database realizzato e procedere con una prima ricostruzione digitale della distribuzione territoriale degli opifici idraulici, la ricerca ha ampliato il campo delle fonti, affiancando ai repertori ufficiali una serie di database tematici e piattaforme digitali specializzate.

L'obiettivo era quello di superare i limiti derivanti dalla frammentarietà delle fonti istituzionali e di integrare dati provenienti da ricerche indipendenti, così da restituire un quadro più capillare e aggiornato della diffusione dei mulini storici in Sardegna (fig. 2).

Tra le risorse web consultate, l'elenco dei mulini dell'Associazione Italiana Amici dei Mulini Storici (AIAMS) [3] comprende tredici mulini ad acqua, corredati da una breve descrizione dell'edificio e della fonte cartografica storica da cui sono stati individuati.

Una seconda fonte di rilievo è rappresentata dal database internazionale della *The International Molinological Society* (TIMS) [4], realizzato con finalità scientifiche e divulgative: esso fornisce una cartografia generale dei siti censiti e, per ciascun mulino, le coordinate geografiche, i riferimenti bibliografici e, in alcuni casi, informazioni tipologiche e fotografiche. Attraverso il *Web-GIS* della piattaforma è stato possibile identificare 97 mulini ad acqua nel territorio regionale sardo. La relativa cartografia, filtrata sull'ambito insulare, è stata scaricata e georeferenziata all'interno del database generale.

Uno studio più approfondito è stato condotto da Giuseppe Piras attraverso il sito web Mulini di Sardegna, una delle più ampie operazioni di censimento non istituzionale mai realizzate sull'isola, che documenta oltre 350 mulini idraulici distribuiti nelle diverse regioni storiche della Sardegna, evidenziando una notevole concentrazione lungo i principali corsi d'acqua. Lo stesso autore, tramite un'analisi documentaria, bibliografica e cartografica, ha stimato la presenza di oltre 500 mulini idraulici costruiti tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo. La cartografia di Piras è stata georeferenziata e validata all'interno del *database H-GIS*, consentendo di mappare manualmente 370 mulini, corrispondenti a quelli precedentemente inseriti nel sistema informativo territoriale. Per garantire una gestione coerente e omogenea delle informazioni, la tabella attributi del database è stata strutturata in modo da raccogliere i dati essenziali relativi a ciascun manufatto.

A ogni elemento è stato attribuito un '*ID* identificativo', corrispondente alla numerazione originale riportata nella carta di Piras; il '*Comune di appartenenza*' è stato determinato mediante un'operazione di intersezione spaziale tra i punti dei mulini e i confini amministrativi; il '*Nome*' deriva invece dalle schede descrittive presenti nel portale di riferimento, mentre il campo '*Fonte*' specifica l'origine del dato, distinguendo tra le diverse basi informative utilizzate. Un ulteriore campo, denominato '*Tipologia*', consente di classificare ciascun manufatto in base alla funzione, distinguendo tra mulino ad acqua, gualchiera e opificio idraulico misto.

Il modello è stato concepito come struttura flessibile e implementabile, tale da permettere, nelle fasi successive, l'inserimento di ulteriori informazioni relative allo stato di conservazione, alla datazione presunta e alla presenza di canalizzazioni o infrastrutture idrauliche accessorie (fig. 3).

Durante la fase di confronto tra la carta di Piras e il relativo portale online sono emerse discrepanze quantitative: la versione

cartografica riporta infatti un numero inferiore di siti rispetto al *database web*. Per ciascuna scheda descrittiva dei mulini è inoltre presente una piccola mappa, nella quale compaiono ulteriori opifici indicati privi di coordinate geografiche o di informazioni relative al nome e alla fonte del dato.

Per garantire la coerenza e l'affidabilità del *database* finale, si è scelto di includere esclusivamente i manufatti identificabili con certezza e validati cartograficamente, rinviando eventuali integrazioni alla successiva fase di verifica e validazione sul campo.

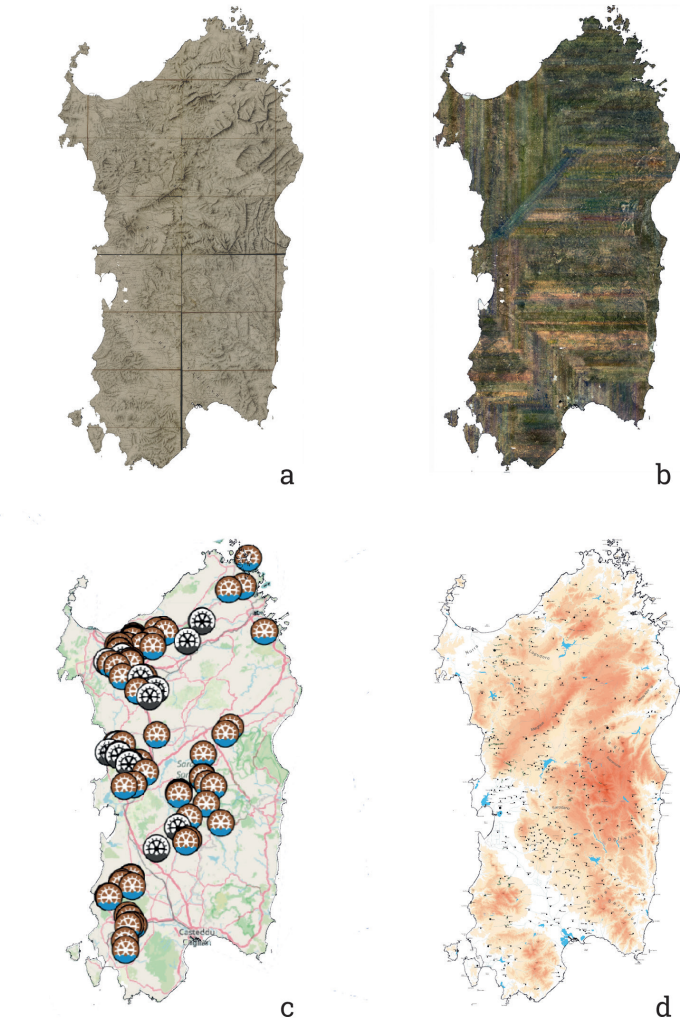


Fig. 2. Atlante dell'Isola di Sardegna (a); Ortofoto storica anno (b); TIMS, The International Molinological Society (c); Mulini di Sardegna (d).

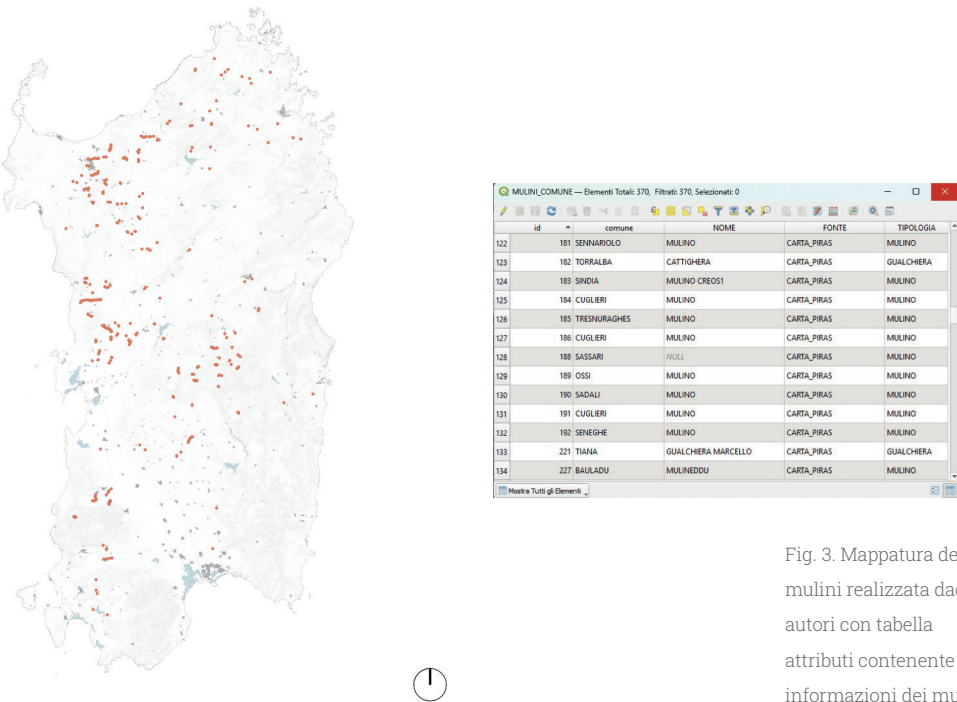


Fig. 3. Mappatura dei mulini realizzata dagli autori con tabella attributi contenente le informazioni dei mulini

Analisi spaziale e individuazione delle aree di maggiore concentrazione

A partire dai risultati della mappatura, è stata condotta un'analisi spaziale finalizzata a individuare le aree di maggiore concentrazione dei manufatti idraulici e a indagare la relazione tra la distribuzione dei mulini e la rete idrografica regionale.

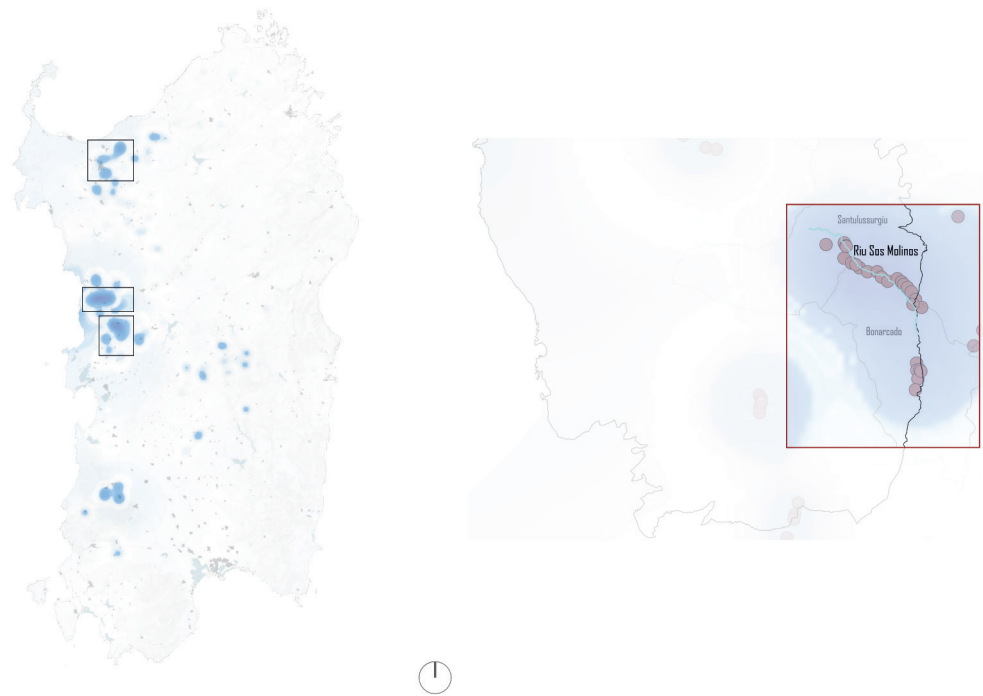
Le elaborazioni sono state eseguite in ambiente GIS, mediante l'applicazione di tecniche di *Nearest Neighbour Analysis* e di *Kernel Density Estimation (KDE)*, con l'obiettivo di identificare eventuali fenomeni di aggregazione spaziale e di localizzare le zone a più alta densità geografica.

Il valore medio di prossimità calcolato evidenzia una distribuzione non casuale dei manufatti, fortemente condizionata dalla morfologia valliva e dalla presenza dei principali corsi d'acqua, caratterizzati da portate relativamente costanti nel corso dell'anno.

L'analisi di densità *Kernel* ha consentito di trasformare i dati puntuali in una superficie continua di probabilità, restituendo una rappresentazione spaziale della presenza molitoria e mettendo in evidenza le aree di massima concentrazione (*hot spot*). Da tale elaborazione emerge la regolarità insediativa con cui i

manufatti si dispongono lungo i tracciati fluviali, suggerendo l'esistenza di logiche di sfruttamento idraulico condivise e di una razionalità produttiva diffusa.

In questo senso, la mappa di densità non restituisce soltanto un'informazione quantitativa, ma delinea la configurazione di un sistema economico territoriale policentrico, costituito da una rete di microsystemi produttivi e relazionali che, nel tempo, han-



no contribuito a modellare la struttura insediativa delle valli e dei centri abitati (Grano et al., 2016; SIGEA, 2011).

Dall'analisi spaziale sono emerse due principali aree di concentrazione dei manufatti idraulici storici. La prima si colloca a cavallo tra gli ambiti paesaggistici della Planargia e del Montiferru, ed è attraversata dai corsi d'acqua Riu Mannu e Riu Cherche Lighes, nei territori comunali di Tresnuraghes, Flussio, Scano di Montiferru e Sennariolo. In quest'area si registra una notevole densità di manufatti, pari a circa trentanove unità, disposte prevalentemente lungo le principali vallate e in corrispondenza delle zone caratterizzate da maggior pendenza e disponibilità idrica

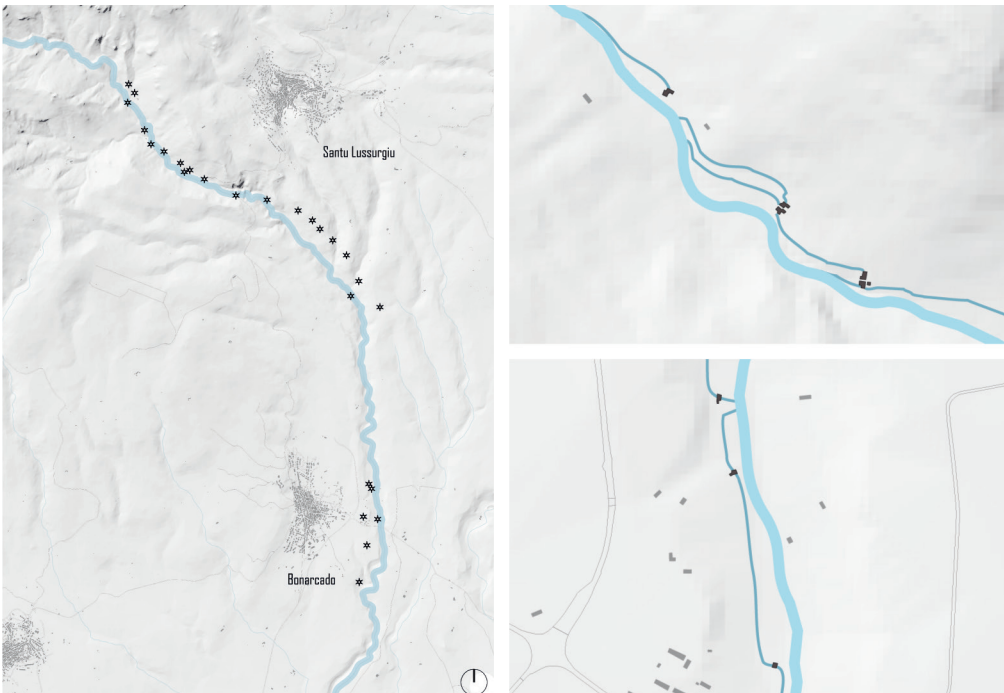
Fig. 4. Analisi della densità di Kernel con evidenziate le aree di maggiore concentrazione e l'area di ricerca selezionata.

La seconda area di concentrazione è interamente compresa all'interno dell'ambito paesaggistico del Montiferru e interessa i territori comunali di Bonarcado e Santu Lussurgiu, attraversati dai corsi d'acqua Riu Bau Mela, Riu Sos Molinos e Riu Mannu. In questo settore, la distanza media tra un opificio e l'altro risulta significativamente inferiore alla media regionale, delineando un'organizzazione territoriale di tipo "a catena", con strutture disposte a intervalli regolari lungo lo stesso canale o in prossimità di un medesimo corso d'acqua.

Tra le due aree individuate, quella di Santu Lussurgiu - Bonarcado è stata selezionata come caso di studio di riferimento, in ragione della complessità geomorfologica del contesto, dell'alta concentrazione di manufatti storici legati all'acqua e della presenza di numerosi riferimenti toponomastici connessi al sistema molitorio. (fig. 4)

In questo territorio, la sequenza di opifici disposti lungo i corsi d'acqua, la persistenza delle canalizzazioni ancora leggibili e la continuità d'uso del suolo restituiscono un quadro esemplare del sistema molitorio storico sardo, rendendolo un ambito privilegiato per l'approfondimento e la sperimentazione metodologica condotta nella presente ricerca (fig. 5).

Fig. 5. Area di ricerca di Santu Lussurgiu e Bonarcado con approfondimento sulle canalizzazioni storiche ricostruite attraverso i dati catastali.



Il sistema molitorio di Santu Lussurgiu e Bonarcado

L'area di Santu Lussurgiu - Bonarcado ricade all'interno dell'ambito di paesaggio del Montiferru, e si distingue per l'elevato valore geomorfologico, ambientale e storico-insediativo. Collocata nella parte centro-occidentale della Sardegna, in provincia di Oristano, essa si sviluppa lungo il margine meridionale del massiccio vulcanico estinto del Montiferru, la cui morfologia accidentata ha fortemente influenzato l'organizzazione storica del territorio.

Il paesaggio è modellato da un articolato sistema vallivo, dominato dai principali corsi d'acqua Riu Sos Molinos, Riu Bau Mela e Riu Mannu, insieme ai loro numerosi affluenti e canali di derivazione, che definiscono una fitta rete idrografica di grande rilevanza per la comprensione del sistema molitorio storico (fig. 6).

Per l'approfondimento dell'indagine sugli opifici idraulici nell'area di studio, sono stati consultati i Piani Urbanistici Comunali (PUC) dei Comuni di Bonarcado e Santu Lussurgiu. Dal PUC di Bonarcado sono stati estratti e analizzati la Carta archeologica, che segnala la presenza di alcune evidenze molitorie, la Carta geomorfologica, la Relazione tecnica e la Relazione generale; mentre per il PUC di Santu Lussurgiu sono state esaminate le Norme di attuazione, la Legenda cartografica, le varianti approvate, la pianificazione vigente e il Regolamento edilizio comunale.

Parallelamente, è stata condotta un'indagine storico-documentaria basata sull'analisi dei Condaghi, i registri monastici medievali sardi. In particolare, il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado testimonia il ruolo delle comunità religiose camaldolesi nella gestione delle risorse idriche e nella diffusione delle tecniche molitorie, attestando i primi utilizzi dell'acqua a fini produttivi nel territorio già a partire dal Medioevo (Sanna, 2014).

La georeferenziazione delle mappe catastali ottocentesche dei comuni interessati, conservate presso gli Archivi Storici di Oristano e Cagliari, integrata e referenziata in ambiente GIS mediante operazioni di *overlay* tematico, ha consentito di ricostruire la sequenza delle canalizzazioni artificiali che alimentavano i diversi impianti molitori.

Il sistema così individuato si configura come una catena continua di opifici idraulici, estesa per alcune centinaia di metri, rappresentativa della complessità tecnologica e dell'efficienza organizzativa del sistema molitorio storico sardo.



Validazione dei dati e tecniche di rilievo avanzate

La fase di censimento e documentazione sul campo ha rappresentato un momento cruciale del processo conoscitivo, finalizzato alla verifica diretta dei dati raccolti nelle fasi di analisi storica e geospaziale e alla produzione di rilievi ad alta precisione delle aree di interesse.

Il contesto di indagine si è rivelato morfologicamente complesso e difficilmente accessibile: molti dei mulini si trovano immersi nella campagna, spesso distanti dalle infrastrutture viarie attuali e non facilmente raggiungibili. Per localizzarli con precisione, è stato necessario integrare le posizioni GPS indicative ricavate dal database con ricognizioni aeree preliminari e verifiche dirette sul terreno.

L'attività si è basata sull'impiego di tecnologie integrate, adottando un approccio multilivello di indagine territoriale e architettonica. Sono state condotte una campagna di documentazione aerea mediante drone e una campagna fotografica da terra, affiancate da rilievi *LiDAR* (*Light Detection and Ranging*), da tecniche di fotogrammetria terrestre e aerea e da *laser scanning*.

Fig. 6. Sistema vallivo situato nelle aree comprese tra Santu Lussurgiu e Bonarcado.



Fig. 7. Documentazione fotografica realizzata dagli autori durante le fasi di ricerca delle strutture nel territorio.

Tali procedure hanno consentito di individuare e documentare tracce debolmente riconoscibili delle strutture storiche e delle canalizzazioni idrauliche, spesso difficilmente identificabili a causa della fitta copertura vegetale o delle trasformazioni morfologiche intervenute nel tempo. (fig. 7)

Durante le operazioni di rilievo è stato riscontrato un errore di localizzazione dei manufatti, dell'ordine di alcuni metri, dovuto all'impiego di cartografie a scala territoriale nella fase di georeferenziazione preliminare.

Per correggere tali discrepanze, è stato eseguito un rilievo *GPS* di precisione, attraverso il quale sono state acquisite le coordinate esatte di ciascun sito censito. I dati ottenuti hanno consentito di aggiornare e validare il *database GIS*, garantendo la coerenza metrica e topologica delle informazioni e migliorando sensibilmente la qualità spaziale complessiva del sistema informativo.

Caratteri architettonici e tipologici dei mulini storici del Montiferru

I mulini storici dell'area di Santu Lussurgiu e Bonarcado si configurano come architetture rurali di piccola scala, profondamente integrate nel paesaggio e costruite in stretta relazione con la rete idrografica locale. Si tratta di edifici caratterizzati da volumi compatti e piante semplici, generalmente articolate in uno o due ambienti principali, realizzati con murature irregolari in pie-

tra locale e strutture lignee, materiali facilmente reperibili sul posto e coerenti con le tecniche costruttive tradizionali dell'area.

In numerosi casi, sono ancora riconoscibili i canali di adduzione e di scarico, le canalizzazioni artificiali e i piccoli appezzamenti agricoli circostanti, che un tempo completavano il sistema funzionale dell'opificio, garantendone l'autonomia produttiva.

La maggior parte dei manufatti versa oggi in condizioni di abbandono o di degrado avanzato: molte strutture risultano parzialmente crollate o invase dalla vegetazione, mentre altre hanno subito trasformazioni significative dovute al riuso come abitazioni rurali o depositi agricoli.

Negli spazi interni, gli elementi originari del ciclo di macinazione – quali macine, alberi di trasmissione e ruote idrauliche – risultano nella quasi totalità dei casi assenti o irrecuperabili, riducendo le possibilità di lettura diretta del funzionamento originario degli impianti.



La piattaforma WebGIS: strumenti di diffusione e valorizzazione digitale dei dati

La fase conclusiva della ricerca ha riguardato la diffusione dei risultati scientifici mediante la realizzazione di una piattaforma digitale interattiva, concepita per rendere accessibili e consultabili i dati territoriali e storici elaborati nel corso del progetto.

Fig. 8. Piattaforma WebGIS del progetto M.A.C.I.N.A.: <https://www.macina-prin.eu/webgis/>

Il *WebGIS* è stato progettato per offrire un'interfaccia interattiva e intuitiva, attraverso un processo di selezione, reinterpretazione e rielaborazione dei dati provenienti dal *GIS* e dall'*H-GIS* sviluppati durante la ricerca [5], con l'obiettivo di garantire al contempo rigore scientifico e accessibilità informativa.

Ogni livello tematico è stato normalizzato e organizzato secondo criteri di leggibilità, interoperabilità e coerenza semantica, consentendo la consultazione multilivello delle informazioni territoriali e architettoniche.

La piattaforma non si limita a riprodurre integralmente il patrimonio tecnico-scientifico prodotto, ma ne propone una sintesi interpretativa e visualmente efficace, orientata alla valorizzazione dei risultati di ricerca.

Attraverso strumenti di navigazione dinamica, filtri tematici e un sistema di *pop-up* informativi dedicati, l'utente può esplorare i contenuti cartografici, accedere alle schede descrittive dei mulini, visualizzare le relative immagini e consultare i riferimenti bibliografici associati a ciascun manufatto (Ponciano et al., 2021).

***Verso una gestione digitale condivisa
del paesaggio molitorio sardo***

L'approccio metodologico adottato, fondato sull'impiego di strumenti *FOSS* (*Free and Open Source Software*) e su procedure integrate di rilievo, analisi e restituzione digitale, mira non soltanto a garantire la replicabilità scientifica e la scalabilità del modello di ricerca, ma anche a promuovere una riflessione critica sul ruolo della rappresentazione quale pratica conoscitiva e trasformativa del paesaggio.

In questa prospettiva, la piattaforma *WebGIS* non si configura come un semplice contenitore informativo, bensì come un dispositivo di costruzione collettiva del sapere, capace di restituire visibilità a un patrimonio materiale e immateriale marginalizzato e di ricomporre la memoria di un sistema territoriale oggi frammentato.

La dimensione interattiva e aperta del sistema consente di connettere scale differenti di osservazione – dal singolo manufatto alla rete idrografica, dal documento d'archivio al paesaggio contemporaneo – trasformando il dato da elemento statico a nodo dinamico di conoscenza e interpretazione.

La ricostruzione digitale del sistema molitorio storico della Sardegna assume così il significato di un atto di 'visualizzazione del paesaggio' in senso critico: un processo che, oltre a restituire forme e distribuzioni spaziali, interroga le relazioni tra tempo, ter-

ritorio e memoria, rendendo visibili le stratificazioni nascoste che definiscono il paesaggio come archivio vivente.

Attraverso la rappresentazione – cartografica, digitale, tridimensionale o narrativa – diventa possibile restituire dignità estetica a ciò che è stato rimosso o dimenticato, riconoscendo nei mulini non soltanto testimonianze archeologiche di un'economia preindustriale, ma dispositivi culturali di connessione tra uomo, ambiente e comunità.

In tale direzione, il progetto contribuisce a ridefinire l'estetica dell'ordinario e del 'dimenticato', proponendo una visione del paesaggio come spazio di conoscenza condivisa, capace di rigenerare il rapporto tra ricerca, rappresentazione e partecipazione (Izdebski et al., 2016). L'architettura molitoria storica, reinterpretata attraverso le tecnologie digitali, si afferma infine come strumento di attivazione sociale e culturale, idoneo a orientare nuove strategie di tutela, valorizzazione e governance del territorio sardo.

Note

[1] *RDN2008/UTM, EPSG: 7791* (fuso 32N) - Presidenza del Consiglio dei ministri. (2011, 10 novembre). Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 10 novembre 2011: Adozione del sistema di riferimento geodetico nazionale. Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 48 del 27 febbraio 2012.

[2] Ambiti di paesaggio e limiti amministrativi; Toponomastica, Aree tutelate e beni paesaggistici; Geologia e morfologia del territorio; Idrografia e bacini fluviali; Modelli digitali del terreno (*DEM/DTM*); Carta dell'uso del suolo (*CLC_2018*); Edificato e infrastrutture

ed eventuali layer operativi di supporto alle analisi o alla post-produzione grafica.

[3] Associazione Italiana Amici dei Mulini Storici. (s.d.). Associazione Italiana Amici dei Mulini Storici. <https://aiams.eu/>

[4] *The International Molinological Society*. (n.d.). Home - *The International Molinological Society*. <https://www.molinology.org/>

[5] *M.A.C.IN.A. – Multilevel Application for Cultural Information Archives*. (n.d.). Home. <https://www.macina-prin.eu/>

Riferimenti Bibliografici

Angius, V. (1855). Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna. G. Maspero.

Canzian, D., & Valenziano, G. (2022). Acqua e terra nei paesaggi monastici: Gestione, cura e costruzione del suolo. Padova *University Press*.

Di Stefano, F., Sanità, M., Malinverni, E. S., & Doti, G. (2023). *Geomatic technologies to valorize historical watermills. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLVIII-M-2-2023, 511–518. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLVIII-M-2-2023-511-2023>

Giordano, A. (2010). Cultura dell'acqua e paesaggi mediterranei. In A. Giordano & P. Micoli (Eds.), *Paesaggio culturale, sostenibilità e spazio euromediterraneo* (pp. 239–276). SGI.

Grano, M. C., Del Monte, M., Lazzari, M., & Bishop, P. (2016). *Fluvial dynamics and watermills location in Basilicata (Southern Italy)*. *Geografia Fisica e Dinamica Quaternaria*, 39, 149–160. <https://doi.org/10.4461/GFDQ.2016.39.14>

ICOMOS. (1999). *Charter on the built vernacular heritage*. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/vernacular_e.pdf

Izdebski, A., Holmgren, K., Weiberg, E., Stocker, S. R., Büntgen, U., Florenzano, A., Gogou, A., Leroy, S. A. G., Luterbacher, J., Martrat, B., Masi, A., Mercuri, A. M., Montagna, P., Sadori, L., Schneider, A., Sicre, M. A., Triantaphyllou, M., & Xoplaki, E. (2016). *Realising consilience: How better communication between archaeologists, historians and natural scientists can transform the study of past climate change in the Mediterranean*. *Quaternary Science Reviews*, 136, 5–22. <https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2015.10.038>

Pepe, M., Costantino, D., Alfio, V. S., Restuccia, A. G., & Papalino, N. M. (2021). *Scan to BIM for the digital management and representation in 3D GIS environment of cultural heritage site*. *Journal of Cultural Heritage*, 50, 115–125. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.05.006>

Ponciano, J. J., Prudhomme, C., & Boochs, F. (2021). *From acquisition to presentation—The potential of semantics to support the safeguard of cultural heritage*. *Remote Sensing*, 13(11), 2226. <https://doi.org/10.3390/rs13112226>

Sanna, M. G. (2014). La presenza camaldolese in Sardegna. Camaldoli e l'ordine camaldolese dalle origini alla fine del XV secolo, 183-198.

Soddu, A. (2010). Poteri signorili in Sardegna tra Due e Trecento: i Malaspina. *RiMe Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 5, 95-105.

SIGEA. (2011). Atti del convegno "I mulini ad acqua: risorsa di ieri e di domani" (Pereto, AQ, luglio 2010). *Geologia dell'Ambiente*, Supplemento al n. 3/2011.

Michele Valentino, Enrico Cicalò, Alexandra Fusinetti, Dario Simula, Andrea Sias

Università degli studi di Sassari

Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica

mvalentino@uniss.it, a.sias@uniss.it, amfusinetti@uniss.it, enrico.cicalo@uniss.it, d.simula2@phd.uniss.it

PUBLICA

VL 2026

International Conference on Visualizing Landscape

a cura di
Vincenzo Cirillo
Margherita Cicala
Riccardo Miele

ISBN 9788899586737

SEZIONE 2
**Paesaggi marginali,
industriali e feriti**

The social life of ruins: Kuçova's oilscape as *locus horribilis*

Saimira Arapi, Edmond Pergega, Blerina Tabaku, Denada Veizaj,
Andrea Maliqari, Luigi Corniello



This paper examines the oil territories of Kuçova, Albania's earliest site of petroleum extraction, as emblematic yet overlooked landscapes within contemporary environmental and urban studies. Originating from early twentieth-century Italian concessions, Kuçova developed into a complex industrial system, with refineries, pipelines, workers' housing and technical infrastructures forming the country's first coherent oilscape. This structure was further intensified during the socialist period after the 1950s through expanded extraction fields, industrial facilities and a planned urban fabric shaped by extractive logics (Hasan Banja & Toçi, 1978). Following the 1990s, deindustrialization and infrastructural decay transformed the city into a fragmented and environmentally vulnerable landscape (Historia e Shqiptarëve, 2023). Today, Kuçova appears as a palimpsest where Italian-era wells, socialist ruins and post-socialist interventions coexist. Areas such as the

bitumen pit (gropa e serës), where hydrocarbons surface, reveal the ecological fragility of the territory. Despite their material presence, these industrial remnants remain largely absent from official narratives. Through the lens of locus horribilis and drawing on Lefebvre and Choay (Choay, 1965; Lefebvre, 1991), the paper argues that Kuçova exposes the cultural selectivity of landscape representation. Methodologically, it adopts a visual-analytical approach, treating images as tools for interpreting spatial and material conditions, and positioning Kuçova as a key site for rethinking extractive landscapes in Albania.

Oilscape
Locus horribilis
Kuçova
Albania
Urban

Introduction

Landscape history has long been shaped by a dominant aesthetic tradition rooted in Western figurative and literary culture, which privileges harmony, order and visual serenity. Within this tradition, landscape is typically constructed as a pacified image of nature, a reassuring and contemplative scene where human inhabitation appears to be in balance with its surroundings. The classical notion of the locus amoenus has played a fundamental role in this respect, functioning as an archetype for the representation of landscape as an agreeable and idealized place. However, as Choay observes (Choay, 1965), this paradigm operates through selection and omission, including within the field of visibility only those environments that conform to specific cultural expectations while excluding territories perceived as dissonant, dangerous, polluted or formless.

This paper proposes to read these excluded territories through the critical notion of the locus horribilis, understood not as a moral judgement but as an analytical and representational category. The locus horribilis encompasses landscapes marked by conflict, industrial exploitation, environmental degradation, infrastructural violence, trauma and abandonment; spaces that resist the conventional figurative codes through which landscape is usually represented. As Cohen reminds us (Cohen, 2012), modern architectural narratives continually separate the aesthetic surface of space from the infrastructural and industrial systems that underlie it, reinforcing a persistent hierarchy of visibility.

Within this broader framework, the paper focuses on the oil territories of Albania, and in particular on the city of Kuçova, as a paradigmatic case of locus horribilis. With the earliest documented well drilled in 1918, and later configured as the socialist oil town 'Qyteti Stalin', Kuçova presents a complex environment in which extraction, socialist urbanization and post-socialist decline remain materially inscribed. The paper argues that Albanian oilscapes constitute hidden landscapes structurally excluded from canonical representation, and investigates how drawing and mapping may serve as critical tools for making these territories visible, especially in the absence of complete historical cartographic sources.

This research adopts a visual-analytical approach grounded in the understanding that images are not merely illustrative supplements to textual analysis but constitute epistemic instruments in their own right.

Following the perspective of visual methodologies and critical cartography, visual material is treated as a mode of inquiry capable of producing knowledge about spatial, material and experiential conditions (Rose, 2016; Pink, 2013; Corner, 1999).

In contexts such as Kuçova, where historical cartographic sources are fragmentary or absent, photographic documentation and spatial readings become essential tools for identifying the persistence of extractive infrastructures and for interpreting their incorporation into everyday environments. Images are thus mobilized to reveal relations that escape conventional narrative and cartographic representations: proximity between wells and dwellings, the sensory presence of contamination, and the hybridization of industrial and domestic spaces. Through this methodological framework, visual evidence operates as an analytical device that enables the oilscape to be read as a *locus horribilis*, simultaneously material and representationally marginalized.

**Theoretical framework:
from locus amoenus to locus horribilis**

The concept of *locus amoenus* has historically functioned as a normative framework in landscape representation, presupposing a scene in which nature appears ordered, benign and visually legible. As Choay notes (Choay, 1965), such representational traditions conceal the cultural and ideological structures that shape them, naturalizing specific spatial orders and value systems. Cohen similarly highlights the persistent divide between aesthetic images of space and the infrastructural realities that sustain them (Cohen, 2012).

In contrast, the *locus horribilis* directs attention to landscapes that fall outside this aesthetic regime – spaces of extraction, contamination and infrastructural density whose visual and material characteristics do not conform to established conventions of harmony or pastoral imagery. These are not formless environments but complex spatial systems shaped by industrial, political and economic logics.

Lefebvre's theory of the production of space is essential for understanding this shift. Space, as Lefebvre argues (Lefebvre, 1991), is socially produced through modes of production, state decisions and everyday practices. Extraction territories materialize



this principle vividly: their infrastructural footprints, operational zones and residual forms constitute the spatial crystallization of historical processes. Their exclusion from dominant landscape imaginaries reflects not a lack of significance, but the discomfort they produce within inherited aesthetic and cultural frameworks.

Furthermore, critical studies of socialist space – such as those by Kopp on Soviet urbanism (Kopp, 1987) and Gutnov's vision of the "ideal communist city" (Gutnov et al., 1968) – demonstrate how ideological programmes generate spatial forms that often collide with aesthetic conventions, reinforcing the need to examine such landscapes beyond idealized representational norms. Czepczynski's analysis of post-socialist urban landscapes (Czepczynski, 2008) similarly shows how power, memory and industrial residue shape territories that resist conventional classifications of the urban or the natural. From this perspective, the *locus horribilis* is not an exception but a critical dimension of contemporary spatiality – an invitation to reconsider what landscape theory has historically allowed us to see.

Fig. 1. Kuçova city 1944 bombed by the British aviation (Source: AQSH, Borgo Ciano, Kuçove një hiestori për tu kujtuar, february 2023).

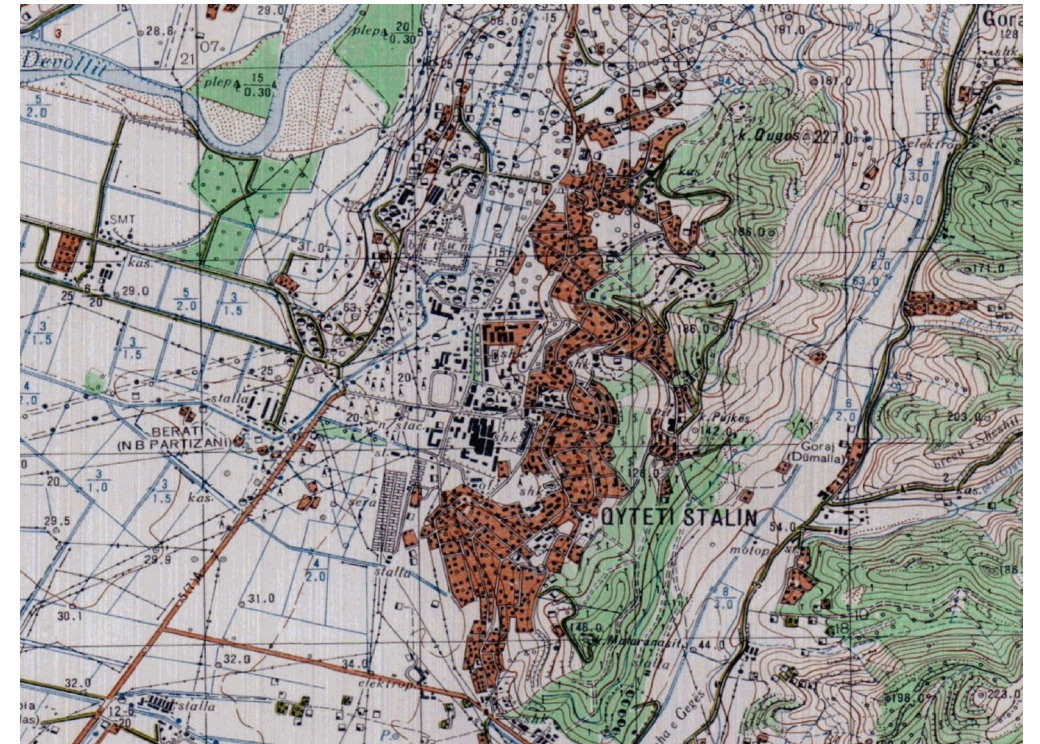


The historical emergence of Albania's oilscape

The Albanian oilscape, and Kuçova in particular, offers a rich case study for examining the long temporalities of extraction.

The association of Kuçova with petroleum dates back to the early twentieth century, when Austro-Hungarian geological surveys documented seepage in 1916, followed by the drilling of Albania's first oil well in 1918. During the interwar period, the settlement was renamed 'Borgo Ciano – Kuçovë', reflecting the Italian colonial project in the region (Dyrmishi, 2011). Italian concessionary companies, including AIPA (Azienda Italiana Petroli Albania), expanded extraction activities and established the first infrastructural nucleus of the oil settlement: wells, pipelines, small distillation units, mechanical workshops and workers' housing. As fragmentary documentation suggests, Kuçova became the earliest coherent industrial landscape of its kind in Albania, predating socialist planning by several decades. The Second World War left this landscape profoundly disrupted. A refinery constructed by the German occupying forces in 1944 was bombed by

Fig. 2. The Brogo Ciano-Kuçove city, 1938
(Source: Book 'L'Albanie socialiste sur la voie de l'industrialisation, H.Banj, V.Toci 1969).



British aviation before it could operate effectively (Historia e Shqiptarëve, 2023). In the early 1950s, the newly established socialist state inherited a territory marked by uneven development and infrastructural damage, yet already inscribed with an extractive logic. The reactivation of the oil field and the construction of a new refinery on the north-western slopes marked the beginning of a socialist reconfiguration that would redefine the entire region.

Socialist reconstruction and the making of 'Qyteti Stalin'

Kuçova was renamed 'Qyteti Stalin', becoming an emblematic socialist oil town and a strategic node within a broader national system of extraction, refining and distribution. During the socialist period, Kuçova underwent a comprehensive transformation that consolidated its identity as a model oil city and reinforced the interdependence between extraction and everyday life.

Fig. 3. Qyteti Stalin, 1976
Topographic map Source: <https://geoportal.asig.gov.al/map/?auto=true>

The state rebuilt and expanded the refinery, installing the principal AVT units, refining lines, laboratories, workshops and auxiliary structures that became the backbone of Albania's petroleum system (Hasan Banja & Toçi, 1978). This industrial core was surrounded by a constellation of workers' neighbourhoods, administrative offices, technical control rooms, canteens, access roads and infrastructural connections, producing a tightly interwoven industrial-urban organism.

The spatial logic of socialist planning in Kuçova echoes broader tendencies in Eastern Bloc urbanism, where industrial production was framed as the organizing principle of urban life. As Kopp's analysis of Soviet urbanism illustrates, the socialist city aimed to embody ideological principles through spatial structure (Kopp, 1987). Similarly, Gutnov's "ideal communist city" proposed the fusion of labour, habitation and collective facilities into a single, rationalized urban system (Gutnov et al., 1968). Kuçova reflects these principles: standardized housing blocks, schools, cultural centres and administrative buildings were arranged in direct adjacency to extraction and refining zones, symbolizing the valorization of labour and the integration of domestic life into the rhythms of production. This intertwining of industry and habitation also resonates with the critique of totalizing ideological space developed by Groys, who analyses how socialist regimes constructed spatial imaginaries grounded in notions of technological and social completeness (Groys, 2003, 2011). Kuçova, conceived as 'Qyteti Stalin', embodied this ideological ambition: a city where productivity, discipline and socialist modernity were inscribed directly into the urban landscape. The industrial network extended beyond Kuçova itself, connecting to the refinery in Cërrik (1960), the plant in Fier and, later, the deep refining complex in Ballsh (1975).

By the mid-1970s, the national petroleum system reached a processing capacity of approximately two million tons per year (Hasan Banja & Toçi, 1978), reinforcing oil as a strategic pillar of the socialist economy. The minimal separation between residential quarters and operational zones – often limited to a single street or a narrow strip of vegetation – reflected both the technological imperatives of the time and the ideological emphasis on labour, productivity and collective discipline. This synthesis of habitation and industry, characteristic of socialist urbanism, created a landscape where daily routines were inseparable from the rhythms of extraction. The spatial forms

established during this period – its housing typologies, infrastructural alignments and industrial footprints – continue to shape Kuçova's morphology today, informing the persistence of industrial residues within the lived environment. In this sense, the socialist redesign of the city constitutes an essential layer of its contemporary oilscape, linking historic cycles of production to present conditions of ruination and contributing to Kuçova's configuration as a *locus horribilis*.

Post-1990 transformations and the environmental afterlives of extraction

The political and economic transition of the 1990s profoundly altered Kuçova's industrial landscape. Many units were downsized, abandoned or partially dismantled, while others continued operating with obsolete technology and minimal investment. Wells from the 1930s and 1940s remained scattered across domestic gardens, roadside verges and former agricultural land. Pipelines corroded; storage tanks deteriorated; industrial halls were stripped of equipment; and contaminated soils remained largely unmonitored or unremediated (Pandelejmoni, 2020). Informal dumping of construction waste and household refuse proliferated around former industrial sites, further destabilizing the environment.

These transformations are documented through a combination of field photography, aerial imagery and thematic mapping, which allow the spatial persistence of extractive infrastructures to be read beyond their historical function. Visual material does not merely illustrate degradation but operates as an analytical tool, revealing how industrial residues continue to structure everyday environments and patterns of use. At the present stage, this research adopts an exploratory approach focused on identifying material and spatial traces rather than providing a comprehensive cartographic synthesis.

One of the most emblematic cases of this environmental afterlife is the zone known as 'gropa e serës', a former industrial plot transformed into a large polluted basin. Hydrocarbons continue to seep from the ground, forming viscous pools that mix with inert waste transported by excavators. The resulting surface resembles a contaminated, opaque liquid crust – an accidental reservoir of industrial residue.



Fig. 4. View of the city nowadays (photo by Salca, Almir).

Vegetation along the edges withers or becomes visually submerged into the oily expanse. Residents complain of strong odours, damaged access roads and the absence of remediation efforts. Nearby, the ‘pusi i gazit’ well still provides water collected by locals despite its altered taste, revealing the persistence of extractive infrastructures across domestic life. The photographic documentation of this site makes visible the sensory and material dimensions of contamination – odour, viscosity and opacity – that are rarely registered in conventional cartographic representations. Through close-range images and aerial views, the oilscape emerges as a hybrid terrain, where natural and industrial elements are no longer separable.

These conditions exemplify what Czepczynski identifies as the layered, contradictory spatialities of post-socialist landscapes, where industrial residues and socio-economic precarity intersect (Czepczynski, 2008). The historical oilscape thus persists not only as memory but as a material and environmental presence that shapes daily routines, mobility patterns and sensory experience. Its unresolved status – neither heritage nor waste –



Fig. 5. The environmental pollution (photo by authors).

renders it emblematic of the *locus horribilis*, a landscape simultaneously visible in its materiality and invisible within cultural and institutional narratives.

Oil territories as *locus horribilis*

The oil territories of Albania, and Kuçova in particular, can be understood as *locus horribilis* in three interconnected dimensions: material, socio-spatial and representational.

These dimensions are explored through a combined reading of historical sources, field observation and visual documentation, in which images function as preliminary analytical devices and drawing and mapping are identified as essential tools for a subsequent phase of the research.

On the material level, these landscapes are defined by instability and contamination. Oil, by its nature, is a fluid that seeps, stains and saturates; it does not permit a clean separation between industrial space and surrounding environment. Wells are embedded in



domestic gardens, roadside verges and former agricultural land. The terrain is perforated by extraction scars: pits used for bitumen disposal, basins where liquid residues have accumulated, concrete platforms once used for loading and storage, rusting pipes and metallic structures. These elements form a dense and often chaotic palimpsest, where different phases of industrial history coexist in partial ruin. Mapped in future stages as a constellation of dispersed points rather than as a bounded industrial zone, this material density resists incorporation into traditional landscape images, which rely on legible compositions and clear horizons.

On the socio-spatial level, the oilscape produces conditions of everyday precarity. Residents live in close proximity to active wells, polluted soils, residual infrastructures and abandoned industrial buildings. Environmental risks, such as exposure to vapours or contaminated water, intersect with economic vulnerability in regions that have depended for decades on a declining extractive industry. Spatial fragmentation is evident in the juxtaposition of inhabited zones, former industrial sites and informal dumping grounds, often without clear boundaries or buffering spaces. Kuçova thus exemplifies what Lefebvre (1991) describes as a lived contradiction: a space produced by a mode

Fig. 6. View of the city nowadays (photo by authors).

of production that has partially withdrawn, leaving behind its physical traces but not providing corresponding forms of social and environmental repair. On the representational level, these territories are strikingly absent from official imagery, cultural narratives and even from many forms of cartographic documentation. Pre-socialist maps that might illustrate the transformation of Kuçova under Italian concession and early industrial development are difficult to obtain, while many technical drawings and plans from the socialist period remain scattered or have not yet been systematically studied.

As a result, the historical trajectory of Kuçova's oilscape is not only environmentally and socially complex but also cartographically incomplete. This lack of representation reinforces the perception of the oilscape as a kind of non-place, a territory that does not fully enter the symbolic register of 'landscape' and remains instead associated with technical, marginal or purely functional categories.

This double invisibility – as contaminated territory and as neglected object of representation – situates Albanian oilscapes squarely within the field of the *locus horribilis*. The visual material presented in this study does not aestheticize ruin but exposes its unresolved condition and prepares the ground for a future phase of systematic drawing and thematic mapping. The image captures a polluted depression filled with viscous, oil-saturated water, where the dark reflective surface sharply contrasts with the cracked, desiccated ground surrounding it. Sparse vegetation struggles along the edges, revealing the ecological stress imposed by continuous hydrocarbon seepage. In the distance, abandoned chimneys rise above the horizon, linking the present environmental degradation to the residues of past industrial activity.

Read alongside historical sources and preliminary spatial readings, this scene embodies the material fragility and representational marginality that characterize Kuçova's oilscape as an emblematic *locus horribilis*.

Living with ruins: Everyday life in the oilscape

The abandoned industrial structures of Kuçova are today inhabited in paradoxical and improvised ways, revealing how the residues of extraction have become embedded within the rhythms of everyday life. Across the city, rusted machinery, distorted steel



Fig. 7. Getting water near the old industrial structures.

frames and roofless factory shells stand in close proximity to dwellings, gardens and informal paths. Vegetation grows through concrete foundations, while debris accumulates at the edges of former production zones, producing a hybrid environment where industrial decline intersects with local adaptation. Although these sites no longer function as centres of extraction, they remain physically and symbolically present, shaping patterns of movement, informal gathering and occasional reuse. Their unresolved status – neither fully active nor entirely abandoned – has allowed the landscape to drift into a condition of open-ended appropriation, in which residents navigate and repurpose the material afterlife of an industrial past that has never been fully dismantled.

The setting lies (fig. 7) in close proximity to former oil-extraction infrastructure, visible in the background, creating a striking juxtaposition between everyday reliance on local water sources and the broader industrial context of the area. The act of collecting water in such a setting underscores the environmental vulnerability of Kuçova's landscape, where domestic practices unfold alongside the persistent legacy of extraction and potential contamination. The scene captures the intimate, lived dimension



Fig. 8. The ruins of the buildings nowadays (photo by authors).

of the oilscape and highlights how industrial residue continues to shape daily routines.

This coexistence of habitation and ruination embodies what Lefebvre (1991) describes as the social production of space. The oilscape is not a neutral backdrop but a spatial formation sedimented through decades of extractive labour, state planning and infrastructural investment. Even in decay, these remnants continue to structure spatial practice, inscribing past industrial logics into the movements and routines of the present. Kuçova thus exemplifies a 'lived contradiction': a landscape produced by a vanished regime of production, yet still actively inhabited and reinterpreted by those who remain within its orbit. The material persistence of machinery, pipelines and ruined buildings reveals how industrial space survives beyond its functional life, reconfiguring the everyday through its physical and symbolic presence.

At the same time, the visibility of these remnants exposes the selective nature of landscape representation. As Choay (1997) observes, cultural frameworks tend to privilege harmonious or idealized images, relegating degraded or conflicted territories to the margins of perception. Kuçova's oilscape falls decisively out-



side such representational norms. The coexistence of residential blocks with fenced pumpjacks, the presence of extraction equipment at traffic roundabouts and the daily use of paths threading through abandoned industrial grounds reveal the gap between official narratives of modernization and the lived materiality of the territory. These embedded remnants function neither as preserved heritage nor as removed industrial waste; instead, they persist as uncured evidence of a history that continues to shape the present.

Through this lens, the contemporary life of abandoned industrial structures in Kuçova is more than a local peculiarity. It is a concrete expression of the *locus horribilis*, a landscape formed through extraction, altered by its withdrawal and continuously renegotiated by everyday practices. Living with these ruins reflects both the endurance of spatial orders produced under socialist industrialization and the capacity of residents to inhabit, adapt and reinterpret a terrain marked by instability, degradation and memory. In making these forms visible, the oilscape reveals itself as

Fig. 9. Colored industrial elements, nowadays (photo by authors).

an essential site from which to reconsider the boundaries and possibilities of landscape representation today.

Conclusion

The case of Kuçova demonstrates that landscapes shaped by extraction cannot be understood through the aesthetic categories that have historically governed the representation of territory. As the earliest centre of Albania's oil industry, later reconfigured under socialist planning and subsequently exposed to decades of deindustrialization, Kuçova embodies a layered spatial condition in which past cycles of production, ideological ambition and infrastructural abandonment remain materially and symbolically present.

Rather than occupying the periphery of territorial experience, these residues structure everyday movement, perception and habitation, revealing how the afterlives of extraction persist long after their economic rationale has faded.

Interpreting this landscape through the lens of the *locus horribilis* draws attention to the cultural mechanisms that have rendered such territories invisible or aesthetically illegitimate. The coexistence of domestic life with derelict chimneys, rusted machinery, polluted basins and improvised repairs challenges conventional distinctions between industrial ruin and lived environment. As Lefebvre's notion of lived space suggests, the oilscape is continuously reinterpreted through everyday practices (Lefebvre, 1991), while Choay's critique of representational selectivity clarifies why such environments remain absent from dominant landscape imaginaries (Choay, 1965).

By examining historical development, socialist-era planning and contemporary visual evidence, the paper argues that Kuçova's oilscape must be recognized as a critical site for rethinking the boundaries of landscape studies. Its material fragility, environmental precarity and symbolic marginality reveal the limitations of aesthetic frameworks centred on harmony or natural beauty, and instead point toward a landscape theory capable of engaging with conflict, degradation and the endurance of industrial forms. More broadly, the study highlights the need for renewed archival research, critical documentation and culturally attentive representation of extraction territories. In making these

hidden geographies visible, the paper calls for a more inclusive and historically conscious landscape discourse – one that acknowledges the complexity and lived realities of places long excluded from conventional aesthetics.

References

Beqir Meta (Ed.) *Historia e Shqiptarëve gjatë shek. XX, 1945–1999*. (2023). Vëll. 5. Akademia e Studimeve Albanologjike – Instituti i Historisë.

Choay, F. (1965). *Urbanisme, utopies et réalités: Une anthologie*. Seuil.

Cohen, J.-L. (2012). *The Future of Architecture Since 1889*. Phaidon.

Corner, J. (1999). The agency of mapping: Speculation, critique and invention. In Cosgrove, D. (Ed.), *Mappings* (pp. 213–252). Reaktion Books.

Czepczynski, M. (2008). *Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities: Representation of Powers and Needs*. Ashgate.

Dyrmishi, A. (2011). La scoperta del petrolio in Albania: concessioni italiane e sviluppo territoriale (1918–1943). *Rivista di Storia Economica*, 27(1), 77–99.

Groys, B. (2003). The art of totality. In Dobrenko, E. & Naiman, E. (Eds.), *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space* (pp. 9–27). University of Washington Press.

Groys, B. (2011). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Verso.

Gutnov et. al. (1968). *The Ideal Communist City*. (New York: Brazillier).

Hasan Banja, H. & Toçi, V. (1978). *Arritje dhe perspektiva të industrisë në RPS të Shqipërisë*. Mihal Duri.

Kopp, A. (1987). *Città e rivoluzione: Architettura e urbanistica sovietiche degli anni venti*. Feltrinelli.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space. Blackwell*. (Original work published 1974).

Pandelejmoni, S. (2020). Ruined modernity: Industrial remains in post-socialist Albania. *East European Politics and Societies*, 34(4), 979–1002.

Pink, S. (2013). *Doing Visual Ethnography*. Sage.

Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (4th ed.). Sage.

Saimira Arapi¹, Edmond Pergega², Blerina Tabaku¹, Denada Veizaj³, Andrea Maliqari³, Luigi Corniello¹

¹University of Campania ‘Luigi Vanvitelli’
Department of Architecture and Industrial Design

²Sapienza University of Rome

³Polytechnic University of Tirana

saimira.arapi@unicampania.it, edmond.pergega@uniroma1.it, blerina.tabaku@unicampania.it,
denada.veizaj@yahoo.com, amaliqari@yahoo.fr, luigi.corniello@unicampania.it

La semiotica del Codice Romano Carratelli

Carratelli: per una rappresentazione contemporanea del paesaggio costiero

Marinella Arena, Nicola La Vitola, Sonia Mollica

Il Codice Romano Carratelli, manoscritto seicentesco che descrive le fortificazioni costiere della Calabria Ultra, è anche sistema codificato di rappresentazione del paesaggio, infatti non costituisce solo una fonte storico-documentale, ma elabora un linguaggio grafico fondato su segni ricorrenti, in grado di sintetizzare architetture, morfologie e toponomastica attraverso una struttura semantica riconoscibile. L'analisi semiotica delle tavole ha permesso di isolare iconemi paesaggistici e architettonici, dando forma a un abaco tipologico utile alla lettura e alla rielaborazione del patrimonio costiero. Tale repertorio diviene base operativa per sperimentazioni con tecniche di AI generativa: attraverso processi di segmentazione e addestramento semantico, la macchina apprende la logica interna delle forme e produce nuove visualizzazioni coerenti con il linguaggio originario. Le immagini così generate non

imitano gli acquerelli del Codice, ma ne riattivano le regole compositive, ampliandone potenzialità descrittive e narrative.

Codice Romano Carratelli
Semiotica
Rappresentazione del paesaggio
Codici rappresentativi
AI generativa

Introduzione

Il Codice Romano Carratelli (fig. 1) si definisce come un documento di straordinario interesse non soltanto per il valore storico legato alla descrizione delle strutture difensive costiere della Calabria nel XVII secolo e del conseguente ampliamento del sistema, ma soprattutto per la sua capacità di configurarsi come un sistema di rappresentazione codificata del paesaggio. Attraverso un linguaggio grafico basato su segni figurativi ricorrenti, il Codice non si limita a registrare lo stato delle architetture difensive e delle morfologie territoriali, ma elabora una vera e propria grammatica visiva capace di sintetizzare e rendere riconoscibili elementi complessi. In questo senso, esso si offre come strumento metodologico oltre che descrittivo: un repertorio di segni che, nella loro ripetizione e variazione, costruiscono una chiave di lettura del paesaggio, orientando la comprensione. La forza del Codice risiede proprio nella capacità di tradurre la realtà geografica e architettonica in una visione organica, restituendo una rappresentazione che, pur fondata su regole codificate, lascia emergere la complessità e la varietà del territorio. Tale carattere ne fa non soltanto una fonte preziosa per lo studio della storia e dell'organizzazione delle difese costiere, ma anche un modello di rappresentazione che conserva ancora oggi una forte attualità, poiché dimostra come la codificazione del paesaggio possa costituire la base per nuove forme di lettura e reinterpretazione, sia attraverso strumenti analogici che digitali.



Fig. 1. Il Codice Romano Carratelli (foto degli autori).

Semantica e semiotica delle immagini

La classificazione degli oggetti è una prassi innata dell'agire percettivo umano, capace di separare in modo sistematico ciò che è essenziale da ciò che è accessorio. La scissione degli elementi diviene azione fondante del processo ordinatore del sistema compositivo, in cui linee, forme e geometrie diventano lo strumento per la costruzione di un'immagine interiore, capace di rivedere percettivamente i tratti distintivi degli infiniti oggetti simili presenti nel mondo. Il risultato è la definizione di una indeterminata semantica, riconducibile al processo di riconoscimento e di classificazione dell'oggetto attraverso i relativi e molteplici significati che contraddistinguono gli elementi tangibili del mondo (Garroni, 2005). Ogni oggetto può essere dunque definito e classificato attraverso l'imposizione di specifiche caratteristiche, poste propeudicamente a sistema, in funzione degli elementi che lo strutturano e lo caratterizzano.

Nel processo generativo della comprensione delle immagini, le parole, i significati e le rappresentazioni giocano un ruolo fondamentale. Sono i Sofisti a porre l'attenzione sul significato e sulla comprensione da parte dell'uomo della dialettica, definendone un nuovo valore: parole e concetto vengono poste a sistema, legate all'idea mentale che l'uomo ha dei termini. È poi Platone a riconoscere e a ricondurre le immagini alle parole, nonché alla loro matrice originaria, attraverso le quali generare le corrispondenti idee e definizioni (Boncinelli, 2010). I concetti e le parole sono dunque legati alla semiotica, costituente l'insieme dei saperi condivisi dalla comunità (Fabbri, 2023), base fondante della 'semiotica della rappresentazione', basata sui saperi comuni e sui codici della figurazione e rappresentazione.

Codici visivi e visuali del Codice Romano Carratelli

Nello scenario della rappresentazione codificata, il Codice Romano Carratelli, con le sue vedute panoramiche e di dettaglio, si contraddistingue per meticolosità e precisione: ogni tratto diviene pienamente codificato e codificabile rispetto a significati precisi e ricorrenti. Il Codice si definisce, infatti, come un modello di schedatura del territorio, in cui gli iconemi di architettura e paesaggio si fondono in una rappresentazione perfettamente bilanciata a li-

vello estetico-conoscitivo. La riconnessione dei fili che legano la conoscenza e la percezione passa attraverso la strutturazione di una determinatezza semantica, utile alla comprensione e all'analisi degli elementi che caratterizzano i codici figurativi adottati all'interno della rappresentazione. Il processo è una catalogazione universale del codice di rappresentazione, all'interno della quale la terminologia e la sistematizzazione svolgono un ruolo cardine per la corretta riproducibilità e usabilità del dato (Acierno et al., 2017).

In questa prospettiva, ogni acquerello del Codice Romano Carratelli non è solamente rappresentazione estetica del paesaggio e dell'architettura, ma esplicitazione semiotica capace di trasmettere informazioni attraverso la disposizione, la gerarchia e la relazione tra le sue componenti (Osimo, 2016). Si genera dunque una semantica strutturata, fondata sulle reti che legano la rappresentazione al significato della forma, dal punto di vista estetico-funzionale. L'identificazione dei tratti semantici del Codice Romano Carratelli rappresenta la fase cognitiva preliminare, necessaria a definire una metodologia di addestramento basata sul significato. L'obiettivo è generare visioni inedite e codificate del Codice stesso, seguendo una struttura logica che procede dal generale al particolare.

L'analisi termino-semantica delle torri della Calabria Ultra si è strutturata a partire dal riconoscimento delle componenti semiotiche legate al sistema architettonico-paesaggistico (fig. 2), isolando gli elementi ricorrenti nei novantanove acquerelli del volume. Per il comparto architettonico, sono state classificate le varianti figurative relative a basamenti, bertesche, guardiole, cordoni, mensole e coronamenti (fig. 3). Parallelamente, sono stati estratti i codici visivi del paesaggio, focalizzando l'attenzione su fiumare, linea di costa, orizzonte e scogliere. Infine, sulla base dell'importanza semiotica che lega il segno al significato, sono state isolate le grafie della toponomastica: un'operazione che permette di saldare definitivamente la figurazione alla comprensione analitica del territorio (fig. 4).

Il risultato è un abaco semiotico, strutturato per classi, attraverso il quale proporre processi di addestramento intelligente, volto alla sperimentazione e alla valutazione dei prodotti della rappresentazione sulla base dei più attuali sistemi di generazione text to image/image to image. Tali processi sono infatti fondati sulla comprensione dei rapporti semiotici descritti all'interno del prompt e delle immagini proposte nel corso dell'addestra-

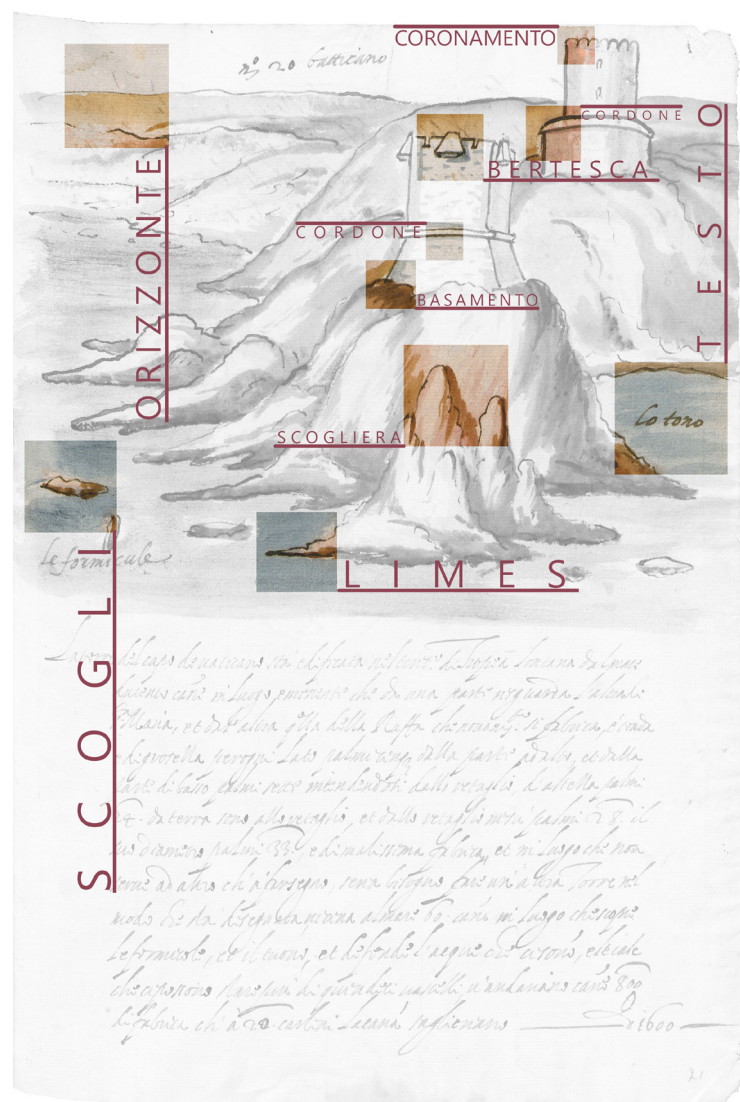


Fig. 2. Individuazione semiotica del Codice Romano Carratelli (elaborazione degli autori).

mento, base per quello che sarà l'output prodotto dalla macchina. Il processo di addestramento avviene infatti attraverso l'inserimento di dati semiotici e semantici di tipo testuale e rappresentativo, rendendo possibile la comprensione da parte del sistema del legame presente tra le parole/frasi e le rappresentazioni visive. All'inserimento del prompt testuale, corrisponde dunque la produzione di un'immagine frutto del significato datogli dal sistema, debitamente addestrato.

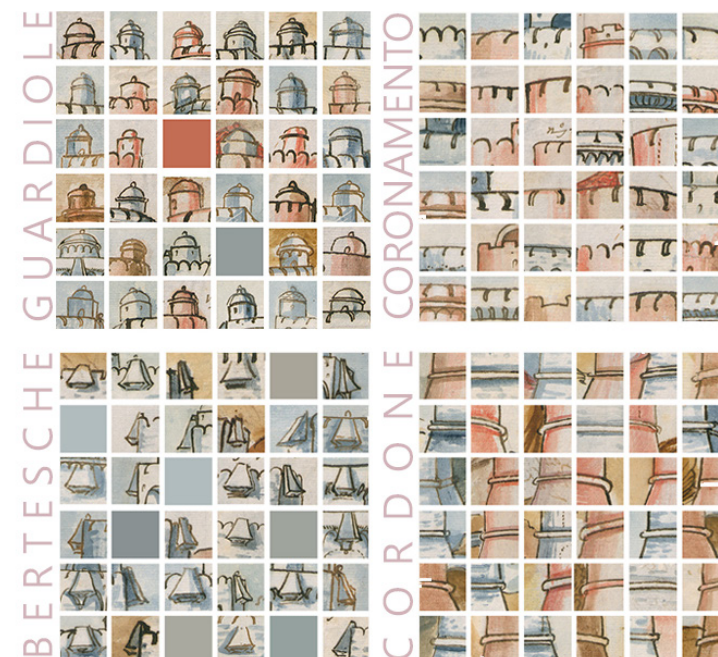


Fig. 3. Definizione dei codici visivi associati all'architettura raffigurata all'interno del Codice Romano Carratelli.

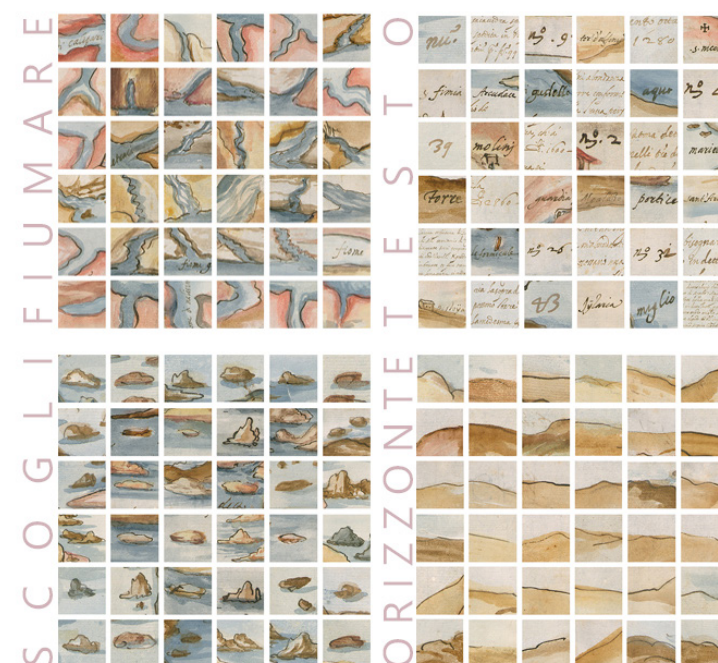


Fig. 4. Definizione dei codici visivi associati al paesaggio raffigurato all'interno del Codice Romano Carratelli.

L'AI al servizio della rappresentazione

Il tema della rappresentazione del paesaggio e del patrimonio culturale sta attraversando una fase di mutazione strutturale. L'ingresso dell'intelligenza artificiale nei processi di costruzione dell'immagine non aggiunge semplicemente un nuovo strumento al repertorio tecnico del disegno: modifica la natura stessa dell'atto rappresentativo, intervenendo sui processi cognitivi e operativi che presiedono alla selezione, alla gerarchizzazione e alla formalizzazione del reale.

Le tecnologie generative non si comportano come 'macchine di riproduzione', ma come dispositivi capaci di riformulare, ibridare e ricombinare codici figurativi esistenti attraverso logiche combinatorie ad alta intensità (Manovich, 2020). In questo senso, la loro introduzione non segna una discontinuità con la storia della rappresentazione, ma si iscrive coerentemente nella lunga tradizione del disegno come dispositivo critico e conoscitivo (Docci & Maestri, 2009).

Nel caso del Codice Romano Carratelli, la scomposizione semantica dei segni ha portato alla costruzione di un abaco ontologico finalizzato a isolare la struttura interna del linguaggio grafico. Questa operazione si colloca come analisi formale nella tradizione disciplinare della rappresentazione, dove la decostruzione dell'immagine è condizione necessaria per comprenderne la logica interna e per rendere trasferibile il sistema dei segni. L'obiettivo non è restituire la grammatica del Codice in forma neutra, ma riattivarla come dispositivo operativo, capace di generare nuove configurazioni figurative e di descrivere territori estranei al manoscritto, mantenendo coerenza sintattica e riconoscibilità stilistica. In questo senso, il processo analogico tradizionale si configura come un dispositivo euristico, un metodo per sondare le potenzialità morfologiche di un linguaggio visuale (Montanari, 2019). Le rappresentazioni che ne derivano non restituiscono il reale ma lo ricostruiscono secondo un codice (Farinelli, 2013). L'AI esaspera questo meccanismo, rendendolo esplicito.

L'abaco tipologico ottenuto svolge in questo senso una duplice funzione: da un lato è un repertorio descrittivo, dall'altro è uno strumento di progetto. La sua struttura ordinata consente infatti di trattare i segni come elementi combinabili secondo logiche morfologiche, analoghe a quelle elaborate nella tradizione della lettura tipologica del paesaggio mediterraneo (Cataldi, 1995). Il sistema non

mira alla riproduzione meccanica, ma alla rigenerazione del linguaggio: si trascrive la regola, non la forma; l'operazione richiama, in modo quasi naturale, le logiche operative del disegno analitico e della rappresentazione per parti (Desideri, 2011).

In questo quadro, l'intelligenza artificiale si inserisce non come sostituto dell'analisi analogica ma come sua estensione logica. I modelli generativi, alimentati dalla struttura tipologica estratta manualmente, ripercorrono e amplificano gli stessi processi di riorganizzazione, combinazione e variazione che caratterizzano la pratica del disegno e la costruzione di modelli interpretativi. L'AI opera come protesi cognitiva (Crawford, 2021): accelera la produzione di scenari, consente verifiche iterative su più campioni territoriali, e rende praticabile un livello di sperimentazione che sarebbe insostenibile su scala manuale. L'automazione, paradossalmente, non riduce il controllo interpretativo ma lo estende, poiché costringe a definire con precisione il sistema dei segni, il lessico operativo e la struttura logica che l'AI è chiamata a manipolare.

Il confronto tra la struttura tipologica del Codice e la sua rielaborazione algoritmica permette infatti di misurare il rapporto tra fedeltà e variazione, tra continuità e scarto, mostrando come l'AI non si limiti a 'imitare', ma elabori forme di immaginazione guidata, coerenti con il ruolo della tecnologia come protesi epistemica (Haraway, 2016).

Il Codice Romano Carratelli: costruzioni di nuovi linguaggi visuali

Dal punto di vista tecnico, il processo si fonda sulla segmentazione end-to-end dell'immagine digitale. Le tre componenti canoniche: segmentazione semantica, segmentazione di istanza e segmentazione panottica, costituiscono la base per la costruzione di un modello capace di interpretare la scena, distinguere gli oggetti e riconoscere rapporti spaziali e ruoli funzionali (Kirillov et al., 2019). La segmentazione semantica assegna etichette a ciascuna parte, individuando le classi di appartenenza; la segmentazione di istanza distingue le occorrenze singole all'interno della medesima classe; la segmentazione panottica integra le due dimensioni in una lettura unitaria e totalmente risolta. Tale meccanismo, apparentemente tecnico, riproduce forme consolidate del disegno: lo smontaggio, la lettura analitica, la ricomposizione

figurativa. In altri termini, automatizza quelle operazioni che sono sempre state al centro della rappresentazione come disciplina cognitiva.

Il passaggio decisivo, tuttavia, non risiede nella capacità della macchina di classificare, ma nella possibilità di trasformare la segmentazione in un vocabolario operativo. Una volta definita la struttura dei segni, l'AI può generare immagini che non imitano, ma interpretano secondo le logiche – in questo caso – del Codice Romano Carratelli. È il principio enunciato da Lissitzky quando definisce la rappresentazione come atto costruttivo e non mimetico (Lissitzky, 1925/1992): l'immagine come dispositivo, non come copia. L'AI applica tale principio su scala moltiplicata, costruendo sequenze di variazioni possibili di un medesimo linguaggio figurativo.

La metodologia di lavoro si compone quindi di tre parti: la prima consiste nell'individuazione dei segni grafici e nella tipizzazione degli stessi; la seconda parte è rappresentata dalla trascrizione dei segni grafici deducibili dalle pagine del Codice Romano Carratelli; l'ultima parte è dedicata all'utilizzo del glossario ontologico per formulare nuove visioni di paesaggio costiero. Il corpus di immagini prodotto con l'utilizzo dell'AI costituisce una virtuale estensione del manoscritto seicentesco: una sorta di controcampo contemporaneo attraverso cui è possibile descrivere altri brani di costa utilizzando le medesime regole implicite che utilizza il Codice (figg. 5-8). Le immagini non imitano semplicemente gli acquerelli originali; li interpretano mantenendo struttura, tono e logica figurativa.

Questo processo permette di: rappresentare torri e brani di costa non illustrati nel Codice, tradurre il glossario di segni in una nuova forma narrativa, utile per la divulgazione turistico-culturale; verificare la solidità del sistema semiotico individuato, osservando dove l'AI mantiene la coerenza e dove invece devia.

Ne deriva un modello ibrido: un processo in cui la codifica manuale dei segni, derivata dalla tradizione disciplinare del disegno, diventa il prerequisito per l'operatività della componente automatica; e in cui la componente automatica, a sua volta, rende verificabile e stressabile il sistema dei segni. L'AI non produce reali alternative, ma varianti di codice: la sua operazione è eminentemente semiotica. Ed è proprio in questa tensione tra automatismo e controllo, tra ricombinazione e coerenza, che si gioca il valore scientifico del processo.



Fig. 5. La torre di Albidona, la Torre Spaccata e il Castello di Roseto in Calabria Citra (foto degli autori).



Fig. 6. La torre di Albidona in Calabria Citra. Tavola generata tramite AI.



Fig. 7. La torre spaccata di Amendolara in Calabria Citra. Tavola generata tramite AI.

Conclusioni

La sperimentazione condotta mostra come l'AI possa costituire un valido supporto per l'analisi e la rappresentazione del paesaggio, a patto di essere guidata da un impianto semantico solido. Il Codice Romano Carratelli, grazie alla sua struttura rigorosamente codificata, rappresenta una base ideale per tali operazioni: offre un linguaggio già organizzato, ben definito e facilmente trasferibile.

Rimangono tuttavia alcune criticità: la necessità di calibrare l'addestramento per evitare derive stilistiche; la difficoltà nel mantenere una coerenza tipologica nelle scenografie più complesse; la distinzione tra interpretazione guidata e pura invenzione del modello. Il valore di questo approccio risiede proprio in questa tensione: l'AI non sostituisce la rappresentazione analogica, ma la amplifica, permettendo nuove forme di lettura del paesaggio costiero e del patrimonio turrito, utili sia in ambito scien-



Fig. 8. Il Castello di Roseto in Calabria
Citra. Tavola generata
tramite AI.

tifico che divulgativo e turistico. La codifica del paesaggio, da strumento storico, diventa così base per nuove narrazioni territoriali capaci di restituire non solo variazioni stilistiche ma vere e proprie ipotesi interpretative del paesaggio, coerenti con il dibattito contemporaneo sul ruolo delle tecnologie nella costruzione delle narrazioni territoriali (Corner, 1999).

Riferimenti Bibliografici

- Acerno, M., Corsi, S., Simeone, D., & Fioran, D. (2017). Architectural heritage knowledge modelling: An ontology-based framework for conservation process. *JOURNAL OF CULTURAL HERITAGE*, 124-133.
- Boncinelli, E. (2010). *Come nascono le idee*. Laterza.
- Cataldi, G. (1995). *Lettura e progetto della forma urbana*. Alinea.
- Corner, J. (1999). The agency of mapping. In D. Cosgrove (Ed.), *Mappings* (pp. 213-252). Reaktion Books.
- Crawford, K. (2021). *The Atlas of AI*. Yale University Press.
- Desideri, P. (2011). *Il disegno come pensiero. Materiali per una teoria della rappresentazione*. Officina Edizioni.
- Docci, M., & Maestri, D. (2009). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Laterza.
- Farinelli, F. (2013). *La crisi della ragione cartografica*. Einaudi.
- Fabbri, P. (2023). *La svolta semiotica. Nuova edizione accresciuta*. La nave di Teseo.
- Garroni, E. (2005). *Immagine Linguaggio Figura: Osservazioni e ipotesi*. Laterza.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble*. Duke University Press.
- Kirillov, A. et al. (2019). *Panoptic segmentation*. CVPR, 9396-9405.
- Lissitzky, E. (1992). L'arte e la pangeometria. In G. C. Argan (a cura di), *L'arte moderna: 1770-1970*. Sansoni. (Opera originale pubblicata 1925).
- Manovich, L. (2020). *AI Aesthetics*. Strelka Press.
- Montanari, F. (2019). *Disegno e rappresentazione*. Laterza.
- Osimi, B. (2016). *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*. Blonk.

Marinella Arena¹, Nicola La Vitola¹, Sonia Mollica¹

¹Università Mediterranea di Reggio Calabria

Dipartimento di Architettura e Design

marinella.arena@unirc.it, nicola.lavitola@unirc.it,

sonia.mollica@unirc.it

Art, city, architecture, and the poetic landscape imagined in the work of Decio Tozzi

Luiza Beltramini, Ana Tagliari

This paper presents results from a study analyzing Decio Tozzi's unbuilt architecture. This text explores the relationship between art, city, and architecture, highlighting the architect's partnership with his brother Claudio Tozzi, architect and visual artist, in imagined landscapes, on the scale of the building and the city. In Decio Tozzi's architecture, the relationship with the city and its landscape is very important and is conceptually explored by the architect. In his master's thesis, Decio Tozzi highlights the conceptual triad of his architecture: light, matter, and landscape. How the building fits into the landscape, but also how the user can view the city landscape from the frames of the building's constructed space, is a carefully planned relationship. In this article, we present selected projects, highlighting the connection between art, city, and architecture, with emphasis on the 1978 project for the Regional Council of Engineering and Architecture of São Paulo (CREA SP),

the 1996 Residential Spazio, and the 2004 Ruy Barbosa Forum. The original research has been developed based on readings of the architect's writings, surveys of the architect's collection at the BAE Unicamp Architecture and Engineering Library, visits to the buildings constructed, and conversations with the architect. The text is organized into the following topics: introduction, the architect and the artist, selected projects and works, analysis, and discussion.

Modern architecture
Brazilian architecture
Art, city and architecture
Decio Tozzi

Introduction

This paper, inserted in the thematic axis "Aesthetics of the Ordinary," which seeks to visualize and reveal unexpected qualities in the common, is the result of research that analyzes the unbuilt architecture of Decio Tozzi (1936). This text explores the relationship between art, the city, and architecture, highlighting his partnership with his brother, Claudio Tozzi, an architect and visual artist, in poetic, imagined landscapes at the scale of the building and the city of São Paulo, known for its dense, asphalt-strewn streets and concrete buildings.

The relationship between art, city, and architecture is a very ancient practice, with its creative and social potential greatly explored during the modern architecture period, especially in the Brazilian context. According to Porto (2009, p. 1), during the modern period, "the three major forces – architecture, painting, and sculpture – find space to manifest themselves in a new, interactive, harmonious work, where the ideas of the artist and the architect coincide and merge into a cohesive movement, producing a plastically rich space." An example of this is the relationship between the architecture of Oscar Niemeyer and the artist Athos Bulcão in the palaces of Brasília, highlighting aspects of Brazilian culture at both the scale of the building and the urban scale. Candido Portinari also worked with Niemeyer on architectural creations in both Brasília and Belo Horizonte. We also highlight the architect João Filgueiras Lima and his partnership with Athos Bulcão in several built works.

In Decio Tozzi's architecture, the relationship with the city and its landscape is very important and is conceptually explored by the architect. In his master's dissertation (Tozzi, 1981), the architect highlights the conceptual triad of his architecture: light, matter, and landscape. He explores how the building integrates into the landscape and how the user can visualize the city's landscape through the framing of the building's constructed space. This relationship is carefully planned. For the architect, the building not only modifies the landscape, but is also modified by the landscape that will house it. This is a dialogue on plastic symbiosis, extensively discussed in his master's dissertation.

This attention can be observed in the work of his brother Claudio Tozzi, "Colcha de Retalhos" (Patchwork Quilt), installed in the Sé Metro Station in the city of São Paulo (Brazil), the largest city in Latin America. The youngest of three artist brothers, Claudio Tozzi, col-

laborated several times throughout his career with his middle brother, the architect Decio Tozzi. Looking at the history of this partnership, it is clear that the intention to blend art and architecture, transforming walls into murals, dates back to 1965, when the first collaboration between the two took place. Some of these partnership episodes took place in private settings (Romeo del Negro Residence, 1965; Antônio Teófilo de Andrade Orth Residence, 1974; Spazio Residential Building, 1996), others in public indoor settings (Vila Itororó, 1976; Regional Council of Engineering, Architecture and Agronomy of São Paulo - CREA, 1978; Immigrant Memorial, 2000; Ruy Barbosa Forum, 2004; Lebanese Museum, 2008).

In this article, we present the projects and buildings, highlighting the connections among art, architecture, and the city, with emphasis on the 1978 CREA-SP project (unbuilt), the Spazio Residential building (1996), and the Ruy Barbosa Forum (2004).

The research has been developed following steps and procedures that involve reading the architect's writings, surveying the architect's archive at the Architecture and Engineering Library of Unicamp (BAE-Unicamp), visiting the constructed buildings, and conducting conversations with the architect. The text is organized into the following topics: Introduction, the architect and the artist, selected projects and works, analysis and discussion.

A brief history of the authors

Born into an Italian family, Decio and Claudio Tozzi are the two youngest sons of Giuseppe and Zulmira, who had their brother Elio (1930-2023) first. The family has a strong creative streak; the eldest son was a TV artistic director, Decio and Claudio are both architects, and the younger son followed the artistic path, becoming a renowned artist. Both graduated as architects, Decio from the Faculty of Architecture at Mackenzie University in 1960 and Claudio from the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo in 1968. Both worked as professors at the latter institution, Decio from 1982 to 1990, and Claudio from 1971 to 2014 (Santos, 2018).

Decio Tozzi founded his office in 1962 and kept it active until 2013. Claudio, in turn, produced his first work in 1960, entitled "Peace" (Santos, 2018), and remains active to this day, inaugurating an exhibition in São Paulo's capital in March 2025 with previously unseen works (Brandão, 2025).

Decio's career is full of accolades, starting with his "House for the Paraplegic" project during his undergraduate studies, which won the institution's internal competition and later received an honorable mention at the 8th São Paulo Modern Art Salon in 1959. He has received numerous awards, recognitions, and distinctions, most recently the ADUS LATAM 2023/2024 Sustainable Urban Architecture and Design Award – Trajectory Category, presented on October 2, 2024, in Buenos Aires, Argentina (Arquiteto..., 2024).

Claudio Tozzi's career is not much different; he won the poster competition for the XI São Paulo Modern Art Salon in 1962, marking the beginning of his professional career. In 1969, he created the "Astronauts" series, which appears in some of Decio's projects. Over the years, his work reflects pop culture and concepts that intrigue artists, such as the "Screws" and "Stairs" series. Oscar D'Ambrosio (2005) traces the trajectory of Claudio Tozzi's work, highlighting that the process of abstraction and color selection in his art unfolded over the decades. He emphasizes his ever-present intention to take his art outside the studio, on a more urban and public scale.

In his doctoral thesis (Tozzi, 2001), Claudio Tozzi discusses "space redefined by art," where he briefly discusses the relationship between architect and artist and highlights that "the convergence of creative intentions, with similar aspirations and common objectives, proclaims the closeness and encounter" (Tozzi, 2001, p. 126) in the work of these two professionals.

Selected work and projects. Art, City, and Architecture

"Thus, it is perfectly natural to assume that architecture has always accompanied art; the reverse assertion seems equally acceptable," thus introduces Guillermo Vázquez Ramos, with Vicenzo and Mattos (2023, p. 48), in their discussion of the complicated history of art and architecture, which encompasses key historical moments in this relationship. And although the history of these fields is full of connections, separations, approaches, and convergences, several of these aspects addressed in Ramos and Mattos's text seem, in fact, to be true in the lives of the Tozzi brothers.

The mapping of Decio Tozzi's works, an essential step in the author's basic research, allowed them to identify that the first work where there was effective collaboration between the brothers is the house of Romeo del Negro (São Paulo, SP, Brazil, 1965 –



Fig. 1. The Astronauts by Claudio Tozzi at the Residence of Romeu del Negro. View from inside the house, view of the Pacaembu and Perdizes neighborhoods, São Paulo. Source: Authors, 2021.

built), who was a public health physician and cousin of the Tozzi brothers. Perhaps this creative freedom, afforded by the client's familiarity with the architect and the artist, allowed this proposal to be realized and accepted. The house is austere, with exposed concrete as its material. The work chosen to compose a large blind gable visible upon entering the garage of the residence is composed of an astronaut in shades of white, black, red, and yellow, which complement the materiality of the rest of the house (fig. 1).

A few years later, the partnership was repeated at the Antônio Teófilo Andrade Orth Residence (São Paulo, SP, Brazil, 1974, built). The theme remains the same, astronauts, but now there are two, and instead of mustard, a blue color is noticeable. The two astronauts seem to float in the atrium, which is bathed in light, bringing culture into the conversation. Emerging in the mid-1960s, "The Astronauts" series brought the context of the space race and the great political, social, and technological transformations underway worldwide into art. With a pop art aesthetic, with repetitions and vibrant colors, Claudio Tozzi imprints his visual language, and it remains one of his most striking works to this day.

Two years later, the brothers' partnership would be joined by Benedito Lima de Toledo, an architect and urban planner from São Paulo. In 1974, the trio, along with curator Aracy Amaral and landscape architect Roberto Burle Marx, proposed the restoration and conversion of Vila Itooró into a cultural center. The workers' village, whose history began in the 1910s as a workers' village built with different construction techniques and the reuse of demolition materials, was adapted to its new use only in 2014, with a new project developed by the Instituto Pedra, although Decio and Benedito had revisited and updated the project in 2009. The Tozzi brothers' partnership in this project focused more on communication, with Claudio Tozzi responsible for all advertising materials and visual communication.

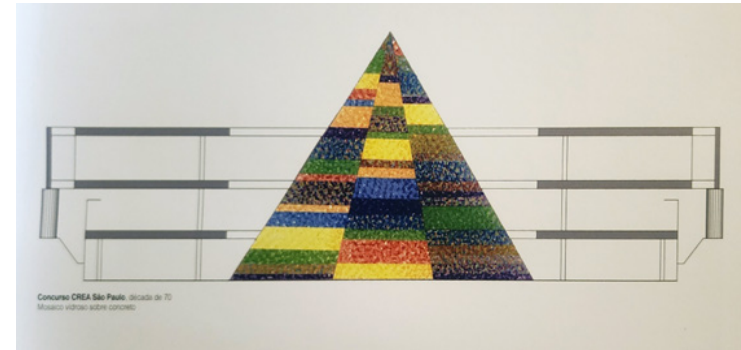


Fig. 2. Chromatic treatment, stained glass mosaic on concrete by Claudio Tozzi. Source: Klintowitz, 2016.

The next project in which the brothers worked together again was the CREA-SP headquarters (São Paulo, SP, Brazil, 1978, unbuilt). In this project, which was the subject of an architectural competition, Decio proposed a building organized peripherally, leaving the center open, where a pyramid houses the auditorium and conference room. The competition's rules stipulated a reserve of funding for the installation of a work of art in the complex. Decio then proposed that Claudio cover the pyramid with a large mural in glass tiles.

A new partnership would only come about 18 years later, in 1996, in the multi-family Residencial Spazio project in São Paulo. The eight-story apartment building is organized into pairs, forming a typical H-shaped floor plan. The spaces between the apartments are bathed in light that enters through the glass panel and the metal truss running from the roof to the first floor, leaving the ground floor unobstructed to improve air circulation. The central circulation volume, which includes the social elevator, service elevator, and emergency staircase, has a blind facade with a painted mural by Claudio Tozzi (fig. 2).

The building's program is organized around a covered plaza with glass enclosures, allowing users on various floors to view the cityscape as they leave their units. Claudio Tozzi's art can be viewed both from the building's interior spaces and from various points in the city. As Decio Tozzi stated during a visit to the Spazio building in October 2025: "Leaving their apartment, a person can immediately see the entire city of São Paulo." (fig. 3).

Four years after the large mural, a new venture between the brothers took place. The competition for the Monument to Immigrants and Migrants of the State of São Paulo was held in 2000 and was promoted by the Institute of Architects of Brazil of São Paulo (IAB-SP). The project envisioned the construction of a memorial



Fig. 3. Panel by Claudio Tozzi in Decio Tozzi's Spazio, interior view and exterior view.
Source: Authors, 2025.



Fig. 4. Project by Decio Tozzi for the Monument to Immigrants and Migrants of the State of São Paulo, with two works of art by Claudio Tozzi. Source: Decio Tozzi Collection, BAE Unicamp, 2024.

commemorating the fifth centenary of Brazil. Decio's architectural proposal was, according to himself, "an integrated solution between the symbolic element and the exhibition space and complementary dependencies, in a single volume" (Tozzi, 2000, p. 3). This project includes two works, an acrylic panel on concrete and a sculpture with a metal structure covered with aluminum and polyurethane sheets, both by Claudio Tozzi (fig. 4). The building could be seen from the road connecting São Paulo to Santos and would have a different view depending on the direction from which the observer came.

The body of work proposed for the Monument to Immigrants and Migrants of the State of São Paulo clearly highlights what Claudio Tozzi states in his dissertation when he observes that "there are numerous experiences of an environmental nature, with interventions on the complexity of space carried out by artists with the aim of redesigning spaces in their physical and metaphorical entity within the scope of contemporary artistic languages" (Tozzi, 2001, p. 126). Ultimately, in his proposal, Claudio Tozzi uses different artistic forms (panel and sculpture) to transform the perception of space for those who visit the Memorial and to transform the landscape for those who only see it from afar.



Fig. 5. Mural by Claudio Tozzi on the exterior wall of the Labor Court auditorium designed by Decio Tozzi.
Source: Authors, 2025.

Four more years pass before the brothers collaborate one last time. In 2004, Decio's project, which features a work by Claudio, is the Ruy Barbosa Labor Court (São Paulo, SP, Brazil, 2004, built). The project was carried out in partnership with the architect Karla Albuquerque and aimed to "develop a project that, with its spartan form, would contribute to dissociating the Justice system from the image of serving only the elite" (Projeto Magazine n. 69, Nov. 1984, p. 14). With a generously covered public square on the ground floor, the glass-clad roof and east facade, and a spatial truss structure, the large public space is flooded with natural light. Claudio's work is located in the basement, on the wall that delimits the circulation area from the institution's main auditorium. In shades of blue, he uses triangular figures that adjust themselves and compose yet another beautiful example of Claudio Tozzi's work (fig. 5).

The relationship between city, art, architecture, and the poetic landscape imagined - a different perspective on the ordinary

Having established the history of the partnership between the Tozzi brothers, it is now appropriate to look more closely at the partnerships established in 1978 for CREA, in 1996 for the Spazio Residential building, and in 2004 for the Ruy Barbosa Forum. The choice of these three specific projects was due to the artwork's ac-

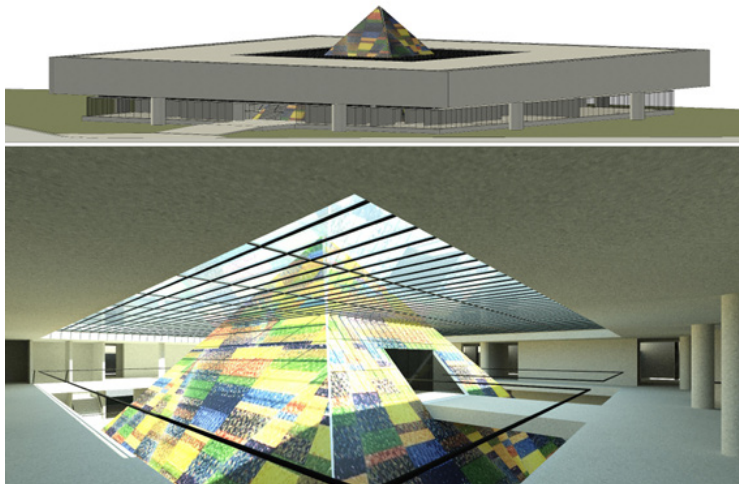


Fig. 6. 3D model of the outside and inside of CREA project. Source: author, based on Decio Tozzi Collection, Bae Unicamp, 2025.

cessibility to the public, thereby transforming the aesthetics of the ordinary. The process of choosing the artwork and the location that received, or would receive, Claudio Tozzi's art is not yet clear, but the generosity of the architect and the artist in bringing art closer to an everyday audience in São Paulo is commendable.

In the 1978 project, the large pyramid, with its chromatic artistic work of glass tiles, would not only be a great aesthetic resource, but the tiles, with their thermal capacity, would help delay the heating of the auditorium rooms located inside. The reflection of light would also be transformed by the colors that subtly tinted it. The fact that the pyramid is centrally located in a public institution guarantees access for curious visitors and contact with the art of someone of Claudio Tozzi's caliber. Due to its size, position, and relationship with the quadrilateral volume surrounding it, it would even be possible to see part of the work from the outside (fig. 6). Once again, we observe that Claudio Tozzi's artwork transcends the limits of the interior space and engages in dialogue with the city.

The use of pure and contrasting colors, in blocks that can be read through bands that emerge from, or meet at, the upper vertex of the square-based pyramid, helps to expand the space by creating elements that force the vanishing point, bringing the observer's gaze upwards, placing them in contact with the exterior through the translucent roof (the project does not specify what material would be installed on the translucent roof). In the Spazio Residential building, Decio and Claudio Tozzi worked together to transform



Fig. 7. Mural by Claudio Tozzi at Spazio, seen from the street. Source: Authors, 2025.

an ordinary residential building in São Paulo into something subtly extraordinary. The 1996 project features two strategies: a large panel visible from a distance through the glass facade, and the construction of a glass mosaic "sculpture" at the entrance, easily visible to passersby from various points in the city, given its elevated location in São Paulo.

The building is located on Av. Dr. Arnaldo, in the Sumaré neighborhood of São Paulo, is on an important avenue with high traffic of cars, buses, and pedestrians. The glass facade protecting the southeast face is also where Claudio Tozzi's mural can be seen. This side of the building also faces the valley created by the topography, allowing the artwork to be seen from other points in the neighborhood as well (fig. 7).

The second strategy, the creation of a "sculpture" closer to the sidewalk, allows passersby to look more attentively and calmly at Claudio Tozzi's work. With a different scale, in a different material, according to Claudio Tozzi, "tesseras" in glass mosaic" with "the chromatic solution [...] elaborated based on previously conducted research, organizing an assembly of 117 colors obtained from the



Fig. 8. Totem with stained glass mosaic by Claudio Tozzi in the entrance garden of Spazio; the walkway is to the right, separated by a large opening.
Source: Authors, 2025.

pigmentation of the ‘tesseras’ at various kiln temperatures” (Tozzi, 2001, p. 127), the artistic treatment follows the same lines as its larger counterpart located inside the building (fig. 8). Although smaller than the internal panel, which is 32 m high, the sculpture is quite generous at 3.20 m high, maintains Claudio Tozzi’s signature on one of its faces, which can be clearly seen from the street, and can be considered a work of art in the city.

The latest project, the Ruy Barbosa Labor Court building from 2004, features Claudio Tozzi’s large blue-toned mural, albeit in a somewhat more discreet manner. Located on Avenida Marquês de São Vicente in the Barra Funda neighborhood of São Paulo, the building was the result of a public competition won by Decio Tozzi and Karla Albuquerque. It’s 18 floors house various judicial departments that were previously scattered throughout the city. Beyond its relationship with the city, its invitation to natural light, and the presence of a work by Claudio Tozzi, another factor deserves highlighting in this architecture: the ramps connecting all the floors, transforming the wall protecting the public square from the sunset light into a large, sculptural composition that creates diverse shadows and beams of light throughout the day (fig. 9).

In the previous image, Claudio Tozzi’s panel is located on the right at the level below. As we descend the ramp that connects the central square to the auditorium, we can notice the large panel of glass pieces in shades of blue that compose geometric figures and more organic lines, which are better observed and understood from a certain distance (fig. 10).

In this work by Claudio Tozzi, we can clearly see the influence of his close relationship with the graphic arts industry. In an interview with William Heuseler in 2025, Claudio states that it was while ob-

serving the industrial reproduction of images through four-color printing that he noticed the transformation of an image into four photoliths. This technique had already been explored previously by artists such as Andy Warhol (Claudio Tozzi, 1984, p. 14) and was interpreted by Claudio Tozzi, who focused on “the question of color, the question of light through these reticles” (Itaú Private Bank, 2025).

When discussing his works that utilize this technique, including the Ruy Barbosa Forum, Claudio Tozzi highlights the color seriation achieved through the superimposition of different shades of the same color. He starts with a basic solid color and applies the grid, opening up variations to lighter and darker tones, allowing the observer to perform an optical summation and have a more global perception of the panel, “a totally different sensation of color” (Itaú Private Bank, 2025). Tozzi’s grid technique, combined with the structure that underlies his art, better masters relationships and, in turn, creates greater beauty in the space.

Conclusions

As has been shown, some examples of Decio Tozzi’s architectural work were conceived, planned, and executed in conjunction with the artwork of the architect and artist Claudio Tozzi, in a harmonious, symbolic, and meaningful relationship between art, architecture, and the city, constructing an imagined poetic landscape so that the city’s inhabitants can reflect, imagine, and think critically. The relationship between art, architecture, and the city is fundamental to the work of Decio Tozzi and Claudio Tozzi, who understand the planning of spatial and visual built space as a public practice, inseparable from urban life, politics, and everyday experience. Both Decio and Claudio Tozzi start from the idea that the city is not just a support, but an active field of communication; thus, art and architecture are a form of the city’s language.

Modern architecture in São Paulo has an approach focused on the social and collective function, as a transformer of society. Thus, we observe that the relationship between Decio Tozzi’s architecture and Claudio Tozzi’s art, which brings an interpretation and reflection on modern urban life and its socio-political tensions, contributes to a multi-sensory, intellectual, and committed experience for the user on relevant societal issues. The relationships between art, architecture, and the city in the work of architect Decio Tozzi in

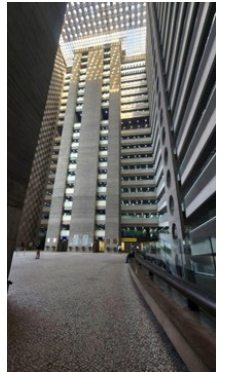


Fig. 9. Photo of the inner square of the Decio Tozzi Forum.
Source: Authors, 2025.



Fig. 10. Close-up view of Claudio Tozzi's mural with its geometric figures and freer lines in shades of blue.
Source: Authors, 2025.

partnership with artist Claudio Tozzi reinforce the social role of modern artistic and architectural creation in São Paulo, transform the city into a space for dialogue and critique, and incorporate the democratic and participatory vision of modern urban space.

Credits

This work was carried out with support from the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) - Funding Code

001 until December 2025 and, since that date, under process no. 2024/10273-9, with support from the São Paulo Research Foundation (FAPESP).

References

- Arquiteto brasileiro conquista categoria especial do prêmio ADUS LATAM. (2024, October 7). Projeto. Available at: <https://revistaprojeto.com.br/noticias/arquiteto-brasileiro-conquista-categoria-especial-do-premio-adus-latam/> (accessed 13/03/2026).
- Brandão, A. M. (2025, March 30). *Claudio Tozzi expõe 50 obras marcantes, incluindo inéditas, em São Paulo*. VEJA São Paulo. Available at: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/claudio-tozzi-exposicao-inedita-galeria-marcelo-guarnieri/> (accessed 13/03/2026).
- Claudio Tozzi: Um artista contemporâneo. (1984). *Projeto Magazine*, (14), 14.
- D'Ambrosio, O. (2005). *Contando a arte de Claudio Tozzi*. Noovha América.
- Itaú Private Bank. (2025, July 28). *Claudio Tozzi: Arte, arquitetura e a cidade em movimento | Private Talks [Video]*. YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9mfhKh-lxU> (accessed 13/03/2026).
- Guillermo Vázquez Ramos, F., & De Vincenzo F. B. Mattos, P. (2023). Arte e arquitetura: uma história complicada. *Revista Thésis*, 3(6). <https://doi.org/10.51924/revthesis.2023.v3.417>
- Klintowitz, J. (1989). *Claudio Tozzi: O universo construído da imagem [Universe constructed from image]*. Valoart S.A.
- Porto, C. E. (2009). Quando arte e arquitetura se mesclam: A obra de Athos Bulcão e Lelé. In *8º Seminário DOCOMOMO Brasil – Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e paradoxo das artes* (pp. 1–21). DOCOMOMO Brasil. Available at: <https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/168.pdf> (accessed 13/03/2026).
- Santos, L. R. dos. (2018). *Os professores de projeto da FAU-USP (1948–2018): Esboços para a construção de um centro de memória* (Master's dissertation, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/D.16.2018.tde-18092018-163855>
- Tozzi, C. (2001). *O processo de construção da imagem e sua aplicação: Relação com o espaço urbano: arte no lugar da arquitetura no fazer de um artista plástico/arquiteto* (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).
- Tozzi, D. (1981). *Leitura de um período de produção: obra do arquiteto Decio Tozzi 1960–1980* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- Tozzi, D. (2000). *Prancha 3: Prancha de concurso arquitetônico* [Architectural drawing]. Acervo Decio Tozzi, Biblioteca de Engenharia e Arquitetura, Universidade Estadual de Campinas.
- Tozzi, D., & Albuquerque, K. (2004, May 20). Fórum Trabalhista Ruy Barbosa. *Projeto Magazine*. Available at: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/decio-tozzi-e-karla-albuquerque-forum-trabalhista-20-05-2004/> (accessed 13/03/2026).

Luiza Beltrami, Ana Tagliari

State University of Campinas

l176728@dac.unicamp.br, anatagli@unicamp.br

La modernità negletta di una città terziaria

Raffaele Berardino, Antonio Bixio

.....

Il contributo esamina il Piano Regolatore redatto nel 1928 per la città di Potenza come chiave interpretativa delle trasformazioni paesaggistiche e dei processi di marginalizzazione che hanno guidato l'espansione urbana del Capoluogo lucano nel corso del Novecento. Elaborato in una stagione di intenso dibattito nazionale sul rapporto tra città e territorio, il piano Ricciuti-Simeoni traduceva in forma operativa il tentativo di coniugare risanamento e decentramento alla luce di un rinnovato sguardo sul tessuto antropizzato. Il digradare verso la campagna, lo sfoltimento del centro storico e la contestuale revisione della viabilità delineavano un assetto capace di affrontare gli squilibri ambientali e sociali allora emergenti, prefigurando questioni oggi centrali nella riflessione sugli spazi liminali. La mancata approvazione e la seguente attuazione frammentaria compromisero tuttavia tale visione, generando una modernizzazione incompiuta, segnata da discontinuità morfo-

giche e persistenti vulnerabilità, che ha inciso profondamente sulla costituzione di un'identità locale, lasciando in eredità un paesaggio ferito ma ancora capace di offrire, attraverso il vaglio dell'analisi diacronica, strumenti utili a comprendere e ripensare le forme contemporanee dell'abitare nei territori interni.

Paesaggio
Studio paesaggistico
Trasformazione paesaggistica
Territori marginali
Identità del luogo

Introduzione

Durante i primordi del movimento fascista, quando apparivano ancora vivaci alcune spinte variamente riformatrici che ne avevano sostenuto l'ascesa, l'Italia si trovò, nei suoi centri maggiori, nell'assoluta necessità di confrontarsi con il disciplinamento dello sviluppo urbano; in linea con le indicazioni politiche generali, che tendevano a un complessivo riassetto dei rapporti fra città e territorio (Ciucci, 1989, p. 23). Il cambiamento di scala che la modernità impose all'ambiente costruito, venne affrontato, in maniera significativa, dal piglio critico di Gustavo Giovannoni, l'«ingegnere umanista» (Zucconi, 1997, pp. 9-68) [1] che, compendiando esperienze differenti e nozioni specialistiche sino ad allora contrapposte (Adorno, 2001, pp. 135-153), al fine di conciliare la tutela delle preesistenze con le istanze di rinnovamento (Giovannoni, 1931, p. 116) [2], affermò l'esigenza di correlare Vecchie città ed edilizia nuova (secondo il fortunato titolo degli scritti giovannoniani, raccolti e rielaborati nel testo del 1931), mediante un equilibrato rapporto tra la densità costruttiva e il decentramento residenziale, a cui occorreva associare una caratterizzazione formale basata sulla rilettura della varietà compositiva dei tessuti storici; detentori di una propria "atmosfera", protrattasi nel tempo attraverso l'evoluzione dei vari stili, e da cui non si poteva prescindere per dare tono alle trasformazioni (Giovannoni, 1931, p. 119) [3]. Deprecando gli interventi radicali dettati da una generica uniformità accademica, Giovannoni (1931, pp. 248-249) avanzò pertanto l'ipotesi del 'diradamento', ovvero di contenere al massimo le demolizioni, da attuare comunque in modo calibrato e prudente, nel rispetto del contesto, coniugando le ragioni igieniche con quelle estetiche.

Le indicazioni volte a risanare i centri abitati si accompagnavano poi alle ricostruzioni da estendere sulle ampie e salubri zone campestri dei sobborghi, dove trasferire una cospicua quota della popolazione, promuovendo la compresenza delle diverse categorie sociali. Il metodo proposto fondava sulla centralità di una pianificazione ad ampio spettro – superando la logica dei provvedimenti parziali – e, sebbene si trattasse di una concezione tutt'altro che salda nella prassi (Ciucci, 1989, p. 22) [4], ebbe larga diffusione, influenzando, almeno nei principi guida, la cultura urbanistica italiana. Entro tale quadro, il Piano Regolatore e la documentazione coeva vengono assunti non solo come fonti storiche, ma come dispositivi conoscitivi, capaci di rendere leggibili le tensioni tra progetto, mo-

dernizzazione e marginalità, attraverso l'analisi incrociata dei materiali d'archivio, delle relazioni di piano e dell'apparato iconografico. Il generale slancio innovativo caldeggiato dal Regime si riverberò nella bistrattata città di Potenza, dove l'inflazione demografica, non accompagnata da un adeguato incremento della produzione edilizia, aveva inasprito la persistente crisi degli alloggi (fig. 1).

Analisi del caso di Potenza e del Piano Regolatore

Le immagini e le cartografie non fungono qui da mera illustrazione, ma da strumenti di visualizzazione attraverso cui in-

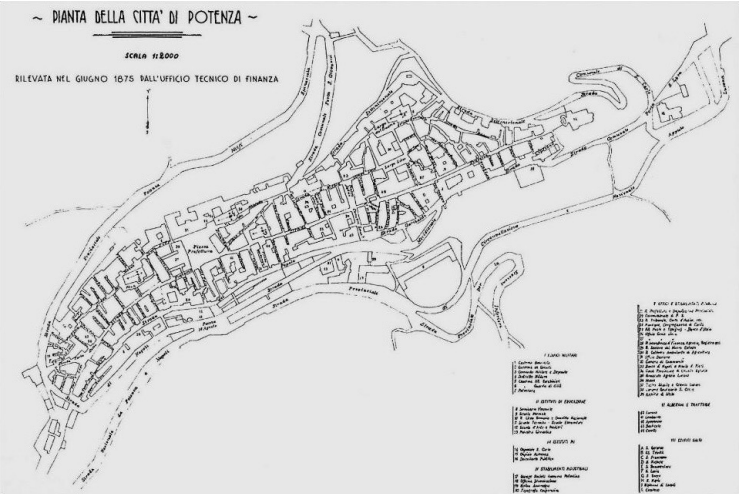


Fig. 1. Pianta della città di Potenza, 1875 (De Nucci & Tolla, 1988, p. 15).



Fig. 2. Veduta d'insieme del compatto tessuto edilizio preunitario (Luccioni, 1983, p. 64).

terrogare la struttura insediativa, le gerarchie sociali e le contestuali discontinuità del paesaggio urbano (fig. 2). Nel quinquennio 1922-1927 si registrò un sensibile aumento della popolazione, che da 18.275 passò a 21.650 abitanti (Antonucci, 1928, p. 11). Le sparute case popolari, erano letteralmente prese d'assalto da centinaia di aspiranti conduttori, ancor prima che le dipinture avessero subito il necessario asciugamento; tuttavia, il fattore che maggiormente impensieriva le cariche amministrative, reclamando provvedimenti indifferibili, era, senza dubbio, la precaria situa-

Fig. 3. Condizioni abitative nel centro storico agli inizi del '900 (Galasso, 1984, p. 66).



zione sanitaria in cui versava l'abitato (fig. 3). Non essendosi di fatto realizzato, nel corso del tempo, il prospettato allontanamento dei ceti meno abbienti, la struttura del nucleo urbano si era cristallizzata in una differenziazione sociale di tipo "verticale" (Motta, 1985, p. 48), dove il popolino (costituito prevalentemente da contadini e operai), intristiva nei miseri tuguri posti sotto il piano stradale, mentre coloro che godevano di un dignitoso benessere dimoravano al di sopra.

Circa tremila persone risiedevano stabilmente nei cosiddetti 'sottani' (figg. 4-5), che condensati in taluni quartieri, sparsi in altri, costituivano ovunque uno spettacolo indecente e una reiterata minaccia alla pubblica salute (Antonucci, 1928, p. 11) [5]; ragion per cui, il 21 settembre 1925, l'On. Giovanni Giurati, allora Ministro dei Lavori Pubblici, in visita a Potenza, constatata de visu l'importanza e l'urgenza di sanare la cittadina (Gilio, 1927, p. 11), dispose la sollecita compilazione di uno strumento urbanistico.

Il progetto del Piano Regolatore, affidato all'ingegnere Vincenzo Ricciuti dell'Ufficio Tecnico Comunale e all'ingegnere Emilio Simeoni del Genio Civile – coordinati dal Provveditore alle OO.PP. per la Basilicata [6], ingegnere Camillo Tizzano – era finalizzato a



Fig. 4. L'ingresso di un 'sottano' (Perretti, 2008, p. 61).



Fig. 5. L'interno di un 'sottano' (Mente, 2021, p. 58).

rivitalizzare il Capoluogo e ne contemplava l'ampliamento, prospettando un ottimistico avvenire. Tenendo conto dei dati catastali, le demolizioni avrebbero interessato un'area di 35.000 metri quadrati – circa un quinto dell'intera superficie occupata, all'epoca, dalla cittadinanza – ma solo il 40% di questi sarebbero stati adibiti alla costruzione di nuovi immobili, "diradando" i vecchi quartieri a beneficio dei percorsi, degli slarghi e di ampie zone da sistemarsi a verde (Ricciuti & Simeoni, 1928, p. 88).

Approfittando dell'abbattimento degli stabili malsani, occorreva effettivamente riparare all'eccessiva angustia del reticolo viario, "per consentire tra le case la necessaria circolazione d'aria vivificante ed il passaggio del sole risanatore" (Ricciuti & Simeoni, 1928, p. 26). La viabilità interna era inoltre seriamente compromessa dalla mancanza di una rotabile concomitante che potesse valere a decongestionare il traffico della Via Pretoria (sede del carreggio pesante e leggero, nonché di passeggio "disagevolissimo") (Ricciuti & Simeoni, 1928, p. 22) [7], in quanto la superata Strada dell'Intendenza (Motta & Perretti, 1994, pp. 90-92) [8] e Via

Fig. 6. Piano di ricostruzione, 1947 (Buccaro, 1997, p. 119). L'elaborato restituisce gli esiti concreti delle trasformazioni urbane nel secondo dopoguerra, evidenziando, per contrasto, lo scarto tra l'ipotesi di piano del 1928 e la configurazione effettiva del paesaggio urbano.

sassoni, avrebbe dovuto gradualmente precedere lo smantellamento del “groviglio di casupole dalla costruzione pre-adamitica” (Messore, 1927, p. 1), caratterizzante buona parte del Capoluogo, e si sarebbe concretato in prevalenza nell’ampia conca a mezzogiorno; privilegiando la bassa densità edilizia e l’adozione di moderni standard abitativi. Il disegno dei frammenti extraurbani, venne concepito adattando la nuova rete stradale all’accidentata configurazione orografica dei luoghi, con un approccio “ambientista” che, amalgamando natura e artificio, rifugiva dallo schematismo dei piani di ampliamento a griglia ortogonale e rimandava, piuttosto, alla stratificazione storica della città, alla sinuosità dei suoi tracciati; sulla scorta degli insegnamenti del sommo architetto rinascimentale, Leon Battista Alberti (1966, pp. 302-308) [9]. L’opportunità di adottare un sistema viario “misto”, con inevitabile preferenza di elementi curvilinei, avrebbe infatti reso possibili gradevoli effetti prospettici, limitando al minimo le espropriazioni; lasciando sussistere piccole sporgenze e deviazioni di fronti, in base alle forme dei limiti di proprietà, senza pregiudizio per l’estetica, sebbene Rutigliano (1977, p. 230), beffardamente, evidenziasse che si trattasse di una “palese acquiescenza allo stato di fatto esistente”. Le aree edificabili, previste in ragione di circa un terzo della superficie complessiva netta pari a 43 ettari, erano destinate ad accogliere una popolazione di 25.000 abitanti: innanzi tutto, gli sfollati e in un secondo tempo, coloro che, presumibilmente, sarebbero stati richiamati a Potenza dall’accentuata veste terziaria e dall’auspicabile progresso inteso in senso lato (Ricciuti & Simeoni, 1928, pp. 103-104).

Conciliando le istanze locali alla politica ruralizzatrice professata dal Regime, nel 1927, venne dunque realizzato, a carico dello Stato (in forza dell’art. 9 del «Regio Decreto Legge n. 1173/1925», che attribuiva ai Provveditorati alle opere pubbliche la competenza per le trasformazioni fondiari e la costruzione delle borgate o dei centri di colonizzazione), un primo gruppo di casette, nell’assolata pianura basentina di Contrada Betlemme, e altri due piccoli fabbricati nella Contrada Destri, oggi Francioso (Antonucci, 1927, p. 3).

Bisognava tuttavia proseguire l’opera iniziata, non più disgiuntamente, ma in base a un programma che consentisse di accordare le future costruzioni, orchestrando l’azione dei vari Enti esecutori. La residenza divenne allora una componente preponderante nella determinazione delle modalità insediative,

dapprima in qualità di presupposto quantitativo e successivamente come elemento paradigmatico (Romano, 2004, p. 261) [10]. “Ogni isolato avrebbe avuto case dello stesso stile [...] ed anche attintate armonicamente in modo da costituire un vero e proprio corpo architettonico, ossia un’unità estetica” (Ricciuti & Simeoni, 1928, p. 112). La strutturata eterogeneità formale delle nuove partizioni (Benevolo, 2006, p. 179) [11], che sottende alla tecnica dell’azzonamento, avvalorava, inoltre, l’interpretazione secondo cui le città moderne, al pari di “organismi” in continua evoluzione, avessero al proprio interno delle “naturalì” differenziazioni funzionali (Bottini, 1988, pp. 207-221). Le dimore, tuttavia, sarebbero state distribuite nello spazio urbano in base al ceto di appartenenza, dando luogo a quartieri socialmente omogenei: una segregazione residenziale che esaltava il profilo di una Città segnata da diaframmi e improntata alla discriminazione.

La ‘pianificazione fascista’, in tal senso, era tutt’altro che un momento di cesura con le traversie antecedenti, costituendone invece una coerente prosecuzione; seppure con le proprie specificità. Interpreti del proposito mai sopito tra i notabili potentini, volto a marginalizzare gli indigenti, i progettisti delinearono un modello socio-urbanistico radiocentrico, marcatamente gerarchizzato, che occupando progressivamente le pendici dell’antico colle, fino all’agro circostante, correlava il divario di censo alla distanza fisica.

Questa scelta classista si giustificava con “criteri di prossimità” (Murgante, 2005, p. 35), validi tanto per le abitazioni impiegate, che sarebbero sorte “in guisa da restar vicine al Palazzo degli Uffici”, quanto per i villaggi rurali, finalizzati a trattenere gli agricoltori nelle adiacenze dei terreni coltivati; “epperò agevolarne la fatica, creando così la possibilità di migliori rendimenti” (Ricciuti & Simeoni, 1928, pp. 59-60). Analogamente, gli operai si sarebbero appropinquati verso le fabbriche, dal momento che, allo scopo di facilitare lo sviluppo delle attività produttive, venne prevista la realizzazione di un agglomerato industriale, lungo la fascia di fondovalle, rasente le rive del fiume Basento; laddove, a fronte del mutato fabbisogno energetico, era stata deliberata la costruzione di una centrale idroelettrica e si auspicava l’impianto di un gazo-metro, per usi domestici.

Un diretto collegamento fra l’area di nuova espansione a meridione e quella settentrionale si sarebbe compiuto per mezzo di una variante al tracciato delle Ferrovie Calabro-Lucane, metten-

do in comunicazione la Stazione Inferiore e quella Superiore, con lo scavo di una galleria sotto l'abitato, tale da ospitare la linea ferroviaria, una strada carrabile e la banchina pedonale che, tramite appositi ascensori, avrebbe avuto sbocco in punti intermedi della tratta. Nell'insieme, la spesa occorrente per l'attuazione dello strumento urbanistico ammontava a ottantotto milioni di lire (Ricciuti & Simeoni, 1928, p. 114).

Agevolazioni fiscali, finalizzate a dare largo impulso al settore edile, sarebbero state garantite dal «Regio Decreto Legge n.20/1928» [12], che concedeva l'esenzione dall'imposta sui fabbricati e dalle relative sovrimposte comunali e provinciali per il periodo di 25 anni a tutti coloro (privati, società ed enti) che, a norma degli artt. 1 e 2, edificavano nuove case, sopraelevavano quelle esistenti, o ricostruivano gli alloggi dichiarati inabitabili. La complessità dell'opera, tuttavia, non poteva essere risolta prescindendo dall'intervento diretto del Governo.

Il Capoluogo, se non pensava di conseguire d'un tratto la modernità propria dei grandi Comuni, legittimamente aspirava a divenire una città capace di esplicare con maggior decoro la sua funzione di rappresentanza della terra lucana nella vita nazionale rinnovata dal fascismo; appellandosi, come di consueto, alla liberalità statale (Rutigliano, 1977, p. 230) [13].

Il circostanziato Piano Regolatore, a cui va comunque riconosciuta la ripulsa verso appetiti speculativi, adottato il 3 marzo 1928, nonostante il beneplacito di tutte le Autorità pubbliche, non venne però mai approvato; verosimilmente a causa dello scenario incerto che gravava sull'economia del Belpaese, in seguito alla manovra deflazionistica avviata nel 1926, che portò la rivalutazione della lira a «quota 90», generando una contrazione dei livelli occupazionali e una sostanziale stagnazione dei consumi (Cotula & Spaventa, 1993, pp. 138-148).

Per effetto delle scarse risorse disponibili, il Comune seguì nel risanamento attraverso interventi rabberciati (Archivio di Stato di Potenza, 1931, B. 898, f. 70) [14], snaturando le previsioni originarie (Murgante, 2005, p. 37) [15] (fig. 6).

Riecheggiano, in proposito, le notazioni del Giovannoni, secondo cui: «a veder bene, non sono gli ingegneri o gli architetti a dar vita ad un piano regolatore, più o meno ben disegnato; ma le provvidenze amministrative e le combinazioni finanziarie ne rappresentano il vero elemento dinamico che ne avvia l'attuazione, non solo nello spazio, ma anche nel tempo, con un ordine di

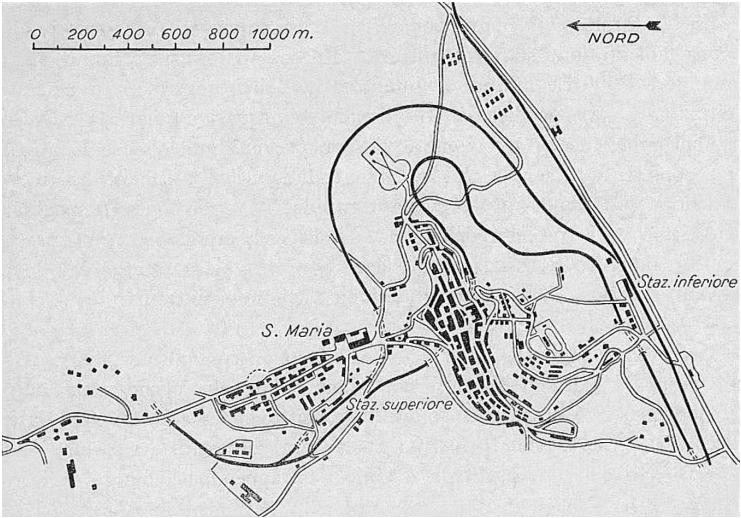


Fig. 8. Le direttrici di sviluppo extramoenia agli albori del XX secolo (Armignacco, 1953, p. 36).

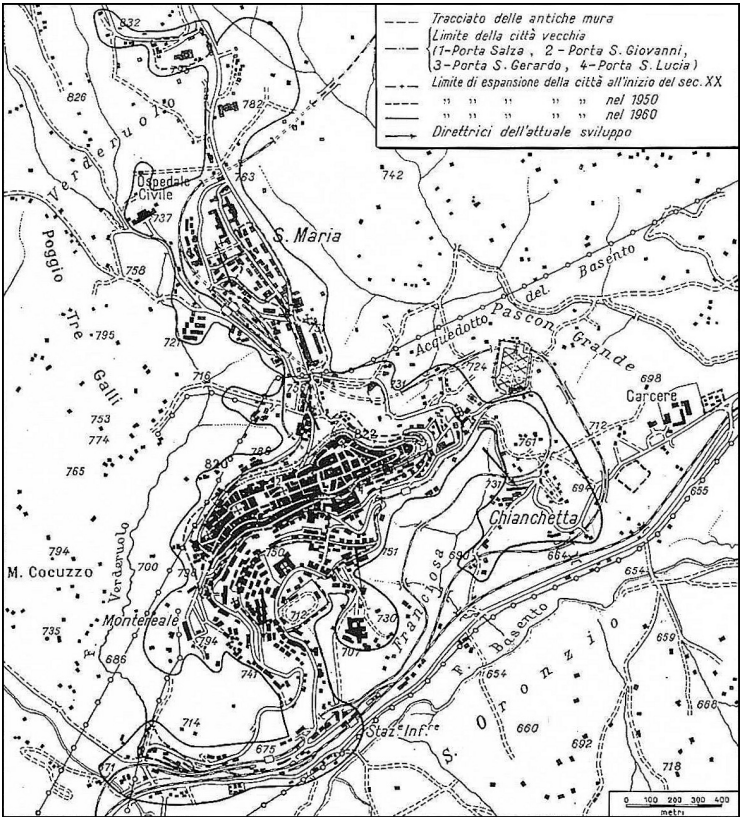


Fig. 9. Planimetria generale della città di Potenza al 1960 (Giambersio, 1995, p. 82).

successione che può secondare o può annullare il concetto informatore del piano stesso” (Giovannoni, 1928, p. 9). L'arbitrarietà dell'espansione a lottizzazione edilizia puntiforme, unitamente ad alcune scelte velleitarie poste in essere, come l'ubicazione delle strutture ospedaliere nel rione di Santa Maria e l'insediamento delle industrie presso il Basento (fig. 8), suffragate dall'assenza di un quadro normativo, costituirono, per conseguenza, i prodromi di quella frammentarietà e incompiutezza nei processi di trasformazione urbana e ambientale tipiche del secondo dopoguerra (Masini, 1997, pp. 111-118) (fig. 9).

Conclusioni

In ragione del suo mancato compimento, il piano del 1928 si configura così come la cartina tornasole di una modernità fragile, incapace di tradurre compiutamente nello spazio urbano i principi di salubrità, decentramento e armonizzazione morfologica che ne avevano orientato l'impianto teorico. In questa prospettiva, che accredita il progetto di piano come paesaggio-archivio, la rilettura dell'apparato iconografico supera il valore meramente documentario e assume una funzione critica, evidenziando le dinamiche e le vulnerabilità interne sedimentate nel tempo.

In tal senso, la rappresentazione – cartografica e fotografica – diviene parte delle argomentazioni: visualizza il paesaggio come esito di stratificazioni, intenzioni e mancate attuazioni, rendendo comunicabili le forme della modernità incompiuta.

Lo scarto tra l'assetto ipotizzato e gli esiti concreti delle trasformazioni non si configura pertanto come un episodio contingente, ma come una condizione strutturale inscritta nella configurazione stessa della città. Una vicenda che si colloca nella più ampia dialettica tra modernizzazione e permanenze, tra aspirazioni riformatrici e condizioni materiali, che segnò molti centri del Mezzogiorno durante il ventennio fascista. Ripercorrerne i presupposti e gli esiti consente, tuttavia, di cogliere le ragioni profonde di quella persistente discontinuità che ancora oggi caratterizza lo scenario potentino e ne orienta silenziosamente le traiettorie future.

Note

[1] “Sovrapponendo le copiose e consolidate acquisizioni culturali legate al tema della città, la poliedrica figura di Gustavo Giovannoni, contribuì alla definizione di un dominio specifico quale incrocio di scienza, tecnica e arte, teorizzando i lineamenti di un “nuovo” professionista, poi definito «architetto integrale»; al tempo stesso dotto, detentore di sensibilità estetica, attitudine a destreggiarsi con le tecnologie e capace di intervenire con provata competenza nella progettazione globale degli agglomerati urbani.

[2] “Le città [...], vanno dunque considerate come opere d'arte, come «organismi viventi» [...]; e l'arte deve valersi di tutte le possibilità offerte dai mezzi moderni e creare con essi forme nuove. L'estetica edilizia del passato può solo in rari casi offrire ad essi modelli; più direttamente invece può dare il grande ausilio della esperienza e determinare con le condizioni ambientali una continuità di rapporti”.

[3] “Ogni centro ha le sue condizioni permanenti di clima, di ambiente naturale, di tradizione artistica in cui si riflette la continuità del sentimento della stirpe: e tutto questo ci dà visuali, luci, ambientismo nelle masse, nella linea, nel colore, cioè elementi essenziali che reagiscono contro gli schemi belli e fatti”.

[4] Non di rado l'apparente coerenza delle proposte giovannoniane entra progressivamente in crisi nel suo concretizzarsi in prassi operativa, arrivando finanche ad avallare il furore distruttivo – non dissimile dagli stigmatizzati sventramenti ottocenteschi – dispiegato in ossequio alle velleità celebrative del Regime; del resto “l'«architetto integrale» è figlio della camaleontica ideologia fascista [...] pronto in ogni caso ad adeguarsi alle mutevoli condizioni”.

[5] “[...] nello stesso tempo in cui il fascismo compie eroici sforzi per il miglioramento fisico della razza e l'elevamento sociale della nazione [...] v'è tutto il marcio di intere zone dell'abitato che solo l'opera del piccone demolitore, inesorabile come il bisturi del chirurgo, potrà bonificare”.

[6] I «Provveditorati alle opere pubbliche pel Mez-

zogiorno e le Isole», istituiti con il Regio Decreto Legge n. 1173 del 7 luglio 1925, erano organi di amministrazione del Ministero dei Lavori Pubblici decentrati nelle Regioni, a cui veniva delegata la programmazione e l'attuazione degli interventi che rientravano nel novero delle spettanze statali.

[7] “Per tutta la lunghezza della collina [...] sulla quale sorge la Città [...] corre la via principale, detta 'Pretoria', tortuosa e stretta, ma frequentatissima di giorno e di notte [...]. Sol però che un'automobile, o peggio un autocarro od autobus, la attraversi, la gente è costretta, per non essere investita, a schierarsi con le spalle contro i muri, od a rifugiarsi nei portoni o nei negozi”.

[8] Con l'Unità d'Italia il toponimo scompare e la strada viene scorporata in singoli tratti viari: Via Achille Rosica, Via Plebiscito, Via XX Settembre e Via del Liceo.

[9] “Le vie [...] all'interno della città non dovranno passare in linea retta, ma piegare con ampie curve, come anse di fiume, più volte da una parte e dall'altra. Ciò perché, in primo luogo, apparendo più lunga la strada, si avrà l'impressione che la città sia più grande; inoltre perché il fatto è di grande giovamento sia alla bellezza, sia alla pratica convenienza, sia alle necessità di determinati momenti. È infatti cosa di non poco conto che chi vi cammini venga scoprendo a mano a mano, quasi ad ogni passo, nuove prospettive”.

[10] Le variabili che presiedono all'individuazione e al dimensionamento degli insediamenti sono fondate su parametri desunti empiricamente ex ante, che tuttavia, per loro natura, corrispondono a valutazioni di carattere tecnico - discrezionali - mutevoli nel tempo.

[11] La concomitanza di partizioni tra loro figurativamente distinte avvia ad una composizione, dove “le combinazioni di questi elementi possono essere coordinate in anticipo, quindi il quadro complessivo può diventare nello stesso tempo vario e ordinato”.

[12] Regio Decreto Legge recante provvedimenti per lo sviluppo edilizio di nuove costruzioni, 23 gennaio 1928, n. 20.

[13] Il Prefetto, Giovanni Battista Bianchetti (1927-1928), nel novembre del 1927, informò del Piano Regolatore per la città di Potenza, pregandone il sovvenzionamento, l'allora Capo di Governo, Benito Mussolini, il quale "volle compiacersi di dare il suo assenso all'opera, e promuovere un pronto e largo concorso finanziario dello Stato".

[14] "Il Piano Regolatore redatto nel 1928 non può avere attuazione immediata per le ristrettezze economiche del momento [...] occorre procedere a piccoli

passi, allo scopo di ottenere realizzazioni parziali, sia pure di entità limitate". Lettera dattiloscritta del Podestà Alfredo Rossi al Provveditore alle OO.PP. per la Basilicata, Ing. Franklin Colamonico, 10 settembre 1931.

[15] La galleria che avrebbe collegato la Stazione di Potenza Inferiore e quella Superiore, ad esempio, fu realizzata solo in funzione dell'allacciamento ferroviario: "soluzione nettamente più economica, ma decisamente meno utile".

Riferimenti Bibliografici

Adorno, S. (2001). Urbanistica fascista. Tecnici e professionisti tra storiografia e storia disciplinare. *Contemporanea*, (4)1, 135-153.

Alberti, L. B. (1966). *L'architettura. De re aedificatoria, Vol. I, I-V*. Polifilo.

Antonucci, A. (1927). Il risanamento della città. *Giornale di Basilicata*, 14, 3.

Antonucci, A. (1928). *Il Piano Regolatore ed i provvedimenti speciali per la città di Potenza. Relazione del Commissario Prefettizio*. Giornale di Basilicata.

Archivio di Stato di Potenza. (1931). *Fondo Prefettura, Atti amministrativi 1933-1956, Serie II, Potenza, Busta 898, fascicolo 70, Riqualificazione dell'abitato 1927-1952*.

Armignacco, V. (1953). Potenza: ricerche di geografia urbana. *Rivista Geografica Italiana*, 1, 19-49.

Benevolo, L. (2006). *Storia della città. Vol. IV. La città contemporanea*. Laterza.

Bottini, F. (1988). Dall'utopia alla normativa. La formazione della legge urbanistica nel dibattito teorico: 1926-1942. In G. Ernesti (Ed.), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista* (pp. 207-221). Lavoro.

Ciucci, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Einaudi.

Cotula, F., & Spaventa, L. (1993). *La politica monetaria tra le due guerre 1919-1935*. Laterza.

De Nucci, A., & Tolla, E. (1988). *Via Pretoria. Didattica della rappresentazione per la rilettura della città*. Zafarone e Di Bello.

Galasso, F. (1984). *Potenza nei ricordi e nelle immagini*. Boccia.

Gilio, G. (1927). *Il Piano Regolatore edilizio e di ampliamento. Relazione sanitaria*. Giornale di Basilicata.

Giovannoni, G. (1928). Questioni urbanistiche. *L'Ingegneria*, 1, 6-10.

Giovannoni, G. (1931). *Vecchie città ed edilizia nuova*. Utet.

Luccioni, L. (1983). *Un Saluto da Potenza*. La Buona Stampa.

Marsico, V. (1990). *Metamorfosi di una città. Potenza*. Lalli.

Masini, N. (1997). Urbanistica e architettura del ventennio fascista. In A. Buccaro (Ed.), *Le città nella storia d'Italia: Potenza* (pp. 111-118). Laterza.

Mente, A. (2021). *Potenza 1857-1950. La città nelle immagini degli abitanti*. Typimedia.

Messore, D. (1927). Il progetto di risanamento della città. *Giornale di Basilicata*, 49, 1.

Motta, A. (1985). *Memorandum per il centro storico di Potenza*. Stes.

Motta, A., & Perretti, V. (1994). *Potenza. Toponomastica ottocentesca*. Ermes.

Murgante, B. (2005). *Le vicende urbanistiche di Potenza*. Ermes.

Perretti, V. (2008). *Potenza così com'era*. Castrignano.

Ricciuti, V., & Simeoni, E. (1928). *Progetto di massima del Piano Regolatore edilizio e di ampliamento della città*. Relazione. Giornale di Basilicata.

Romano, M. (2004). *Costruire la città*. Skira.

Rutigliano, L. C. (1977). *Cento Cuntane. Potenza e la Basilicata tra il 1800 e il 1930*. D'Elia.

Zucconi, G. (1997). *Gustavo Giovannoni. Dal capitelletto alla città*. Jaca Book.

Raffaele Berardino¹, Antonio Bixio²

¹Università degli Studi della Basilicata

Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale

²Università degli Studi della Basilicata

Dipartimento di Ingegneria

raffaele.berardino@unibas.it, antonio.bixio@unibas.it

La modernità dismessa. Dalla critica al paradigma moderno-coloniale alla nascita di una nuova ontologia dello spazio marginale

Domenico Busa

Il concetto di modernità opera come dispositivo coloniale invisibile che definisce cosa del paesaggio meriti rappresentazione e cosa debba restare in ombra. L'estetica dominante, centrata sulla visibilità e sulla funzionalità, esclude quei luoghi dell'abbandono – borghi rurali, territori feriti, architetture inattuali – che costituiscono un locus horribilis di sospensione e dissonanza. L'abbandono si configura così come pratica decoloniale capace di restituire dignità percettiva e politica a questi paesaggi marginali, non attraverso la loro riattivazione funzionale, ma tramite forme altre di visualizzazione. In questa prospettiva, dimensioni multisensoriali come il suono diventano strumenti critici per leggere ciò che sfugge alla figurazione tradizionale. Il lavoro di associazioni come i Vacuamoenia, che esplora i borghi rurali siciliani attraverso pratiche sonore, mostra come il paesaggio abbandonato generi una ecologia acustica capace di rivelare stratificazioni storiche, vulnerabilità

e nuove possibilità di abitabilità. Attraverso tali pratiche, l'abbandono si configura come gesto di disobbedienza epistemica e come metodo di rappresentazione capace di rendere percepibili processi, temporalità e forme di coabitazione plurale, aprendo a una estetica critica dei paesaggi altri della contemporaneità.

Colonialità
Paesaggi sonori
Pratiche decoloniali
Borghi rurali
Abbandono

Oltre l'estetica della completezza: colonialità e spazio

La crescente attenzione verso i paesaggi esclusi dalle narrazioni dominanti – quei luoghi segnati da degrado, conflitto, marginalità o dall'abbandono – sollecita una riflessione critica sulla matrice epistemica che ha storicamente ridotto la rappresentazione del territorio a un dispositivo selettivo, capace di esaltare solo ciò che appare composto, armonico, figurativamente legittimo. Per comprendere come tali spazi 'altri' possano essere nuovamente resi visibili entro pratiche di lettura e restituzione del paesaggio, occorre interrogare le logiche profonde che hanno regolato – e continuano a regolare – la produzione moderna dello spazio, nella sua coincidenza con il paradigma coloniale. L'intreccio fra modernità, potere e rappresentazione mette oggi in luce il ruolo decisivo dell'abbandono come gesto critico che incrina l'ordine epistemo-spaziale dominante.

La modernità come paradigma della colonialità

Comprendere i paesaggi marginali e 'feriti' implica, innanzitutto, interrogare le strutture profonde che li hanno condotti alla loro condizione attuale. Prima di entrare in declino, molti di questi luoghi sono stati a lungo emblemi della modernità: una modernità che oggi appare dismessa. È quindi legittimo chiedersi che cosa rappresentasse questa modernità perduta e su quali basi si reggesse. Essa trovava il proprio fondamento nella colonialità, ovvero in quel funzionamento capillare e spesso invisibile attraverso cui si perpetuano gerarchie di sapere, un retaggio del colonialismo ormai svincolato da qualsiasi amministrazione imperiale formale. La colonialità rappresenta dunque il dispositivo che organizza il mondo contemporaneo secondo ordini gerarchici ritenuti naturali, e che rigenera incessantemente il nesso tra produzione di valore e gestione dello spazio. Proprio per questo, essa tollera con difficoltà ciò che sfugge alla sua logica: l'inattivo, il non-funzionale, l'abbandono. In tal senso, come osserva Quijano (1992), tale matrice costitutiva del potere moderno, ovvero la colonialità del potere, articola capitalismo globale ed eurocentrismo in una struttura asimmetrica che informa anche il moderno imperativo delle 'R' – come riuso, rigenerazione, recupero – (Van den Heuvel, 2023, p. 13), sintomi territoriali della spinta a reintegrare ogni vuoto nel ciclo produttivo.

Quando si considera l'abbandono come pratica critica dello spazio, esso emerge non più come derivazione passiva della crisi del costruito, bensì come gesto che incrina la pretesa moderna di rendere ogni porzione territoriale governabile, abitabile, funzionale. Ciò diviene particolarmente evidente se si osserva la distinzione fra decolonizzazione e decolonialità: la prima smantella le forme politiche del dominio coloniale, ma la seconda interrompe la persistenza della sua logica, proponendo un autentico gesto di disobbedienza epistemica. È nella prospettiva del delinking teorizzato da Mignolo e ulteriormente sviluppato con Walsh (2018/2024) che l'abbandono acquisisce una valenza politica: esso non ripara, non sutura, non ricompone secondo l'imperativo moderno di ricondurre tutto all'ordine, ma accetta la possibilità che ciò che decade resti tale, aprendosi così a 'mondi altri'.

Questa dinamica si intreccia con l'identità profonda fra modernità e colonialità. La progressiva dismissione dei territori antropizzati non è solo un fenomeno fisico, ma un varco epistemico che incrina l'immaginario dell'abitare moderno. L'abbandono disattiva il dispositivo moderno-coloniale che occupa, rappresenta e governa lo spazio, spalancando forme di decrescita e sottrazione in cui la rinuncia alla riattivazione diventa occasione per un nuovo lessico politico del paesaggio.

Abbandono come atto decoloniale

Se la modernità si è strutturata attraverso un funzionalismo di matrice capitalistica che ha tradotto nello spazio una precisa volontà di dominio, allora il fenomeno dell'abbandono – inteso non come incidente territoriale, ma come risultato di dinamiche storiche, economiche e culturali profonde – appare come una delle manifestazioni più eloquenti dell'esaurirsi della colonialità applicata al territorio. In questa prospettiva, la nozione di rovina elaborata da Marc Augé permette di leggere tali spazi come luoghi nei quali la modernità perde la propria presa normativa e lascia emergere ciò che egli definisce 'il tempo puro', un tempo non storico e non ricostruibile, percepibile solo nelle situazioni in cui "le macerie non hanno più il tempo di diventare rovine" (Augé, 2003/2005, p. 3). Laddove la modernità ha imposto la costruzione come gesto ordinatore e sovrano, l'abbandono mette dunque in scena la fase inversa di tale paradigma: un affiorare di sospensioni, di interruzioni, di

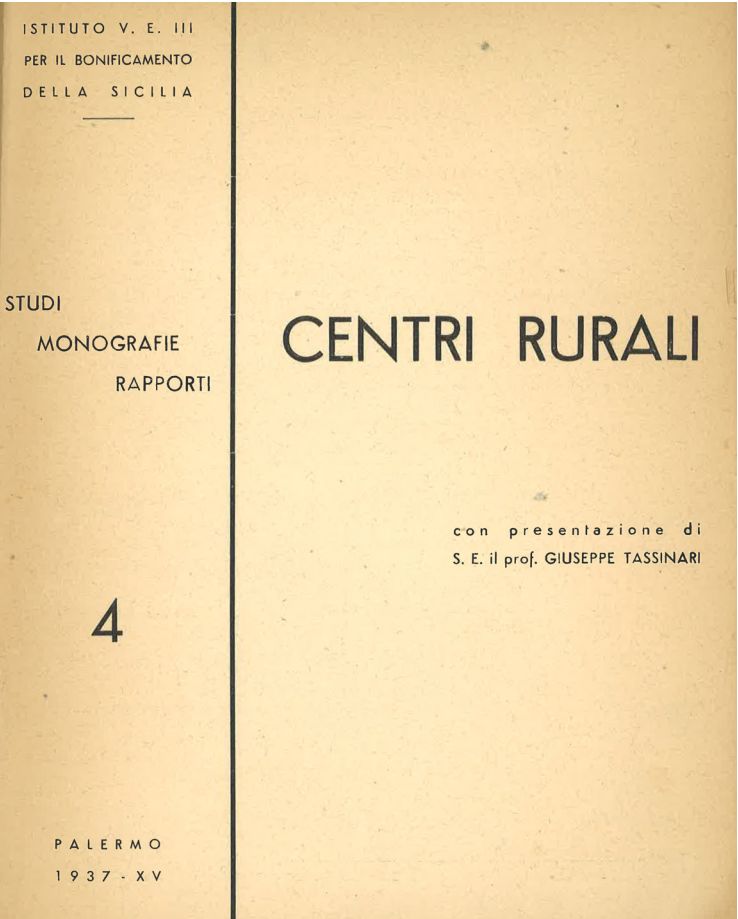


Fig. 1. Mangano, G. (1937). *Centri rurali*. Istituto Vittorio Emanuele III per il Bonficamento della Sicilia.

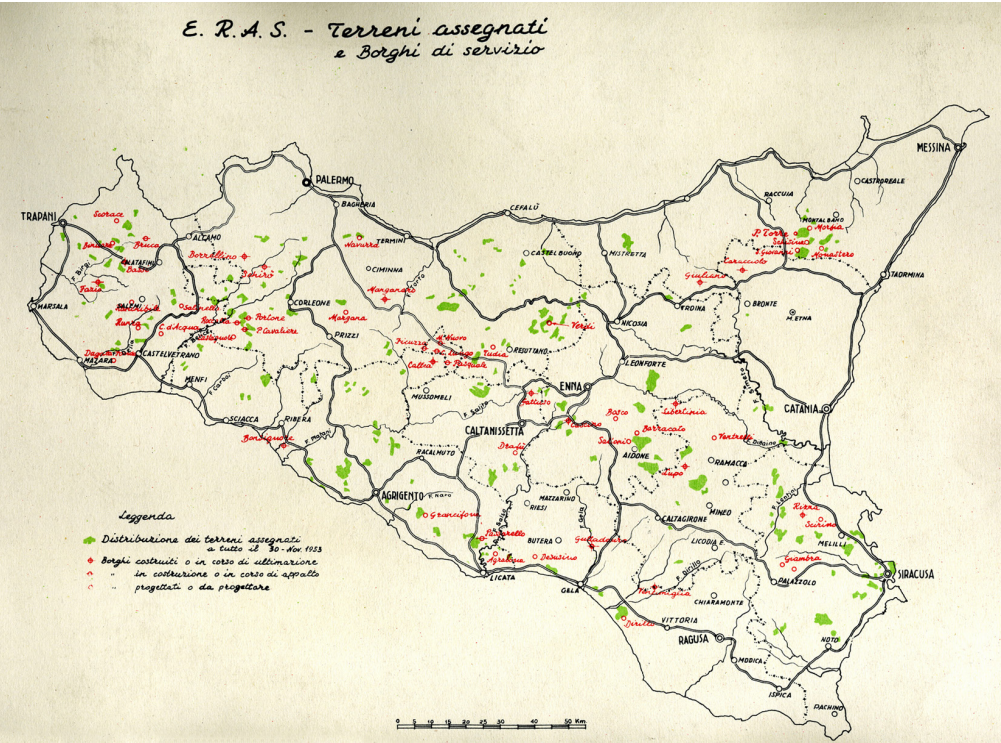
zone marginali che registrano la crisi della razionalità che aveva saturato il paesaggio. In questo senso, tali spazi non sono rovine nate spontaneamente, ma esiti materiali di una modernità coloniale che, una volta esaurita la propria funzione produttiva, espelle e dismette ciò che non rientra più nei suoi circuiti di valore, lasciando nel territorio una costellazione di luoghi fuori scala rispetto ai codici dell'abitare dominante. Come osserva Augé, la rovina rende visibile "la perdita di una funzionalità" e, insieme, "un'attualità massiccia ma gratuita" (Augé, 2003/2005, p. 21): il suo statuto rivela dunque un modo di esistere dello spazio che eccede la logica produttivistica.

Un esempio emblematico di questa dinamica è rappresentato dai borghi rurali siciliani realizzati tra gli anni Trenta e Sessanta

del Novecento nell'ambito delle politiche di riforma agraria (Du-four, 2005). Pensati da Giuseppe Mangano come strumenti di controllo e di razionalizzazione del lavoro contadino (Mangano, 1937), essi traducevano nel paesaggio l'idea di una modernizzazione civilizzatrice, inscrivendo un ordine spaziale gerarchico che articolava centro e periferia (fig. 1), autorità e corpo lavoratore. Disposti come architetture della produttività (Barbera, 2002), i borghi costituivano la cellula minima di un impianto ideologico che subordinava il territorio a un modello di efficienza: una "piccola capitale funzionalistica" (Gadda, 1941, p. 3) pensata per incarnare, nella scala agricola, i principi dell'urbanistica moderna (fig. 2). È proprio in questo incrocio tra forma progettata e destino territoriale che torna utile la lettura di Augé: l'ordine imposto dalla costruzione moderna è sempre potenzialmente destinato a fessurarsi, poiché ogni architettura che perde la propria funzione diventa – come nel caso delle rovine da lui osservate in Costa d'Avorio o in America Latina – un "segno temporale" che testimonia una storia esaurita e una sopravvivenza materiale non prevista dal progetto (Augé, 2003/2005, p. 22).

Con l'indebolirsi del sistema produttivo agricolo e la conseguente rarefazione demografica, tali insediamenti sono divenuti luoghi emblematici dell'abbandono: architetture svuotate di funzione, frammenti sospesi di un disegno politico ormai privo della propria cornice di senso (Di Benedetto, 2018).

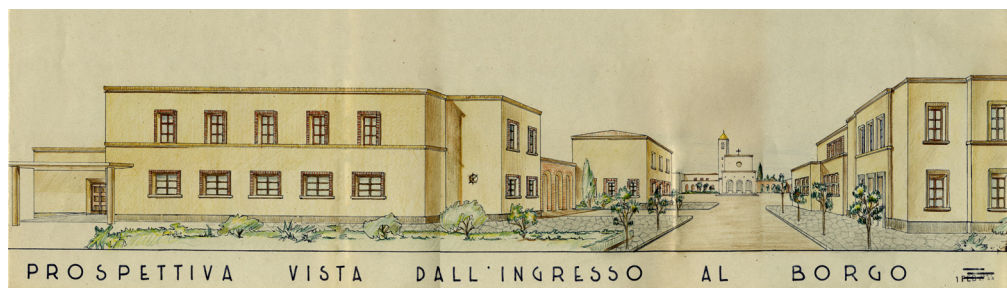
La loro condizione non può essere ridotta a mero esito economico: essa manifesta una violenza epistemica che ha imposto un modello unico di abitabilità, incapace di reggere nel tempo e talvolta (specie nel periodo postbellico) disancorato dalla complessità dei territori. I borghi rurali rivelano così la traduzione spaziale della colonialità del potere (figg. 3-4), un dispositivo che produce l'altro come soggetto subordinato e il luogo come semplice articolazione funzionale, e che nell'abbandono mostra la propria incapacità di immaginare forme ulteriori di esistenza. E tuttavia, proprio la loro inattualità apre oggi un varco critico capace di interrogare le modalità attraverso cui rappresentiamo e comprendiamo i territori marginali e feriti. L'impossibilità, per le amministrazioni pubbliche, di procedere a un recupero sistematico di tutti questi insediamenti solleva la domanda su quale destino attribuire al patrimonio non più reintegrabile nella sua totalità. Se l'architettura teorizzata da Mangano aspirava a definire la forma ideale dell'abitare produttivo, la rovina contemporanea lascia emergere la possibilità di concepire un'inedita ontologia dello spazio: non più ogget-



to da normalizzare, ma luogo che restituisce alla percezione le forme eccentriche, non consolatorie, dell'abbandono (fig. 5).

In questa direzione, la riflessione di Augé è particolarmente illuminante quando descrive le rovine come dispositivi capaci di farci "fare esperienza del tempo, del tempo puro" (2003/2005, p. 21), cioè come spazi che interrompono le narrazioni lineari della storia e rendono percepibile una temporalità eccedente rispetto alle funzioni originarie. Tale condizione liminare rivela come la dissoluzione delle strutture originarie, la frammentazione dei legami comunitari e il ritorno progressivo della vegetazione agiscano, in modo involontario, quali pratiche di decolonialità del patrimonio architettonico: il ciclo della modernità coloniale è interrotto. Ciò che sopravvive alla dispersione del progetto politico perde la propria impronta coloniale e si riduce a pura presenza materiale, a 'semplice architettura' che si confronta con il proprio tempo. Così, mentre per alcuni borghi permane l'esigenza normativa di un recupero, per altri si apre paradossalmente la possibilità di una rigenerazione che non passa attraverso la reintegrazione forzata, ma

Fig. 2. Terreni assegnati e borghi di servizio. Archivio Storico ESA.



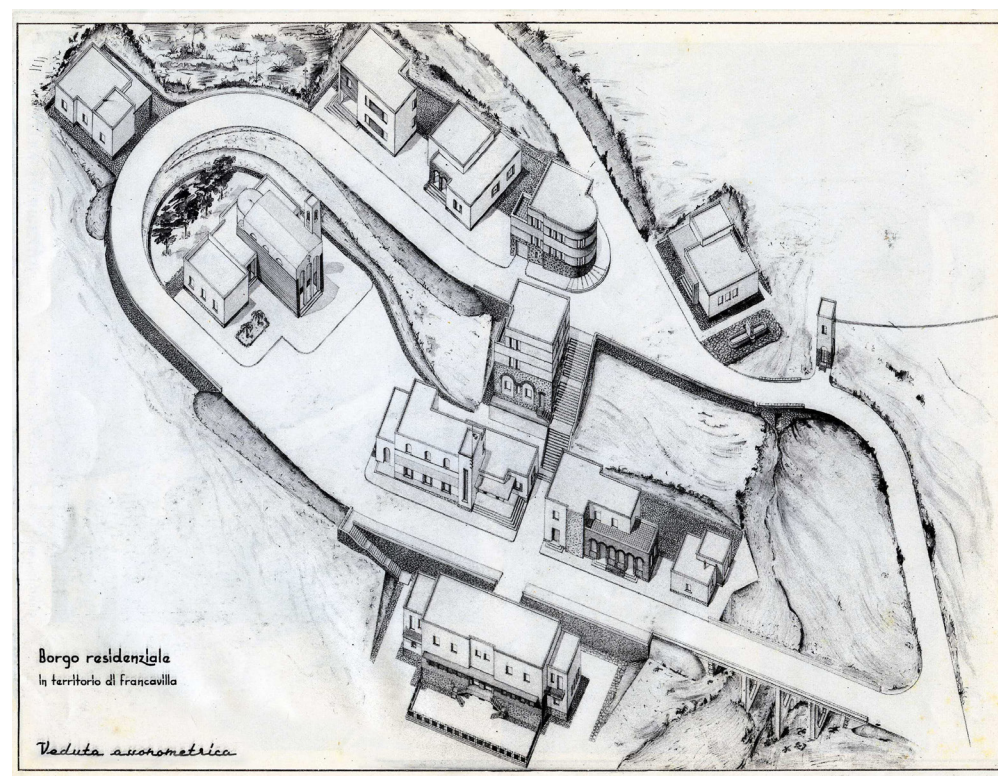
attraverso l'accettazione della loro condizione attuale: una prospettiva che implica il riconoscimento della rovina quale figura capace di sospendere le pretese della storia e di restituire allo sguardo "un'intuizione fugace del tempo" (Augé, 2003/2005, p. 3), facendo di questa soglia una risorsa critica per ripensare i modi contemporanei di vedere, rappresentare e immaginare il paesaggio e l'architettura.

Il suono dei paesaggi abbandonati

Riconoscere un mutamento di paradigma significa accettare che i luoghi dell'abbandono non debbano essere interpretati come falle del sistema da colmare, ma come depositi di possibilità: spazi in cui si rende praticabile un'etica del progetto che non coincida più con la riparazione funzionale, bensì con un esercizio di riconnessione tra memoria, paesaggio e collettività. La rovina non è solo residuo, ma agente epurativo: un dispositivo che sgretola la logica coloniale dell'insediamento e permette di ascoltare ciò che sopravvive alle intenzioni originarie. Tale processo non si orienta verso la nostalgica riattivazione di un passato perduto né verso la sua negazione speculare; non aspira a ripristinare l'esistente, ma neppure a sostituirlo con forme neo-moderne che reitererebbero la stessa trama coloniale. A differenza della decolonizzazione, che spesso opera attraverso azioni dirette e memorie contrapposte, l'abbandono agisce come gesto di decolonialità: spoglia il manufatto della sua memoria di potere e lascia emergere un presente in attesa di nomina.

Nei borghi rurali siciliani come in altre architetture abbandonate, la questione non consiste nel far riaccadere la vita dove si è interrotta, ma nel pensare modalità inedite del vivere, aperte alla lentezza, alla soglia, alla sospensione. L'abbandono è allora un di-

Fig. 3. Prospettiva vista dall'ingresso al borgo (Schirò), 1942. Tecnica mista su carta, Archivio Storico ESA.



positivo critico che obbliga a ripensare la relazione tra architettura, potere e territorio, ponendo le basi per un progetto di convivenza plurale fondato sulla cura (DeSilvey, 2017) e sulla giustizia spaziale. Nel solco di queste riflessioni si inserisce anche l'osservazione di Stingl secondo cui "la libertà non è la stessa cosa dell'autonomia" [traduzione dall'inglese dell'autore] (Stingl, 2016, p. 13) [1]: la libertà moderna, intrisa di trasparenza e funzionalità, diviene premessa al controllo; l'autonomia, invece, trova luogo nel non-visto, nel non-performativo, nel non-riabitato. In tale cornice, l'abbandono non è l'antitesi dell'abitare, ma la sua condizione di possibilità, un varco verso quel concetto di pluriverso che "Mignolo riprende da Franz Hinkelammert" (Mignolo & Walsh, 2018/2024, p. 45), in cui ogni forma di vita può emergere solo lasciando spazio all'altra.

Questa visione dialoga profondamente con la nozione di Terzo paesaggio formulata da Gilles Clément, in cui le aree residue, trascurate o marginali sono riconosciute come luoghi di biodiversità e libertà ecologica, sottratti alle logiche di controllo e valorizzazione

Fig. 4. Borgo residenziale in territorio di Francavilla. Veduta assometrica. Borgo Schisina. Archivio Storico ESA.

ne economica (Clément, 2005/2016). Tali spazi, analogamente ai borghi in rovina o agli insediamenti dismessi, non sono scarti da recuperare, ma riserve di indeterminazione fertile: territori dove la pianificazione sospende il proprio potere e lascia emergere forme di vita non allineate ai codici dell'ordine moderno. L'abbandono, come il 'terzo paesaggio', si configura dunque come un campo di resistenza e come una piattaforma per immaginare altri modi di coabitare lo spazio (fig. 6).

Ed è a questa costellazione concettuale che si collega anche l'esperienza del progetto VacuaMoenia, nato in Sicilia nel 2013 come ricerca artistica e sonora, da Pietro Bonanno e Fabio R. Lattuca, e concepito fin dall'inizio non tanto come un semplice progetto di field recording, quanto come un dispositivo di ascolto critico del territorio. Il suo baricentro non è la produzione di 'materiali sonori' come documenti neutri, bensì l'attivazione di pratiche capaci di mettere in crisi la percezione ordinaria dei luoghi abbandonati, rifiutandone la riduzione a scenario pittoresco, a 'vuoto' da riempire o a risorsa da valorizzare. In questo senso, VacuaMoenia lavora sull'abbandono come soglia percettiva e politica: un campo in cui si addensano temporalità non riconciliabili (storie interrotte, economie collassate, memorie familiari, trasformazioni ecologiche), e in cui il suono diventa un mezzo privilegiato per intercettare ciò che resta inoperoso ma non spento, residuale ma ancora attivo.

La ricerca si sviluppa attraverso un insieme di pratiche eterogenee – registrazioni in situ, composizioni elettroacustiche, installazioni sonore, passeggiate sonore e momenti di confronto con discipline affini o lontane – che operano come esercizi di sintonizzazione: non 'rappresentano' i luoghi, ma li avvicinano come sistemi vibratili, in cui materiali, vento, acqua, fauna, architetture in rovina e tracce antropiche co-producono un paesaggio sonoro instabile. L'obiettivo non è fissare un'identità acustica definitiva, bensì rendere udibili le micro-ecologie sonore e le discontinuità che sfuggono alle tassonomie consuete: i rumori minuti, le risonanze delle cavità, i ritorni e le interferenze, le soglie tra interno ed esterno, tra naturale e costruito, tra presenza e assenza. In questa prospettiva l'ascolto è anche una pratica di decentramento: sposta il soggetto dall'idea di controllo verso una postura ricettiva, capace di riconoscere la parzialità di ogni sguardo e di ogni descrizione.

Un elemento strutturale del progetto è inoltre il lavoro d'archivio, inteso non come repertorio statico ma come operazione critica: tornare ai luoghi significa entrare in dialogo con documenti,



narrazioni, cartografie, testimonianze e stratificazioni storiche che mostrano come i borghi rurali siciliani siano stati – e continuino a essere – nodi complessi sotto il profilo politico, architettonico, antropologico e sociale. Da qui deriva un ulteriore obiettivo: costruire una sorta di contro-cartografia sonora dell'abbandono, capace di restituire non solo la materia acustica dei siti, ma anche la loro densità storica e conflittuale, sottraendoli alle semplificazioni (nostalgia, estetizzazione della rovina, retoriche del recupero). In questa direzione si collocano anche i dispositivi di restituzione pubblica del progetto – una mappa sonora online costantemente aggiornata e una radio – che non funzionano come vetrine, ma come spazi di accesso e di condivisione: strumenti per far circolare ascolti, tracce, percorsi e ipotesi, mantenendo aperta l'idea di un archivio come processo, sempre riscrivibile, sempre incompleto.

Nel suo insieme, VacuaMoenia mira dunque a una ri-semantizzazione del paesaggio che non passa per il ripristino né per l'appro-

Fig. 5. Borgo Schirò (Monreale).



Fig. 6. Borgo Schirò
(Monreale).

priazione, ma per la cura di ciò che eccede: un'attenzione alle rovine come luoghi 'terzi', dove l'umano non è più centro né misura, e dove l'architettura stessa smette di essere soltanto forma per tornare a essere ambiente sensibile, superficie risonante, testimonianza materiale di un tempo stratificato. È in questo senso che le pratiche di VacuaMoenia possono essere lette come una pedagogia dell'ascolto e dell'attraversamento: un modo di stare nei territori svuotati senza colonizzarli, lasciando emergere, nelle loro frequenze residue, un'altra idea di abitare e coabitare, in completa adesione al *Manifesto del Futurismo Rurale* di Pisano e Ferrara (2019), che individua nei territori svuotati, negli interstizi tra l'urbano e l'agro, nuove soglie di sperimentazione estetica, politica e percettiva.

Il 'terzo paesaggio' nei luoghi dell'abbandono non è dunque silente, non lo è in effetti neppure la stessa architettura. Tutto pullula di vita, tutto vibra secondo il ritmo del proprio essere e tocca a noi imparare ad ascoltare il suono che ne viene generato

In tale orizzonte, l'abbandono appare come un atto etico ed

estetico che riorienta lo sguardo, restituendo al tempo la sua densità politica e trasformando il declino in pratica di giustizia sociale. L'architettura che accetta di non durare, che riconosce il limite come risorsa e la rovina come possibilità, si fa interprete di un nuovo modo di abitare il mondo: una pedagogia della fine, un apprendimento del limite, un'azione decoloniale che, più che costruire, impara ad ascoltare e a lasciare essere.

Note

- [1] "freedom is not the same as autonomy" (Stingl, 2016, p. 13)

Riferimenti Bibliografici

- Augé, M. (2005). *Rovine e macerie*. Il senso del tempo. Bollati Boringhieri. (Original work published 2003).
- Barbera, P. (2002). *Architettura in Sicilia tra le due guerre*. Sellerio.
- Clément, G. (2016). *Manifesto del Terzo paesaggio* (F. De Pieri, A cura di; G. Lucchesini, Trad.). Quodlibet. (Original work published 2004).
- DeSilvey, C. (2017). *Curated decay: Heritage beyond saving*. University of Minnesota Press.
- Di Benedetto, G. (2018). La colonizzazione del latifondo e l'utopia della città rurale. In *Antologia dell'architettura moderna in Sicilia* (pp 186-198). 40Due Edizioni.
- Dufour, L. (2005). *Nel segno del littorio. Città e campagne siciliane nel ventennio*. Lussografica.
- Gadda, E. (1941). La colonizzazione del latifondo siciliano. In *Le vie d'Italia*, 47(3), pp. 335-343.
- Mangano, G. (1937). *Centri rurali*. Istituto Vittorio Emanuele III per il Bonificazione della Sicilia.
- Mignolo, W. D., & Walsh, C. E. (2024). *Decolonialità. Concetti, analisi, prassi* (T. Visone, A cura di). Castelvechi. (Original work published 2018).
- Pisano, L., & Ferrara, B. (2019). Manifesto del Futurismo Rurale. https://ruralfuturism.com/assets/temp/Manifesto_ita.pdf (Consultato il 1 dicembre 2025).
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. In *Perù Indígena*, 13, 11-20.
- Stingl, A.I. (2016). *The digital coloniality of power: Epistemic disobedience in the social sciences and the legitimacy of the digital age*. Lexington Books.
- VacuaMoenia. <https://www.vacuamoenia.net/> (Consultato il 26 gennaio 2026).
- Van den Heuvel, M. (A cura di). (2023). The Not-So-Easy Guide to Circular Interior Design. *Volume*, 63. Archis+Nieuwe Instituut.

Domenico Busa

Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Architettura

domenico.busa@unipa.it

Sculture del/nel paesaggio: azioni e processi territoriali, tra gesto antropico e forma paesaggistica

**Adriana Caldarone, Tommaso Empler, Pasquale Micelli, Silvia Ridolfi,
Martina Empler**

.....

La ricerca indaga le ‘sculture del paesaggio e nel paesaggio’, intese come esiti morfologici di trasformazioni antropiche e di processi naturali, intrecciati o autonomi, assumendo il paesaggio come struttura spaziale stratificata. Infrastrutture dismesse, necropoli rupestri, territori abbandonati e successivamente naturalizzati sono letti come paesaggi ibridi, generati da azioni di sottrazione, addizione, erosione ed abbandono, che producono forme permanenti e identità territoriali riconoscibili.

In questo quadro teorico, il paesaggio è interpretato come palinsesto tridimensionale di azioni e processi. L’obiettivo della ricerca è verificare come la rappresentazione possa costituire uno strumento conoscitivo capace di rendere leggibili tali trasformazioni. Attraverso rilievi territoriali, modelli morfologici e rappresentazioni simboliche della stratigrafia nel tempo, il contributo propone modalità di visualizzazione orientate a evidenziare i processi generativi del

paesaggio, più che le sue sole configurazioni formali, restituendo dignità critica a forme territoriali marginali o difficilmente comprensibili.

Paesaggio
Scultura
Rappresentazione
Archeologia

Introduzione

Scultura come processo: una chiave semiotica per il paesaggio

Il termine ‘scultura’, dal punto di vista semiotico, è associato ad un oggetto artistico, talvolta autonomo, talvolta facente parte di un contesto, ma figurativo e concepito come forma compiuta e conclusa, dotata di un’identità formale definita.

Se, al contrario, si concepisce la ‘scultura’ in termini procedurali, essa si intende come esito visibile di un’azione di trasformazione della materia: scavare, incidere, accumulare, modellare, terminare e, eventualmente, abbandonare. Si tratta di gesti che lasciano tracce tridimensionali persistenti, il cui risultato non è un manufatto isolato, ma una forma spaziale.

Se applichiamo questo concetto al paesaggio, la nozione di ‘scultura’ non implica un’intenzionalità estetica, ma la permanenza leggibile di un gesto trasformativo sul territorio che si materializza in conformazioni spaziali. A differenza della scultura tradizionale, il paesaggio come scultura è un processo aperto, continuamente modificato da erosione, vegetazione, riusi e abbandoni, ma proprio per questo difficilmente riconoscibile e interpretabile. Necropoli rupestri, cave dismesse e territori o città abbandonati sono interpretabili come sculture del e nel paesaggio in quanto producono volumi, vuoti e superfici che hanno modificano stabilmente la morfologia del territorio, che ne sono diventate parte e che oggi contengono un proprio valore figurativo ed identitario. In questo caso, il ‘paesaggio/scultura’ non è un oggetto, ma una relazione dinamica tra gesto, materia e tempo nello spazio reale.

Questa lettura si colloca nel solco dell’interpretazione del paesaggio come palinsesto, secondo la formulazione di André Corboz (1985), in cui il territorio è inteso come una superficie continuamente riscritta, sovraincisa e reinterpretata. Le sculture del/nel paesaggio costituiscono dunque strati materiali di questa scrittura spaziale: segni tridimensionali in cui la forma territoriale agisce come significante, l’azione trasformativa come significato e il tempo come dispositivo di sedimentazione.

In questo quadro, la rappresentazione assume un ruolo centrale come strumento conoscitivo: non per descrivere una forma compiuta, ma per isolare, rendere leggibili e interpretare i processi generativi del paesaggio.

Analizzando differenti casi studio per natura e per significato storico nel presente contributo, attraverso rilievi territoriali,

modelli morfologici e rappresentazioni simboliche della stratigrafia temporale, si ricerca ed esplora il potenziale conoscitivo del Disegno nel visualizzare paesaggi esclusi, informi o difficilmente interpretabili [1].

Forme di trasformazione del paesaggio/scultura

A partire dalla ridefinizione della nozione di 'paesaggio/scultura', il passaggio dall'oggetto al territorio implica uno spostamento dell'attenzione dalla forma conclusa al processo che la genera e la trasforma nel tempo. Tale prospettiva consente di riconoscere come gesti antropici e processi naturali contribuiscano a produrre configurazioni spaziali persistenti che si inscrivono nella morfologia del territorio.

I casi studio che si presenteranno in questo studio sono valutati per esplorare differenti modalità di trasformazione antropica del paesaggio e permettere una suddivisione in categorie, considerate in una prospettiva diacronica. Pur appartenendo a contesti geografici e cronologici diversi, essi condividono una relazione strutturale tra intervento umano, substrato geologico e processi di uso, abbandono e riappropriazione o trasformazione in elemento figurativo.

Le categorie sono definite sulla base della tecnica di trasformazione del territorio. Secondo questo criterio è possibile individuare tre macrocategorie principali:

- il paesaggio come matrice scavata: in questo caso l'intervento avviene per sottrazione (scavo, incisione ecc.) e il suolo non agisce come supporto, bensì come materia stessa per la trasformazione. Esempi possono essere la necropoli della Banditaccia (RM) (fig. 1), le necropoli di Norchia (VT) o la più famosa Petra;
- il paesaggio come opera emergente: l'intervento avviene per aggiunta o modellazione ed il suolo si configura principalmente come supporto. Tra gli esempi troviamo i *menhir* e i *dolmen* della Sardegna e della Puglia, il monolite di Pietramurata all'isola d'Elba (fig. 2) o il più famoso Stonehenge;
- i paesaggi antropizzati ed abbandonati: si tratta spesso di elementi emergenti nel territorio che conservano tuttavia caratteri di mimetismo, dovuti alla progressiva riappropriazione dei luoghi da parte della natura. L'elemento centrale della trasformazione, oltre alla stratificazione materiale, è la sua dimensione temporale. Esempi significativi sono la città fantasma di Monteverano (RM), Civita di Bagnoregio (VT), la città di Craco in Basilica-

ta, Gibellina (TP), le rovine di Pompei, le opere difensive della Seconda guerra mondiale, come il Vallo Atlantico in Normandia o le difese costiere del paesaggio italiano (fig. 3), ed infine le antiche cave di materiale affiorante all'Isola d'Elba (fig. 4);

Il fattore comune, ovvero l'abbandono, può essere ricondotto a catastrofi naturali o antropiche, così come a processi di natura sociale e antropologica.



Fig. 1. Necropoli della Banditaccia a Cerveteri (RM). Una delle più grandi necropoli del mondo antico, è articolata in numerosi tumuli circolari che ospitano tombe databili tra l'VIII e il II secolo a.C. Immagine degli autori.



Fig. 2. Monolite di Pietramurata. Immagine degli autori. Il sito rientra tra gli insediamenti protostorici dell'Isola d'Elba, frequentati dall'Età del Bronzo ed utilizzato in origine come punto strategico di controllo e avvistamento. In epoca più recente, alla base della formazione rocciosa è stato addossato un piccolo ricovero pastorale in muratura a secco.

Nel primo caso le principali caratteristiche sono spesso invisibilità o mimetismo, scarsa emergenza dal piano di campagna e forti legami con ritualità, lavoro o produzione. Nel secondo caso le caratteristiche principali consistono in forte impatto visivo e simbolico e gli elementi sono spesso in relazione con la cosmologia, con aspetti

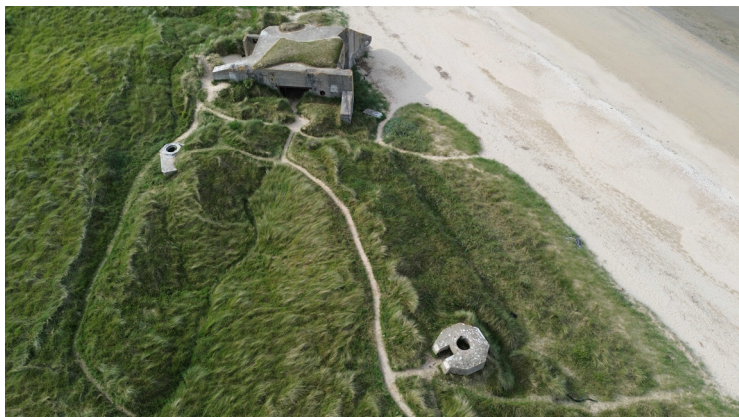


Fig. 3. Vallo Atlantico, Normandia. Immagine degli autori. Il paesaggio costiero conserva tracce di interventi antropici ottenuti attraverso la combinazione di operazioni di scavo, rimodellazione del suolo e costruzione di manufatti difensivi, che hanno inciso in modo duraturo sulla morfologia del territorio.

cerimoniali o con il controllo territoriale. Nel primo e nell'ultimo caso, l'accezione figurativa non è intenzionale, ma si manifesta come esito della rovina, ma in tutti e tre i casi il valore del paesaggio si determina da un incrocio tra memoria, (ri)utilizzo e simbolo.



Fig. 4. Cava delle Grottarelle. Immagine degli autori. Nel corso dell'età imperiale romana l'area fu sfruttata per l'estrazione del granito. Le attività estrattive sembrano essersi interrotte in modo repentino intorno al 1300. Questa brusca cessazione consente oggi di leggere le diverse fasi del processo produttivo, dal distacco del blocco dalla roccia fino alla realizzazione di colonne rimaste in uno stadio intermedio di lavorazione ed abbandonate.

Ad esempio, il caso della città abbandonata di Monterano è emblematico. Il sito, nato nell'Età del Bronzo, divenne successivamente centro etrusco e romano e assunse un ruolo di rilievo nel territorio nel corso del primo Medioevo (Romagnoli, 2015). L'abbandono avvenne in seguito a una pestilenza nel XVII secolo; nel 1988 l'area è stata inclusa nella Riserva Naturale Regionale di Monterano. Monterano rimane tuttavia un luogo privo di una funzione insediativa attiva, la cui memoria è oggi affidata in larga parte agli abitanti del vicino centro abitato. Il processo di trasformazione in elemento figurativo si può potenzialmente sviluppare attraverso il linguaggio cinematografico: produzioni nazionali e internazionali (fig. 5) hanno contribuito a costruire una nuova immagine del sito, attribuendogli un forte valore figurativo e simbolico, con potenziali ricadute in termini di valorizzazione culturale e di indotto economico (Pulvirenti, 2015).

L'esempio di Monterano mostra come l'immaginario collettivo, in questo caso costruito nel tempo attraverso la mediazione cinematografica, necessiti di essere riconosciuto, reso leggibile e comunicato. In termini di valorizzazione dei luoghi, diventa quindi fondamentale individuare una procedura che sia capace, da un lato, di coglierne il valore attraverso lo studio dei processi di formazione e trasformazione e, dall'altro, di restituire tale valore mediante strumenti visivi in grado di comunicare la figuratività acquisita nel tempo, contribuendo così a "[...]dare senso al paesaggio." (Cicilloni, 2017).

Procedure per la lettura dei processi di trasformazione: casi studio

Alla luce dell'interpretazione del paesaggio come esito di processi trasformativi e come relazione dinamica tra gesto, materia e tempo, l'analisi dei 'paesaggi/scultura' richiede una metodologia integrata, capace di mettere in relazione fonti storiche, dati territoriali e strumenti di rappresentazione, attraverso un approccio critico e multidisciplinare.

La procedura proposta non è finalizzata alla restituzione di una forma compiuta, ma alla comprensione dei processi che hanno generato le configurazioni spaziali attuali e alla costruzione del valore figurativo assunto nel tempo.

La metodologia si articola nelle seguenti fasi operative:

- Analisi dei processi di formazione e trasformazione del



sito, con particolare attenzione ai gesti antropici (scavo, estrazione, costruzione, modellazione, abbandono) e ai successivi processi naturali di modificazione;

- Studio del rapporto tra intervento umano e substrato geologico, al fine di comprendere come la materia del territorio abbia condizionato le forme prodotte e la loro persistenza;

- Consultazione della documentazione storica e cartografica, comprendente mappe, catasti, fonti d'archivio e testi storici utili alla ricostruzione delle fasi di uso, dismissione ed eventuale riuso;

- Ricerca iconografica e mediatica, attraverso fotografie storiche, immagini d'epoca, rappresentazioni artistiche o produzioni culturali, per analizzare la costruzione dell'immaginario collettivo legato al luogo;

- Analisi comparativa di immagini aeree storiche e contemporanee, finalizzata all'individuazione delle trasformazioni morfologiche e dell'evoluzione del rapporto tra forme antropiche e copertura naturale;

- Rilievo geometrico e morfologico del sito, mediante tecniche integrate (rilievo differito, fotogrammetria terrestre e da drone, laser scanner), per la restituzione tridimensionale delle configurazioni spaziali emergenti e dei vuoti;

- Analisi critica delle interazioni tra componenti naturali e antropiche, per la lettura del paesaggio come sistema stratificato e dinamico;

- Costruzione di modelli tridimensionali e schemi interpretativi, orientati alla visualizzazione dei processi generativi e della stratigrafia temporale, piuttosto che alla ricostruzione di uno stato ideale o originario;

Fig. 5. *Le rovine dell'antica città di Monterano nelle pellicole cinematografiche: in alto a sinistra Brancaleone alle crociate, 1970 (M. Monicelli); in alto a destra La visione del Sabba, 1987 (R. Bellocchio); in basso a sinistra Il Vangelo secondo Matteo, 1964 (P.P. Pasolini) in basso a destra Il Marchese del Grillo, 1981 (M. Monicelli). Fonte delle singole immagini: <https://canalememoria.wordpress.com/fotogrammi-dei-film/>. Collage degli autori.*

- Produzione di rappresentazioni visive (2D e 3D) finalizzate alla comunicazione del valore figurativo del 'paesaggio/scultura', capaci di rendere leggibili relazioni, trasformazioni e significati altrimenti difficilmente interpretabili.

Si analizzano di seguito solo alcuni dei casi studio precedentemente introdotti, in quanto i rimanenti sono oggetto di ricerche tuttora in corso.

Il primo caso considerato è la necropoli della Banditaccia. L'antica Cere si sviluppò su pianori tufacei incisi da profonde gole naturali, instaurando fin dalle origini un rapporto strutturale tra insediamento umano e morfologia del suolo (Torelli, 1993). A partire dal VII secolo a.C., la necropoli della Banditaccia si configurò come un vasto paesaggio scavato, in cui l'attività estrattiva e funeraria modellò direttamente il banco tufaceo, generando volumi e percorsi che dividevano simbolicamente la città dei vivi da quella dei morti (Vagnarelli, 2020). Il confronto tra i testi descrittivi e le tavole realizzate dall'architetto Luigi Canina (Ricerche topografiche sull'antica Cere e sue adiacenze. 1838. Pt. 2) (fig. 6) evidenzia come, nel XIX secolo, le modalità di trasformazione del terreno non fossero ancora pienamente comprese. Nelle sue descrizioni permane infatti un'ambiguità interpretativa tra forme naturali, descritte come "rupi elevate verticalmente sopra ristrette valli", ed elementi derivanti da interventi antropici, intesi come strutture costruite "sottoposte alla città di Cere" (Canina, 1838, p. 7).

Tuttavia, grazie alla sovrapposizione di rilevamenti geometrici (realizzati dagli autori) e modelli derivanti dall'interpretazioni di fonti scritte (fig. 7), si mostra come l'azione combinata di scavo, modellazione della rupe e costruzione muraria abbia trasformato il margine urbano in una vera e propria configurazione spaziale tridimensionale, frutto di una sintesi funzionale tra natura e costruito. Letto in chiave diacronica, questo contesto si configura oggi come un paesaggio in cui la forma territoriale è il risultato sedimentato di gesti tecnici, processi naturali e pratiche di abbandono, che necessita di valorizzazione.

Il secondo caso che si analizza è la Cava delle Grottarella, situata all'isola d'Elba (LI) nei pressi della spiaggia di Cavoli. Trattasi di una cosiddetta cava di affioramento, definita come un contesto estrattivo in cui il materiale lapideo o sedimentario è accessibile direttamente dalla superficie, consentendo un intervento per sottrazione senza produrre una modifica impattante per sottrazione sulla morfologia del suolo, ma, allo stesso tempo, generando dislivelli e superfici antropiche chiaramente leggibili.

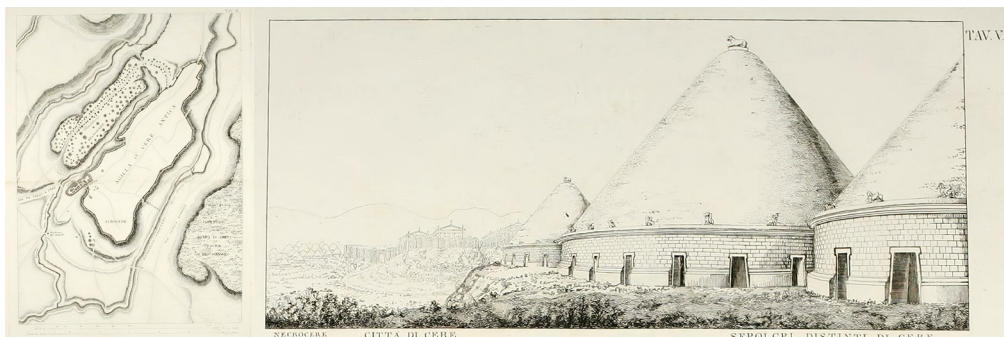


Fig. 6. A sinistra, Pianta di Agilla o Cere antica (Canina, 1838, Tav. II): l'analisi planimetrica e lo studio delle ombre evidenzia l'incertezza nella lettura delle trasformazioni del terreno, probabilmente dovuta alla limitata conoscenza dell'area al momento degli scavi (1836). A destra, Lo stesso sepolcro di Cere esposto nella seconda sua struttura (Canina, 1838, Tav. V): il disegno prospettico suggerisce il rapporto morfologico tra l'abitato di Agilla, posto sullo sperone tufaceo, e la necropoli sottostante, modellata nel terreno.

L'attività estrattiva del granito sull'Isola d'Elba ebbe avvio in età romana, intorno al I secolo d.C. (Brambilla, 2003). Un incremento delle attività si registra a partire dall'XI secolo, quando il controllo dell'isola passò alla Repubblica di Pisa. Nelle cosiddette cave antiche, tra i contesti meglio conservati del territorio elbano, sono ancora leggibili le diverse fasi del processo estrattivo e di lavorazione, documentate dalla presenza di colonne lasciate in uno stadio intermedio di realizzazione.

L'improvvisa cessazione delle attività, verosimilmente legata alla diffusione della peste del 1348, ha determinato una condizione di abbandono che ha 'cristallizzato' il sito, rendendo il paesaggio estrattivo una testimonianza materiale dei processi di trasformazione del territorio.

Le modalità di estrazione, scalpellatura, lavorazione e abbandono degli elementi lapidei costituiscono una fonte informativa rilevante per la comprensione delle società che hanno operato nel sito, delle tecniche impiegate e delle reti di trasporto, in particolare di ambito navale. L'analisi delle tracce operative consente inoltre di avanzare ipotesi sui contesti di destinazione dei materiali estratti; in tal senso, alcune colonne rinvenute sul Palatino e sul colle Quirinale sembrano riconducibili a questa specifica area di cava. Ne deriva l'esigenza di interpretare il luogo nella sua complessità, non come semplice spazio produttivo, ma come configurazione territoriale stratificata, risultato di processi tecnici, logistici e temporali.

In questo quadro, le tecniche fotogrammetriche aeree mediante UAV rappresentano una delle principali linee di sviluppo della ricerca archeologica contemporanea (Boscaro et al., 2024; Pecci, 2020), in quanto permettono non solo la documentazione di elementi emergenti, ma anche l'analisi di contesti stratificati e

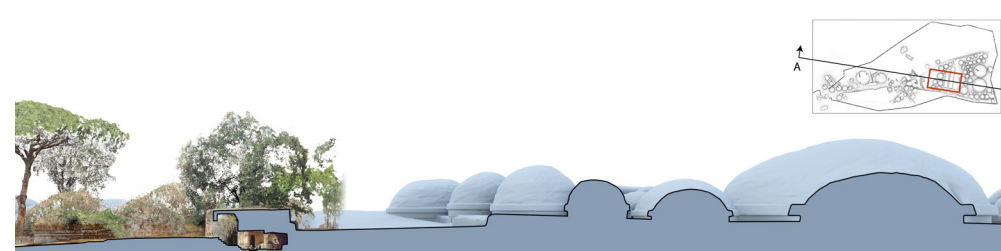


Fig. 7. Sovrapposizione tra la nuvola di punti della necropoli scavata e la ricostruzione dei tumuli basata su rilievi precedenti e fonti documentarie. L'elaborazione evidenzia come scavo, rimodellazione della rupe e strutture murarie abbiano definito una configurazione spaziale integrata tra elementi naturali e antropici. Elaborazione degli autori.

di porzioni di territorio parzialmente occultate dalla copertura vegetale o dai processi di sedimentazione. Il rilievo integrato condotto ha infatti consentito di individuare la presenza e la posizione di elementi non immediatamente visibili (fig. 8), contribuendo a una lettura più consapevole del sito e alla ricostruzione del paesaggio/scultura come esito di un articolato processo di trasformazione territoriale.

Conclusioni

L'articolo ha proposto una rilettura critica della nozione di 'paesaggio/scultura', superando l'interpretazione tradizionale della scultura come oggetto concluso e autonomo, per intenderla come esito processuale di gesti trasformativi che agiscono sulla materia e si sedimentano nel tempo. Attraverso un approccio semiotico e diacronico, il paesaggio è stato interpretato come una configurazione spaziale dinamica, nella quale azioni antropiche e processi naturali producono forme persistenti dotate di valore figurativo e identitario.

Il principale contributo del lavoro risiede nell'aver definito una griglia interpretativa capace di leggere contesti eterogenei (necropoli rupestri, cave, città e territori abbandonati) come espressioni di un medesimo principio trasformativo, articolato nelle tre macrocategorie individuate. I casi studio analizzati dimostrano come tali paesaggi, spesso marginali o difficilmente interpretabili, possano essere compresi come esiti stratificati di relazioni tra gesto, materia e tempo, piuttosto che come semplici sfondi o contenitori di manufatti.

Un ulteriore apporto rilevante è rappresentato dal ruolo attribuito alla rappresentazione e al Disegno, intesi come dispositivi conoscitivi capaci di rendere leggibili processi spaziali complessi e temporalità sovrapposte. L'integrazione tra analisi storica, rilievo geometrico, fotogrammetria e modelli interpretativi ha mostrato come la figuratività del paesaggio non sia immediatamente data, ma costruita at-

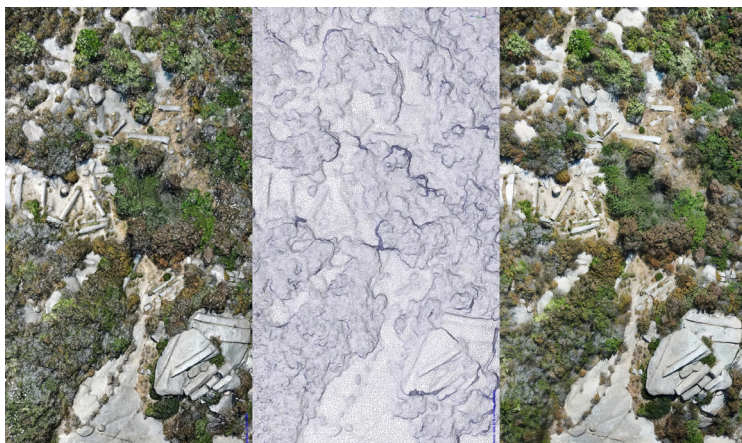


Fig. 8. Porzione di mesh ottenuta dalla nuvola di punti generata da rilievo fotogrammetrico, successivamente sottoposta a operazioni di pulizia e segmentazione. L'analisi del modello ha consentito di individuare ulteriori elementi lapidei, interpretabili come colonne granitiche parzialmente sepolte da sedimenti e copertura vegetale, suggerendo una possibile frequentazione estrattiva del sito già in età etrusca. Elaborazione degli autori.

traverso pratiche di lettura, selezione e visualizzazione.

La ricerca è, tuttavia, legata alla natura ancora in corso degli studi e alla parzialità dei campioni analizzati, che non consente una generalizzazione esaustiva del modello proposto. Ulteriori approfondimenti potrebbero riguardare l'estensione della metodologia ad altri contesti geografici e culturali, nonché un confronto sistematico con discipline affini, come l'archeologia del paesaggio e la geografia culturale.

In prospettiva futura, la ricerca si sta sviluppando attraverso la costruzione di un linguaggio visivo più grafico-sintetico e accessibile, fondato su immagini schematiche, diagrammi temporali, sezioni interpretative e modelli grafici capaci di restituire in modo immediato le trasformazioni del paesaggio. Tali strumenti potrebbero contribuire anche alla comunicazione verso un pubblico più ampio, favorendo la comprensione e la valorizzazione di paesaggi 'abbandonati' o 'altri', spesso esclusi dai circuiti tradizionali di fruizione culturale.

Note

[1] Lo studio è frutto del lavoro congiunto de quattro autori. Nella stesura del testo, in particolare gli autori sono occupati: Adriana Caldarone del capitolo "Scultura come processo: una chiave semiotica per il paesaggio" e del capitolo "Forme di trasformazione del paesaggio/scultura" fino a "[...]così come a processi di natura sociale e antropologica."; Tommaso Empler del capitolo "Forme di

trasformazione del paesaggio/scultura" da "Nel primo caso le principali caratteristiche sono spesso invisibilità o mimetismo [...], fino a "[...] contribuendo così a "dare senso al paesaggio.", e del capitolo "Conclusioni"; Martina Empler del capitolo "Procedure per la lettura dei processi di trasformazione: casi studio" fino a "[...] significati altrimenti difficilmente interpretabili."; Pasquale Micelli del

capitolo "Procedure per la lettura dei processi di trasformazione: casi studio" da "Si analizzano di seguito solo alcuni dei casi studio precedentemente introdotti [...]", fino a "[...] di gesti tecnici, processi naturali e pratiche di abbandono, che necessita di valorizzazione."; Silvia Ridolfi del

capitolo "Procedure per la lettura dei processi di trasformazione: casi studio", da "Il secondo caso che si analizza è la Cava delle Grottaella [...], fino a "[...] ricostruzione del paesaggio/scultura come esito di un articolato processo di trasformazione territoriale".

Riferimenti Bibliografici

- Brambilla, G. (2003). *Le impronte degli antichi abitatori dell'Isola d'Elba*. Pavia: Gianni Iuculano editore.
- Boscaro, C., Dubbini, R., Clementi, J., Rizzo, E., Incerti, M. (2024). Procedure e tecniche di rilievo integrate per l'analisi di strutture archeologiche sepolte: test-site e analisi delle principali problematiche. In F. Bergamo, A. Calandriello, M. Ciammaichella, I. Friso, F. Gay, G. Liva, C. Monteleone (a cura di), *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale UID. Padova-Venezia 12-14 settembre 2024*. Milano: FrancoAngeli, pp. 935–956.
- Canina, L. (1838). *Descrizione di Cere antica*. Roma: Per i tipi dello stesso Canina.
- Cicilloni, R. (2017). *Recensione ai volumi: Dare senso al paesaggio*. Vol I, *Esplorare nel passato, indagare sul contemporaneo* a cura di Luca Vargiu, Mimesis Edizioni; Vol II *Convocare esperienze, immagini, narrazioni* a cura di Silvia Aru e Marcello Tanca, Mimesis Edizioni (collana Kosmos, n. 17). In *Layers*, vol.2, n. VII-XV, pp. 129-148.
- Corboz, A. (1985). Il territorio come palinsesto. In *Casabella. Rivista Internazionale di Architettura*. Anno XLIX, n. 516, pp. 22-27.

- Pecci, A., (2020). Locate and monitor the looting through the drones. Some examples of application in Peru and Italy. In S. Barba, S. Parrinello, M. Limongiello, A. Dell'Amico (a cura di), *D-SITE. Drones – Systems of Information on Cultural Heritage*. Pavia: Pavia University Press, pp. 330-339.
- Pulvirenti, S. (2015). Una riserva da Oscar. In *Gazzetta Ambiente. Rivista sull'ambiente e il territorio*. Anno XXI, n.6, pp. 31-42.
- Romagnoli, G. (2015). Il *Castrum* di Monterano (Canale Monterano, Roma). Archeologia e Storia di un insediamento medievale dell'altro Lazio. In P. Arthur, M.L. Imperiale (a cura di) *Atti del VII congresso nazionale di archeologia medievale*. Lecce 9-12, 2015, vol. 1. Sesto Fiorentino: Edizioni all'Insegna del Giglio, pp. 258-263.
- Torelli, M. (1993). *Etruria*. Bari: Laterza.
- Vagnarelli, T. (2020). Considerazioni sulla conservazione di un paesaggio archeologico etrusco: il caso delle fortificazioni di Cerveteri. In J. Navarro Palazón, L. J. García-Pulido (a cura di) *Atti del convegno Fortifications of the Mediterranean Coast*. Granada, 26-28 marzo. Granada: Universidad de Granada, pp. 1457-1464.

Adriana Caldarone¹, Tommaso Empler¹, Pasquale Micelli¹, Silvia Ridolfi¹, Martina Empler⁶

¹Sapienza Università di Roma
Dipartimento di storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

⁵Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità

adriana.caldarone@uniroma1.it, tommaso.empler@uniroma1.it,
pasquale.micelli@uniroma1.it, silvia.ridolfi@uniroma1.it, martina.empler@uniroma1.it

La rappresentazione del paesaggio attraverso il rilievo dei vitigni eroici. Un'indagine critica sulla viticoltura eroica dell'isola di Ischia

Massimiliano Campi, Marika Falcone, Marica Camerino

Il contributo indaga il paesaggio vitivinicolo eroico dell'isola d'Ischia come espressione complessa di relazioni tra natura, cultura e rappresentazione, interpretandolo attraverso la dialettica tra locus amoenus e locus horribilis. L'isola emerge come territorio narrativo stratificato, in cui mito, morfologia vulcanica e pratiche agricole concorrono a definire un'identità al tempo stesso armoniosa e instabile. In questo quadro, i vitigni eroici, sostenuti da terrazzamenti e par-racine in pietra a secco, costituiscono un caso studio emblematico: essi traducono nel suolo secoli di adattamento, sapere tecnico e memoria collettiva, configurandosi come veri e propri soggetti narranti del paesaggio. Il lavoro ripercorre il ruolo dell'eroicità come dispositivo narrativo, dalle radici del mito greco fino alle forme contemporanee di storytelling territoriale, mostrando come l'asprezza del contesto sia parte integrante del valore culturale del paesaggio. L'analisi della percezione visiva, dalle rappresentazioni cartografiche e iconografiche storiche alla lettura contemporanea, evidenzia come l'imma-

gine di Ischia sia il risultato di una costruzione culturale dello sguardo, in cui l'agricoltura terrazzata svolge una funzione ordinatrice. Il caso studio della Tenuta Frassitelli di Casa D'Ambra consente di verificare tali riflessioni in un contesto concreto di viticoltura eroica. Attraverso l'impiego integrato di tecniche di rilievo avanzato e modellazione tridimensionale, il disegno si configura come strumento di conoscenza e, al tempo stesso, di valorizzazione. La rappresentazione rende leggibile la complessità morfologica e costruttiva del vigneto e orienta scelte progettuali consapevoli, dimostrando come disegnare per conoscere e disegnare per valorizzare siano due momenti inscindibili di un unico processo volto alla tutela e al futuro dei paesaggi fragili come i vitigni eroici di Ischia.

Paesaggio insulare
Comunicazione visiva
Rappresentazione
Vitigni eroici
Rilievo

Introduzione

Il paesaggio dell'isola d'Ischia si presenta come un territorio di straordinaria complessità, in cui la quiete mediterranea del locus amoenus convive con l'energia tellurica del locus horribilis. Le coste luminose, la vegetazione rigogliosa e i terrazzamenti agricoli dialogano con fumarole, frane e fenomeni vulcanici che ne rivelano la natura profonda. Questo contrasto, lungi dall'essere una contraddizione, costituisce la cifra identitaria dell'isola, dove mito, percezioni e forme del costruito si intrecciano sin dall'antichità. Il racconto di Tifeo, imprigionato sotto l'Epomeo e responsabile dei tremori del suolo, ne è un esempio emblematico: un mito che restituisce alla morfologia dell'isola un carattere eroico e primordiale. In questo contesto, la rappresentazione del paesaggio assume un ruolo centrale per comprendere e comunicare la complessa natura di Ischia. Ad esempio, nella letteratura John Brinckerhoff Jackson descrive il paesaggio come "la storia resa visibile": una trama di forme e tracce che il disegno e il rilievo rendono leggibile, consentendo di mettere in relazione i segni della natura con quelli dell'azione umana (Jackson, 1984). In architettura, su questa idea è stato costruito il progetto di ricerca EcoRegen. Economie Circolari e rigenerazione dei territori periurbani. Lo studio, fortemente interdisciplinare, si è proposto di offrire una descrizione critica dei "paesaggi di transizione", luoghi marginali dell'area vesuviana ripensando i cosiddetti wastescapes come contesti abilitanti, predisposti alle trasformazioni urbane in una prospettiva circolare (Campi et al., 2022) [1]. La rappresentazione diventa così uno strumento critico che restituisce continuità tra fenomeni fisici e costruzione culturale del territorio. È un processo che, come ricorda Kevin Lynch, incide anche sulla nostra capacità di orientarci e di riconoscere luoghi significativi, offrendo quella "sicurezza emotiva" che deriva dalla comprensione delle strutture ambientali (Lynch, 1960, pp. 4-5). Le tecnologie contemporanee ampliano ulteriormente questa capacità interpretativa. Le metodologie reality-based permettono di integrare conoscenze morfologiche, geologiche e paesaggistiche, restituendo l'isola come organismo complesso e dinamico. In questa prospettiva, il pensiero di Vittorio Gregotti risulta particolarmente attuale: per lui il progetto nasce sempre da una lettura critica del territorio, considerato non come sfondo ma come sistema strutturato di relazioni e permanenze (Gregotti, 1966). Rappresentare un luogo significa, dunque, preparare il terreno a ogni trasformazione consapevole, assumendosi la re-

sponsabilità del suo futuro. Nel paesaggio ischitano particolare attenzione merita il paesaggio vitivinicolo eroico che costituisce un caso studio emblematico. Modellato da secoli di interventi umani attraverso muri a secco, terrazze e ciglionamenti scavati su pendii scoscesi e instabili, esso testimonia in modo esemplare la relazione profonda e faticosa tra l'uomo e un ambiente naturale complesso, dove coltivare significa prima di tutto resistere. In questi vitigni "eroici" la produzione agricola non è solo un'attività economica, ma un atto culturale e identitario, in cui il sapere tecnico, la memoria collettiva e l'adattamento continuo alle condizioni morfologiche e climatiche si intrecciano indissolubilmente. Qui la cultura si sedimenta letteralmente nel suolo, costruendo un equilibrio fragile ma duraturo tra natura, lavoro e memoria dove il locus amoenus convive con forme di locus horribilis che rendono visibile il lavoro umano. Raccontare i vitigni eroici attraverso la rappresentazione significa, dunque, riconoscerli come veri e propri soggetti narranti del paesaggio ischitano, capaci di restituirne l'identità plurale a partire da questi paesaggi-limite. Essi esprimono un'isola al tempo stesso armoniosa e inquieta, fertile e vulnerabile, mitologica e tecnologica, in cui la coltivazione diviene misura dello spazio e del tempo. Le pratiche del disegno, sia tradizionali sia digitali, si configurano come strumenti indispensabili per indagare e interpretare il carattere eroico dei vitigni stessi, rendendo visibili le stratificazioni storiche, le relazioni spaziali e le tensioni tra natura e intervento umano che definiscono la complessità del paesaggio ischitano.

L'eroicità come dispositivo narrativo: dal mito greco alla rappresentazione del paesaggio vitivinicolo

L'eroicità, come dispositivo narrativo, affonda le sue radici nella cultura greca, dove l'eroe è colui che affronta il limite e lo attraversa (Graves, 1955). Nella tradizione ellenica, l'eroe non opera mai in condizioni favorevoli: il "pelide" Achille si confronta con la fragilità del destino, Eracle compie le sue fatiche in spazi ostili e selvaggi, Odisseo, l'uomo del multiforme ingegno (polytropos) si misura con l'ignoto del mare, con mostri, tempeste, isole inospitali. Tutti questi scenari appartengono a un repertorio in cui l'ambientazione stessa aspra, incerta, pericolosa funziona come motore narrativo: è il paesaggio, prima ancora delle azioni, a definire la qualità eroica dell'impresa (Kerényi & Jung, 1951). Questa struttura narrativa attraversa i

secoli e si ritrova in molte forme contemporanee. Nel Novecento, ad esempio, opere come "La montagna incantata" di Thomas Mann (1929) o "Il deserto dei Tartari" di Buzzati (1940) trasformano ambienti difficili, isolati o ostili in veri protagonisti della vicenda: è il contesto stesso, allegorico, che produce l'eroicità dei personaggi. Anche nel campo cinematografico, dalle scalate impossibili di Herzog in Fitzcarraldo (1982) ai paesaggi estremi di The Revenant (2015), la narrazione si fonda su un uomo che lotta contro un territorio che si oppone. Perfino nella comunicazione dei territori rurali e dei prodotti agroalimentari, lo storytelling contemporaneo ricorre all'idea di eroicità per valorizzare contesti dove la produzione è possibile solo a prezzo di fatica e resistenza: dalle vigne sospese sulle Cinque Terre (Liguria, Italia) alle patate coltivate nei terrazzamenti dell'Alto Atlante (Marocco) e agli uliveti radicati nelle pietraie della Lucania (Basilicata, Italia). In questo contesto, l'isola di Ischia è un luogo che dialoga naturalmente con questa eredità. La leggenda di Tifone imprigionato sotto il Monte Epomeo, i culti greci dedicati ad Artemide e Apollo, la percezione arcaica di un territorio vulcanico instabile raccontano un paesaggio che non è mai stato soltanto un "luogo sereno", ma un teatro di forze potenti e indomabili. Il paesaggio ischitano, prima ancora di essere rappresentato, è già narrativo, già mitico, già carico di tensione. È proprio in questo contrasto che si innesta la riflessione sul locus amoenus e sul locus horribilis. La tradizione occidentale ha costruito un immaginario del paesaggio fondato sull'armonia, sulla pacificazione della natura: un repertorio visivo che esclude ciò che appare dissonante, impervio, difficile da rappresentare. Tuttavia, l'eroicità come dispositivo narrativo rovescia questa esclusione: ciò che la cultura ha eliso come "orribile" o "perturbante" diventa il luogo dove si attiva il senso del racconto, dove si manifestano le tensioni che rendono significativa l'esperienza umana.

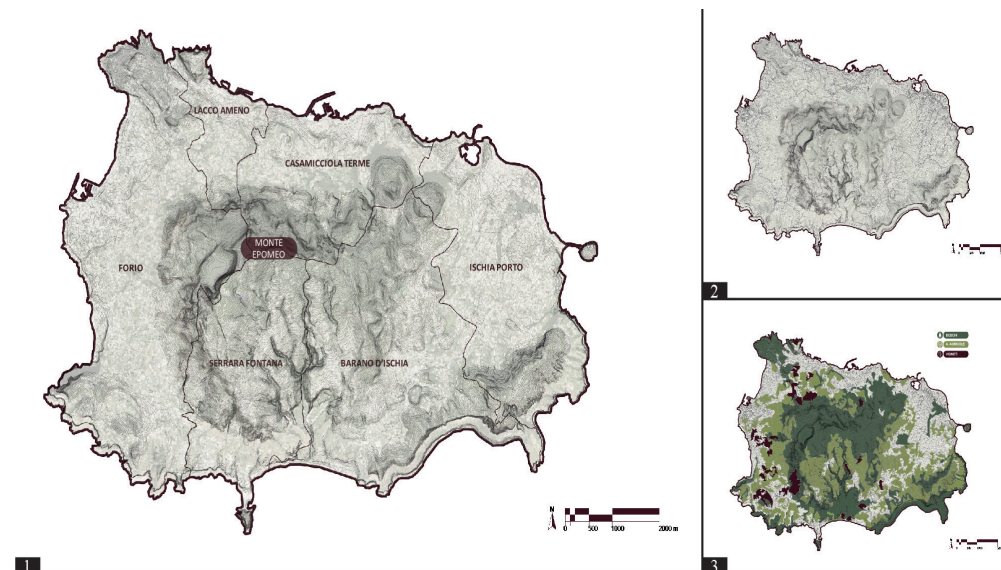
La percezione visiva del paesaggio ischitano: dalle rappresentazioni storiche ai vitigni eroici

La percezione visiva del paesaggio isolano di Ischia è il risultato di una lunga costruzione culturale che affonda le proprie radici nelle prime rappresentazioni cartografiche e iconografiche dell'isola. Le carte redatte tra XVI e XVII secolo delineano già gli elementi morfologici distintivi: la natura vulcanica, la presenza dominante



del Monte Epomeo e l'articolazione dei versanti che modellano l'impianto territoriale. Tra queste, la celebre cartografia di Mario Cartaro del 1586 testimonia come l'isola fosse percepita non solo come entità geografica, ma come paesaggio complesso, segnato da rilievi, insediamenti costieri e una forte identità ambientale (De Seta, 2001). Parallelamente, le iconografie del XVIII e XIX secolo, dalle vedute di Pietro Fabris del 1776 e di Jacob Philipp Hackert 1792 e fino ai paesaggi di Giacinto Gigante del 1850, restituiscono una lettura sensibile dell'isola, fondata sulla rappresentazione dei borghi costieri, dei terrazzamenti agricoli e delle forme naturali (fig.1). Queste opere non si limitano a descrivere il territorio ma contribuiscono a costruire un immaginario visivo che ancora oggi orienta la percezione del paesaggio ischitano. Cartografie e iconografie costituiscono, difatti, due prospettive complementari: una scientifica, che ordina lo spa-

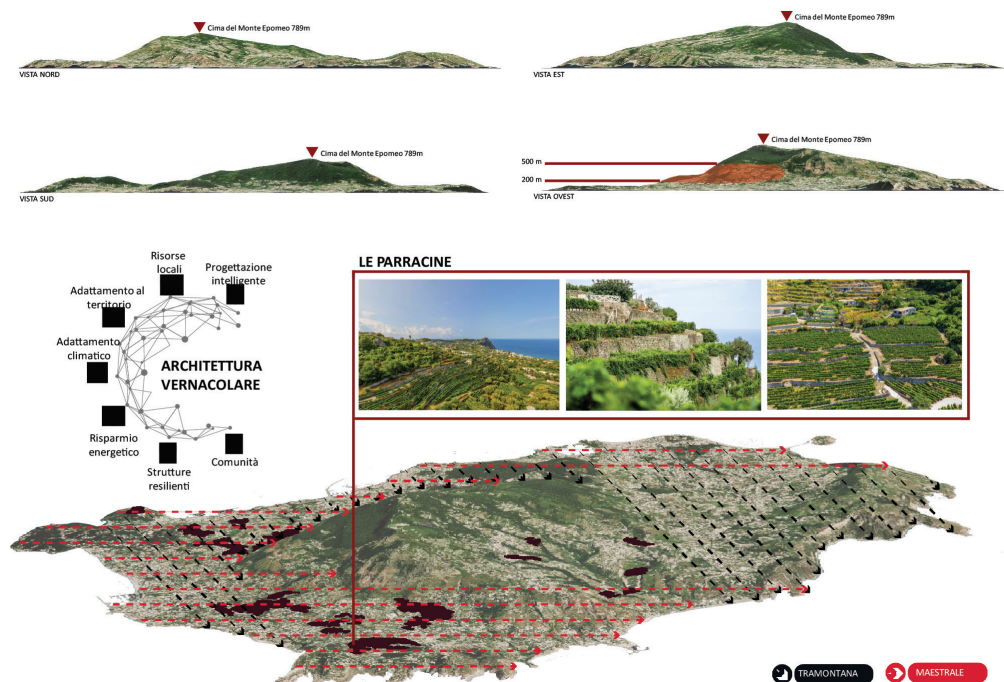
Fig. 1. Cartografia storica di Mario Cartaro del 1582 (1). A seguire l'iconografia storica con le vedute di Pietro Fabris (2), di Jacob Philipp Hackert (3) e di Giacinto Gigante (4). Immagine a cura degli autori.



zio e ne definisce i caratteri morfologici; l'altra estetico-percettiva, che traduce la qualità visiva del paesaggio e ne orienta la lettura culturale, entrambe fondamentali per comprendere come l'immagine dell'isola si sia costruita nel tempo. Questa duplice eredità si riflette nella percezione contemporanea del territorio, che continua a essere interpretato come un sistema dinamico, articolato e fortemente riconoscibile. Dal punto di vista geomorfologico, oggi l'isola presenta un paesaggio complesso, risultato della sua origine vulcanica e delle continue trasformazioni indotte da fenomeni eruttivi. Il Monte Epomeo, culmine dell'apparato vulcanico, struttura la forma dell'isola e condiziona microclimi, esposizioni e andamenti vegetazionali (Delli Quadri, 2020). Le variazioni altimetriche influenzano la distribuzione degli insediamenti e la percezione dello spazio, definendo campi visivi ampi sui versanti nord e nord-ovest, più chiusi e boscosi sui pendii meridionali. A conferma di questa complessità si colloca la struttura insediativa dell'isola: i centri costieri presentano una maggiore densità edilizia, mentre le aree interne mantengono una configurazione più rarefatta, in cui l'agricoltura assume un ruolo centrale. La rete viaria, modellata sull'orografia, segue curve di livello e pendenze, accentuando la percezione dinamica del paesaggio e rendendo evidente il rapporto di adattamento tra territorio e attività umane (fig.2).

All'interno di questo sistema, i vitigni eroici rappresentano uno degli elementi più significativi nella definizione del paesaggio visi-

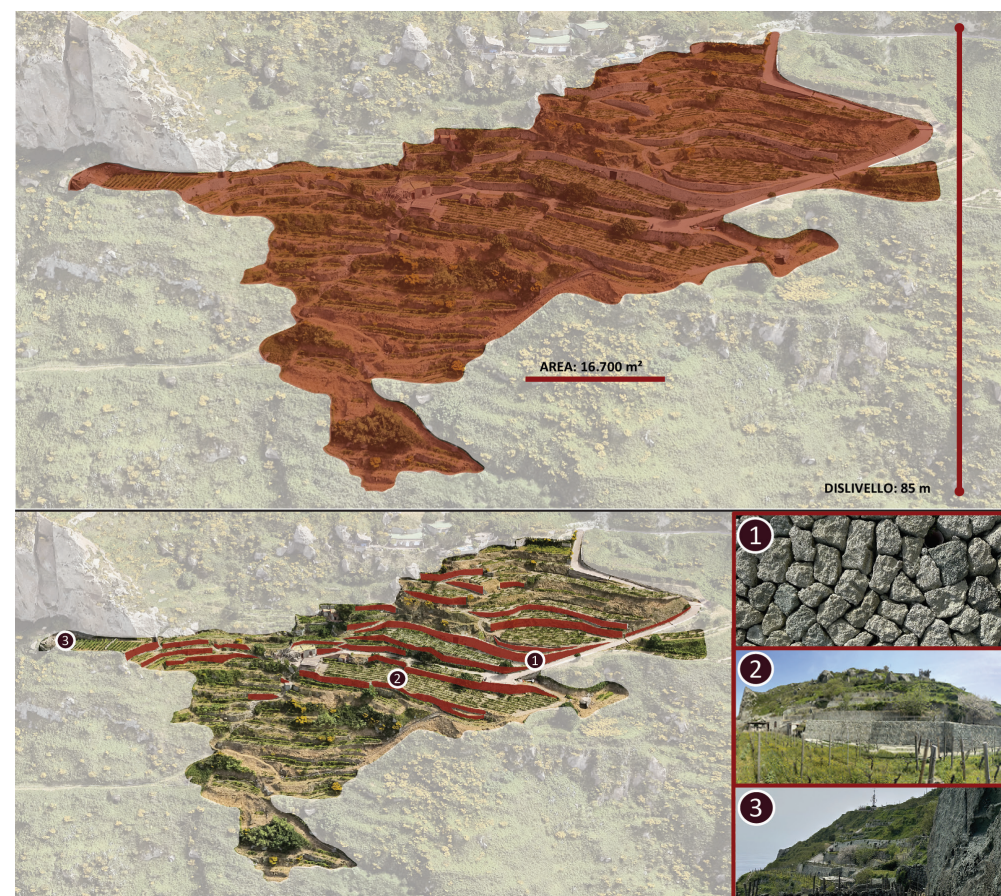
Fig. 2. Analisi geomorfologica dell'isola di Ischia con un focus sulla distribuzione dell'edificato (in alto a destra) e della vegetazione (in basso a destra). Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.



vo. Distribuiti tra i 200 e i 500 metri di quota, essi occupano i versanti più solegggiati e ben ventilati, soprattutto a ovest, dove l'azione costante del Maestrale garantisce condizioni ottimali di aerazione. La loro configurazione è strettamente connessa alla presenza delle parracine, muretti a secco in tufo verde che sostengono i terrazzamenti e scandiscono visivamente l'andamento del pendio. Queste strutture, riconosciute come patrimonio immateriale UNESCO, rappresentano una componente essenziale della percezione del paesaggio: definiscono linee orizzontali che interrompono la verticalità, introducono trame regolari e traducono in termini figurativi il lungo processo di adattamento dell'uomo al suolo. La grana materica della pietra, la continuità dei muri e la ripetizione dei gradoni rendono il terrazzamento uno degli elementi più riconoscibili del paesaggio insulare, capace di orientare lo sguardo e organizzare visivamente l'insieme (Agnoletti, 2013) (fig.3).

Dal punto di vista estetico-percettivo il paesaggio vitivinicolo ischitano si distingue per diverse peculiarità visive e cromatiche: il tufo che riflette la luce con tonalità calde, i filari che cambiano nel

Fig. 3. Analisi anemologica dell'Isola di Ischia, con focus sull'architettura vernacolare. Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.



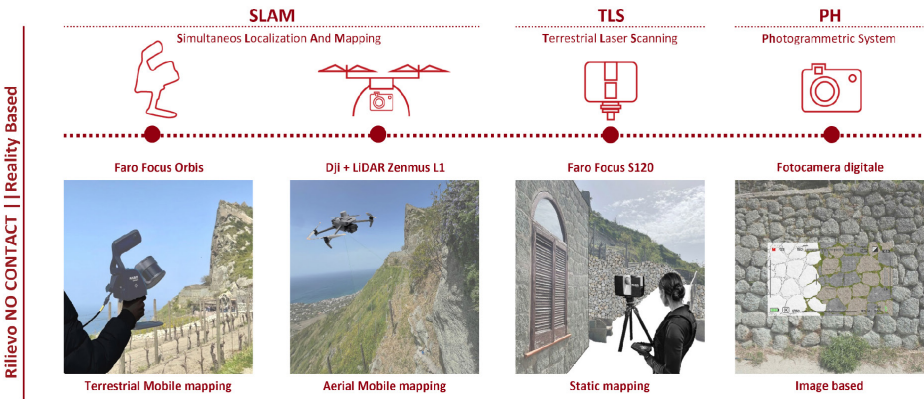
corso delle stagioni, la presenza costante del mare che amplifica i contrasti e produce profondità visiva. Le differenze tra versanti, più boscosi e ombreggiati quelli meridionali, più aperti e coltivati quelli settentrionali e occidentali, contribuiscono a definire un mosaico complesso, in cui la disposizione dei vigneti funge da elemento ordinatore. La percezione del paesaggio risulta così scandita da una serie di ritmi, variazioni e scansioni che derivano direttamente dall'interazione tra morfologia, clima e agricoltura. Nel suo insieme, la percezione del paesaggio isolano scaturisce dall'interazione tra forme naturali, stratificazioni agricole e costruzione culturale dello sguardo. In questo quadro, i vitigni eroici, nella loro distribuzione, nella loro morfologia e nel sistema di terrazzamenti che li sostiene, si configurano come uno dei principali codici interpretativi dell'isola: un dispositivo visivo, eroico, capace

Fig. 4. La tenuta Frassitelli del gruppo D'Ambra Vini. Focus sulle parracine (1), terrazzamenti (2), altezze e dislivelli del caso studio (3). Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.

di rendere leggibile la complessità territoriale, senza tuttavia esaurirne le implicazioni simboliche e narrative. Alla luce di queste premesse, risulta particolarmente significativo analizzare il caso studio della Tenuta Frassitelli di Casa D'Ambra, un luogo in cui tali dinamiche trovano una manifestazione esemplare e permettono di comprendere in modo concreto il rapporto tra paesaggio, cultura e rappresentazione.

Tenuta Frassitelli di Casa D'Ambra: un caso emblematico di viticoltura eroica a Ischia

La Tenuta Frassitelli, di proprietà di D'Ambra Vini e adagiata sulle pendici scoscese del Monte Epomeo, costituisce un caso emblematico della dinamicità che caratterizza il paesaggio vitivinicolo ischitano. Situata nel territorio di Serrara Fontana, essa rappresenta una delle realtà produttive più significative e storizzate dell'isola. L'area, estesa per circa 16.700 m², presenta un accesso posto a quota 500 m s.l.m., da cui si sviluppa un dislivello di circa 85 m fino al limite inferiore della proprietà. Questa complessa configurazione orografica offre un modello paradigmatico di integrazione tra morfologie naturali e intervento antropico: i terrazzamenti raggiungibili esclusivamente mediante ripide gradinate, la presenza della pietra tufacea verde, materiale che richiede continua manutenzione, e l'azione persistente dei venti marini, che simultaneamente nutrono e stressano la vegetazione, concorrono alla definizione di un paesaggio distante dai tradizionali codici del *locus amoenus*. Il vigneto, caratterizzato da elevate pendenze e da un'esposizione sud/sud-ovest, è inoltre dotato di un trenino a cremagliera che consente di svolgere le operazioni colturali in un contesto altrimenti difficilmente praticabile. La coltivazione della vite risulta possibile grazie alle paracine, tipici muretti a secco in tufo verde sovrapposto che sostengono i terrazzamenti e costituiscono uno degli elementi identitari più rilevanti del paesaggio agricolo ischitano. In tale scenario la viticoltura assume i tratti di una vera e propria pratica eroica, intesa nel senso originario del termine greco: non come impresa di forza, bensì come esercizio quotidiano di *areté*, in cui la virtù tecnica e la competenza materiale si misurano costantemente con un ambiente che non concede agevolazioni. I vitigni autoctoni si configurano così come 'eroi moderni', esito di



un equilibrio fragile tra vento, insolazione e substrato roccioso.

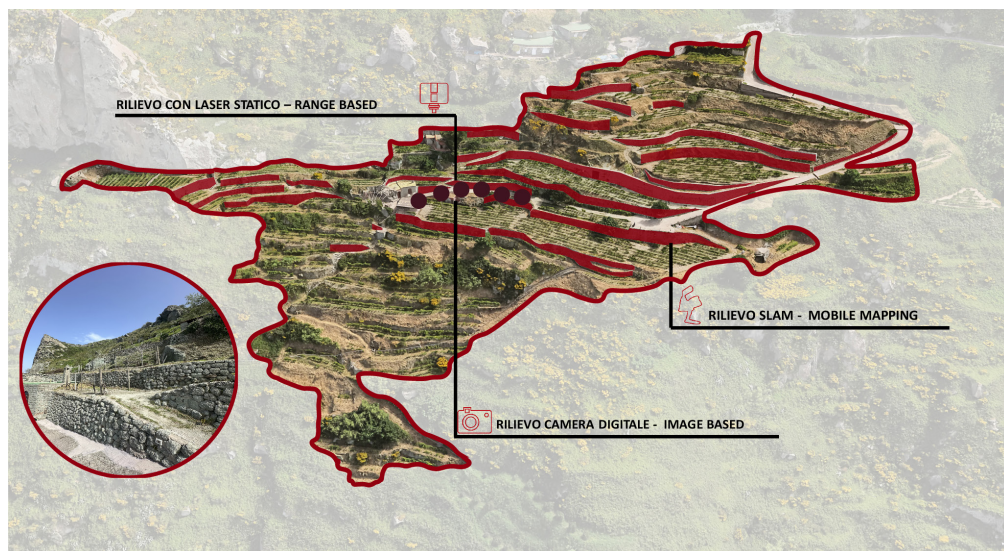
La vendemmia manuale, condotta lungo scale che evocano metaforicamente un'ascesa rituale, richiama la struttura del percorso iniziatico: ogni cassetta d'uva diviene una tappa conquistata in una continua sfida volta a sottrarre alla montagna il suo frutto migliore. In questa prospettiva, l'idea di eroicità opera come dispositivo narrativo capace di connettere passato e presente. Le radici greche dell'isola, con i loro miti fondati sulla prova, sulla lotta e sulla rigenerazione, amplificano il valore simbolico delle pratiche agricole contemporanee.

La Tenuta Frassitelli non si configura dunque soltanto come luogo di produzione, ma come un autentico frammento di narrazione epica: uno spazio in cui l'uomo, come un moderno Odisseo o come un antico colono eubeo, continua a confrontarsi con le forze della natura, trasformandole in cultura, memoria e tradizione (fig. 4).

Disegnare per conoscere, Disegnare per valorizzare

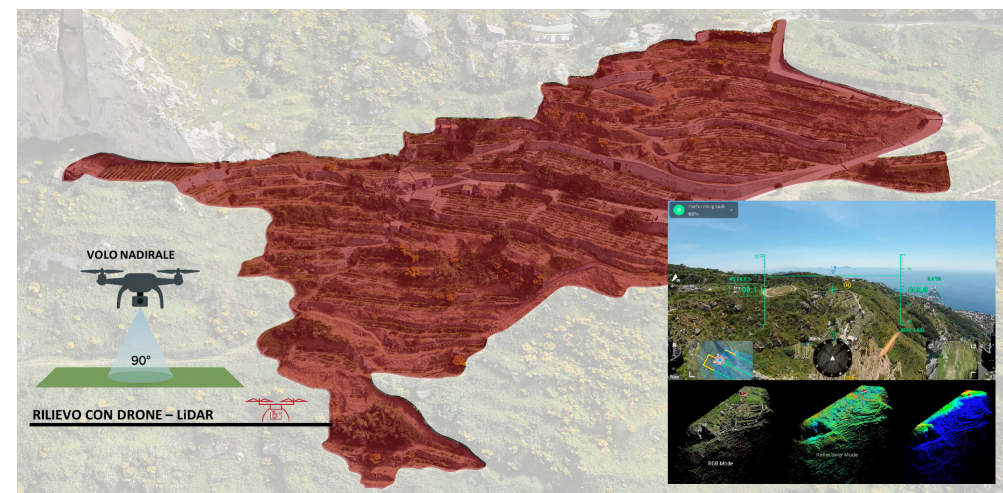
La fase di rilievo del paesaggio vitivinicolo della Tenuta Frassitelli ha rappresentato un momento centrale del processo di conoscenza del territorio, all'interno del quale il disegno, inteso come pratica di rappresentazione avanzata, ha assunto un ruolo non soltanto descrittivo ma anche interpretativo (Corner, 1999; Parrinello, 2013; Salerno, 2024). L'indagine si è articolata attraverso una sequenza di fasi conoscitive integrate che, a partire dall'analisi storica e cartografica

Fig. 5. Metodologie e strumenti utilizzati per le fasi di rilievo. Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.



del sito, si sono progressivamente arricchite mediante la digitalizzazione dei luoghi, con l'obiettivo di restituire la complessità morfologica, costruttiva e paesaggistica che caratterizza i vitigni eroici. In tale prospettiva, l'acquisizione dei dati digitali, sia metrici sia colorimetrici, è stata considerata un passaggio prioritario per l'analisi del vigneto e del sistema dei terrazzamenti. Il rilievo è stato condotto attraverso l'integrazione di metodologie consolidate, quali TLS e SfM, con sistemi di mappatura dinamica basati su tecnologia LiDAR, così da consentire una lettura simultanea degli elementi alla scala paesaggistica e di quelli riferibili alla scala architettonica e di dettaglio (Campi et al., 2025; Savini et al., 2025). Questo approccio multilivello ha reso possibile la costruzione di analisi differenziate, capaci di mettere in relazione la struttura territoriale complessiva con i caratteri costruttivi puntuali (fig. 5). La nuvola di punti risultante è stata successivamente elaborata all'interno di un unico sistema integrato ma dato il passo di discretizzazione non così fitto, ci si è avvalsi per lo studio di dettaglio del sistema murario di un rilievo TLS, condotto mediante un laser scanner a modulazione di fase FARO Focus S120. In questo caso sono state eseguite 7 scansioni progressive con una distanza media tra le stazioni di circa 3 m lungo una poligonale aperta. La nuvola di punti finale, ottenuta mediante la registrazione per rototraslazione delle singole range maps e senza l'impiego di riferimenti artificiali, è risultata composta da circa 200 milioni di punti e integrata alla nuvola di punti image-based.

Fig. 6. Fase di campagna delle diverse metodologie applicate al caso studio di Tenuta Frassitelli. Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.



L'integrazione dei dati TLS e SfM si è dimostrata coerente con gli obiettivi dell'indagine, consentendo al modello puntiforme di restituire con elevata chiarezza la tessitura muraria del sistema terrazzato (fig. 6). In questa fase, il disegno si è configurato come strumento analitico capace di rendere esplicita la logica costruttiva di elementi apparentemente informali, ma in realtà governati da saperi tecnici consolidati nel tempo. Al fine di estendere l'analisi alla scala territoriale e di approfondire la relazione tra dimensione architettonica e paesaggistica, è stato successivamente integrato con un rilievo aereo condotto mediante veicolo UAV DJI Matrice 350 RTK, equipaggiato con sensore LiDAR Zenmuse L1 (fig. 7). L'integrazione dei dati terrestri e aerei ha messo in evidenza come la conoscenza del paesaggio derivi da un processo di sintesi tra scale e punti di vista differenti, rafforzando il carattere interpretativo della rappresentazione (Cirigliano et al., 2025). L'insieme delle acquisizioni ha condotto alla costruzione di un modello tridimensionale che ha assunto il valore di una vera e propria base conoscitiva a supporto delle successive fasi di analisi e progetto. Attraverso di esso, il disegno si è trasformato in strumento di valorizzazione, capace di orientare scelte progettuali consapevoli e coerenti con la struttura storica, morfologica e ambientale del vigneto. Difatti, l'integrazione del modello tridimensionale con dati ambientali relativi alla ventilazione e al soleggiamento ha infine consentito di sviluppare valutazioni progettuali sull'organizzazione dei filari. Le analisi hanno evidenziato come un orientamento Nord-Sud risulti più efficiente

Fig. 7. Rilievo aereo condotto mediante veicolo UAV DJI Matrice 350 RTK, equipaggiato con sensore LiDAR Zenmuse L1. Immagine a cura degli autori con F. Cerciello.



rispetto all'attuale disposizione Nord-Ovest/Sud-Est, garantendo una ventilazione più uniforme, una distribuzione più equilibrata della radiazione solare e una maturazione più omogenea dei grappoli. In questo passaggio, il disegnare per conoscere si traduce direttamente in disegnare per valorizzare, confermando il ruolo della rappresentazione come strumento operativo per il miglioramento non solo della qualità produttiva del vigneto, nel rispetto delle condizioni ambientali e delle logiche morfologiche proprie del luogo ma anche in termini economici per il sostentamento produttivo della Tenuta (fig.8) [2].

Conclusioni

Il presente contributo ha indagato il paesaggio vitivinicolo eroico dell'isola d'Ischia come espressione complessa di relazioni tra natura, cultura e rappresentazione, mettendo in evidenza come la sua identità si fondi sulla costante tensione tra locus amoenus e locus horribilis. Il territorio ischitano emerge così come un sistema narrativo stratificato, in cui il mito, la morfologia vulcanica e le pratiche agricole concorrono a definire un paesaggio che è al tempo stesso fisico e simbolico, armonioso e instabile. In questo quadro, l'eroicità non è intesa come eccezione spettacolare, ma come condizione ordinaria dell'abitare e del coltivare. I vitigni eroici, sostenuti da parracine e terrazzamenti co-

struiti su pendii scoscesi, rappresentano una forma concreta di resistenza e adattamento, traducendo nel suolo secoli di sapere tecnico, memoria collettiva e relazione faticosa con l'ambiente. Essi si configurano come veri e propri soggetti narranti del paesaggio, capaci di rendere visibile la profondità storica e culturale dell'isola. L'analisi della percezione visiva, dalle rappresentazioni storiche alla lettura contemporanea del territorio, ha mostrato come il paesaggio ischitano sia il risultato di una costruzione culturale dello sguardo, in cui cartografia, iconografia e pratiche agricole contribuiscono a definire un'immagine riconoscibile e dinamica. In questo sistema, i vigneti eroici assumono un ruolo ordinatore, diventando uno dei principali codici interpretativi della complessità territoriale. Il caso studio della Tenuta Frassitelli di Casa D'Ambra ha permesso di verificare concretamente tali riflessioni, evidenziando come la viticoltura eroica possa essere letta come una forma contemporanea di areté: un esercizio quotidiano di competenza e misura, in dialogo diretto con un ambiente che impone limiti e condizioni stringenti. In questo contesto, il disegno e la rappresentazione avanzata assumono un ruolo centrale ove il concetto di locus horribilis può essere inteso, non solo come territorio marginale, ma anche con l'accezione di locus amoenus non disvelato e dunque non raccontato. Attraverso poi l'impiego integrato di tecnologie di rilievo e la costruzione di modelli tridimensionali, il disegnare si configura come strumento di conoscenza capace di rendere leggibile la complessità del paesaggio e, al tempo stesso, come strumento di valorizzazione, orientando scelte progettuali consapevoli e rispettose delle logiche morfologiche e ambientali. Disegnare per conoscere e disegnare per valorizzare diventano così due momenti inscindibili di un unico processo, volto a garantire continuità, identità e futuro ai paesaggi vitivinicoli eroici di Ischia.

Contributi degli autori

Pur frutto di un lavoro corale, i paragrafi "Introduzione" e "Conclusioni" sono da attribuirsi a Massimiliano Campi; i paragrafi "L'eroicità come dispositivo narrativo: dal mito greco alla rappresentazione del paesaggio vitivinicolo" e "Disegnare per conoscere, Disegnare per

valorizzare" sono di Marika Falcone e i paragrafi "La percezione visiva del paesaggio ischitano: dalle rappresentazioni storiche ai vitigni eroici" e "Tenuta Frassitelli di Casa D'Ambra: un caso emblematico di viticoltura eroica a Ischia" sono di Marica Camerino.

Note [1] Il progetto di ricerca EcoRegen. Economie circolari e rigenerazione dei territori periurbani è un progetto biennale finanziato dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Coordinamento generale: prof. M. Russo. Coordinamento di settore: prof. M. Rigillo (risorse ecologico-ambientali), prof. M. Cerreta (metodologia, valutazione e interazione sociale), prof. M. Campi (analisi e rappresentazione spaziale), prof. M. Santangelo (morfologie urbane e assetti spaziali), prof. E.Formato (urbanistica e visioning strategico). Il gruppo analisi e rappresentazione spaziale è	composto da: M. Campi, V. Cera, M. Falcone e M. Ferrara. [2] Hanno collaborato alla ricerca gli studenti e il tesista Francesco Cerciello che hanno partecipato al workshop "Vertigine. Architettura del vino tra funzione ed emozione" nell'ambito della manifestazione culturale Torri in Festa Torri in Luce. Si ringrazia, inoltre, le società Dynatech e Microgeo per il supporto tecnologico e operativo messo a disposizione della ricerca, con una dovizia applicativa soprattutto nell'uso della strumentazione UAV DJI Matrice 350 RTK, equipaggiato con sensore LiDAR Zenmuse L1.		Kerényi, K., & Jung, C. G. (1951). <i>Essays on a science of mythology: The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis</i>. Princeton University Press. Lynch, K. (1960). <i>The image of the city</i>. MIT Press. Parrinello, S. (2013). <i>Disegnare il paesaggio. Esperienze di analisi e letture grafiche dei luoghi</i>. Edifit Edizioni Firenze. Salerno, R. (2024). Visualizing/Narrating/Mapping Landscape. In Valentino, M. Ganciu, A., Fusinetti,	A. (a cura di), <i>VL 2024. International Conference on Visualizing Landscape</i> (pp. 86-99), Puplica Press, ISSN 9788899586430. Savini F., Cordisco, A., Fabbrocino, G., Giallardo, M., Trizio, I., Marra, A. (2025) From Drone-Based 3D Model to a Web-Based VR Solution Supporting Cultural Heritage Accessibility. <i>Drones</i> 9, 775, 1-19. https://doi.org/10.3390/drones9110775.
Riferimenti bibliografici Agnoletti, M. (2013). <i>The Italian Historical Rural Landscape</i>. Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-007-5354-9. Campi, M., Cera, V., Falcone, M., Ferrara M. (2022). La rappresentazione del territorio peri-urbanotra city modelling, rilievo e fotografia/The representation of the peri-urban territory between city modelling, survey and photography. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). <i>Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers</i>. Milano: FrancoAngeli, pp. 2165-2182. Campi, M., Cera, V., Falcone, M. (2025). Sperimentazione di LiDAR a stato solido per comparti urbani fortificati. Il caso studio dei vicoli saraceni di Forio d'Ischia. In Zerlenga, O., Cirillo, V. (a cura di), <i>Defensive Architecture of the Mediterranean / Vol. XX</i> (pp. 919-926). Dadi PRESS (Department of	Architecture and Industrial Design, University of Campania Luigi Vanvitelli), edUPV (Universitat Politècnica de València). https://doi.org/10.4995/Fortmed2025.2025.20341. Cirigliano, G., Mazzacca, G., Remondino, F., Liverani, P., Cantoro, G., Maschner, H., Campana, S. (2025). Drone-Based High-Resolution LiDAR for Undercanopy Archaeology in Mediterranean Environment: Rusellae Case Study (Italy). In <i>Archaeological Prospection</i>, 1-12. https://dx.doi.org/10.1002/arp.1980. Corner, J. (1999). The agency of mapping. In D. Cosgrove (Ed.), <i>Mappings</i> (pp. 213–252). Reaktion Books. Delli Quadri, R.M (2020). <i>Storia dell'isola d'Ischia (D'Ascia)</i>. Francesco D'Amato Editore. De Seta, C. (2001). <i>Vedutisti e viaggiatori nell'Italia del Settecento</i>. Laterza Editore. Graves, R. (1955). <i>The white goddess: A historical grammar of poetic myth</i>. Faber & Faber. Gregotti, V. (1966). <i>Il territorio dell'architettura</i>. Feltrinelli. Jackson, J. B. (1984). <i>Discovering the vernacular landscape</i>. Yale University Press.		Massimiliano Campi¹, Marika Falcone², Marica Camerino³ Università degli Studi di Napoli Federico II ^{1,3}Dipartimento di Architettura ²Centro di Ricerca UrbanEco campi@unina.it, marika.falcone@unina.it, marica.camerino@unica.it	

Paesaggio industriale d'acqua. I Magazzini Generali a Roma

Emanuela Chiavoni, María Belén Trivi, Camila Martín

I Magazzini Generali di Roma, parte del patrimonio industriale della città, consentono di indagare il rapporto storico tra le infrastrutture produttive e il paesaggio fluviale del fiume Tevere. Costruiti alla fine del XIX secolo per organizzare il trasporto e lo stoccaggio delle merci, si configuravano come nodo logistico tra il fiume e la città. La progressiva perdita di centralità del trasporto fluviale e l'introduzione di nuovi usi hanno modificato la relazione operativa tra l'edificio e il Tevere. La riconversione del complesso in sede dell'Istituto Superiore Antincendi –ISA– ha consolidato questo spostamento funzionale, determinando un rapporto con il paesaggio fluviale diverso da quello originario e allontanando l'edificio dal suo ruolo di nodo logistico legato al Tevere. Si propone una ricostruzione diacronica di tali trasformazioni attraverso una metodologia che integra schizzi a mano e rappresentazioni digitali. I disegni analogici consentono di riconoscere l'organizzazione spaziale, le forme, le geometrie

e le valenze anche immateriali quali le atmosfere che il complesso rimanda, mentre i livelli digitali recuperano tracce, flussi e infrastrutture oggi scarsamente leggibili. L'articolazione tra questi due registri costruisce un inventario visivo capace di evidenziare come il mutamento d'uso incida sul rapporto tra architettura e paesaggio. In questa prospettiva, la rappresentazione si configura come strumento critico per aggiornare l'interpretazione del patrimonio industriale e rendere leggibile un tratto del Tevere attraverso le sue trasformazioni storiche.

Magazzini Generali
Roma
Archeologia industriale
Paesaggio fluviale
Disegno

Introduzione L'edificio e il fiume come costruzione paesaggistica

Il rapporto tra i Magazzini Generali di Roma e il Tevere offre l'opportunità di esplorare come architettura e infrastruttura fluviale abbiano storicamente concorso alla costruzione di uno specifico paesaggio urbano produttivo. Fin dalle origini, l'edificio fu concepito come nodo logistico strettamente legato al trasporto delle merci per via d'acqua, articolando l'ingresso dei prodotti in città e organizzandone la successiva distribuzione interna. In questo senso, il fiume non costituiva solamente un elemento naturale o scenografico, bensì una componente attiva e strutturante del funzionamento complessivo del complesso.

La costruzione dei Magazzini, avvenuta tra la fine del XIX secolo, rispondeva all'esigenza di dotare la capitale di un sistema moderno ed efficiente per la custodia, la classificazione e la circolazione delle merci. Il complesso si configurava come un dispositivo di raccordo tra l'esterno e l'interno della città, capace di mettere in relazione il sistema fluviale del Tevere, le infrastrutture ferroviarie emergenti e la rete commerciale urbana (figg. 1-2). Tale integrazione contribuiva a definire un paesaggio produttivo nel quale architettura, infrastrutture e flussi operativi erano indissolubilmente connessi. Con il trascorrere del tempo e con le trasformazioni dei sistemi di trasporto, questa relazione operativa tra l'edificio e il fiume ha subito cambiamenti significativi (Barreca, 2002). Oggi, sebbene il complesso sia ancora in uso, il suo rapporto con il Tevere non risponde più alle logiche che ne avevano guidato la concezione originaria. Questo spostamento può essere interpretato come l'esito di un processo di riconfigurazione più ampio, che consente di leggere l'area come un paesaggio in trasformazione, nel quale permangono tracce materiali, spaziali e funzionali riconducibili a differenti fasi storiche. L'edificio diventa così uno strumento privilegiato per interrogare il rapporto tra permanenza e cambiamento all'interno del paesaggio fluviale romano.

L'edificio come archeologia industriale e il paesaggio fluviale

I Magazzini Generali di Roma si configurano come un caso emblematico di archeologia industriale italiana, non solo per la loro scala e per la complessità tecnica del sistema di stoccaggio, ma

anche per il loro inserimento in un territorio nel quale convergono infrastrutture fluviali, ferroviarie e urbane (fig. 3).

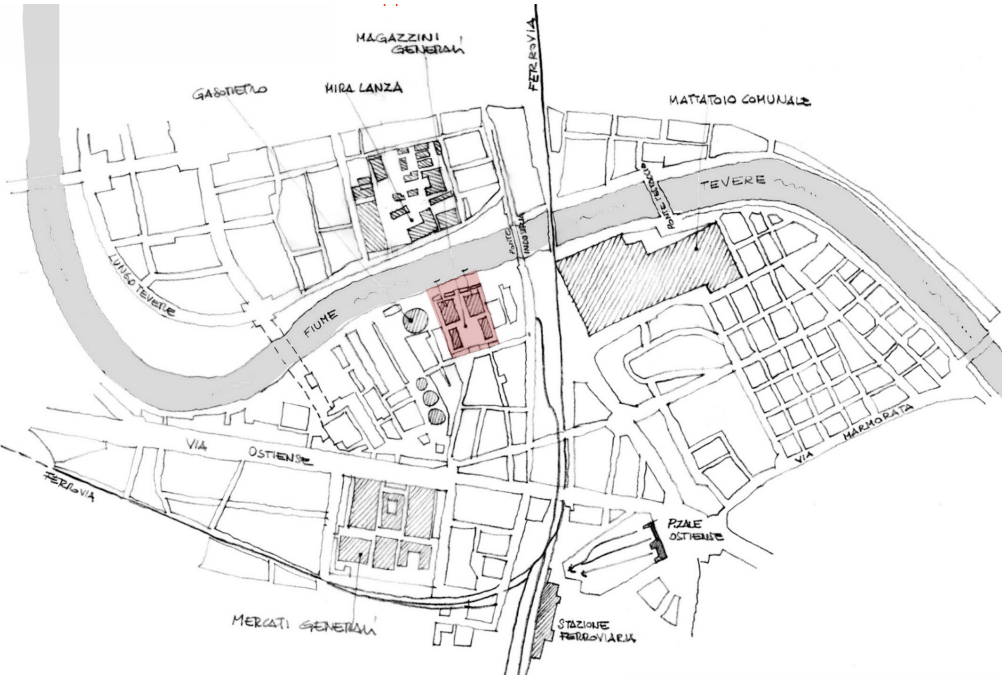
La loro costruzione, avvenuta tra il 1910 e il 1912, fu il risultato di una serie di dibattiti e progetti sviluppati all'inizio del XX secolo, finalizzati alla modernizzazione dei sistemi di custodia, classificazione e circolazione delle merci nella capitale. In questo contesto, i Magazzini si affermarono come un'infrastruttura strategica, capace di integrare il trasporto fluviale lungo il Tevere con la rete ferroviaria emergente e con il crescente sistema commerciale urbano (Barreca, 2007).

Dal punto di vista dell'archeologia industriale, il complesso consente di riconoscere una tipologia di architettura funzionale che materializza processi economici, tecnologici e normativi propri di una fase di transizione. Le navate, i porticati, i sistemi di sollevamento e di movimentazione interna, così come l'organizzazione seriale dei volumi, testimoniano una gestione razionalizzata dei flussi mercantili, in linea con modelli europei che influenzarono il progetto, in particolare quelli inglesi e francesi. In questo senso, lo studio dell'edificio offre la possibilità di ricostruire una logica produttiva fondata su una relazione diretta con il fiume: l'arrivo delle chiatte, le operazioni di scarico mediante gru e dispositivi meccanici, lo stoccaggio temporaneo e la successiva distribuzione via terra o su ferro (Stemperini, 2012).

Il paesaggio fluviale operava qui come un'infrastruttura integrante del sistema logistico, e non come semplice sfondo. Il Tevere definiva accessi, ritmi di lavoro e orientamenti spaziali, strutturando la disposizione delle piattaforme e delle circolazioni interne. La ricostruzione di questa organizzazione risulta centrale per comprendere il valore patrimoniale del complesso, così come la sua iscrizione in un territorio nel quale le funzioni industriali convivevano con altre infrastrutture strategiche dell'area Ostiense (Chiavoni, 2002).

Da questa prospettiva, i Magazzini Generali non rappresentano soltanto una testimonianza architettonica, ma costituiscono un dispositivo di lettura di un paesaggio produttivo più ampio, fondato su una relazione attiva tra città, fiume ed economia locale. L'interpretazione archeologica dell'edificio si articola pertanto in modo inscindibile con la lettura del paesaggio fluviale come supporto operativo.

Sulla riva del fiume si configurava il principale nodo di scambio logistico del complesso. In questo punto si concentravano le infrastrutture destinate al trasbordo delle merci tra il sistema fluviale, quello ferroviario e i grandi Magazzini Generali, generando un sistema operativo continuo e fortemente integrato. Le merci accedevano direttamente dalle chiatte attraverso due pontili metallici



dotati di quattro trasportatori aerei con una portata di tre tonnellate ciascuno, che consentivano lo spostamento dei carichi dal fiume alle aree coperte senza fasi intermedie. Questa connessione diretta rendeva il fiume una componente attiva del processo logistico. Parallelamente, i binari ferroviari, collegati direttamente alla stazione di Roma Ostiense, permettevano l'accesso dei vagoni all'interno del complesso attraverso un sistema articolato di piattaforme di carico esterne e interne (Remiddi, 2000).

Una volta all'interno, le merci venivano movimentate nel complesso mediante montacarichi, gru e piattaforme mobili, azionati da una rete di motori elettrici. Tali sistemi consentivano il collegamento tra i diversi livelli dell'edificio e la distribuzione dei carichi in funzione della loro natura.

L'edificio era organizzato per livelli in funzione della tipologia delle merci:

- Piano interrato: celle frigorifere e depositi per liquidi.
- Piano terra e primo piano: caffè e generi coloniali.
- Piani superiori: merci voluminose.

Dopo la fase di stoccaggio, le merci potevano essere redistribuite tramite il trasporto ferroviario, il trasporto urbano su gomma op-

Fig. 1. Planimetria dell'area industriale Ostiense, con individuazione dei Magazzini Generali e delle principali infrastrutture fluviali, ferroviarie e produttive del contesto urbano circostante (elaborazione delle autrici).

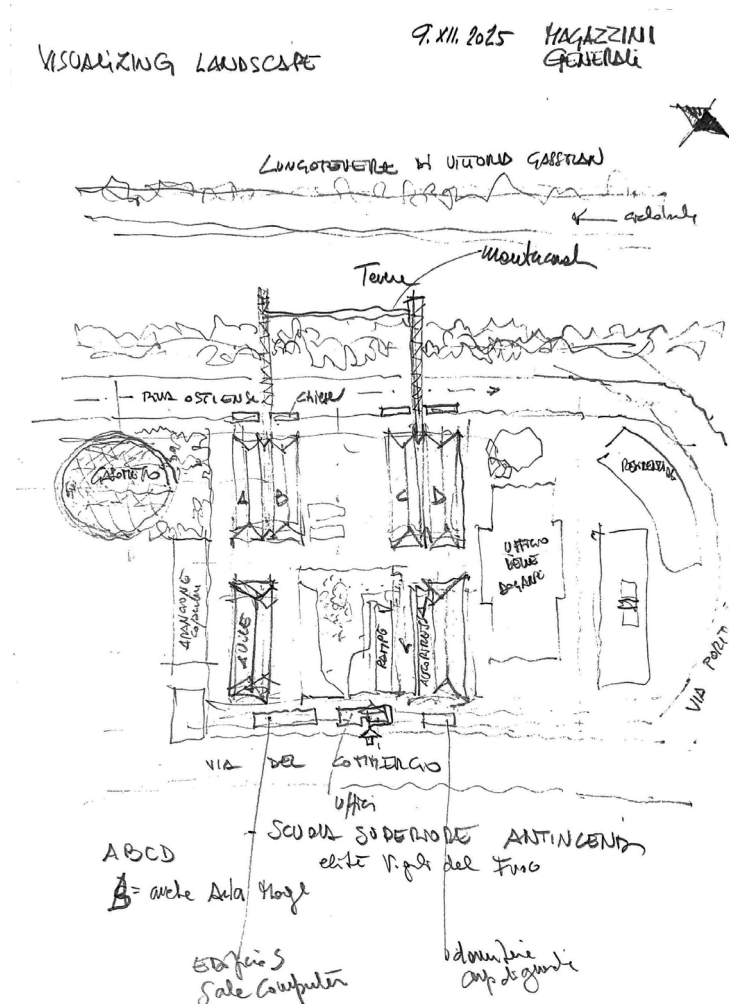


Fig. 2. I Magazzini Generali di Roma. Contesto urbano (elaborazione delle autrici).

pure rimanere in custodia prolungata. L'impostazione del complesso consentiva di mantenere un circuito logistico continuo ed efficiente durante tutto l'arco dell'anno (fig. 4).

Trasformazioni e cambiamento d'uso: da infrastruttura produttiva a edificio con funzione contemporanea

Nel corso del XX secolo, i Magazzini Generali hanno attraversato un processo di trasformazione legato ai cambiamenti nei sistemi di trasporto e nelle modalità di gestione delle merci. La pro-



gressiva riduzione della navigazione interna sul Tevere e il consolidamento del trasporto ferroviario e automobilistico hanno modificato le condizioni che avevano determinato l'origine dell'edificio. Con il venir meno del ruolo del Tevere come via regolare di approvvigionamento, il rapporto operativo tra il fiume e il complesso si è progressivamente indebolito, e la logica spaziale che aveva organizzato il funzionamento originario dei Magazzini ha iniziato a trasformarsi (Parisi, 2005).

La banchina fluviale – un tempo nucleo del sistema di trasbordo – ha gradualmente perso la sua funzione, mentre le attrezzature legate alla movimentazione delle merci sono cadute in disuso. Tra questi dispositivi, i due ponti-gru metallici rappresentano oggi le principali tracce materiali in grado di testimoniare il legame storico con il fiume. Pur rimanendo visibili nel paesaggio, la loro funzione è ormai esclusivamente testimoniale: non partecipano più a un circuito logistico attivo, ma segnano una stratificazione tecnica precedente all'interno del paesaggio contemporaneo.

Parallelamente, l'edificio ha accolto nuovi usi di carattere istituzionale, tra cui l'attuale destinazione a sede del Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco (Caciolai, 2021). Tale rifunzionalizzazione ha ridefinito le modalità di utilizzo e di attraversamento del comples-

Fig. 3. Vista prospettica dei Magazzini Generali di Roma (elaborazione delle autrici).

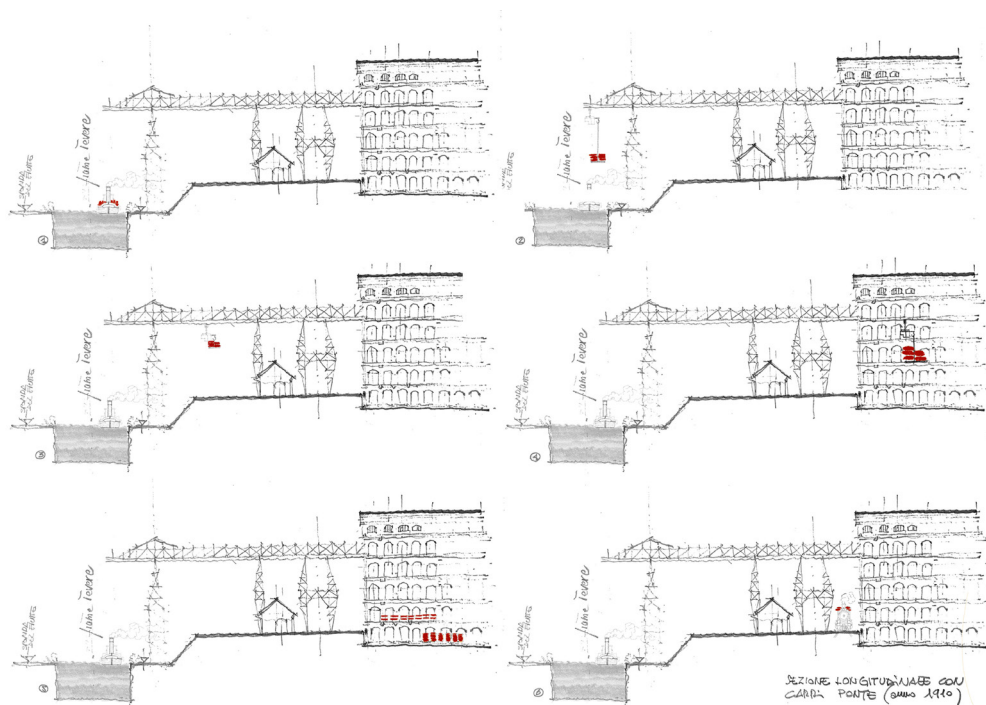


Fig. 4. Sequenza di fotogrammi da animazione sul funzionamento logistico dei Magazzini Generali: percorso della merce dal fiume all'edificio (elaborazione delle autrici).

so, consolidando spazi per attività amministrative, operative e formative all'interno delle antiche navate. Allo stesso tempo, i cortili interni — originariamente concepiti per le manovre e le operazioni di carico e scarico — sono divenuti luoghi destinati ad attività sociali e culturali. In questo modo, l'edificio ha progressivamente orientato il proprio funzionamento verso l'interno e verso il tessuto urbano circostante, piuttosto che verso il fiume, come avveniva nella fase industriale (fig. 5).

Sebbene verso il Tevere si conservino le facciate storiche e le aperture di grande scala, non sussiste più una relazione diretta né operativa con il fronte fluviale. Il fiume permane come limite fisico e visivo, ma non struttura più l'attività del complesso: la sua presenza è riconoscibile nelle orientazioni e in alcune tracce materiali, ma ha cessato di costituire un fronte attivo.

Questo spostamento non va interpretato come una perdita, bensì come una riconfigurazione del rapporto tra architettura, territorio e usi contemporanei, che consente di leggere l'area come un paesaggio stratificato, nel quale convivono funzioni attuali e residui materiali di una precedente fase produttiva. In questo quadro,

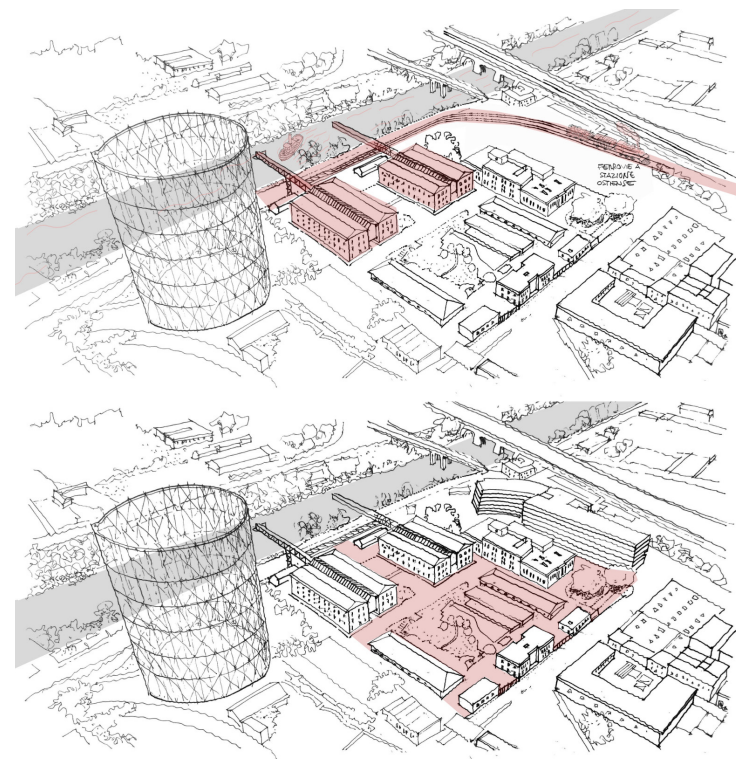


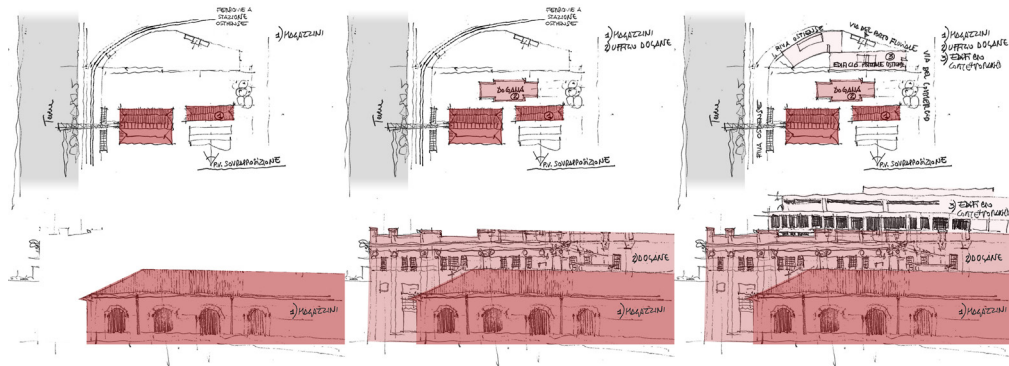
Fig. 5. Confronto assometrico tra la fase industriale e la configurazione attuale dei Magazzini Generali (elaborazione delle autrici).

oggi quest'area presenta una condizione urbana caratterizzata dalla sovrapposizione di diversi strati temporali.

L'architettura industriale dei Magazzini convive con edifici neoclassici come quello della storica Dogana, grandi infrastrutture dismesse come il Gasometro e architetture contemporanee di carattere residenziale che introducono nuovi linguaggi formali.

Questa coesistenza non si configura come una sequenza ordinata, bensì come una stratificazione eterogenea, nella quale permanenze, trasformazioni e innesti recenti costruiscono un paesaggio in continua ridefinizione. In questo modo, il complesso non può essere letto come un oggetto isolato, ma come parte di un sistema urbano più ampio, in cui l'archeologia industriale dialoga con usi istituzionali, pratiche culturali, eventi temporanei e nuove modalità di fruizione dello spazio pubblico (StanKovich, 2017).

La convivenza di edifici di epoche differenti con funzioni diverse personalizza e rende unico il paesaggio urbano ed è proprio attraverso il disegno dal vero di queste condizioni che si sono realizzate visuali significative (fig. 6).



Metodologia grafica

La metodologia di visualizzazione prende avvio dall'elaborazione di *croquis* analogici, realizzati a mano libera durante i percorsi di osservazione all'interno dell'edificio e nel suo contesto. Questi disegni costituiscono una prima approssimazione sensibile al paesaggio industriale, consentendo di registrare proporzioni, relazioni spaziali, orientamenti verso il fiume e la presenza di strutture tecniche residuali. Il loro carattere manuale e schematico permette di cogliere elementi che la fotografia tende a omogeneizzare: la direzione dei flussi, i vuoti operativi, le tensioni tra spazi interni, cortili e fronte fluviale (Chiavoni et al, 2024).

A questa fase di osservazione si è affiancato un sopralluogo approfondito all'interno del complesso, condotto insieme a membri del Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco, attuali utilizzatori dell'edificio. Il confronto diretto con gli operatori ha permesso di integrare alla lettura spaziale una testimonianza operativa, utile a comprendere il funzionamento contemporaneo degli ambienti, le modalità d'uso, i percorsi interni e le trasformazioni intervenute rispetto all'organizzazione originaria. Tali informazioni, non sempre rintracciabili nella documentazione d'archivio, hanno orientato sia l'interpretazione dei *croquis* sia le successive elaborazioni grafiche.

A partire da questa base, costituita dall'osservazione diretta, dal disegno manuale e dalla testimonianza d'uso diretta, si sviluppa una seconda fase di lavoro in ambiente digitale. Su ciascun disegno vengono costruite sequenze grafiche finalizzate a rappresentare il movimento: lo spostamento delle merci dal fiume, le traiettorie interne, gli usi contemporanei dei cortili e i

Fig. 6. Sequenza di fotogrammi da animazione sulla sovrapposizione della complessità urbana nell'area dei Magazzini Generali (elaborazione delle autrici).

percorsi visivi che oggi strutturano la percezione del complesso. Ogni sequenza funziona come un fotogramma di un'azione spaziale, nel quale si sovrappongono linee di forza, frecce, gesti e tracciati capaci di rendere leggibile la logica dinamica dell'edificio in differenti momenti storici.

La sovrapposizione e la variazione di questi fotogrammi consentono di produrre brevi animazioni – assimilabili a GIF – nelle quali diventa visibile la trasformazione del rapporto edificio–fiume e lo spostamento progressivo dei flussi verso l'interno del complesso e verso la città. L'animazione non intende ricostruire in modo letterale il funzionamento originario, ma piuttosto mostrare come il sistema logistico fluviale e interno possa essere reinterpretato in termini di movimento all'interno del paesaggio contemporaneo.

In questo senso, la metodologia integra osservazione diretta, disegno manuale e sperimentazione digitale per costruire una lettura diacronica del paesaggio industriale. L'animazione finale è concepita come uno strumento di pensiero: un dispositivo capace di rendere visibile ciò che non è più operativo, ma che continua a strutturare il modo in cui l'edificio si relaziona con la città e con il fiume.

Conclusioni

I Magazzini Generali si configurano come un esempio emblematico di archeologia industriale che, pur avendo modificato il proprio funzionamento per rispondere alle esigenze e alle domande contemporanee, ha mantenuto una forte riconoscibilità all'interno del paesaggio urbano, contribuendo in modo significativo alla memoria collettiva della città.

Questo paesaggio può essere interpretato come un archivio stratificato, composto da molteplici strati storici, infrastrutturali e d'uso che coesistono simultaneamente e che, di conseguenza, non si manifestano in modo esplicito nell'esperienza percettiva immediata.

In questo contesto, il linguaggio grafico permette di discretizzare tale complessità, scomponendo i differenti livelli informativi attraverso la sovrapposizione di layer e la costruzione di sequenze visive. In particolare, il disegno ha consentito di mettere in evidenza processi complessi come i flussi logistici originari e attuali, il ruolo operativo del fiume e le riconfigurazioni d'uso. In tal modo, la

rappresentazione grafica opera come uno strumento di archiviazione attivo, capace di mettere in relazione fonti eterogenee, documenti storici, rilievi, testimonianze orali e osservazioni dirette all'interno di un unico dispositivo visivo.

La sequenza di disegni, elaborazioni digitali e animazioni costituisce un archivio visivo che offre la possibilità di una nuova lettura critica del paesaggio industriale, rendendo visibili relazioni e dinamiche spaziali, funzionali e temporali che altrimenti risulterebbero difficilmente leggibili.

Il dialogo tra il registro analogico e il digitale configura un dispositivo grafico ibrido, capace di coniugare interpretazione, analisi e narrazione visiva, esprimendo con chiarezza la complessità del paesaggio. Questo metodo integrato può risultare replicabile per l'analisi dei paesaggi industriali marginali, contribuendo così al dibattito sul ruolo della rappresentazione nella lettura, interpretazione e valorizzazione del patrimonio urbano contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

Barreca, L. (2002). *Magazzini generali in Roma*. Ministero dell'Interno, Dipartimento dei Vigili del Fuoco del Soccorso Pubblico e della Difesa Civile Bagatto Libri.

Barreca, L. (2007). I magazzini generali di Roma. In: E. Torelli Landini (Ed.), *Roma: Memorie della città industriale. Storia e riuso di fabbriche e servizi nei primi quartieri produttivi*. Palombi.

Caciolai, M., & Fiorillo, A. (2021). *Istituto superiore antincendi: La scuola di alta formazione del Corpo Nazionale dei vigili del fuoco*. Direzione Centrale per la Formazione. Available at: https://fliphtml5.com/ISA_1/wnet/Opuscolo_ISA_stampa/ (accessed 17 December 2025).

Chiavoni, E. (2002). Archeologia industriale a Roma: Un'analisi attraverso il disegno. *Disegnare Idee Immagini*, 13(25), 82–89.

Chiavoni, E., Porfiri, F., Rebecchini, F., & Trivi, M. B. (2024). Teatro India a Roma: Forma, struttura e proporzione nel paesaggio industriale. In: F. Bergamo, A. Calandriello, M. Ciammaichella, I. Friso, F. Gay, G. Liva, & C. Monteleone (Eds.), *Misura / di-*

smisura: Ideare, conoscere, narrare (pp. 1179–1195). FrancoAngeli.

Istituto Luce Cinecittà. (n.d.). Roma, visita di un gruppo di commercianti ai nuovi Magazzini generali [Video]. YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rdBCnHOd5iU>

Parisi, G. (2005). Ex magazzini generali al porto fluviale: Obiettivo sicurezza. In: *Roma: Il futuro è in cantiere. Dall'archeologia industriale alla nuove architettura*. Edilazio.

Remiddi, G., Greco, A., Bonavita, A., & Ferri, P. (2000). *Il moderno attraverso Roma: Guida a 200 architetture e alle loro opere d'arte*. Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Analisi della Città.

Stankovic, N. (2017). *Re-claiming an industrial area of Mira Lanza in the city of Rome: Rediscovery of historical urban evidence, reuse of abandoned industrial heritage, strategy of urban design* (Master's thesis). TU Delft.

Stemperini, G. (2012). I magazzini generali di Roma: Dai progetti ottocenteschi al declino. *Roma moderna e contemporanea*, 20(1), 65–109.

Technology for All. (2018). Location 2018. Available at: <https://www.technologyforall.it/edizioni-precendenti3/tfa2018/location2018> (accessed 17 December 2025).

The Key to Rome. (2021). Quartiere Ostiense: Il passato industriale di Roma. Available at: <https://thekey-torome.it/2021/06/22/quartiere-ostiense-industriale-roma/> (accessed 17 December 2025).

Virlouvet, C. (2013). I magazzini generali di Roma e il nuovo porto fluviale: Dai progetti ottocenteschi al declino. In: *Roma, le Tibre, le littoral*. <https://doi.org/10.58079/ts3t>

Emanuela Chiavoni¹, Camila Martín², María Belén Trivi²

¹Università La "Sapienza" di Roma
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

²Universidad Nacional de La Plata
Laboratorio de Experimentación Gráfica Proyectual del Habitar
emanuela.chiavoni@uniroma1.it, cmartin@fau.unlp.edu.ar, mariabelen.trivi@uniroma1.it

Paesaggi religiosi inaccessibili. I monasteri della Repubblica dell’Athos

**Luigi Corniello, Alessandro Iaselli, Jacopo Chierchiello, Mario Sansone,
Cristina Cennamo, Gianluca Gioioso**

.....

Lo studio propone i risultati delle campagne di rilievo architettonico, condotte nel paesaggio della fascia costiera occidentale della penisola dell’Athos in Grecia. Scarna è l’attuale documentazione bibliografica incentrata, nella maggior parte dei volumi, su una descrizione storico artistica delle opere pittoriche presenti nei Monasteri nonché su taccuini di viaggio dei visitatori. Attraverso le fasi disciplinari d’indagine, quali rilievo digitale, nuvola dei punti, elaborazione delle superfici piane e modellazione 3D, si propone un percorso di conoscenza del terzo braccio della penisola Calcidica relativamente alle architetture religiose. Le ricerche sono state sviluppate, nella parte iniziale, con documentazione fotografica dal mare, mentre, in una successiva fase si è proceduto al rilievo in situ dei Monasteri della costa occidentale. Le attività di rilievo strumentale, realizzate attraverso l’ausilio di droni

quadrielica e fotogrammetria terrestre, hanno interessato il Monastero di San Dionisio, il Monastero di Xeropotamo, il Monastero dello Zografo, il Monastero del Dochiario, il Monastero di Simonpetra, il Monastero di San Paolo, il Monastero di Senofonte, il Monastero di San Gregorio, il Monastero di San Pantaleimon e il Monastero di Costamonita. La ricerca mira ad esporre, per la prima volta, i rilievi inediti strumentali eseguiti nel paesaggio della comunità dell’Athos, avversa da secoli all’accesso di turisti e curiosi.

Paesaggio

Rilevo

Strumenti

Monasteri

Athos

Introduzione

Nell’ambito delle ricerche sul paesaggio condotte dal gruppo disciplinare del disegno del DADI, è di notevole interesse l’indagine sulla fascia costiera occidentale della penisola del Monte Athos, un territorio autonomo interno alla Repubblica Ellenica ma dotato di uno statuto speciale di autogoverno, sito presso l’ultima delle tre penisole della regione chiamata Calcidica. L’attuale documentazione bibliografica incentrata, nella maggior parte dei volumi, ad una descrizione storico artistica delle opere pittoriche presenti nei Monasteri nonché a taccuini di viaggio dei visitatori che ne hanno scalato vette e ripidi sentieri è scarna nella documentazione grafica e nei rilievi dei volumi architettonici. Numerosi sono i viaggiatori celebri (architetti, filosofi, scrittori, registi) che dalle pendici della Montagna Sacra hanno tratto ispirazione per le loro opere: il famoso romanzo Il nome della rosa di Umberto Eco è stato ispirato dal suo viaggio nell’Athos. Anche Le Corbusier visita il Monte ed alcuni riferimenti sono individuabili nel suo lavoro del 1960 ovvero il Monastero Cattolico di Tourette a Lione, in Francia, la cui struttura può essere paragonata al complesso monastico di Dionisiou. Nel corso dei secoli la comunità monastica dell’Athos, dedita alla vita eremitica, ha custodito le tradizioni sociali dei circa 1500 monaci ortodossi e le geometrie architettoniche degli edifici comunitari, delle chiese, delle strutture di servizio, dei dormitori e delle celle solitarie (Burridge, 1996; Capuani 1997, 1988).

Il paesaggio e l’architettura

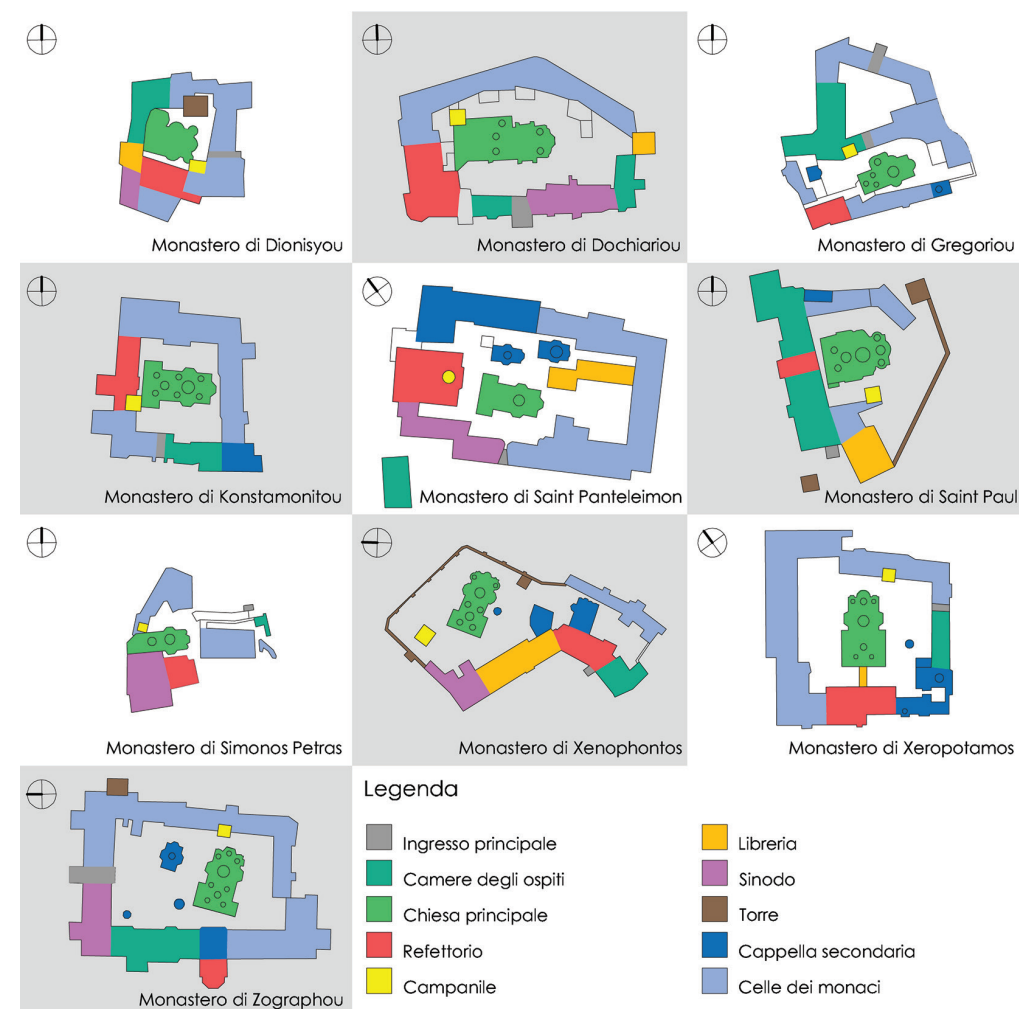
Nella definizione della ricerca risulta di particolare interesse lo studio degli spazi in cui si svolge la vita monastica. Le attività hanno interessato il Monastero di San Dionisio, il Monastero di Xeropotamo, il Monastero dello Zografo, il Monastero del Dochiario, il Monastero di Simonpetra, il Monastero di San Paolo, il Monastero di Senofonte, il Monastero di San Gregorio, il Monastero di San Pantaleimon e il Monastero di Costamonita. Il Monastero di Dionisiou, costruito nella metà del XIV secolo dal monaco Dionysious di Koryssos, fu distrutto nel 1535 da un incendio e, successivamente ricostruito conservandone, fino ai giorni nostri, la sua forma architettonica. Le strutture, realizzate su uno sperone di roccia a picco sul mare, risultano di minori di-



mensioni rispetto alla superficie calpestabile degli altri complessi. Il monastero è caratterizzato da una chiesa centrale con tornata da varie cappelle con affreschi ed un refettorio terminato nel 1603. Di particolare interesse è la torre difensiva, costruita nel 1520, che attualmente custodisce la preziosa biblioteca del Monastero con numerose opere d'arte tra le quali icone e manoscritti miniati.

Il Monastero di Xenophontos è sito in riva al mare, tra le strutture di Docheiariou e San Panteleimonos, ed è dedicato a San Giorgio. Nella bibliografia storica viene citato nel XI sec., quando

Fig. 1. I Monasteri del Monte Athos. Individuazione planimetrica delle strutture (in rosso i Monasteri oggetto della ricerca).



dopo una lunga attività commerciale e culturale viene distrutto e ricostruito. La quinta a mare presenta una grande apertura d'ingresso sovrastata da quattro piani di cui uno mansardato. La parte inferiore della costruzione è caratterizzata da una struttura in pietra con archi e contrafforti sormontata da ballatoi in legno colorato in rosso ed azzurro. Di grande interesse è la biblioteca dove sono presenti 300 manoscritti, oltre 4.000 libri e numerose icone in mosaico.

Il Monastero di Zografou fondato secondo la tradizione nel X sec., è dedicato a San Giorgio e situato su un pendio della parte

Fig. 2. I Monasteri del Monte Athos. Schemi grafici delle funzioni a confronto.

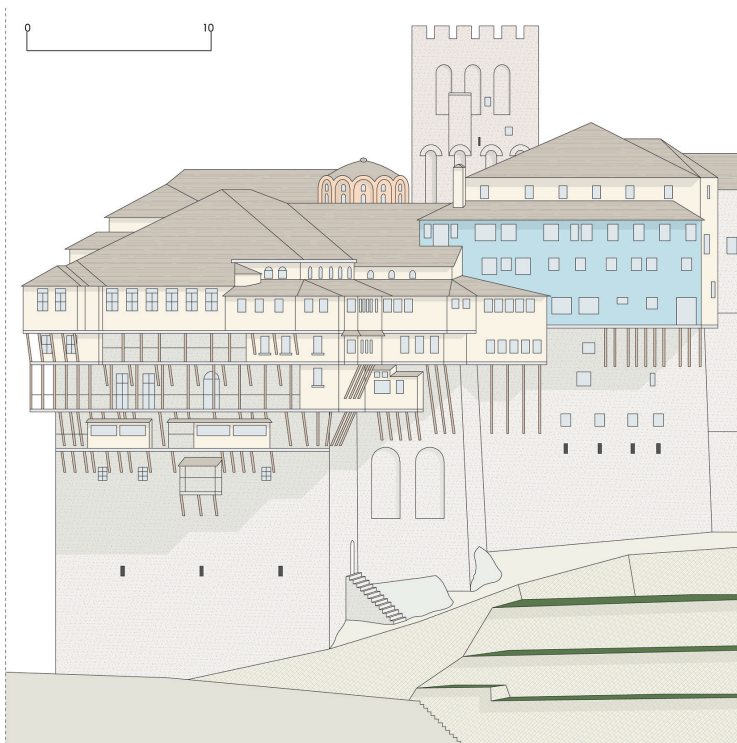


Fig. 3. Il Monastero di San Dionisio. Particolare del prospetto occidentale.

sud-ovest della penisola del Monte Athos (Crisan, 2016; Della Valle, 2007; Farides, 2010; Muresu, 2014; Pentzikis, 2003; Trumler, 2009). Nel periodo tardo bizantino viene distrutto dai pirati e ricostruito con il sostegno finanziario dei sovrani dell'Europa orientale. Per tale motivazione, la prevalenza dei monaci residenti proveniva dalla Bulgaria, dalla Serbia ed in parte, dalla Grecia. I volumi che caratterizzano le strutture nella corte centrale sono ricoperti da cupole in zinco ramato. Sono, inoltre presenti due laboratori per la pittura e la realizzazione di icone religiose ed una biblioteca con 126 manoscritti in lingua greca e 388 in lingua slava.

Il Monastero di Dochiariou, sito in riva al mare, fu fondato nella seconda metà del X secolo. La struttura, attualmente, è raggiungibile attraverso un molo di attracco per piccole e medie imbarcazioni atte a rifornire di beni non autoprodotti. Il complesso monastico si sviluppa sul pendio della montagna con diverse forme geometriche quali i parallelepipedi dei volumi principali, le sfere e le semisfere delle cupole delle chiese e delle cappelle, le piramidi e i coni delle coperture. Di notevole interesse sono i due

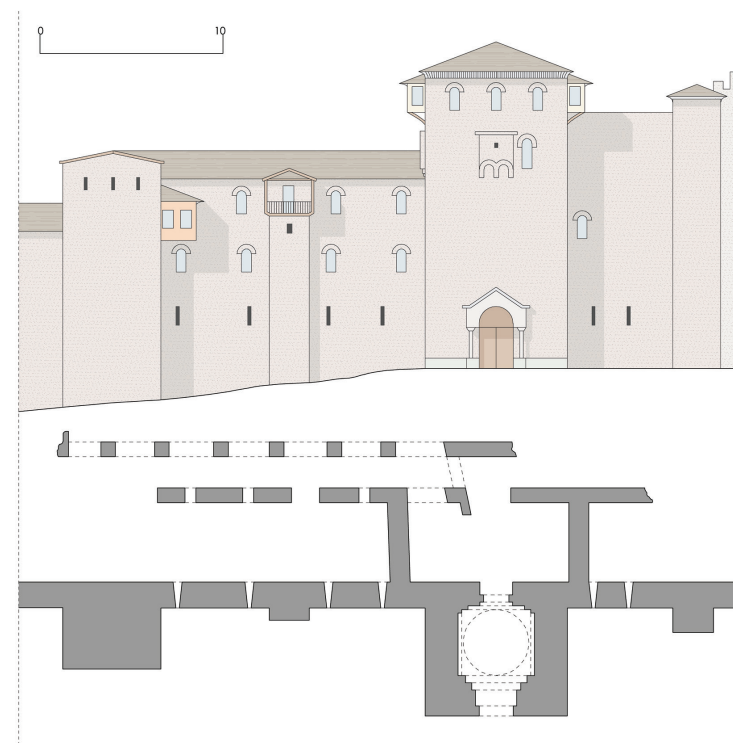


Fig. 4. Il Monastero del Dochiario. Particolare del prospetto principale.

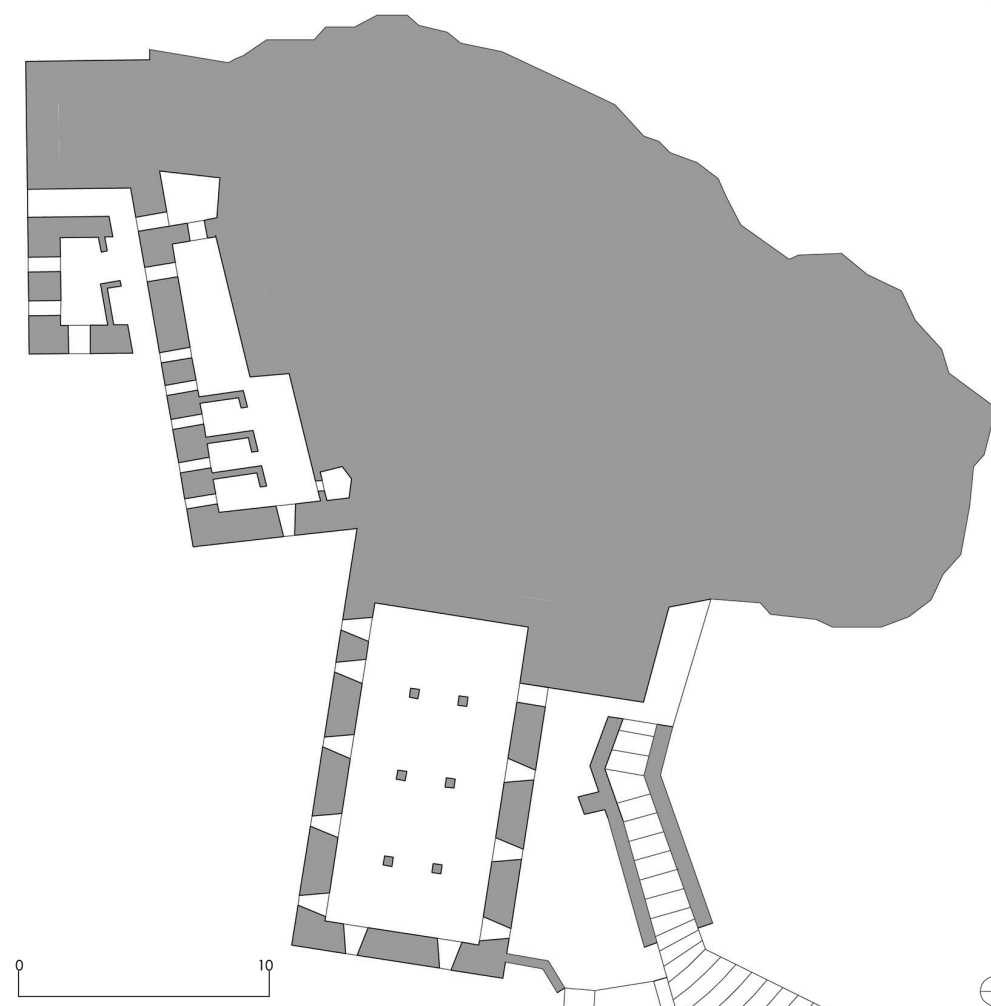
refettori posizionati parallelamente alla linea di costa con il refettorio vecchio sul mare, databile al 1675, e quello nuovo in collina del 1700, sovrastati dal Katholikon, ovvero la chiesa principale edificata sui resti delle mura di un edificio religioso più antico. Il Monastero presenta, inoltre, una torre di guardia ed una biblioteca con circa 900 manoscritti.

Il Monastero di Simonopetra è caratterizzato da un maestoso edificio a sette piani ed è dedicato alla nascita del Cristo. La struttura sita a 230 metri sul livello del mare è composta da due complessi architettonici posizionati rispettivamente a valle, con funzione di approdo per le imbarcazioni provenienti dai centri abitati della vicina Ouranopoli, ed a monte, ovvero la residenza dei monaci e i luoghi della preghiera. Il corpo di fabbrica sul mare, dotato di piccolo porto e rimessa per le barche presenta una torre di guardia in pietra. In posizione panoramica, rivolta verso sud, il Monastero è composto da due porzioni edificate: la prima con la chiesa, il refettorio ed una torre; la seconda, invece, interamente adibita alle residenze per i monaci con celle e servizi. Nel corso dei secoli, il fabbricato è stato



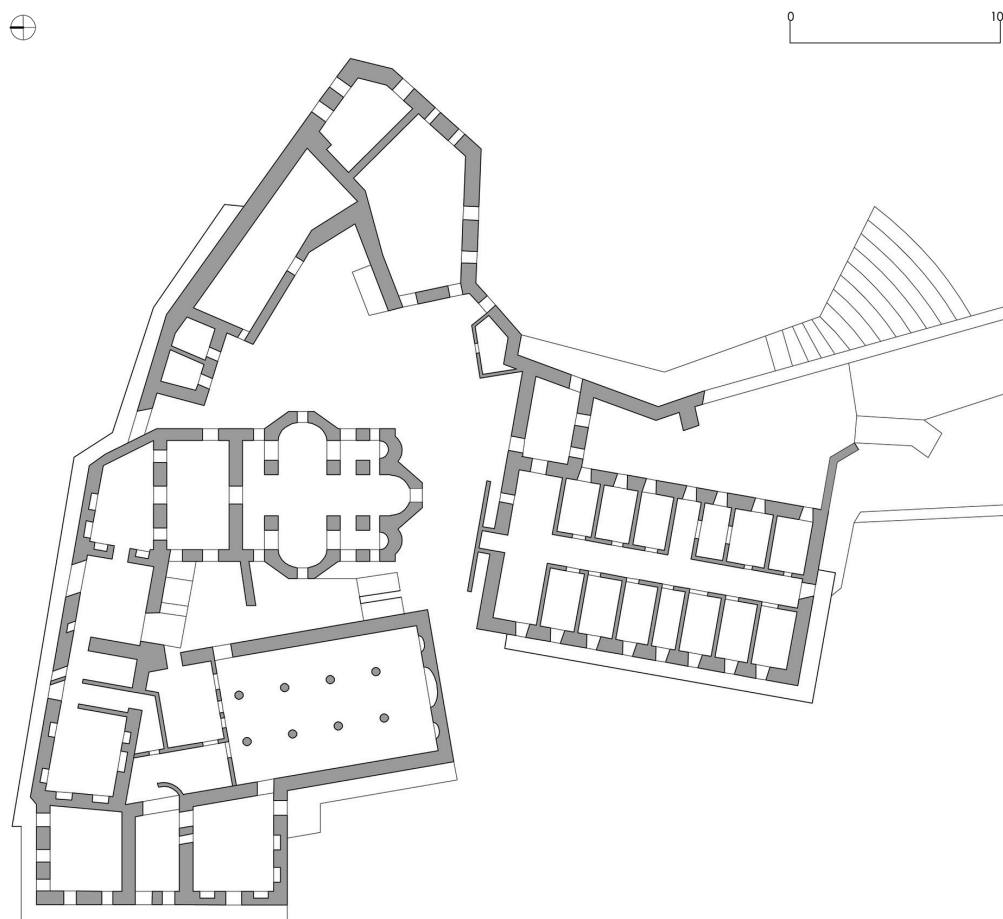
distrutto da numerosi incendi e più volte ricostruito attraverso donazioni provenienti dalla Russia. Il Monastero di San Paolo, dedicato alla presentazione del Cristo al Tempio, fu distrutto e ricostruito numerose volte nel corso dei secoli: tale stratificazione architettonica è individuabile nelle forme delle costruzioni risalenti ad epoche diverse. Il complesso religioso, attualmente frequentato da una comunità di 30 monaci, presenta 12 cappelle per la preghiera di cui, la più importante, è quella dedicata a San Giorgio, con affreschi di scuola cretese risalenti al 1555. Di grande interesse è la biblioteca contenente 494 manoscritti ed un totale di circa 12.500 libri.

Fig. 5. Il Monastero del Dochiario. Particolare del prospetto occidentale.



Il Monastero di Grigoriou, attualmente abitato da una confraternita di 70 monaci, è costruito in riva al mare, nel lato sud-ovest della penisola, tra i monasteri di Dionysiou e Simonopetra ed è dedicato a San Nicola. La quinta edificata sul mare presenta un volume parallelepipedo caratterizzato da ballatoi aggettanti in legno decorati con pilastri ed archi. La struttura è caratterizzata da due corti interne ed una possente murazione retrostante che protegge il Monastero dalle frane della montagna. La corte d'ingresso, rivolta a nord accoglie le celle dei monaci, ed assolve alle funzioni di filtro per la seconda caratterizzata dalla presenza della

Fig. 6. Il Monastero di Simonpetra. Planimetria piano ipogeo.



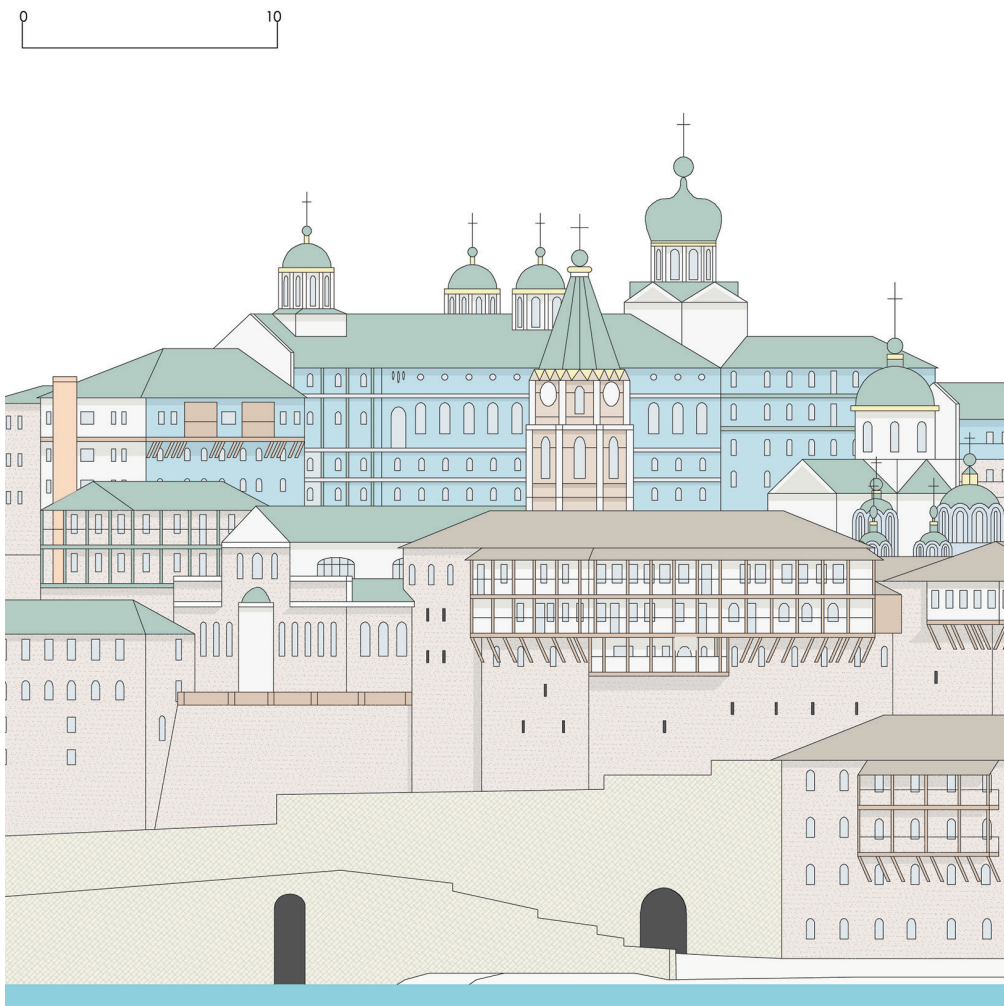
chiesa principale risalente alla metà del XVIII sec. Il Monastero di S. Panteleimon, edificato in una zona pianeggiante in riva al mare, è costituito da numerosi edifici quali: un corpo principale di forma rettangolare caratterizzato dalla presenza di alcune strutture quali chiese e cappelle; un edificio a forma di "L" che segue la linea di costa. Quest'ultimo assolve alla funzione di romitorio per i monaci ed i pellegrini che si recano in visita o in preghiera. Il Monastero presenta 15 cappelle e numerosi spazi per la realizzazione di oggetti sacri come, ad esempio, una falegnameria. La biblioteca contiene 1320 manoscritti greci e 600 slavi e oltre 20.000 libri greci e russi. Di grande interesse l'utilizzo delle cromie del rosso e del verde nei tetti, ovvero coppi in cotto e superfici in rame che contrastano con il bianco dei paramenti murari ador-

Fig. 7. Il Monastero di Simonpetra.
Planimetria piano terra.



nati con ballatoi e balconi in legno. Il Monastero di Konstamontou è sito in una foresta, a 200 metri sopra il livello del mare, a 50 minuti di distanza dalla costa. La realizzazione del piccolo edificio con corte centrale si deve ad un eremita che desiderava trascorrere il proprio tempo in solitudine e preghiera a contatto con la natura. L'attuale complesso ha subito numerosi rimaneggiamenti dovuti a ricostruzioni successive ad incendi: si individuano quelle del XIV secolo, del 1360 e del 1433. A seguito delle ricostruzioni il paramento murario si presenta in pietra locale ed il tetto in cotto rosso riducendo al minimo la presenza di legni in facciata ed in copertura. Nella corte è sita la chiesa principale con sei lanterne in copertura rivestite in rame ed un piccolo edificio adibito a biblioteca.

Fig. 8. Il Monastero di San Gregorio.
Particolare del prospetto occidentale.



La conoscenza delle architetture

Le fasi consolidate della disciplina della rappresentazione, quali rilievo digitale, nuvola dei punti, elaborazione delle superfici piane e modellazione 3D, hanno consentito un percorso di conoscenza del terzo braccio della penisola Calcidica sia relativamente alle architetture religiose, sia in merito alle funzioni attuali e storiche dei dieci Monasteri oggetto della ricerca.

Le ricerche sono state sviluppate, nella parte iniziale, con documentazione fotografica scattata dal mare, al fine di realizzare

Fig. 9. Il Monastero di San Pantaleimon. Particolare del prospetto occidentale.

un'adeguata campagna illustrativa di documentazione dei manufatti; in una seconda fase, dopo le difficili procedure di visto per l'accesso ai siti, si è proceduto al rilievo in situ dei Monasteri della costa occidentale.

Di grande importanza è il progetto delle prese, cioè la definizione dei punti di ripresa dai quali vengono effettuate le misurazioni. Tale progetto ha tenuto conto delle dimensioni effettive dei Monasteri sia per la fase svolta dal mare sia per le successive indagini da terra. È stato, quindi, redatto un progetto di rilievo che ha necessitato di maggiore attenzione in quanto era necessaria la sovrapposibilità tra le immagini ed il loro corretto allineamento. La caratterizzazione delle riprese ha consentito la definizione di alcune procedure di filtraggio delle immagini al fine di determinare il maggiore abbattimento di rumore e il mantenimento della configurazione geometrica data dalle forme dei Monasteri.

La dimensione del dettaglio architettonico, costituito spesso da infissi, paramenti murari e ballatoi, ha costituito un ulteriore parametro per la realizzazione delle nuvole di punti sia in base all'ottica utilizzata sia in relazione alla maglia prestabilita per le fasi del rilievo. In rapporto alla finalità del rilievo, ovvero la documentazione grafico-geometrica, si è tenuto conto delle caratteristiche dimensionali e di occlusione, della riflessione del materiale e del rapporto di dettaglio.

La poca libertà di movimento, causata dalle riprese effettuate in barca per cui è stato necessario considerare la relativa oscillazione dovuta al moto ondoso marino, ha notevolmente influito sulla campagna di rilievo e sul processing dei dati raccolti. Le immagini catturate sono state interpolate con misurazioni poste in tre punti diversi. Il rilievo è stato eseguito sia dal centro, perpendicolarmente ai singoli Monasteri, sia nei punti laterali al fine di raccogliere il maggior numero di triangoli per la realizzazione del modello digitale di rilievo.

A seguito della campagna di rilievo dal mare e terrestre, è stato effettuato il processing dei dati raccolti. Di grande importanza è l'allineamento delle immagini attraverso il software digitale. Per il controllo dell'errore la sovrapposizione è stata calcolata nella misura del 40% tra un'immagine ed un'altra con una visione simmetrica da due vertici verso uno stesso punto di presa.

Le immagini ricavate dagli scatti dal mare non hanno evidenziato problemi di scarsa sovrapposizione nella generazione delle mesh, in quanto sia numericamente idonee sia per la condizione

di luce. Le mesh sono state fuse in un'unica immagine con caratteristica poligonale.

Tale attività ha determinata la creazione di merge immagini della nuvola dei punti. Le geometrie ottenute sono state realizzate utilizzando la densità massima dei vertici dei poligoni riducendo al massimo il controllo automatico delle superfici. La fase di editing, invece, è stata sviluppata segnando ed eliminando gli errori tipologici relativi all'acquisizione delle immagini, maggiormente per la fase svolta dalla barca, ed ai successivi processi di allineamento delle nuvole dei punti. Successivamente, anche se in parte minore, si è reso necessario l'intervento manuale per la chiusura delle lacune presenti nelle superfici meno esposte.

La nuvola dei punti realizzata ha, quindi, subito un controllo del rumore esterno causato dalle molteplici condizioni ambientali presenti in sito. Successivamente sono state realizzate le planimetrie e le sezioni principali al fine di documentare i complessi monastici dell'Athos (Apollonio, 2010; Barba & Cardone, 2013)..

Conclusioni

Nelle indagini condotte si evidenziano le difficoltà nel rilevare le architetture in rapporto al paesaggio circostante ed all'inaccessibilità di alcuni spazi dedicati alla preghiera dei monaci. Di grande interesse è il processo operativo illustrato sia in base alle problematiche emerse sia per le soluzioni adottate nelle fasi di conoscenza.

La ricerca espone, per la prima volta, i rilievi inediti strumentali (Amoruso, et. al. 2010; Bianchini, 2011; Manfredini & Remondino, 2011) eseguiti nella comunità dell'Athos, avversa da secoli all'accesso di studiosi, turisti e curiosi.

Le attività di rilievo strumentale, realizzate attraverso l'ausilio di droni quadrielica e fotogrammetria terrestre, hanno interessato la parte occidentale della terza penisola Calcidica ovvero il Monastero di San Dionisio, il Monastero di Xeropotamo, il Monastero dello Zografo, il Monastero del Dochiario, il Monastero di Simonpetra, il Monastero di San Paolo, il Monastero di Senofonte, il Monastero di San Gregorio, il Monastero di San Pantaleimon e il Monastero di Costamonita. Una conoscenza di architetture inaccessibili incastonate in un paesaggio di notevole interesse tra la terra e il mare.

Riferimenti bibliografici

Amoruso, G., Apollonio, F.I., Remondino, F. (2010). *Caratterizzazione strumentale di sensori attivi a tempo di volo e a triangolazione. Utilizzo di laser scanner su superfici marmoree di epoca romana*, Scuola Normale di Pisa.

Apollonio, F.I. (2010). *La modellazione digitale*, Clueb.

Barba, S., Cardone, V. (2013). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*, Maggioli.

Bianchini, C. (2011). *Rilievo Modellazione e Studio Geometrico delle Cupole*, Edizioni PreProgetti.

Burridge, P. (1996). The architectural development of the Athonite monastery. In A. Bryer & M. Cunningham (a cura di), *Mount Athos and Byzantine monasticism*, Routledge, pp. 171-188.

Capuani, M. (1988). *Monte Athos. Baluardo monastico del Cristianesimo orientale*, Europa.

Capuani, M. (a cura di). (1997). Il patrimonio artistico. In *Athos, le fondazioni monastiche, un millennio di spiritualità e arte ortodossa*, Jaca Book.

Crisan, N. (2016) *Athos. The Holy Mountain*, Accent Print.

Della Valle, M. (2007). *Costantinopoli e il suo impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Jaca Book.

Farides, C. (2010). *Monte Santo. Il giardino della Madonna*, Rekos.

Manfredini, A.M., Remondino, F. (2010). *Modellazione 3D da immagini. Pipeline fotogrammetrica*, Scuola Normale di Pisa.

Muresu, M. (2014). Architettura sacra mediobizantina dal Monte Athos (Grecia), il caso di Ravdouchos. In *ArcheoArte*, 3, 271-284.

Pentzikis, G.N. (2003). *Mount Athos*, Athens print

Remondino, F. (2011). Rilievo e modellazione 3D di siti e architetture complesse. *Disegnarecon*, dicembre 2011, 90-98.

Trumler, G. (2009). *Athos. L'orto della Madonna*, Adam Editions.

Luigi Corniello¹, Alessandro Iaselli¹, Jacopo Chierchiello¹, Mario Sansone¹, Cristina Cennamo², Gianluca Gioioso¹

¹Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

²Regione Campania - Consiglio Regionale della Campania

luigi.corniello@unicampania.it, alessandro.iaselli@studenti.unicampania.it,
jacopo.chierchiello@studenti.unicampania.it, mario.sansone1@studenti.unicampania.it,
cristina.cennamo@gmail.com, gianluca.gioioso@unicampania.it

Ricucire i paesaggi feriti.

I casi di Kos e di Molfetta

Nicola Antonio Corallo, Alessandro Benedetto Iacovelli

Il contributo, prodotto a seguito di attività didattiche e di ricerca condotte in ambito accademico, integrate con approfondimenti individuali, affronta il tema della rappresentazione dei paesaggi marginali assumendo come riferimento critico la dicotomia tra il canone estetico, storicamente assunto dalla normativa come criterio di tutela, e la realtà diffusa dei paesaggi degradati che caratterizzano numerosi contesti contemporanei. Attraverso due casi studio, un'area archeologica inserita nel tessuto di un isolato residenziale e un complesso conventuale ai margini della città, la ricerca propone un approccio integrato in cui il rilievo manuale costituisce il primo strumento di conoscenza e, combinato con tecniche digitali, consente di restituire criticamente le forme e le trasformazioni dei luoghi. Il disegno, inteso come processo continuo, accompagna tutte le fasi, dall'osservazione diretta alla lettura diagnostica fino alla visualizzazione delle potenzialità progettuali, restituendo con-

tinuità e leggibilità al paesaggio. Attenzione è rivolta ai paesaggi olfattivi, considerati come componente percettiva spesso trascurata ma determinante nella costruzione identitaria dei luoghi. L'obiettivo è rendere visibile ciò che normalmente rimane escluso, approfondendo cause e manifestazioni del degrado con l'intento di orientare un processo consapevole di tutela e rigenerazione del patrimonio.

Heritage
Visualization
Conflict
Forgotten Landscapes

Introduzione e presentazione dei casi

Il processo di riconoscimento normativo del Paesaggio in Italia ha origine nel 1905 con la legge per la salvaguardia della Pineta di Ravenna [1]; pochi anni più tardi la Legge Bottai [2] tutela le "bellezze panoramiche" definendole "quadri naturali" in virtù della loro "non comune bellezza" [3], assumendo dunque il valore estetico come unico criterio per l'azione di tutela. In questo contesto, il vincolo assume la funzione di 'presidio del bello'. L'evoluzione normativa conduce, nel 1985, ad un ampliamento dell'oggetto della tutela, aprendo la strada a una lettura del paesaggio in senso integrale (A. Predieri, 1969), inteso come insieme di valori che vanno oltre la sola componente visiva. Sulla base di questa nuova consapevolezza la tutela non riguarda più soltanto i 'paesaggi dell'eccellenza', armonici e piacevoli allo sguardo, ma anche quelli ordinari, spesso degradati e ossimorici. Sebbene oggi, in coerenza con questa prospettiva, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio definisca quest'ultimo come "il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni" [4], tanto nell'immaginario disciplinare quanto nelle prassi applicative, il *locus horribilis* continua spesso a rimanere marginale rispetto all'idea di paesaggio. Persistenza che emerge da un passaggio del Codice che, a più di un secolo dalle prime normative, fa un passo indietro e continua a richiamare l'espressione di ascendenza crociana "le ville, i giardini e i parchi [...] che si distinguono per la loro non comune bellezza" [5], perpetuando una visione marcatamente estetizzante.

In questo quadro, assume particolare rilievo il tema della trasformazione del paesaggio, da intendersi non come 'istantanea da cartolina' cristallizzato nel tempo, ma come sistema dinamico continuamente modificato dall'azione dei molteplici attori che con esso interagiscono. In virtù di ciò, le trasformazioni possono prodursi anche attraverso processi di degrado, conflitto e abbandono, generando paesaggi marginali, trascurati, dimenticati. Per avviare la riqualificazione di questi luoghi sono necessarie modalità interpretative e d'azione differenti dalla tradizionale logica di tutela vincolistica: approcci privi di schemi predefiniti, sensibili alle dinamiche che hanno prodotto il degrado, capaci di riconoscere i caratteri peculiari dei luoghi, orientandone il mutamento verso una nuova qualità. In questo quadro teorico, la visualizzazione, nella sua declinazione analogica e digitale, si configura

come strumento conoscitivo capace di rendere visibili processi, relazioni e trasformazioni, altrimenti nascosti (Bishop & Lange, 2005).

Al fine di conferire concretezza al tema, si presentano di seguito due casi studio nei quali gli strumenti della rappresentazione hanno reso possibile la visualizzazione, dalla conoscenza alla valorizzazione. Il primo esempio riguarda l'area delle cd. Terme del Porto sull'isola di Kos, città al centro di una lunga tradizione di studi italiani che ne ha delineato il profilo di vera e propria 'città archeologica'. Oggi, tuttavia, questo frammento si configura come uno spazio trascurato nonostante la sua rilevanza nel paesaggio portuale della città antica e in quello archeologico della città contemporanea. Il secondo caso prende in esame il complesso dell'ex Convento dei Cappuccini di Molfetta in Puglia, ubicato in prossimità del Pulo [6], all'interno di un'area sottoposta a vincolo archeologico. L'edificio si colloca ai margini del tessuto urbano della città, in adiacenza alla fascia di espansione più recente, configurandosi come un elemento di cerniera tra contesto antropizzato e paesaggio agricolo e carsico. Tuttavia, segnato da un evidente stato di degrado, il complesso contribuisce all'immagine di un paesaggio ferito e dimenticato, assumendo la forma di una soglia interclusa più che di una risorsa paesaggistica nodale.

I due casi mostrano come la documentazione fotografica, il rilievo, il disegno e la restituzione digitale agiscano come pratiche di visualizzazione critica, rendendo leggibili le tensioni tra permanenze storiche e trasformazioni contemporanee in contesti di degrado. Si propone un accostamento tra forme differenti di marginalità che, pur distanti per cronologia, localizzazione e tipologia, condividono strumenti di rappresentazione capaci di mostrare come il patrimonio, sia esso frammento archeologico o edificio tardo-medievale, agisca da lente critica per leggere le tensioni del paesaggio contemporaneo (N.A. C., A.B. I.).

Il caso delle cd. Terme del Porto di Kos

Le ricerche archeologiche sull'isola e la città di Kos prendono avvio a fine Ottocento [7] ma è con l'occupazione italiana del Dodecaneso, in seguito al conflitto italo-turco del 1912, che si strutturò un'azione sistematica e organizzata (Livadiotti, 2016, pp. 63-65) [8]. Il terremoto del 1933 distrusse gran parte dell'edificato

medievale e turco del piccolo centro di Kos (Livadiotti & Rocco, 2012, p. 6), sovrapposto alle strutture della città antica, e rese necessaria una ricostruzione complessiva della città. Prima della redazione del nuovo piano regolatore, Luciano Laurenzi, allora Ispettore archeologo della Soprintendenza, su incarico del Governatore Mario Lago, individuò nove aree di rilevante interesse archeologico (Livadiotti & Rocco, 2024) da sottrarre all'edificazione contemporanea [9], successivamente integrate da Luigi Morricone che, nel 1941, incluse tra i nuovi vincoli anche l'area delle cd. Terme del Porto, prevedendone la futura organizzazione come parco archeologico. Nel 1986, coordinato dall'allora Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene, Antonino Di Vita [10], venne ripreso lo studio della topografia e dei monumenti di Kos scavati nel periodo italiano e Monica Livadiotti e Giorgio Rocco, allievi architetti della SAIA, inaugurarono un percorso di ricerca che prosegue senza interruzioni da più di trent'anni.

Nel panorama delle ricerche condotte dagli stessi studiosi, dal 2001 per conto del Politecnico di Bari, le Terme del Porto sono state sottoposte a partire dal 2019 a nuove indagini [11]. Il percorso di conoscenza del sito (fig. 1) che, come gran parte delle aree archeologiche di Kos, si inserisce nel tessuto edilizio moderno senza soluzione di continuità, ha preso avvio dal rilievo diretto delle strutture [12], condotto mediante un sistema integrato di tecniche range-based e image-based. Sono stati acquisiti diversi target con Stazione Totale Leica TPS1101 e georeferenziati con GNSS G16 Leica in combinazione con un controller CS20. Tramite una campagna fotografica con drone DJI Mavic 2 Pro e fotocamera Hasselblad L1D-20c sono stati acquisiti 691 scatti grazie ai quali è stato possibile, tramite l'uso di Agisoft PhotoScan, elaborare un modello tridimensionale texturizzato [13] utile alla produzione di ortopiani per il disegno di piante e profili in scala 1:50. La restituzione grafica non è stata relegata a una fase successiva al rilievo strumentale: gli ortopiani sono stati infatti sottoposti a una rilucidatura in situ con grafite su poliestere [14] (fig. 2). Nonostante l'evoluzione tecnologica, il disegno resta l'atto critico del rilievo, in quanto opera una selezione interpretativa dei dati strumentali. La fotogrammetria costituisce una base affidabile, consentendo una significativa riduzione dei tempi di rilievo [15]; gli ortopiani, tuttavia, non sono stati assunti come esito conclusivo da ricalcare passivamente, ma come un substrato operativo su cui innestare il disegno manuale. Questo, eseguito mediante

l'osservazione diretta delle strutture da parte del disegnatore, ha consentito una prima interpretazione critica, rendendo leggibili relazioni, discontinuità e caratteri architettonici non immediatamente evidenti [16]. Tali aspetti nel modello tridimensionale risultano correttamente registrati ma privi di una gerarchizzazione. Il disegno interviene quindi come strumento capace di ordinare i dati, richiedendo una conoscenza specifica delle tecniche costruttive antiche e del sito da parte dell'operatore e configurandosi come la prima soglia della visualizzazione. In questo senso, approccio digitale e analogico risultano efficaci solo se assunti congiuntamente.

L'analisi dei dati raccolti ha evidenziato un'articolata stratificazione cronologica, dalle prime fasi ellenistiche fino agli interventi di età turco-ottomana, mettendo in evidenza una pluralità di destinazioni d'uso: neoria ellenistici destinati all'alaggio delle navi militari (Livadiotti & Rocco, 2021) su cui si imposta un complesso termale di età imperiale; l'area fu in seguito oggetto di trasformazioni in età bizantina e, successivamente, di interventi di età turca che ne attestano un riuso residuale; infine, l'area fu inserita nella nuova pianificazione post sisma del 1933. La sequenza delle fasi di trasformazione che si susseguono lungo più secoli evidenzia la complessità del sito; tuttavia, tale stratificazione risulta oggi illeggibile. In questo contesto, il disegno si è rivelato uno strumento imprescindibile per restituire visibilità alle diverse fasi e ricomporne criticamente le relazioni [17].

A partire dallo studio storico dell'inserimento del complesso nel sistema dei quartieri portuali, si è elaborata una ricostruzione della "façade maritime" (Horden & Purcell, 2000, p. 393) di età ellenistica, mediante una serie di vedute interpretative capaci di restituirne l'aspetto percepito dal mare [18] (fig. 3). L'operazione si proponeva anche di tradurre visivamente l'esperienza percettiva descritta da Strabone, secondo cui Kos, pur non essendo una città grande, "per architettura è la più bella di tutte e piacevolissima a vedersi arrivandovi" (Strabone, Geografia. XIV, 657). A tal fine è stato modellato digitalmente l'intero impianto urbano, definendone le principali volumetrie e impostando il punto di osservazione come quello di un navigante. Le viste sono state convertite in disegni vettoriali, successivamente rilucide manualmente a inchiostro, secondo una tecnica che richiama le vedute storiche. La scelta di integrare ambiente digitale e analogico ha permesso di calibrare il livello di definizione in relazione all'incertezza dei dati, ottenendo

immagini scientificamente fondate, capaci di evocare il paesaggio antico. Le vedute mostrano il porto ellenistico come un sistema scenografico, in cui i neoria militari e le mura di fortificazione prevalgono visivamente rivelando il chiaro intento della città antica di mostrarsi anche attraverso le proprie strutture militari (Livadiotti & Rocco, 2021, p. 439). È stato possibile rendere visibile un paesaggio perduto, ponendo la rappresentazione come strumento per la visualizzazione dei paesaggi archeologici frammentari.

Nel quadro urbano attuale, il paesaggio archeologico di Kos si presenta fortemente frammentato: poche aree risultano fruibili, mentre molte, tra cui le Terme del Porto, permangono in condizioni tali da comprometterne la leggibilità e l'integrazione nel paesaggio urbano. Recinzioni che interrompono la continuità fisica e visiva, accessi impropri e manutenzione carente producono un paesaggio archeologico fatto di episodi isolati. La mancanza di un sistema informativo coerente e di itinerari strutturati accentua questa condizione di marginalità, impedendo la percezione delle stratificazioni e del ruolo che i frammenti archeologici potrebbero assumere nella costruzione del paesaggio contemporaneo. Al fine di restituire in modo fondato le relazioni tra l'area archeologica e il contesto circostante, si è proceduto al rilievo integrale dell'isolato (fig. 2). Questa operazione ha consentito di individuare le cause di marginalità al fine di predisporre la base conoscitiva per l'elaborazione delle ipotesi progettuali di valorizzazione.

L'area di intervento si presenta come un relitto nella città contemporanea, volge ad essa le spalle e si presenta come un retro urbano (fig. 4). L'intervento progettuale mira a incrementare la leggibilità dei resti archeologici e, al contempo, a ristabilire una relazione coerente tra l'area di scavo e il suo intorno. Il progetto opera attraverso dispositivi paesaggistici — passerelle, quinte murarie e ridisegni del suolo — che ricostruiscono le soglie tra città contemporanea e scavo, rendendo nuovamente leggibile il frammento archeologico nel suo contesto (fig. 5). Questi interventi, minimi ma strategici, restituiscono continuità percettiva al paesaggio e un ruolo urbano a un'area oggi marginale. In questa fase, il disegno digitale, attraverso piante, profili e viste, ha costituito lo strumento essenziale per visualizzare la proposta progettuale, verificandone la coerenza spaziale e la capacità di ridefinire il paesaggio archeologico e i suoi spazi soglia (A.B. I.).

Il caso dell'Ex Convento dei Cappuccini di Molfetta

Il processo conoscitivo del complesso dell'ex Convento dei Cappuccini di Molfetta [19-20] ha preso avvio da un'estesa ricognizione delle fonti archivistiche. La storia dei Cappuccini in Puglia ha le sue origini intorno al 1533 (Savoia, 2010, pp. 19-34). In questo contesto si colloca la costruzione del convento molfettese nel 1540, realizzato da Padre Giacomo Paniscotti, come uno dei primi quattro insediamenti cappuccini della regione. Il luogo scelto rispondeva ai principi dalla Regola, ponendosi ad una distanza di circa 2 km dal centro antico della città di Molfetta, in prossimità del Pulo [21] (figg. 6-7-8). Tale lontananza dalla città ha reso complesso lo svolgimento dell'attività conventuale portando, nel giro di un decennio, ad un precoce abbandono che ha consentito la conservazione delle pressoché originali fattezze cinquecentesche riconoscibili nel piano terra e nella chiesa. Dopo varie alienazioni, è stato utilizzato durante l'impero borbonico come deposito per la miniera di salnitro situata nella dolina.

L'attività di rilievo, parallela alle indagini d'archivio, è stata impostata come una operazione di ricerca finalizzata tanto alla rielaborazione digitale quanto alla interpretazione dei caratteri costitutivi. Il processo ha avuto inizio con una lettura critica del manufatto tramite sopralluoghi, definendo strategie e tecniche di rilievo adatte alle condizioni del luogo, dati i limiti significativi posti dall'estesa vegetazione dell'area. In questo contesto il rilievo non è stato inteso come semplice esercizio di rappresentazione, bensì come un dispositivo conoscitivo capace di trasformare un'entità degradata in un sistema coerente di relazioni. Per il rilievo esterno è stato definito un piano quotato [22], da cui è stata sviluppata una poligonale aperta con maglie triangolari [23]. In questa fase un ruolo centrale è stato assunto dagli eidotipi, utilizzati come supporto grafico per annotare in modo sistematico le informazioni dimensionali, integrandole con le opportune trilaterazioni. Per la documentazione degli alzati si è fatto ricorso a schizzi schematici finalizzati a registrare elementi quali aperture, oggetti, arredi, spigoli e principali quadri fessurativi, le cui dimensioni sono state acquisite tramite distanziometro laser. La copertura e le porzioni superiori dell'edificio, difficilmente accessibili a causa dell'estesa vegetazione circostante, sono state indagate attraverso una campagna di acquisizione fotogrammetrica con drone (figg. 7-8).

Tuttavia, il dato strumentale non esaurisce il processo conoscitivo, piuttosto ne costituisce una base imprescindibile; è attraverso il disegno che l'informazione metrica viene selezionata, interpretata e

organizzata in un sistema di relazioni leggibili. In questa prospettiva, tutte le misure acquisite sono state rielaborate e digitalizzate in CAD, producendo tre piante, relativi prospetti e una serie di sezioni (fig. 9) ritenute significative per la comprensione dell'organismo. Si è proceduto con la restituzione del rilievo architettonico (fig. 9), che consente una conoscenza puntuale del complesso, rendendo intelligibile ciò che il solo rilievo metrico, se non supportato da un'elaborazione grafica rigorosa, non è in grado di comunicare. Si configura così una sintesi critica delle diverse fasi, integrando la precisione delle misurazioni con la registrazione minuziosa degli aspetti materici, strutturali e formali, restituendo un'immagine coerente del manufatto nella sua complessità. L'intero processo è stato inoltre accompagnato da una documentazione fotografica sistematizzata per ambiti e tipologie, finalizzata alla registrazione puntuale delle superfici, delle tessiture murarie, delle alterazioni materiche e dei quadri di degrado. Tale apparato ha svolto una funzione integrativa rispetto al rilievo metrico, consentendo di qualificare criticamente le strutture attraverso l'osservazione delle condizioni di conservazione e delle relazioni tra materiali, tecniche costruttive e fenomeni di compromissione [24].

Le condizioni di abbandono e degrado che ne compromettono la leggibilità hanno reso necessario definire un quadro dettagliato dello stato delle superfici, premessa indispensabile per impostare un progetto di restauro mirato. Il complesso si colloca a ridosso della parete sud-ovest della dolina, in un'area recintata e non accessibile senza autorizzazione comunale [25] (fig. 6). La fitta vegetazione che caratterizza il Pulo ha invaso interamente l'antico orto e parte degli elevati esterni, mentre l'altezza del pineto che circonda il livello di quota zero accentua le problematiche legate al quadro igroscopico, favorendo la presenza diffusa di efflorescenze su tutte le superfici esterne. I quadri di degrado (fig. 10), integrati al rilievo architettonico, assumono un ruolo essenziale per rendere leggibili le condizioni materiche e per orientare, su basi conoscitive solide, ogni futura decisione progettuale. Le analisi svolte hanno condotto alla formulazione di un intervento critico-conservativo orientato alla tutela della materia antica e al mantenimento dell'autenticità formale del complesso. Nella stessa direzione si è proceduto a una revisione della destinazione funzionale del complesso come polo museale (fig. 9). Tale scelta non mira soltanto al riuso fisico dell'immobile, ma a una più ampia operazione di rigenerazione architettonica e sociale, finalizzata a reintegrare il convento nel tessuto contemporaneo della città e a restituirgli un ruolo attivo nel sistema culturale molfettese.

Tale obiettivo è perseguito anche attraverso la rigenerazione dell'orto. In questa direzione è centrale il lavoro di studio e catalogazione delle specie arboree attualmente presenti nell'area [26]. L'elaborazione dei dati ha consentito di mettere in luce tanto le essenze che riflettono la stratificazione storica del convento [27], quanto la massiccia incidenza di specie provenienti dal Pulo, confermata dal confronto sistematico con la relativa catalogazione floristica (Radina, 2007). Elemento imprescindibile dell'intervento è la definizione di un sistema di percorsi olfattivi, ottenuto attraverso l'inserimento controllato di erbe officinali tradizionalmente coltivate nei contesti conventuali cappuccini. A tali essenze si affiancano bordure vegetali composte da specie rappresentative della flora del Pulo, caratterizzate in larga parte da sempreverdi. L'integrazione dell'elemento olfattivo si configura come un dispositivo fondamentale per la costruzione multisensoriale del luogo, affiancato dal sistema di orti rialzati per lo svolgimento di attività di orto-terapia. Le componenti odorose, spesso marginalizzate nella progettazione rispetto a quelle visive, agiscono invece come vettori di memoria, orientamento e riconoscibilità, amplificando la capacità del visitatore di leggere la stratificazione storica e ambientale del sito. Su queste basi, la strategia progettuale ha assunto l'orto come dispositivo interpretativo del contesto, uno spazio in cui il paesaggio si integra con l'architettura, in un'ottica di valorizzazione della biodiversità e di integrazione tra matrici culturali e ambientali. Il risultato è un sistema paesaggistico che rilegge critica-



Fig. 1. Kos, area delle cd. Terme del Porto. Veduta dalla strada a nord dello scavo che restituisce la percezione della soglia tra il sito archeologico e la città contemporanea (foto di Chiumarulo C., 2021)..

mente il tema del contesto in ambito museale [28], producendo una sintesi tra l'organismo naturale del Pulo e la sedimentazione storica del complesso, e che restituisce un'immagine coerente della complessità territoriale in cui il manufatto si colloca (N.A. C.).



Fig. 2. Kos, area delle cd. Terme del Porto. Pianta e sezione del rilievo dei resti archeologici, contestualizzati all'interno del rilievo dell'isolato (elaborazione di Amoroso A., Chiumarulo C., Iacovelli A. B., Nitti A., Ranieri G., Strippoli G., 2021).

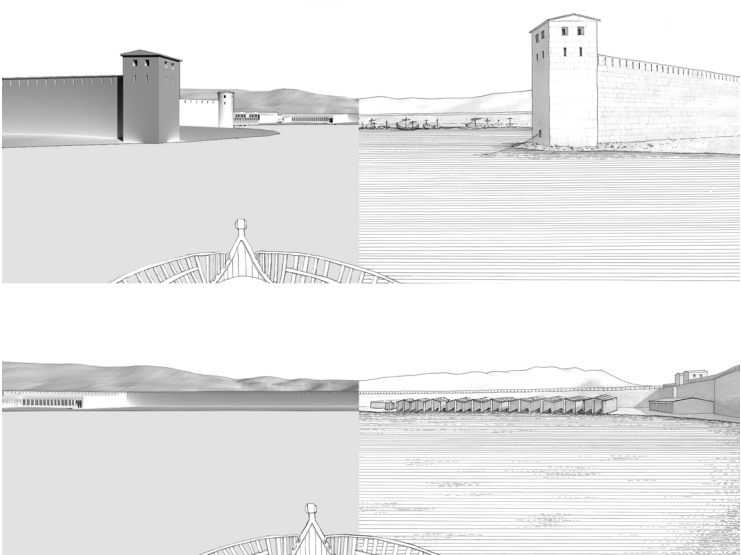


Fig. 3. Kos. Comparazione tra modello e disegno delle vedute ricostruttive: in alto, veduta in prossimità dell'imboccatura del porto; in basso, veduta all'interno del bacino portuale (elaborazione di Iacovelli A. B., 2025, su disegno e modello di Amoroso A., Chiumarulo C., Iacovelli A. B., Nitti A., Ranieri G., Strippoli G.).

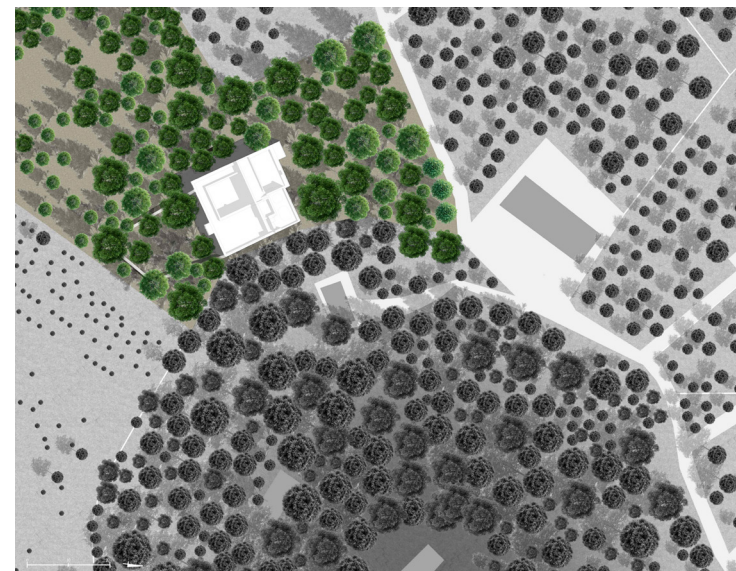


Fig. 6. Inquadramento del lotto comunale pertinente al complesso conventuale, messo a confronto con il paesaggio circostante del Pulo e con i terreni agricoli privati che lo delimitano (elaborazione di Amendolagine G., Corallo N. A., 2025).



Fig. 4. Kos, area delle cd. Terme del Porto. Veduta dell'accesso meridionale allo scavo, mediato da una piccola strada a carattere turistico-commerciale, prospiciente il lungomare (foto di Ranieri G., 2021).

Fig. 5. Kos, area delle cd. Terme del Porto. Veduta zenitale del plastico di progetto (foto di Iacovelli A. B., 2021).



Fig. 7. Molfetta, Ex Convento dei Cappuccini. Veduta zenitale del contesto che evidenzia l'estesa macchia verde caratterizzante l'intorno paesaggistico del convento (foto di Amendolagine G., Camporeale A., Corallo N. A., 2022).



Fig. 8. Molfetta, Ex Convento dei Cappuccini. Ripresa aerea del Pulo; riconoscibile il margine perimetrale della dolina carsica e la concentrazione della macchia vegetale (foto di Amendolagine G., Camporeale A., Corallo N. A., 2022).

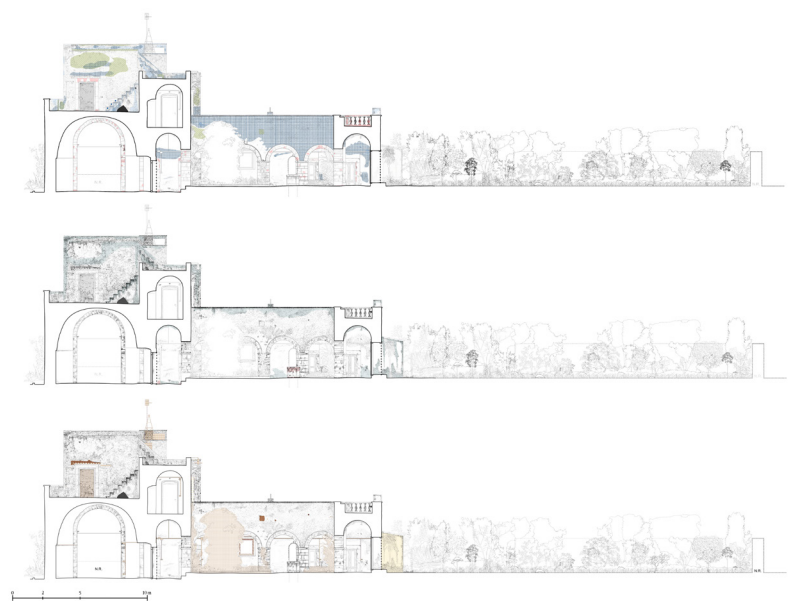


Fig. 9. Sezione significativa del complesso passante per chiostro e orto; a partire dall'alto: rilievo metrico, rilievo architettonico, assetto progettuale (elaborazione di Corallo N. A., 2023).



Fig. 10. Sezione significativa del complesso passante per chiostro e orto; a partire dall'alto: quadro del degrado delle superfici, quadro igroscopico, quadro del degrado antropico (elaborazione di Corallo N. A., 2023).

Conclusioni

La riflessione condotta mostra come, nei paesaggi marginali e compromessi, la rappresentazione costituisca un processo di conoscenza e al tempo stesso di trasformazione. Rilevare, interpretare e visualizzare significa restituire continuità a ciò che è frammentato, rendere leggibile ciò che è stato escluso, orientare il progetto verso forme più consapevoli. In questo senso, il disegno opera come vero dispositivo di rigenerazione culturale e paesaggistica (N.A. C., A.B. I.).

Note

[1] Legge n. 411 del 16 luglio 1905 "Dichiarazione d'inalienabilità, a scopo di rimboscimento, di relitti marittimi nella provincia di Ravenna, per la conservazione della Pineta".

[2] Legge n. 1497 del 29 giugno 1939 "Protezione delle bellezze naturali". Riprende i temi della Legge Croce n. 778 dell'11 giugno 1922 "Tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico".

[3] *ibidem*

[4] D.Lgs. 42/2004, Parte Terza, art. 131.

[5] *ibidem*, art. 136 d.

[6] Il Pulo di Molfetta è una vasta dolina da crollo di origine carsica, caratterizzata da una lunga frequentazione antropica documentata a partire dal Neolitico e da numerose evidenze archeologiche distribuite lungo le pareti e nell'area circostante.

[7] Le prime indagini nell'area furono avviate dal tedesco Rudolph Herzog e dallo studioso locale Iacobos Zarraftis, che condussero ricerche di carattere antiquario ed epigrafico (Livadiotti & Rocco, 2012, p. 4).

[8] Tale processo fu reso possibile grazie all'istituzione, a partire dal 1923, della Regia Soprintendenza ai

Monumenti e Scavi, con sede centrale a Rodi. Per una sintesi delle ricerche archeologiche italiane condotte presso la città di Kos, cfr. Livadiotti M., Le ricerche italiane e Il complesso termale, in Baldini & Livadiotti, 2015, pp. 123–137.

[9] Lo stesso Lago trasmetteva poi le indicazioni provenienti dalla survey all'ing. Rodolfo Petracco, dell'Ufficio Tecnico di Rodi, incaricato della stesura del Piano. Sul tema, cfr. Rocco & Livadiotti, 2024.

[10] Antonino Di Vita volle infatti riprendere sistematicamente le ricerche a Kos dopo la sospensione determinata dalla Seconda guerra mondiale, periodo durante il quale una parte significativa della documentazione delle precedenti campagne di scavo era andata dispersa.

[11] Lo studio dell'area delle Terme del Porto si colloca nel solco delle ricerche sulla città greca di Kos condotte dai proff. Livadiotti e Rocco, ai quali esprimo riconoscenza per l'opportunità di prendere parte a tale percorso di indagine. In modo specifico il sito è stato oggetto del Laboratorio di Laurea svolto dallo scrivente insieme agli studenti Adriano Amoroso, Carmine Chiumarulo, Alessandra Nitti, Gianluca Ranieri e Gianmarco Strippoli nell'anno accademico 2021/22. Il rilievo è stato realizzato nel corso di tre campagne di studio nell'agosto 2019, agosto 2021 e agosto 2022.

[12] All'attività di rilievo si è affiancata l'identificazione e catalogazione delle Unità Stratigrafiche Murarie (USM) nonché la ricognizione, la catalogazione e il rilievo dei frammenti architettonici presenti nel sito.

[13] La nuvola di punti è stata orientata e georeferenziata mediante i punti target acquisiti con Stazione Totale. Per il rilievo di due vani voltati, dove le condizioni luminose non consentivano l'impiego della fotogrammetria, si è ricorso alla scansione laser scanner, utilizzando il dispositivo Leica BLK360.

[14] Le immagini digitali in scala sono state suddivise in 'tavole' di dimensioni ridotte. Al termine della campagna, i disegni a grafite sono stati ricomposti mediante l'allineamento dei punti target e successivamente rilucidati a china per uniformarne il tratto, prima della digitalizzazione tramite scansione.

[15] La riduzione dei tempi deriva dalla possibilità di limitare le operazioni di trilaterazione e il numero di punti di controllo battuti con la stazione totale, nonché dalla disponibilità di informazioni metriche già contenute negli ortopiani fotogrammetrici in scala, che consentono di ridurre la misurazione puntuale dei singoli elementi.

[16] Le differenze nelle tecniche costruttive sono osservabili, ad esempio, nella composizione e nella granulometria dei conglomerati cementizi, nella natura degli inerti o nella presenza di additivi come il cociopesto. Tali variazioni devono essere rese esplicite nella restituzione grafica, al fine di supportare una lettura critica e scientificamente fondata del manufatto.

[17] A tal fine, sulla base dell'analisi stratigrafica, sono state elaborate sei piante di fase. Queste hanno costituito i capisaldi a partire dai quali è stato possibile ricostruire l'articolazione planimetrica del complesso architettonico nelle sue diverse fasi cronologiche.

[18] L'operazione è stata resa possibile dalla disponibilità di un consolidato patrimonio di studi condotti da G. Rocco e M. Livadiotti. A partire dalla planimetria urbana da loro elaborata negli anni, è stata effettuata la localizzazione dei principali monumenti all'interno del bacino portuale.

[19] Risultato del percorso svolto durante il quarto anno del CdLM in Architettura, all'interno del Laboratorio di Restauro Architettonico A coordinato dalla Prof.ssa Rossella de Cadilhac, presso il Politecnico di Bari. Il caso è stato in parte discusso dall'autore nell'ambito del Seminario Internazionale tenutosi a Bologna a maggio 2025, "Territori di chiese in trasformazione", i cui atti, al momento di tale stesura, sono in fase di pubblicazione.

[20] Nota di ringraziamento alla già citata Prof.ssa Rossella de Cadilhac, per il metodo insegnato e per la passione trasmessa, e alle colleghe Arch. Amendolagine Ginevra e Dott.ssa Camporeale Alessia, per il loro contributo.

[21] Ad oggi, l'intera area è vincolata come bene archeologico ai sensi del Codice Urbani, in cui perimetrazione rientrano anche gli spazi del suddetto Convento.

[22] Piano quotato in grado di recepire il dislivello che caratterizza l'area conventuale. Si ricordi che il convento affaccia sul Pulo, ovvero una depressione di età cretacea con forma ovoidale di misura 600 m di perimetro e 30 m di profondità.

[23] Attraverso una retta ausiliaria di collegamento tra l'esterno e l'interno è stato possibile trasferire il sistema di riferimento nei vani.

[24] Le immagini raccolte sono state successivamente elaborate con il software Agisoft Metashape, generando nuvole di punti ad alta densità che hanno integrato il rilievo diretto e ampliato la conoscenza delle parti altrimenti non rilevabili.

[25] Il complesso conventuale è attualmente di proprietà del Comune, che ne regola l'accesso

[26] Data la particolare natura del sopralluogo, e diversamente da quanto svolto per il rilievo metrico, le rilevazioni non sono state condotte mediante strumenti tradizionali, ma tramite sistemi digitali di identificazio-

ne botanica, utilizzando lo strumento di scansione dell'azienda Glority LLC, a cui sono riservati tutti i diritti.

[27] Tra le specie rilevate spiccano le camelie, arbusto ornamentale introdotto in Europa dal Giappone nel XVIII secolo durante il periodo borbonico, fase storica in cui il convento venne destinato a deposito a servizio della vicina miniera di salnitro; la loro presenza testimonia dunque una stratificazione botanica coerente con le vicende d'uso settecentesche del complesso.

[28] L'impostazione progettuale si inserisce nella volontà dell'amministrazione comunale di dismettere l'attuale sede del Museo archeologico locale e di individuare nel convento il luogo più idoneo ad accogliere la collezione, una scelta che risponde sia a esigenze gestionali sia alla necessità scientifica di riallineare i reperti al loro contesto di provenienza, ristabilendo un rapporto diretto e corretto tra il Pulo, il complesso conventuale e i materiali esposti.

Riferimenti bibliografici

Baldini, I., & Livadiotti, M. (2015). *Archeologia protobizantina a Kos. La città e il complesso episcopale*. Bologna University Press.

Bishop, I., & Lange, E. (2005). *Visualization in landscape and environmental planning*. Taylor & Francis.

Horden, P., & Purcell, N. (2000). *The corrupting sea: A study of Mediterranean history*. Wiley-Blackwell.

Livadiotti, M. (2016). La pianta IGM di Kos del 1926: Dati per la topografia antica. *Thiasos*, 5(2), 63–89.

Livadiotti, M., & Rocco, G. (2012). Il piano regolatore di Kos del 1934: Un progetto di città archeologica. *Thiasos*, 1, 3–18.

Livadiotti, M., & Rocco, G. (2021). Neoria a Kos. *Thiasos*, 10(1), 421–443.

Livadiotti, M., & Rocco, G. (2024). Dal survey archeologico al disegno della città: Il caso di Kos nel Dodecaneso italiano. *U+D*, 21, 56–67.

Predieri, A. (1969). *Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio*. Vallecchi.

Radina, F. (2007). *Natura, archeologia e storia del Pulo di Molfetta*. Mario Adda.

Savoia, R. A. (2010). *La Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Puglia: 5 secoli di storia. Primo centenario della rifondazione della Provincia* (1908–2008). Grifo.

Nicola Antonio Corallo¹, Alessandro Benedetto Iacovelli¹

¹ Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio

Politecnico di Bari

nicolaantoniocorallo@gmail.com, iacovellialessandro99@gmail.com

Geografie della frattura.

Patchwork, tensioni e archivi viventi nei territori perturbati

Benedetto D'Antoni, Dario Felice, Anna Minissale, Sofia Privitera

Il saggio indaga i territori perturbati come spazi rivelatori, dove le fratture (fisiche, ecologiche, politiche) diventano strumenti critici per leggere il funzionamento profondo del paesaggio. Lontano dal *locus amoenus*, il territorio contemporaneo si manifesta come un campo di forze attraversato da perturbazioni, accelerazioni e conflitti, assemblaggi instabili modellati da processi non lineari e da relazioni in tensione. La rappresentazione assume qui un ruolo operativo e operazioni come mappare, sezionare, visualizzare significano entrare nel ritmo della crisi, restituendo ciò che la cartografia tende a semplificare.

Il caso di Berlino offre un laboratorio paradigmatico: le fratture urbane, dal Muro alle *brachen*, hanno generato ecologie marginali, archivi viventi e forme di vita ruderali capaci di trasformare il negativo della città in dispositivo conoscitivo. Questa postura permette di avvicinarsi ai territori mediterranei dell'avanfossa

Catania-Gela come a un *patchwork* di ecologie in attrito tra boschi relitti, dune, serre, colline urbanizzate, infrastrutture militari.

Dentro questo mosaico, Bosco Colto si configura come una pratica di ricerca situata che assume l'instabilità come risorsa progettuale. Lavorando nelle soglie, nelle cicatrici e nei margini, il progetto sperimenta forme di coabitazione multi-specie in un Mediterraneo segnato da tensioni climatiche e geopolitiche, mostrando come le fratture possano diventare luoghi da cui imparare a vivere insieme in territori sospesi e in continua trasformazione.

Frattura territoriale
Patchwork ecologico
Territori perturbati
Ruderalità
Zona critica mediterranea

Paesaggi in attrito. Verso una geografia agonistica

Il paesaggio, nella tradizione occidentale, è stato costruito come un dispositivo ordinatore di una scena stabile, in cui la natura appare pacificata e riconciliata. Questa eredità, sintetizzata nella figura del *locus amoenus* (Curtius, 1948), ha prodotto una forma di percezione che tende a rimuovere ciò che eccede la continuità, siano esse fratture, rotture, fenomeni improvvisi, instabilità. Eppure i territori contemporanei raccontano tutt'altro, essendo costellati da perturbazioni, eventi che accelerano processi celati e trasformano repentinamente la struttura del luogo. Incendi, siccità, frane lente, allagamenti, collassi idrici, nuove infrastrutture geopolitiche, abbandoni agricoli, mutazioni d'uso del suolo, ogni perturbazione introduce uno scarto temporale, un'accelerazione che spezza la linearità dell'evoluzione e rende il paesaggio leggibile nella sua tensione profonda (Latour, 2017).

In questo contesto, la nozione di conflitto proposta da Chantal Mouffe in *Agonistique. Penser politiquement le monde* (2014) assume un valore decisivo. Il territorio non è un organismo unitario, ma un campo di forze in cui elementi eterogenei (ecologie, economie, infrastrutture, processi geomorfologici) convivono in uno stato di equilibrio instabile. Le perturbazioni non sono anomalie da eliminare, ma momenti emersivi di conflitti latenti, accelerazioni del sistema che rivelano i rapporti di forza tra attori umani e non umani, mettendo in luce ciò che normalmente resta invisibile.

La geografia contemporanea, come ricorda Franco Farinelli in *La crisi della ragione cartografica* (2009), ha mostrato come la modernità abbia costruito una visione eccessivamente statica della Terra, separando il mondo dalla sua rappresentazione. Dentro questa logica i territori perturbati, sfuggono radicalmente alla semplificazione moderna, non essendo superfici da fissare, ma assemblaggi in continua auto-organizzazione modellati da processi non lineari (De Landa, 1999).

Da questa prospettiva, la rappresentazione assume un ruolo operativo. Disegnare, mappare, sezionare, visualizzare condizioni sensoriali significa entrare nel ritmo delle perturbazioni, restituendo la dimensione temporale, accelerata e intermittente del paesaggio, non neutralizzando il conflitto ma sovraesponendolo, rendendolo visibile e trasformandolo in materiale critico per il progetto.

La storia stessa della rappresentazione dimostra questa postura. Nel *De Bello Gallico* (2001/51 a.C.), Giulio Cesare non descrive un am-

biente neutro o pacificato, ma un territorio attraversato da ostacoli, variazioni di quota, attraversamenti difficili, foreste insidiose, fiumi da forzare: una geografia perturbata, in cui ogni elemento può accelerare o arrestare l'azione. Cesare interpreta il paesaggio come un dispositivo operativo, orientato alla decisione da prendere, in cui il valore del rilievo di un bosco o di un guado dipende dalla loro capacità di influenzare strategie e traiettorie.

Questa postura riaffiora sorprendentemente nel lavoro di Andrea Palladio e come mostra Guido Beltramini in *Andrea Palladio and the architecture of battle with the unpublished edition of Polybius' Histoires* (2009), la traduzione palladiana del De Bello Gallico non è un esercizio filologico, ma un atto grafico e analitico. Palladio non si limita a trasporre il testo ma disegna il conflitto, cartografa i campi di battaglia, geometrizza gli accampamenti, interpreta le tracce, le interruzioni e le curvature del terreno. Nel suo gesto, l'arappresentazione diventa strumento per leggere le perturbazioni del territorio tra pendenze minime, dislivelli, corridoi, con visuali, che orientano le azioni e definiscono i margini delle possibilità entro cui agire. È un sistema instabile che si definisce nel momento stesso in cui si pratica una lettura attiva delle sue discontinuità (Navarra, 2022).

In questo orizzonte, i territori dell'avanfossa Catania-Gela e dei Boschi di Santo Pietro (fig. 1) emergono come luoghi paradigmatici: geografie instabili in cui le tensioni organizzano il funzionamento del territorio e le fratture ne rendono leggibili le dinamiche nascoste. L'avanfossa è una struttura geomorfologica attiva, generata dalla compressione tra la placca africana e quella euroasiatica. Si tratta di un bacino sedimentario instabile, formatosi per accumulo progressivo di materiali alluvionali, argillosi e sabbiosi, continuamente rimaneggiati da processi tettonici, idrografici ed erosivi. La sua natura è quella di una soglia mobile, un territorio in cui la terra non si stabilizza mai definitivamente, ma resta esposta a subsidenze, fratture lente, variazioni idrologiche e mutazioni d'uso che ne rendono precaria ogni forma di equilibrio. In questo senso, l'avanfossa non è uno sfondo neutro su cui si inscrivono le trasformazioni, ma un dispositivo fisico che produce instabilità, un campo di forze in cui la frattura è una condizione strutturale e permanente.

Questa stessa logica, di una frattura come spazio analitico, trova una risonanza sorprendentemente nitida nel caso di Berlino. Qui la separazione non ha soltanto inciso il territorio, ma lo ha reso leggibile, producendo una condizione in cui ciò che era mar-

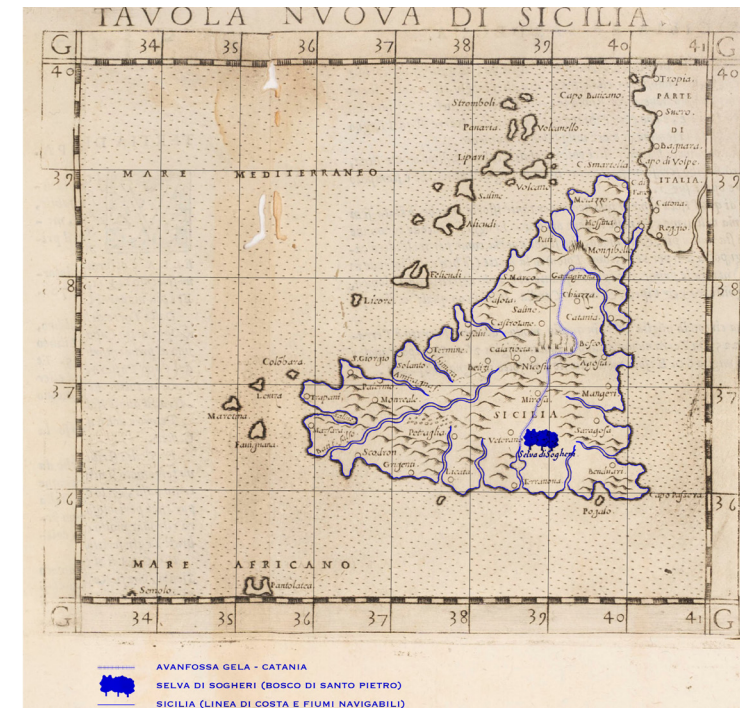


Fig. 1. *Tavola Nuova di Sicilia*. Elaborazione grafica a partire dall'originale di Tolomeo, curata da Girolamo Ruscelli (1561), basata sulla carta di Giacomo Gastaldi (1548). Fonte: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries. In evidenza il reticolo idrografico della Sicilia (nel periodo in cui i fiumi erano ancora navigabili) e la posizione del Bosco di Santo Pietro (Selva di Sughere), che si colloca sulla soglia geomorfologica dell'avanfossa Gela-Catania (Elaborazione grafica di Dario Felice).

gine o vuoto in sospensione è diventato materiale conoscitivo, capace di far emergere processi che la città, prima della metamorfosi, non poteva vedere.

Osservare queste fratture rende più leggibile il caso di Berlino nel periodo pre e post muro. Prima del 1989, la città era strutturata da una linea di separazione fisica e geopolitica che generava profonde discontinuità territoriali; dopo la sua caduta, quello stesso tracciato si è trasformato in un margine attivo, capace di generare nuovi usi, nuove rappresentazioni e forme di progetto urbano (Till, 2005; Gandy, 2014). La lezione berlinese mostra come una frattura possa diventare un osservatorio privilegiato dei processi territoriali, un luogo in cui ecologie marginali, le memorie materiali e le tensioni politiche si intrecciano per rendere visibile ciò che altrove rimane in ombra.

All'interno di questo quadro, la frattura opera come un dispositivo di rivelazione, come uno strumento attraverso cui interpretare e orientare il progetto nei territori perturbati del Mediterraneo contemporaneo, in cui scarti e soglie diventano indicatori preziosi delle dinamiche profonde.

Berlino come laboratorio del conflitto.
Patchwork, ruderalità e feral effects

A Berlino il paesaggio non si offre mai come unità, ma emerge per frammenti successivi, come se ogni pezzo, sia esso un binario arrugginito, un boschetto improvvisato, un capannone in rovina, custodisse una storia che appartiene alla città senza obbedirle del tutto. Camminando tra gli interstizi della capitale tedesca, fatti di scarti di modernità, memorie della guerra, tracce del Muro, gesti spontanei del vivente che ha preso dimora dove il progetto umano si è interrotto, si ha spesso la sensazione di attraversare un tessuto cucito con fili che non si incontrano mai per caso. In queste superfici irregolari si percepisce chiaramente ciò che Anna Tsing et al. (2024) chiamano *patch*: porzioni di territorio in cui ecologie, economie e tensioni politiche si sovrappongono. Le aree abbandonate lungo i binari, gli spazi sospesi tra Est e Ovest, i terreni dormienti per decenni, sono luoghi che non aspettavano nessuno e proprio per questo hanno attirato presenze impreviste. Tra questi anfratti urbani crescono piante che non chiedono permesso, funghi che si nutrono di ciò che è crollato e animali che attraversano la città seguendo traiettorie invisibili. Sono gli 'effetti ferali' di cui parla (Tsing et al., 2024): forze che nascono dentro progetti pianificati, ma che deviano la rotta, producendo esiti che nessuno aveva previsto. Berlino ha accolto questi processi perché la sua storia è fatta di interruzioni. Nel dopoguerra e durante la divisione [1], interi quartieri rimasero inattivi per anni, come se la città trattenesse il respiro e le *Brachen* [2], non si sono limitate a sopravvivere, anzi come direbbe Matthew Gandy (2020) si sono trasformate in archivi viventi, luoghi in cui la natura cresce tra le rovine della modernità, rivelando ciò che è rimasto sotto la soglia del visibile, tra scorie, memorie e potenzialità dormienti.

È in questo paesaggio che Herbert Sukopp e il suo gruppo di ricercatori [3] avviarono una delle letture più sorprendenti del territorio urbano europeo, mappando Berlino come un mosaico instabile di biotopi [4], forme di vita che hanno imparato a convivere con la perturbazione. A partire dall'analisi di Lachmund (2020), potremmo definire questo approccio come una 'ecologia delle tracce', in cui ogni patch urbana diventa un indizio attraverso cui leggere le ferite e i processi di trasformazione della città. Su questa genealogia si innesta lo sguardo di Bettina Stoetzer, che racconta Berlino come una *ruderal city*.

"Rudera derivano da *rudus*, la parola latina che significa detrito. Comunemente usato in ecologia urbana (ad es. Del Tredici 2010; Sukopp 2008; Sukopp, Hejny e Kowarik 1990), il termine si riferisce a organismi che abitano spontaneamente ambienti 'disturbati', solitamente considerati inospitali alla vita: crepe nei marciapiedi, spazi lungo i binari ferroviari e le strade, siti industriali, aree di smaltimento dei rifiuti o campi di macerie." [traduzione dall'inglese dell'autore] (Stoetzer, 2022, p.4) [5]

A questa geografia della sospensione si sovrappone la lunga linea del Muro [6], che per ventotto anni (1961-1989) ha tagliato la città come una ferita chirurgica. Lungo la Striscia della Morte (Kowarik, 2019) (una fascia larga di dimensione variabile, mantenuta spoglia, controllata, schiacciata sotto fari e torrette) si è creata, senza volerlo, una delle più vaste radure ecologiche dell'Europa

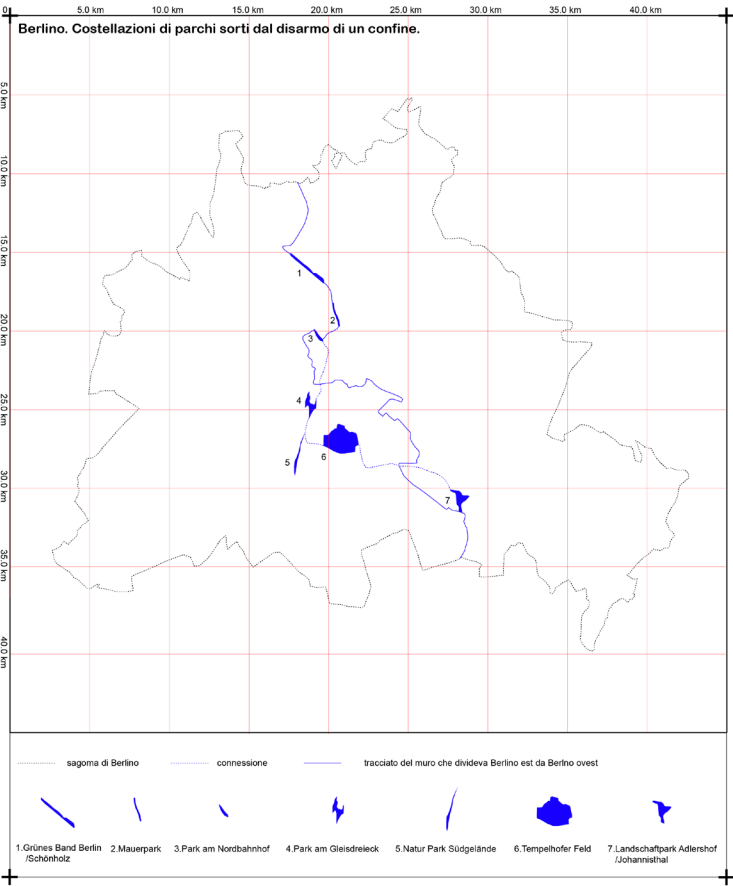


Fig. 2. Berlino.
Costellazione di parchi
sorti dal disarmo di
un confine. Tracciato
dell'ex Muro di Berlino
come linea di tensione.
L'immagine restituisce
il percorso della
vecchia barriera come
una direttrice continua
che, da ferita urbana, si
trasforma in struttura
connettiva - un asse
che lega tra loro parchi,
spazi aperti e vuoti
post-industriali - nata
dalle fratture della città
(Disegno Benedetto
D'Antoni).

urbana, dove la vita è rimasta in attesa. Dopo il 1990, con la riunificazione della Germania, quei terreni hanno ceduto, si sono allentati, hanno ripreso a respirare, e la cicatrice si è trasformata in corridoio. Mauerpark, Park am Nordbahnhof, Gleisdreieck, Südgelände: una costellazione di parchi sorti dal disarmo di un confine (fig. 2).

Una cintura verde emersa dal negativo della città, sviluppatasi lungo l'ex Muro come una nuova spina dorsale (Kowarik, 2022a; 2022b) ecologica della capitale.

Emblematico è il caso del Nature Park Schöneberger Südgelände, un margine che ha continuato a esistere per inerzia, trattenendo i resti di un tempo industriale senza cedere né all'abbandono né alla pianificazione. Lo scalo ferroviario di Schöneberg è rimasto immobile per quasi quarant'anni [7]. Binari, massicciate, officine e torri d'acqua sono rimasti lì, attraversati solo dal vento e dal sole. In questo tempo sospeso, le prime betulle hanno messo radici tra il pietrisco, la robinia si è insinuata negli interstizi più ombrosi, le erbe ruderali hanno disegnato trame minute tra i blocchi di calcestruzzo. È una natura tecnica, feroce, precisa, un montaggio di specie pioniere che hanno trasformato l'infrastruttura in un laboratorio di adattamento. Kowarik la chiamerebbe 'quarta natura' [8] quella che nasce dentro la città, come risposta ai suoi scarti, alle sue ferite, ai suoi ritmi interrotti.

Quando, negli anni Ottanta, il Senato propose di cancellare questo mondo sospeso per farne un nuovo scalo merci, un'alleanza inattesa si oppose: residenti, naturalisti, artisti, botanici, persone attratte non dalla nostalgia del passato ma dall'unicità del luogo. Non difendevano un verde astratto, ma un intreccio di rovine e vita nuova, un paesaggio che non separa ciò che resta da ciò che ricresce. Il progetto che ne è nato, frutto del dialogo tra Grün Berlin, Planland, ÖkoCon e il collettivo ODIUS, non ha imposto un'immagine coerente, scegliendo di entrare in ascolto per riconoscere i *pattern* ecologici, senza forzarli, trattando le rovine ferroviarie come superfici che continuano a produrre relazioni e non come reperti da musealizzare. Le passerelle sopraelevate, le potature selettive, le zone lasciate libere, la gestione calibrata delle robinie invasive testimoniano una cura che accetta la complessità, senza pretendere di governarla.

Südgelände diventa così un dispositivo epistemico, un luogo in cui il paesaggio si lascia leggere attraverso le sue tensioni, le sue discontinuità e i suoi silenzi. Il parco funziona come una soglia, uno spazio da attraversare per riconoscere come le forme di vita

possano emergere dalle rovine della modernità, come il conflitto possa trasformarsi in metodo conoscitivo e come l'immaginazione ecologica possa nascere proprio dove la pianificazione si ritira. È questa capacità di fare della frattura un dispositivo conoscitivo a consentire lo spostamento dello sguardo verso contesti solo in apparenza lontani ma profondamente affini. L'esperienza berlinese mostra come le ferite territoriali diventino strumenti critici per rivelare ciò che il progetto tende a oscurare: un esercizio dello sguardo che permette di leggere i territori dell'avanfossa Catania-Gela senza appiattirli in un'immagine unitaria o risolta.

È proprio a partire da questa postura che diventa possibile chiarire il rapporto tra l'esperienza del Nature Park Schöneberger Südgelände e il progetto Bosco Colto. Se il parco berlinese mostra come una frattura urbana dismessa possa essere riconosciuta, preservata e resa leggibile attraverso una cura che accetta la ruderalità come valore, Bosco Colto opera in un regime territoriale radicalmente diverso. Qui la frattura non è l'esito di una sospensione storica ormai stabilizzata, ma una condizione attiva, ancora attraversata da pressioni climatiche, agricole, infrastrutturali e geopolitiche. Bosco Colto non si configura dunque come un parco, né come un dispositivo di conservazione, ma come una pratica situata che lavora dentro un territorio che non può essere pacificato. Se Südgelände trasforma una cicatrice urbana in un archivio vivente, Bosco Colto assume l'instabilità mediterranea come campo operativo, sperimentando forme di coabitazione che non mirano a ricomporre il paesaggio, ma ad abitarne le tensioni.

***Patchwork* mediterraneo.**

Ricucire fratture, leggere ecologie

Il caso berlinese mostra come una frattura possa trasformarsi in una geografia viva, capace di generare ecologie inattese. Proprio a partire da questa lezione, non per analogia formale ma per prossimità metodologica, diventa possibile guardare ai territori dell'avanfossa Catania-Gela (fig. 3) come a un *patchwork* mediterraneo, un mosaico di tensioni in cui i vuoti, le soglie e le discontinuità non indeboliscono il territorio, ma lo rendono leggibile.

Qui il paesaggio non si presenta mai come un'immagine unitaria, emerge piuttosto come una trama cucita da pezze che non combaciano del tutto, in cui altipiani aridi si affiancano a sughe-

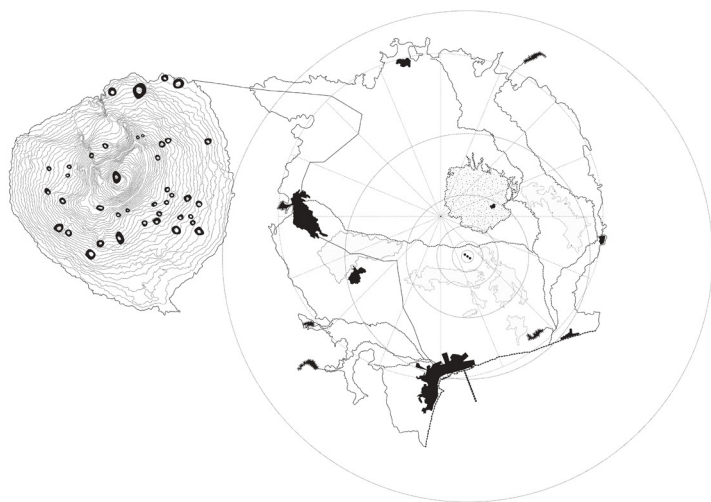


Fig. 3. *Patchwork in attesa*. La mappa ricomponne il sistema territoriale Gela-Catania come una figura centripeta che si avvolge attorno al Bosco di Santo Pietro, assunto come punto di lettura e fulcro ecologico dell'intera avanfossa. Attorno a questo centro si dispiegano patchwork disomogenei tra altipiani, pianure alluvionali, coste e margini urbanizzati, restituiti come frammenti in tensione di un unico organismo instabile. A sinistra, l'Etna appare come il grande contrappeso geologico che chiude e orienta la struttura dell'avanfossa, iscrivendo il paesaggio in un sistema di forze che ne condiziona dinamiche e traiettorie (Disegno di Dario Felice).

rete relitte, garighe sottili sfumano contro distese di serre in plastica, dune e zone umide convivono con infrastrutture geopolitiche, radure incendiate si inclinano verso colline urbanizzate.

Ciò che in apparenza è frammentazione rivela invece una logica precisa in cui ogni pezzo appartiene a una storia ecologica propria, a un tempo geologico discontinuo, a un insieme di pressioni socio-territoriali alla ricerca di coabitazione.

Le immagini del cucito aiutano a comprendere questa condizione: la sutura che non chiude la ferita ma la attraversa; il rammento che tiene insieme pezzi non pensati per stare vicini; la stratificazione come archivio di gesti, errori e sopravvivenze. Come nei tessuti *boro* o nel *sashiko* giapponese, le cicatrici restano visibili come segni che ricordano che qualcosa è stato rotto ma che continua a essere abitabile.

Queste tradizioni mostrano che la riparazione è un processo continuo del raccogliere frammenti per formare un accordo temporaneo tra differenze.

In questa prospettiva, il *patchwork*, come osserva Claudio Kulesko (2021), non è un semplice assemblaggio ma una federazione di parti semi-indipendenti, la cui unità fragile e metastabile si rinnova continuamente. Deleuze e Guattari, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (2006) ci ricordano che il *patchwork* non appartiene allo spazio striato della tessitura, ordinato e gerarchico, ma allo spazio liscio: un *crazy quilt* aperto all'improvvisazione, in cui ogni aggiunta modifica l'intero insieme.



Fig. 4. *Ecologie dei Boschi di Santo Pietro*. La mappa intreccia le cinque ecologie del territorio – boschi e altipiani, coste, valli idrografiche, colline urbane e infrastrutture geopolitiche – restituendo il mosaico discontinuo che compone il paesaggio dell'avanfossa Catania-Gela (arazzo 1 di Anna Minissale).

È proprio questa logica, processuale e relazionale, che permette di leggere i territori mediterranei come una trama di ecologie che si toccano, si respingono, si intrecciano e l'assemblaggio diventa il modo in cui il territorio stesso funziona.

In questa logica di pezzi giustapposti, di frizioni e margini che non coincidono, diventa possibile leggere il sistema territoriale Gela-Catania (fig. 4).

Dentro questa cornice, la ricerca ha permesso di riconoscere attraverso la chiave interpretativa di Reyen Bahnam con le ecologie di *Los Angeles* (1971), cinque ecologie che non definiscono un ordine, ma un campo di forze:

Ecologia dei boschi e degli altipiani, che include sugherete relitte, ricolonizzazioni spontanee, rimboschimenti falliti e boschi incendiati. Qui il conflitto emerge tra rigenerazione naturale e segni di crisi: suoli degradati, cicatrici del fuoco, dinamiche lente di ricostruzione ecologica.

Ecologia costiera, che comprende il Biviere di Gela, le dune, le serre intensive e le tracce industriali, e mostra come lo sfruttamento agricolo, l'erosione costiera e l'eredità petrolchimica convivano in uno stato di attrito permanente.

Ecologia idrografica delle valli e delle pianure alluvionali, che evidenzia la tensione tra la dinamica fluviale naturale e le pressioni dell'agricoltura intensiva, trasformando i suoli umidi in spazi produttivi vulnerabili e instabili.

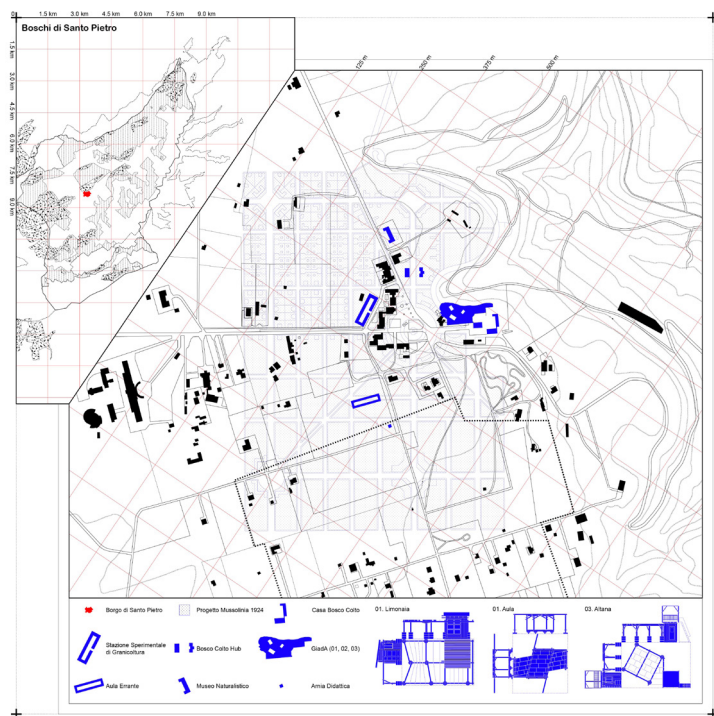


Fig. 5. *REGNO IGNORATO*. Mappa di localizzazione del Borgo di Santo Pietro (hub del progetto BOSCO COLTO) all'interno dei boschi, sovrapposizione dell'impianto di Mussolinia "Città Giardino" (1924) al Borgo degli anni '50 e individuazione degli elementi attivati dal progetto BOSCO COLTO dal 2022 ad oggi al 2024 (Disegno di Dario Felice).

Ecologia delle colline urbane, che testimonia l'incontro tra ruralità e urbanizzazione diffusa, tra campi residuali, margini infrastrutturali e frammenti di bosco isolato, generando un paesaggio ibrido e continuamente riconfigurato.

Ecologia delle infrastrutture militari e geopolitiche, che comprende il MUOS, l'ex aeroporto militare e le case forestali abbandonate, mettendo in scena un conflitto radicale tra la potenza tecnologica e la fragilità del bosco mediterraneo. Qui l'ecologia riguarda anche le relazioni di potere che ridefiniscono l'uso del territorio.

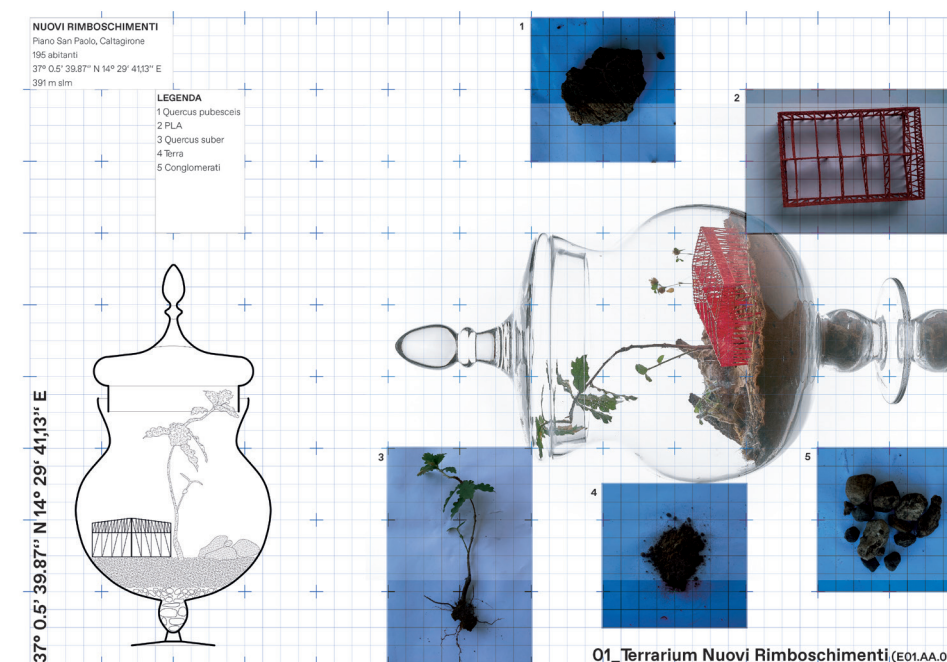
Per osservare e rendere leggibili queste ecologie, la ricerca ha sperimentato alcuni dispositivi di indagine: tra questi, i *terrarium* assumono un ruolo significativo come strumenti di osservazione situata. Attraverso carotaggi e raccolta di campioni nelle aree di transizione – gli ecotoni – questi dispositivi permettono di ricostruire ecosistemi in laboratorio, generando mappe viventi e conoscenze materiali del territorio (figg. 6-10).

Nel loro insieme, le cinque ecologie compongono una geografia discontinua. Questa lettura per superfici parziali consente di sperimentare l'individuazione di *patch* come strumento analiti-

co per lo studio sul campo della materialità dei diversi ecosistemi presenti. Ed è proprio in questo territorio cucito da tensioni, riparazioni, strappi che si colloca Bosco Colto; una ricerca, un laboratorio e una pratica collettiva che assume l'avanfossa Catania-Gela e il Bosco di Santo Pietro come una 'zona critica mediterranea' [10], un luogo in cui osservare, apprendere e sperimentare forme di coabitazione multispecie.

Il progetto Bosco Colto parte dal presupposto che il territorio non vada ricomposto in un'immagine coerente, ma accompagnato nella sua complessità, lavorando proprio sulle 'zone mobili' dove si incontrano ecologie differenti. La ricerca si radica in pratiche sul campo tra workshop (Bosco Colto Campus), seminari (SEMInARIA), laboratori per bambini (FANTASTICI_lab), cammini territoriali (attraversaLENTI), mostre e dispositivi espositivi (DIORAMA), che attivano condizioni di possibilità tra, soglie, aule nomadi, giardini, micro-infrastrutture e alleanze per abitare temporaneamente il bosco (fig. 5). Diversamente dai modelli tradizionali di pianificazione, Bosco Colto non mira a chiudere le fratture né a restituire un equilibrio stabile, riconosce che, in un paesaggio segnato da perturbazioni continue, l'instabilità è una

Fig. 6. Ecologia dei boschi e degli altipiani.



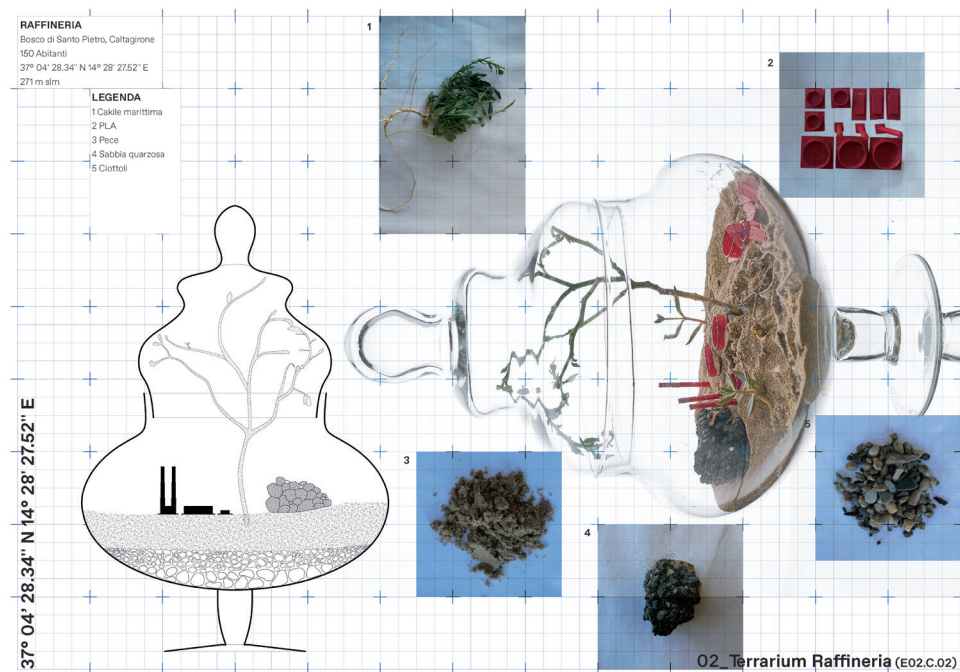


Fig. 7. Ecologia costiera.
Elaborazione grafica:
Dario Felice

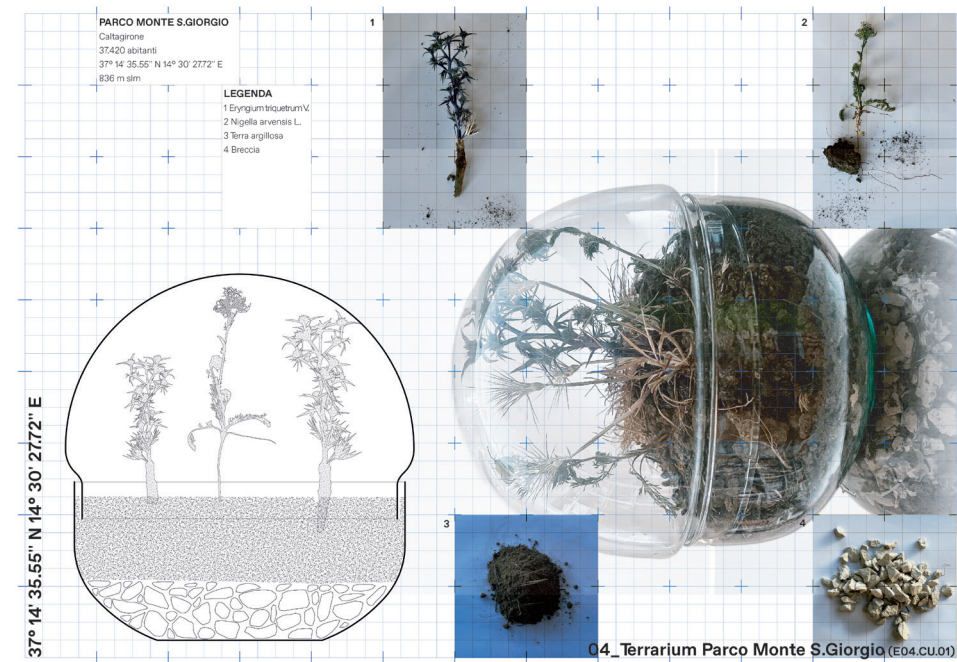


Fig. 9. Ecologia delle
colline urbane.
Elaborazione grafica:
Dario Felice

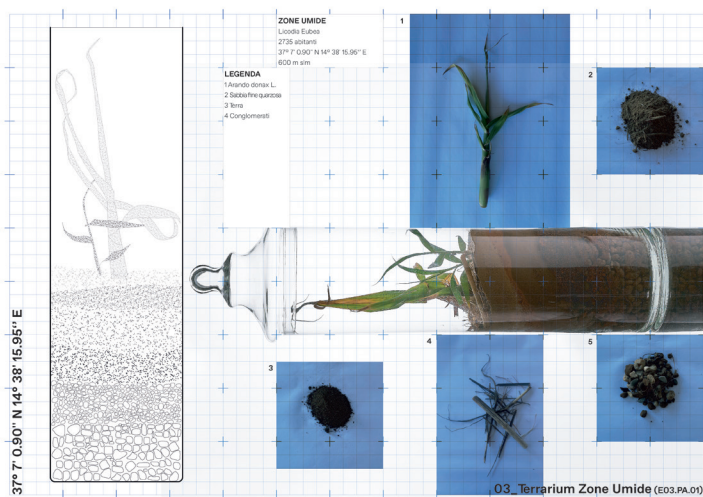


Fig. 8. Ecologia
idrografica delle
valli e delle
pianure alluvionali.
Elaborazione grafica:
Dario Felice

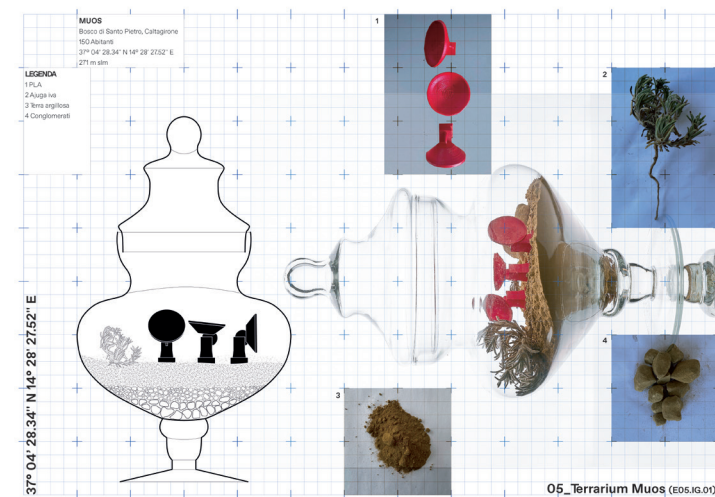


Fig. 10. Ecologia
delle infrastrutture
militari e geopolitiche.
Elaborazione grafica:
Dario Felice

condizione generativa, una riserva di possibilità, un’occasione per immaginare infrastrutture ecologiche e sociali capaci di emergere dentro il conflitto, non contro di esso (Mouffe, 2014).

In un Mediterraneo segnato da accelerazioni climatiche, pressioni geopolitiche e mutazioni ecologiche, questo sguardo può essere utile per offrirci strumenti radicali per imparare a vivere insieme in territori instabili, incompiuti e in continua trasformazione.

Qui la ‘coordinazione non intenzionale’ (Tsing, 2021), quella che emerge dall’incontro tra specie, usi umani, infrastrutture e memorie, diventa la vera infrastruttura ecologica: una trama dinamica che permette di continuare a vivere dentro l’incertezza, aprendo possibilità di coabitazione multispecie in un Mediterraneo fragile e in continuo cambiamento.

Note

[1] Dopo la Seconda guerra mondiale la Germania era divisa in quattro settori, assegnati alle potenze alleate vittoriose (Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Unione Sovietica). Anche la capitale tedesca Berlino era divisa, un’isola all’interno del settore sovietico. I settori americano, britannico e francese formavano l’allora Berlino Ovest (Repubblica Federale Tedesca), Berlino Est (Repubblica Democratica Tedesca) era il settore sovietico, dal 1961 al 1989 separato dalla parte occidentale dal Muro di Berlino.

[2] Non esiste una buona traduzione della parola *Brachen*. Termini come *fallow* o *wasteland* non colgono pienamente il significato della parola. Una Brache è lasciata a maggese o inutilizzata in senso agricolo. Si veda: Matthew Gandy: *Natura Urbana: The Brachen of Berlin* EN ST; 01:11:53; Natura Urbana 2020.

[3] A partire dalla fine degli anni Sessanta nell’istituto di ecologia della Technische Universität Berlin si fonda un nuovo tipo di ricerca di ecologia urbana, si studiavano le relazioni tra forma urbana biodiversità ed ecosistemi, e il ruolo dell’uomo al loro interno. Questo lavoro, portò alla nascita della Scuola di ecologia urbana di Berlino, la sua fondazione è legata all’opera di Herbert

Sukopp, a capo del lavoro dell’istituto di ecologia fino al 1994 e considerato uno dei fondatori dell’ecologia urbana come disciplina multidisciplinare, insieme a studenti e ricercatori tra cui Ingo kowarik. Die Großstadt als Gegenstand ökologischer Forschung pubblicata nel 1973, può essere considerato l’inizio della Scuola (Kowarik, 2022).

[4] All’inizio degli anni Ottanta, a Berlino Ovest c’erano ancora centoquarantadue grandi aree incolte mappate come biotipi, cioè dominate dalla natura selvatica. Con una superficie totale di circa 550 ettari. Dopo la caduta del Muro, nel 1898, si svilupparono altre aree incolte sulla cosiddetta striscia della morte (Kowarik, 2022).

[5] "Ruderal comes from rudus, the Latin word for rubble. Commonly used in urban ecology (e.g., Del Tredici 2010; Sukopp 2008; Sukopp, Hejny, and Kowarik 1990), the term refers to organisms that spontaneously inhabit "disturbed" environments usually considered inhospitable to life: cracks in sidewalks, spaces alongside train tracks and roads, industrial sites, waste disposal areas, or rubble fields." (Stoetzer 2022, p.4).

[6] Il Muro di Berlino, come sistema di fortificazione, comprendeva: 1: muro di confine, 2: fossati, 3: striscia di controllo, 4: strada di pattugliamento, 5: impianti

to di illuminazione, 6: torri di guardia, 7: spuntoni nel terreno e altri ostacoli, 8: recinzione con sensori di segnalazione, 9: muro retrostante. che si estendeva per circa 160 km, con una larghezza variabile da poche decine a 300 metri (Kowarik, 2019).

[7] Dopo la Seconda guerra mondiale, le attività ferroviarie in tutta la città, incluso il Südgelände che si trovava a Berlino Ovest, vennero affidate alla Deutsche Reichsbahn con sede a Berlino Est. La Reichsbahn, che era sotto il controllo della Repubblica Democratica Tedesca (Germania Est), ridusse al minimo il traffico ferroviario a Berlino Ovest, che apparteneva alla Repubblica Federale di Germania (Germania Ovest). L’ultimo treno a lunga percorrenza transitò per il Südgelände nel 1952 (Kowarik, 2022).

[8] Prima natura – natura originaria, pre-urbana, ecosistemi autoctoni non trasformati. Seconda natura – natura modellata dall’uso umano tradizionale: agri-

Riferimenti Bibliografici

Banham, R. (1971). *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies (The Architect and Society)*. Penguin Books.

Beltramini, G. (2009). *Andrea Palladio and the architecture of battle with the unpublished edition of Polybius’ Histoires*. Marsilio Editori.

Cesare, G. (2001). *La guerra gallica*. Mondadori. (Opera originale pubblicata nel 51 a.C.)

Curtius, E. R. (1948). *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Giulio Einaudi Editore.

De Landa, M. (1999). *Mille anni di storia non lineare. Rocce, germi e parole*. Instar Libri.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelveccchi. (Opera originale pubblicata nel 1980).

Del Tredici, P. (2010). *Wild Urban Plants of the Northeast: A Field Guide*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

coltura, pascolo, selvicoltura. Terza natura – natura progettata: parchi, giardini, spazi verdi pianificati. Quarta natura – natura spontanea che emerge senza pianificazione in aree disturbate, marginali o abbandonate (infrastrutture dismesse), risultato di processi di successione ecologica autonoma (Kowarik, 2005).

[9]La ‘zona critica mediterranea’ si riferisce a “Critical Zones” di Bruno Latour, una mostra che esplorava lo stato precario della “zona critica” della Terra. La zona critica è il sottile strato di superficie terrestre che sostiene la vita, dal suolo alle cime degli alberi, dove tutti gli esseri viventi interagiscono. Latour, insieme a Peter Weibel (2020) e allo ZKM Center for Art and Media, ha concepito la mostra come un “Osservatorio delle Zone Critiche” per promuovere nuovi modi di pensare al nostro posto sul pianeta e a come coesistere con altre forme di vita.

Farinelli, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Giulio Einaudi Editore.

Gandy, M. (2014). *The Fabric of Space. Water, Modernity, and the Urban Imagination*. MIT Press.

Gandy, M., & Jasper, S. (Eds.) (2020). *Botanical City*. Jovis.

Haraway, D. J. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

Kowarik, I. (2005). Wild urban woodlands: Toward a conceptual framework. In I. Kowarik & S. Körner (Eds.), *Wild Urban Woodlands: New Perspectives for Urban Forestry* (pp. 1–32). Springer.

Kowarik, I. (2019). The “Green Belt Berlin”: Establishing a greenway where the Berlin Wall once stood by integrating ecological, social and cultural approaches. *Landscape and Urban Planning*, 184,

12–22.

Kowarik, I. (2022a). Saggio in Boschiero P., Folkerts T., Latini L. (Eds.), *Nature Park Schöneberger Südgelände e la natura urbana berlinese*. (pp. 29-58) Fondazione Benetton.

Kowarik, I. (2022b). Saggio in Boschiero P., Folkerts T., Latini L. (Eds.), *Nature Park Schöneberger Südgelände e la natura urbana berlinese*. (pp. 139-152) Fondazione Benetton.

Kulesko, C. (2021). Patchwork. In E. Baioni, L. M. Cuadrado Payeras & M. Macelloni (Eds.), *Abbecendario del postumanesimo*. Mimesis Edizioni.

Lachmund, J. (2020). The metabolic city and the city of biotopes: Paul Duvigneaud and Herbert Sukopp. In M. Gandy & S. Jasper (Eds.), *Botanical City*. Jovis.

Latour, B. (2017). *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. La Découverte.

Latour, B., & Weibel, P. (2020). *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*. MIT Press.

Mouffe, C. (2014). *Agonistique: Penser politiquement le monde*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Navarra, M. (2022). *Dell'informe. Piccola filosofia pratica per l'architettura. Implosioni (Vol. 1)*. LettaVentidue Edizioni.

Stoetzer, B. (2022). *Ruderal City. Ecologies of Migration, Race and Urban Nature in Berlin*. Duke University Press.

Sukopp, H. (2008). "On the Early History of Urban Ecology in Europe." In John Marzluff (ed.), *Urban Ecology: An International Perspective on the Interaction between Humans and Nature*, pp. 79–97. Berlin: Springer.

Sukopp, H. (1990). *Stadtökologie. Das Beispiel Berlin*. Reimer.

Sukopp, H., Slavomil H., and Ingo K., (1990). *Urban Ecology*. HeHague: Academic Publishers.

Till, K. E. (2005). *The New Berlin. Memory, Politics, Place*. University of Minnesota Press.

Tsing, A. L. (2021). *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*. Keller Editore. (Opera originale pubblicata nel 2015).

Tsing A. L., Mathews A. S., Bubandt N., Gan E., & Swanson H. A. (2024). *A Field Guide to the Patchy Anthropocene: The New Nature*, Princeton University Press, Princeton–Oxford.

Benedetto D'Antoni¹, Dario Felice², Anna Minissale¹, Sofia Privitera¹

¹Università degli studi di Catania
Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura

²Università degli studi di Palermo
Dipartimento di Architettura

benedetto.dantoni@phd.unict.it, dario@analogique.net, anna.minissale@phd.unict.it, sofiaprivitera@phd.unict.it

Oltre l'idillio. Come l'idealizzazione della vacanza ha stravolto il paesaggio costiero italiano

Mattia De Bonis

.....

L'equilibrio storico tra gli habitat e gli insediamenti antropici è stato irreversibilmente alterato, a partire dal Secondo dopoguerra, gli anni del boom economico, della speculazione edilizia e dell'avvento del turismo balneare. Questo sviluppo ha innescato un'urbanizzazione aggressiva e incontrollata, che ha generato fenomeni estesi di *sprawl* territoriale. La profonda trasformazione del paesaggio costiero italiano mette in luce due realtà che abitano contemporaneamente: l'«evasione», identificabile nelle opere costruite, simbolo della vacanza e del piacere, e l'«esclusione», identificabile negli spazi residuali urbani, come esiti non pianificati dell'edificazione selvaggia. Il contributo intende esplorare come tali aree, spesso rimosse dall'immaginario collettivo o considerate semplici scarti del processo di lottizzazione, possano essere portate all'attenzione pubblica e disciplinare attraverso la visualizzazione. La mappatura e l'interpretazione di questi 'negativi' del paesaggio

costruito diventano strumenti cruciali per promuovere la consapevolezza critica del territorio contemporaneo e stimolare interventi mirati di cura e rigenerazione.

Paesaggio costiero
Turismo di massa
Sprawn territoriale
Spazi residuali
Cianotipia

Introduzione

Il rapporto del Censis del 2009 sulla situazione sociale dell'Italia riconosce all'elevata qualità del territorio italiano "l'unica e vera fonte di identità nazionale" (Capuano, 2023, p. 11). Principale leitmotiv dell'iconografia italiana, il paesaggio è emblema dell'equilibrio tra società e ambiente, tra contesto naturale e antropico.

L'immaginario collettivo, evocato dal Censis, in realtà corrisponde alla configurazione assunta dal territorio italiano, l'Italia delle "cento città" [1], fino alla metà del Novecento, risultato del lento processo di industrializzazione e del tardivo fenomeno dell'inurbamento. A partire dal Secondo dopoguerra – gli anni del boom economico, della speculazione edilizia, dell'incalzante turismo di massa – l'antico equilibrio tra l'uomo e il suo habitat assiste a un progressivo stravolgimento. Capovolgendo il luogo comune del *Belpaese* da cartolina, il paesaggio italiano assiste a una veloce urbanizzazione, caratterizzata da un incontrollato sviluppo edilizio e dall'abusivismo, in assenza di pianificazione e norme edilizie. Sono anche gli anni del miracolo economico, della rinascita dell'industria nazionale, che vede nell'automobile e nel potenziamento della rete autostradale la nascita di un mito collettivo: il tempo libero e la vacanza (Corbari, 2024). Questa fuga dalla città si materializza in una dimensione magica, alternativa, come i villaggi turistici: "luoghi dove immergersi per un po' in una vita desiderata [...] il villaggio turistico è un posto da sogno, è l'invenzione di una favola in cui vivere" (Posocco, 2017, p. 91).

La costa italiana del dopoguerra si costella di insediamenti turistici, alberghi, seconde case che rispondono alle esigenze dei villeggianti che ricercano in luoghi incantevoli, ambienti idilliaci, un rifugio dal caos cittadino, una riconciliazione con la natura. La ricerca e la conseguente costruzione di questi luoghi ameni implica il suo opposto, ovvero l'esistenza di altri luoghi rimossi, obliterati o residuali, tutti simbolo dello *sprawl* che il territorio ha subito. Sono 'frammenti' di spazio, di risulta, al margine, passaggi, vuoti e ruderi urbani, residui dell'urbanizzazione selvaggia che esistono tra gli edifici e le infrastrutture.

Il mare come evasione dalla realtà

"Tanto sul livello cosmologico quanto su quello antropologico, l'immersione nelle acque non equivale a una estinzione definitiva, è soltanto reintegrazione passeggera nell'indistinto, a cui suc-

cede una nuova creazione, nuova vita o uomo nuovo". Il simbolismo che ruota attorno al concetto dell'immersione nelle acque, ampiamente trattato da Mircea Eliade (1978/2008, p. 220), indica quanto, globalmente e anticamente, l'atto di immergersi nelle acque e nel mare sia purificativo e rigenerante.

Difatti, si possono distinguere due approcci principali al turismo balneare: l'uno con finalità terapeutiche e di benessere, l'altro con finalità edonistiche, legate al piacere e al divertimento. In antichità i romani, in fuga dalle città, erano soliti abitare le coste laziali e campane per beneficiare delle pregiate caratteristiche paesaggistiche e favorevoli condizioni climatiche. Dal 'prototurismo' balneare, si è passato in epoca moderna alla cultura del mare, in funzione delle proprietà benefiche e curative dell'acqua marina. Solo nel Novecento, quando l'attrazione delle benefiche acque delle coste nordeuropee comincia a vacillare, che le coste del Mediterraneo acquisiscono fama internazionale (Battilani, 2001). In questi anni emerge il concetto di tempo libero retribuito, collegato all'aumento dei redditi in un'epoca segnata dal conflitto e dalla rinascita. "La vacanza si trasforma da pratica elitaria riservata a pochi a fenomeno collettivo, legandosi ai nuovi emblemi del benessere diffuso e del riscatto sociale: la televisione, il consumo di massa, l'automobile" (Corbari, 2024, pp. 21-22). Il mare e la spiaggia costituiscono elementi favorevoli alla deflagrazione del turismo di massa, diventando meta ambita dalla maggioranza della popolazione. Sospinta dal desiderio collettivo di rinascita, gli italiani individuano nella vacanza al mare l'opportunità per evadere dalla realtà quotidiana. Ricercano un'oasi, una dimensione alternativa nella quale trasgredire. Ricorre il tema del ritorno alla natura, una natura primitiva, vergine: una messa in scena che coinvolge il villeggiante psicologicamente e fisicamente.

L'equilibrio perduto

L'antico equilibrio tra l'uomo e il suo habitat, caratteristica che il Censis attribuisce al paesaggio italiano, verrà stravolto a causa della modernizzazione del paese, in assenza di una pianificazione controllata e diffusa territorialmente.

Difatti, a seguito della Resistenza si innesca negli italiani una spinta alla ricostruzione e alla modernizzazione del territorio, azioni intese come rinascita collettiva e riappropriazione della propria storia (Morgia, 2020). Le "immense distruzioni, scrive Ignazio Gardella nel 1946, impongono l'imperativo della ricostru-

zione non solo meramente materiale ma anche volto a una crescente necessità di 'costruzione sociale' (p. 99). A questi sentimenti collettivi e generalizzati di rinascita, si aggiungono quelli relativi al benessere diffuso e al riscatto sociale, veicolati attraverso la cultura americana.

Dunque, se da un lato gli italiani ricostruiscono le loro città per rinascere dalle macerie del Secondo conflitto mondiale, dall'altro si rifuggono al mare per evadere dalla realtà quotidiana, perseguendo il sentimento di ricongiunzione con la natura. Si innesca una trasformazione massiccia del litorale, portando il turismo balneare al centro del dibattito architettonico.

È proprio dalla contraddizione nel rapporto tra l'uomo e la natura che sarà dedicata la sezione Italia della Tredicesima Triennale di Milano del 1964, dal titolo *Il tempo libero e l'acqua*, coordinata da Gae Aulenti e Carlo Aymonino. Il tentativo collettivo di ristabilire un legame con la natura, messo in crisi dalla modernità, si inscena nella ritualizzazione di massa, nella 'corsa verso il mare'. Automobili in partenza e bagagli, donne che corrono verso la spiaggia: tutti simbolo dell'arrivo al mare, percepito come un momento di redenzione e di pace (Corbari, 2024), alla scoperta di un locus amoenus nel quale rifugiarsi, nonostante la massificazione del desiderio. La contraddizione inscenata nella Triennale è la stessa denunciata da Ernesto Nathan Rogers e affrontata negli editoriali del 1964 di *Casabella Continuità*, nei quali si evincono i problemi dello sviluppo incontrollato sulle coste, sospinto dal fenomeno turistico. Nell'editoriale *Homo additus naturae* emerge forte la sua posizione: la diffusione del benessere è necessaria ma deve essere contingentata.

Sono nuovi equilibri e 'nuovi paesaggi' quelli che Rogers auspica per il territorio italiano. La situazione, invece, risulta completamente opposta: gli speculatori approfittano, dalla rapacità dell'affarismo, e costruiscono, insensibili alle bellezze paesaggistiche. Nello stesso periodo, Francesco Tentori "compie personalmente il periplo dell'intero sistema costiero e prende piena coscienza del grado di compromissione dei singoli tratti di costa per restituire tra progetti falliti, opere compiute, speculazioni e pianificazione lo stato dell'arte" (Cortesi, 2023, p. 127). L'obiettivo è censire il patrimonio paesistico del territorio italiano, consapevoli che non sarà più possibile rimediare ai danni che la speculazione edilizia sta apportando. I paesaggi italiani, dai litorali costieri ai promontori rocciosi, dalle paludi costiere alle pianure lussureggianti, sono testimoni di

lottizzazioni, della proliferazione di alberghi, villaggi turistici e seconde case, molte dei quali abusivi e spontanei. Da rinascita sociale alla 'distruzione' del paesaggio italiano generata da 'uno sviluppo senza progresso' (Cortesi, 2003, p. 131).

Il caso del Cilento

Il contributo prende come caso studio il Cilento, un paesaggio vivente, 'un'isola' (Anzani et al., 1998) a sud della provincia di Salerno che, a partire dai fenomeni precedentemente analizzati, ha subito una massiccia trasformazione alterando l'identità e la conformazione dei luoghi, sia nelle aree interne che sul litorale costiero.

Nello specifico la località Lago di Santa Maria di Castellabate [2], situata nella valle del fiume Laris [3], è testimone del più antico popolamento di questo tratto di costa del Cilento: "un riparo in grotta [...] i cui resti faunisti e manufatti litici sono riferibili al Paleolitico superiore" (Greco, 1992, p. 24). Per incuria delle popolazioni longobarde e normanne che abitavano il territorio, la valle si riduce a zona paludosa e deserta. "Infatti, il fiumicello Laris, che scendeva dal promontorio sovrastante, non regolato nel suo corso, straripando, allagò la zona, che divenne una palude" (Farina, 1991, p. 31). Di qui l'alterazione del nome Laris in 'Lao', traduzione dialettale del toponimo Lago. La valle bonificata si presenta, fino alla metà del Novecento, come una pianura lussureggiante dove casali, fattorie e torri sorgono tra gli appezzamenti agricoli, unico segno di antropizzazione del paesaggio.

A seguito del boom economico e della deflagrazione del turismo balneare, nella valle, così come in altre località del Cilento e dell'Italia, si innesca uno sviluppo edilizio incontrollato. Le lussureggianti terre, adibite a coltivazioni e frutticoltura, che si protraevano, immergendosi nella macchia mediterranea, fino al mare vengono gradualmente lottizzate e vendute a privati e agli speculatori edilizi.

La progressiva compromissione dell'habitat costiero si evince dalla messa a sistema di modalità di visualizzazione differenti: l'apparato iconografico e la rappresentazione grafica bidimensionale. Il confronto iconografico, messo a punto tramite l'assemblaggio di cartoline di anni differenti, mette in luce i cambiamenti che il territorio ha subito in diverse fasi storiche, ognuna rappresentativa del Novecento (fig. 1). Invece, le planimetrie territoriali sono



frutto di una restituzione digitale di elaborati storici: planimetria catastale del 1900, il rilievo fotogrammetrico per la Carta d'Italia dell'Istituto Geografico Militare (IGM) del 1956, il Piano Regolatore Generale del 1980 e il rilievo dello stato attuale.

Da questo confronto è evidente la trasformazione del territorio: si costruisce sulla costa, tra le dune, nelle campagne e sull'alveo del fiume. In prossimità del suo percorso il fiume viene canalizzato e deviato al fine di evitare gli allagamenti nelle campagne limitrofe. L'attraversamento longitudinale che attraversa la valle è garantito dal corso Beato Simeone [4], invece quello trasversale, dall'entroterra al mare, è impossibilitato a causa della privatizzazione delle strade.

La trasposizione dei dati provenienti da foto satellitari su una planimetria a scala territoriale consente la visualizzazione della congestione del litorale costiero, soprattutto attraverso la differenziazione cromatica dell'uso del suolo (fig. 2). Lo sprawl si evince dai comparti urbani compatti, caratterizzati da una colorazione scura, che si concentrano per lo più sulla zona costiera, lasciando poco spazio allo sviluppo delle dune e alla rispettiva vegetazione dunale. Allo scopo di enfatizzare questa dicotomia tra le aree interne e le aree costiere, risulta interessante la schematizzazione attraverso il confronto diretto tra aree di colore opposto. Nello schema dell'uso del suolo, è evidente la differenza sostanziale tra la valle

Fig. 1. Mattia De Bonis, Antropizzazione della valle del fiume Laris, disegno digitale, 2025. La valle è cambiata profondamente a seguito del boom economico e della deflagrazione del turismo balneare. Da pianura lussureggiante, a vocazione agricola, a periferia abitata principalmente durante i mesi estivi. (foto 1900 © Archivio Giuseppe Di Gregorio; foto 1950 © Francesco Izzo; foto 1980 © Archivio Lazzaro Adesso; foto 2025 © Mattia De Bonis).



Fig. 2. Mattia De Bonis, La corsa al mare, disegno digitale, 2025. La planimetria mostra lo stato attuale della valle del fiume Laris. Si può notare come il tratto costiero sia congestionato dal tessuto edilizio. Gli schemi al lato mostrano, rispettivamente, l'uso del suolo, il confronto tra strade private e strade pubbliche e la composizione del tessuto edilizio.

dove scorre il fiume Laris e la sua foce. Lungo il percorso, il fiume attraversa aree di campagna prevalentemente libere e poco urbanizzate – le aree bianche – e sfocia in mare, circondato da agglomerati urbani – le aree nere.

Nonostante la dimensione del paesaggio si possa sintetizzare nel concetto di palinsesto, una sovrapposizione di brani e parole (Reale, 2020) che, epoca dopo epoca, hanno contribuito all'edificazione del paesaggio culturale, la trasformazione che questo paesaggio ha subito, soprattutto sulla fascia litoranea, suggerisce di tracciare delle linee di collegamento trasversali con la teoria di Marc Augé. Se la dicotomia tra il luogo, definibile come spazio con identità, e il non-luogo, definibile come spazio senza identità, descrive la città diffusa contemporanea, analogamente è accaduto in questi territori, che hanno cominciato ad avere le stesse sembianze, tramutandosi tutti nello stesso, qualsiasi, territorio (Zucchi, 2018, p. 123). Diventano dei non-paesaggi, caratterizzati dall'alienazione dei caratteri immateriali – la memoria, la storia, l'identità – e da una sovrabbondanza di elementi fisici, tutti simbolo dello *sprawl* che hanno subito e della conseguente omologazione.

"Santa Maria di Castellabate [...] assomiglia già alle tante anonime cittadine che si incontrano in viaggio: l'accesso al suo mare è reso



Fig. 3. Mattia De Bonis, In-accesso al mare, fotografia digitale, 2024

quasi impossibile dalle innumerevoli abitazioni private (fig. 3); e in verità si ha l'impressione di camminare su terreno minato quando si vuole "rubare" la vista di qualche prezioso pezzetto di spiaggia assolutamente nascosto dalle costruzioni." riporta la giornalista Renata d'Elia nel servizio sull'urbanistica del Cilento *Come si "uccide" un paesaggio* nel giornale Roma del marzo 1975 (d'Elia, 1975, pp. 56-57).

Frammenti di spazio

Nel medesimo paesaggio convivono e si scontrano due realtà contemporaneamente: l'«evasione» e l'«esclusione».

L'«evasione» si manifesta fisicamente nelle opere edificate – alberghi, seconde case, villaggi turistici – progettate per accogliere e realizzare il desiderio collettivo di fuga e ricreazione. Parallelamente a questa saturazione, si inverte la dimensione dell'«esclusione» negli spazi residuali urbani. Costituiscono il lascito dell'intensa e disordinata urbanizzazione del Secondo dopoguerra, un'espansione edilizia che, priva di un'adeguata pianificazione, ha generato frammenti e residui dispersi nel tessuto urbano (fig. 4). I seguenti spazi sono luoghi dimenticati, spesso degradati e di dimensioni ridotte. Sono scarsamente utilizzabili a causa delle loro caratteristiche localizzative, dimensionali, morfologiche o semantiche – spazi di risulta, lotti non edificati, spazi di rispetto lungo e in prossimità di corsi d'acqua (Lauria, 2018).

Il ruolo della visualizzazione nell'ambito della riqualificazione urbana è di fondamentale importanza, in quanto agisce da catalizzatore per promuovere la consapevolezza e l'orientamento all'azione progettuale. La rappresentazione visiva trasforma una problematica «astratta» in una realtà tangibile e oggettivabile, consentendo una comunicazione efficace sia dell'entità del degrado esistente sia delle potenzialità future di rigenerazione. Gli strumenti visivi impiegati adottano diverse strategie comunicative per perseguire



tali obiettivi. La consultazione di cartografie storiche di epoche differenti – come mappe catastali, rilievi fotogrammetrici – consente la sovrapposizione di un dato oggettivo, ‘il costruito’, sulla configurazione attuale del territorio, fornendo una documentazione inconfutabile dello stato dei luoghi e di come essi si siano evoluti negli anni. Contestualmente, in supporto alle cartografie, il confronto tra le fotografie storiche con quelle attuali è in grado di visualizzare in maniera immediata come il territorio sia stato trasformato dallo sviluppo edilizio.

Il carattere distintivo di questi spazi emerge con forza attraverso una peculiare dinamica percettiva, assimilabile al processo fotografico della cianotipia. In tale tecnica, il soggetto viene rivelato non per accumulo di pigmento, bensì per sottrazione e contrasto (fig. 5). Analogamente, queste aree non si definiscono per la loro presenza progettuale, ma per la loro intrinseca natura di vacuità: esse rappresentano il negativo esatto da ciò che il processo di urbanizzazione circostante ha, in modo vorace e incontrollato, fagocitato e saturato.

Fig. 4. *Mattia De Bonis, Negativi di un paesaggio costruito, fotografia digitale, 2024.* Le fotografie mostrano le aree di residuo del processo di lottizzazione, ‘negativi’ del paesaggio costruito. Sono disseminati nel territorio, tra la campagna e il mare, diventando simbolo dello sprawl subito.

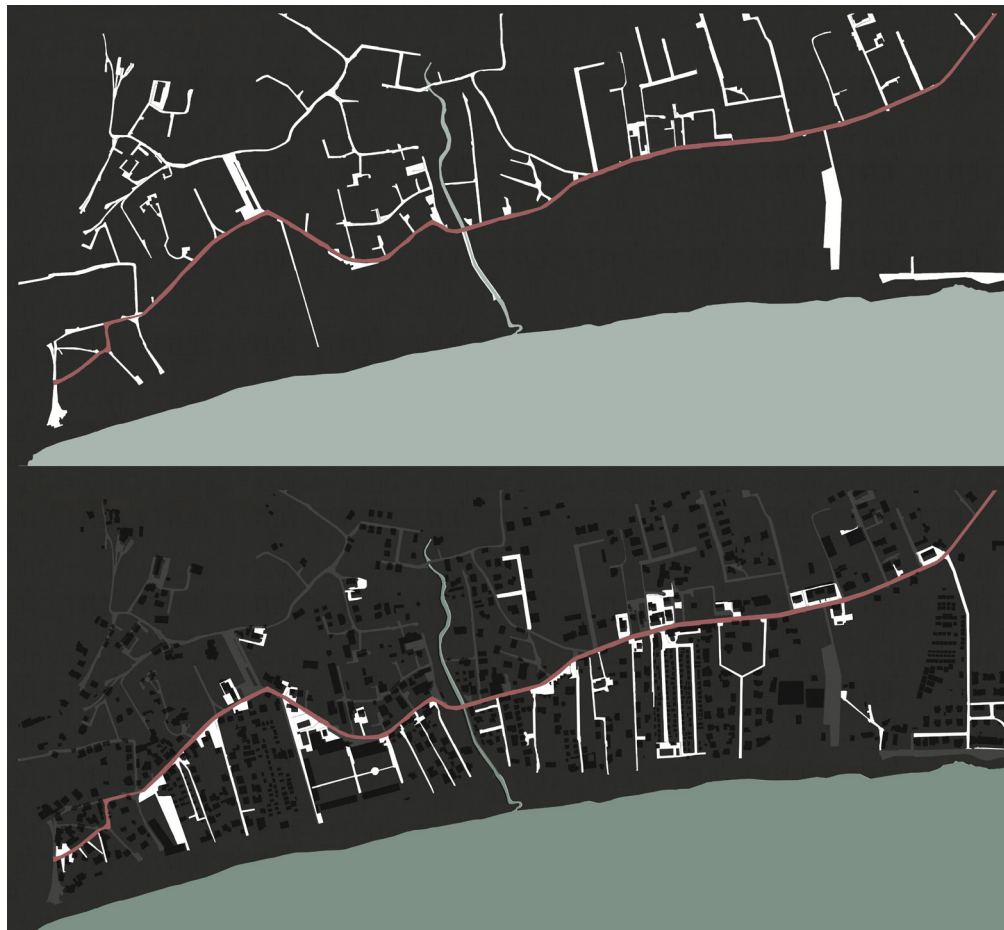


Fig. 5. *Mattia De Bonis, Cianotipia di una costa italiana, disegno digitale, 2025.* Lo schema, tramite l’effetto della cianotipia, mostra la situazione attuale degli accessi al mare. Nello schema in alto si evince come il corso Beato Simeone, evidenziato in rosso, rappresenti una vera e propria cesura, tra entroterra e litorale. In bianco sono evidenziate le strade pubbliche, in totale sei sul litorale di una lunghezza di circa 2 km. Su questa base, nello schema in basso, si sovrappongono le strade private, in bianco.

Note

[1] Per numero e varietà di città presenti nel suo territorio, l’Italia è stata definita il “paese delle cento città”. Le Cento Città d’Italia illustrate fu una collana di monografie, illustrate con fotografie dei luoghi e dei monumenti notevoli italiani, edita da Sonzogno, con cadenza settimanale, dal 1924 al 1929.

[2] Santa Maria di Castellabate è la frazione più numerosa di Castellabate, il capoluogo del comune omonimo, di epoca medioevale. Santa Maria ha origine agli albori del XIX secolo, quando era solo un villaggio di pescatori e

ospitava le ville di riposo estivo dei benestanti di Castellabate. Farina, A.M. (1991). Castellabate. Pagine di storia antica e moderna. Cassa Rurale ed Artigiana di Castellabate.

[3] Attualmente nella cartografia il fiume è indicato tramite il toponimo del suo affluente, il vallone Capofosso. Localmente, viene indicato dal suo appellativo dialettale ‘Sciume’. Tuttavia, a seguito di indagini storiche e ricerche toponomastiche approfondite, frutto del mio lavoro di tesi, è emerso che la denominazione originaria e propria del corso d’acqua è Laris.

[4] Il corso Beato Simeone collega il centro nuovo di Santa Maria di Castellabate, attraversando la frazione Lago, con il villaggio medioevale di San Giovanni, sul promontorio di Tresino. Si tratta del primo insediamento moderno del paese, che si sviluppa attorno all’omonima cappella; verrà abbandonato definitivamente negli anni Sessanta del Novecento. In questo villaggio nacque

san Costabile, abate e fondatore del Castrum Abbatiss, l’attuale Castellabate. Farina, A.M. (1991). Castellabate. Pagine di storia antica e moderna. Cassa Rurale ed Artigiana di Castellabate.

Riferimenti Bibliografici

Anzani, G., Laureano, P., Maurano, C., & Nicoletti, D. (1998). *Il Parco del Cilento e Vallo di Diano. Paesaggio vivente*. Electa Napoli.

Battilani, P. (2001). *Vacanze di pochi, vacanze di tutti. L'evoluzione del turismo europeo*. Il Mulino.

Capuano, A. (2023). Introduzione. In A. Capuano & M. Sorrentino (Eds.), *Habitat, Territorio, Ecologia. La nascita di una cultura del paesaggio in Italia tra difesa e progetto. Vol.1* (pp. 10-16). LetteraVentidue Edizioni.

Corbari, V. (2024). *Pietro Porcinai e l'Italia della corsa al mare. Progetti di paesaggio per nuovi turismi*. Quodlibet.

Cortesi, I. (2023). Ernesto Nathan Rogers: l'idea di paesaggio tra pensiero e progetto. In A. Capuano & M. Sorrentino (Eds.), *Habitat, Territorio, Ecologia. La nascita di una cultura del paesaggio in Italia tra difesa e progetto. Vol.1* (pp. 119-133). LetteraVentidue Edizioni.

d'Elia, R. (1976). *Indagine di una giornalista sugli scempi edilizi della costa cilentana*. Arti Grafiche Augusto Velardi.

Eliade, M. (1976/2008). *Trattato di storia delle religioni*. Bollati Boringhieri.

Farina, A.M. (1991). *Castellabate. Pagine di storia antica e moderna*. Cassa Rurale ed Artigiana di Castellabate.

Greco, G. (1992). Archeologia e territorio: il Cilento storico. In G. Greco & L. Vecchio (Eds.), *Archeologia e territorio. Ricognizioni, scavi e ricerche nel Cilento* (pp. 9-38). Edizioni dell'Alento.

Lauria, A. (2018). *Piccoli spazi urbani. Valorizzazione degli spazi residuali in contesti storici e qualità sociali*. Liguori.

Morgia, F. (2020). Catastrofe: la semiotica della ricostruzione. In L. Reale & V. Corbari (Eds.), *Paesaggi e teorie. Una collezione minima* (pp. 95-103). LetteraVentidue Edizioni.

Reale, L. (2020). Le molteplici strade del paesaggio. Nove direzioni di ricerca. In L. Reale & V. Corbari (Eds.), *Paesaggi e teorie. Una collezione minima* (pp. 13-35). LetteraVentidue Edizioni.

Posocco, P. (2017). *Progettare la vacanza: studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra*. Quodlibet.

Zucchi, G. (2018). *La densità del vuoto. Dispositivi progettuali dello spazio aperto contemporaneo*. Clean Edizioni.

Il paesaggio ferroviario abbandonato in Albania

Gianluca Gioioso, Jacopo Chierchiello, Romano di Resta, Cristina Cennamo, Luca Mangiacapre, Luigi Corniello

Il paesaggio ferroviario albanese è attualmente in stato di degrado ed abbandono per il disuso delle stazioni e della linea ferroviaria da Tirana a Pogradec, in Albania. L'obiettivo della ricerca è quello di conoscere il tracciato ferroviario nel paesaggio e i suoi elementi architettonici al fine di documentare graficamente lo stato attuale attraverso gli strumenti della disciplina del disegno, con ricerche d'archivio, rilievi e modellazione digitale. Sono state analizzate le stazioni di Tirana, Durazzo, Kavaja, Rroghozine, Pequin, Elbasan, Libazhed Perrenjas, Lin e Guri kuq-Pogradec, un percorso che parte dalla capitale Tirana e si snoda lungo la costa fino a Durazzo per poi tornare nell'entroterra fino al confine con la Macedonia. Lo studio è stato condotto sulla base di documenti d'archivio conservati presso l'Archivio Centrale di Tirana. I risultati sono una documentazione grafica bidimensionale e tridimensionale degli ele-

menti architettonici e strutturali della ferrovia albanese, segno tangibile dell'enorme patrimonio abbandonato e attualmente oggetto ad atti di vandalismo e al degrado causato dal passare del tempo.

Paesaggio
Ferrovia
Percorso
Abbandono
Albania

Introduzione

Nell'ambito degli studi condotti sul paesaggio albanese, il contributo propone un'indagine sul tracciato della linea ferroviaria da Tirana a Pogradec, in Albania, e degli elementi architettonici a servizio del percorso ferrato, attualmente in stato di abbandono, nel rapporto con il paesaggio. Attualmente non più in uso, costituisce una condizione di notevole interesse per il disegno dell'architettura, in quanto sono presenti numerosi manufatti quali stazioni, pensiline, ponti, tunnel, viadotti, fino ad oggi mai documentati. Scopo della ricerca è quello di conoscere il percorso ferroviario ed i suoi elementi architettonici per documentare graficamente lo stato di fatto attraverso gli strumenti consolidati della disciplina del Disegno, ovvero con la ricerca d'archivio, il rilievo e la modellazione digitale. La ferrovia Tirana-Pogradec è una delle due tratte ferroviarie albanesi (il secondo tracciato è stato realizzato in direzione nord-sud per il collegamento tra le miniere di carbone a confine con il Montenegro ed i centri abitati) e costituiva l'unico mezzo di trasposto tra il mare e l'entroterra ovvero tra la costa e la vicina Macedonia. Attualmente utilizzata solo per la tratta Tirana-Durazzo con un solo convoglio giornaliero, è in totale stato di abbandono. Lo studio è stato effettuato a partire dai documenti d'archivio conservati presso l'Archivio Centrale di Tirana. Una prima fase della ricerca ha riguardato la catalogazione dei materiali d'archivio e la costruzione di una timeline cronologica dell'evoluzione delle città. Si è, quindi, provveduto a individuare, all'inizio attraverso la cartografia esistente e poi sul campo, gli elementi architettonici che suscitavano interesse per sottoporli alle azioni di rilievo architettonico. Le scarse fonti archivistiche hanno evidenziato la totale mancanza di conoscenza delle strutture e con questo lavoro s'intende costruire una banca dati dello stato attuale delle stazioni, dei viadotti, dei tunnel. Sono state analizzate le stazioni di Tirana, Durazzo, Kavaje, Rroghozine, Pequin, Elbasan, Libazhed Perrenjas, Lin e Guri kuq-Pogradec, ovvero una direttrice che partendo dalla capitale Tirana si sposta prima sul mare a Durazzo e poi rientra nell'entroterra fino al confine con lo stato della Macedonia. Un percorso caratterizzato da una diversificazione del territorio costituito da pianure lungo la costa, colline e ampi valloni per poi raggiungere la catena montuosa antistante il lago di Ohrid. È stata, infine, sperimentata una rappresentazione virtuale delle stazioni con azioni di modellazione digitale per verificare la congruenza tra il disegno d'archivio e

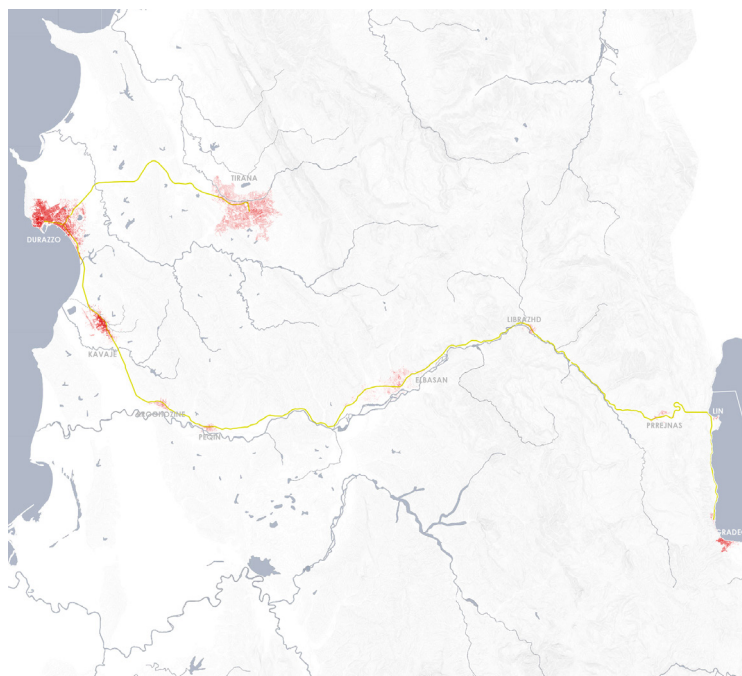


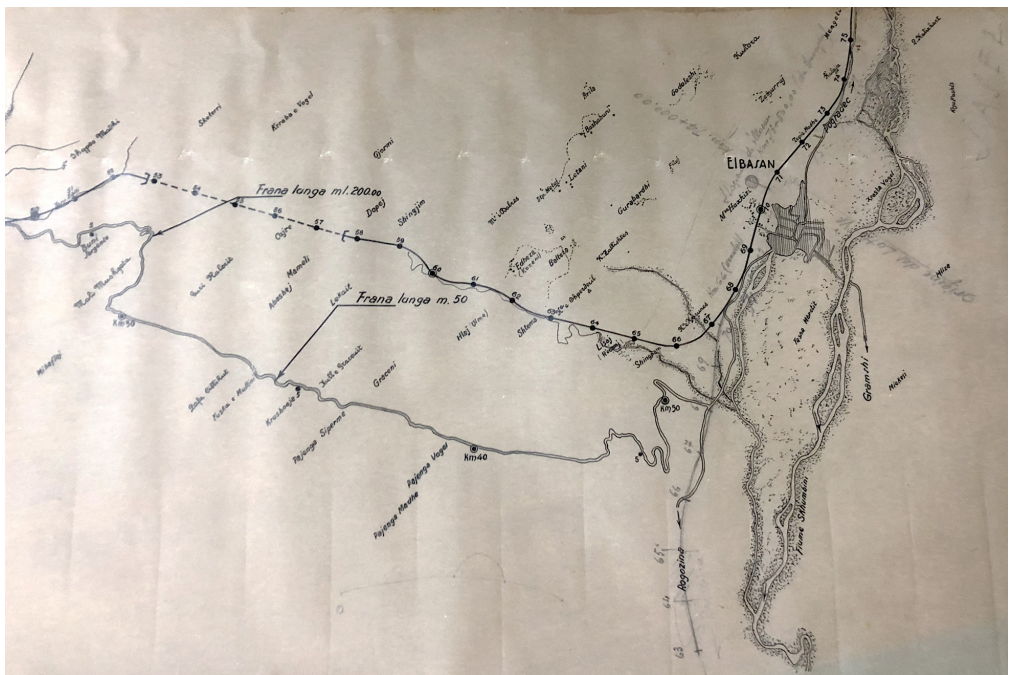
Fig. 1. Individuazione planimetrica della linea ferrata ed individuazione dell'orografia del paesaggio e delle città attraversate dalla ferrovia Tirana-Pogradec.

il dato del rilievo fotogrammetrico. Sono modellati gli elementi architettonici e realizzate delle fasi propedeutiche di rappresentazione, ovvero dalla costruzione del modello nudo all'inserimento dello stesso nel paesaggio attuale. Ulteriore difficoltà è stata rappresentata dalla texturizzazione delle stazioni, poiché, le stesse non essendo più utilizzate presentano uno stato totale di abbandono e degrado delle strutture con numerosi atti vandalici sia delle superfici esterne sia degli spazi interni.

Le stazioni ferroviarie

Al fine di illustrare graficamente il percorso ferroviario, risulta di notevole interesse l'analisi planimetrica dei centri urbani attraversati dalla linea ferrata e delle valenze strico architettoniche degli elementi presenti lungo il tracciato. Le città oggetto dell'analisi corrispondono alle fermate ferroviarie ad eccezione del capolinea Pogradec dove la stazione è sita poco distante dal centro urbano. Sono state, quindi, analizzate le città di Tirana, Durazzo, Kavaje, Rroghozhine, Pequin, Elbasan, Librazhd Perrenjas, Lin e

Pogradec partendo da un'individuazione planimetrica a grande scala. Successivamente l'analisi si concentra sulle carte storiche, ove presenti, con una riproposizione dello stato della città e della posizione della stazione ferroviaria nel corso degli anni. Si può notare, infatti, che la stazione inizialmente posizionata ai margini cittadini viene assorbita dal nucleo urbano in espansione verso le campagne e diviene un centro nodale della città stessa. Ne sono influenzate le costruzioni circostanti e la linea ferrata subisce delle variazioni geometriche a seguito dell'orografia del terreno. Per la città di Tirana la stazione, oggi distrutta, è sita a nord, ovvero sul punto limite opposta al Boulevard Zog I che collega la piazza Scanderbeg con il viale dei Ministeri. Un luogo attualmente centrale che in passato costituiva la periferia della città e, quindi un mezzo di trasporto per le popolazioni che abitavano i palazzi lontani dal centro. La città di Durazzo è caratterizzata da una serie di assi viari a maglia Ippodamea che convergono verso il porto. È proprio sul limite estremo della città, verso il mare che è sita la stazione. Un luogo di scambi commerciali tra il porto che costituisce il rapporto esterno tra l'Albania e l'occidente e l'entroterra cui è diretto il successivo tratto ferrato. La città di Kavaje costituisce il primo centro abitato nella direzione orientale del tracciato ferroviario. È lambita sul margine orientale dal percorso ferrato e presenta una stazione nella zona meridionale alla fine dell'asse centrale. La città di Rroghozhine è al tempo stesso un punto di passaggio e un nodo di interscambio. Infatti, un percorso secondario si dirige verso sud ovvero verso la zona mineraria per l'estrazione di ferro e carbone. Il tracciato attraversa nella parte meridionale della città caratterizzata da un centro urbano compatto e da una serie di edifici per lo scambio delle merci. La città di Pequin è lambita a nord dalla tratta ferroviaria e presenta una stazione sita a nord-ovest del centro abitato. I tracciati storici evidenziano come, da sempre, sia stata un centro di passaggio e dominio di epoca feudale. Il castello di ridotte dimensioni e di grande interesse storico ne testimonia la valenza architettonica. La città di Elbasan, sita lungo il percorso della via Egnatia, con il suo sistema fortificato che rappresentava il punto d'incontro tra le comunità albanesi e macedoni, presenta una stazione ferroviaria a sud ovest. La città di Librazhd è sita alle pendici del tratto montuoso che separa la piana di Elbasan con la città di Korca. L'impianto urbano è diffuso lungo l'unica fonte d'acqua della vallata e la linea ferroviaria divide in senso trasversale la città. Non vi



sono relazioni tra i percorsi stradali e la ferrovia e la stazione è sita a nord-ovest. La città di Perrejnias costituisce il cambio di direzione nello scavalco delle montagne. Infatti, da questa città inizia la discesa verso il lago di Ohrid ed in direzione del confine macedone. La linea ferrata è esterna al centro urbano con una piccola stazione di campagna. La città di Lin sorge su un promontorio che si protende nel lago di Ohrid sul confine con la Macedonia. Il centro urbano è distante dalla linea ferrata e collegato alla stazione tramite un percorso sterrato. La città di Pogradec rappresenta il capolinea della linea ferroviaria. La stazione non arriva nel centro urbano ma termina a nord in prossimità del lago. Una posizione strategica per inviare le merci verso gli stati confinanti e ovviare alla spesa di un ulteriore tratto ferrato.

Fig. 2. Disegno d'archivio della linea ferrata da Tirana-Pogradec. Stralcio della tratta nei pressi della città di Elbasan. (Fonte: Archivio Centrale di Tirana)

Processi di conoscenza

Lo studio condotto sulle stazioni ferroviarie della linea Tirana-Pogradec ha lo scopo di illustrare graficamente i manufatti architettonici attraverso piante, sezioni e prospetti e con asson-

metrie ed esplosi. Tale tecnica di rappresentazione viene utilizzata per comparare i pochi documenti d'archivio con i rilievi attuali eseguiti in loco. Per attività di rilievo architettonico si è preferito il metodo indiretto, con l'ausilio di laser scanner e della tecnica fotogrammetrica supportata da fotocamera digitale e un drone quadrielica [5] di ridotte dimensioni. Per i rilievi laser scanner ci si è avvalsi del laser della ditta *Faro M* al fine di realizzare delle nuvole dei punti per la successiva restituzione grafica. Si è fatto riferimento, quindi, ai sensori attivi seguendo una precisa pipeline di indicazioni necessarie al raggiungimento del rilievo. Dalle indagini condotte sono stati ricavati dei modelli che rispondono al requisito di fedeltà delle architetture ferroviarie. Per lo svolgimento delle attività sono state programmate delle fasi preliminari all'acquisizione del progetto di presa. La pipeline pianificata ha previsto oltre alle tradizionali tecniche di acquisizione anche la programmazione di range maps e caratterizzazione della riflettanza delle superfici. Tale attività si è resa necessaria per la classificazione del colore presente nelle superfici e nella gestione dello stesso tra i problemi emersi per la luce solare e riflessione del cemento armato e delle superfici soggette a degrado. Oltre alle scansioni laser, il drone quadrielica *DJI mini* ha consentito il volo sia esterno per le superfici lineari sia interno per la documentazione degli spazi inaccessibili. Com'è noto, la fotogrammetria, come la topografia, estrae informazioni metriche dalla valutazione di elementi fissi sulla scena dell'immagine realizzata dall'operatore per scopi di ricerca. Questo metodo, sviluppato fin dalla metà del XIX secolo, è ampiamente utilizzato in diversi campi, dal rilievo cartografico, realizzato con la fotogrammetria aerea, al rilievo architettonico. Quest'ultima consente di eseguire il rilievo con un campo di presa sia da distanze ravvicinate sia da medi e lunghi spazi. Caratteristiche della tecnica sono la capacità grafica di non essere influenzata dalle caratteristiche materiche e superficiali dell'oggetto, il basso costo e la facile acquisizione con un'alta risoluzione tramite una camera digitale. Attraverso tale tecnica è stato possibile realizzare delle immagini virtuali metriche delle stazioni ferroviarie. Di grande importanza è il progetto delle prese, cioè la definizione dei punti di ripresa dai quali vengono effettuate le misurazioni. Tale progetto ha tenuto conto delle dimensioni effettive dell'oggetto di studio, quindi sia delle piccole stazioni e pensiline sia delle strutture composte da elementi più grandi. È stato, quindi, redatto un



Fig. 3. La stazione ferroviaria di Durazzo. Vista dello stato attuale.

progetto di rilievo che, tenendo conto delle precedenti considerazioni ha determinato l'organizzazione generale dell'intervento di ricerca. La triangolazione ha necessitato di maggiore attenzione in quanto era necessaria la sovrapposibilità tra le immagini ed il loro corretto allineamento. La caratterizzazione delle riprese ha consentito la definizione di alcune procedure di filtraggio delle immagini al fine di determinare il maggiore abbattimento di rumore e il mantenimento della configurazione geometrica data dalle forme delle stazioni ferroviarie. La dimensione del dettaglio ha costituito un ulteriore parametro per la realizzazione delle nuvole di punti sia in base all'ottica utilizzata sia in relazione alla maglia predisposta per il rilievo. In rapporto alla finalità, ovvero la documentazione grafico-geometrica delle stazioni ferroviarie, si è tenuto conto delle caratteristiche dimensionali e di occlusione, della riflessione del materiale costruttivo e del rapporto di dettaglio in base allo scopo del rilievo. A seguito della campagna d'indagine, è stato effettuato il processing dei dati raccolti. Di grande importanza è stato l'allineamento delle immagini attraverso software digitale. Per il controllo dell'errore la sovrapposizione è stata calcolata nella misura del 60% tra un'immagine ed

un'altra con una visione simmetrica da due vertici verso uno stesso punto di presa. Le immagini delle stazioni ferroviarie non hanno evidenziato problemi di scarsa sovrapposizione nella generazione delle mesh, in quanto sia numericamente idonee sia per la condizione delle superfici. Le mesh sono state fuse in un'unica immagine con caratteristica poligonale. Tale attività ha determinato la creazione di *merge* immagine della nuvola dei punti. La *merge* è stata realizzata con la massima distanza tra le superfici planari sovrapposte ed una grande riduzione del rumore ottenuto durante la digitalizzazione delle immagini. Le geometrie ottenute sono state realizzate utilizzando la densità massima dei vertici dei poligoni riducendo al massimo il controllo automatico delle superfici. La fase di *editing*, invece, è stata sviluppata segnando ed eliminando gli errori tipologici relativi all'acquisizione delle immagini ed ai successivi processi di allineamento delle nuvole dei punti. Successivamente, anche se in parte minore, si è reso necessario l'intervento manuale per la chiusura delle lacune presenti nelle superfici meno esposte o sovraesposte a causa dello scatto fotografico avvenuto controluce. Le facce delle stazioni ferroviarie, nei punti di contatto determinate da angoli a spigolo vivo, presentavano delle piccole aperture causate dall'instabilità del *software*. Tali lacune dopo una prima generazione automatica delle superfici di chiusura hanno richiesto l'intervento manuale per la realizzazione del modello. Le correzioni relative al rumore prodotto dalla sovrapposizione delle immagini e dai materiali è stato ridotto con un'operazione detta di lisciatura della superficie. I risultati ottenuti dimostrano l'efficacia dei due metodi utilizzati e la necessità dell'interpolazione tra gli stessi per il rilievo delle superfici inaccessibili. La precisione dei punti di presa terrestri del laser scanner e le immagini fotogrammetriche del drone, relativamente alle superfici di copertura ha determinato una grande valenza aggiuntiva per la chiusura delle lacune o della mancanza di dati dovuti ad occlusioni.

Dal rilievo al modello

L'analisi per la comprensione dei diversi elementi della linea ferroviaria da Tirana a Pogradec è vincolata da strategie di comunicazione e fruizione virtuale degli spazi, nonché allo sviluppo tecnologico utilizzato a fini di documentazione e rappresentazio-

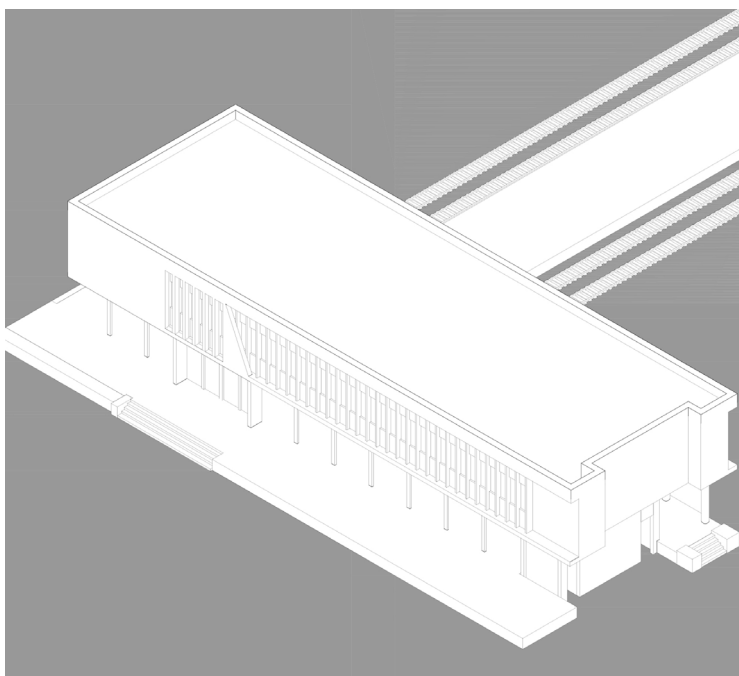


Fig. 4. La stazione ferroviaria di Durazzo. Assonometria del rilievo.

ne dei dati (Baratin, 1998; Barba, et al., 2020; Brusaporci, 2013; Corniello, 2020; Docci, et al., 2011; Giordano, et al., 2021; Menna, et al., 2018; Vokshi, 2014; Zammel, 2019). Nella programmazione delle fasi del rilievo sono state pianificate le soluzioni per raggiungere il risultato affidabile nelle fasi della successiva modellazione 3D. Tali attività sono confluite nella realizzazione di un modello digitale texturizzato in grado di ricomporre i caratteri formali e geometrici delle strutture ferroviarie quali stazioni, fermate, ponti e tunnel. La modellazione digitale è di grande importanza, poiché consente di affrontare, secondo i presupposti tecnico-strumentali e teorico-applicativi, le dinamiche del disegno relative alla rappresentazione digitale. Con tale scienza si affronta l'aspetto relativo alla visualizzazione, strumento fondamentale per la comunicazione tracciato ferroviario, attraverso cui è possibile definirne la resa grafica finale compatibile con lo scopo dell'attività di rilievo. Tale attività di visualizzazione consente di verificare ulteriormente le fasi di rilievo e modellazione 3D per determinare le incongruenze grafico geometriche tra la realtà e il risultato digitale di rilievo. Le attività hanno riguardato, oltre alla creazione di modelli digitali, allo studio delle geometrie composi-

tive e colorimetriche, alla creazione di pattern per l'analisi dei materiali, la possibilità di creare delle immagini fruibili da remoto. La fase di *texture mapping* è stata realizzata utilizzando le informazioni raccolte durante la campagna di rilievo fotografico. Il software digitale ha riportato su base 3D i dati raccolti in supporto a determinati punti di colore individuati sui campioni fotografici. Le superfici utilizzate come campione per la ricostruzione digitale dei tracciati ferroviari sono state individuate in base alla qualità del pixel ed alla rispondenza cromatica complessiva della superficie in esame oggetto della ricerca. Il tentativo di modellare gli elementi che costituiscono la ferrovia albanese è inserito nell'idea di rendere le diverse informazioni accessibili, attraverso l'uso di sistemi multimediali capaci di integrare nuove strategie di comunicazione, imporre la definizione di programmi operativi per lo sviluppo di database digitali 'intelligenti' che possano fornire le basi per strumenti di gestione più consapevoli e attivare processi di riuso del patrimonio ferroviario, oggi in completo stato di abbandono. Le geometrie 3D sono state realizzate attraverso campionature di 20/30 immagini, prevalentemente di natura ortogonale rispetto alle superfici verticali e con riprese da drone per le costruzioni di modelli a scala territoriale. Ci si è avvalsi di metodologie consolidate in quanto le texture sono state riportate sia in base alle superfici, sia in base ai vertici cui è stato assegnato un colore campione. Ai fini della mappatura del colore sul modello digitale si sono rese necessarie alcuni interventi correttivi, quali la possibilità di combinare colori e geometrie, la possibilità di variare la risoluzione, la compatibilità tecnico operativa, l'impatto visivo e percettivo delle stazioni nel paesaggio. La tecnica utilizzata, quindi, si basa sul principio della proiezione planare della superficie con la matrice cromatica. La proiezione è stata riportata parallelamente all'elemento architettonico con software riportante le geometrie del modello 3D. Al fine di promuovere una banca dati digitale ottenuta dall'integrazione di strumentazioni range-based e image-based, per ciascuno degli elementi ferroviari e delle architetture presenti lungo il tracciato, è stata predisposta la realizzazione di un modello tridimensionale, strutturato in funzione della capacità di rispondere ad una molteplicità di finalità relative alla conoscenza, al riuso ed alla comunicazione. La mappatura delle texture, quindi, è consistita nel riportare i dati bidimensionali su un modello 3D tenendo conto della risoluzione ottimale per la visualizzazione in scala degli elementi architetto-

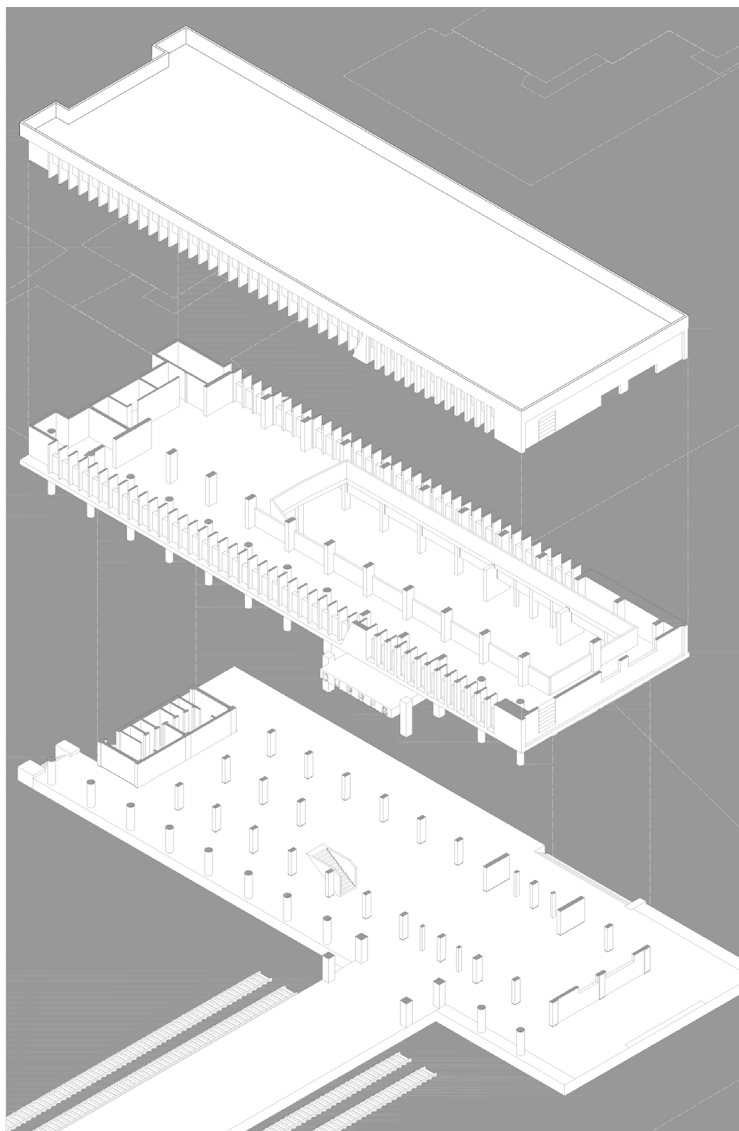


Fig. 5. La stazione ferroviaria di Durazzo. Esploso assometrico verso nord del rilievo. Vista del sistema di arrivo dei binari e di imbarco e sbarco dei passeggeri.

nici. La natura di tali modelli, la loro scomposizione in elementi e l'ottimizzazione delle superfici, rispondono principalmente alla necessità di codificare attraverso forme semplificate le complessità delle strutture ferroviarie con un procedimento di organizzazione semantica del modello 3D che, attraverso il disegno, definisce l'interpretazione critica della scena virtuale permettendo di generare una struttura organizzativa utile sia all'archiviazione

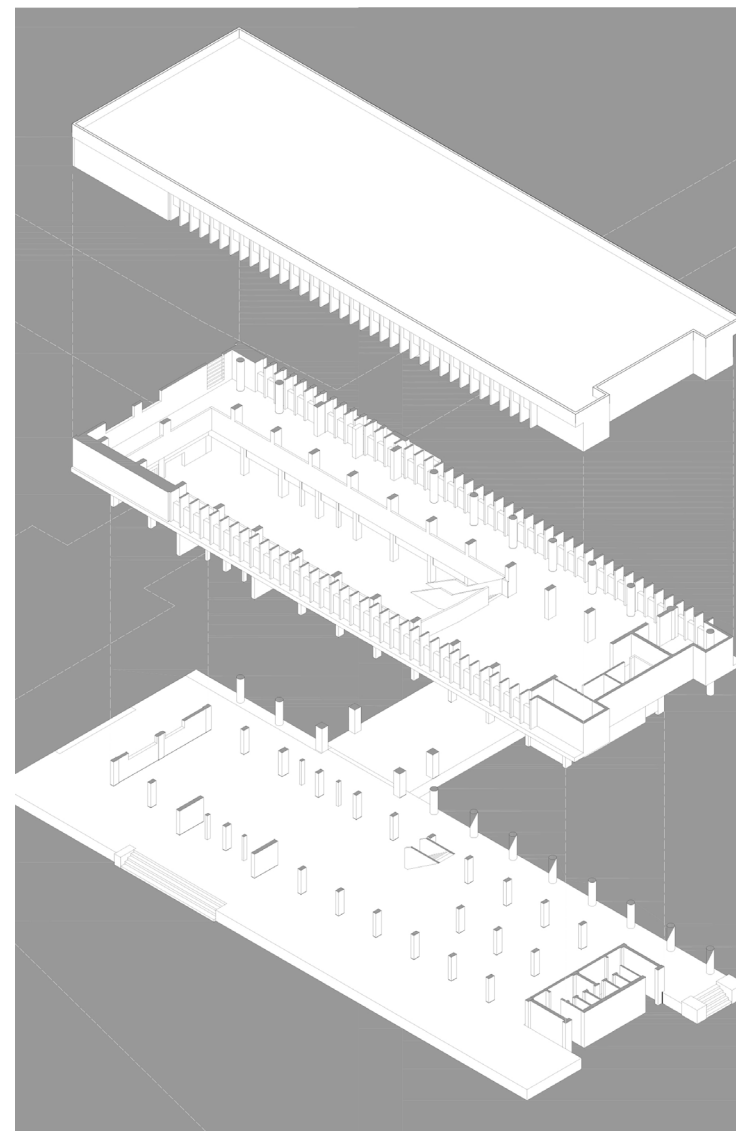
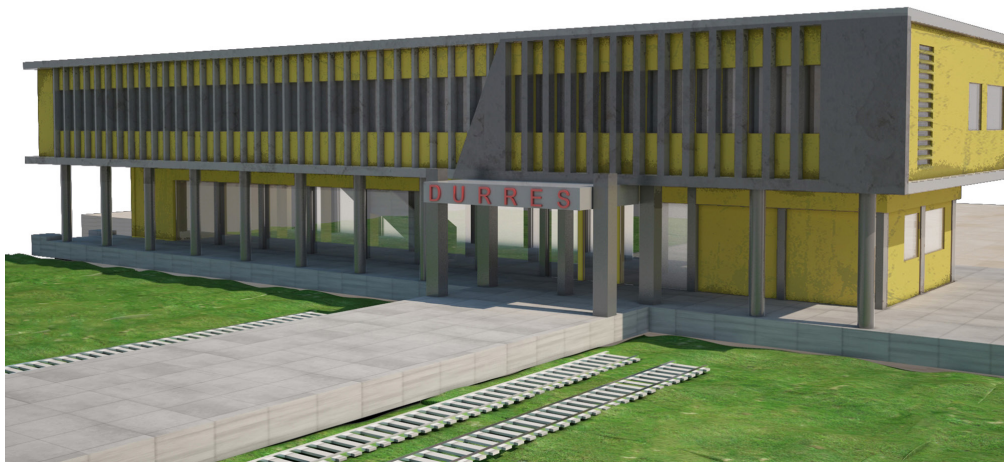


Fig. 6. La stazione ferroviaria di Durazzo. Esploso assometrico verso sud del rilievo con individuazione della struttura portante e del sistema dei flussi.

del dato che alla sua visualizzazione virtuale. L'allestimento della scena 3D virtuale è stato consolidato attraverso processi sempre più automatizzati di calibrazione di parametri di illuminazione e texturizzazione, preimpostati da librerie standard o associabili attraverso orthomosaics generati dal dato fotografico rilevato in sito. L'introduzione degli scenari aumentati, al contrario, arricchiti delle potenzialità di fruizione immersiva, presenta nuove



considerazioni di fruizione della ‘ferrovia virtuale’ sull’attenzione a metodi di locomozione virtuale, sollecitazioni grafiche, acustiche ed informative concesse dalla declinazione di linguaggi di programmazione per la simulazione di azioni all’interno degli scenari ferroviari simulati. I principi di gerarchizzazione ed organizzazione critica dei layer architettonici e tecnologici che compongono il tracciato ferroviario e le architetture al servizio dei passeggeri ha costituito un’importante fase di costruzione del modello 3D (Apollonio, 2012; Corniello, 2021; Manfredini & Remondino, 2010; remondino, 2011).

Conclusioni

Il contributo costituisce una piccola parte delle competenze acquisite nelle azioni di conoscenza sul campo nel paesaggio albanese e delle città attraversate dalla linea ferroviaria ovvero Tirana, Durazzo, Kavaje, Rroghozine, Pequin, Elbasan, Libazhed Perrenjas, Lin e Guri kuq–Pogradec. Una direttrice che partendo dalla capitale albanese si sposta sul mare, a Durazzo, e rientra nell’entroterra fino al confine con la Macedonia. Un percorso caratterizzato da una diversificazione del territorio costituito da pianure lungo la costa, colline e ampi valloni per poi raggiungere la catena montuosa antistante il lago di Ohrid. Un paesaggio attualmente dimenticato ma presente nel tessuto urbano e nei tracciati del territorio abanese, come segno tangibile di un’epoca passata.

Fig. 7. La stazione ferroviaria di Durazzo. Ricostruzione digitale dello stato attuale sul modello del rilievo.

Riferimenti bibliografici

- Apollonio F. I., (2012). *Architettura in 3D. Modelli digitali per i sistemi cognitivi*, Bruno Mondadori.
- Baratin L., (1998). *Il rilievo di una facciata utilizzando una singola fotografia. La conservazione delle superfici intonacate*, Edizioni Skirà.
- Barba S., Parrinello S., Limongiello M., Dell’Amico A., (2020). *D-SITE, Drones - Systems of Information on cultural hEritage. For a spatial and social investigation*. Pavia University Press.
- Brusaporci S., (2013). *Sistemi informativi integrati per la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano*, Gangemi.
- Corniello, L. (2020). Photogrammetric 3d information systems for the management of models of cultural heritage. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 44, 11-18.
- Corniello, L. (2021). 3D modeling and visualization of architecture and landscape. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 46, 159-166.
- Docci M., Maestri D., Gaiani M., (2011). *La scienza del Disegno*, CittàStudi.
- Giordano A., Russo M., Spallone R., (2021). *Representation Challenges. Augmented Reality and Artificial Intelligence in Cultural Heritage and Innovative Design Domain*. FrancoAngeli.
- Manfredini A. M., Remondino F., (2010). *Modellazione 3D da immagini. Pipeline fotogrammetrica*. Scuola Normale di Pisa.
- Menna, F., Remondino, F., & Maas, H. G. (Eds.). (2018). *Sensors and Techniques for 3D Object Modeling in Underwater Environments*. MDPI.
- Remondino F., (2011). Rilievo e modellazione 3D di siti e architetture complesse, *Disegnarecon* 4, 8, 90-98.
- Vokshi A., (2014). *Tracce dell’Architettura Italiana in Albania 1925-1943*, DNA Editrice.
- Zammel, M. (2019). From perspective drawing to low cost photogrammetry: application in architectural studies. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 42, 427-430.

Gianluca Gioioso¹, Jacopo Chierchiello¹, Romano Di Resta¹, Cristina Cennamo², Luca Mangiacapre¹, Luigi Corniello¹

¹Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

²Regione Campania - Consiglio Regionale della Campania

gianluca.gioioso@unicampania.it, jacopo.chierchiello@studenti.unicampania.it,

romano.diresta@studenti.unicampania.it, cristina.cennamo@gmail.com,

luca.mangiacapre@studenti.unicampania.it, luigi.corniello@unicampania.it

Dal confine all’accesso. Strategie per la comunicazione del paesaggio di Porto Palermo in Albania

Gianluca Gioioso, Alessia Segalerba

Il contributo esplora la funzione della rappresentazione architettonica intesa non solo come semplice trascrizione formale, ma come atto ermeneutico per ricomporre un quadro d’insieme spesso reso invisibile da secoli di militarizzazione. L’analisi è incentrata sulla parte del litorale meridionale albanese ed in particolare sul distretto di Porto Palermo: un ambito territoriale dove l’elemento paesaggistico naturale convive con la rigorosa geometria della fortezza ottocentesca e con le più recenti cicatrici della guerra fredda. La ricerca adotta un approccio metodologico interdisciplinare che coniuga il rilievo critico alle potenzialità della comunicazione inclusiva, affrontando la sfida di un sito in cui vaste porzioni rimangono soggette a restrizioni. Attraverso l’ideazione di sistemi comunicativi multisensoriali e dispositivi tiflodidattici, si delinea una visione di riqualificazione che privilegia l’accessibilità cognitiva e fisica. In que-

sto contesto, l’apparato grafico e informativo è mediatore tra il fruitore e un ambiente ostile, trasformando la percezione del confine e dell’inaccessibilità in un’esperienza di narrazione territoriale consapevole. L’esito finale è la proposta di un sistema di valorizzazione reversibile che, integrandosi nel vincolo di Parco Naturale, costruisce la baia di Porto Palermo da enclave militare a bene comune, promuovendo una sintesi inclusiva tra salvaguardia del patrimonio archeologico-industriale e fruizione del paesaggio costiero.

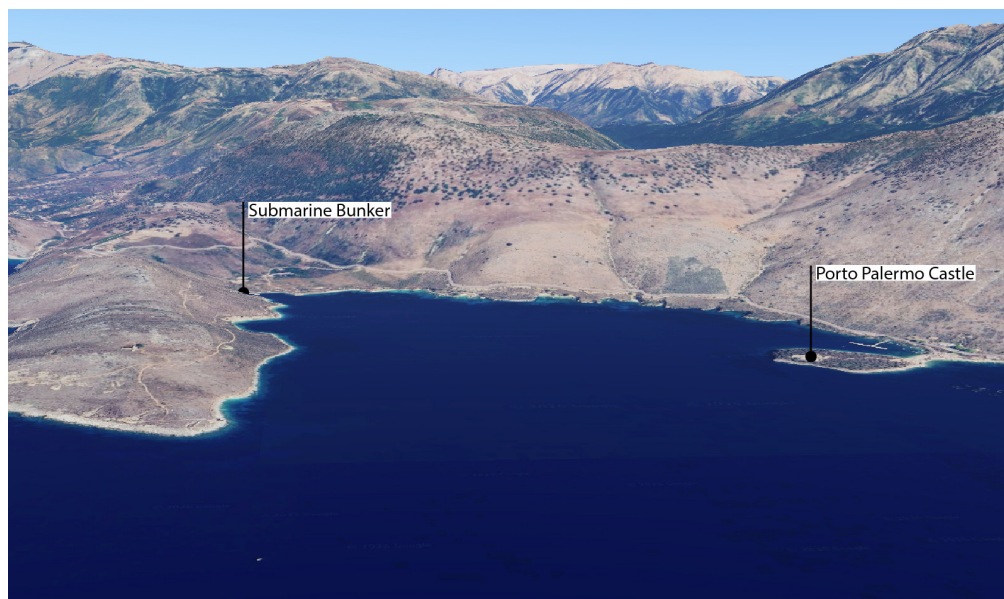
Seascapes
Comunicazione
Multisensoriale
Valorizzazione
Patrimonio militare

Introduzione

Il paesaggio costiero contemporaneo è inteso dalla letteratura scientifica come un sistema complesso di permanenze e stratificazioni, dove la morfologia naturale e i manufatti antropici si fondono in un palinsesto territoriale in continua evoluzione. In questo scenario, il litorale albanese ed in particolare il distretto di Himarë, emerge come un caso di rilevante interesse per l’analisi dei processi di militarizzazione e successiva dismissione. La baia di Porto Palermo, caratterizzata da una densità di emergenze architettoniche, dalla fortificazione ottocentesca alle infrastrutture ipogee della guerra fredda, rappresenta un paradigma di territorio stratificato, in cui la leggibilità storica è spesso compromessa da logiche di occultamento e frammentazione spaziale. Il contributo pone l’obiettivo di indagare il ruolo della rappresentazione non come mera documentazione grafica, ma come dispositivo critico di analisi e mediazione dello spazio. L’ipotesi risiede nella possibilità di riconfigurare la percezione di un paesaggio per secoli chiuso e inaccessibile attraverso l’integrazione di rilievi multiscalarari e sistemi di visualizzazione avanzata. Si intende dimostrare come la decodifica delle relazioni tra architetture difensive e contesto naturale sia la condizione necessaria per la tutela e la valorizzazione del patrimonio naturalistico. In tale prospettiva, l’indagine non si limita alla dimensione documentale, ma si estende alla definizione di complesse strategie di fruizione. Gli obiettivi della ricerca convergono verso la formulazione di modelli di riqualificazione sostenibile e reversibile, volti a trasformare il sito in un laboratorio di accessibilità ampliata. Attraverso l’impiego di protocolli per la comunicazione inclusiva e strumenti tiflodidattici, il lavoro mira a restituire una dimensione collettiva un patrimonio complesso, promuovendo una sintesi tra memoria, conservazione ambientale e fruizione paesaggistica multisensoriale.

Genesi della costa: un percorso paesaggistico tra militarizzazione e de-militarizzazione

La fascia costiera dell’Albania meridionale rappresenta un nodo strategico per il controllo del Canale d’Otranto, linea di demarcazione tra lo Ionio e l’Adriatico. In questo contesto, la baia di Porto Palermo emerge come un unicum paesaggistico e militare



(fig. 1). Anticamente identificata con la città epirota di Panormi (Πανόρμος) [1], l'area era uno scalo marittimo e avamposto difensivo per l'insediamento fortificato di Chimaira, servendo gli interessi commerciali e militari che, dall'antichità all'epoca bizantina, hanno plasmato la morfologia del territorio (Trushaj & Elezi, 2024). Fino al primo conflitto mondiale, il territorio appariva come una terra aspra e priva di vie di comunicazione; fu l'intervento del *Genio militare italiano*, durante l'occupazione nella Prima Guerra Mondiale, a trasformare la viabilità costiera (Scriven, 1920). Tali provvedimenti portarono all'integrazione del sistema difensivo della baia in una logica militare di scala più ampia, che includeva alcune basi per il controllo site nell'Adriatico orientale.

L'elemento architettonico dominante del paesaggio nella baia di Porto Palermo è la fortezza a pianta triangolare, la cui genesi è stata oggetto di alcuni dibattiti circa la costruzione. Com'è noto, esistono tracce di una preesistente fortificazione veneziana o medievale e l'attuale configurazione è attribuita all'opera di ricostruzione di inizio Ottocento di operata dal condottiero di origini albanesi Ali Pascià di Tepeleni [2], politico e militare. Per opera di ingegneri militari francesi, venne costruita una struttura in grado di soddisfare i canoni della moderna artiglieria (fig. 2). Collocato su una penisola, il castello di forma triangolare era dotato di

Fig. 1. Baia di Porto Palermo con individuazione della penisola dell'omonimo Castello e del bunker sottomarino. Fotografia aerea da google earth; rappresentazione degli autori.



tre massicci bastioni angolari a spigolo vivo, progettati per deflettere i colpi di cannone e garantire il tiro incrociato (Trushaj & Elezi, 2024). L'interno è caratterizzato da ambienti coperti con volte in pietra, mentre l'accesso è protetto da un sistema difensivo che include una piombatoia sopra il portale e feritoie interne per il controllo dell'ingresso (Arapi et al., 2025).

Il paesaggio di Porto Palermo non si esaurisce nella sola architettura del XIX secolo, ma si presenta come un palinsesto in cui convivono stratificazioni diverse. Com'è noto, durante il regime socialista (1946-1991), la valenza strategica della baia fu riaffermata con la realizzazione di imponenti infrastrutture militari legate alla Guerra Fredda.

A partire dal 1969, fu scavato un tunnel sottomarino di 650 metri di lunghezza e 12 metri di altezza nella parte settentrionale della baia. Tale infrastruttura, operativa fino al 2004, ha trasformato l'orografia, celando nel ventre della montagna una delle basi navali più grandi dei Balcani. Contestualmente, il territorio circostante e l'intero paesaggio albanese fu disseminato di bunker in cemento armato, elementi ubiquitari della dottrina difensiva isolazionista del regime di Enver Hoxha (Corniello, 2023). Queste strutture, oggi parte del panorama visivo, rappresentano l'ultima fase della fortificazione della costa prima della sua smilitarizzazione (fig. 3).

Fig. 2. Viste aeree del castello di Porto Palermo nel suo contesto ambientale. Fotografie degli autori.

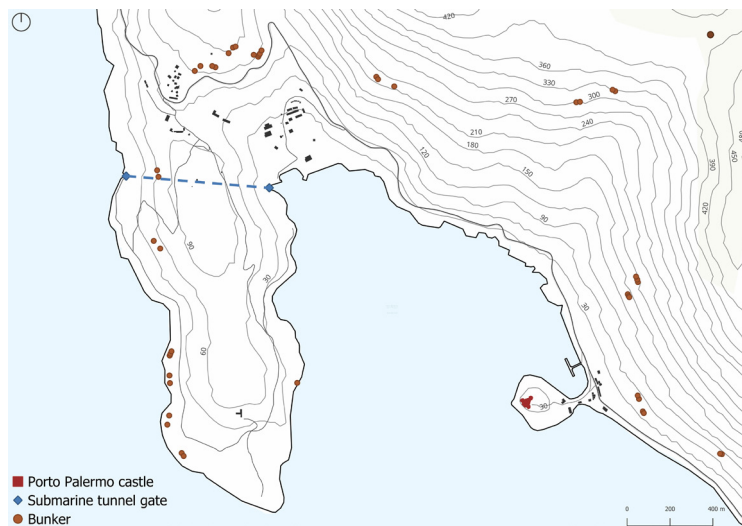


Fig. 3. Inquadramento grafico della baia di Porto Palermo con l'individuazione del sistema difensivo tramite piattaforma GIS. Realizzazione a cura degli autori.

Attualmente, l'area di Porto Palermo è oggetto di una riconversione funzionale volta alla valorizzazione turistico-culturale. Tra le ultime attività volte alla tutela ed alla valorizzazione del patrimonio paesaggistico, con la decisione del *Consiglio dei Ministri* n. 557 del 29.07.2022, la zona è stata classificata come Parco Naturale (Categoria IV), riconoscendo il valore sinergico tra il patrimonio architettonico (il castello), l'archeologia industriale-militare (il tunnel sottomarino e i bunker) e il contesto ambientale (Arapi et al., 2025).

Un percorso tra valorizzazione e comunicazione inclusiva

La morfologia della baia di Porto Palermo rappresenta un luogo privilegiato tra spazio terrestre e dominio marittimo, determinando un sistema difensivo fondato su gerarchie visive e strategie di controllo a distanza. Il castello, collocato sull'istmo della penisola, si impone come elemento dominante all'interno del paesaggio costiero: la sua posizione baricentrica, la configurazione triangolare e l'apertura verso il bacino della baia ne fanno un riferimento immediatamente riconoscibile lungo le rotte ioniche, in continuità con il ruolo storico di approdo strategico dall'antichità al medioevo (Scriven, 1920). Al contrario, il sistema difensivo diffuso del Novecento, composto da bunker e infrastrutture ipogee, risponde a logi-



Fig. 4. Comunicazione attuale del contesto del Castello di Porto Palermo. Fonte: mappy.com; rappresentazione degli autori.

che opposte, basate sull'occultamento e sulla frammentazione percettiva, caratteristiche ricorrenti delle architetture militari della guerra fredda in Albania (Corniello, 2023; Tramonti & Guga, 2016).

Il castello mantiene una relazione diretta con il fronte marittimo ed è oggi raggiungibile attraverso l'infrastruttura viaria realizzata nel primo Novecento; si presenta come struttura accessibile, nel quale è possibile riscoprire la storia del luogo (fig. 4). Al contrario il sistema dei bunker e l'ingresso al tunnel sottomarino si collocano in una condizione di isolamento funzionale e percettivo, determinata sia dalla morfologia del terreno sia dalla loro originaria funzione di occultamento. Il paesaggio costiero risulta, quindi, caratterizzato da una forte asimmetria tra ciò che è visibile e ciò che è accessibile, generando una fruizione parziale e frammentata del sistema difensivo nel suo insieme.

All'interno di tale scenario, il castello di Porto Palermo emerge come un'eccezione significativa. Pur inserito in un contesto isolato e strategicamente difensivo, esso rappresenta oggi l'elemento più



accessibile e leggibile dell'intero sistema. La posizione, la chiarezza della geometria e la forte integrazione visiva con la baia ne fanno un landmark territoriale in grado di organizzare lo spazio limotrofo (Tom & Denis, 2003). Questa condizione, nata per esigenze militari di controllo e sorveglianza, diventa oggi una risorsa per la valorizzazione culturale e inclusiva del sito.

Se il castello è riuscito a trasformarsi da dispositivo difensivo a infrastruttura di accesso al paesaggio, gli altri elementi, come bunker e tunnel, restano relegati in una dimensione di marginalità, sia fisica sia cognitiva. Il castello assume, quindi, il ruolo di nodo interpretativo e mediatore spaziale: non solo oggetto di visita, ma punto di partenza per la ricostruzione di una narrazione territoriale maggiormente ampia, al fine di restituire senso e continuità a un paesaggio frammentato (Salerno, 2020).

La complessità del paesaggio di Porto Palermo rende evidente come la fruizione dell'area non possa essere affidata alla visione diretta o alla lettura cartografica tradizionale. La stratificazione, l'occultamento di alcune strutture e la discontinuità dei percorsi producono un ambiente difficile da interpretare, soprattutto per utenti con differenti abilità percettive e motorie. In questo contesto, la comunicazione diventa uno strumento progettuale centrale, suggerendo la configurazione di sistemi di pannelli multisensoriali per stimolare sia visivamente che apticamente l'utente (fig. 5).

La rappresentazione non si limita a descrivere lo spazio, ma agisce come dispositivo critico capace di rendere visibili relazioni latenti, ricostruire connessioni perdute e guidare l'esperienza del visitatore, fornendo informazioni utili e garantendo sicurezza nelle scelte autonome per relazionarsi con il contesto.

Fig. 5. Prototipo di pannello informativo e relazione con diverse tipologie di utenza. Rappresentazione degli autori.

In tale ambito paesaggistico, il progetto di valorizzazione si articola in un sistema reversibile (fig. 6), rispettoso del vincolo di Parco Naturale, strutturato su tre sottosistemi principali. Il primo 'Storico-visivo', destinato al rapporto tra gli elementi fortificati e il castello con indicazioni riguardanti i percorsi di collegamento, secondo i principi descritti dalla Prof.ssa Rossella Salerno per gestione del patrimonio culturale, teorizzando il superamento della mera proposizione documentale (*Presentation*) a favore di una strategia interpretativa (*Interpretation*) orientata alla produzione di conoscenza condivisa. Tale approccio, in linea con le direttive della Commissione Europea, promuove metodologie *bottom-up* che prevedono il coinvolgimento attivo delle comunità locali attraverso processi di democratizzazione culturale. L'integrazione di tecnologie ICT avanzate, quali la realtà aumentata, le *Story Map* e gli *Open Data*, non viene intesa come una semplice finalità tecnica, bensì come un catalizzatore sociale volto a trasformare la rappresentazione digitale in uno strumento di partecipazione inclusiva e di valorizzazione della memoria collettiva (Salerno, 2020).

Il secondo destinato alla 'Memoria Nascosta', ovvero un sistema di planimetrie e viste del contesto indicano gli elementi fortificati e il loro livello di accessibilità. I codici visivi ad alto contrasto e i supporti tattili guideranno il visitatore verso le aree sicure meno visibili, migliorando il *wayfinding* in un ambiente complesso, favorendo un approccio metodologico che eleva la diversità umana a risorsa euristica. Attraverso la convergenza sistematica di discipline quali l'*Universal Design* e il *Design for All*, si vuole garantire l'equità sociale e l'uguaglianza delle opportunità mediante lo sviluppo di ambienti, prodotti e servizi accessibili. Tale prospettiva, che integra l'innovazione sociale con l'implementazione di tecnologie assistive e media digitali inclusivi, ridefinisce lo sviluppo sostenibile come un processo intrinsecamente legato alla valorizzazione delle specificità individuali e alla partecipazione democratica alla vita collettiva (Di Bucchianico & Kercher, 2017).

Infine, il terzo denominato 'tiflodidattico', con pannelli esplicativi multisensoriali, di traduzione morfologica dello spazio per una comprensione aptica della struttura difensiva. La proposta tiflodidattica analizzata riconosce l'immaginazione spaziale quale processo cognitivo autonomo e sovraordinato alla percezione oculare, postulando che la costruzione di una visione d'insieme derivi da sintesi astrattive accessibili anche in assenza di stimoli visivi. Attraverso un modello operativo tripartito, che articola l'esperienza



fenomenologica dal piano corporeo-sensoriale (praticare) alla sintesi mentale allocentrica (immaginare) fino alla codifica descrittiva (condividere), il paesaggio viene riconfigurato come un mediatore didattico dinamico capace di convertire le barriere ambientali in facilitatori di apprendimento. L'integrazione tra schematizzazione geometrica e mobilità autonoma favorisce il passaggio dalla navigazione sequenziale (*route*) alla comprensione strutturale dello spazio (*survey*), promuovendo un modello di inclusione basato sulla reciprocità percettiva e sulla democratizzazione della conoscenza territoriale [3] (Piccolo, 2021). Tale proposta non introduce paradigmi teorici inediti, ma l'apporto originale degli autori risiede nella capacità di sintetizzare i temi della letteratura scientifica in un progetto multisensoriale unitario, caratterizzato da una specifica declinazione metodologica finalizzata a revisionare l'attuale apparato comunicativo. Tale sistema mira a estendere la fruizione a un'utenza allargata, manifestando le peculiarità latenti del paesaggio di Porto Palermo.

In quest'ottica, l'esperienza del sito evolve da una percezione episodica e oculocentrica verso una narrazione spaziale continua, capace di garantire un'accessibilità fisica, cognitiva e simbo-

Fig. 6. Pannello informativo. La struttura prevede in alto informazioni visuali sulle quali si installano elementi in rilievo; in basso informazioni testuali in nero e Braille, in sovrapposizione, completano l'esperienza dell'utente. Rappresentazione degli autori.

lica a un territorio storicamente strutturato per l'occultamento. L'intervento riconosce la baia come un sistema complesso di elementi morfologici e militari, dove l'adozione di mappe cognitive e sistemi di wayfinding integrati rappresenta l'interfaccia di decodifica, trasformando i segni dell'impraticabilità in vettori di riappropriazione civica e conoscenza territoriale (Càndito, 2020).

Conclusioni

La complessità del sito di Porto Palermo impone una riflessione sul ruolo della rappresentazione non solo come strumento di conoscenza, ma come dispositivo di mediazione tra il visitatore e un territorio intrinsecamente ostile. La persistenza del demanio militare e la presenza di strutture ipogee in stato di abbandono configurano l'area come un ambiente ambivalente: se da un lato essa si offre come un paesaggio da riscoprire, dall'altro mantiene i tratti di un luogo di pericolo, caratterizzato da barriere fisiche e limiti invalicabili.

In questo contesto, la comunicazione spaziale assume una funzione etica e operativa. La strategia di valorizzazione proposta non mira a una banale musealizzazione forzata, bensì alla creazione di un'interfaccia informativa capace di trasformare la caratteristica militare da limite ad elemento narrativo. Attraverso una cartografia critica e sistemi di comunicazione integrata, la rappresentazione diventa il mezzo per perimetrare il rischio, segnalando le aree interdette e garantendo una fruizione sicura. La leggibilità del paesaggio si traduce quindi in consapevolezza del confine: il progetto di comunicazione inclusiva e multisensoriale permette di attraversare cognitivamente le zone chiuse al passaggio, restituendo alla collettività il valore simbolico di un patrimonio che, fisicamente, rimane ancora in parte inaccessibile.

Il passaggio da spazio del segreto a luogo della memoria trova nella rappresentazione il suo catalizzatore principale. Rendere visibili le logiche di occultamento e le gerarchie di potere scritte nel territorio significa non solo valorizzare un parco naturale, ma compiere un atto di riappropriazione culturale, trasformando la percezione del pericolo in un'esperienza di scoperta consapevole e inclusiva.

In questa prospettiva, la rappresentazione si configura come uno strumento progettuale capace di attivare nuove forme di accessibilità, non necessariamente fisica ma cognitiva e percettiva.

Ringraziamenti

Gli autori si assumono la responsabilità dei contenuti del testo che è stato redatto in comune. I paragrafi denominati: 'Introduzione' e 'Genesi della costa: un percorso paesaggistico tra militarizzazione e de-militariz-

zazione' sono scritti da G. Gioioso e i paragrafi: 'Un percorso tra valorizzazione e comunicazione inclusiva' e 'Conclusioni' da A. Segalerba. Le rielaborazioni grafiche sono in collaborazione.

Note

[1] La baia di Porto Palermo, con la conformazione naturale, è stata identificata come un approdo sicuro (Panormos, tutto porto). Questa funzione di rifugio è ribadita anche nell'iscrizione del castello, che invita i marinai a cercare riparo dalle tempeste nella baia (Trushaj & Elezi, 2024).

[2] Alcune fonti turistiche o generaliste possano riferirsi a origini veneziane è l'analisi architettonica conferma che la struttura attuale è prevalentemente

opera dell'inizio del XIX secolo voluta da Ali Pascià, probabilmente sovrapposta a preesistenze o progetti veneziani mai completati o distrutti (Arapi et al., 2025).

[3] L'approccio tifoldidattico proposto da Piccolo è fondamentale per integrare l'esplorazione tattile e uditiva permette di costruire un'immagine mentale del luogo (mappa cognitiva) anche in assenza della vista, rendendo il paesaggio accessibile a un'utenza diversificata e arricchendo l'esperienza per tutti i visitatori.

Riferimenti bibliografici

Arapi, S., Tabaku, B., Pergega, E., & Alimadhi, E. (2025). An overview of the landscape and architecture fortifications of Porto Palermo Bay. *Atti Del Convegno Internazionale Sulle Fortificazione Della Costa Mediterranea FORTMED 2025*, XXI, pp. 1249–1254.

Càndito, C. (2020). *Rappresentazione e Accessibilità per l'Architettura*. Lulu press.

Corniello, L. (2023). La memoria delle strutture difensive del Novecento in Albania. In M. I. Pascariello, A. Veropalumbo, & R. Amore (Eds.), *Città e guerra: Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*. Vol. II: *tracce e patrimoni*, pp. 95–104. FedOA - Federico II University Press.

Di Bucchianico, G., & Kercher, P. F. (Eds.) (2017). *Advances in Design for Inclusion*. Advances in Design for Inclusion Proceedings of the AHFE 2017 Interna-

tional Conference on Design for Inclusion, July 17–21, 2017, Los Angeles, California (USA), vol. 527. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-41962-6>

Tramonti, A., & Guga, A. (2016). Fortificazioni Costiere in Albania. *Atti Del Convegno Internazionale Sulle Fortificazione Della Costa Mediterranea FORTMED 2016*, IV, pp. 129–136.

Piccolo, M. (2021). *Uno sguardo che abbraccia. Il paradigma visivo del paesaggio in una prospettiva tifoldidattica*. Tesi di dottorato in studi storici, geografici e antropologici. Supervisor: Prof.ssa Benedetta Castiglioni, Prof. Alfonso García de la Vega. Università degli Studi di Padova.

Salerno, R. (2020). Graphic Languages and Digital Tools for Communicating and Sharing Heritage. In Augustin-Hernandez, L., Vallespin-Muniesa, A. & Fernandez-Morales, A. (Eds.), *Graphical Heritage* (pp. 484-494). Springer.

Scriven, G. P. (1920). *The Future of Albania*. *The North American Review*, 211(772), pp. 332–339.

Tom, A., & Denis, M. (2003). Referring to Landmark or Street Information in Route Directions: What Difference Does It Make?. In Kuhn, W., Worboys, M. F., & Timpf, S. (Eds.), *Spatial Information Theory. Foundations of Geographic Information Sci-*

ence (pp. 362-374). https://doi.org/10.1007/978-3-540-39923-0_24

Trushaj, A., & Elezi, G. (2024). *The history of the Porto Palermo Castle and the significance of its Greek inscription*. *Historia i Świat*, 13, pp. 325-338. <https://doi.org/10.34739/his.2024.13.19>

Gianluca Gioioso¹, Alessia Segalerba²

¹Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

²Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Architettura e Design

gianluca.gioioso@unicampania.it, alessia.segalerba@edu.unige.it

Visualisation of hidden transformations in the historic urban landscape of Kruja Bazaar

Vjola Ilia, Fiona Nepravishta

This study analyses the transformation of the historic urban landscape of the Kruja Bazaar through a comparative visual and spatial approach. Although the area is perceived as a preserved and coherent environment, recent developments have introduced gradual changes that are often difficult to detect and that affect its spatial and visual integrity. The research addresses this condition by employing visualisation as an analytical tool for interpreting landscape dynamics. The methodology is based on a diachronic analysis comparing archival imagery from the midtwentieth century with contemporary documentation, combined with morphological analysis, diagrammatic abstraction and evaluation of urban silhouette. This approach enables the identification of visible and less apparent transformations, including variations in building density, volumetric configuration and the relationship between built form and natural topography.

The findings indicate a transition from an organically adapted low-rise landscape to a more fragmented condition, marked by increased densification, disruption of green continuity and alteration of the urban silhouette. Building on the Historic Urban Landscape framework, the study demonstrates that visual analysis helps to interpret spatial processes that are often overlooked in conventional approaches. This methodological perspective supports better recognition of incremental change and promotes more informed, context-sensitive conservation of the physical and perceptual qualities of historic urban landscapes.

Historic urban landscape
Visualisation
Landscape transformation
Kruja Bazaar
Urban morphology

Introduction

Historic urban landscapes embody the interaction of physical, cultural and perceptual dimensions that collectively shape cities' identities. In recent decades, the Historic Urban Landscape (HUL) approach has provided an expanded framework for interpreting and managing these environments, recognising them as dynamic systems subject to continuous evolution. From this perspective, the urban landscape encompasses the relationships among built form, topography, open spaces and social practices that develop through successive historical layers. This approach highlights the importance of analysing historical layering and transformation processes that affect the visual and spatial integrity of historic cities.

Despite this theoretical advancement, a critical issue remains the discrepancy between the perceived conservation of historic environments and their actual condition. Areas such as the Kruja Bazaar are often regarded intact due to the persistence of traditional elements and their recognisable character. However, these landscapes are subject to incremental, dispersed interventions that gradually alter morphological structure, building density, and urban silhouette without immediate visual detection.

Within the existing literature, while the relevance of the HUL approach and historical stratification has been widely acknowledged, the systematic use of comparative visual analysis remains limited. Scholars like Corner (1999) and Antrop (2005) recognise the interpretative potential of visual representation. However, its application as a structured analytical method for the study of historic urban landscapes remains less developed. Most studies prioritise descriptive or morphogenetic approaches, often overlooking the analytical potential of diachronic image comparison for identifying spatial change.

This gap highlights the need for methodological frameworks that integrate visual analysis into the study of landscape transformation. In response, this research examines the Kruja Bazaar through a comparative visual approach, drawing on diachronic analysis of archival images and contemporary documentation. The study focuses on changes in spatial configuration, the relationship between built form and terrain, and the evolution of the urban silhouette. In this context, visualisation is employed as a representational and analytical tool capable of revealing processes obscured by conventional approaches. The research is guided by the follow-



Fig. 1. Workflow of data acquisition and digital documentation of the Kruja Bazaar. Source: Authors.

ing questions: how has the relationship between built structure and topography in the Kruja Bazaar evolved over time? How have recent interventions influenced urban density and the skyline composition? Are landscape transformations immediately perceptible, or do they emerge as cumulative processes requiring comparative visual analysis? By emphasising the role of visual interpretation and diachronic comparison, this study contributes to methodological approaches to the analysis of historic urban landscapes by integrating perception, spatial analysis, and temporal interpretation.

Theoretical background

The historic urban landscape is a layered system shaped and reshaped over time through processes of construction, use and representation (UNESCO, 2011; Cosgrove, 1984). Traditions of landscape representation have often privileged images of harmony, order, and continuity, contributing to the perception of historic environments as stable and complete. In urban contexts, this results in a consolidated image of the city, often reinforced by heritage narratives and tourism-oriented representations (Bandarin & Van Oers, 2012). Consequently, many historic environments are perceived as preserved, even as they undergo continuous incremental change. This reveals a limitation of representation, its inherent selectivity. Certain elements are foregrounded while others remain less visible, creating a gap between the perceived image of a place and its actual spatial evolution. This becomes particularly evident when change occurs gradually and in a dispersed manner (Antrop, 2005). Processes like densification and

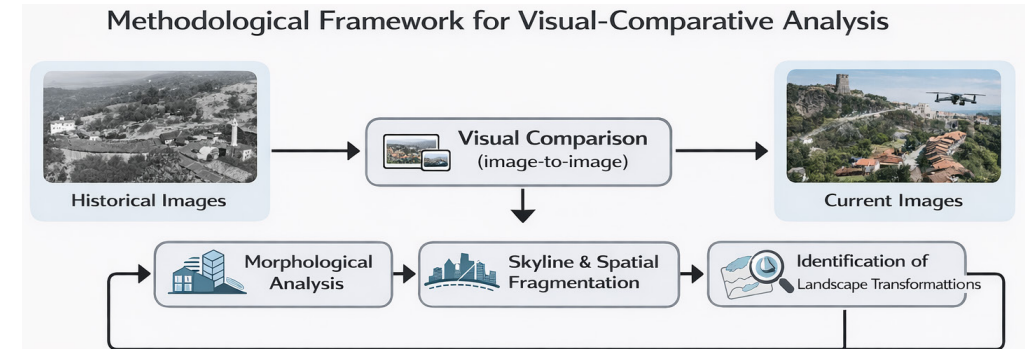


Fig. 2. Methodological framework for comparative visual analysis of landscape transformation in Kruja Bazaar. Source: Authors.

the insertion of new volumes remain visually concealed within an apparently coherent urban image.

In this context, visualisation assumes a critical methodological role, serving as an analytical and interpretive instrument that can reveal hidden spatial processes (Corner, 1999). In particular, the diachronic comparison of historical and contemporary images enables the identification of variations in urban structure, construction density and spatial configuration. The UNESCO Recommendation defines the HUL as the result of 'the historic layering of cultural and natural values and attributes', extending the scope of heritage analysis to encompass spatial relationships, topographic integration and perceptual continuity (UNESCO, 2011). Subsequent scholarship has further emphasised the interaction of historical layers and the impact of contemporary additions on inherited urban environments (Rey-Pérez & Pereira Roders, 2020; Roders & Bandarin, 2019; Sonkoly, 2017). From this perspective, heritage elements must be understood also through the cultural and symbolic values they embody, as they are closely linked to collective memory and identity (Nepravishta & Ilia, 2023). The Kruja Bazaar represents a relevant case within this discourse. Developed on steep topography and closely connected to the castle and the urban fabric, the bazaar evolved into a linear structure integrated with the terrain and vernacular construction practices. Previous studies have noted Kruja's layered architectural identity and the interaction of external and local traditions in shaping its built environment (Xhexhi, 2025). The process generated a coherent environment characterised by strong visual identity. In recent decades, pressures from urbanisation and tourism have introduced changes in density and built form.



Fig. 3. Historical configuration of the Kruja Bazaar, illustrating its linear spatial organisation and commercial function in the post-World War II period. Source: Technical Archive of the National Institute for Cultural Heritage.

Recent interventions take the form of 'aggressive, rationally produced activity', often detached from local values (Demaj & Çuku, 2022). These changes alter the environment's physical structure and perceptual coherence, producing a widening gap between its preserved image and its transformed spatial reality. Comparative Albanian cases also suggest that change in historic market areas can be guided by coordinated regeneration rather than by fragmented, incremental interventions (Ilia & Nepravish-ta, 2025; Ilia et al., 2024).

This study relies on a qualitative approach oriented towards comparative visual analysis to interpret transformations in the historic urban landscape of the Kruja Bazaar. Visualisation is treated as an analytical and interpretive instrument, capable of detecting spatial changes. This approach aligns with contemporary perspectives in landscape studies, which consider visual analysis a means of making complex urban transformation processes more legible. The analysis is based on a dataset consisting of historical and contemporary images of the bazaar. Historical images, primarily dating from the mid-twentieth century, were sourced from institutional archives and documentary sources, while current images were collected through field documentation and digital resources in 2026. The selection of visual material adhered to the comparability criterion, prioritising visual material with similar perspectives, scales, and spatial compositions. Priority was given to those that captured key vantage points, consistent framing and representative scenes of the bazaar's spatial organisation. The analytical process involved three main stages. First, historical and contemporary images of the Kruja Bazaar were compared, allowing for the identification of transformations in urban structure

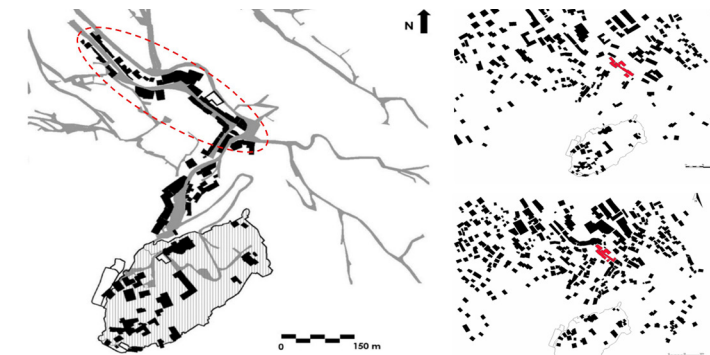
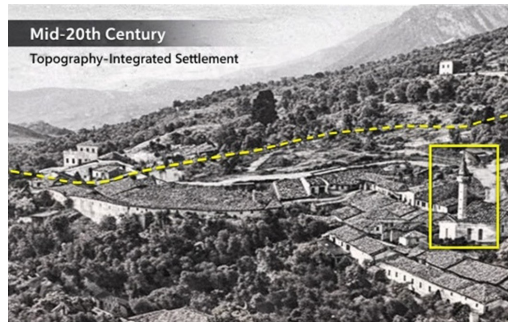


Fig. 4. The historic Bazaar is the structuring element of the urban settlement (left), urban layout surrounding the historic bazaar (highlighted in red) in 1994 and in 2026 (right). Source: Authors.

and spatial relationships. Second, a morphological analysis examined specific landscape elements, including building density, volumetric arrangement, and the interaction between constructed forms and the natural topography. To further clarify and synthesise these findings, diagrammatic abstraction translated visual data into simplified graphic representations. Particular attention was given to the urban silhouette as an indicator of changes in the settlement's visual profile. Variations in height, horizon-line continuity and visual interruptions were analysed to assess the impact of recent interventions. Several indicators, including construction density, building height and volume, visual continuity, integration with topography and degree of spatial fragmentation guided the analysis.

Visual comparison: from historical configuration to current state

The historical landscape of the Kruja Bazaar is closely linked to the development of the medieval city and its relationship with the castle, reflecting the transition from a fortified centre to an open urban structure. Within the wider context of Albanian cities, this process is associated with developments in the 12th century, when settlements began to expand beyond their defensive walls and economic activity shifted towards more accessible spaces. Kruja bazaar developed into the city's main commercial and craft centre, contributing to the formation of its open urban structure. As in many medieval settlements, the bazaar was the economic and social core, serving for a long time as the principal place of produc-

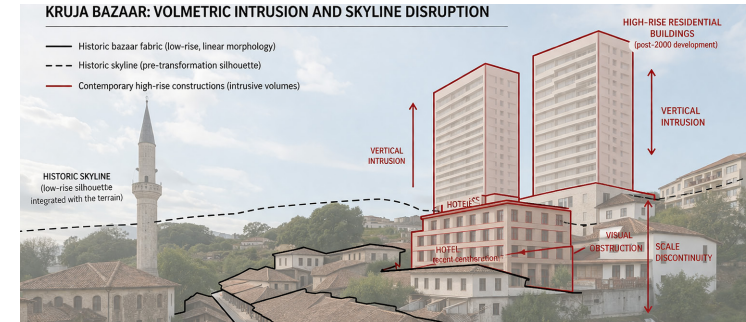


tion and exchange. From a morphological perspective, the historical configuration of the bazaar is characterised by a linear structure aligned with the main axis, following the road connecting the city to the castle. This structure is a result of an organic process in which commercial units have been added progressively, reflecting traditional construction practices and local craftsmanship.

The resulting urban form presents a dense yet balanced organisation, where buildings maintain a relatively low scale and a consistent rhythm along the principal route. A defining characteristic of this configuration is the integration with the hilly topography. The bazaar adapts to the slope through a staggered arrangement of structures. This condition produces a series of dynamic views and a visual continuity that characterises the area's historical landscape. In historical images of the post-World War II period, the bazaar is depicted as a structure harmoniously integrated with its surroundings, set amid green areas and low-density, scattered development. It stretches along the route towards the castle, including numerous shops and workshops. In this initial configuration, the urban landscape is characterised by morphological coherence, visual continuity and close integration with the built form, natural and historical setting.

The visual comparison between historical and contemporary images of the Kruja Bazaar reveals a series of transformations affecting the urban structure and the perception of the landscape. While the basic linear configuration of the bazaar remains legible, the spatial and visual relationships that characterised the earlier condition have been modified over time. As illustrated in Figure 6, the comparison between a landscape integrated with the topography and the current state highlights a shift towards a more loaded, fragmented structure. One of the most evident changes concerns

Fig. 5. Diachronic visual comparison of Kruja's historic landscape; view of the bazaar after 1941 (left) and contemporary view (right). Source: Technical Archive of the National Institute for Cultural Heritage; Authors.



the increased construction density around the bazaar. In the historical configuration, the built form appears relatively distributed and balanced, with green spaces and open areas, creating a stable relationship between natural and constructed elements. The contemporary situation is characterised by an expansion of built areas, with new buildings occupying the intermediate spaces and reducing the presence of greenery. This increase in density is associated with a less controlled distribution of construction, leading to a visually charged urban structure.

In parallel with densification, there is also a transformation in the volume and height of buildings. Traditional bazaar buildings were generally low-rise, stepped massing that responded to the terrain, producing a steady continuity along the linear axis. More recent interventions often introduced larger volumes and greater heights, generating contrasts with the established built fabric. Changes in urban structure are also reflected in the bazaar's visual continuity. In the historical configuration, the bazaar axis appears uninterrupted, creating a unified and readable spatial experience. In the present condition, new interventions and surrounding developments have brought interruptions in this continuity, fragmenting the perception of space and weakening the coherence of the historic urban structure, which, as highlighted in the literature, depends on the continuity of typological and spatial relationships, often interrupted by inappropriate contemporary developments (Ilia & Nepravishta, 2023).

Figure 7 illustrates this transformation synthetically, showing the transition from a continuous, low-grade morphology to a more fragmented, heterogeneous configuration. Transformations become noticeable in skyline analysis. In historical images, the urban silhouette is characterised by a low profile, harmonised with

Fig. 6. Evolution of the urban landscape in Kruja bazaar from a traditionally integrated low-rise settlement to a hybrid configuration influenced by modern building typologies over the last five decades. Source: Authors.



Fig. 7. Comparative skyline transformation of the Kruja Bazaar: historical condition after 1941 (left) and contemporary condition (right). Source: Archive of the National Institute for Cultural Heritage; Source: Authors.

the natural relief, with buildings integrating into the terrain. In contemporary developments, especially multi-storey buildings, create visible interruptions in the horizon line. These interventions produce a volumetric 'intrusion' that dominates over the traditional structure, creating a disconnection between the historical and contemporary layers. As a result, the skyline transitions to a less cohesive silhouette.

At the same time, the analysis indicates an increase in spatial fragmentation. New interventions do not consistently follow the logic of the existing organisation, creating a pronounced heterogeneity in the urban structure. Instead of an integrated ensemble, the current landscape is characterised by the coexistence of elements at different scales and with distinct characteristics that are not coherently related. This fragmentation affects how the landscape is perceived and interpreted. Although many of these differences may seem limited individually, visual comparison shows that they act cumulatively. In this sense, diachronic visual comparison suggests that their cumulative effect has gradually reshaped the character of the bazaar landscape without producing a single moment of rupture.

At the landscape scale, the relationship among settlement, topography and dominant historical elements becomes the primary subject of reading. As illustrated in Figure 10, the landscape presents a settlement pattern closely integrated with the terrain. Construction appears relatively balanced in relation to the slope, with low-rise buildings distributed in a manner responsive to the natural relief. Prominent historical elements, including the castle and religious structures, retain a clear visual presence and hierarchy within the wider composition.

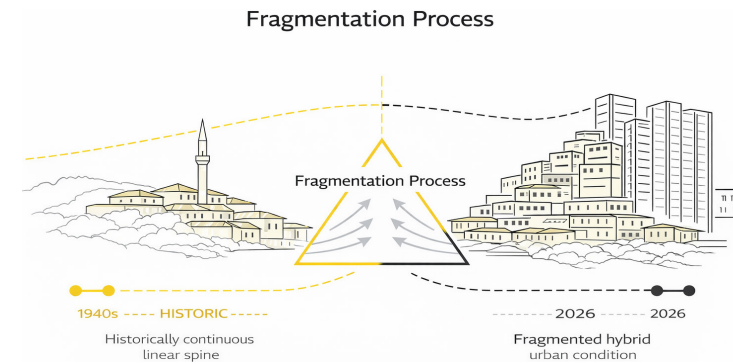


Fig. 8. Conceptual diagram of progressive landscape fragmentation process, highlighting the transition from a continuous historic structure to a complex and hybrid urban condition. Source: Authors.

The contemporary condition suggests a marked increase in density and a reconfiguration of spatial relations. Construction has become more extensive and concentrated, producing a denser urban mass and reducing intermediate open areas. While historic landmarks remain, their visual prominence is moderated by the expansion of surrounding development and the general increase in built volume. This comparison indicates that transformation entails broader changes in the organisation and in perceptions of the landscape. Changes in density, scale, and spatial distribution influence how the settlement is perceived and how dominant features are read within the wider topographical setting.

The findings indicate that change in Kruja Bazaar has occurred primarily through gradual, cumulative processes. This reveals a discrepancy between the perception of preservation and the ongoing modification of spatial and visual relationships. The broader implications of these findings suggest that relying solely on surface-level impressions of authenticity may obscure substantive alterations to spatial structure and visual coherence. The persistence of an authentic and sustainable overall image masks shifts in urban morphology and visual relationships, as revealed through comparative analysis. This divergence highlights the necessity for urban planning and heritage management practices to incorporate systematic visual and diachronic analyses, thereby enabling proactive responses to impactful landscape changes.

The increase in building density, interventions in volumes and modifications to the skyline do not abruptly dissolve the historical character. This creates a situation in which the landscape remains recognisable on the surface but changes fundamentally. In this sense, transformation is also perceptual, shaping how the land-

scape is read and understood. These dynamics relate to the Historic Urban Landscape (HUL) approach, which views the city as a constantly evolving system. The principal challenge lies in managing development in ways that remain compatible with the spatial logic, historical layering and visual coherence of inherited environments. In the case of the Kruja Bazaar, the analysis suggests that this balance has become fragile, particularly because interventions do not align with the structure's logic.

In this context, visualisation and diachronic comparison provide useful tools for identifying and interpreting forms of change. By making cumulative processes more visible, these methods can support more informed planning, conservation, and heritage management decisions. The results of this study highlight the need for a broader approach to the management of historic urban landscapes. Rather than focusing exclusively on the preservation of individual buildings or monuments, greater attention should be paid to the spatial, visual, and relational qualities that shape the identity of the wider landscape. In the case of the Kruja Bazaar, the identified transformations show that small interventions, distributed in time and space, can produce a large cumulative effect. This underscores the importance of continuously monitoring changes and assessing their impact on the landscape scale. Integrating visual analysis into planning processes can contribute to the early identification of these transformations and to orienting interventions towards more sensitive solutions in the historical context. Specifically, adopting tools such as diachronic photographic analysis, skyline and silhouette mapping, 3D spatial modelling, and GIS-based spatial overlays can enhance planners' ability to detect subtle landscape changes, assess their impacts, and inform decision-making. Planning frameworks that acknowledge these wider dimensions are better positioned to respond to the evolving nature of historic landscapes while retaining their recognisable character.

Conclusions

This study examined the transformation of the historic urban landscape of the Kruja Bazaar through a comparative visual methodology, using images as the primary tool to identify changes over time. The approach has made it possible to recognise forms of



Fig. 9. Landscape-scale comparative view of the Kruja; view of the bazaar after 1941 (left), contemporary view (right). Source: Archive of the National Institute for Cultural Heritage; Authors.

transformation that are not immediately apparent in everyday experience, but that influence the structure and perception of the landscape. The findings indicate that the transformation of the bazaar has manifested as a gradual, cumulative development built through fragmented interventions. Increased building density, changes in volume and the introduction of larger-scale elements have altered spatial relationships and progressively reshaped the historic character of the area, producing a hybrid condition in which traditional and contemporary elements coexist in tension.

The landscape of the Kruja Bazaar is perceived as a relatively stable historical ensemble, largely due to the continuity of certain identifying visual elements. In this sense, conservation should be understood as a dynamic process that requires constant interpretation. The study also synthesises the role of visual analysis as a methodological tool in urban research and planning. Systematically comparing images taken from consistent viewing angles provides a means of documenting and interpreting landscape transformations. Visual analysis complements conventional methods by making incremental change more legible and supporting more informed conservation and planning decisions.

In conclusion, the Kruja Bazaar illustrates that transformations in historic urban landscapes are complex processes that require multiple analytical approaches. By combining visual evidence with critical interpretation, it becomes possible to develop a more comprehensive reading of the relationship between preservation, development, and the changing perception of urban landscape. The methodology presented in this study is adaptable to other historic urban contexts, offering a transferable framework for analysing incremental landscape transformations.

Riferimenti bibliografici

Antrop, M. (2005). Why landscapes of the past are important for the future. *Landscape and Urban Planning*, 70(1–2), 21-34. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2003.10.002>

Bandarin, F., & Van Oers, R. (2012). *The historic urban landscape: Managing heritage in an urban century*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781119968115>

Corner, J. (1999). The agency of mapping: Speculation, critique and invention. In D. Cosgrove (Ed.), *Mappings*. Reaktion Books, pp. 213-252.

Cosgrove, D. (1984). Social formation and symbolic landscape. University of Wisconsin Press.

Demaj, M. P., & Çuku, R. (2022). Exploring reconciliation of conservation and development through a values-based approach in territorial planning: The case of the old bazaar of Kruja as urban landscape. In Gjergji Islami & Venada Veizaj (Eds.) *Chronicles of ever-changing cityscapes. IX AACCP Architecture, Archaeology and Contemporary City Planning Symposium*. Faculty of Architecture and Urban Planning, Polytechnic University of Tirana, pp.19-20.

Ilia, V., Kraja, B., & Nepravishta, F. (2024). Restoration and revitalisation of Korça and Gjirokastra bazaars in Albania. In A. Cardaci, F. Picchio, & A. Versaci (Eds.), *Reuso 2024: Documentazione, restauro e rigenerazione sostenibile del patrimonio costruito. Proceedings of the XII ReU-SO-Documentation, Restoration and Reuse of Heritage*. Publica, pp. 1295–1305.

Ilia, V., & Nepravishta, F. (2025). The new bazaar of Tirana: Preserving historical identity in a modernised space. In A. Fikfak & M. Nikšić (Eds.), *Regional contextualisation in architecture: The spirit of place – Cultivating identity in the built environment. Book of proceedings*. Urban Planning Institute of the Republic of Slovenia, pp. 463–473.

Nepravishta, F., & Ilia, V. (2023). Restaurimi dhe rrijetesimi i ndërtesave të ansamblit-muze të qytetit të Bilishtit. *Scientific Journal "Monumentet"*. 62/2023, 135-150.

Rey-Pérez, J., & Pereira Roders, A. (2020). Understanding the historic urban landscape approach: A review. *Cities*, 96, 102386. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2019.102386>

Roders, A. P., & Bandarin, F. (Eds.). (2019). *Reshaping urban conservation: The historic urban landscape approach in action*. Springer.

Sonkoly, G. (2017). *Historic urban landscape: A new conceptual approach for urban heritage*. Palgrave Macmillan.

UNESCO. (2011). *Recommendation on the historic urban landscape*. <https://whc.unesco.org/en/activities/638/>

Xhexhi, K. (2025). The historical evolution of design in architecture and the medieval city of Kruja, Albania: A comparative study of Byzantine, Ottoman, and local architectural trends. *6th International Conference on Innovative Academic Studies*. All Sciences academy, pp. 74–85.

Vjola Ilia, Fiona Nepravishta

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale
vjola.ilia@unicampania.it, fiona.nepravishta@unicampania.it

Paesaggio ferito della costa ionica crotonese: metamorfosi del tratto costiero tra industrializzazione, abusivismo e contaminazione nel SIN

Nicola Irto

Il contributo indaga il tratto costiero della Ionica calabrese in provincia di Crotone come paesaggio ferito, esito di una lunga sequenza di pressioni: industrializzazione chimica e metallurgica, infrastrutturazione ferroviaria, urbanizzazione incontrollata, erosione costiera, pratiche d'uso del suolo incoerenti. L'ex area industriale rientra nel Sito di Interesse Nazionale Crotone-Cassano-Cerchiara e costituisce un laboratorio critico per ripensare la rappresentazione del paesaggio secondo la categoria del locus horribilis. La ricerca combina fonti istituzionali, cartografie storiche e attuali, rilievi visuali e letteratura scientifica per ricostruire una genealogia delle trasformazioni e per proporre dispositivi di visualizzazione capaci di attivare conoscenza pubblica. Si sostiene che la sola bonifica tecnica non risponde alla ferita percettiva: occorre un progetto di rigenerazione dello sguardo, fondato su mappe partecipative,

pratiche artistiche situate e strumenti digitali che rendano visibile ciò che è stato sistematicamente escluso dalla scena estetica.

Paesaggio ferito
Ecologia
Paesaggi abbandonati
Aree marginali
Paesaggi che parlano

Introduzione

La costa ionica crotonese si presenta come una soglia irrisolta tra città, industria e mare (fig. 1). Nel corso del Novecento, l'ambizione della modernizzazione ha innestato impianti chimici e metallurgici lungo la piana costiera, ha intensificato i collegamenti ferroviari e ha promosso una crescita edilizia che ha ignorato la fragile struttura geomorfologica e idraulica. I processi di dismissione hanno lasciato rovine e scorie. Parimenti, l'abusivismo edilizio ha moltiplicato i segni della frammentazione. Il risultato è un paesaggio sottratto alla narrazione convenzionale del litorale mediterraneo: non un *locus amoenus*, bensì una zona d'ombra che interroga la rappresentazione. Questo saggio assume tale condizione come occasione per sperimentare una lettura critica del paesaggio escluso. L'ipotesi di lavoro è che la costa crotonese non richieda soltanto misure di risanamento, bensì un progetto di visualizzazione che ricomponga la relazione tra memoria industriale, ecologia del danno e comunità. L'argomentazione muove da tre domande: quali dispositivi hanno prodotto la ferita, quali immagini la tengono in vita, quali strumenti possono convertirla in conoscenza collettiva.

Quadro metodologico e fonti

La metodologia integra quattro assi complementari. Primo, analisi documentale di atti e relazioni ufficiali su perimetrazione, caratterizzazione e bonifica del Sito di Interesse Nazionale Crotone-Cassano-Cerchiara (decreti ministeriali, conferenze di servizi, piani operativi, linee di indirizzo). Secondo, studio comparativo di cartografie storiche e mappe aggiornate, immagini satellitari e ortofoto, con lettura diacronica delle trasformazioni del fronte litoraneo e dei vuoti industriali. Terzo, inquadramento epidemiologico e ambientale sulla base di rapporti dell'Istituto Superiore di Sanità (2016) e delle agenzie regionali, utile a comprendere la materialità del rischio e la sua traduzione spaziale. Quarto, repertorio di pratiche di rappresentazione analogiche e digitali: disegno analitico, fotointerpretazione, sistemi informativi geografici, realtà aumentata, dispositivi partecipativi di mappatura civica. Le fonti includono documenti del Commissariato per il SIN, rapporti ISS, materiali ISPRA e ARPA, oltre a contributi scientifici sul paesaggio postindustriale, sul toxic heritage (Harper & Price, 2020) [2] e sull'estetica della rovina.



Fig. 1. Confronto cartografico storico/attuale del litorale crotonese (estratto IGM /ortofoto). Fonte: IGM storico; Google Earth, 2024. Coordinate: 39.08° N, 17.13° E. Tipologia: mappa comparativa. Elaborazione a cura dell'autore.



Fig. 2. Ortofoto recente del fronte costiero con perimetro del SIN evidenziato. Fonte: Google Earth, 2024; perimetro SIN: Commissariato SIN Crotona. Coordinate: 39.09° N, 17.12° E. Tipologia: ortofoto annotata.

La costruzione del paesaggio crotonese

La forma attuale del tratto costiero crotonese deriva da una sequenza di decisioni che hanno privilegiato funzione e rendita rispetto ad assetti ecosistemici e regole morfologiche. Tra gli anni Trenta e i primi anni Duemila, la città ha ospitato impianti per la produzione di zinco, fertilizzanti e altri composti; lo stabilimento Pertusola Sud costituisce il caso emblematico della parabola industriale. La localizzazione lungo la costa e in prossimità del porto ha reso funzionale la catena logistica, ma ha esposto il litorale a pressioni continue: sbancamenti, colmate, discariche di scorie, reindirizzamenti delle acque. La razionalità produttiva ha articolato una vera infrastruttura del danno: serbatoi, trincee, piazzali, nastri e condotte che hanno riplasmato la superficie costiera e l'interfaccia con il mare. Con il progressivo declino del settore, i corpi di fabbrica si sono trasformati in rovine e gli spazi di servizio in terreni contaminati, recinti e porzioni di suolo interdetto.

Nel 2002 il perimetro del SIN ha riconosciuto l'unità di problema che lega il sistema industriale dismesso, le discariche costiere e le aree urbane contigue. La perimetrazione ha incluso gli ambiti dove si rinvenivano materiali come il conglomerato idraulico catalizzato [1], esito di pratiche di conferimento e consolidamento che hanno mescolato scarti industriali e leganti cementizi. La ridefinizione del 2017 ha affinato tale riconoscimento. Il dato spaziale rilevante riguarda la prossimità fisica tra linee di costa, suoli contaminati e abitati, con una grana minuta di continuità e interruzioni che rende precario ogni tentativo di separazione netta tra aree funzionali.

Il ruolo delle infrastrutture storiche rimane decisivo. La ferrovia ha garantito per decenni il collegamento operativo con il porto e con i distretti retrostanti. Il tracciato e i sedimi residui agiscono ancora come linee d'inerzia, introducono effetti di soglia e convergenze spaziali, condizionano la permeabilità trasversale tra città e mare. La rete stradale di adduzione, costruita a servizio dell'industria, ha prodotto allineamenti e centralità che persistono nell'organizzazione del territorio, nonostante la dismissione degli impianti e il mutamento dei flussi. In assenza di un disegno d'insieme, tali dispositivi infrastrutturali funzionano come cornice rigida che incanala usi precari e rende complicata ogni ricucitura.

Parallelamente si è consolidata una costellazione di edilizia priva di regia: case sparse, lottizzazioni parziali, manufatti stagionali che assediano dune e alvei fluviali, alterano lo scambio tra piana e litorale, introducono barriere visive. Questa urbanizzazione a bassa intensità ma ad alta impronta territoriale ha sottratto margini di manovra al progetto pubblico, creando un paesaggio dell'occasione che resiste a ogni forma di governo ordinario.

L'estetica del disordine

La rappresentazione tradizionale del litorale mediterraneo seleziona cornici di ordine, luce e continuità; il tratto crotonese costringe a misurarsi con un'estetica dell'incompiuto, dove le categorie canoniche perdono presa. I segni più evidenti riguardano cumuli di scorie mineralizzate, gettate in prossimità dell'arenile, superfici a macchia di leopardo dove il suolo alterna croste cementizie e porzioni di sabbia recuperata, strutture di acciaio ossidate e geometrie di basamen-



Fig. 3. Basamenti e cordoli di impianto dismesso nell'area ex Pertusola Sud di Crotone. Fonte: Revolweb. (2010). Le industrie abbandonate di Crotone - Ghost factory in south of Italy [Fotografia]. Wikimedia Commons (licenza CC BY-SA 3.0). Coordinate: 39.10° N, 17.13° E. Tipologia: fotografia di campo.

ti che affiorano come quinte mute. Il paesaggio appare come un montaggio: frammenti naturali interposti a lacerti di infrastrutture e linee tecniche senza funzione.

Questa condizione produce un cortocircuito percettivo che sospende il giudizio, spingendo verso una lettura archeologica del presente. Le percezioni degli abitanti rivelano abitudini di evitamento: percorsi che aggirano le aree interdette, rarefazione delle pratiche balneari nei tratti contigui alle discariche, rimozione narrativa nei racconti turistici. Il toponimo 'terra dei veleni' ha cristallizzato una semplificazione mediatica che però documenta una verità: la ferita esiste e condiziona l'uso sociale del litorale. Dentro tale cornice, il concetto di paesaggio smette di coincidere con il belvedere; diventa scena di conflitto tra immaginario collettivo, dati tecnici e responsabilità istituzionali (Cosgrove, 1998).

La letteratura internazionale sul toxic heritage (Harper & Price, 2020) [2] e sulla rovina postindustriale consente di interpretare il tratto crotonese senza ricondurlo a eccezione folklorica. La rovina qui non coincide con il pittoresco romantico; si presenta come testimonianza materiale di cicli produttivi e scelte politiche, come reliquia ingombrante che impedisce l'oblio. La categoria del paesaggio testimone risulta più adatta: la ferita non necessita di mascheramenti, richiede protocolli di messa in visibilità che chiariscano ciò che è accaduto e la relazione tra danno, bonifica, responsabilità.

Strategie di rigenerazione e rappresentazione

La rigenerazione può fallire quando imita modelli generici di waterfront e riduce la questione a questione d'arredo. La specificità del tratto crotonese richiede dispositivi di visualizzazione che ab-



Fig. 4. Porto e area industriale di Crotone (vista aerea, nord). Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024. Coordinate: 39.08° N, 17.13° E. Tipologia: ortofoto con indicazione di orientamento.

biano la capacità di trasformare l'esperienza percettiva, aprire i dati alla cittadinanza e sostenere le scelte di progetto. Tre linee operative appaiono prioritarie. Prima linea: mappature partecipative e osservatori civici. La costruzione di una piattaforma di cartografia aperta (Corner, 1999), alimentata da rilievi locali e validata dalle istituzioni, consente di georeferenziare scorie, recinti, varchi, discontinuità ecologiche, micro-infrastrutture e percorsi di accesso. La piattaforma integra dataset ufficiali e contributi dal basso, adotta licenze aperte, produce indicatori comprensibili. L'osservatorio civico, con cadenza periodica, aggiorna le mappe, rende pubbliche le decisioni, stabilisce un canale tra comunità, commissariato e amministrazioni. Seconda linea: dispositivi di sovrapposizione visuale. L'uso di realtà aumentata e di light design site-specific (Picon, 2018) consente di sovrapporre al presente immagini d'archivio, mappe di contaminazione, profili della linea di costa perduta. Di giorno, QR code e app dedicate rendono accessibili schede sintetiche; di notte, installazioni di luce disegnano profili e quote, segnalano linee di taglio e fossati, mettono in scena la profondità delle ferite senza spettacolarizzarle. Il pubblico non viene intrattenuto; viene guidato alla comprensione. Terza linea: paesaggio testimone e cura dei ruderi. Alcune strutture vanno conservate come apparati didattici, stabilizzate e rese accessibili in sicurezza, dotate di pannelli e percorsi che spiegano i cicli produttivi e le responsabilità. Si supera la logica dell'azzeramento e si propone un'etica della memoria che considera la rovina come capitolo del territorio. I percorsi di visita vengono progettati come sezioni interpretative: dal tessuto urbano alla costa, con passaggi attraverso le soglie del danno.

A sostegno delle tre linee, occorre una griglia di indicatori che misuri efficacia estetica e sociale delle azioni: accessibilità fisica ai tratti liberati, trasparenza dei dati ambientali, aumento delle pratiche



Fig. 5. Trincea tecnica e sedimenti industriali a ridosso dell'arenile.
Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024.
Coordinate: 39.11° N, 17.12° E.
Tipologia: ortofoto ravvicinata.

d'uso consapevoli, qualità della narrazione pubblica. La griglia alimenta la valutazione in itinere e la revisione delle scelte progettuali.

Il SIN Crotone-Cassano-Cerchiara e la bonifica

Il Sito di Interesse Nazionale riconosce in modo formale la natura sistemica della contaminazione. La perimetrazione riguarda porzioni di suolo, falde e aree prossime alla battigia, oltre a parti di sedimenti, con una superficie a terra che sfiora i 900 ettari. Le operazioni di caratterizzazione hanno evidenziato concentrazioni di inquinanti e la presenza di conglomerati cementizi contenenti scarti industriali. Gli indirizzi approvati in conferenza di servizi hanno stabilito il principio dell'allontanamento dei rifiuti pericolosi, con trasferimento fuori regione, evitando nuove discariche locali. L'avvio dei cantieri ha previsto la rimozione di centinaia di migliaia di tonnellate, con controlli puntuali, tracciabilità dei flussi e monitoraggio sanitario a supporto delle scelte. La bonifica tecnica risolve porzioni di problema, ma lascia aperta la questione della qualità spaziale e visiva del fronte costiero.

Dimensione multisensoriale della percezione

Il paesaggio crotonese non si esaurisce nella visione. Rumori metallici residui, odori salmastri mescolati a effluvi di terreno mosso, tattilità di superfici scabre e polveri, variazioni microclimatiche sui piazzali cementizi compongono una costellazione sensoriale (Spirn, 1998) che spiega la difficoltà a reintegrare l'area nella vita quotidiana. La rappresentazione deve considerare tali dimensioni: registrazioni sonore geolocalizzate, campionature olfattive e mappe tattili diventano strumenti di lettura. L'estetica dell'ordinario, che la call conside-



Fig. 6. Interfaccia tra area industriale dismessa e tessuto urbano di Crotone.
Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024.
Coordinate: 39.08° N, 17.13° E.
Tipologia: ortofoto prospettica.

ra tema centrale, assume qui valore di metodo: l'attenzione al minimo segno guida il progetto di visualizzazione.

Discussione

Il paesaggio ferito mette in crisi lo schema binario buono/cattivo che spesso semplifica le politiche territoriali. La rovina postindustriale possiede un valore conoscitivo che non coincide con l'apologia del degrado. Restituire dignità figurativa al tratto crotonese non equivale a estetizzare il danno; significa riconoscere la materia del paesaggio così com'è, per poi orientare scelte che sappiano distinguere tra ciò che deve scomparire e ciò che va compreso. Questa posizione si oppone alle narrazioni che promettono ritorni a una purezza perduta. Il progetto si misura con il reale: dati, suoli, sedimenti, manufatti, memorie.

Conclusioni

La costa ionica crotonese spinge, per le sue problematiche, a un patto tra rigore ambientale, responsabilità istituzionale e intelligenza della rappresentazione. La bonifica tecnica affronta la dimensione chimico-fisica del danno; le pratiche di visualizzazione e di progetto pubblico affrontano la dimensione percettiva e culturale.

Il paesaggio testimone consente di trasformare l'ombra in conoscenza, di fissare i nessi tra scelta industriale, gestione dello scarto e qualità dello spazio. Il lavoro propone una sequenza operativa: piattaforma cartografica aperta, cantieri narrati e misurati, percorsi di visita interpretativi, consolidamento selettivo dei



Fig. 7. Inquadramento territoriale dell'area industriale di Crotona e del retroterra collinare. Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024. Coordinate: 39.09° N, 17.13° E. Tipologia: ortofoto prospettica.

ruineri, dispositivi di realtà aumentata per educare lo sguardo. Il tratto crotonese diventa così un caso di scuola per la rappresentazione dei paesaggi marginali, capace di orientare politiche e progetti in altri siti costieri segnati da analoghe ferite (Latour, 2004; Edensor, 2005).

Quadro normativo e governance

Il dispositivo del Sito di Interesse Nazionale nasce dalla necessità di centralizzare procedure complesse e conflittuali. La governance efficace richiede ruoli chiaramente definiti tra Ministero competente, Commissario straordinario, Regione, Comune, Arpa, Autorità di bacino e Capitaneria, con tavoli che garantiscano tracciabilità delle decisioni e responsabilità diffuse. Il principio di precauzione guida la selezione degli interventi; il principio di prossimità, applicato in modo non meccanico, evita nuove concentrazioni di scarti in aree vulnerabili; il principio di trasparenza impone una pubblicità completa dei dati ambientali e dei cronoprogrammi. La filiera amministrativa deve prevedere momenti deliberativi aperti e dispositivi di accountability accessibili, con indicatori verificabili e strumenti di reclamo tempestivi. Senza tale infrastruttura procedurale, la bonifica produce un risultato episodico e fragile.

Confronti mediterranei

Il caso crotonese dialoga con altri fronti mediterranei segnati da deindustrializzazione costiera e inquinamento storico. I porti industriali spagnoli riconvertiti con strategie di memoria attiva, i litorali



Fig. 8. Area di transizione tra la foce dell'Esaro e l'area industriale dismessa di Crotona. Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024. Coordinate: 39.08° N, 17.13° E. Tipologia: ortofoto prospettica.

francesi che hanno integrato percorsi di interpretazione della rovina, i tratti italiani dove bonifiche e progetti culturali hanno lavorato insieme, mostrano una lezione: la ricostruzione della fiducia pubblica passa dalla visibilità del processo più che dall'effetto scenico finale. Le esperienze più robuste presentano tre tratti in comune: pacta chiari tra attori, apertura capillare dei dati, sperimentazione di linguaggi espositivi capaci di parlare a comunità diverse.

Appendice operativa per la visualizzazione

A seguire è proposto un set iconografico del caso studio. Nello specifico, le prime due figure (figg.1-2) riguardano la comparazione cartografica del sito: tavola storica e ortofoto recente con evidenziazione delle trasformazioni del fronte costiero. La terza (fig. 3) documenta i sedimenti tecnici e i basamenti dell'ex impianto Pertusola Sud, mentre la quarta (fig. 4) inquadra il porto e l'area industriale dismessa. La quinta e la sesta (figg. 5-6) restituiscono l'interfaccia tra aree interdette, tratti balneabili e tessuto urbano. La settima e l'ottava (figg. 7-8) descrivono il rapporto tra la fascia costiera e il retroterra collinare, evidenziando la continuità morfologica e le aree di transizione. La nona e la decima (figg. 9-10) offrono una lettura panoramica del Sito di Interesse Nazionale e del litorale meridionale fino a Capo Colonna.

Implicazioni per la pianificazione

La pianificazione comunale e sovracomunale può incorporare la dimensione testimoniale come criterio discreto. I piani individuano

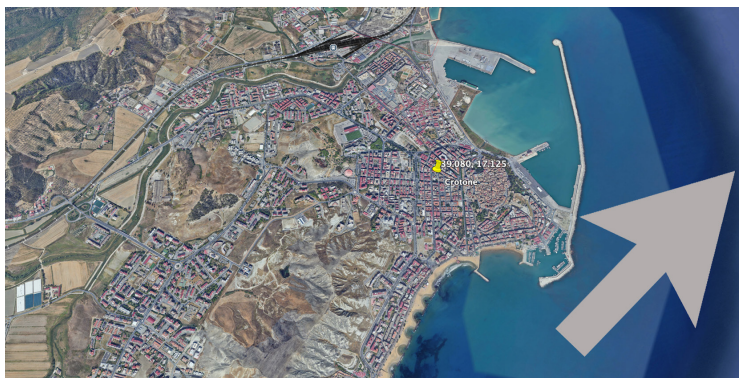


Fig. 9. Inquadramento complessivo del Sito di Interesse Nazionale di Crotona.
Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024.
Coordinate: 39.08° N, 17.12° E.
Tipologia: ortofoto panoramica.

corridoi di accesso pubblico al mare, prescrivono standard grafici per la comunicazione del rischio, affidano al progetto del suolo il compito di mitigare fratture idrauliche e micro-dislivelli generati dalle pre-esistenze industriali. Gli strumenti operativi includono concorsi per dispositivi di visualizzazione, programmi integrati tra bonifica e paesaggio, accordi di collaborazione con università e centri di ricerca per protocolli di monitoraggio e restituzione estetica dei risultati.

Limiti e prospettive della ricerca

Il lavoro presenta limiti legati alla disponibilità e all'omogeneità dei dati. La ricostruzione diacronica dei materiali richiede accesso ad archivi tecnici spesso parziali; la traduzione dei rilievi ambientali in mappe comprensibili implica scelte di semplificazione. Ulteriori sviluppi includono campagne di rilievo tridimensionale del sottosuolo con tecniche geofisiche; interviste strutturate agli abitanti per mappare percezioni ed esperienze; protocolli di valutazione ex post dei dispositivi di visualizzazione in termini di apprendimento pubblico e trasformazione delle pratiche d'uso. In chiusura, il disegno adotterà una matrice iterativa: ogni fase di rilievo e di restituzione visiva alimenterà le decisioni successive e garantirà verifiche pubbliche, con aggiornamenti controllati degli esiti.

Note

[1] Con 'conglomerato idraulico catalizzato' si fa riferimento a impasti cementizi che inglobano scarti industriali mineralizzati. La terminologia riprende i documenti tecnici del SIN.

[2] Il termine '*toxic heritage*' (Harper & Price, 2020) indica patrimoni materiali e immateriali segnati da contaminazione e rischio, dibattuti nella letteratura internazionale su *postindustrial* e *environmental humanities*.



Fig. 10. Litorale meridionale di Crotona e promontorio di Capo Colonna.
Fonte: Elaborazione su immagine satellitare Google Earth Pro, 2024.
Coordinate: 39.03° N, 17.19° E.
Tipologia: ortofoto panoramica.

Riferimenti bibliografici

- Istituto Superiore di Sanità. (2016). *Caso studio sul Sito di Interesse Nazionale di Crotona-Cassano-Cerchiara (Rapporto ISTISAN)*. Istituto Superiore di Sanità.
- Commissariato Straordinario Delegato per il SIN Crotona-Cassano-Cerchiara. (2019–2025). *Atti, perimetrazioni, comunicati e cronoprogrammi* [Documentazione istituzionale]. Sito istituzionale del Commissariato.
- ISPRA, & ARPA Calabria. (2017-2024). *Rapporti tecnici su caratterizzazione e monitoraggi ambientali nel SIN di Crotona*. ISPRA.
- Latour, B. (2004). *Politics of nature: How to bring the sciences into democracy*. Harvard University Press.
- Edensor, T. (2005). *Industrial ruins: Space, aesthetics and materiality*. Berg.
- Harper, G., & Price, S. (Eds.). (2020). *Toxic heritage: Legacies, futures, communities*. Routledge.
- Corner, J. (Ed.). (1999). *Recovering landscape: Essays in contemporary landscape architecture*. Princeton Architectural Press.
- Picon, A. (2018). Urban infrastructure, imagination, and representation. In G. Kühn & S. Berking (Eds.), *Urban infrastructures: Critical perspectives, conceptual challenges* (pp. 19–32). Springer.
- Spirn, A. W. (1998). *The language of landscape*. Yale University Press.
- Cosgrove, D. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.

Nicola Irto

Università Mediterranea di Reggio Calabria
colairto@gmail.com

Reinterpretazione cartografica, progetto e palinsesto del paesaggio in Val Basento

Antonella Pettoruso



Il contributo assume la Val Basento come caso di studio per indagare il rapporto tra cartografia e progetto territoriale. La valle è letta come palinsesto, in cui carte, dati archeologici e descrizioni odepatiche non sono semplici supporti documentari, ma dispositivi critici che selezionano temi, vincoli e figure spaziali. Nel solco della scuola milanese di morfologia urbana e territoriale, la carta è interpretata come macchina produttiva: mediante ricalco, esaltazione e deformazione, i tre corpora analizzati – Magini, Rizzi Zannoni, agrimensori – sono trasformati in “composizioni” che evidenziano cammini, isole e tracciati. Ne derivano tre immagini della valle: città lineare lungo il Basento, arcipelago di isole insediative, rete di confini antropici. L'intreccio con studi archeologici su Basento e Bradano e con le descrizioni di Malpica e Laureano consente di leggere i centri di crinale come “isole stratificate”, con un basamento ipogeo e una civitas sovrastante. L'uso della cartografia estrae il tematismo delle

infrastrutture di movimento come patrimonio materiale orientando potenziali scenari. La Val Basento emerge come laboratorio in cui storia, geografia e progetto concorrono a definire forme di abitabilità del paesaggio.

Cartografia produttiva
Val Basento
Morfologia urbana e territoriale
Infrastruttura culturale delle percorrenze
Isole insediative stratificate

Introduzione

Il contributo propone una riflessione teorico-operativa sul territorio della Val Basento, assumendo la cartografia come strumento privilegiato per indagare il rapporto tra fiume, città e forme insediative. L'obiettivo non è la definizione di un'immagine unitaria o definitiva della valle, bensì la messa a punto di un dispositivo di lettura che, attraverso il frammento, consenta di rallentare lo sguardo e di riconoscere pezzi e parti della struttura territoriale.

La Val Basento viene così considerata come un palinsesto in cui letture archeologiche, cartografiche e testuali sono assunte come modelli parziali, ciascuno capace di far emergere specifici temi di progetto (Baricco, 2016). In tale prospettiva, il territorio appare anche come esito di processi non interamente intenzionali, nei quali tracce, margini, permanenze e discontinuità concorrono alla costruzione del paesaggio, secondo una logica che richiama l'“arte involontaria” descritta da Clément (2019).

La ricerca si inserisce nel solco della tradizione della scuola milanese di morfologia urbana e territoriale (Ravagnati, 2011; Ravagnati & Palma, 2014), che interpreta la ‘carta’ come dispositivo produttivo di progetto. In questa prospettiva la cartografia è intesa come proiezione selettiva e convenzionale dello spazio organizza problemi, vincoli e possibilità formali. Il territorio è il risultato di un'operazione rappresentativa che seleziona, gerarchizza e mette in relazione elementi fisici e insediativi (Farinelli, 1992).

Su tali premesse si fonda la scelta di tre *corpus* cartografici – l'Italia di Giovanni Antonio Magini, la carta del Regno di Napoli di Giovanni Bartolomeo Antonio Rizzi Zannoni e i disegni degli agrimensori – interpretati come tre distinti ‘programmi’ progettuali: tre modi di vedere il territorio, tre modi di fissare temi (cammini, isole, tracciati), tre modi di rendere operativa la rappresentazione. Ciascuna carta viene tematizzata e trasformata in ‘composizione’: un montaggio critico di insediamenti, morfologie, vie terrestri e d'acqua che, attraverso tecniche di esaltazione, ricalco e anamorfosi, enfatizza gli spazi tra le cose più che gli oggetti in sé. I cammini di Magini diventano ossatura di una città lineare; le alture e le acque di Rizzi Zannoni costruiscono un arcipelago di isole; i confini degli agrimensori si trasformano in muri e regole dell'antropizzazione. La ripetizione e la deformazione controllata di questi elementi producono figure sempre diverse dello stesso luogo, mettendo in luce il carattere “indecidibile” del progetto territoriale (Grassi, 1979).

Ognuna di queste rappresentazioni si configura come descrizione e anticipazione, dispositivo di conoscenza e ‘macchina produttiva’ di nuove forme spaziali, in cui il luogo non è mai dato una volta per tutte ma continuamente reinventato.

Val Basento. Reinterpretazione cartografica, progetto e palinsesto del paesaggio

Il quadro teorico di riferimento considera la cartografia come parte costitutiva del progetto di architettura e di territorio, e non come strumento neutro a esso subordinato. In tale prospettiva, la lettura della valle si colloca entro un’idea di urbanistica che assume città e paesaggio come termini inseparabili di un unico campo disciplinare e progettuale (Fabiani, 2022).

La tradizione di studi propria della scuola milanese di morfologia urbana e territoriale ha evidenziato come la carta, lungi dall’essere un semplice supporto di rilievo, sia un dispositivo che codifica vincoli, regole e forme possibili (Ravagnati, 2022). La rappresentazione cartografica non si limita a ‘riprodurre’ un territorio preesistente: essa seleziona temi, definisce soglie, stabilisce un ordine di leggibilità che, a sua volta, orienta le pratiche progettuali (Farinelli, 1992).

In termini operativi, ciò implica leggere le carte come sistemi di segni, che non corrispondono immediatamente all’immagine visiva del reale, ma funzionano come diagrammi di fenomeni territoriali: il corso di un fiume, una linea di crinale, un fondo di valle, un recinto, un’isola, un confine amministrativo. Ogni tematizzazione cartografica è un’operazione di riduzione critica, che rende visibili alcune relazioni e ne oscura altre.

Il riferimento alle riflessioni di Giorgio Grassi sulla natura ‘produttiva’ dei vincoli – intesi come condizioni capaci di circoscrivere il problema progettuale e di orientarne lo sviluppo – consente di considerare le carte storiche come serbatoi di vincoli positivi (Grassi, 1979). Ciascuna carta, con le proprie convenzioni, definisce un sistema di limitazioni e possibilità: la forma del sito, le invarianti orografiche, la distribuzione degli insediamenti, la rete dei percorsi. Il progetto non interviene su uno spazio vuoto, ma si iscrive in un sistema di regole preesistenti che la cartografia contribuisce a rendere esplicite. Le carte di Magini, Rizzi Zannoni e degli agrimensori, così come i diagrammi archeologici

di Adamesteanu, Carter, Schmidt e Cavalier, sono assunti come modelli disciplinari da ‘rubare’ e rielaborare criticamente per costruire nuove immagini della valle (Adamesteanu & Devoto, 1962; Adamesteanu, 1973).

Il cuore della ricerca è costituito dall’analisi comparata di tre insiemi cartografici storici. L’Italia di Magini fornisce il quadro di una valle pensata come grande città lineare: i cammini terrestri e le percorrenze fluviali definiscono una “Basento Road” sulla quale si innescava l’armatura insediativa, secondo una logica che riconosce nel fiume non solo un elemento geografico, ma una vera e propria via territoriale di connessione e strutturazione del paesaggio (Rossi, 2021).

La carta del Regno di Napoli di Rizzi Zannoni consente di rileggere la stessa area in termini insulari: la morfologia e la rete idrografica costruiscono un arcipelago di isole. I disegni agrimensori, infine, mostrano il territorio come esito della geometrizazione dei confini: i tracciati di limite diventano muri e regole della costruzione antropica.

In ciascun caso la carta non viene utilizzata come fondale neutro, ma sottoposta a un processo di ‘composizione’: ricalco, estrazione tematica, deformazione, esaltazione di alcuni elementi a scapito di altri. Il risultato non è una carta ‘migliore’ o più precisa, ma una rappresentazione critica che mette in evidenza le relazioni spaziali rilevanti per la costruzione di ipotesi progettuali.

Giovanni Bartolomeo Antonio Rizzi Zannoni nel 1796 egli realizza Sicilia Prima e nel 1812 l’Atlante Geografico del Regno di Napoli, articolato in una ripartizione marittima e in una terrestre, per complessivi trentadue fogli. Cartografo padovano ‘prestato’ dalla Repubblica di Venezia alla corte borbonica, opera a Napoli per circa trent’anni, ponendo le basi di quello che diventerà l’istituto cartografico militare del Regno d’Italia. I due grandi atlanti, insieme alla carta del Cassini, sono oggi considerati fra le più rilevanti realizzazioni cartografiche del XVIII secolo. Essi poggiano sulle precedenti carte aragonesi, ancora caratterizzate da limitata precisione, ma si inseriscono in un più ampio processo di innovazione che, a partire da Magini, vede lo Stato promuovere sistematicamente azioni di conoscenza diretta del territorio e un incremento dell’accuratezza metrica e rappresentativa.

All’interno di questo *corpus*, la ricerca si concentra sulla tavola n. 20 relativa alla Provincia di Basilicata, composta da nove fogli. Qui il territorio è rappresentato secondo un criterio esplici-

tamente tematico: Rizzi Zannoni seleziona come oggetti privilegiati l'orografia e la tettonica. La descrizione geografica che ne risulta restituisce un'immagine della valle fluviale e dei corsi d'acqua differente rispetto alla carta di Magini: il territorio è assunto come un corpo scomponibile in parti, nel quale la rete idrica disegna i margini di quelle che, nella lettura maginiana, erano state individuate come 'zolle di terra', ovvero le valli; i tracciati agrari fungono da trama metrica per la misurazione delle "isole"; come all'Isolario di Benedetto Bordone (1528), in cui la superficie terrestre è descritta come un insieme di isole inscritte in un sistema di acque, è in questo senso illuminante: la crosta terrestre affacciata all'arco ionico che Rizzi Zannoni rappresenta rimanda a un antico paesaggio d'acque, plausibilmente riconducibile alle condizioni pleistoceniche. La composizione cartografica consente di leggere una proto-immagine del territorio acquatico, nella quale le valli appaiono come corpi separati, assimilabili a isole di un arcipelago.

Dal punto di vista formale, il margine della figura cartografica, montata su nove fogli, è tagliato diagonalmente dalle tracce dei fiumi, che delimitano le zolle della crosta terrestre già riconosciute a partire dalla carta di Magini. L'attenzione si concentra su un sistema di valli che hanno nel Basento una sorta di asse dorsale, affiancato, ai lati, dalle valli terminali dell'Agri e del Bradano. Lo spazio rappresentato è, in questo senso, coerente con la concezione aristotelica: non esiste uno spazio vuoto, ma un universo inteso come recipiente massimo che contiene i corpi; lo spazio è il luogo occupato da un corpo. Nella carta del 1812 l'orografia rappresentata non coincide infatti unicamente con le aree insediate: le alture registrate — le isole — non si limitano a ospitare centri abitati, ma includono anche porzioni caratterizzate da soli tracciati agrari o da coperture boscate.

L'interpretazione del territorio in termini insulari implica un duplice riferimento: alla linea di confine che definisce le isole e ne compone l'arcipelago; e allo spazio che tale linea racchiude. Il confine non è riducibile a una linea priva di spessore, ma si configura come spazio dotato di consistenza, corrispondente, nel caso della Val Basento, alle alture geografiche contenenti insediamenti, tessuti agrari o corsi d'acqua minori. Questa immagine di territorio come arcipelago viene assunta come dispositivo concettuale per la lettura dello spazio contemporaneo, in continuità con gli studi di Alessandro Petti sulla città-territorio come insieme di corpi separati prodotti da processi di separazione e frammentazione.

La metafora dell'arcipelago consente di mettere in risonanza la rappresentazione storica di Rizzi Zannoni con alcune riflessioni contemporanee sulla città per parti e sulla città arcipelago. Nelle proposte di Oswald Mathias Ungers e Rem Koolhaas per Berlino, raccolte in *City in the City*. Berlin: A Green Archipelago, si parla di "isole urbane" come di un sistema di unità architettoniche autonome, circondate da un mondo paesaggistico di foreste e acque, in cui le infrastrutture si innestano su una periferia "libera" (Ungers, s.d.). La città non è più pensata come totalità compatta, ma come mosaico di frammenti dotati di relativa autonomia, collegati da reti di flussi.

L'isolario si configura come luogo di invenzione: dentro ogni isola il cartografo può rappresentare un paesaggio diverso, montando elementi naturali e antropici secondo logiche differenti.

La figura dell'arcipelago, inteso come sistema di isole tra loro connesse pur nella frammentazione territoriale, accoglie un "sistema di flussi" reso possibile da un 'mare' che funziona al tempo stesso da elemento di separazione e da ponte. La frammentazione diventa occasione di nuove relazioni, senza la necessità di individuare un unico centro. Come osserva Massimo Cacciari, l'*archi-pélagos* è il luogo delle relazioni, del dialogo e del confronto fra isole distinte, tutte intrecciate dal mare, nutrite e al tempo stesso esposte al rischio (Cacciari, 1997). L'intelligenza dell'arcipelago divide e separa, ma rendendo possibile il confronto.

Nel caso della Val Basento, i centri lungo la Via Appia e quelli affacciati sulla valle si presentano come 'centri stratificati', nei quali coesistono una città arcaica, ipogea, costruita nelle grotte e nei cinti, e una civitas soprastante, sviluppatasi per sovrapposizione di livelli insediativi di crinale.

Il resoconto odepórico di Cesare Malpica costituisce, in tal senso, una fonte preziosa (Fittipaldi & Giordano, 2004). Nella descrizione di Matera e dei centri lucani, egli mette in relazione l'insediamento alto, romano, sede del duomo, dei palazzi e delle istituzioni civili, con la città 'primitiva' degli insediamenti rupestri, inizialmente borghi separati e solo in seguito assorbiti nella civitas. Le pagine dedicate ai Sassi — con le case costruite 'in modo che una serva di base all'altra', i portoni, i balconi, i terrazzi disposti su più livelli, le vie che 'serpeggiano' fra le diverse quote — consentono di isolare un carattere identitario del modo di costruire gli insediamenti di crinale nella regione: la compresenza di un basamento ipogeo e di una sovrastruttura urbana, connessi da un

sistema articolato di percorsi. Il modello morfologico descritto da Malpica e approfondito da Pietro Laureano in Giardini di pietra trova riscontro, in forma più discreta, negli insediamenti di Tricarico, Grassano, Grottole e Miglionico.

In questa prospettiva, ogni centro può essere assunto come un'isola contenente due città: una arcaica, costruita nella rete di grotte e cinti, e una civitas di crinale. Nella rappresentazione compositiva della Val Basento, tali centri costituiscono i nodi di un arcipelago insediativo che insiste su un antico paesaggio d'acque, oggi leggibile nella trama dei tracciati agrari e nella rete delle percorrenze storiche. Nelle sue campagne di scavo, Dinu Adamesteanu parte dall'analisi della meandrizazione dei due corsi d'acqua e ricostruisce l'organizzazione degli attraversamenti fluviali e terrestri nelle fasi protostoriche e arcaiche (Adamesteanu, 1973; De Siena, 1987).

La sorgente del Basento è localizzata presso il Monte Arioso; nel tratto mediano la valle si restringe, e sulle sommità si dispongono insediamenti quali Potentia, Serra di Vaglio, Civita di Tricarico, Croccia Cognato, Miglionico, Ferrandina, Pisticci, Pomarico Vecchio, Incoronata, San Biagio e Metaponto. Questi centri, di



Fig. 1. Composizione 1
(elaborazione dell'autrice).

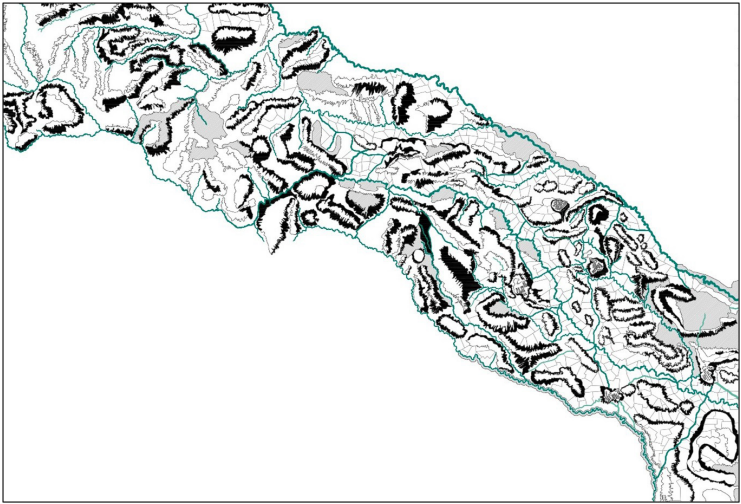


Fig. 2. Composizione 2
(elaborazione dell'autrice).

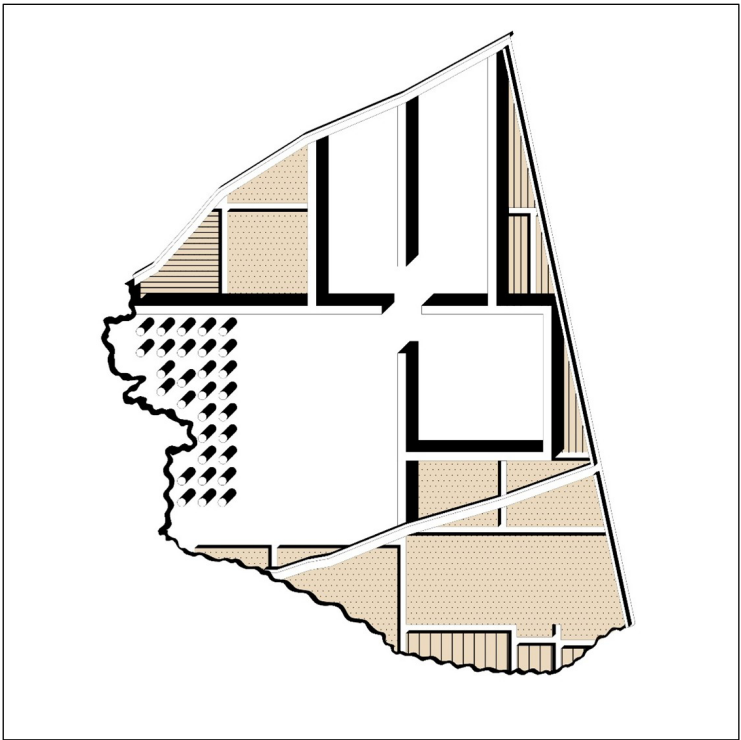


Fig. 3. Composizione 3
(elaborazione dell'autrice).

matrice enotria, lucana e greca, sono esaminati secondo il principio degli attraversamenti territoriali per via d'acqua e terrestre, in funzione della posizione e delle caratteristiche del corso fluviale (Adamesteanu & Devoto, 1962).

Le architetture ipogee — cinti, grotte, cantine — collocate prevalentemente sui versanti nord e nord-ovest dei crinali della corona di insediamenti fluviali svolgono funzioni di ricovero e deposito, in relazione alla transumanza e alla produzione vitivinicola. Dal punto di vista dell'analisi urbana, esse contribuiscono a definire le 'isole' della Val Basento, così come emergono nella composizione cartografica.

Conclusioni

La ricerca sulla Val Basento può essere letta come un contributo più generale alla comprensione della cartografia nei suoi contenuti culturali e operativi. Le carte storiche, le rappresentazioni settoriali non sono semplici strumenti di descrizione neutrale, ma veri e propri 'laboratori' di progetto in cui si selezionano, si tematizzano e si mettono in tensione frammenti di realtà (Farinelli, 1992; Ravagnati, 2022). In questo contesto, assumere le percorrenze come chiave di lettura significa serve a riconoscere che l'antropizzazione del territorio inizia dal movimento e che ogni piano di valorizzazione duraturo deve confrontarsi con questa dimensione originaria (Coccia, 2012).

La Val Basento, con i suoi sistemi di cammini, piste e vie bianche, si propone così come campo sperimentale in cui l'intreccio tra storia, geografia e progetto, capaci di coniugare tutela del patrimonio, sviluppo locale e reinvenzione del paesaggio (AA.VV., 2014; *Il parco tecnologico* [...], 1989). La valle non è musealizzata, né congelata in un'immagine di passato: la sua instabilità e la sua stratificazione sono riconosciute come risorsa progettuale, anche nella misura in cui possono concorrere alla costruzione di luoghi dotati di qualità relazionale, percettiva e rigenerativa per le comunità che li abitano e li attraversano (Inghilleri, 2021).

Il fiume e le infrastrutture di attraversamento, letti attraverso le carte di Magini, Rizzi Zannoni e degli agrimensori, diventano chiavi per leggere la continuità tra passato e presente e per impostare un piano di valorizzazione che trasformi le antiche logiche insediative in fondamenta per lo sviluppo contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (2014). *Antiche infrastrutture per lo sviluppo compatibile*. Dierre Edizioni.

Adamesteanu, D. (1973). *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*. M.I. Finley.

Adamesteanu, D., & Devoto, G. (1962). *Vie di Magna Grecia*. In Atti del secondo convegno: *Vie di Magna Grecia* (pp. 23–57). L'arte tipografica.

Baricco, A. (2016, novembre 27). *Baricco e le mappe. La mappa che svela il mondo interiore*. Robinson. La Repubblica, 4.

Cacciari, M. (1997). *L'arcipelago*. Adelphi.

Clément, G. (2019). *Breve trattato sull'arte involontaria*. B. Quodlibet.

Coccia, L. (2012). *Architettura del turismo*. FrancoAngeli.

De Siena, A. (1987). *Il castro romano in Basilicata*. In: *L'espansionismo romano nel sud-est d'Italia*. Il quadro archeologico. Edizioni Osanna.

Fabiani, F. (2022). *L'urbanistica: città e paesaggi: città e paesaggi*. Carocci.

Farinelli, F. (1992). *I segni del mondo*. La Nuova Italia.

Fittipaldi, G., & Giordano, G. (2004). Settembrino, Giuseppe; Strazza, Michele. In: *Viaggiatori in Basilicata 1777–1880* (pp. 207–209). Regione Basilicata.

Grassi, G. (1979). *Architettura come mestiere e altri scritti*. FrancoAngeli.

Il parco tecnologico della Val Basento in Basilicata. Consorzio per lo sviluppo industriale della provincia di Matera. (1989). IEM.

Inghilleri, P. (2021). *I luoghi che curano*. Raffaello Cortina Editore.

Ravagnati, C. (2011a). *Disegni interrotti. Il parco e gli insediamenti lungo il basso corso della Stura di Lanzo*. In Sport, città e tempo libero. Un'idea di lavoro (pp. 135–145). Maggioli.

Ravagnati, C. (2011b). *Il foglio bianco*. Note su ciò che cerco. In *Impronte urbane_01: Les lieux / les choses / la règle* (pp. 22–25). Politecnico di Torino.

Ravagnati, C. (2022). *I tre momenti del progetto di architettura*. FrancoAngeli.

Ravagnati, C., & Palma, R. (2014). *Atlante di progettazione architettonica*. Città Studi.

Rossi, F. (2021). Ofanto. *La via del fiume*. Quorum.

Ungers, O. M. (s.d.). *La città nella città*. Lotus International, 19, 86.

Antonella Pettorruso

Politecnico di Torino

antonella.pettorruso@gmail.com

Geografie del perturbante.

Percezione e rappresentazione dei paesaggi marginali

Annamaria Potestà

I paesaggi esclusi della contemporaneità — cimiteri abbandonati, frontiere instabili, rovine industriali, territori segnati dal conflitto — compongono una geografia del perturbante che sfugge alla tradizionale estetica del *locus amoenus*. Luoghi sospesi, spesso ignorati o rimossi, in cui la percezione precede la visione e il territorio si rivela attraverso rumori interrotti, odori ferrosi, superfici corrose e variazioni di luce. Il disegno, inteso come strumento critico e dispositivo multisensoriale, diventa una pratica capace di restituire ciò che resta fuori campo.

Le architetture del silenzio offrono un primo varco interpretativo: il tumulto di Adolf Loos, le cappelle di Aalto e i cimiteri dismessi mostrano come la materia diventi memoria e come l'essenzialità formale amplifichi dimensioni acustiche e tattili. Nel degrado dei sepolcreti abbandonati, licheni, ruggini e micro-suoni compongono un archivio che il disegno può riportare alla coscienza collettiva. Le frontiere, fisiche e simboliche, generano pae-

saggi in cui il corpo percepisce vibrazioni, vento ed eco prima delle forme. In questi spazi la rappresentazione non è descrizione, ma atto critico, capace di rendere visibili tensioni e sovrapposizioni memoriche. Le rovine industriali e le periferie infrastrutturali, dalla Ruhr ai margini delle città italiane, rivelano un'estetica dell'ordinario complessa. Tubature, silos, capannoni in disuso e vie sopraelevate producono geografie acustiche, tattili e olfattive che il disegno interpreta attraverso mappe sensoriali e sezioni 'atmosferiche'. Considerare il paesaggio come archivio significa riconoscere ogni luogo marginale come deposito di stratificazioni e conflitti attivi.

Perturbante
Paesaggi marginali
Rappresentazione
Memoria
Percezione multisensoriale

Introduzione

I paesaggi esclusi sono ovunque, eppure continuano ad apparire come zone cieche nel nostro modo di guardare e rappresentare il territorio. Non appartengono alla rassicurante estetica del *locus amoenus*, né aspirano alla pacificazione della vista: esistono ai margini, negli interstizi, nelle ferite del paesaggio contemporaneo. Luoghi segnati dall'abbandono, dal conflitto, dal degrado o dalla dimenticanza, raramente vengono inclusi nei processi di visualizzazione e analisi con la stessa intensità riservata ai paesaggi celebrati. Proprio in questa marginalità, tuttavia, si concentra una complessità estetica, sensoriale e storica che il disegno, inteso come metodo di indagine, strumento analitico e dispositivo narrativo, può restituire alla visibilità. Il *locus horribilis* non è soltanto un luogo inquietante, ma un paesaggio che resiste alle categorie convenzionali della bellezza e mette in crisi le modalità tradizionali di rappresentazione. Osservarlo implica confrontarsi con ciò che solitamente viene escluso dal racconto territoriale. In questo senso, il disegno architettonico e paesaggistico, nelle sue declinazioni analogiche e digitali, assume un ruolo centrale: attraverso rilievi, sezioni, mappe tematiche e visualizzazioni sensoriali, esso non si limita a descrivere, ma interpreta ciò che la percezione ordinaria tende a rimuovere (Corner, 1999; Pallasmaa, 1996/2012). L'indagine si colloca nel campo della *landscape visualization*, intesa non come mera restituzione iconica del paesaggio, ma come pratica critica capace di integrare dati visivi, temporali e percettivi. Non solo ciò che si vede, ma ciò che si ascolta, si annusa, si sfiora. Architettura e paesaggio diventano così archivi viventi di esperienze, in particolare laddove la presenza umana è intermittente o interrotta: cimiteri dismessi, frontiere, spazi industriali abbandonati, territori segnati dalla guerra. L'obiettivo è proporre una lettura alternativa di questi spazi, in cui il disegno si configura come procedura conoscitiva e come forma di cura: uno strumento capace di riattivare memorie latenti, stratificazioni nascoste e tensioni tra passato e presente, riportando all'attenzione ciò che è stato relegato ai margini della rappresentazione.

Memorie di pietra: cimiteri, tombe e architetture del silenzio

I cimiteri rappresentano una delle forme più archetipiche di *locus horribilis*: luoghi in cui l'assenza diventa materia, il tempo si de-

posita sulle superfici e la memoria si ancora allo spazio. In questi contesti, il paesaggio non è costruito per essere attraversato rapidamente o consumato visivamente, ma per essere esperito attraverso una relazione corporea lenta e silenziosa. Il disegno, inteso come strumento di rilievo e interpretazione dell'esistente, consente di rendere leggibili queste dimensioni, spesso escluse dalle rappresentazioni convenzionali.

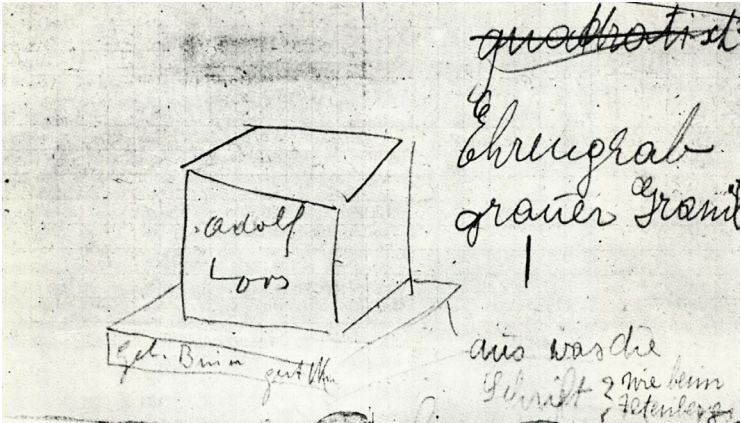
Il tumulo di Adolf Loos costituisce un riferimento paradigmatico. La radicale riduzione a un volume puro, privo di ornamento, rifiuta qualsiasi retorica della morte. La tomba non comunica attraverso simboli, ma attraverso la sua presenza fisica, densa e muta. In questo senso, l'architettura diventa un dispositivo percettivo: la luce che scivola sulle superfici, il rumore dei passi sulla ghiaia, la temperatura del materiale contribuiscono a costruire l'esperienza del luogo (Loos, 1908/2014).

La rappresentazione di questi spazi non può limitarsi alla restituzione formale. Un rilievo tradizionale risulta insufficiente a cogliere la complessità sensoriale che definisce il paesaggio funerario. È necessario integrare sezioni luminose, annotazioni materiche, mappe di ombreggiamento e diagrammi percettivi, capaci di visualizzare le relazioni tra corpo, spazio e tempo. In questo senso, la landscape visualization assume una funzione interpretativa, più che descrittiva (Corner, 1999).

Un approccio differente ma complementare emerge nella Cappella dei Defunti di Alvar Aalto nel cimitero di Helsinki. Qui la luce naturale diventa elemento costruttivo e narrativo: accompagna il passaggio tra esterno e interno, tra paesaggio e rito. La rappresentazione di tale architettura richiede strumenti in grado di restituire non solo la geometria, ma anche il ritmo dei chiaroscuri, la qualità acustica dello spazio, la percezione termica delle superfici (Trétiack, 2024).

I cimiteri abbandonati introducono un ulteriore livello di complessità. Nei cimiteri rurali o ebraici dispersi nei boschi dell'Europa orientale, così come nei paesaggi industriali dismessi in cui la morte è registrata attraverso oggetti e macchinari inutilizzati, la memoria non è più mediata da un'istituzione. La vegetazione invade le lapidi, il metallo si ossida, i suoni mutano con le stagioni. Si tratta di archivi involontari, in cui la storia si manifesta attraverso segnali minuti ma persistenti.

Rappresentare questi luoghi implica un'alleanza tra sensibilità e tecnica: rilievi acustici delle fronde che coprono le iscrizioni, mappature olfattive dei licheni, disegni tattili delle superfici abrase. Il disegno diventa così uno strumento di riattivazione della memoria, capace di ricostruire il legame spezzato tra territorio e narrazione, senza ricorrere a processi di estetizzazione o normalizzazione del paesaggio.



Frontiere, conflitti e architetture della soglia

Le frontiere costituiscono una tipologia peculiare di paesaggio marginale. Non sono semplicemente linee di separazione, ma spazi estesi, ambigui e instabili, in cui la percezione del territorio viene profondamente alterata. Il loro carattere perturbante non deriva solo dal conflitto che possono incarnare, ma dal modo in cui agiscono sul corpo: una frontiera non si osserva soltanto, si attraversa, si ascolta, si avverte attraverso superfici, rumori e silenzi.

Le architetture militari del Novecento, come la Linea Sigfrido, il Vallo Atlantico o le fortificazioni lungo l'ex cortina di ferro, rappresentano una geografia paradigmatica del *locus horribilis*. Costruite per la difesa, queste strutture sopravvivono oggi come corpi residuali, spesso deformati dagli agenti naturali. I bunker studiati da Paul Virilio lungo la costa atlantica francese, inclinati o parzialmente inghiottiti dal mare, si configurano come rovine attive, ancora in dialogo con il paesaggio (Virilio, 1975/2008).

In questi contesti, la rovina non è un semplice resto del passato, ma un elemento dinamico. Il vento che attraversa le fessure, l'eco interna delle camere di cemento, la temperatura fredda delle superfici armate contribuiscono a definire un'esperienza spaziale complessa. La rappresentazione tradizionale, centrata sulla forma, risulta insufficiente. Il disegno può invece tradurre queste qualità in grafi sonori, sezioni 'atmosferiche' e mappe acustiche, rendendo visibili fenomeni normalmente invisibili.

I paesaggi di guerra contemporanei introducono una diversa declinazione del *locus horribilis*. In città come Sarajevo, Mostar, Aleppo o Mosul, il conflitto persiste nel tessuto urbano attraverso

Fig. 1. Adolf Loos, schizzo per la propria sepoltura, 1931. Schizzo di progetto per la tomba di Adolf Loos, concepita come volume essenziale e privo di ornamento. Il disegno restituisce l'intenzione di un'architettura del silenzio, in cui forma, materia e percezione corporea sono chiamate a costruire un'esperienza memoriale non rappresentativa ma sensoriale.

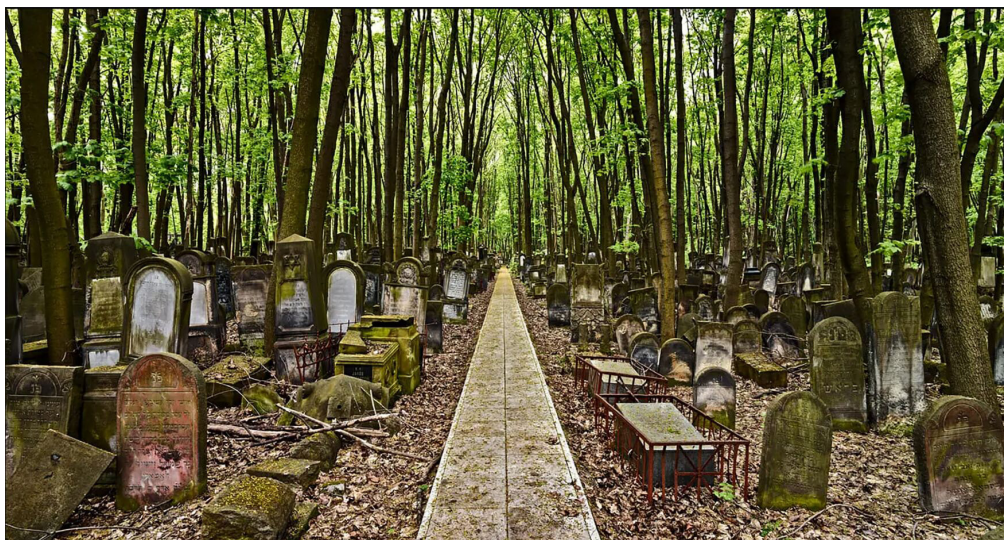


Fig. 2. Cimitero ebraico di Varsavia.

Cimitero ebraico in stato di abbandono, progressivamente inglobato dalla vegetazione. Un archivio involontario della memoria in cui degrado, suono, odore e materia rivelano stratificazioni storiche, culturali e temporali.

tracce materiali e sensoriali: facciate crivellate, vuoti improvvisi, superfici annerite dal fumo. Tuttavia, il paesaggio più difficile da rappresentare è quello immateriale: l'odore di bruciato, il suono attutito delle macerie, il silenzio innaturale che segue la distruzione (Graham, 2010).

In questo quadro, le tecniche digitali di visualizzazione, come la fotogrammetria e i modelli tridimensionali, assumono un ruolo cruciale. Non si tratta di ricostruire un'immagine idealizzata del passato, ma di archiviare lo stato di trasformazione del territorio. Il disegno diventa così un atto politico, una forma di resistenza alla cancellazione o alla ricostruzione accelerata della memoria.

Le frontiere, infine, non coincidono esclusivamente con i luoghi del conflitto armato. Esistono confini interni alle città, determinati da fratture socioeconomiche e infrastrutturali. Ponti ferroviari, viadotti, aree di risulta e interstizi urbani funzionano come soglie invisibili. Qui la percezione si altera: il rumore è amplificato, la luce è intermittente, le superfici risultano ostili. Rappresentare questi spazi attraverso il disegno significa renderne visibile la vulnerabilità, ma anche la loro potenziale capacità di trasformazione.

Margini urbani, rovine industriali e spazi abbandonati

Le rovine industriali costituiscono un osservatorio privilegiato per indagare la relazione tra memoria, corpo e percezione. Si tratta di



Fig. 3. Bunker tedesco a Grenen, Skagen (Danimarca). Bunker in cemento armato risalente al sistema difensivo tedesco della Seconda guerra mondiale, progressivamente alterato dall'azione del vento e del mare lungo la costa di Skagen, presso il punto di Grenen. Architettura militare ridotta a rovina instabile, in cui il corpo percepisce prima la condizione atmosferica, il rumore e la tensione del paesaggio che la forma costruita. Il bunker diventa così una soglia perturbante tra memoria bellica, processo naturale e paesaggio costiero.

paesaggi sospesi, in cui il passato produttivo permane come traccia materiale e sensoriale, mentre il futuro rimane indeterminato. Fabbriche dismesse, depositi ferroviari, silos, centrali energetiche abbandonate non sono semplicemente contenitori vuoti, ma archivi percettivi complessi, nei quali il degrado agisce come lente interpretativa.

In questi contesti, il disegno assume una funzione analitica: non rappresenta uno stato ideale, ma registra processi in atto. La ruggine, le superfici screpolate, l'infiltrazione della vegetazione e l'alterazione acustica degli spazi diventano dati progettuali. La rappresentazione del paesaggio post-industriale richiede quindi strumenti capaci di visualizzare il tempo, l'erosione e la trasformazione, superando la neutralità della restituzione geometrica (Careri, 2006).

Un caso emblematico è rappresentato dalla regione della Ruhr e, in particolare, dalla Landschaftspark Duisburg-Nord, progettata da Peter Latz. Qui il progetto di paesaggio non cancella la ferita industriale, ma la integra come elemento strutturante. Le infrastrutture obsolete vengono reinterpretate come percorsi, spazi pubblici e dispositivi percettivi. Il disegno svolge un ruolo quasi archeologico: rileva il passato attraverso il presente, restituendo la stratificazione del territorio senza ricorrere a processi di 'purificazione' formale (Latz, 2017).

I margini urbani dismessi condividono una qualità sensoriale specifica, spesso legata all'olfatto e all'acustica. Odori di ferro, acqua stagnante e vegetazione spontanea si sovrappongono ai rumori residuali delle infrastrutture. In questi paesaggi, l'architettura comunica attraverso il suo decadimento: la materia diventa linguaggio. Le rovine ferroviarie, con le traversine impregnate di creosoto e gli edifici di controllo abbandonati, mostrano come il paesaggio si costruisca attraverso dettagli minuti, più che attraverso forme monumentali.



Fig. 4. Sarajevo durante l'assedio (1992-1996). Immagine scattata durante l'assedio di Sarajevo e nei mesi immediatamente successivi. Il lavoro di Mario Boccia documenta la persistenza della vita quotidiana all'interno del paesaggio di guerra, evitando la spettacolarizzazione della violenza. La città appare come un archivio sensoriale del conflitto, in cui vuoti urbani, superfici danneggiate e gesti ordinari restituiscono una memoria diffusa e corporea, ancora attiva nello spazio costruito.

Nell'Europa orientale, numerosi siti industriali dismessi incarnano un'estetica dell'assenza. Fabbriche tessili, cantieri navali e impianti minerari si presentano come spazi dominati dal silenzio, una quiete densa che cancella i suoni della città contemporanea. In questi contesti, le mappe sonore diventano strumenti fondamentali di *landscape visualization*: consentono di registrare la qualità di un silenzio innaturale, restituendo una dimensione del paesaggio altrimenti invisibile (Pallasmaa, 1996/2012).

Nei margini urbani ordinari, il *locus horribilis* assume forme meno spettacolari ma altrettanto significative. Parcheggi dismessi, rampe autostradali, lotti residuali sono spazi privi di valore simbolico, spesso esclusi dai processi di rappresentazione. Attraverso il disegno, questi luoghi possono diventare strumenti critici: una sezione di una rampa autostradale, ad esempio, può rendere visibile l'impatto del rumore e della velocità sulla percezione del paesaggio circostante.

Il disegno si configura così come una pratica di ascolto. Sezioni, planimetrie 'atmosferiche', annotazioni sensoriali e diagrammi temporali permettono di costruire una cartografia alternativa della città contemporanea, in cui ciò che è marginalizzato e disturbante viene riconosciuto come parte integrante del territorio.

Il paesaggio come archivio sensoriale

Considerare il paesaggio come un archivio significa riconoscere che ogni luogo conserva tracce, indizi e stratificazioni che raccontano una storia più complessa di quella immediatamente visibile. L'ar-

chivio non è un contenitore neutro, ma un organismo dinamico, in cui passato e presente interagiscono costantemente. Nei paesaggi marginali ed esclusi questa qualità emerge con particolare intensità, poiché l'abbandono e la mancanza di manutenzione rendono leggibili strati normalmente occultati. Il paesaggio come archivio si manifesta attraverso una pluralità di registri sensoriali. L'odore delle foglie in decomposizione nei boschi che inglobano cimiteri abbandonati, il suono dei teli di plastica nelle aree industriali dismesse, il tatto delle superfici corrose dal tempo rivelano processi invisibili a una lettura puramente visiva. La rappresentazione multisensoriale diventa quindi una necessità metodologica, non una scelta estetica.

Gli strumenti contemporanei di analisi territoriale — telerilevamento, scansioni laser 3D, fotogrammetria, riprese multispettrali — permettono di leggere il paesaggio come un palinsesto. La sovrapposizione di mappe storiche e rilevazioni attuali rende visibili trasformazioni lente e spesso non documentate. Nei margini urbani, le fotografie aeree rivelano tracce di infrastrutture scomparse, antichi canali o insediamenti cancellati, che sopravvivono solo come variazioni del suolo (Corner, 1999).

Anche il suono può essere inteso come forma di archivio. Le città conservano paesaggi sonori stratificati, in cui rumori, voci e attività lasciano echi persistenti. Nei quartieri portuali abbandonati, il rimbombo del vento tra i magazzini vuoti restituisce una memoria acustica del lavoro e del movimento. Nei paesaggi di guerra, al contrario, il silenzio diventa il residuo più inquietante: una quiete che non coincide con la pace, ma con la rimozione o la tregua del conflitto (Schafer, 1977/1994).

Le pratiche artistiche e architettoniche contemporanee stanno sviluppando nuove modalità di rappresentazione archivistica del paesaggio. Mappe olfattive, installazioni sonore e rilievi tattili tentano di far emergere dimensioni normalmente escluse dal disegno architettonico. In questo contesto, il disegno può essere inteso come un archivio aperto: non un'immagine definitiva, ma una struttura in continua evoluzione, capace di accogliere nuovi dati e nuove interpretazioni.

La rappresentazione del paesaggio come archivio non riguarda esclusivamente la conservazione del passato. Essa apre anche alla possibilità di immaginare futuri alternativi. I territori marginali, spesso considerati scarti, possono diventare laboratori di trasformazione sensibile. La loro visualizzazione critica non è un gesto nostalgico, ma uno strumento conoscitivo che consente di riattivare significati e potenzialità latenti.

Conflitto, ordinario e rigenerazione percettiva

Il *locus horribilis* non coincide esclusivamente con i luoghi della tragedia manifesta o della rovina spettacolare. Esiste una dimensione più sottile e diffusa del perturbante, legata all'ordinario trascurato: paesaggi comuni, privi di qualità estetiche riconosciute, che vengono ignorati proprio perché non producono immagini memorabili. In questi contesti, il conflitto non è esplicito, ma latente; si manifesta attraverso l'uso del suolo, la presenza di infrastrutture invasive, la segregazione sociale e l'alterazione sensoriale dello spazio.

Nelle periferie contemporanee, il conflitto assume spesso una forma silenziosa. Rumore costante, vibrazioni prodotte dal traffico, odori persistenti e illuminazione artificiale intermittente contribuiscono a definire la qualità percettiva di un luogo quanto la sua configurazione morfologica. La rappresentazione tradizionale, centrata sulla forma urbana, fatica a restituire queste dinamiche. Attraverso mappe tematiche, sezioni sensoriali e diagrammi comportamentali, la landscape visualization può invece rendere visibili tensioni normalmente invisibili, offrendo strumenti interpretativi per leggere il territorio come spazio vissuto (Lynch, 1960).

In questo quadro, il disegno non si limita a registrare dati, ma diventa un mezzo di mediazione. Visualizzare un conflitto percettivo significa costruire una base condivisa di conoscenza, capace di orientare processi di trasformazione. Le pratiche partecipative di rigenerazione urbana mostrano come la rappresentazione possa attivare forme di ascolto. In numerosi contesti europei, dai margini di Barcellona alle banlieue parigine, laboratori di quartiere utilizzano mappe emozionali, schizzi collettivi e annotazioni manuali per costruire un paesaggio condiviso, in cui le percezioni individuali diventano materia progettuale.

Il conflitto, tuttavia, non riguarda soltanto la dimensione sociale. Esso coinvolge anche la percezione sensoriale: paesaggi sonori disturbanti, odori aggressivi e variazioni microclimatiche contribuiscono a generare condizioni di disagio o esclusione. La rappresentazione multisensoriale consente di mappare queste tensioni e di immaginare strategie di riequilibrio percettivo, trasformando la visualizzazione in uno strumento attivo di progetto.

La rigenerazione percettiva non coincide con un'operazione estetica. Non si tratta di rendere "belli" i luoghi marginali, ma di riconoscerne il valore latente. La trasformazione di infrastrutture

Fig. 5. Piano di trasformazione dell'area industriale di Duisburg-Nord (*Landschaftspark Duisburg-Nord*).

Planimetria di progetto per la riconversione dell'ex complesso siderurgico di Duisburg-Nord, elaborata da Latz+Partner. Il piano interpreta la rovina industriale come struttura portante del nuovo paesaggio, integrando tracce produttive, processi ecologici e dispositivi percettivi. La rappresentazione diventa strumento di landscape visualization capace di rendere leggibili stratificazioni temporali, cicli materiali e relazioni tra natura e infrastruttura.

dismesse in spazi pubblici, come nel caso delle linee ferroviarie riconvertite in parchi lineari, mostra come il passato industriale possa essere integrato nell'identità del luogo senza essere cancellato. Le esperienze della High Line di New York, del Seoulo 7017 a Seoul o di interventi più sperimentali in contesti asiatici dimostrano come la qualità percettiva di un paesaggio possa generare nuove forme di appartenenza, senza negarne la complessità.

Conclusione - Ritornare ai margini

Indagare i paesaggi esclusi significa restituire complessità a ciò che l'immaginario collettivo tende a rimuovere. Il *locus horribilis* non rappresenta una categoria estetica negativa, ma una lente critica attraverso cui leggere le fragilità del paesaggio contemporaneo. Cimiteri, frontiere, rovine industriali, periferie e territori segnati dalla guerra mostrano come la marginalità non sia un vuoto, ma un archivio denso di memorie, conflitti e percezioni.

In questo contesto, il disegno assume un ruolo centrale. Inteso come processo e non come immagine definitiva, esso diventa uno strumento di ascolto e interpretazione. Attraverso rilievi multi-





Fig. 6. Kharkiv, 2022.
Disegno dedicato alla città di Kharkiv, realizzato in seguito ai bombardamenti e alla distruzione sistematica del tessuto urbano. L'opera restituisce un paesaggio di rovina come condizione permanente, in cui ciò che resta della città diventa testimonianza di resilienza civile e memoria collettiva. L'immagine non rappresenta l'evento bellico, ma le sue conseguenze spaziali e percettive: vuoti, frammenti, silenzi materiali.

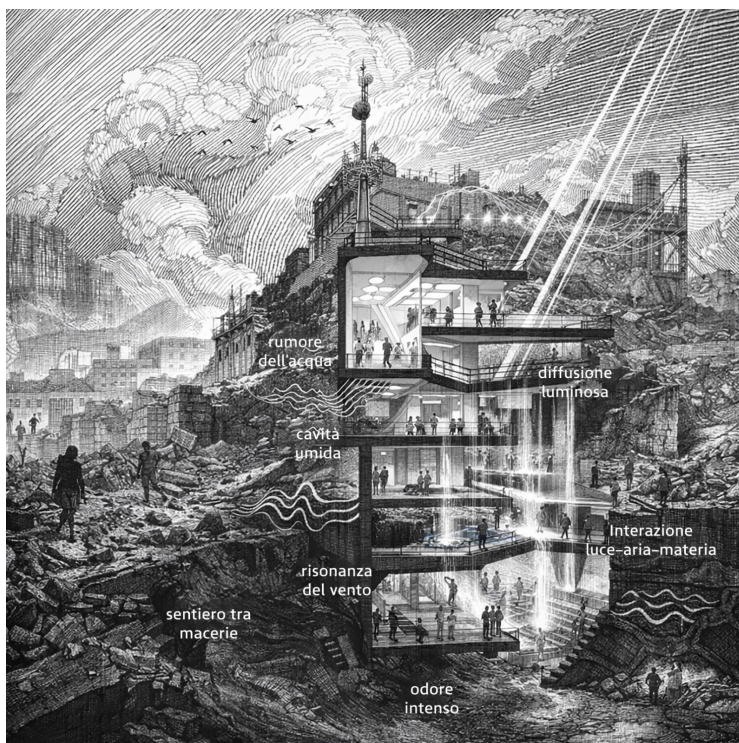


Fig. 7. Sezione prospettica sensoriale di un intervento architettonico ipotetico in un paesaggio di macerie. L'immagine restituisce una mappatura atmosferica dello spazio, in cui suono, aria, acqua e odori diventano elementi progettuali. La sezione non descrive una forma conclusa, ma un campo di risonanze percettive, dove il progetto si costruisce attraverso l'esperienza sensoriale del luogo.



Fig. 8. High Line, New York. Parco lineare realizzato sul tracciato di una infrastruttura ferroviaria dismessa. Trasformazione di un margine industriale in spazio pubblico stratificato, in cui la permanenza dell'infrastruttura originaria convive con nuovi usi e percezioni, evidenziando il ruolo del progetto e della rappresentazione nella lettura critica dei processi di rigenerazione urbana.

sensoriali, mappe tematiche e visualizzazioni critiche, il disegno consente di rendere visibili dimensioni del paesaggio che sfuggono alla rappresentazione convenzionale. Non abbellisce né normalizza, ma registra e restituisce complessità.

La sfida consiste nel rappresentare questi luoghi senza romanticizzare l'abbandono o estetizzare il dolore. Il *locus horribilis* richiede uno sguardo attento e responsabile, capace di riconoscere l'ambiguità come valore conoscitivo. Accogliere il perturbante significa ammettere che il paesaggio contemporaneo è fatto anche di fratture, discontinuità e residui.

Ritornare ai margini non è dunque un gesto nostalgico, ma un atto critico. Significa ampliare il campo della *landscape visualization*, includendo ciò che è escluso, disturbante o ordinario. Attraverso il disegno, questi territori possono tornare visibili, interpretabili e condivisi, aprendo nuove possibilità di lettura e di progetto per il futuro del paesaggio.

Riferimenti bibliografici

Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Piccola Biblioteca Einaudi.

Corner, J. (1999). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Princeton Architectural Press.

Graham, S. (2010). *Cities Under Siege: The New Military Urbanism*. Verso.

Latz, P. (2017). *Rust Red: Landscape Park Duisburg-Nord*. Hirmer Verlag.

Loos, A. (2014). *Parole nel vuoto*. Adelphi.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.

Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & Sons.

Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.

Trétiack, P. (2024). *AlvarAalto*. Johan & Levi.

Virilio, P. (2008). *Bunker Archéologie*. Éditions Galilée.

Annamaria Potestà

Pratica e sperimentazione indipendente di design
progettazione architettonica e ricerca visiva
annamaria.potesta@studenti.unicampania.it

Il patrimonio religioso di Corfù.

Paesaggi dimenticati tra natura e architettura

Manuela Piscitelli, Gianluca Gioioso, Mario Sansone, Romano di Resta, Cristina Cennamo, Alessandro Iaselli

Il contributo propone la documentazione del patrimonio religioso sull'isola di Corfù, situato in una posizione strategica e punto d'incontro tra diverse civiltà. Le fonti iconografiche sono limitate e sono pochi gli studi che le hanno analizzate in modo sistematico anche in rapporto alle strutture religiose. Le maggiori emergenze architettoniche religiose che punteggiano il paesaggio dell'isola sono databili a partire dal 1204, con la spartizione dell'impero bizantino seguita alla quarta crociata, ovvero quando Corfù fu assegnata a Venezia e l'isola fu divisa in dieci feudi. Com'è noto, sotto il dominio veneziano l'isola era un punto strategico e base della marina per il controllo del Mediterraneo orientale e luogo di sbarco dei pellegrini provenienti da occidente. Nell'ambito degli studi condotti è emersa la mancanza di una documentazione organica delle architetture religiose tale da pregiudicare una visione e comprensione complessiva del

patrimonio religioso e della sua integrazione nel paesaggio naturale dell'isola. Gli edifici sono stati censiti e poi documentati attraverso una tecnica di rilievo *Structure from Motion* (SfM), per ottenere un modello tridimensionale da utilizzare come base per l'interpretazione grafica.

Immaginario turistico
Cartografia storica
Rappresentazione del paesaggio
Architetture religiose
Rilievo SfM.

Introduzione

La storia dell'immaginario dei luoghi è strettamente legata alla storia del paesaggio, così come esiste una relazione tra la storia delle arti figurative e la storia del viaggio. Gli immaginari turistici, in particolare, rappresentano un ambito specifico della percezione complessiva del mondo da parte degli individui e sono spesso profondamente radicati nella mente delle persone.

Possono essere definiti come immaginari spaziali che si riferiscono al potenziale di un luogo come destinazione e non sempre corrispondono in maniera precisa, o quanto meno completa, alle caratteristiche del luogo stesso. Riguardo al processo di formazione dell'immaginario di un luogo, già negli anni Settanta Gunn ha proposto uno schema con una sequenza di tre tipologie di immagini. La prima è 'l'immagine organica', dovuta all'accumulo di immagini mentali di un luogo nel corso della vita.

La seconda è 'l'immagine indotta', dovuta alla modifica delle immagini mentali attraverso la ricerca e la visualizzazione di immagini alternative prima della partenza o durante il viaggio. La terza è 'un'immagine modificata-indotta', dovuta all'esperienza di viaggio, alla riflessione e alla valutazione al proprio ritorno. Il processo è circolare, quindi l'immagine finale può essere uguale o diversa da quella originale (Gunn, 1972).

Oggi la rapidità del consumo di immagini rende questo processo molto più rapido e pervasivo senza modificarne la sostanza, al punto che la "produzione di immagini (e di ricordi) è per alcuni così allettante che si potrebbe dire che essi viaggino attraverso due serie di immagini: quelle che hanno visto prima della partenza e quelle che vedranno al ritorno (le loro, quelle di cui si considerano autori). Il tempo intermedio è quello della produzione delle immagini" (Augé, 2004, p. 54). Accade così che da una parte il viaggio diventa una sorta di verifica in cui, per non deludere, la realtà dovrà assomigliare alla sua immagine; dall'altra la pervasività di segni e immagini non lascia il tempo all'individuo di elaborare una propria simbologia interiorizzando le rappresentazioni attraverso una valutazione critica, per cui sempre più un immaginario preconfezionato e globalizzato, prodotto dall'industria dell'immagine, diventa lo stereotipo a cui è necessario adeguarsi. La conseguenza è la non sostenibilità turistica di alcuni luoghi le cui immagini sono pervasive, a discapito di altri altrettanto interessanti ma tagliati fuori dalle rappresentazioni e dunque dai percorsi turistici.



Fig. 1. Fernando Bertelli, Graveur. Isola di Corfu, 1564. (Bibliothèque Nationale de France)

La ricerca che qui si presenta è partita dall'analisi delle rappresentazioni storiche dell'isola di Corfù per individuare i paesaggi dimenticati, che non sono stati nel tempo associati all'isola ed ancora oggi non rientrano nell'immaginario turistico e dunque nei percorsi abitualmente fruiti, ma costituiscono una preziosa fonte per la comprensione storico artistica dell'architettura locale, e se adeguatamente documentati e comunicati possono innescare una nuova percezione del paesaggio, più completa e complessa. L'esclusione dalle rappresentazioni, infatti, determina di conseguenza la mancanza di fruizione da parte di un pubblico ampio, che spesso si tra-



Fig. 2. Anonimo, Isola de Corfu. 1500-1599. (Bibliothèque Nationale de France)

duce in minori investimenti per la conservazione e valorizzazione di parti del patrimonio che appaiono poco attrattive rispetto ad altre più note, condannandole all'oblio.

In particolare, a Corfù è emersa la mancanza di una documentazione organica delle architetture religiose tale da pregiudicare una visione e comprensione complessiva del patrimonio religioso e della sua integrazione nel paesaggio naturale dell'isola. Gli edifici sono stati dunque censiti e poi documentati attraverso una tecnica di rilievo *Structure from Motion* (SfM), per ottenere un modello tridimensionale da utilizzare come base per l'interpretazione grafica.



Fig. 3. Vincenzo Coronelli, Isola di Corfù: posseduta dalla Serenissima Repubblica di Venetia. 1680-1690. (Bibliothèque Nationale de France)



Fig. 4. Matthäus Seutter, Auteur du texte. Nova et exactissima Geographica Delineatio Insulae Corfu seu Corsulae, tanquam primariae et Clavis maris Jonii, cum finitimis transmarinis Graeciae oppidis et portubus, 1757. (Bibliothèque Nationale de France)

Le rappresentazioni storiche di Corfù

L'isola di Corfù è situata in una posizione strategica per la navigazione del mar Adriatico, che ne ha fatto un punto d'incontro tra diverse civiltà, ponte tra Oriente ed Occidente, come testimoniato anche dalle contaminazioni stilistiche – greche, bizantine, veneziane – che caratterizzano il significativo patrimonio architettonico dell'isola (Manno, 2020).

Nonostante questa importanza strategica mantenuta per secoli, le fonti iconografiche relative all'isola di Corfù sono limitate e sono pochi gli studi che le hanno analizzate in modo sistematico (Molteni & Moretti, 2006). Si tratta prevalentemente di rappresentazioni cartografiche e in misura minore di vedute della città e delle fortezze, coerentemente con la percezione dell'importanza dell'isola dal punto di vista militare (Nikiforou-Testone & Concina, 1994). La centralità di Corfù sotto il profilo economico e militare è il tema ricorrente nell'iconografia veneziana, dove la maestosità del sistema difensivo mirava a fare apparire l'isola inattaccabile, a tutela degli interessi marittimi della Repubblica di San Marco (Romanelli & Tonini, 2010).

In realtà l'isola era centrale anche dal punto di vista religioso, come presidio della cristianità in un'area prossima all'Impero Ottomano, in cui coesistevano chiese cristiane e ortodosse, ma que-

sta caratteristica non emerge nell'iconografia. Le chiese sono rappresentate con una buona accuratezza laddove viene mostrata la planimetria dell'intera città di Corfù, come nel volume di Marmora (1672), ma si tratta solamente degli edifici presenti nel centro abitato, mentre è raro trovare l'indicazione dei monasteri situati in posizioni isolate.

Sia nelle rappresentazioni cartografiche che nelle più rare vedute prospettiche o assonometriche troviamo la descrizione delle caratteristiche orografiche dell'isola, gli approdi, gli insediamenti abitati, le fortificazioni. In alcuni casi è presente l'uso del colore per delineare il territorio ed evidenziare le caratteristiche del terreno: roccioso o coltivato, arido o alberato. In diversi esempi è messo in evidenza il rapporto tra la topografia del sito e le fortificazioni, che fanno pensare ad un utilizzo militare dei disegni (Molteni, 2025). È solo nell'Ottocento che troviamo una diversa interpretazione iconografica, in linea con il mutamento di gusto e di estetica nella rappresentazione paesaggistica dovuto al Romanticismo, che ebbe effetto anche sulla scelta delle mete del viaggio. Dalla fine del Settecento i viaggiatori del *Grand Tour* cominciarono a ricercare il contatto con l'antico, il pittoresco, le cu-

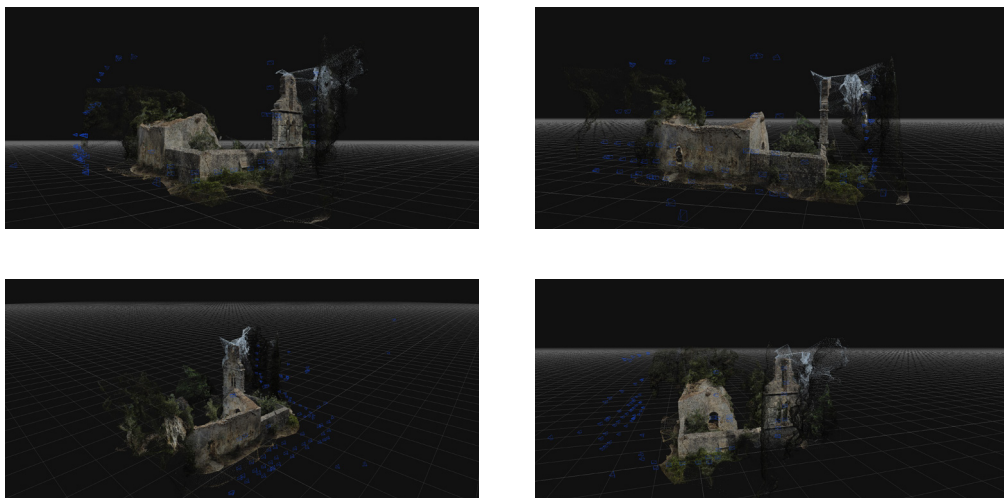


Fig. 5. Il Monastero di San Angelo a Kyra (Lefkimmi) Corfù, nuvola dei punti.

riosità naturali, e dall'Italia del Sud si spinsero fino alla Grecia e l'Asia Minore (De Seta, 2001). Le isole, tuttavia, non rientrarono tra le mete frequentate dei viaggiatori, che in Grecia ricercavano la culla della civiltà ed i resti archeologici, in primo luogo ad Atene. Per questo motivo le vedute, utilizzate per documentare i luoghi visitati, non includono Corfù. Un'eccezione è costituita dalle vedute pubblicate da Joseph Cartwright (1821), Generale delle forze britanniche a Corfù dal 1816 al 1820 e noto artista. Il suo lungo soggiorno nelle Isole Ionie gli diede l'opportunità di realizzare numerosi dipinti e documentare usi e costumi albanesi e greci. Le sue vedute raffigurano la vivace società delle isole ritratta nelle occupazioni quotidiane, nelle feste e al lavoro. In particolare, troviamo due vedute che raffigurano cerimonie religiose: *La festa di San Giasone e Sosipatro nell'isola di Corfù*; *La via di Vasili dalla spianata di Corfù, con la processione di San Spiridione*.

Le due vedute costituiscono una fonte iconografica storica forse unica per la documentazione delle celebrazioni religiose a Corfù. L'attenzione dell'artista è focalizzata sull'ambientazione e lo svolgimento della festa, con un'accurata riproduzione dei costumi e delle pose dei personaggi raffigurati in primo piano. Sullo sfondo si percepisce invece il paesaggio costruito e naturale. Le vedute si discostano completamente dal punto di vista dei cartografi militari, a cui per secoli è stata legata l'immagine di Corfù, per soffermarsi sull'identità culturale del luogo, intesa come espressione dei valori e delle tradizioni locali, in cui il folklore, i monumenti e il



Fig. 6. Il Monastero di San Angelo a Kyra (Lefkimmi) Corfù, planimetria generale.

paesaggio naturale si fondono in una nuova e più realistica rappresentazione della complessa relazione tra uomo e ambiente.

Alcuni casi studio sull'isola di Corfù

Tra gli esempi scelti per raccontare il percorso di conoscenza attuato nel paesaggio dell'isola di Corfù vi sono alcuni casi ritenuti maggiormente rappresentativi. La narrazione, per le strutture analizzate, diviene un percorso di analisi dello stato dei luoghi, dove lo sguardo vede, osserva, cattura con interesse e senso critico non dell'operatore ma dello studioso in grado di raccontare qui luoghi spesso abbandonati, dimenticati ed inaccessibili.

Sono stati individuati diversi esempi, (Vidalis-Kelagiannis, et al., 2021) tutti di grande interesse architettonico ed in differenti condizioni: dalla struttura attualmente in uso ma con superfetazioni posticce all'eremo abbandonato in rovina oggetto di saccheggio da parte dei turisti.

I casi studio individuati sono il monastero della Santa Trinità, il monastero di Lefkimmi, il monastero di St. Dimitriou, il monastero di St. Paleokastritsa e il monastero di St. Pantokrator. La scelta è motivata dalla possibilità di analizzare diverse tipologie religiose posizionate in contesti differenti, quali in ambiti urbani, in montagna o sul mare. Le maggiori emergenze architettoniche sono databili a partire dal 1204, con la spartizione dell'impero bi-



zantino seguita alla quarta crociata, ovvero quando Corfù fu assegnata a Venezia e l'isola fu divisa in dieci feudi che furono assegnati ad altrettanti nobili veneti. Com'è noto, sotto il dominio veneziano l'isola era un punto strategico e base della marina per il controllo del Mediterraneo orientale e luogo di sbarco dei pellegrini provenienti da occidente. Tale condizione ha determinato una grande edificazione di architetture religiose ad oggi ancora visibili e talune in uso.

Per la narrazione delle architetture religiose si è proceduti al rilievo architettonico con una prima analisi delle strutture, quali la pianta della chiesa con esempi ad aula unica, i campanili a vela o a torre, le celle per i monaci ai primi piani e le cucine ed i refettori separati e del loro rapporto con il paesaggio. La rappresentazione, infatti, ha riguardato anche il sistema della vegetazione circostante spesso costituito da arbusti di macchia medi-

Fig. 7. Il Monastero di San Angelo a Kyra (Lefkimmi) Corfù, prospetto principale.

terranea che enfatizzano maggiormente lo stato dei luoghi abbandonati o dimenticati dalle folle di turisti e curiosi.

Il rilievo ha previsto una fase fotogrammetrica basata sulla tecnica *Structure from Motion* (SfM), con acquisizioni sia da terra sia tramite drone quadrielica (UAV). Questo metodo *image-based* ha consentito di ottenere una rappresentazione tridimensionale degli elementi, necessaria per l'interpretazione grafica dei manufatti e per una documentazione accurata. (Apollonio et al., 2010)

Le tecnologie UAV (*Unmanned Aerial Vehicle*) rappresentano una notevole innovazione in quanto vengono utilizzate per velocizzare i lavori di rilievo, ma anche come ausilio per produrre modelli tridimensionali del patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico. Sono estremamente versatili, sempre più accessibili e in costante miglioramento in termini di prestazioni, portata e qualità dei sensori montati. Queste tecnologie digitali offrono la possibilità di ottenere risultati specifici non solo dalle attività di rilievo, ma anche nella rappresentazione e nella visualizzazione, con l'effetto di ottenere una descrizione metrica del territorio, delle strutture e degli edifici.

Dai rilievi da drone, sono state processate delle nuvole dei punti, ovvero delle visioni digitali con informazioni metriche, geografiche e colorimetriche. Di notevole importanza nelle attività di rilievo, oltre al vantaggio in termini temporali è la grande quantità di dati che questi strumenti sono in grado di catturare. I modelli realizzati si avvicinano molto a quello che è un modello continuo, in cui l'interdistanza tra i punti, se paragonata alla dimensione dell'oggetto rilevato, è di notevole precisione.

Attraverso le *mesh* sono stati costruiti dei modelli di superficie dell'oggetto rilevato, le quali sono state texturizzate con le immagini scattate durante il rilievo. Tale attività ha fornito, per i casi studio, un modello tridimensionale con *textures*, con le caratteristiche cromatiche degli edifici e del sistema naturalistico circostante. Nelle attività di *processing* dei dati, la caratteristica tecnica del programma ha fornito la possibilità di interpolare dati geometrici con immagini fotografiche al fine di realizzare modelli digitali texturizzati. Il modello di elevazione digitale (DEM) ricavato dalla fusione dei dati, è stato costruito in proiezione geografica, planare. La procedura, dall'acquisizione del materiale fotografico alla generazione del modello 3D, è stata compresa in quattro fasi: l'allineamento, la costruzione della nube densa di punti, la costruzione della mesh, la generazione di ortofoto.



Conclusioni

Il contributo ha voluto narrare, la documentazione dell'architettura religiosa sull'isola di Corfù al fine di raccontare quelle architetture sacre inaccessibili, abbandonate o fuori dai percorsi turistici. Un pensiero grafico unico ed inimitabile, costruito con frammenti di pietra del luogo, sovrapposte a formare preziosi Monasteri per la preghiera ed il raccoglimento e segreti giacigli per monaci ed eremiti; strutture immerse nella quiete del paesaggio insulare dove preghiera e contemplazione scandiscono il passare del tempo. Dalle poche fonti iconografiche, maggiormente relative a mappe nautiche e ad alcune immagini pittoriche che ritraggono gruppi di monaci intenti nella cura dei monasteri e nella coltivazione degli orti pertinenti alle strutture, si è proceduto alla fase di conoscenza dello spazio religioso attraverso rappresentazioni territoriali e successiva analisi degli edifici religiosi nel paesaggio dell'isola.

Fig. 8. Il Monastero di San Angelo a Kyra (Lefkimmi) Corfù, prospetto laterale.

Riferimenti bibliografici

- Angelier, J., Lybérès, N., Le Pichon, X., Barrier, E., & Huchon, P. (1982). The tectonic development of the Hellenic arc and the Sea of Crete: a synthesis. *Tectonophysics*, 86, 1-3, 159-196.
- Apollonio, F. I., Amoruso, G., & Remondino, F. (2010). Caratterizzazione strumentale di sensori attivi a tempo di volo (TOF) ea triangolazione. Utilizzo di laser scanner su superfici marmoree di epoca romana. In Gaiani, M., Benedetti, B., & Remondino, F. (Eds.) *Modelli digitali 3D in archeologia: il caso di Pompei*, Edizioni della Normale, pp. 117-159.
- Augé, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri.
- Cartwright, J. (1821). *Views in the Ionian Islands*, Published by R. Havell.
- De Seta C. (Eds.). (2001). *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Electa.
- Gunn, C.A. (1972). *Vacationscape: Designing Tourist Regions*, Taylor & Francis.
- Manno, A. (2020). La porta dell'Adriatico: il ruolo di Corfù nel sistema difensivo della Repubblica di Venezia. *Studi Veneziani*, LXXXI, 41-105
- Marmora, A. (1672). *Della historia di Corfu descritta da Andrea Marmora nobile corcirese*, Il Curti.
- Molteni, E. (2025). Un dossier di vedute di Corfù (1633) tra i disegni di Raffaele Monanni. In *Archives and History: a fruitful dialogue. Proceedings of the International Conference in honour of A. Nikiforou*, Ionian University, pp. 439-457.
- Molteni, E., & Moretti, S. (2006). Maps and drawings of Corfu in the Library of the Museo Correr. *e-Perimetron*, 1, 1, 1-31.
- Nikiforou-Testone, A., Concina, E., (Eds.) (1994). *Corfu: History, urban space and architecture 14th-19th cent.* Cultural society Korkyra.
- Romanelli, C. & Tonini, G. (2010). *Corfù "Perla del Levante". Documenti, mappe e disegni del Museo Correr*. Biblion.
- Souyoudzoglou-Haywood, C. (1999). *The Ionian Islands in the Bronze Age and early Iron Age*, Liverpool University Press.
- Vidalis-Kelagiannis, M., Kalogeropoulos, K., Grigorakakis, G., Stathopoulos, N., Petropoulos, G. P., Tsatsaris, A., & Chalkias, C. (2021). GNSS and UAV in archeology: high-resolution mapping in Cephalonia Island, Greece. In Petropoulos, G. P., & Srivastava, P. K. (Eds.). *GPS and GNSS Technology in Geosciences*, Elsevier, pp. 371-390.

Manuela Piscitelli¹, Gianluca Gioioso¹, Mario Sansone¹, Romano Di Resta¹, Cristina Cennamo², Alessandro Iaselli¹

¹Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

²Regione Campania - Consiglio Regionale della Campania

manuela.piscitelli@unicampania.it, gianluca.gioioso@unicampania.it,

mario.sansone1@studenti.unicampania.it, romano.diresta@studenti.unicampania.it,

cristina.cennamo@gmail.com, alessandro.iaselli@studenti.unicampania.it

Dance Macabre o Patrimonio Vivant?

L'archeologia industriale tra segno e paesaggio

Giovanni Rasetti

Il contributo propone una lettura del paesaggio della dismissione industriale come condizione territoriale diffusa, capace di produrre figurabilità e memoria ben oltre la cessazione delle funzioni produttive. Muovendo dalla nozione di *locus horribilis* e dalla trasformazione dei grandi manufatti dismessi in topografie artificiali, il testo sostiene che il passaggio decisivo verso una riappropriazione culturale non coincida immediatamente con il progetto o con il riuso, ma con un processo preliminare di riconoscimento e interpretazione, in cui pratiche informali (*urbex*, iscrizioni, attraversamenti) agiscono come prime 'scritture del senso', pur restando parziali e socialmente selettive. In tale intercapedine, la rappresentazione artistica e pre-progettuale diventa un dispositivo di mediazione: rende comunicabile la complessità percettiva del relitto, seleziona e ordina qualità plastiche e relazionali, ma deve anche confrontarsi con il rischio di estetizzazione e mercificazione (*artialisation*), che può

trasformare la rovina in immagine consumabile. Si propone quindi una traiettoria in tre momenti – testimonianza fotografica, ibridazione grafica, riscrittura per montaggio integrale – come progressione di operazioni che, se governate nella loro soglia critica, possono far avanzare la figurabilità del paesaggio dismesso verso un *patrimoine vivant*, senza pacificarne l'ostilità costitutiva.

Paesaggio della dismissione
Archeologia industriale
Visualizzazione pre-progettuale
Iconemi e figurabilità
Artialisation e patrimonio vivente

Introduzione

Le poche immagini prodotte del cantiere incompiuto di Peter Zumthor del museo berlinese sulle istituzioni del terrore (Gestapo, SS) del regime nazista, il *Topographie des Terrors*, ci hanno lasciato un involontario, quanto forte, parallelo tra l'immagine del finito non finito della dismissione di un'opera ancora in costruzione e un nome fortemente evocativo, anche al di là dell'effettiva destinazione museale. Questo esempio iconico, ci consegna, una possibile nuova lente attraverso cui guardare i *loci horribilis* quali, aree industriali dismesse, spazi marginali e zone intercluse, separati ontologicamente e concettualmente dal tessuto urbano vivente. La figurabilità semiotica di questi luoghi, la loro capacità di diventare segno, trasforma le unità minime di riconoscimento paesaggistico, gli iconemi (Turri, 2014) attraverso il fuori-scala da architettura, a topografie, un paesaggio paesaggio plastico in cui la forma non deriva da un gesto compositivo unitario ma dall'addizione funzionale, ibridazione tra infrastruttura e architettura (Orsenigo, 2019). Questa condizione – l'edificio–relitto diventato topografia – non necessariamente esprime una condizione negativa, ma, come per il MuBE di Paulo Mendes da Rocha a San Paolo (Boym, 2001) contiene un potenziale morfologico capace di riscrivere il paesaggio imponendosi silenziosamente su di esso, fino ad entrarne a far parte ed integrarsi. Tale processo si verifica ben prima dell'intervento di recupero o di demolizione, pertanto l'azione antropica con cui entrarne in relazione non è quella del progetto, quanto quella del riconoscimento: capire cosa si percepisca quando si guarda un grande complesso produttivo in dismissione, e come questo complesso configura una figura capace di orientare, segnare, disturbare, talvolta perfino strutturare le immagini mentali di un territorio: il suo paesaggio (Galliani, 2019a).

Se la figura del grande complesso industriale è stata a lungo descritta come eccezione, per scala e potenza infrastrutturale, ciò che oggi tende a emergere (Galliani, 2019b), è piuttosto la sua trasformazione in condizione estesa, ripetuta, quasi ordinaria, nella quale la dismissione smette di essere episodio puntuale e diventa trama del paesaggio contemporaneo, con intensità diverse ma con una grammatica condivisa dei corpi produttivi, che non vengono disabitati all'improvviso, ma attraversano un tempo lungo di rallentamento e di svuotamento, attraverso il quale continuano a produrre effetti spaziali e percettivi, anche quando la produzione è cessata (fig. 1). Il cosiddetto 'vuoto funzionale' non cattura la persi-

stenza imponente di una forma—macchina che resta leggibile, spesso iper—leggibile, e che quindi continua essere segno territoriale, elemento di orientamento, quinta o frattura, talvolta soglia o margine: un elemento con cui la città è costretta a rinegoziare, per tentativi, la propria capacità di incorporare ciò che non rientra nei codici consueti della forma urbana.

È in questo quadro che l'archeologia industriale, intesa non come vista nostalgica ma come dispositivo di conoscenza, viene riformulata come studio di un fenomeno 'pervasivo' e composito, capace di tenere insieme materiale e immateriale, territori e paesaggi plasmati dall'industrializzazione; un insieme di trasformazioni che ha prodotto immagini territoriali più stabili delle destinazioni d'uso che le avevano generate, e che restano come deposito di memorie tecniche e sociali, oltre che come matrice di configurazioni spaziali labirintiche e uniche. La quantità e la varietà del patrimonio dismesso impongono un allargamento dello sguardo, un'attenzione alle relazioni e alle prossimità, per la sua capacità di costituire un patrimonio 'rappresentativo' di una fase storica, la cui identità è spesso più forte nella serialità e nella diffusione che nella singolarità dell'oggetto.



Fig. 1. Sito in dismissione
del Cementificio
Adriatico. (2025).

Esplorare, iscrivere, raccontare

Il punto decisivo per la riappropriazione culturale dei luoghi da parte della popolazione[3] è proprio quello dell'interpretazione di spazi

e luoghi, che comincia dall'acquisizione delle forme e dei rapporti tra figura e sfondo, che rappresentano l'elemento figurativo fondamentale degli insediamenti industriali e che produce l'immagine ambientale d'insieme: sottolineando il ruolo della rappresentazione come pratica preliminare e fondamentale di conoscenza. Questo processo di riavvicinamento al manufatto, serve a ricostruire una relazione positiva con la popolazione dopo un decennale rapporto conflittuale che non cessa improvvisamente al termine delle operazioni produttive: il silenzio industriale produce un cambio di atmosfera e la natura inizia un processo di riattacco, ma la riappropriazione simbolica da parte della comunità procede con un tempo più lento, discontinuo; in questo tempo intermedio le pratiche informali funzionano come prime scritture del senso.

Il fenomeno *urbex* (fig. 2), inteso non come semplice consumo della rovina, ma come pratica di attraversamento e di testimonianza, può essere letto come una forma di *place—hacking*, un gesto che riconfigura temporaneamente i regimi di accesso, reintroduce un'esperienza corporea nello spazio interdetto e produce narrazioni visive che, pur senza pretendere un monopolio autoriale, contribuiscono a costruire un lessico condivisibile del luogo abbandonato, spesso trasformandolo da 'zona d'ombra' a scena. Su un piano affine, la scrittura del graffito — nella sua ambivalenza tra appropriazione e vandalismo — costituisce un ulteriore livello di relazione: non tanto perché "abbellisca" il manufatto, quanto perché ne dichiara la ri—presenza, lo reinscrive in un circuito di pratiche urbane, rende esplicito che quel corpo edilizio non è più soltanto residuo, ma supporto, superficie disponibile a ricevere senso. (Garrett, 2013; Ferrell, 1993).

La riappropriazione per pratiche e iscrizioni, tuttavia, resta spesso frammentaria e socialmente selettiva; ed è qui che la rappresentazione artistica — fotografia in primo luogo, ma anche ibridazioni, sovrapposizioni, collage, montaggi pre-progettuali — può agire come dispositivo di mediazione, non perché 'traduce' il luogo per un pubblico passivo, ma perché rende comunicabile una complessità percettiva che altrimenti resterebbe confinata nell'esperienza diretta di pochi, selezionando e ordinando le qualità plastiche, materiche, luminose e restituendo la fabbrica dismessa come figura territoriale dotata di memoria e di immaginabilità (Lynch, 1960); in questo senso, la genealogia dell'immagine urbana costruita dalle ricognizioni fotografiche sulle fabbriche — da Basilico in avanti[4] (Romano, 1981) (fig. 3) — rimane rilevante non tanto come riferimento stilistico, quanto come prova che la fotografia d'architettura e di paesaggio urbano si traduce



Fig. 2. Cementificio
Adriatico stato di
abbandono prima della
dismissione. (2024).

in conoscenza e come montaggio della memoria, e quindi come primo passo di una riacquisizione culturale che precede, e talvolta orienta, i futuri scenari di trasformazione.

Danse macabre contro patrimoine vivant. **Il ruolo del disegno**

La riappropriazione culturale innesca parallelamente un processo di estetizzazione più volte criticato nel campo del paesaggio per i

processi di *artialisation*[5] (D'Angelo, 2009), un fino ad un punto critico dove la nobilitazione artistica non è più strumento conoscitivo ma rende il luogo un bene di consumo simbolico, sostenuto da un'attrattività artificiale prodotta dai media, e che sostituisce l'esperienza originale con un consumo povero di conoscenza (Choay, 2009), una 'danza macabra' di oggetti plastici che perdono di identità in favore dell'immagine post-romantica[6] della rovina e del gusto dell'orribile. Per evitare che la riappropriazione culturale si risolva nella clandestinità episodica dell'*urbex*, nella spettacolarizzazione, o in un recupero formalista, la rappresentazione si configura come elemento fondamentale intermedio tra abbandono e progetto: attraverso visualizzazioni pre-progettuali, lavora come campo di ipotesi, repertorio di sovrapposizioni possibili capace di far avanzare il processo di acquisizione culturale-identitaria-iconografica verso un *patrimoine vivant*, cioè un patrimonio culturale che si muove tra rispetto del passato e immagine contemporanea. Da qui, la possibilità di intendere la visualizzazione non come semplice documentazione di un paesaggio ferito, ma come dispositivo capace di far emergere le sue qualità formali e relazionali, senza cancellarne l'ostilità costitutiva e senza ricondurla troppo in fretta entro un'estetica pacificata.

L'iter di riappropriazione culturale si svolge lungo una traiettoria che va dalla fotografia come ricognizione e testimonianza, capace di far emergere la dismissione come condizione territoriale e di paesaggio e non come semplice episodio plastico, a forme di intervento grafico via via più esplicite, in cui l'immagine passa dall'evidenziazione di strutture semantiche — attraverso marcature, innesti, sovrapposizioni — fino alla riscrittura integrale, dove la rovina viene assunta come materiale di montaggio totale e la visualizzazione si comporta come dispositivo apertamente prefigurativo, operazioni necessarie affinché questi luoghi diventino figurabili, ossia dotati di una grammatica visiva sufficiente a essere discussi, riconosciuti, e infine ri-significati.

Il primo passo di questo processo si muove nel campo della testimonianza fotografica, dove l'immagine lavora ancora in un regime ricognitivo, ma non neutro o passivo. Autori come Marchand & Mefre (2010), nel costruire un archivio visuale delle rovine di Detroit, rendono evidente la condizione non episodica della rovina, bensì la sua condizione estesa e seriale, capace di ridefinire lo skyline e interni, attraverso continuità tra pieni e vuoti e, più in profondità, l'immaginabilità stessa di un territorio post-industriale (fig. 4). La fotografia, in questo caso, ha il ruolo di identificare e mostrare quali sono i ritmi e le forme ricorrenti, piuttosto restituire semplicemente 'ciò

che resta'; la fotografia costruisce un primo atlante di figure della dismissione, dentro il quale il 'relitto' smette di essere soltanto scar- to e comincia a funzionare come elemento stabile del paesaggio. Miyamoto (2003), pur con un'attitudine differente, stringe ulterior- mente su un nodo che interessa in modo diretto il tema del fini- to-non-finito: la rovina come fase transitoria prodotta dalla stessa macchina urbana, come 'rovina temporanea' generata da demoli- zioni e cantieri, in cui dismissione e trasformazione coincidono in un'unica atmosfera, e in cui il costruito diventa visibile proprio nel momento della sua decomposizione. Questo primo atto, proprio perché fondato sulla conoscenza e testimonianza, porta tuttavia con sé un limite strutturale: più l'immagine è capace di stabilizzare la rovina in una grammatica riconoscibile, più aumenta il rischio di una naturalizzazione iconografica, cioè di una "canonizzazione" dell'immagine della rovina e quindi del possibile passaggio ad una fruizione non critica, che generare inerzie culturali. È su questa soglia, che si poggia quindi la fase successiva, quella in cui la rap- presentazione non si limita unicamente alla registrazione e di- chiara apertamente la propria funzione di costruzione di senso.

Nel passaggio successivo, l'ibridazione, l'operazione non consi- ste ancora nel reinventare integralmente il luogo, ma nel marcare e nel riscrivere parzialmente ciò che già esiste, come se l'immagi- ne assumesse il compito di rendere esplicite qualità latenti del pa- esaggio della rovina industriale e di trasformarle in segni più leg- gibili. Artisti come Zhou Jun (Zhao hui Zhang, 2010) rappresentano pienamente il paradigma grafico di questa seconda fase: tecniche miste come il collage e, nel caso di Jun, il disegno digitale sulla base di fotografie in bianco e nero, evidenziano elementi semiotici astraendoli nelle loro matrici costitutive geometriche (fig. 5). Il ros- so, protagonista delle sue composizioni, si sovrappone alle struttu- re effimere e sugli elementi effimeri di architetture abbandonate o in costruzione e ne diventa evidenziatore semantico: la parte prov- visionale, normalmente destinata a scomparire senza lasciare memoria, diventa invece la vera figura, mentre il costruito stabile arretra a sfondo: le impalcature diventano linee, i tamponamenti superfici, figure che ricostituiscono un ordine nel rumore percetti- vo del paesaggio dell'industria edilizia, ponendosi come gramma- tica visiva che rende dicibile la condizione tecnica della città con- temporanea che si trasforma.

Questa operazione resta dentro un'etica dell'aderenza: l'imma- gine non introduce un oggetto estraneo, non altera la scena con

un'aggiunta volumetrica, ma lavora come una lettura "a strati" del reale, separando in modo quasi didascalico – eppure visivamente potente – ciò che è permanente da ciò che è transitorio. È un rove- sciamento sottile ma decisivo, perché sposta l'attenzione dal "nuo- vo" promesso dal cantiere al suo stato intermedio, al suo essere già topografia artificiale incompleta, organismo di piani e rampe e im- palcati. Ciò che rimane visibile non è la funzione, ma l'ossatura, la struttura resa mutevole dal tempo e dall'abbandono. Per quanto controllata, questa forma di ibridazione mantiene un limite: evi- denziare non significa ancora ricomporre, isolare non equivale a riscrivere; la marcatura di Zhou Jun produce una figura leggibile senza chiuderla in una nuova totalità, e proprio per questo prepara naturalmente il passaggio al terzo momento, quello della riappro- priazione culturale, si opera attraverso un montaggio integrale, assumendo la rovina come materiale da riorganizzare in un orga- nismo nuovo, più complesso, già vicino a una prefigurazione completa.

Nella terza fase la visualizzazione attua un processo di mon- taggio: il manufatto di partenza è trattato come repertorio da ri- combinare in un organismo nuovo, già vicino alla prefigurazione finale. Cherubino Gambardella assume spesso la preesistenza come fondo narrativo e operativo: collage e disegno non cercano la fedeltà documentaria, ma l'attivazione di geografie laterali e di città possibili, dove la memoria del costruito si trasforma in ma- teriale per continui slittamenti di scala e contesto (fig. 6) (Gam- bardella, 2001; Capobianco & Di Domenico, 2010). Carmelo Baglivo, usa il collage come dispositivo critico: l'immagine nasce per ad- dizioni–sottrazioni – dalle più semplici sovrapposizioni di dise- gni bidimensionali monocromatici a più complessi innesti foto- grafici – che lavorando su elementi iconografici noti, mettono in crisi l'immaginario consolidato (fig. 7) (Baglivo, 2014, 2023; Fer- rando et al., 2020). Beniamino Servino porta la riscrittura verso una condensazione teorica: il reperto è isolato e irrigidito fino a diventare proposizione, figura–argomento, capace di far emerge- re la dimensione monumentale anche nell'ordinario, con una di- stanza che è meno ironica che disciplinare (fig. 8) (Servino, 2021). Nel passaggio tra i tre, cambia soprattutto il rapporto con il 'dato' architettonico di partenza: per Gambardella la rovina è occasione di proliferazione narrativa, per Baglivo è campo di collisione e smontaggio critico, per Servino è una forma-tassello da scom- porre e ricostruire anche con collages di elementi esterni e astratti, fino a produrre un segno del tutto nuovo. In questo senso, la



Fig. 3. Gabriele Basilico
Via Raffaele Rubattino.
(Milano ritratti di
fabbrica, 1983).



Fig. 4. Yves Marchand &
Romain Meffre. King Mills,
Ohio, Stati Uniti. (2011).

riscrittura integrale può funzionare come cerniera tra abbandono e progetto, perché produce immagini dal giudizio fortemente soggettivo, risolvendo – forse troppo rapidamente – l’ambivalenza del paesaggio della dismissione (Baglivo, Prati, & Servino, 2018). Resta però una soglia critica: quando il montaggio diventa stile, l’immagine rischia di sostituire il sito, trasformando il relitto in icona autonoma e facilmente consumabile più che in stru-



Fig. 5. Zhou Jun. Factory
under dismission (2010).

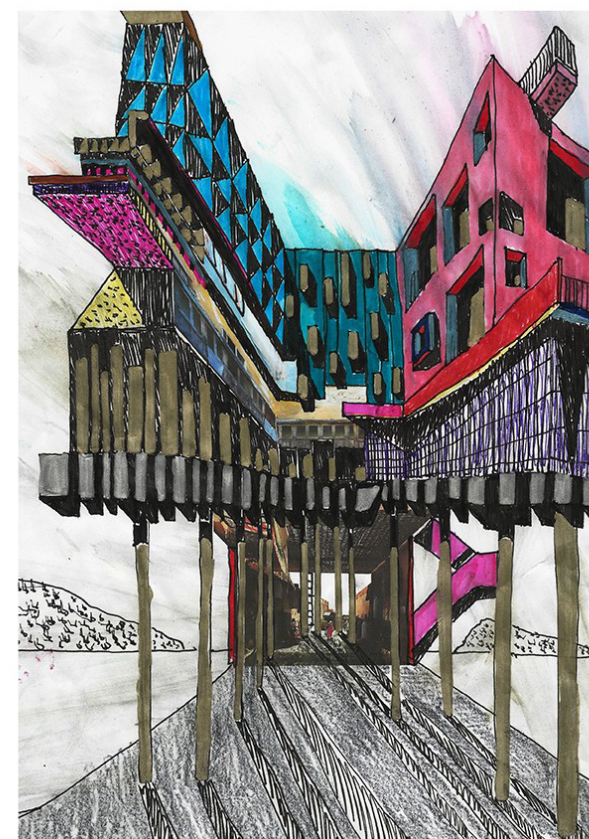


Fig. 6. Cherubino
Gambardella. Promenade
pittoresque. (2020).

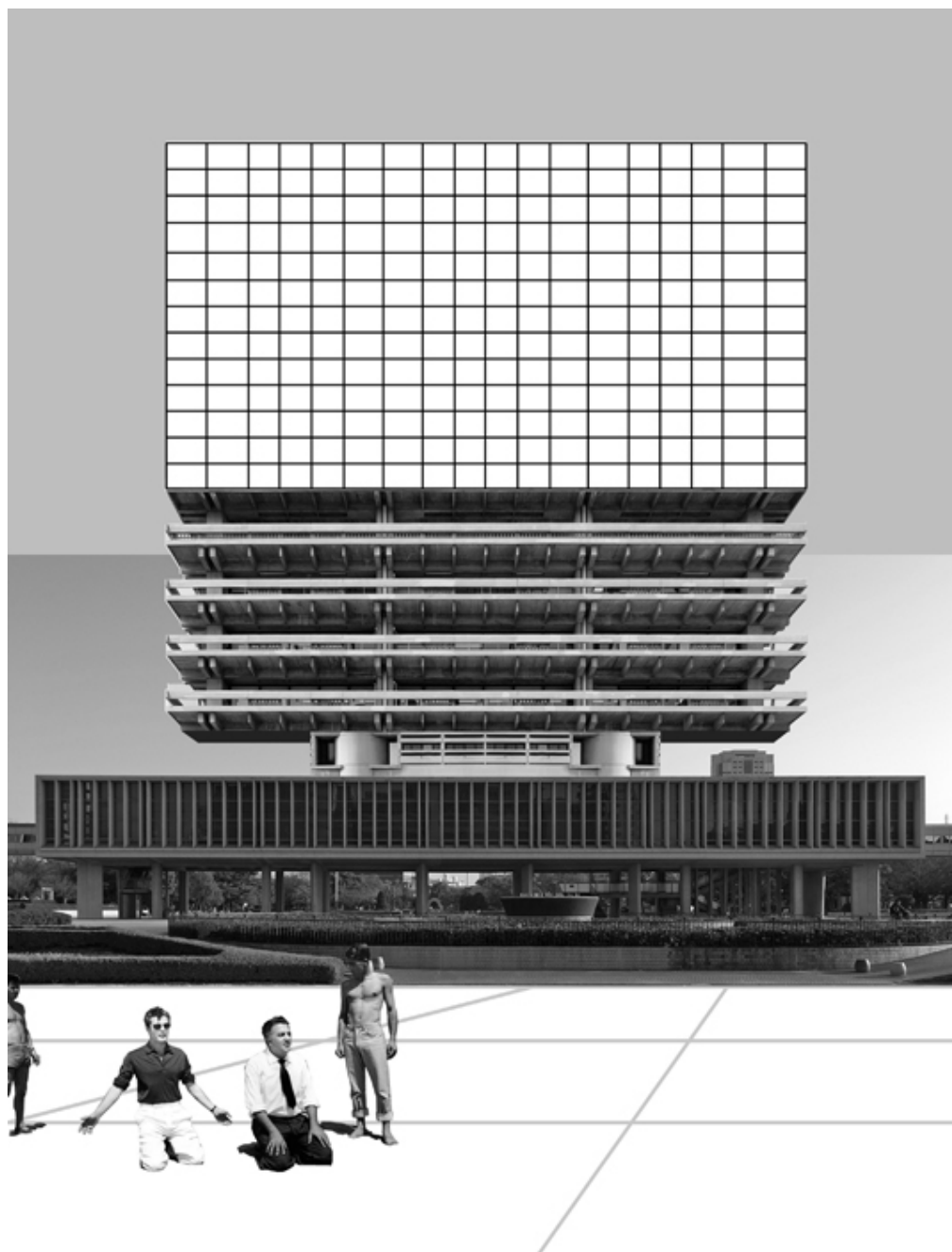


Fig. 7. Carmelo Baglivo.
Museo KT (2014).



Conclusioni

La dismissione è una condizione paesaggistica che continua a produrre effetti di orientamento, di figurazione e di memoria anche quando la funzione è cessata, imponendo al territorio una topografia artificiale che si sedimenta nelle immagini mentali collettive e che,

Fig. 8. Beniamino
Servino. Seascapes:
VACUA FORMA
MARINA. (2016)

proprio per questa persistenza, richiede un lavoro preliminare di riconoscimento prima ancora di ogni decisione trasformativa. In questo quadro, le pratiche informali (attraversamento, esplorazione, iscrizione) possono essere lette come prime scritture del senso, capaci di riaprire temporaneamente un rapporto con il manufatto interdetto, ma anche inevitabilmente parziali e socialmente selettive. È in questa *in-between* che la rappresentazione — fotografica e grafica — assume un ruolo non accessorio, perché rende comunicabile una complessità percettiva che altrimenti resterebbe confinata nell'esperienza diretta di pochi, selezionando e ordinando qualità plastiche, materiche e relazionali senza ridurre il relitto a pura icona. La traiettoria di recupero culturale del passaggio industriale dismesso, è scandita in tre momenti (testimonianza, ibridazione, riscrittura) e consente di precisare non tanto una gerarchia di linguaggi, quanto una progressione di operazioni: dalla ricognizione che costruisce atlanti e tipologie, alla marcatura che evidenzia strutture latenti e rende dicibile la condizione tecnica del paesaggio, fino al montaggio integrale che trasforma il manufatto in materiale prefigurativo, aprendo scenari possibili. Proprio perché produce figurabilità, questo percorso porta con sé una soglia critica: l'*artialisation*. Il nodo culturale allora non diventa allora evitare la rappresentazione, ma governarne l'intensità, mantenendo nel quadro indizi resistenti di contesto e di materia, affinché il disegno e la fotografia restino strumenti di conoscenza e mediazione, capaci di accompagnare il passaggio dalla danza macabra a un *patrimoine vivant* fondato su usi, trasformazioni e nuove attribuzioni di senso.

Riferimenti bibliografici

Baglivo, C. (2014). *Disegni corsari*.Libria.
Baglivo, C. (2023). *Disambientamenti*. Timia.
Baglivo, C., Prati, C., & Servino, B. (2018). *Atlantide* (G. de Finis, Ed.). Bordeaux Edizioni.
Basilico, G. (1981). *Milano: Ritratti di Fabbriche*. SugarCo.
Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
Capobianco, L., & Di Domenico, D. (2010). *Cherubino Gambardella: Architetture e città*. Clean.
Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions: Anthologie pour un combat*. Éditions du Seuil.
Council of Europe. (2000, October 20). *European Landscape Convention* (ETS No. 176). Florence, Italy.
D'Angelo, P. (Ed.) (2009). *Eстетica e paesaggio*. Il Mulino.

Ferrando, E., Lootsma, B., & Trakulyingcharoen, J. (Eds.) (2020). *Italian collage: A new generation of architectural design*. Park Books.
Ferrell, J. (1993). *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. Northeastern University Press.
Galliani, P. (2019a). Identità, spazio e riuso dell'architettura industriale del XX secolo. *Territorio*, 89, 21–23. <https://doi.org/10.3280/TR2019-089002>
Galliani, P. (2019b). Architettura industriale moderna: Evoluzione degli approcci e consapevolezze per il riuso. *Territorio*, 89, 24–34. <https://doi.org/10.3280/TR2019-089003>
Gambardella, C. (2001). *Geografie parallele*. Clean.

Gandolfi, C. (2018). *Matter of Space. Città e architettura in Paulo Mendes da Rocha*. Accademia University Press, Torino.
Garrett, B. L. (2013). *Explore everything: Place—hacking the city*. Verso.
Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.
Marchand, Y., & Meffre, R. (2010). *The ruins of Detroit*. Steidl.
Miyamoto, R. (2003). *Architectural apocalypse*. Heibonsha.
Orsenigo, L. (2019). Tipologie industriali e declinazioni del riuso: Il caso dei cementifici. *Territorio*, 89, 69–75. <https://doi.org/10.3280/TR2019-089008>

Romano, M. (1981). L'immagine urbanistica. In G. Basilico, Milano: *Ritratti di Fabbriche*. SugarCo.
Servino, B. (2021). *La forma finita è temporanea: Trattato in 160 capitoli sull'aspetto dell'architettura, della città e del paesaggio*. LetteraVentidue.
Turri, E. (2014). *Semiologia del paesaggio italiano*. Marsilio.
Zhao, H. Z. (2010). *The red and the black* - Zhou Jun. Galerie Paris-Beijing.

Giovanni Rasetti¹

¹Università D'Annunzio Chieti-Pescara
Dipartimento di Architettura
rasetti.giovanni@outlook.com

Il paesaggio ferito: il vuoto di Piazza Marconi ad Aversa

Michele Sabatino, Maria Prisco

Il contributo propone una riflessione sul tema della rappresentazione del paesaggio dell'assenza attraverso il caso emblematico di Piazza Marconi ad Aversa, sorta sul vuoto lasciato dalla demolizione del convento di San Girolamo nel 1924. Tale intervento, privo di un progetto sostitutivo, ha generato una cesura permanente nel tessuto storico della città, configurandosi come una ferita urbana e simbolica.

Il lavoro si concentra pertanto su un significativo episodio di trasformazione di un antico e venerando *locus amoenus* – immagine di armonia e bellezza del paesaggio classico – in *locus horribilis*, spazio del vuoto e della discontinuità, che diventa emblema del paesaggio contemporaneo e della sua fragilità.

A partire dall'analisi morfologica e storica del centro antico di Aversa, caratterizzato da una struttura concentrica e da tre principali episodi di sventramento, la ricerca indaga il ruolo della rappresentazione digitale come strumento di co-

noscenza critica e di restituzione percettiva della memoria perduta. Attraverso la modellazione 3D e la sovrapposizione di cartografie storiche e rilievi attuali, è possibile visualizzare la relazione tra il costruito e il suo vuoto, trasformando la mancanza in oggetto di lettura e riflessione. Visualizzare l'assenza significa dunque restituire senso alle tracce cancellate, elaborando una nuova consapevolezza del paesaggio come palinsesto di perdite e rinascite.

Paesaggio
Paesaggio Architettonico
Patrimonio
Visualizzazione
Paesaggio Ferito

Introduzione

Il concetto di paesaggio non coincide con la semplice realtà fisica del territorio, ma con la sua percezione e rappresentazione. Come afferma Alain Roger (1997, pp. 11-13) "non esiste paesaggio senza cultura", poiché esso nasce dallo sguardo che lo interpreta e lo trasforma in immagine. Il paesaggio è dunque un artefatto mentale risultato di una selezione simbolica che trasforma lo spazio in luogo.

In questa prospettiva, il paesaggio urbano costituisce un palinsesto complesso, in cui si sedimentano tracce materiali, storiche e percettive. Quando tali tracce vengono cancellate per demolizione, incuria o sostituzione, si genera una frattura nella memoria collettiva: l'assenza diventa una forma di ferita visiva, che chiede di essere compresa e, in qualche modo, risarcita.

La tradizione figurativa occidentale ha costruito per secoli la propria immagine del mondo sul paradigma del *locus amoenus*, simbolo di equilibrio tra natura e cultura; tuttavia l'evoluzione urbana e le trasformazioni moderne hanno generato il suo opposto: il *locus horribilis*, lo spazio della frattura e dell'assenza, dove il paesaggio diventa testimonianza di perdita e discontinuità.

Aversa, città normanna dal tessuto concentrico, rappresenta emblematicamente questa condizione. Qui il concetto di 'piazza' è improprio: lo spazio pubblico non si definisce come elemento geometrico e ordinatore, ma come esito di processi discontinui – slarghi, demolizioni, aperture occasionali. Piazza Marconi, nata dal vuoto lasciato dalla distruzione del convento di San Girolamo, incarna il passaggio dal *locus amoenus* al *locus horribilis*: una ferita nel tessuto storico che rende visibile la tensione tra memoria e oblio.

L'obiettivo di questo contributo è indagare come la rappresentazione digitale possa restituire senso e profondità a tali paesaggi dell'assenza, coniugando l'interpretazione teorica del paesaggio come costruzione culturale con gli strumenti di analisi e visualizzazione offerti dalle tecnologie 3D.

Teorie e concetti cirtici sul paesaggio

Il paesaggio è una costruzione culturale e simbolica, espressione della relazione tra uomo e territorio. Nella prospettiva di Eugenio Turri (2001, p. 13) esso è una "forma della mente" – un'immagine costruita dall'esperienza.

L'approccio fenomenologico di Henri Besse (2000) sottolinea la natura percettiva e temporale del paesaggio – inteso come

spazio vissuto, mentre André Corboz (1983) introdusse il concetto del territorio come 'palinsesto', continuamente riscritto dalle trasformazioni storiche.

In questa dimensione, il paesaggio contemporaneo si presenta come campo di tensione tra visibile e invisibile, tra presenza e assenza. Il *locus amoenus* e il *locus horribilis* rappresentano due poli complementari della stessa costruzione culturale: il primo riflette l'ideale di bellezza e ordine, il secondo la coscienza della perdita e della disgregazione.

Il paesaggio, nella sua dimensione invisibile, contiene le tracce di ciò che la storia ha occultato. La rappresentazione, in tal senso, è uno strumento di svelamento: un dispositivo capace di riportare alla luce forme, relazioni e significati sepolti (Andreatta et al., 2023; Zerlenga, 2019), in cui il disegno e l'immagine diventano strumenti di conoscenza critica oltre che di documentazione.

Inquadramento storico e morfologia urbana di Aversa

L'impianto urbano di Aversa riflette la sua origine normanna, fondata da Rainulfo Drengot nel 1030 sull'antico casale *Sanctum Paulum ad Averse*, il cui primitivo nucleo era costituito dall'antica chiesa votiva di San Paolo *at Averse* e dal preesistente castello di origine bizantina, divenuto residenza di Rainulfo e successivamente inglobato nella fabbrica del seminario durante i lavori settecenteschi. Attorno ad essi sorsero i primi fabbricati civili, cinti da fossati e siepi secondo un tracciato ancor oggi leggibile nell'articolazione delle attuali vie Santa Marta, San Nicola, San Domenico e San Genaro, realizzate sull'originario fossato.

La città presenta una struttura radiocentrica ad anelli concentrici organizzati intorno a un nucleo religioso centrale costituito dal Duomo e dal Seminario, con una rete di percorsi impostati in modo radiale e una fitta presenza di *insulae* conventuali che hanno storicamente regolato l'impianto edilizio e gli equilibri spaziali del centro antico. Gli spazi aperti, in origine costituiti per lo più da slarghi dinanzi alle chiese, non rispondono a un disegno unitario, ma sono il risultato di adattamenti morfologici successivi dovuti alle trasformazioni e alle demolizioni dei complessi monastici.

Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, l'attività edilizia e urbanistica della città, fu caratterizzata, in nome del risanamento e del progresso, da un fenomeno di demolizioni e sventramenti del tessuto antico.

Tre furono gli episodi principali (fig. 1): l'insula del convento di San Girolamo, l'insula di San Francesco delle Monache e quella di San Francesco di Paola (Cecere, 1998).

L'intervento più radicale e drammatico fu la demolizione del complesso di San Girolamo delle Clarisse. L'antica fabbrica conventuale, datata 1499 e inglobante la chiesa di Santa Croce risalente al 1290 e tuttora esistente, sorgeva a ridosso dell'*insula* vescovile, una delle più influenti nella vita cittadina. Fu completamente demolita nel 1924 senza un progetto sostitutivo. Il vuoto urbano che ne derivò, oggi Piazza Marconi, è tuttora privo di identità formale, nonostante i recenti interventi di sistemazione.

Diversa la logica dello sventramento dell'*insula* di San Francesco delle Monache, dove la demolizione fu condotta secondo un piano che prevedeva l'apertura di un nuovo asse viario – un 'rettifilo' – che congiungeva la stazione ferroviaria con il centro cittadino, fino all'attuale casa comunale. Sebbene tale intervento rispondesse ad esigenze di modernizzazione, introdusse una cesura nella trama storica, compromettendo la coerenza del sistema conventuale. Infine, l'*insula* di San Francesco di Paola, dalle cui ceneri sorse l'attuale sede del Manicomio subì un ridimensionamento parziale con la perdita di alcune ali claustrali e della chiesa dei Minimi. La trasformazione degli spazi adiacenti con la creazione dell'attuale Piazza Cirillo alterò i rapporti di scala e la percezione complessiva del quartiere.



Il complesso di San Girolamo, edificato nel XVI secolo, occupava una posizione strategica a ridosso della cattedrale e all'interno del primo anello dell'antica cinta muraria. Il catastale del 1910, nonostante il complesso avesse già subito rimaneggiamenti, leggibili dal confronto con quello del 1894, che mostra la perdita di un volume a ridosso dell'angolo tra Vico I e Vico II San Nicola, ne documenta la conformazione: un nucleo centrale costituito da un chiostro rettangolare in asse con la chiesa e, tutt'intorno, una serie di volumi e corti a formare un sistema articolato di pieni e vuoti, connessi al tessuto urbano attraverso una rete di vicoli stretti (fig. 2). La demolizione del 1924, deliberata dal Consiglio Comunale, fu motivata dall'intento di risanare e modernizzare il centro cittadino mediante la creazione di nuovi spazi pubblici. Tuttavia l'intervento non generò alcuna riqualificazione organica: lo spazio rimase indefinito, disallineato rispetto agli assi storici e privo di una configurazione coerente. Per diversi anni fu un semplice campo di terra, finché non si decise di realizzare una fontana monumentale al centro, assumendo la denominazione di Piazza delle Erbe (fig. 3).



Fig. 2. Estratto catastale del 1910-12, con individuazione del convento di San Girolamo delle Clarisse e della sua conformazione. Fonte: Archivio di Stato di Caserta.

Negli anni Cinquanta venne costruito, sul margine occidentale, un anonimo edificio di gusto vagamente razionalista che inglobò i resti della chiesa, e in parte crollato qualche anno addietro (fig. 4). Successivamente, a metà degli anni Sessanta, anche la fontana fu rimossa.



Fig. 3. Fotografie della piazza tra gli anni '30 e '60 del Novecento. Fonte: Collezione Pizzo S.

L'area residua fu suddivisa in tre spazi pavimentati come marciapiedi, destinati essenzialmente a parcheggio e al mercato settimanale del sabato, e tale è rimasta fino a due anni fa, quando si avviò una riqualificazione dell'invaso, con rifacimento delle pavimentazioni, del verde, e aggiunta di arredo urbano (fig.5).

L'attuale Piazza Marconi, derivata da quella demolizione, non è una piazza nel senso classico del termine. La città di Aversa non conosce, per tradizione morfologica, ampi spazi centrali gli slarghi derivano da processi di erosione e sventramento inseriti in una struttura radiocentrica di origine normanna. Lo spazio aperto risultante appare dunque come un'anomalia: un vuoto privo di riconoscibilità, in cui la memoria del convento sopravvive soltanto nelle carte e nei margini edilizi.

L'analisi delle fonti catastali e delle mappe storiche consente oggi di ricostruire virtualmente la morfologia perduta, restituendo il rapporto spaziale tra il convento e la trama urbana.

La rappresentazione diacronica della "ferita" urbana

La visualizzazione diacronica del paesaggio urbano non si limita a un semplice esercizio documentario, si configura come un metodo di indagine critica, finalizzato a disvelare le profonde dinamiche di trasformazione territoriale e a restituire lo spazio come una struttura stratificata (Rossi, 1966), evidenziando le relazioni tra permanenze e cancellazioni, tra pieni e vuoti, tra tracce materiali e assenze simboliche. Questo approccio è cruciale per l'analisi della 'visualiz-



Fig. 4. Foto edificio anni '50. Immagini ante crollo prelevate da Google Maps, stato attuale foto autori.

zazione dell'assenza' nel caso emblematico di Piazza Marconi, dove il vuoto attuale è l'impronta lasciata dalla demolizione del complesso di San Girolamo. Il processo ricostruttivo si fonda sulla georeferenziazione e sulla sovrapposizione vettoriale di cartografie storiche e dati contemporanei, operazioni che permettono di costruire un palinsesto digitale capace di rendere intelligibile l'evoluzione morfologica del luogo (Settis, 2019).

L'obiettivo è restituire la profondità storica del palinsesto urbano, adottando una metodologia che agisce come una 'stratigrafia' visiva (Carlevaris, 2014), trasformando il 'vuoto' in un volume storico sottratto. Questo lavoro si inquadra teoricamente nel dibattito sulla rappresentazione del paesaggio, dove il concetto di diacronico, inteso come la 'ripresa video' dinamica del tempo, si contrappone al sincronico (Empler). Per cogliere questa evoluzione e documentare la discontinuità urbana si ricorre a due fondamentali tecniche di rappresentazione bidimensionale:

- analisi planimetrica: la stratigrafia del suolo (mosaico diacronico). Questa metodologia scompone lo spazio in livelli temporali sovrapposti (*layer*) attraverso la costruzione di un palinsesto cartografico digitale, ottenuto mediante la georeferenziazione e la sovrapposizione vettoriale di dati storici (come le mappe catastali pre-demolizione, usate per ricostruire il 'pieno' originario) e contemporanei (come ortofoto), documentando le diverse fasi di trasformazione (Settis, 2019). Tale operazione planimetrica è essenziale per leggere l'evoluzione del rapporto figura-sfondo e



Fig. 5. Foto della piazza attuale. Foto autori.

dimostrare come l'attuale configurazione sia l'impronta negativa di un corpo edilizio rimosso.

La scomposizione in livelli temporali diviene fondamentale per dimostrare che, nonostante l'uso dello stesso sedime, non vi è continuità morfologica con il passato. La sequenza (mosaico) diacronica (fig. 6) si basa sulla comparazione di tre stati:

- A (origine/pieno storico): la ricostruzione della densità edilizia e dell'impianto strutturato del complesso di S. Girolamo, che definiva la permanenza tipologica del luogo (Rossi, 1966).

- B (sventramento/vuoto traumatico): la fase della demolizione. Il vuoto emerge come interruzione traumatica (la vera ferita urbana) nel tessuto continuo, con degrado e perdita di gerarchia spaziale.

- C (consolidamento del vuoto/nuova funzione): la riqualificazione recente. Le nuove geometrie non presentano richiami al sedime storico (convento), lasciando irrisolta la discontinuità e limitando la sutura alla sola funzione di spazio pubblico, pertanto, si riporta lo stato grafico al 2023.

- Analisi spaziale: la sezione diacronica. Complementare alla planimetria, la sezione è uno strumento comunicativo capace di rendere leggibile il rapporto tra contenitore e contenuto nello spazio urbano (Carlevaris, 2014). Essa consente di leggere la profondità spaziale della trasformazione, 'tagliando' lo spazio e il tempo simultaneamente.



Fig. 6. Mosaico diacronico che illustra le tre fasi di trasformazione dal 1894: A origine, B sventramento, C consolidamento del vuoto al 2023. Elaborazione grafica M. Sabatino.

Il confronto tra lo stato storico e quello attuale rivela l'alterazione della percezione della piazza causata dall'assenza del volume conventuale, che oggi determina un ampliamento improprio del vuoto centrale e un indebolimento della relazione tra margine costruito e spazio pubblico.

La sezione, invece, permette di 'tagliare' lo spazio e il tempo, analizzando il cambiamento del rapporto tra volumi, luce e funzione sociale. Il contrasto visivo è qui massimo, causato dall'assenza di mediazione storica nel suolo. Lo spaccato trasversale dell'area di intervento (fig. 7) pone in continuità i tre stati:

– A (stato storico): sezione del tessuto storico denso, il profilo volumetrico ipotetico semplificato del convento (non avendo immagini o disegni dello stesso) e la sua relazione chiusa con la corte interna.

– B (stato attuale/sventramento ed esposizione del vuoto): fase di massima criticità, che evidenzia la frattura generata dall'assenza del volume, l'esposizione diretta dello spazio e la perdita di definizione del margine edilizio. L'assenza di volumi verticali espone lo spazio al degrado e all'uso improprio a parcheggio, riflettendo l'assenza di tutela del paesaggio storico (Settis, 2019).

– C (comparazione): infine, sovrappone i due assetti mediante colori differenti, consentendo una lettura sincronica delle differenze e delle permanenze.

Queste due metodologie di rappresentazione bidimensionale sono pertanto indispensabili per documentare, attraverso l'analisi dei prospetti e della trama urbana, la discontinuità e la progressiva dissoluzione morfologica del tessuto edilizio.

Visualizzare l'assenza: la modellizzazione tridimensionale dell'ambiente urbano

Il disegno e la rappresentazione digitale possono agire come strumenti rivelatori, in grado di rendere visibile ciò che la storia ha reso invisibile (Andreatta et al., 2023; Zerlenga, 2017). In particolare, la costruzione di modelli tridimensionali semplificati consente di enfatizzare le relazioni spaziali e percepire il vuoto come elemento narrativo del tessuto urbano (Zerlenga, 2024). Il modello tridimensionale del convento di San Girolamo non si configura come una ricostruzione archeologica, ma come un dispositivo conoscitivo progettato per far emergere la misura della perdita. La rappresentazione diventa così un mezzo per restituire al presente ciò che sopravvive solo come traccia negata. In questa ottica, un ruolo centrale dal punto di vista metodologico lo assumono i *3D City Models* (Baratin, 2014), soprattutto nelle loro versioni semplificate, funzionano come strutture cognitive che consentono di ordinare, correlare e interrogare dati storici, geometrici e percettivi all'interno di uno spazio unitario.

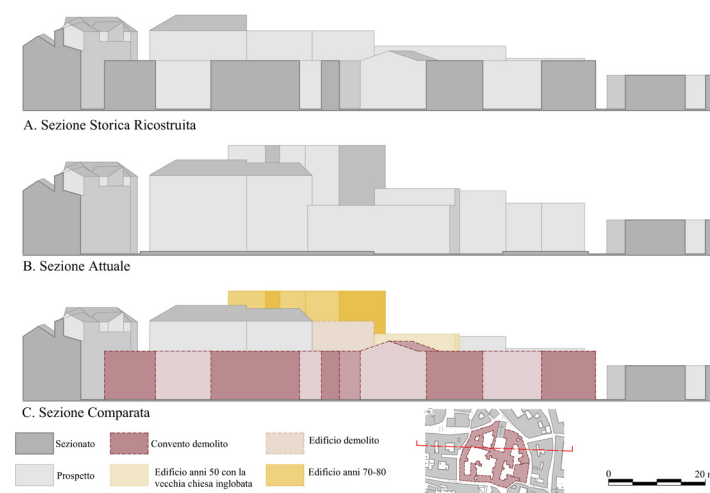


Fig. 7. Sezione diacronica che illustra le tre fasi di trasformazione: A (stato storico), B (stato attuale: sventramento al 2023), C (comparazione). Elaborazione grafica M. Sabatino.

La semplificazione volumetrica non è una riduzione, ma un atto di selezione critica: riducendo il modello all'essenziale è possibile rendere intelligibile ciò che è scomparso, isolare le relazioni spaziali e leggere l'impatto morfologico delle trasformazioni.

Nel caso di Piazza Marconi, la costruzione di due modelli tridimensionali affiancati, uno dell'assetto storico del convento di San Girolamo (fig. 8A), l'altro dello stato attuale (fig. 8B), permette di confrontare il 'pieno' originario con il 'vuoto' contemporaneo.

Dal punto di vista pratico, nella realizzazione dei modelli con *Rhinoceros*, i fabbricati sono stati approssimati il più possibile a volumi semplici previa estrusione con modellatore dell'impronta planimetrica dell'edificio, escludendo dal modello cornicioni, paraste, colonne, semicolonne, balze, marcapiani, bucatore, ringhiere ecc.; contrariamente si sono modellati le coperture: a falde o cupole, che sono state incluse nel modello, costruito su base planimetrica di riferimento in formato dwg (Baratin, 2014).

Per quanto concerne il volume del Convento, avendo a disposizione il solo schema planimetrico del convento, si è optato per la restituzione semitrasparente del modello storico con un volume semplice, svuotato delle sole corti, e distinguendo la sola chiesa, conclusa con una copertura a doppia falda, inserito all'interno della scena urbana attuale (fig. 9), che genera un dispositivo di lettura immediato: la massa conventuale riemerge come fantasma volumetrico e rivela la profondità del vuoto che ne ha preso il posto. Il modello 3D, così costruito, non mira alla ricostruzione materiale, non ha valore ricostruttivo in senso archeologico, ma conoscitivo e percettivo;

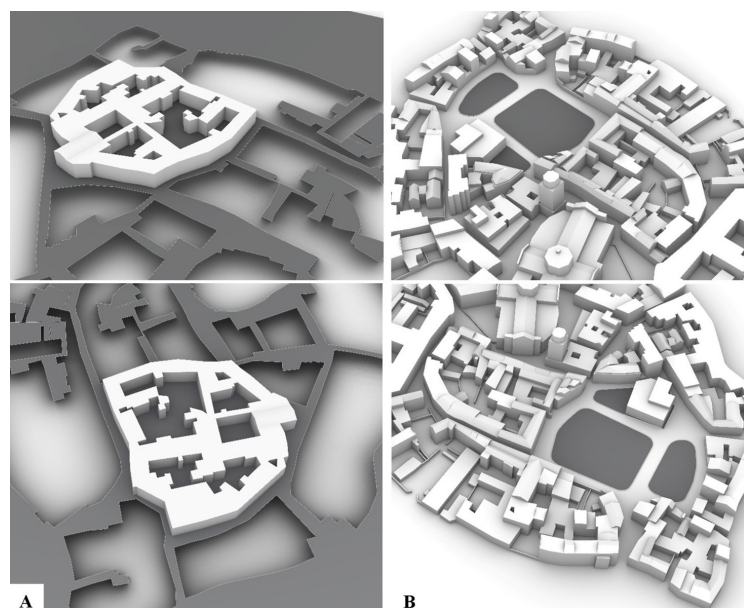


Fig. 8. A. Modello 3D semplificato del convento di San Girolamo (ante 1924), B. Modello 3D semplificato dello stato attuale (2023) di Piazza Marconi. Elaborazione grafica M. Sabatino.

esso consente di sperimentare scenari di riemersione virtuale e di restituire la relazione tra l'edificio e il tessuto circostante. L'uso della semitrasparenza, come tecnica per rendere percepibile la coesistenza di stati temporali differenti, produce una sorta di 'doppia esposizione' spaziale. L'assenza diventa così un fenomeno visivo: il vuoto non è più mera sottrazione, ma un campo percettivo che dialoga con il costruito e ne reinterpreta le logiche.

In questa prospettiva, la rappresentazione tridimensionale si afferma come linguaggio della complessità, permette di esplorare lo spazio urbano come stratificazione temporale e relazionale, mentre il disegno diventa forma di conoscenza, non di riproduzione (Migliari, 2012), e si configura come atto critico; la ricostruzione digitale assume quindi una funzione di 'cura' del paesaggio, intesa come pratica di riattivazione della coscienza collettiva, consentendo di riportare alla luce ciò che il tempo e gli eventi hanno rimosso. Visualizzare l'assenza significa, in definitiva, trasformare la mancanza in conoscenza, riconoscendo al vuoto un valore narrativo e culturale.

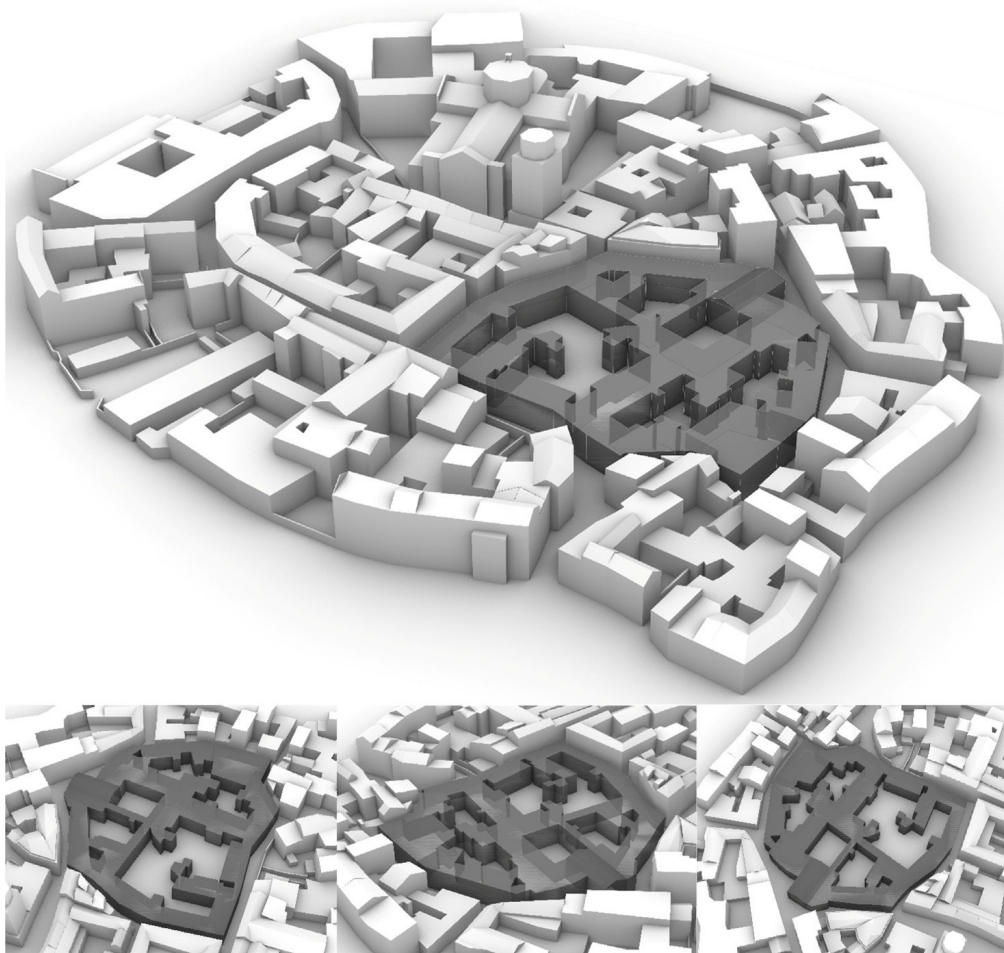
Conclusioni

Il caso di Piazza Marconi evidenzia come il paesaggio urbano non sia un dato statico, ma un campo di tensioni tra permanenze e cancellazioni, tra memoria e oblio. La demolizione del complesso di San Girolamo ha generato una ferita che continua a condizionare la percezione dello spazio, rendendo la piazza un'assenza più che una presenza.

La ricostruzione 3D non mira alla nostalgia né alla ricomposizione filologica, ma alla riattivazione conoscitiva della memoria urbana, secondo una prospettiva già discussa da Zerlenga (2019), dove la visualizzazione digitale diventa strumento di 'cura' del paesaggio, restituendo senso alle tracce cancellate.

Attraverso il modello digitale è possibile innanzitutto rendere visibile il rapporto tra vuoto e costruito, interpretare la piazza come impronta negativa di un organismo complesso, e, inoltre, restituire alla comunità e alla disciplina strumenti critici per leggere e progettare lo spazio urbano. Visualizzare l'assenza significa, in ultima analisi, restituire al paesaggio la sua dimensione temporale e stratificata: riconoscere le ferite del passato per comprendere le forme del presente.

Fig. 9. Inserimento del modello 3D storico semitrasparente nel contesto urbano contemporaneo. Elaborazione grafica M. Sabatino.



Riferimenti Bibliografici

Amirante, G. (1998). *Aversa. Dalle origini al settecento*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Andreatta, C., Argentina, M., Boldorini, G., Bosio, F., Bridi, E., Casarin, C., Chiocca, A., Daniele, F., Fecchio, M., Saretta, Y., Mosimann, F. S., Urbani, G., & Zanon, R. (2023). *Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*. Padova: Padova University Press.

Baratin, L. (2014) - 3D City Models: modelli urbani tridi-

mensionali quale strumento per la conoscenza. In *Metamorfosi dell'immagine urbana* (a cura di Laura De Carlo). Roma: Cangemi editore.

Besse, J.M. (2000). *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes-Sud.

Borrelli, M. (2016). *Atlante dei catasti storici di Terra di Lavoro 1875-1908*. Napoli: AOS ArchitetturaOpenSource.

Carlevaris, L. (2014). Modelli cartografici per un'analisi

diacronica delle trasformazioni urbane. In L. De Carlo (a cura di), *Metamorfosi dell'immagine urbana*. Roma: Gangemi Editore.

Cecere, T. (1998). *La città consolidata*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Corboz, A. (1983). *Le territoire comme palimpseste*. Paru dans "Diogenè" 121 janvier-mars 1983 pp 14-35.

Migliari, R. (2004). *Disegno come modello. Riflessioni sul disegno nell'era informatica*. Roma: Kappa Edizioni.

Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio Editori.

Settis, S. (2019). *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il declino civile*.

Torino: Einaudi.

Turri, E. (2001). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Padova: Marsilio.

Zerlenga, O. (2017). Eighteenth Century Neapolitan Open Staircases. Drawing the Reasons of Constructed Space. *disegno*, n. 1.2017.

Zerlenga, O. (2019). Designing images in graphic design. Questions of meaning. In A. Luigini, C. Panciroli (Eds.) *img journal* 01/2019.

Zerlenga, O., Cicala, M., & Miele, R. (2024). 'Expanded' Experiences of Knowledge of Cultural Heritage. The Castle of Roccarainola, a Case Study. *Img Journal*, 4(10).

Michele Sabatino¹, Maria Prisco²

¹Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Architettura e Disegno industriale

²Liceo "Leonardo da Vinci"
michele.sabatino1@unicampania.it , mariaprisco.mp@libero.it

Rappresentare il paesaggio militare marginale: il versante orientale del Colle di San Michele a Cagliari

Giancarlo Sanna, Andrea Pirinu

Il versante orientale del Colle di San Michele, a Cagliari, ospita uno dei sistemi di bunker della Seconda Guerra Mondiale più consistenti dell'area urbana, oggi inglobato tra cliniche, recinzioni e scheletri di strutture in calcestruzzo armato. Mentre la sommità del colle – parco e castello restaurato – è entrata stabilmente nell'immaginario cittadino, questo settore rimane un retro della città: uno spazio in ombra, degradato e poco accessibile, in cui il paesaggio militare sopravvive in forma frammentaria e silenziata. Il contributo assume questo contesto come caso studio per interrogare il ruolo della rappresentazione nella messa in forma di paesaggi trascurati e dissonanti. Attraverso una lettura diacronica – dal colle naturale alla monumentalizzazione medievale, dalla militarizzazione novecentesca alle trasformazioni periurbane recenti – il sito viene interpretato come archivio stratificato di decisioni, conflitti spaziali, memorie traumatiche e pratiche di oblio. Il disegno, in particolare

nella sua pratica analogica, è impiegato come strumento di pensiero e di lettura critica per decodificare e ricomporre relazioni, contrasti e margini altrimenti difficili da cogliere. L'articolo discute come la visualizzazione di questo paesaggio militare dimenticato possa contribuire a restituirgli dignità figurativa e conoscitiva riaprendolo all'immaginario urbano e ponendo un primo terreno condiviso per future azioni di tutela, valorizzazione e fruizione.

Architettura difensiva
Bunker
Margini urbani
Patrimonio dissonante
Visualizzazione del paesaggio

Introduzione

Le opere militari della Seconda Guerra Mondiale costituiscono una componente significativa del paesaggio costiero europeo, in particolare lungo le coste del Mar Mediterraneo. Analogamente a quanto avvenuto per l'Atlantic Wall, molti paesi del Mare Nostrum hanno disseminato i propri litorali di bunker, postazioni e dispositivi difensivi, generando una costellazione di architetture belliche che ancora oggi marca versanti, promontori e ingressi portuali. La Sardegna, per la sua posizione strategica, e Cagliari in particolare, come città costiera e nodo del sistema difensivo dell'Italia fascista, conservano un numero rilevante di questi manufatti: oltre un centinaio di fortini censiti in ambito urbano e periurbano, cui si aggiungono piazzole, garitte di sorveglianza, trincee, sbarramenti, ricoveri, piccole caserme e altre strutture di supporto logistico.

In questo contesto, tali architetture configurano un patrimonio storico e dissonante: testimonianze materiali di un conflitto che la città fatica a integrare nel proprio racconto e che riaffiora spesso come frattura e stonatura nel tessuto urbano. Nel caso cagliaritano, lo studio delle architetture fortificate della Seconda Guerra Mondiale evidenzia una pluralità di condizioni di sopravvivenza dei manufatti – inglobamento in edifici recenti, isolamento in lotti residuali, riuso, quasi scomparsa tra vegetazione e infrastrutture (fig. 1) – e conferma quanto raramente essi siano percepiti come parti di un paesaggio militare strutturato, solo di rado oggetto di tutela esplicita.

Fin dalla loro origine, inoltre, tali opere sono state oggetto di deliberate strategie di occultamento: manufatti non rappresentati – o solo parzialmente restituiti – nelle cartografie, ambiti interdetti, spazi sottratti allo sguardo per ragioni di segretezza e controllo. Nel secondo dopoguerra, trasformazioni urbane e infrastrutturali hanno ulte-



Fig. 1. Architetture difensive della Seconda Guerra Mondiale nel settore di Cagliari (fotografie di G. Sanna).

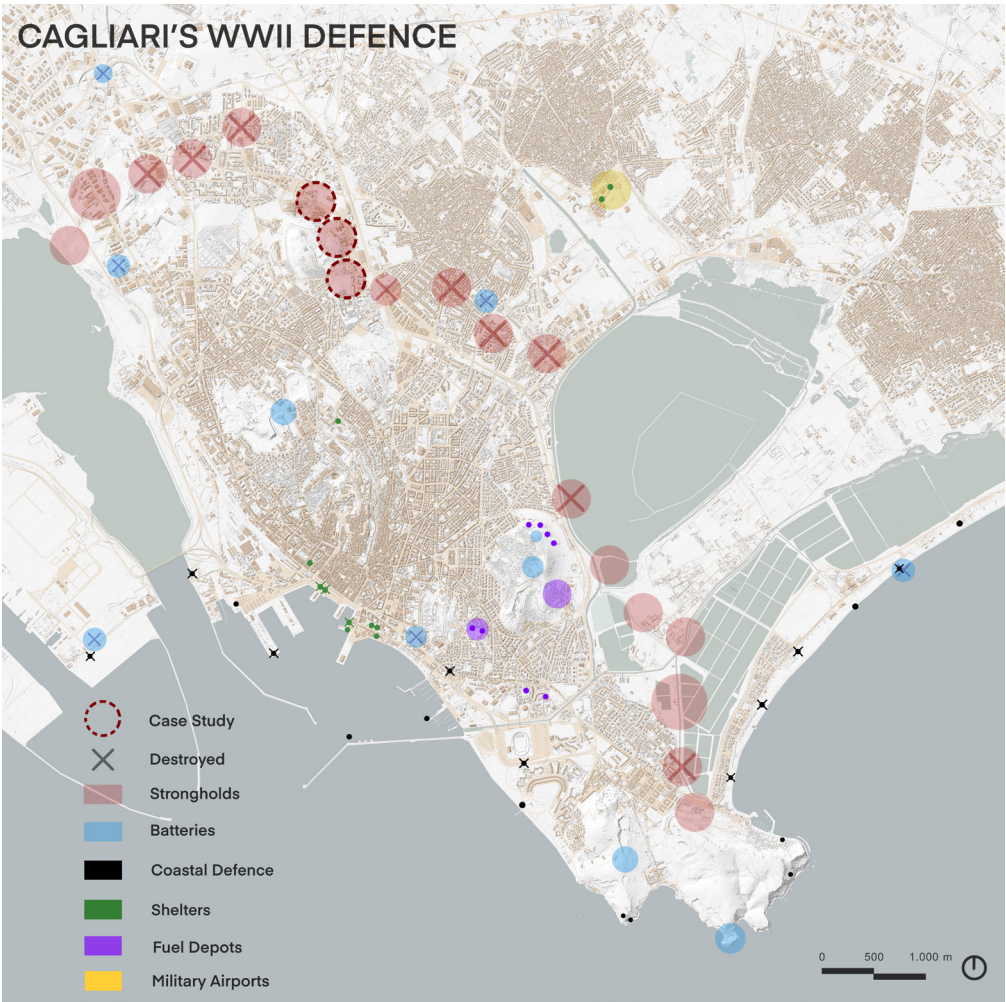
riormente ridotto la leggibilità d'insieme dei sistemi fortificati, spingendone le tracce sullo sfondo del paesaggio quotidiano. In questo quadro, la rappresentazione – e in particolare il Disegno – assume un ruolo decisivo nel riportare in primo piano questi paesaggi militari, restituendo loro visibilità e forma; il contributo si colloca entro il dibattito recente che, dalle architetture isolate, ha esteso lo sguardo al paesaggio militare come sistema.

Stato dell'arte e quadro teorico

Gli studi sulle architetture difensive del XX secolo si sono sviluppati inizialmente attorno al caso emblematico dell'Atlantic Wall. Paul Virilio è tra i primi a coglierne la dimensione estetica e simbolica, leggendo il bunker come oggetto dotato di qualità formale e forte carica immaginaria, oltre che come infrastruttura bellica funzionale (Virilio, 1994). Nello stesso ambito, Rudi Rolf ha sistematizzato il tema attraverso un'ampia catalogazione tipologica delle opere del sistema atlantico, tuttora riferimento per l'inquadramento storico e tecnico di questo patrimonio (Rolf, 1988).

A partire dagli anni Duemila, l'attenzione si è progressivamente spostata dalla singola architettura al paesaggio militare nel suo complesso. Il lavoro curato da Bassanelli e Postiglione sull'Atlantic Wall ha contribuito a leggere l'insieme delle fortificazioni come paesaggio culturale dotato di autonomia figurativa e interpretativa, e non più soltanto come somma di manufatti isolati (Bassanelli & Postiglione, 2011). In questa prospettiva, il bunker viene assunto come dispositivo attraverso cui si strutturano geografie culturali e narrazioni territoriali. Su queste basi si è aperto il campo di indagine sul cosiddetto Muro Mediterraneo, che propone una lettura unitaria delle fortificazioni costiere lungo le sponde del Mediterraneo in relazione ai conflitti del XX secolo (Martinez-Medina, Sanjust, 2013). In tale orizzonte si collocano anche i primi lavori dedicati alle fortificazioni della Seconda Guerra Mondiale in Sardegna (Rassu, 2013; Grioni, Carro, 2014).

Negli ultimi anni, l'interesse scientifico si è esteso dalla scala dell'opera a quella territoriale, con crescente attenzione alla rappresentazione del paesaggio militare come sistema complesso. Da un lato sono stati proposti modelli interpretativi per la lettura della rete fortificata (Pirinu et al., 2022); dall'altro si è sviluppato un *geodatabase* multiscalare per la gestione delle informazioni, lo studio tipologico e la valorizzazione delle architetture difensive (Sanna et al., 2025). Pur



con finalità diverse, questi contributi convergono nel superare un approccio puramente inventariale, a favore di una lettura paesaggistica capace di restituire relazioni tra opere, morfologia e usi contemporanei del territorio. Parallelamente, si è consolidata la riflessione sul carattere dissonante (Tunbridge, Ashworth, 1996) e scomodo (Atanasio, 2019) di questo patrimonio, inteso come eredità materiale di un passato traumatico che le comunità faticano a integrare nel proprio immaginario. Non di rado tali eredità si addensano in spazi di margine e nei vuoti dell'urbanizzato – lotti residuali, retrospazi infrastrutturali, aree intercluse e incomplete – affini a quei *terrain vague* (Solà-Morales, 1995) in cui funzioni scomode, abbandono e memorie

Fig. 2. Componenti dell'articolato sistema difensivo di Cagliari (Elaborazione GIS a cura di G. Sanna).



Fig. 3. Individuazione e catalogo fotografico dei bunker dei tre caposaldi (Elaborazione grafica a cura di G. Sanna)

rimosse tendono a concentrarsi ai bordi dell'immaginario urbano. È in questi interstizi, come quello del colle di San Michele, che il paesaggio militare dissonante sopravvive in forma frammentaria, ma ancora potenzialmente leggibile come sistema.

Il patrimonio militare di Cagliari e del Colle di San Michele

Il sistema difensivo della Seconda Guerra Mondiale nel Golfo di Cagliari (fig. 2) può essere articolato in tre insiemi principali.

Il primo è la rete costiera, una sequenza di postazioni mono-arma (*pillbox*) che punteggiano il fronte mare e configurano la prima linea di difesa, controllando approdi, spiagge e ingressi portuali. Il secondo comprende le batterie antinave e antiaeree, tra cui la batteria Prunas a Cala Fighera e la C-135 a Cala Mosca, con un ruolo strategico nel controllo dell'imbocco del porto e dei corridoi di accesso alla città. Il terzo insieme è l'arco di contenimento: una cintura di 19 capisaldi che, nel 1943, comprendevano in media quattro postazioni armate ciascuno e descrivono un ampio arco terrestre attorno al centro urbano. L'evoluzione urbana del secondo dopoguerra ha inciso in modo selettivo su questa rete. Nei settori più intensamente urbanizzati, infrastrutture e nuovi isolati hanno comportato la demolizione di interi capisaldi o l'assorbimento dei bunker entro edifici e tracciati stradali, fino al loro quasi completo occultamento. Dove invece la pressione insediativa è rimasta più contenuta, l'impianto militare conserva una maggiore leggibilità d'insieme: è il caso della fascia compresa nel Parco regionale di Molentargius-Saline e, in particolare, del Colle di San Michele, assunto come caso studio del paesaggio militare marginale.



Fig. 4. Rilievo fotografico: sommità riqualificata vs pendici del versante orientale (Foto di G. Sanna)

Sul versante orientale del colle si contavano in origine almeno sedici opere (fig. 3), di cui quattro risultano oggi demolite o rimosse. Le superstiti sono in prevalenza casematte mono-arma (*pillbox*) e *to-bruk*; a queste si aggiungono una piazzola per cannone con ricovero annesso e un ricovero isolato. Le opere appartengono ai capisaldi 6, 7 e 8 dell'arco di contenimento di Cagliari che, per numero di componenti e relativa integrità, fanno del colle uno degli ambiti fortificati più significativi del capoluogo. La scelta del versante orientale rispondeva a precise esigenze strategiche: controllare le retrovie della città e i possibili accessi dall'entroterra, sfruttando la posizione in rilievo del colle. Oggi il sistema di bunker si inserisce in uno spazio urbano liminale: un versante in ombra, contrapposto alla sommità illuminata e riqualificata del castello di San Michele (fig. 4), schermato alla vista, poco accessibile e scarsamente presente nell'immaginario cittadino. Qui il paesaggio militare si intreccia con superfetazioni edilizie, strutture sanitarie, scheletri in calcestruzzo armato e terreni abbandonati, configurando un retro della città in cui un patrimonio bellico di rilievo sopravvive in forma frammentaria, scomoda e poco rappresentata.

Materiali e metodi

Il caso studio si colloca all'interno di una ricerca multidisciplinare sul paesaggio militare del Golfo di Cagliari, che integra strumenti digitali e analogici e si articola in tre livelli operativi: analisi delle fonti storiche e cartografiche, indagini sul campo e applicazione del protocollo di rappresentazione. I primi due livelli costituiscono la base conoscitiva – documentaria, geometrica e percettiva – su cui si innesta la terza fase, che assume il Dise-

gno analogico come dispositivo di sintesi e di racconto, capace di selezionare e rendere comunicabili, in forma unitaria, le molteplici informazioni raccolte sul paesaggio militare occultato di San Michele. Tutti i dati e le elaborazioni grafiche prodotte confluiscano nel *geodatabase* delle architetture difensive della Seconda Guerra Mondiale in Sardegna, integrandosi con altri livelli informativi (*viewshed analysis*, dati GPS e fotogrammetrici) entro un quadro unitario di consultazione e confronto.

Analisi delle fonti cartografiche

La prima indagine si fonda su una selezione di documenti cartografici e fotografici (metà Ottocento–inizio XXI secolo), integrati con le ortofoto rese disponibili dalla Regione Sardegna. La fig. 5 propone una sequenza minima di stati di riferimento (Coomans, 2019), utile a inquadrare nel tempo le trasformazioni del versante: (i) l'estratto del catasto De Candia (1854), per la suddivisione fondiaria e la limitata presenza di edificato; (ii) la carta storica di La Marmora (1854), che restituisce il rilievo e i toponimi in uso; (iii) una carta militare di settore del 1948 IGM, dall'Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (AUSSME), che documenta l'impianto dei tre capisaldi e la distribuzione delle postazioni; (iv) l'ortofoto storica 1945–1950, per l'assetto di guerra dell'area; (v) l'ortofoto 1977–1978, in cui l'urbanizzazione a sud del colle inizia a consolidarsi mentre l'area sommitale risulta in parte obliterata da una mascheratura bianca, indizio della persistente sensibilità militare del sito; (vi) l'ortofoto 2006, che mostra un assetto ormai prossimo a quello odierno, segnato da una densificazione edilizia evidente a ridosso del versante orientale.

Una seconda lettura delle fonti riguarda la documentazione custodita presso l'AUSSME e il XIV Reparto Infrastrutture dell'Esercito a Cagliari (Genio Militare, 1948), da cui provengono schemi generali di inquadramento dei capisaldi e progetti-tipo delle opere difensive. Pur non essendo riferiti puntualmente a ciascun manufatto del colle, questi materiali costituiscono un repertorio tipologico con cui confrontare lo stato di fatto, riconoscere famiglie di soluzioni ricorrenti e supportare la restituzione grafica. Nel loro insieme, le fonti documentali delineano il primo livello di conoscenza: un archivio integrato di dati storici, cartografici e geometrico-costruttivi che fornisce il supporto oggettivo su cui si innestano sopralluogo, rilievo e successivo lavoro di rappresentazione.

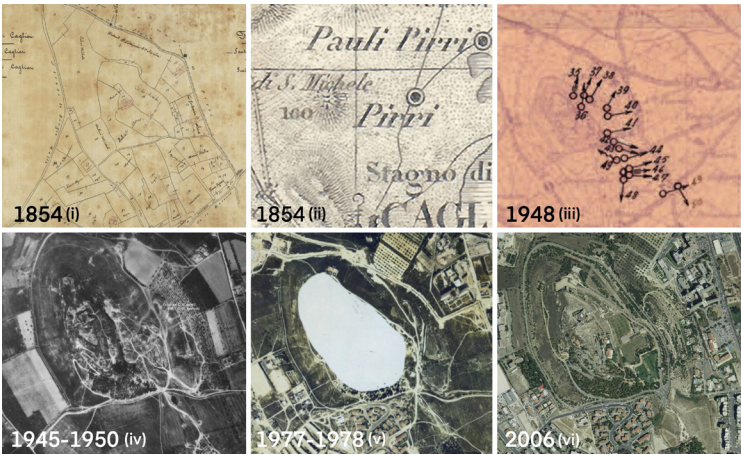


Fig. 5. Lettura diacronica attraverso foto zenitali: 1) catasto De Candia, 2) Carta della Sardegna di Lamarmora, 3) Carta IGM, 4-5-6) Ortofoto RAS (Elaborazione a cura di A.Pirinu e G. Sanna).

Operazioni sul campo

Il secondo livello di indagine è costituito dai sopralluoghi – esperienziali, fotografici e grafici – condotti sia lungo i percorsi ufficiali e maggiormente utilizzati del parco, sia lungo tracciati informali che scendono sul pendio, attraversano lotti residuali e raggiungono gli ambiti a ridosso delle cliniche, del muro di cinta del seminario e delle villette, dove si concentra la maggior parte delle opere fortificate. L'attraversamento fisico di questi spazi – deviazioni dai percorsi principali, soste nei punti di soglia, confronto con recinzioni e dislivelli – è risultato necessario per definire concretamente percorsi, ostacoli e condizioni d'uso.

In parallelo è stato sviluppato il rilievo geometrico e tipologico delle opere militari mediante una combinazione di scansioni LiDAR e restituzione con tecnica tradizionale in pianta e sezione (fig. 6), documentando dimensioni, proporzioni, spessori murari, numero e disposizione di feritoie e aperture, oltre allo stato di conservazione dei manufatti. Particolare attenzione è stata posta anche a componenti difficilmente documentabili attraverso le sole fonti d'archivio o strumentali, registrando – in forma di note e schizzi – aspetti percettivi quali variazioni di luce e ombra, condizioni di cura o trascuratezza, presenza di recinzioni e barriere, grado di isolamento o inclusione.

Protocollo di rappresentazione analogica

A partire da questo quadro informativo – costruito tra fonti d'archivio e rilievi sul campo – la fase successiva concentra l'attenzione sulla rappresentazione. Il protocollo adottato assume il versante

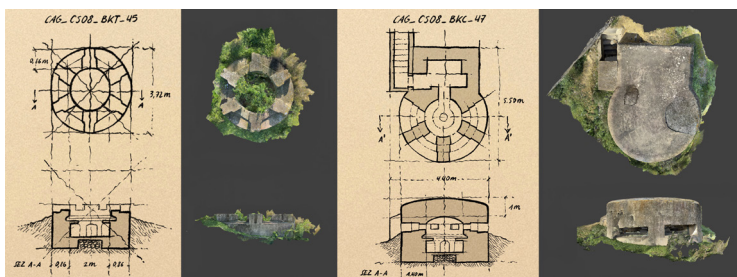


Fig. 6. Rilievo sul campo: eidotipi e modelli digitali (Elaborazione grafica a cura di G. Sanna).

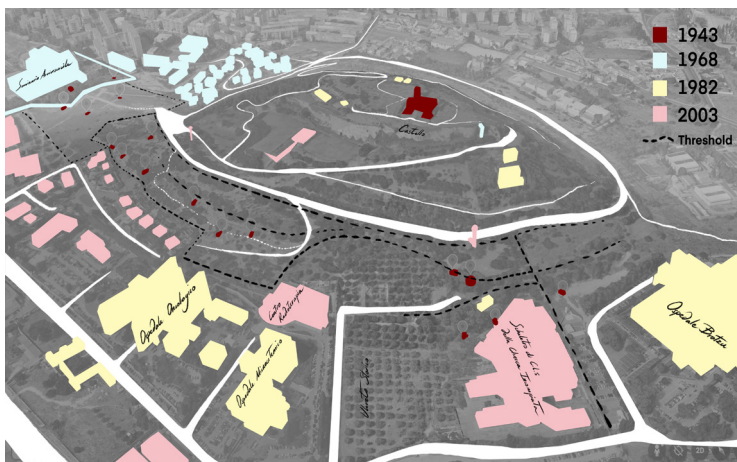


Fig. 7. Vista a volo di uccello che illustra le fasi insediative del colle (Elaborazione a cura di G. Sanna).

come palinsesto stratificato (Corboz, 1985) e articola il ruolo del Disegno, nella sua pratica analogica, in tre funzioni complementari:

- *Funzione percettiva*. Il Disegno restituisce le modalità di esperienza del luogo, selezionando e organizzando punti di vista, sequenze di avvicinamento, barriere, punti di emersione o occultamento, insieme a elementi legati alla luce e al colore (Chiavoni et al., 2015), al senso di esposizione o riparo e al grado di cura degli spazi.

- *Funzione sintetica*. Schemi interpretativi vengono impiegati per rendere leggibili, con un numero ridotto di segni, relazioni spaziali e concettuali complesse (Docci & Chiavoni): gerarchie tra parti, gradienti centro/margine, articolazione di percorsi e soglie (Corner, 1999). Si tratta di immagini di immediata comprensione, capaci di condensare risultati derivati da più fonti e scale grafiche.

- *Funzione diacronica*. Il Disegno è utilizzato per mostrare le trasformazioni del paesaggio nel tempo (McGuire, 2014), rappresentando una sequenza di stati successivi in una costruzione grafica coerente, capace di rendere intelligibile come le stratificazioni abbiano concorso a produrre la configurazione presente.

Risultati: visualizzare (per rivelare) il paesaggio militare occultato

Le tavole prodotte traducono operativamente le funzioni del Disegno definite nella sezione metodologica, organizzando i risultati dell'indagine in una sequenza coerente di rappresentazioni in cui ciascun nucleo grafico mette a fuoco una specifica dimensione del paesaggio militare del colle.

La tavola analitica ricompone in un'unica immagine la lettura stratificata del rilievo (fig. 7). Su una vista obliqua desaturata – ottenuta da *Google Earth* e mantenuta in trasparenza per restituire morfologia, trama del verde e impronte edilizie – sono evidenziate, tramite sagome cromatiche, le principali fasi di costruzione: permanenze fino al 1943 (castello e postazioni militari); edificazioni presenti nel 1968 (seminario arcivescovile e primo nucleo del quartiere); volumetrie degli anni Ottanta (complessi ospedalieri); addizioni successive al 2003 (nuove residenze, centro di radioterapia e clinica incompiuta). La rete dei percorsi attuali è resa da tracciati bianchi, mentre una linea tratteggiata nera segnala recinzioni e bruschi salti di quota. La sovrapposizione ibrida tra base digitale e componenti analogiche (Mathew, 2016) evidenzia la relazione tra densificazione edilizia e posizione dei capisaldi, rendendo leggibile il progressivo confinamento dell'impianto militare entro un corridoio sempre più stretto, delimitato da recinzioni, dislivelli e barriere funzionali.

La tavola percettiva (fig. 8), eseguita con acquerelli e schizzi dal vero, sposta il punto di vista dall'osservazione a volo d'uccello a quella pedonale della persona che attraversa il versante. I bunker sono riconosciuti per il modo in cui affiorano nell'esperienza: frammenti di calcestruzzo dietro recinzioni metalliche, sullo sfondo di scheletri in calcestruzzo armato, sagome grigie nella vegetazione incolta o in contrasto con le superfici più levigate del muro del seminario. La sequenza di soglie e barriere frammenta la percezione del paesaggio militare e lo relega a uno sfondo marginale. Attraverso la scelta delle inquadrature e il controllo di luce e colore, le immagini mirano a registrare una qualità atmosferica: la presenza intermittente del dispositivo militare, mai pienamente integrata, ai margini di luoghi percepiti come "altri".

La tavola di sintesi (fig. 9) riduce il lessico grafico per mettere a fuoco l'ossatura spaziale e percettiva del versante e costruirne un'immagine riconoscibile, in senso lynchiano di *imageability* (Lynch,



Fig. 8. Tavola percettiva: schizzi sulle modalità di affioramento dei bunker. (Disegni di A. Pirinu e G. Sanna).

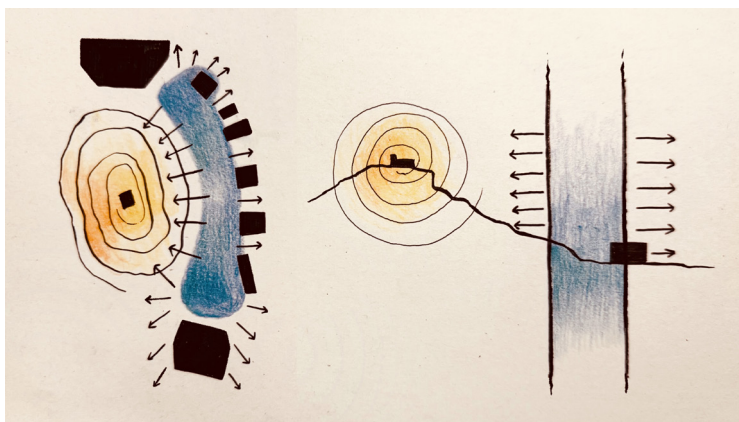
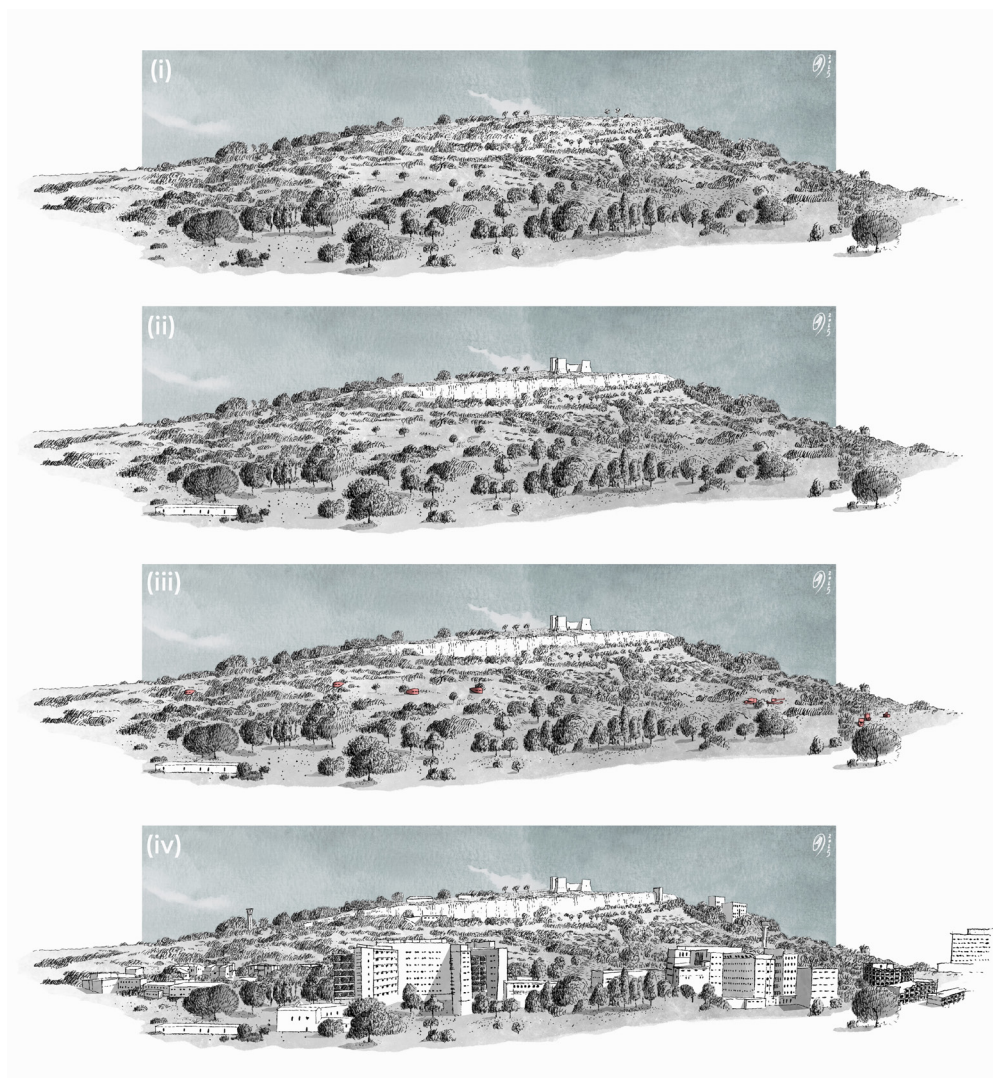


Fig. 9. Tavola di sintesi: dicotomia tra vetta illuminata e pendici del colle (Disegni di G. Sanna).

1960). In pianta e in sezione il colle è rappresentato come una figura compatta centrata sul castello, avvolto da una spirale cromatica calda che ne ribadisce il ruolo di fulcro simbolico. Il versante orientale è sintetizzato da una fascia a gradiente blu, la “zona d’ombra”, contro cui si dispongono le sagome nere delle cliniche, del seminario e delle altre edificazioni contemporanee, chiarendo la condizione di spazio intercluso tra pendio, recinzioni e fronti ciechi. In entrambe le rappresentazioni, un sistema di frecce orientate verso l’esterno suggerisce un campo di forze respingente, che devia flussi e sguardi.

La tavola diacronica (fig. 10) sintetizza quattro principali fasi di trasformazione del profilo orientale del colle: il rilievo in condizioni pre-antropiche (i); la fase caratterizzata dalla cava romana e dal castello in un intorno segnato da proprietà rurali (ii); la configurazione militare della Seconda Guerra Mondiale (iii), in cui l’impianto dei capisaldi sul versante orientale trasforma il colle in dispositivo di controllo del territorio; la fase contemporanea (iv), segnata dalla progressiva saturazione dei complessi sanitari e dell’edificato



residenziale, che consolida il carattere di margine urbano degradato del versante. Nel passaggio da una scena alla successiva, la tavola mostra come i nuovi corpi edilizi si interpongano progressivamente tra osservatore e sistema fortificato, fino a occultare quasi del tutto la presenza dei bunker, rendendo visivamente tangibile – anche per un pubblico non specialista – la traiettoria che conduce da un margine agricolo poco edificato, punteggiato da un sistema di architetture militari, a un retro-urbano densamente costruito in cui le nuove volumetrie schermano il paesaggio militare alla vista.

Fig. 10. Tavola diacronica: principali fasi di trasformazione del versante orientale del colle (Disegni di G. Sanna).

Conclusioni

Il versante orientale del Colle di San Michele a Cagliari costituisce un caso esemplare perché, in uno spazio limitato, concentra un numero consistente di architetture fortificate della Seconda Guerra Mondiale in una condizione marginale e quasi priva di rappresentazione. A fronte di una sommità pienamente riconosciuta e consolidata nell’immaginario cittadino, il paesaggio militare del versante orientale permane in una fascia d’ombra, mai davvero assunta né dalle politiche di tutela né dall’iconografia corrente della città.

Il Disegno, inteso come pratica lenta di osservazione, scelta e riscrittura grafica, assume una valenza di cura (Manganaro, 2011): il tempo dedicato a ridisegnare un luogo coincide con un processo di comprensione più profonda di ciò che finora è stato trattato come puro margine. La risemantizzazione del patrimonio militare si lega quindi alle modalità con cui le opere vengono studiate, mappate, disegnate e narrate visivamente, contribuendo a restituire al versante un ruolo attivo nell’immaginario urbano. Su queste basi, il protocollo di rappresentazione non si limita a registrare la presenza dei bunker, ma rende esplicite relazioni spaziali, condizioni di occultamento e modalità di esperienza del versante, costruendo una narrazione visiva del processo di trasformazione e rendendo condivisibili i valori in gioco come premessa per cura e tutela.

Pur nei limiti di un caso singolo, circoscritto a una porzione dell’arco di contenimento cagliaritano e senza ambizioni di esaustività filologica o progettuale, la sequenza metodologica sperimentata risulta trasferibile ad altri paesaggi fortificati, in particolare laddove la presenza militare si intreccia con processi di urbanizzazione periferica e con analoghe condizioni di marginalità e occultamento.

Riferimenti bibliografici

Atanasio Guisado, A. (2017). *Arquitectura defensiva del siglo XX en el Campo de Gibraltar: Implantación territorial, análisis tipológico y valor patrimonial de los búnkeres* [Doctoral dissertation, Universidad de Sevilla]. idUS <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/71055>

Bassanelli, M., & Postiglione, G. (Eds.). (2011). *The Atlantikwall as military archeological landscape*. LetteraVentidue.

Chiavoni, E., Porfiri, F., & Tacchi, G. L. (2015). Per una raffigurazione contemporanea del paesaggio: I colori dell’Altopiano di Lasithi (Creta). In M. Rossi & V. Machiafava (Eds.), *Colore e colorimetria: Contributi multidisciplinari* (Vol. XI A, pp. 459–468). Gruppo del Colore–Associazione Italiana del Colore.

Coomans, T., Cattoor, B., & De Jonge, K. (2019). Map-

ping landscapes in transformation: Multidisciplinary methods for historical analysis. In T. Coomans, B. Cattoor, & K. De Jonge (Eds.), *Mapping landscapes in transformation: Multidisciplinary methods for historical analysis* (pp. 9–14). Leuven University Press.

Corboz, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*. Casa-bella, (516), 22–27.

Corner, J. (1999). The agency of mapping. In D. Cosgrove (Ed.), *Mappings* (pp. 213–252). Reaktion Books.

Docci, M., & Chiavoni, E. (2017). *Saper leggere l’architettura*. Gius. Laterza & Figli.

Genio Militare. (1948). *Opere di fortificazione e strade militari del Settore Militare di Cagliari–Selargius–Elmas* [Archival document]. Archivio dell’Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell’Esercito (AUSSME), Roma, Italia.

Grioni, D., & Carro, G. (2014). *Fortini di Sardegna: Storia di un patrimonio da salvaguardare e valorizzare*. Edizioni Grafica del Parteolla.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.

Manganaro, M. (2011). *Rappresentare l’acqua: Pozzi, cave, ponti, fontane, cieli*. Iiriti Editore.

Martinez-Medina, A., & Sanjust, P. (2013). *Muro Mediterráneo versus movimiento moderno. i2 Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, 1, 1–20. <https://doi.org/10.14198/i2.2013.1>

Mathew, S. (2016). Hybrid drawing and the invisible landscape. In N. Amoroso (Ed.), *Representing*

landscapes: Hybrid (1st ed., pp. 45–56). Routledge.

McGuire, R. (2014). *Here*. Pantheon Books.

Pirinu, A., Martinez-Medina, A., & Paba, N. (2022). Towards a digital database of Sardinian II WW military heritage: A first repertoire in the territory of Cagliari. *Acta IMEKO*, 11(1), 10. https://doi.org/10.21014/acta_imeko.v11i1.1109

Rassu, M. (2013). *Cantine, caverne, bunkers: La protezione antiaerea a Cagliari durante la Seconda Guerra Mondiale*. Edizioni A.R.S.O.M. (Associazione Ricerche Storiche sugli Ordini Militari).

Regione Autonoma della Sardegna. (n.d.). *Sardegna Geoportale: Ortofoto storiche e recenti (1945–1950; 1977–1978; 2006)* [Web map]. Retrieved December 1, 2025, from <https://www.sardegna-geoportale.it>

Rolf, R. (1988). *Atlantic Wall typologies*. Prak Publishing.

Sanna, G., Martinez-Medina, A., & Pirinu, A. (2025). *A database for Second World War military landscapes in Sardinia: Toward an integrative strategy of knowledge, representation, and adaptive reuse*. *Architecture*, 5(3), 60. <https://doi.org/10.3390/architecture5030060>

Solà-Morales, I. de. (1995). Terrain vague. In C. Davidson (Ed.), *Anyplace* (pp. 118–123). MIT Press.

Tunbridge, J. E., & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*. John Wiley & Sons.

Virilio, P. (1994). *Bunker archaeology*. Princeton Architectural Press.

Giancarlo Sanna, Andrea Pirinu

Università degli Studi di Cagliari

Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura
giancarlo.sanna@unica.it; apirinu@unica.it

Visualising resilience: the city of Beirut between Conflict and Care

Joseph Zaarour, Veronica Tronconi, Claude Karam

Beirut, the capital city of Lebanon, represents a paradigmatic context for exploring the theme of marginal, wounded, forgotten, and conflict—ridden landscapes, proposing representation as a tool of analysis, interpretation, and sharing. Indeed, Beirut can simultaneously be a "*locus amoenus*" and a "*locus horribilis*": more than any other city, it embodies the tension between a wounded landscape and a resilient one, between spaces marked by war, explosions, urban destruction, and traumatic memory — and other spaces in which micro—practices of care, public art, and communities that resist and regenerate begin, sometimes timidly, to emerge. The Lebanese capital is a city of opposites: at once Eastern and Western, modern yet deeply rooted in history; a city that bears within it traces of ancient traumas but also of internal crises and very recent conflicts, such as the current Israeli—Palestinian one, which in Beirut has manifested in several attacks — among them the one in which the leader of the

Hezbollah movement, Hassan Nasrallah, lost his life. Despite its modest size, Beirut therefore has a complex and layered history which, over the years, has nourished a vast imaginary, prefiguring the hybrid and multicultural essence of the major cities of our time. This contribution investigates the visual dimension of the city of Beirut, underlying in the end how the photographic medium — even when amateur and participatory — can constitute a non—procedural yet highly effective instrument for carrying out a shared accounting of the city's history and values, oscillating between conflict and care.

Beirut
Conflict and Care,
Locus Amoenus
Locus Horribilis
Shared Photographic Map.

*There are places I remember all my life, though some have changed.
Some forever, some for better, some have gone and some remain*
The Beatles, 1965

Introduction. *Legarsi alla Montagna,* or Binding to the City

The present contribution is intertwined with the personal histories of its authors —Lebanese by birth and by professional affiliation— but it is above all inspired by two artistic projects, ultimately photographic in nature, of particular relevance, which merit emphasis within this introduction.

In September 1981, the inland Sardinian town of Ulassai commissioned artist Maria Lai to create a major war memorial for the Fallen. Lai refused the commission, choosing instead to transform its intent by producing something that would serve the living rather than the dead. Reinterpreting an ancient local legend, she bound together —with the help of the inhabitants— all the doors, streets, and houses with approximately 27 kilometers of sky—blue fabric ribbons. The material operation lasted three days: on the first day the ribbons were cut, on the second they were distributed, and on the third they were tied, involving women, children, shepherds, and the elderly.

Yet the gestation of the work was far longer. Initially, the townspeople did not understand the process and refused to collaborate. Lai's proposals provoked concern that old resentments among the inhabitants might reawaken, and it took many months before dialogue could be resumed. After a year and a half of negotiations, a compromise was reached: wherever ties of affection existed between families, traditional decorated breads known as *su pani pintau* were attached to the ribbon; where families were in conflict, the ribbon instead marked the boundary of mutual respect. In the end, climbers fastened the ribbons to Mount Gedili, the highest peak overlooking the town. Ulassai was bound—bound to itself and bound to its mountain. The installation, preserved today only in the collective memory through Piero Berengo Gardin's photographs and a short film by Tonino Casula, received only years later the recognition it deserved (Berengo Gardin & Pontiggia, 2012). As Filiberto Menna observed, "here, art succeeded where religion and politics had failed. But it required Maria Lai's capacity

for listening, her ability to restore speech to an entire town and to share in the memory and the ghosts of ordinary people, helping them free themselves of their destructive side and opening them anew to dialogue and solidarity" (1982) (Pontiggia, 2021, p. 25).

A decade later, in 1991, at the end of the civil war that had devastated an entire country over fifteen years, architectural photographer Gabriele Basilico travelled to Beirut at the invitation of writers Dominique Eddé and Sélim Nassib to document the condition of a city on the brink of collapse. At first sight, he described Beirut as "a city whose beauty was as striking as its destruction," and affirmed that "the city was alive, and that only its skin had been deeply scarred": Basilico saw the city's intrinsic resilience. From that first photographic survey, three more would emerge—in 2003, 2008, and 2011—capturing new crises and attempts at reconstruction, and, not least, responding to a commission from the Hariri Foundation to create an archive documenting the city's development (Basilico, 2023, p. 112). Even if the Foundation's ambitions were not fully realized, the Lebanese experience forever transformed Basilico's photographic practice, for, as he himself stated, "To photograph a city means making typological, historical, or even affective choices [...] It means seeking out places and creating stories, establishing relationships with distant places stored in memory, or even with imaginary ones." (Allemandi, 2023, p. 1).

It is toward this mode of conceiving landscape representation—adopted when confronted with a wounded city—that the following article is directed, undertaking a grassroots operation that seeks to "bind itself to the city," to Beirut, to its wounds and its scars, just as Lai bound herself to her mountain.

Beirut: history(histories) of a City

Beirut is known for being a city with over 5000 years of history. Founded by the Phoenicians as Berytus, the city later became Hellenistic and subsequently a flourishing Roman colony renowned for its school of law. After the fall of the Roman Empire, it came under Byzantine control, and was then conquered by the Arabs in the seventh century, followed in later centuries by the Crusaders, the Mamluks, and the Ottomans, who governed it for several centuries. As the capital of an independent Lebanon since 1943, Beirut was devastated by the civil war (1975-1990) and has been rebuilt multiple

times, including in more recent periods marked by the 2019 protests, the destruction caused by the 2020 port explosion, and renewed tensions with Israel which, between 2024 and 2025, resulted in intermittent bombardments within the urban fabric. Its history is characterized by a continuous layering of cultures and by cycles of destruction and rebirth, which have contributed to the fact that—unlike other Lebanese cities such as Sidon and Tripoli—the urban core is composed largely of recent buildings rather than the traditional architectural forms of Lebanese residential structures (Chanine & Dagher, 2021) (fig. 1).



Fig. 1 Upper part: Beirut, Avenue des Francais, late 19th century; lower part: Beirut, Corniche (previously named Avenue des Francais), nowadays (photography of Veronica Tronconi, 2023).

The main reason is the complete transformation the city underwent in the 19th and early-20th centuries, which was fueled by an array of factors. One factor is the city's political and economic rise — a process kick-started during the Egyptian occupation (1832-

1840), when Beirut took over functions formerly held by the provincial capitals of Saida and Acre. It was made official capital of the Ottoman province of Saida in 1841, became capital of the newly created province of Beirut (Wilāyat Bayrūt) in 1888, and eventually the capital city of the new state of Lebanon, established in the 1920s under the French Mandate rule which lasted until 1946.

In the same period, due to its strategic commercial position between the East and the West of the World, some major infrastructural works were carried out: the harbor was repeatedly upgraded, with major extensions added in the 1830s and 1890s; a carriage road to Damascus was built between 1859 and 1863; a railroad connecting Damascus to Beirut was completed in 1894; modern overland roads to Saida and Tripoli were paved at the turn of the 20th century. The city received fresh –water supply from the Nahr el–Kalb in 1875, gas lighting in 1888, and an electric tramway and electrical supply in 1909.

Starting in the mid-19th century, Beirut also developed into a cultural hub. Important schools and colleges were established by missionaries and intellectuals. Newspapers and printing houses were founded, making the city one of the centers of the Nahda movement. Consulates, missions, and business opportunities triggered a slowly growing presence of Western foreigners and an influence of Western culture (Patel, 2013a). All this went along with rapid demographic growth. The population grew from between 5,000-6,000 inhabitants in the early 19th century to the registered 160.000 inhabitants as for the French census in 1932, due to people moving to Beirut in search of economic and social opportunities (Patel, 2013b). Nowadays, the city hosts 450.000 inhabitants (as for the 2013 census), and over a million people within the metropolitan area, as this number is comprehensive of palestinian and sirian refugees.

This economic and demographic development led to a profound upheaval of the social set-up, hierarchies, and confessional composition of the city. By the 1830s, old-established Beirutis had already been outnumbered by newcomers. By the 1860s, with the Maronite and Greek Catholic communities rapidly growing, the previous numerical balance between Muslims (mostly Sunni) and Christians (mostly Orthodox) had shifted to a Christian majority. The economic and educational opportunities offered by the city revolutionized the social stratification: the older type of notable–elite lost influence to a new type of money-elite. A bourgeoisie and educated middle-class developed, and

the lower strata expanded and diversified. This expansion process continued throughout the century until urbanization reached the foothills of Mount Lebanon and the Shouf Mountains. While Beirut expanded outwards, the old city, as the main area for business activities, was subjected to at least partial demolition and redevelopment, which also led to the demolishment of the city walls.

In 1915, during the First World War, and in order to create wide modern thoroughfares, large tracts of the old city and its souks were razed by Ottoman military authorities. Brought to completion by the French in the 1920s, this project created the new urban design around Place de l'Étoile, Rue Foch and Rue Allenby. The changes continued throughout the 20th century, culminating in the destruction and clearance works of the Civil War (1975-1990) as well as the post-war reconstruction under the french Solidere project, both loved and hated by lebanese people (Kassir, 2009) fig. 2). In most recent history, the city of Beirut underwent continuous destruction and reconstruction: in 2006, during the 34-days war with Israel, major infrastructures like bridges and the Beirut Rafic Hariri Airport were bombed, other than shiite areas of the city (Larkin, 2010).

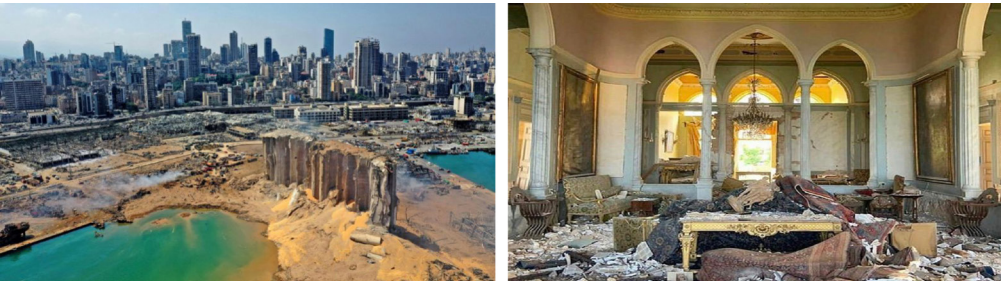


Fig. 2. A page from "The Sunday Times" magazine" from 1975-1976, a testimony of the destruction of the civil war, and especially of the Holiday Inn Hotel.

Subsequently, in 2019, the deep economic and financial crisis sparked popular protests (also known as the WhatsApp Revolution) against corruption, leading to the resignation of the government. The crisis saw

banks impose capital controls, a massive devaluation of the currency and worsening poverty, culminating in default in 2020. During this period, the centre of Beirut was filled with barricades and many buildings in the financial district closed permanently, dramatically changing the face of the city (Felix, 2019). A year later, the 4th of August, 2020, the event known as the Beirut Port Blast changed dramatically the appearance of the city (Mady et al., 2020). The consequences of the explosion were dramatic: estimates speak of 218 people dead, 7,000 injured, 300,000 displaced, a two-week state of emergency declared throughout the city and extensive damage to around 8,000 buildings (Al Arabiya English, 2022; Aouad & Kaloustian, 2021). The event also severely affected the historical and cultural sphere of the city, as the neighbourhoods most affected by the explosion, mainly Gemmayzeh and Mar Mikhael, together with the Rmeil neighbourhood, are unanimously considered the beating heart of the capital's historical and cultural scene (Chami & Rizk, 2021) (fig. 3).

Starting in October 2023, with post-explosion reconstruction still slowed by the effects of the economic crisis and the COVID-19 pandemic (Baratin et al, 2023), the city once again suffered the effects of the Israeli–Palestinian conflict, which culminated in Beirut in the final months of 2024 with targeted attacks on the city, particularly on the predominantly Shiite Muslim neighbourhood of Dahieh, which also caused the death of Hezbollah's historic leader Hassan Nasrallah. With a new government and a ceasefire with Israel, the city is now slowly reclaiming its spaces.



Visualising Beirut between Conflict and Care

he previous paragraph, which sought to provide a brief but accurate overview of the history of Beirut and its successive destructions and reconstructions, giving an account of a layered city in constant relation with internal and external forces, helps us under-

Fig. 3. The destruction caused by the Beirut Port Blast on the 4th of August, 2020. The effects were dramatic on historical buildings (courtesy of the Sursock Palace, 2023).

stand how the immeasurable charm of a city that we could define as eternal is matched by a feeling of desolation towards the constant threats and devastation to which it is subjected, making it the Middle Eastern symbol of contrast, the perfect meeting point between the concepts of *Locus Amoenus* and *Locus Horribilis*, between conflict and care.

In fact, a predominant feature of Beirut is that the great history of the city (and, by extension, of Lebanon as a whole) is materially reflected in small details, on an urban or architectural scale, which thus become tokens, material symbols of a set of intangible memories and values. These elements, these details, often show two sides of the same coin, as they are reminders of a history of destruction but also of care and reconstruction. In its falling and rising, in its fighting and resisting, in its remaining a city of clear and immediate charm, Beirut is the epitome of resilience.

When thinking about the concept of resilience and the city of Beirut, it is obvious that in recent history, the material evidence that immediately springs to mind is the port silo destroyed by the explosion of ammonium nitrate contained therein in August 2020. Still partially standing, the silo has become a monument to collective memory, the material trace of a corrupt government that endangered its citizens, so much so that the most current cultural debate concerns whether and how to preserve this “monument” to collective identity, as destroying it would mean endorsing collective amnesia from a historical perspective. It is no coincidence that grassroots initiatives have sprung up around the port's grain silo, with communities of citizens and cultural associations contributing to the creation of memorials to the explosion, a sort of Middle Eastern “ground zero” (Fawaz & Mneimneh, 2022). At least two monuments have been erected: one is the installation “Waiting...” by Pierre Aboud, created on the fourth anniversary of the explosion (2024), overlooking the silo, and another, more vernacular, consisting of a walk among olive trees, each of which was planted in memory of one of the victims of the explosion. Art and shared space thus transform the site of disaster into a place of healing and sharing, of resistance to oblivion (fig. 4). Contrasting with this is the building located right in front of the Beirut coastline, in the Mar Mikhael neighbourhood, which is a landmark of Beirut's golden years, and the modern architecture that developed there. It is the headquarters of Electricité du Liban: the building, in fact, “holds the administration offices and different divisions of the government's electricity company.

Designed in 1965 by local architecture firm Centre d'Etudes Techniques et Architecturales (CETA) following an architecture competition, EDL bears to this day a trace of Beirut's 'golden age' for planning, architectural visions and local trajectories" (Aramouny, 2017). However, from a historical point of view, the Electricité du Liban experience has been a public failure, which has led to catastrophic consequences to date, with daily energy availability that does not even meet the minimum needs of the population, causing continuous blackouts throughout the city. Thus, the building stands out on the horizon as a double warning: the bold hope for a better future and the sad failure of common expectations (fig. 5).



Fig. 4. The area of the port of Beirut, with the exploded grain silo. Nowadays, it is possible to look at the silo from two artistic installations, i.e. the public garden with olive trees dedicated to the victims of the blast, and the artwork "Waiting," where life-size painted metal figures look towards the containers in the port (photographs of Claude Karam, 2025).

Sometimes, failed projects give rise to new ideas. This is somewhat the case with the building commonly known as The Egg (The Dome), which stands out in the city centre, behind the Mohammad Al Amin Mosque. Originally designed to be a state-of-the-art cinema, then christened Beirut City Centre, it is an iconic piece of architecture in ruins from the mid-1960s, abandoned by the war and left unfinished, like the city itself (El Khoury, 2023). The Egg was in fact used as a square contact between Bechara Al Khoury and Dabbas Square (now known as Damascus Street), leaving the building to total destruction. After the war ended, the

joint-stock company Solidere was held responsible for The Egg as part of its planning and redevelopment of Beirut Central District, deciding to keep the building as it is and put it on an inventory list due to its strange yet valuable geometric value. Today, and after the events of October 2019, the Egg has gained the status of a symbol of resilience and resistance, as every night, with music and lights resounding, protesters gathered here to turn their protest into celebrations of hope (Abdul Reda, 2019). The Egg thus became the symbol of a new, united generation that sought to make its voice heard (fig. 6).

Other examples of buildings and places of cultural importance destroyed by the civil war, which have nevertheless become symbols of the resilience of the city of Beirut in the decades since, are undoubtedly Beit Beirut and the Grand Theatre Le Mille e Una Notte. The first is a private residence in traditional Lebanese style, built in 1924 and initially known as the 'yellow house' or 'Barakat building', but which then served as a crucial location for the conflict starting in 1975 precisely because it stood on the Green Line, which divided Christian Beirut from Muslim Beirut during the civil war, and therefore the structure was variously altered by the military needs of the snipers who lived there. Having become a symbol of the civil war and threatened with demolition in the late 1990s, the Yellow House was finally saved thanks to the mobilisation of civil society and the commitment of the City of Beirut, through an expropriation procedure in the name of public interest, pronounced in 2003, which provided for the creation of a museum and cultural centre within its spaces (Chabarek & Boano, 2016), where a temporary exhibition on the reconstruction of historic buildings after the explosion is currently on display (Sinno, 2025) (fig. 7). The second is the historic theatre in downtown Beirut: built in the 1920s, it has hosted international shows and films over the years, becoming an icon of Middle Eastern culture. Damaged by war, it has been abandoned for over forty years. There was no attempt to bring it back to life before the 2019 revolution, which saw the demolition of the barriers surrounding it and the creation of graffiti and street art on its fences. Filmmakers Aya Atoui and Anthony Sahyoun set their performance *Shabah El Rih* (Second Wind) there, projecting a work by singer Monà Hallab inside the dilapidated structure, evoking the sensations of Beirut's past (Piccinini, 2021). Once again, the remains of an abandoned building become a 'blank canvas' for reclaiming the present time (fig. 8).

In the city of Beirut, many other places embody the concepts of conflict and healing, conveying a sense of resilience despite the many wounds that seem to exist only, or at least, mainly, within this city. This is the case of the group of hotels overlooking the Corniche and the coastline, which were the scene of the so-called “Hotel War” in the early stages of the civil conflict (1975–1976). The hotels involved were mainly the Holiday Inn, the Phoenicia and the Saint Georges. In particular, the Holiday Inn, which had only been open for a year before the outbreak of the war, was a symbol of international, high-end tourism, which, in those years, had the city of Beirut as its global hub. The hotel was used as a sniper’s hideout throughout the hotel conflict and currently stands in ruins, never having been rebuilt or reopened. The Phoenicia, on the other hand, although equally affected by the hotel war, reopened for the first time around 1990 and then underwent subsequent modernisation work, until it closed in 2020 and reopened in 2022 due to the damage caused by the port blast. Finally, in addition to the civil conflict, Saint Georges was the scene of another attack in 2005, during which Prime Minister Rafic Hariri, the main proponent of the district’s reconstruction under the aegis of Solidere, was assassinated. All these buildings now stand tall along the city’s seafront, some in ruins and others restored to life, reminding us that destruction and reconstruction are always two sides of the same coin (Boano & Chabarek, 2013) (fig. 9).



Fig. 5. The building of the Electricité du Liban company, a symbol of bold and disillusioned expectations (photography of Claude Karam, 2025).



Fig. 6. The building of the Electricité du Liban company, a symbol of bold and disillusioned expectations (photography of Claude Karam, 2025).



Fig. 7. Beit Beirut, the residential building along the green line devastated by the civil war, which is now a cultural space for temporary exhibitions, still without covering its scars (photography of Veronica Tronconi, 2023).



Fig. 8. The Grand Theatre of Beirut city centre, right now in total abandonment but with the traces of the so-called Whatsapp revolution: a cultural place thus becomes a political space (photography of Claude Karam, 2025).

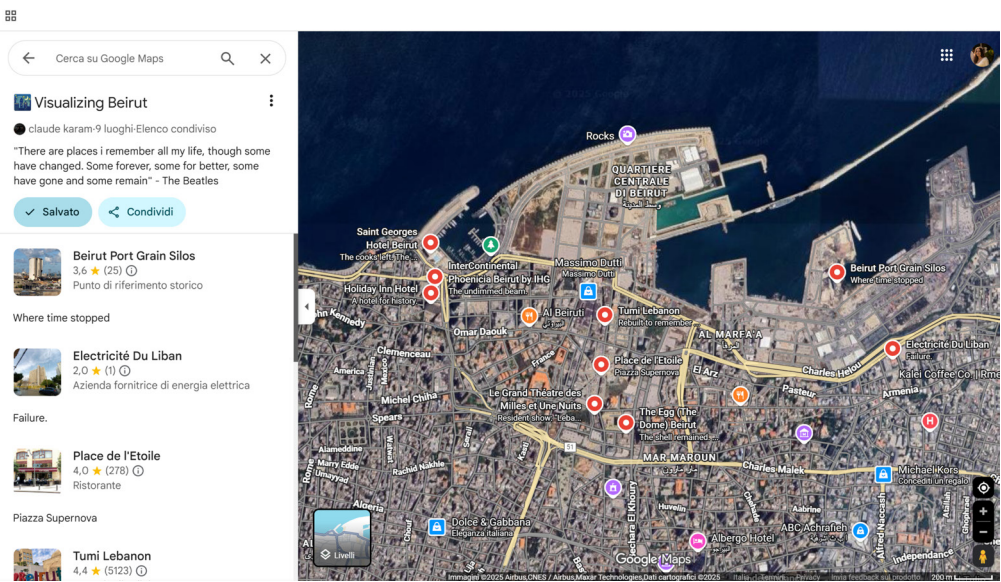


Conclusions

This research, which is not intended to be conclusive but rather a first approach to the problem of representing the city of Beirut in all its dramatic contrasts, concludes with a reflection on the photographic medium as applied to this specific case study. In fact, for many of the examples of care and conflict described in the previous paragraph, the common element is that both concepts are immediately recognisable in the same overview, within the same glimpse of the city, as Balsamo had already hypothesised in his photo reports. Therefore, these evidences lend themselves well to being represented through the medium of photography, not of a technical nature but mainly of an amateur or emotional nature, in order to portray in a single shot the multiple semiotic nuances that a single building, or a single part of the city, can represent.

It is also essential to note that many of the actions of care and resistance to destruction described above arise from uncoordinated impulses, from the bottom up, so to speak, from citizens themselves, often younger people, who still believe in the historical, identity and collective value of certain symbols. For this reason, amateur, non-professional photography, which is shared, is perhaps the best way to tell a common story. For this reason, at the end of the article, we point out that as part of this research, a shared Google map has been

Fig. 9. The hotels Holiday Inn, Phoenixia and Saint Georges in Beirut, the dramatic theatre of the so-called "Battle of the Hotels in 1975-1976 (photography of Claude Karam, 2025).



created, which is open and editable by users, called 'Visualising Beirut' (<https://maps.app.goo.gl/NfS2vbZW8nuoKtqE9>) (Fig. 10), in which the case studies described are represented photographically, described by a very brief caption that reflects their current meaning and geolocated, creating a map that is first and foremost sentimental, because it represents the common emotion for every human being and which Beirut interprets masterfully: resilience.

Fig. 10. "Visualising Beirut": a shared photographic map to keep trace of elements of conflict and care within the City.

Riferimenti bibliografici

AL ARABIYA ENGLISH. (2022). *The ongoing battle to save Lebanon's heritage damaged by the 2020 Beirut Port blast*. <https://english.alarabiya.net/features/2022/08/04/The-ongoing-battle-to-save-Lebanon-s-heritage-damaged-by-the-2020-Beirut-Port-blast#:~:text=After%20the%20port%20explosion%2C%20the,Kanaan%20told%20Al%20Arabiya%20English> (last accessed 12/11/2025).

Allemandi, C. (2023). *Basilico ritorna a Beirut*. In Doppiozero rivista. <https://www.doppiozero.com/basilico-ritorna-beirut> (last accessed 15/12/2025).

Aouad, D. And Kaloustian, N. (2021). *Sustainable Beirut City Planning Post August 2020 Port of Beirut Blast*: Case Study of Karantina in Medawar District. In: Sustainability 2021, 13, 6442. <https://doi.org/10.3390/su13116442> (last accessed 13/11/2023).

Aramouny, C. (2017). Electricite Du Liban: A landmark from Beirut's 'golden age' of modern architecture. In Brownbook magazine: *An Urban guide to the Middle East*. Issue 66. AUB Publishing. pp. 064-077.

AUB's project Beirut Urban Lab. <https://beiruturbanlab.com/> (last accessed 13/11/2025).

Baratin, L., Zaarour, J., Tronconi, V. (2023). *Protecting, restoring and communicating cultural heritage in Lebanon*: from the "SOAB project" to the USEK Museum. In: ASCAAD 2023 proceedings, University of Petra, 7-9 novembre 2023.

Basilico, G. (2023). *Ritorni a Beirut/Back to Beirut*. Contrasto editore.

Berengo Gardin, P., Pontiggia, E. (2021). *Maria Lai. Le garsi alla montagna*. 5 Continents edizioni.

Boano, C., Chabarek, D. (2013). *A stroll down memory lane – The Battle of the Hotels*. In Journal of Space Syntax v. 4, n. 1. pp. 130-135.

Chabarek, D., Boano, C. (2016). *Beit Beirut*. In DomusWeb. https://www.domusweb.it/it/interviste/2016/04/12/beit_beirut.html (last accessed 15/12/2025).

Chabarek, D., Boano, C. (2016). *Beit Beirut*. In DomusWeb. https://www.domusweb.it/it/interviste/2016/04/12/beit_beirut.html (last accessed 15/12/2025).

Chanine, N., Dagher, F. (eds.) (2021). *HOUSES OF BEIRUT 1860-1925. Restoration manual*. Al Ayn Editions.

El Khoury, E. (2023). *Rethinking The Egg, Beirut seen through a new project for one of its iconic modernist architecture*. Tesi di laurea magistrale, Politecnico di Milano.

Fawaz, M., Mneimneh, S. (2022). *Demolishing the Beirut Port Silos Will Deepen Lebanon's Collective Amnesia*. In Democracy in Exile. DAWN Journal. <https://dawnmena.org/demolishing-the-beirut-port-silos-will-deepen-lebanons-collective-amnesia/> (last accessed 15/12/2025).

Felix, M. (2019). *Heritage cities after wars: between tradition and innovation – A case study of Beirut in Lebanon*. In: BAU Journal – Creative Sustainable Development, Vol. 1, Iss. 4, pp. 1-13.

Kassir, S. (2009). *Beirut. Storia di una città*. Einaudi edizioni.

Larkin, C. (2010). *Remaking Beirut: Contesting Memory, Space, and the Urban Imaginary of Lebanese Youth*. In City & Community 9:4. doi: 10.1111/j.1540-6040.2010.01346.x, pp. 414-442.

Mady, S., Abboud, N. P., Bauer, A. A. (2020). *Beirut After The Explosion: The Effects on the Cultural Heritage and the Museums*. In: E-International Relations. pp. 1-8.

Patel, A. (2013a). *Contemporary Interpretations of the Nahdah: Tradition, Modernity and the Arab Intellectual*. In *the Arab Nahdah: The Making of the Intellectual and Humanist Movement*. Edinburgh University Press.

Patel, A. (2013b). *Arab Intellectuals and the West: Borrowing for the Sake of Progress*. In *The Arab Nahdah: The Making of the Intellectual and Humanist Movement*. Edinburgh University Press.

Piccinini, C. (2021). *Una performance nel grande teatro di Beirut*. <https://artslife.com/2021/01/04/performance-teatro-beirut-video/> (last accessed 15/12/2025).

Pontiggia, E. (2021). *Il nastro, la montagna. Maria Lai pioniera dell'arte relazionale*. In Antinomie giornale online. <https://antinomie.it/index.php/2021/09/06/>

il-nastro-la-montagna-maria-lai-pioniera-dell'arte-relazionale/ (last accessed 15/12/2025).

Reda, A. (2019). *The History Behind The Iconic 'Egg' In Downtown Beirut*. <https://www.the961.com/history-iconic-egg-downtown-beirut/> (last accessed 15/12/2025).

Sinno, H. (2025). *Reimagining the City Through Its Port: Beirut al-Marfa'*. <https://www.aub.edu.lb/articles/>

Pages/reimagining-the-city-through-its-port-beirut-al-marfa.aspx (last accessed 15/12/2025).

UNESCO. LiBeirut project. <https://www.unesco.org/en/li-beirut/culture> (last accessed 14/11/2023).

VISUALISING BEIRUT Project. <https://maps.app.goo.gl/NfS2vbZW8nuoKtqE9> (last accessed 15/12/2025).

Claude Karam¹, Veronica Tronconi², Joseph Zaarour¹

¹⁻³USEK-Holy Spirit University of Kaslik (Libano)

Department of Conservation, Restoration of Cultural Property and Sacred Art

²Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

School of Conservation and Restoration, Department of Pure and Applied Sciences
claudio.karam@usek.edu.lb, veronica.tronconi@uniurb.it, josephzaarour@usek.edu.lb

L'eredità dell'industria nella città contemporanea. Dalla centralità monumentale alla marginalità diffusa: letture di un paesaggio eterogeneo

Claudio Zanirato



L'evoluzione del paesaggio industriale rivela come l'architettura dei manufatti produttivi abbia inciso profondamente sulla forma urbana, diventando una matrice decisiva della città moderna. Dalle grandi fabbriche ottocentesche ai distretti specializzati emiliani, l'industria ha modellato quartieri, economie e percezioni, pur perdendo progressivamente centralità e capacità insediativa. Nel modello produttivo diffuso dell'Emilia-Romagna prevalgono piccole e medie imprese, spesso frammentate e decentrate, che richiedono nuovi servizi e generano continui processi di riorganizzazione territoriale. La necessità di immagine e qualità localizzativa delle attività più innovative contrasta però con la crescente povertà formale dei nuovi insediamenti, sempre più privi di ambizioni architettoniche e relegati a presenze marginali, quasi invisibili nel tessuto urbanizzato. L'analisi fotografica di questi luoghi mostra un paesaggio eterogeneo, fatto di capannoni pre-

fabbricati, recinzioni, residui agricoli e unità minute che dilatano la città diffusa. Ne emerge una sorta di 'fabbrica addomesticata', lontana dall'epica industriale del passato e segnata dal silenzio lasciato dai processi produttivi in trasformazione. Le immagini rivelano frammenti memorabili di un territorio utilitario e ripetitivo, in cui la quotidianità grigia sembra assorbire ogni tensione espressiva, pur lasciando affiorare i segnali incerti di una nuova fase di cambiamento ancora difficile da interpretare.

Paesaggio industriale
Città diffusa
Insediamenti produttivi
Fabbriche
Capannoni

Nascita delle fabbriche

La creazione di nuovi spazi specifici per la produzione, che non fossero di adattamento di preesistenti, ossia la nascita della fabbrica ex novo, avviene quando questa si razionalizza e si dota di una organizzazione scientifica, studiando modalità proprie e luoghi adatti in cui svolgersi strutturalmente. Si è passati così dalle prime forme produttive organizzate per padiglioni specializzati in lavorazioni di attività singole all'accorpamento in un unico stabilimento di tutto il processo di lavorazione, organizzato al suo interno linearmente. Il passaggio a modelli industriali a padiglioni di un solo piano estende a dismisura la pianta degli edifici, e perde così ogni contatto con l'esterno; le facciate diventano quasi cieche anche per scongiurare 'distrazioni' tra i lavoratori, cercando quindi modalità alternative per catturare la luce naturale dall'alto (Averna, 2021). È in questo frangente che si avverte come sia più presente l'interessamento dell'architettura per l'industria, come nuovo soggetto d'indagine disciplinare: con l'organizzazione scientifica del lavoro anche lo spazio produttivo è 'misurato' e progettato adeguatamente, soprattutto per affrontare le grandi dimensioni di scala raggiunte dalle costruzioni (Fontana & Gritti, 2021). Nascono nuove tecnologie specifiche, soluzioni strutturali per sostenere le grandi luci delle piante libere, si brevettano soluzioni ingegnose, si 'normalizzano' i tipi costruttivi, si standardizzano i manufatti produttivi, in maniera distintiva (Raja, 1983). In pratica, nasce così un nuovo repertorio di costruzioni e di architetture per il lavoro (Parisi, 2011). Si trovano in competizione tra loro i sistemi costruttivi delle volte sottili in calcestruzzo armato, le volte in latero-cemento e le strutture reticolari in acciaio, per le grandi luci di copertura in cui ricavare in vario modo le finestrature a shed distribuite sulle coperture. I tamponamenti in opera, tra i montanti della struttura che rimane spesso volutamente in vista, sono in blocchi di laterizio o di calcestruzzo. Quasi mai la fabbrica abbisogna di un potenziale comunicativo (una sovrastruttura linguistica) e quando questo necessita deve quasi sempre coincidere con la costruzione stessa, intesa come macchina a sua volta, pertanto raramente sono ammessi interventi di finitura aggiuntivi non necessari. Superata la prima fase di ricercatezza pre-modernista, l'architettura industriale abbraccia appieno gli assiomi del Razionalismo Moderno e ne diventa subito una delle più pure e fedeli interpreti (Fontana & Gritti, 2021). Solo nel passaggio tra '800 e '900 si avverte il bisogno di 'conformare' alcune facciate



Fig. 1. Fiorano
Modenese (MO).
Fotografia a cura
dell'autore.

delle prime fabbriche ai moduli compositivi dell'architettura corrente, anche riprendendo gli stessi stilemi dell'epoca (eclettismi neo-storicisti, liberty e decò) (Raja, 1983; Preite & Maciocco, 2022).

L'immagine industriale è stata spesso associata alla velocità: delle macchine produttive così come delle viste distratte degli osservatori lungo le autostrade e le ferrovie, per cui poteva ben corrispondere ad un'architettura composta da pochi e semplici volumi, con superfici lisce e pochi particolari (Giedion, 1941). La stessa compiutezza delle forme e la precisione costruttiva dei prodotti industriali sono state trasmesse ai contenitori della produzione di questi, compreso la ripetitività compositiva, l'iterazione quasi all'ossessione.

L'immagine della fabbrica ha corrisposto molto ai dettami dell'architettura moderna, in passato come in parte ancora oggi, dove l'utilitarità e la sincerità costruttiva sono assiomi di fondo. Si è imposto un uso con carattere quasi decorativo degli elementi costruttivi: ritmo, scansione spaziale, modularità, serialità... diventandone l'immagine distintiva. La rinuncia/assenza di apparati decorativi tradizionali ha costretto ad enfatizzare l'uso dei materiali e degli elementi costruttivi con espressività, innovando in un certo qual modo con tali potenzialità che corrispondono meglio ai bisogni della nuova committenza, assai pragmatica e sobria per scelta (Raja, 1983).

Una sincerità costruttiva rappresenta una evidente economia: l'assenza di ricercatezza formale consente facili modifiche, specie se esiste una serialità di fondo, un modulo compositivo ripetuto su cui agire per adattarsi ai bisogni futuri senza troppi problemi di forma.

La ricerca compositiva/costruttiva per l'industria si è spinta a tal punto da isolare spesso un unico elemento della costruzione elevandolo ad emblema di tutto l'edificio (Averna, 2021). È spesso la struttura nel suo insieme ad assumere questo ruolo identificativo: la muratura di pietra e laterizio ed il legno delle capriate delle origini, passando alle fusioni plastiche di ghisa ottocentesche, poi le scoperte del calcestruzzo sempre più affinato negli spessori, finendo all'acciaio ed agli intrecci reticolari. La sfida a riuscire a coprire luci sem-

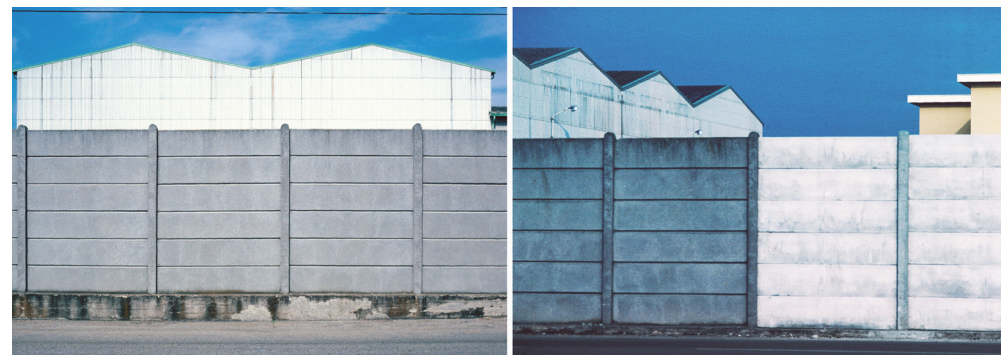


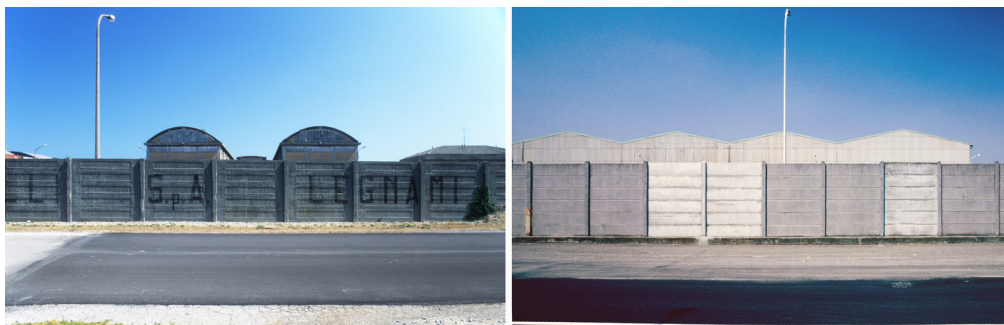
Fig. 2. Calderara di Reno
(BO). Fotografia a cura
dell'autore.

pre più importanti, limitando le fastidiose strutture intermedie, ha spinto molto avanti la ricerca costruttiva, con risultati perfino mirabili sia dal punto di vista puramente ingegneristico che d'integrazione compositiva tra strutture e spazialità pura. Le modalità per portare luce naturale all'interno degli edifici, in maniera omogenea, in spazi molto estesi, quindi attingendo in prevalenza dalle coperture, è stato uno degli elementi di ricerca progettuale più praticati, spesso coniugato con le scelte strutturali. L'estensione dimensionale delle coperture ne ha fatto il tema quasi esclusivo di queste architetture, la loro vera facciata in cui esercitare il rapporto equilibrato tra i pieni ed i vuoti (Fontana & Gritti, 2021).

Una ricerca propriamente espressiva semmai ha coinvolto in maniera eccezionale le facciate degli stabilimenti rivolti verso la strada e lo spazio pubblico: saltuariamente articolazioni plastiche di superfici e materiali ricercati, riportati in maniera puramente scenografica su contenitori ben più semplici ed anonimi (con evidenti risultati bidimensionali, quasi un'applicazione dello spessore di una superficie ad un corpo in parte estraneo).

In altri casi, un materiale o una coloritura uniformano completamente i volumi degli stabilimenti produttivi, mascherandoli quanto più possibile, in maniera unitaria ma pure distintiva: una selettività estrema che favorisce la vista da lontano ed in velocità, cattura l'attenzione poiché elementare, un minimalismo identitario che segue logiche aziendali e non certo espressive (Parisi, 2011).

Il paesaggio industriale generato dagli edifici di quest'epoca importante appare composito e massivo, dotato di una certa verticalità distintiva anche a distanza, di una matericità densa e cupa che rende ancora più greve e severa tutta la percezione delle aree produttive, oggi quasi del tutto scomparse in queste forme intenzionali.



L'involuzione dei Capannoni

Negli ultimi decenni del Novecento l'organizzazione spaziale e formale della produzione industriale subisce una trasformazione profonda che investe non soltanto i processi produttivi, ma anche il modo in cui questi si manifestano nel paesaggio costruito (Secchi, 2005). Il modello della grande fabbrica monolitica e identificabile cede il passo a una proliferazione diffusa di contenitori produttivi di piccola e media dimensione: capannoni prefabbricati in cemento armato, modulari e standardizzati, che si moltiplicano sul territorio assumendo una fisionomia sostanzialmente indifferenziata (Montaner, 2010). Tali manufatti non sono più pensati come 'unici' né come espressione di un'identità aziendale fortemente collegata al luogo: al contrario, nascono per essere ripetibili, intercambiabili e adattabili a funzioni diverse — produzione, stoccaggio, vendita, servizi — riducendo drasticamente la specificità spaziale e tipologica dell'edificio produttivo. Questa diffusione di contenitori prefabbricati determina una domesticazione dell'attività produttiva: la fabbrica smette di essere uno spazio separato, di scala gigantesca, e si avvicina a un'immagine quasi domestica o artigianale, dove convivono attività familiari, piccole imprese e terzisti integrati con la media-grande industria. Il capannone diventa così frequentemente sede di una pluralità d'uso, ospitando laboratori, botteghe, magazzini, uffici e spesso anche funzioni terziarie e di servizio (Sieverts, 2003). La presenza di abitazioni — talvolta del custode, più raramente del proprietario — e il progressivo assottigliarsi delle barriere visive tra insediamento produttivo e tessuto urbano contribuiscono a questa percezione di produzione 'domestica'.

Il fenomeno riflette inoltre la parcellizzazione e la frammentazione del ciclo produttivo: invece di un'unica grande impresa

Fig. 3. Ravenna, Calderara di Reno (BO). Fotografia a cura dell'autore.



che realizza un manufatto per intero, si assiste all'emergere di numerosi attori specializzati in fasi o componenti di filiera. Tale condizione ridimensiona la rilevanza dell'immagine aziendale: molte imprese operano in anonimato, producendo elementi di serie per conto terzi e avendo poco interesse o possibilità di investire in una riconoscibilità architettonica. Questo anonimato, sommato alla standardizzazione edilizia, dà vita a paesaggi produttivi omogenei e anonimi, in cui la specificità dei processi si perde dietro la neutralità dei volumi prefabbricati (Branzi, 2016).

Allo stesso tempo, negli stessi capannoni trovano posto le nuove attività del terziario e servizi, nonché iniziative imprenditoriali promosse da immigrati: così il paesaggio produttivo si popola di funzioni ibride e multicategoriali che confondono i confini tra industria, commercio e servizi. Ne deriva che il legame fra queste attività e il territorio d'insediamento è spesso debole: non sono più l'identità del luogo (come poteva essere la grande fabbrica storica) a ancorare l'impresa, ma l'intero contesto urbano come bacino di domanda e di opportunità. La città, con la sua offerta di servizi, infrastrutture e mercato del lavoro, diventa il vero riferimento immateriale entro cui le attività si collocano e si radicano, più del sito produttivo specifico.

Dal punto di vista estetico e progettuale, l'estetica industriale tradizionale — già spesso autoreferenziale — si sviluppa intorno alla logica della ripetizione e della produzione in serie: l'edificio è concepito come un 'prodotto' con un proprio programma funzio-

Fig. 3. Bologna e Monte San Pietro (BO). Fotografia a cura dell'autore.



Fig. 5. Zola Predosa (BO), Pianoro (BO), Marano sul Panaro (MO). Fotografia a cura dell'autore.

nale da ripetere, indipendentemente dal contesto locale. La trasposizione della logica dei processi industriali all'edilizia porta alla scomponibilità degli elementi costruttivi e alla progettazione modulare: 'costruire con l'industria' significa adottare soluzioni prefabbricate, assemblabili secondo variabili predeterminate. L'impianto progettuale diventa sequenziale, teso alla standardizzazione e all'efficienza relazionale dei componenti, e l'edificio si configura come un oggetto di design ripetibile, dalla forma semplificata, pensata per essere colta in movimento piuttosto che osservata nella sua complessità.

Il termine 'capannone' assume così una connotazione dispregiativa: si indica con esso edifici e aree che in vario modo degradano la qualità ambientale, percepiti come elementi di disturbo o come residui di un'industrializzazione che ha perso i suoi legami con la comunità. Le aree produttive moderne nascono spesso come zone marginali o deterrenti; la loro logica utilitaria – pur inizialmente onesta e funzionale – finisce per relegarle ai margini urbani o extraurbani.

Paradossalmente, però, dalle infrastrutture di mobilità come autostrade e ferrovie è proprio l'industria a rimanere maggiormente visibile, mentre la visibilità urbana 'nobile' si svela solo addentrandosi nei tessuti cittadini. La standardizzazione produttiva ha inoltre imposto lo stesso paradigma compositivo al contenitore edilizio: il capannone riproduce le logiche della produzione seriale attraverso assemblaggi modulari, componenti

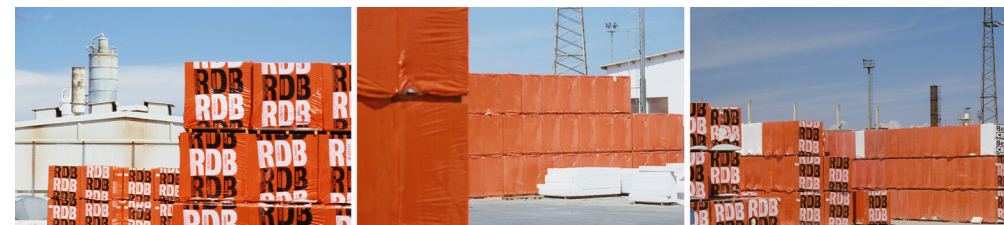


Fig. 6. Pontemure (PC). Fotografia a cura dell'autore.

normalizzati e costruzioni a secco. Questo processo comporta la perdita di carattere locale e di legami contestuali: l'edificio è un oggetto massificato, programmato per essere versatile e vendibile. Il passaggio dal modello fordista-taylorista, centrato su grandi stabilimenti, a un modello diffuso e pluralista corrisponde quindi a una nuova fase dell'industrializzazione caratterizzata dalla scomposizione del ciclo produttivo e dalla proliferazione di piccole unità territoriali.

Il tramonto della grande fabbrica coinvolge anche le strategie spaziali tipiche della produzione: le configurazioni lineari e gerarchiche lasciano posto a dispersione, occupazione di contenitori esistenti e ricorso a edifici 'a catalogo' scelti per criteri dimensionali ed economici. La precarietà delle iniziative economiche spinge gli operatori a minimizzare l'investimento immobiliare, che deve essere ammortizzato rapidamente; il manufatto edilizio per la piccola impresa è dunque un costo da contenere, non un investimento di lungo periodo come accadeva per le grandi industrie. Di conseguenza la planimetria tende all'essenzialità, con spazi interni indifferenti alle specificità d'uso e facilmente riconvertibili o rivendibili in caso di crisi.

Questa logica economica determina inoltre la nascita di un mercato immobiliare dei capannoni come 'contenitori neutri': edifici asettici, progettati per essere commercializzabili indipendentemente dall'attività che ospitano. Le lottizzazioni produttive spesso vengono realizzate senza che si sappia già chi le occuperà, amplificando l'omogeneità tipologica e l'assenza di personalizzazione funzionale. L'unico elemento che talvolta differenzia l'insediamento è la gestione degli spazi esterni: piazzali di manovra, stoccaggi esterni e parcheggi diventano indicatori indiretti delle attività svolte, contrapponendosi al silenzio formale che caratterizzava le aree della grande industria.

Dagli anni Settanta la diffusione dei sistemi costruttivi a secco e della prefabbricazione (triliti e pannelli prefabbricati) semplifica e



Fig. 7. Rubiera (RE),
Bologna. Fotografia a
cura dell'autore.

accelera la costruzione dei capannoni, rendendoli facilmente modificabili, ampliabili e adattabili. La luce zenitale – tramite lucernari e strutture shed – e la relativa indifferenza verso la qualità dell'illuminazione interna, assieme alla prevalente distribuzione orizzontale degli spazi, rendono questi manufatti compatibili con una vasta gamma di attività. La fabbrica appare come un guscio neutro, un parallelepipedo semplice separato da ciò che accade al suo interno; le coperture si appiattiscono, i tamponamenti sono costituiti da pannellature prefabbricate che livellano e uniformano la percezione esterna. Sulla superficie esterna dei pannelli si concentra la possibilità di 'personalizzazione' estetica: varie finiture, texture, colori, inserimenti di materiali 'nobili', cornici e moduli finestrati permettono di differenziare l'edificio pur mantenendo intatta la sostanza industriale. Tuttavia questa varietà è spesso di natura decorativa più che frutto di una progettazione tipologica innovativa; la sperimentazione tipologica, che caratterizzò le prime fasi dell'industrializzazione, sembra in gran parte esaurita quando la prefabbricazione si consolida e il mercato si contrae con la deindustrializzazione.

L'ottimizzazione dei costi porta anche a un riutilizzo funzionale degli spazi esterni: piazzali di manovra diventano aree di stoccaggio e mostra, esponendo materiali, semilavorati e prodotti finiti e contribuendo a un'identificazione visiva del tipo di attività svolta. Questo evento produce un paesaggio operativo disordinato, percepito come caotico soprattutto a causa della ridotta dimensione degli edifici che non mascherano più le attività e i materiali in essi connessi.

Nonostante la generalizzata indifferenza formale, alcune imprese sentono comunque il bisogno di manifestare un'identità visibile: le insegne si ingrandiscono, i fronti diventano superfici



Fig. 8. Bologna, Anzola
Emilia (BO), Bologna.
Fotografia a cura
dell'autore.

pubblicitarie e, nei casi più estremi, l'intero edificio cerca di collocarsi come marchio riconoscibile nel paesaggio.

Il paesaggio produttivo confonde così le proprie funzioni con quelle pubblicitarie, adottando strategie di visibilità, possibilità commerciale e opportunismo estetico (Koolhaas, 2001).

Nella fase matura della prefabbricazione, il capannone si configura a metà strada tra produzione manifatturiera ed edilizia commerciale, dove la ricerca architettonica viene sostituita da personalizzazioni di mercato e frammentazione dell'offerta.

La dominanza del calcestruzzo prefabbricato e dei sistemi triliti produce una vasta casistica costruttiva, ma entro una chiara omogeneità di risultato. Molte imprese locali della prefabbricazione, nate come piccole realtà, chiudono con la crisi, mentre il settore si seleziona e si consolida in operatori più grandi e standardizzati.

Conclusioni

L'analisi sviluppata nel contributo evidenzia come il paesaggio produttivo contemporaneo costituisca uno degli ambiti più emblematici dell'estetica dell'ordinario, intesa non come assenza di qualità, ma come esito visibile di processi economici, normativi e insediativi che hanno progressivamente normalizzato la forma della produzione nello spazio urbano e territoriale (Brancati et al., 2017; Pasqui, 2018). Il passaggio dalla fabbrica monumentale e riconoscibile al sistema diffuso dei capannoni prefabbricati ha determinato una perdita di centralità simbolica dell'industria, sostituendo l'eccezionalità architettonica con una ripetizione seriale di manufatti anonimi, adattabili e intercambiabili.

I risultati della ricerca mostrano come modularità, standardizzazione e flessibilità funzionale abbiano prodotto un ambiente costruito apparentemente banale, privo di intenzionalità figurativa e spes-



Fig. 9. Sant'Agata Bolognese (BO), Castelvetro (MO). Fotografia a cura dell'autore.

so percepito come residuale (Secchi, 2005). Tuttavia, proprio questa condizione di ordinarietà estrema rende tali paesaggi particolarmente significativi per comprendere le dinamiche profonde della città contemporanea: la frammentazione del ciclo produttivo, la domesticazione dell'industria, la dissoluzione del legame identitario tra attività e luogo e la prevalenza di logiche economiche e immobiliari sulla ricerca tipologica e spaziale.

Il paesaggio produttivo che emerge — fatto di capannoni prefabbricati, spazi aperti funzionali, recinzioni e residui di suolo agricolo — si configura come una trama continua e ripetitiva, in cui la quotidianità operativa assorbe ogni tensione espressiva e rende difficile distinguere gerarchie, centralità e margini. Questa condizione, lungi dall'essere marginale, restituisce con particolare efficacia la natura ordinaria e diffusa della città contemporanea, rendendo visibili i meccanismi di adattamento, anonimato e persistenza che ne governano la forma.

Dal punto di vista della pianificazione urbana e della progettazione del paesaggio, tali esiti sollecitano una riflessione critica sulle modalità di intervento nei territori produttivi diffusi. Le aree industriali non possono più essere considerate semplici spazi funzionali o riserve di suolo marginale, ma devono essere riconosciute come componenti strutturali della forma urbana, portatrici di una specifica estetica dell'ordinario che richiede strumenti di lettura e di progetto adeguati. Ciò implica il superamento di approcci esclusivamente normativi o quantitativi, a favore di strategie capaci di lavorare sulla qualità degli spazi aperti, sulle relazioni visive e infrastrutturali e sulla riconnessione di questi ambiti con il contesto urbano e territoriale.

In questa prospettiva, i paesaggi produttivi ordinari — pur nella loro apparente neutralità — si configurano come un laboratorio pri-



Fig. 10. Forlì, Faenza (RA), Castel Bolognese (BO). Fotografia a cura dell'autore.

vilegiato per ripensare il progetto urbano contemporaneo. Lontani dall'epica industriale del passato, essi pongono interrogativi urgenti sul ruolo dell'architettura, della pianificazione e del paesaggio nel confrontarsi con la ripetizione, la banalità e l'assenza di forma, trasformando l'ordinario da semplice sfondo funzionale a oggetto critico di interpretazione e progetto.

Riferimenti Bibliografici

- Averna, M. (2021). Onore al lavoro: Gli interni del lavoro. In *Esempi di architettura* (pp. xx). Aracne Editrice.
- Brancati, R., Moretti, E., & Baldini, M. (2017). *Le aree produttive in Italia: trasformazioni, crisi e prospettive*. Il Mulino.
- Branzi, A. (2016). *La città fragile*. Einaudi.
- Fontana, G. L., & Gritti, A. (2021). *Architetture del lavoro. Città e paesaggi del patrimonio industriale*. Forma Edizioni.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (rev. ed.). Harvard University Press.
- Koolhaas, R. (2001). *Junkspace*. October, 100, 175–190.
- Montaner, J. M. (2010). *Sistemi architettonici contemporanei*. Skira.
- Pasqui, G. (2018). *Urbanistica oggi: Piccoli territori e grandi trasformazioni*. Donzelli.
- Parisi, R. (2011). *Fabbriche d'Italia. L'architettura industriale dall'Unità alla fine del Secolo breve*. Franco Angeli.
- Preite, M., & Maciocco, G. (2022). *Fabbriche ritrovate. Patrimonio industriale e progetto di architettura in Italia*. Effigi.
- Raja, R. (1983). *Architettura industriale. Storia, significato e progetto*. Il Politecnico—Edizioni Dedalo.
- Secchi, B. (2005). *La città del ventesimo secolo*. Laterza.
- Sieverts, T. (2003). *Cities Without Cities: An Interpretation of the Zwischenstadt*. Routledge.

Claudio Zanirato

Università di Firenze

Dipartimento di Architettura

claudio.zanirato@unifi.it

Interpretare la montagna del Friuli. La marginalità di val Raccolana nella ricerca Borghi-Boschi

Luca Zecchin, Ilenia Iuri

Il contributo approfondisce i risultati intermedi della ricerca *Borghi-Boschi: Strumentario progettuale di cultura del legno per rigenerare architetture e paesaggi fragili della montagna friulana*, dedicata allo studio delle dinamiche di spopolamento, abbandono e imboschimento che caratterizzano i territori montani del Friuli-Venezia Giulia. Attraverso analisi cartografiche, ricognizioni territoriali e letture storico-culturali, la ricerca evidenzia come la montagna friulana costituisca un sistema complesso, definito da una pluralità di margini e identità locali, dove i borghi abbandonati rappresentano uno strato invisibile, essenziale per comprendere i luoghi in trasformazione. La ricerca propone di reinterpretare il patrimonio edilizio dismesso alla luce delle potenzialità offerte dalla cultura del legno, considerata come risorsa strategica per attivare modelli circolari di gestione territoriale, cura e riuso dei patrimoni costruiti e paesaggistici. L'approfondimento

dei casi studio, tra cui la Val Raccolana, permette di mettere in luce la relazione reciproca tra insediamenti e bosco, oggi compromessa dall'espansione incontrollata della vegetazione e dalla progressiva rarefazione della presenza umana. In particolare, il borgo abbandonato di Chiout degli Uomini, costituisce un esempio emblematico dei processi di marginalizzazione del secondo Novecento e un punto di partenza per l'elaborazione di scenari progettuali futuri.

Borgo
Bosco
Montagna
Margine
Marginalità

La ricerca Borghi-Boschi

Il saggio [1] integra e sistematizza alcune riflessioni maturate nell'ambito della ricerca Borghi-Boschi: Strumentario progettuale di cultura del legno per rigenerare architetture e paesaggi fragili della montagna friulana [2]. Il progetto si concentra sulla definizione di scenari, strategie e indirizzi progettuali finalizzati a delineare possibili configurazioni future per i borghi e i sistemi forestali del territorio montano del Friuli-Venezia Giulia: contesti connotati da fenomeni consolidati di abbandono, spopolamento e marginalità. Tali fenomeni, storicamente ricorrenti, risultano oggi caratterizzati da una significativa intensificazione, ponendosi come indicatori sensibili dei processi socio-territoriali contemporanei (Lucatelli et al., 2022).

La ricerca si colloca all'interno dei più ampi processi di riattivazione dei territori marginali, adottando un impianto metodologico e progettuale orientato all'individuazione delle potenzialità rigenerative insite nella cultura del legno. Quest'ultima è assunta quale risorsa strategica e generativa, capace di attivare processi innovativi iscritti in un paradigma circolare e integrato. Parallelamente, il bosco, secondo elemento dell'equazione che titola il progetto, assume una duplice configurazione: da un lato, rappresenta una riserva da tutelare, quale presidio di biodiversità e dispositivo identitario; dall'altro, costituisce un potenziale fattore di rischio per il patrimonio edilizio montano, poiché la sua espansione incontrollata, favorita dal progressivo spopolamento, investe i margini antropizzati un tempo regolati da consolidate pratiche di cura territoriale (Gubert, 1989).

L'obiettivo della ricerca consiste nella definizione di uno strumentario progettuale coerente con gli indirizzi strategici europei, nazionali e regionali rivolti alle aree interne e marginali. Tale strumentario mira a reintegrare i contesti fragili della montagna del Friuli all'interno di un più ampio ecosistema territoriale attraverso la predisposizione di scenari progettuali fondati sulla preliminare definizione, appunto, del concetto di 'montagna del Friuli' (Barbera & De Rossi, 2021). Questa definizione, orientata alla sua interpretazione architettonica e territoriale, si articola mediante un corpus di mappature, analisi e descrizioni visive finalizzate a indagare, nel dettaglio, la relazione strutturale tra insediamento e bosco, quest'ultimo sempre più configurato come ulteriore dispositivo marginalizzante.

La scelta della montagna del Friuli quale caso studio, privilegiato per l'osservazione dei processi di spopolamento e di abbandono di rilevanti patrimoni culturali e naturali, risponde all'intento di restituire allo spazio "margine-marginale" (Zecchin, 2012) [3] uno spessore sintattico e una qualità propria, sovvertendo la sua persistente connotazione quale spazio di scarto (Callegari et al., 2006). Si tratta di un territorio caratterizzato da una pluralità di linee marginalizzanti sovrapposte, tali da configurare veri e propri spessori: in primo luogo i limiti amministrativi, che ne sanciscono la collocazione istituzionale; successivamente margini di natura geomorfologica, idrografica ed ecologica; infine, i confini linguistici, storici e antropologici. Tali stratificazioni, se da un lato contribuiscono a conformare i luoghi secondo logiche proprie, dall'altro producono l'emergere di patrimoni architettonici in progressivo stato di abbandono, rintracciabili unicamente attraverso cartografie storiche e tracce di percorsi dimenticati e ormai interamente soffocati dalla vegetazione in espansione.

In questo quadro, l'analisi del territorio montano del Friuli-Venezia Giulia mira a evidenziare e valorizzare le testimonianze materiali e immateriali esposte al rischio di una definitiva cancellazione. A tal fine, sono stati individuati tre casi studio ritenuti emblematici (Fig. 1): le valli del Natisone, in prossimità del confine sloveno; la val Raccolana, nella fascia nord-orientale della regione, all'interno del sistema alpino giuliano; e la val Tramontina, sul versante occidentale.

Pur presentando configurazioni differenti di marginalità, tali sistemi vallivi condividono una peculiare relazione tra forma insediativa e paesaggio, relazione progressivamente sbilanciata a favore di un bosco in espansione che minaccia di obliterare le residue tracce insediative.

Una lettura della montagna del Friuli

Le decodificazioni del paesaggio montano friulano evidenziano la presenza di scritture stratificate, ciascuna portatrice di proprie logiche, forme e sedimentazioni storiche. La descrizione visiva di questo paesaggio ha implicazioni dirette sulla sua lettura e comprensione: interrogarsi su ciò che la montagna del Friuli è o non è costituisce, pertanto, un passaggio preliminare imprescindibile per la costruzione di un quadro conoscitivo largo. In questo senso, la

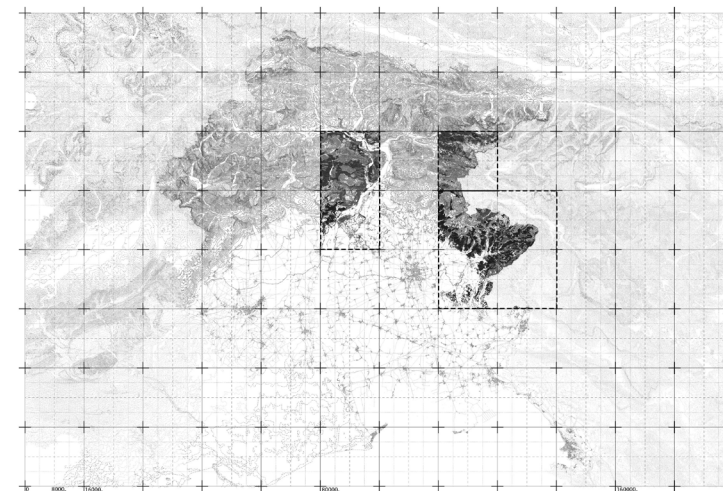


Fig. 1. Collocazione dei casi studio scelti sul territorio del Friuli-Venezia Giulia. Da destra in senso antiorario: valli del Natisone, val Raccolana e val Tramontina.

visualizzazione del paesaggio, attraverso mappe, immagini e rappresentazioni iconografiche, non si limita a descrivere lo spazio, ma contribuisce attivamente alla sua interpretazione, orientando sguardi, narrazioni e possibilità progettuali.

Una fase iniziale della ricerca, infatti, ha riguardato l'osservazione della Kriegskarte di von Zach (von Zach, 2005), una delle rappresentazioni più complete del territorio montano regionale del 1798-1805. Realizzata per finalità belliche in prossimità del trattato di Campoformido, la carta manifesta la volontà di possedere e circoscrivere uno spazio geografico, evidenziando al contempo la necessità di descriverlo con precisione per attraversarlo, amministrarlo e controllarlo. Tuttavia, il risultato cartografico restituisce un territorio solo parzialmente sovrapponibile a quello attuale, lasciando escluse aree oggi considerate parte integrante della 'montagna del Friuli'. Ciò conferma come la rappresentazione cartografica costituisca un dispositivo attivo di definizione del territorio e del suo significato (Fig. 2).

Attribuire una specificità univoca a questo territorio stratificato risulta fuorviante, poiché esso è stato modellato da rappresentazioni radicate nelle identità locali, da trasformazioni politiche, caratteristiche geomorfologiche e culturali, nonché da lingue e tradizioni diverse che hanno contribuito a definirne anche la dimensione architettonica. L'immaginario collettivo e la storia dei luoghi costituiscono un riferimento imprescindibile nelle fasi preliminari della ricerca, contribuendo a comprendere l'impossibilità di attribuire un unico aggettivo capace di unifor-

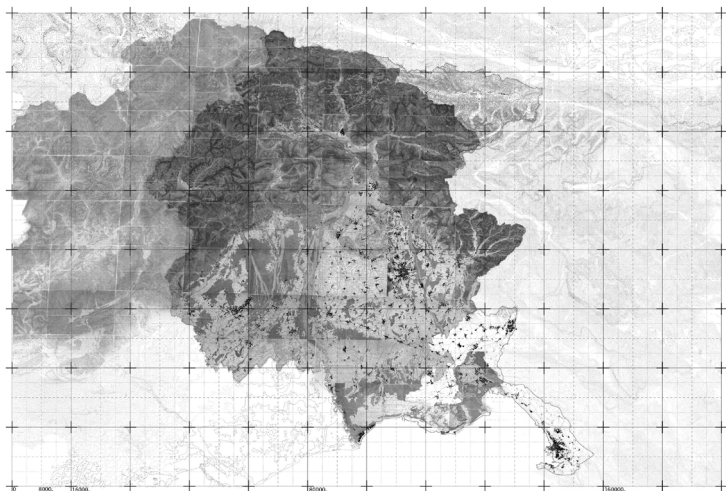


Fig. 2. Estrapolazione della mappa austriaca Kriegskarte, collocata all'interno dell'attuale territorio del Friuli-Venezia Giulia.

mare l'intero territorio sotto la denominazione di 'friulano'. Le immagini storiche e contemporanee, lette in sequenza critica, permettono di cogliere tali discontinuità e di restituire la complessità del palinsesto territoriale.

Una definizione contemporanea del territorio deve quindi riflettere la pluralità di caratteristiche, usi, consuetudini e necessità, differenze determinate in larga misura dalla conformazione valliva. Le valli che scandiscono l'architettura territoriale friulana assumono il ruolo di soglie e margini, dispositivi di mediazione tra diverse accezioni dello spazio montano, in grado di accogliere pratiche eterogenee ma anche di delineare confini culturali e identitari. La scansione spaziale imposta da tali morfologie articola lo spazio in ambiti distinti, con identità specifiche, che trovano nelle rappresentazioni cartografiche e iconografiche uno strumento privilegiato per essere riconosciute, confrontate e rese leggibili.

Su questa base geomorfologica si fonda anche la suddivisione amministrativa definita dalle Comunità Montane, riconosciute dalla normativa italiana per la tutela e valorizzazione dei territori montani, le quali individuano sei ambiti principali: Carnia; Canal del ferro e val Canale; gemonese; valli del Natisone e del Torre; Prealpi friulane orientali e Dolomiti friulane; Cavallo e Cansiglio.

La Carnia rappresenta probabilmente l'area che più incisivamente incarna l'immaginario collettivo consolidato e comprende le principali valli settentrionali e nord-occidentali (val Taglia-

mento, val Degano, val Pesarina, Valcalda, valle del But e val Chiarsò), tutte legate ai rispettivi bacini idrografici e confluenti verso la piana di Tolmezzo. La complessità di tale articolazione emerge osservando la val d'Aupa, geograficamente appartenente alla catena carnica ma storicamente e culturalmente ricondotta all'ambito del Canal del ferro, configurandosi come spartiacque tra i due sistemi. Tali spazi, sebbene apparentemente omogenei, mostrano profonde differenze soprattutto sul piano linguistico, frutto delle contaminazioni culturali generate dai transiti lungo i margini di confine.

Procedendo verso Est, il Canal del ferro si configura come valle stretta e impervia che, da Pontebba, confluisce nella val Canale, occupando l'estremità nord-orientale della regione insieme alla val Dogna, val Raccolana e val Resia, fino al confine sloveno. Nelle aree di media e bassa montagna (Zecchin, 2012), riconducibili all'ambito prealpino, e particolarmente sofferenti delle condizioni di spopolamento, si incontrano le valli del Natisone e del Torre in cui le influenze culturali slovene risultano particolarmente evidenti nella toponomastica e nei sistemi insediativi orientali, che lasciano il posto a una definizione più propriamente friulana nell'area centrale del gemonese. Analogamente, Dolomiti friulane e Prealpi orientali si configurano attraverso morfologie vallive specifiche e riconoscibili: val Cosa e val d'Arzino per le Prealpi orientali; val Cellina, val Meduna e val Colvera per le Dolomiti friulane, con una prosecuzione naturale verso la provincia di Pordenone.

Queste articolazioni confermano come la montagna del Friuli non possa essere interpretata come un'entità monolitica, ma debba essere compresa come sistema complesso, modellato da margini, soglie e differenze interne.

All'interno di questo quadro permane uno strato invisibile: i borghi abbandonati e gli insediamenti in regressione. Se le valli organizzano il territorio e le Comunità Montane ne forniscono una classificazione contemporanea, tali insediamenti rappresentano un controcampo fondamentale, un archivio materiale che testimonia processi storici di spopolamento, riconfigurazioni socioeconomiche e trasformazioni delle relazioni uomo-ambiente. Luoghi oggi marginali nella percezione comune contribuiscono a definire la montagna del Friuli non solo come insieme di identità vive, ma anche come paesaggio di tracce, assenze e memorie sedimentate (Daltin, 2012).

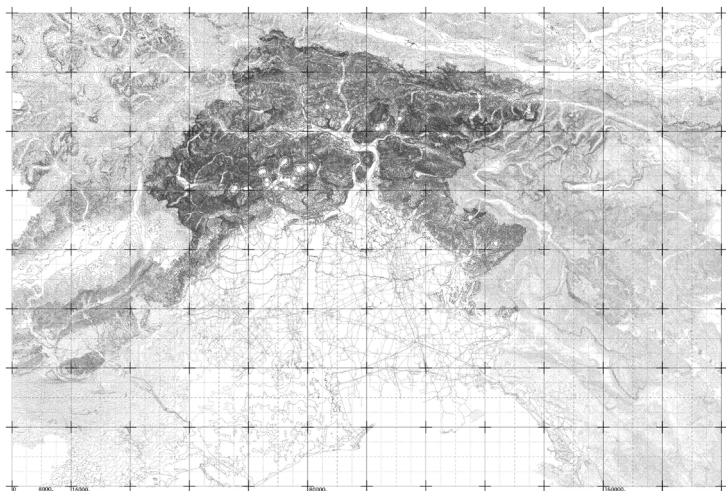


Fig. 3. Collocazione dei borghi abbandonati rintracciati durante la ricerca Borghi-Boschi attraverso lo studio di mappe storiche e sopralluoghi.

L'analisi combinata di cartografie storiche, stato di fatto, processi di imboschimento e fenomeni di spopolamento ha consentito la redazione di un inventario esteso dei borghi abbandonati e progressivamente assorbiti dalla vegetazione (Fig. 3). Ad oggi, sopralluoghi e rilievi hanno identificato circa trenta insediamenti [4], i quali testimoniano un tradizionale saper fare, espressione di un rapporto ancora favorevole tra borgo e bosco. Tuttavia, le tracce materiali rischiano di scomparire insieme al patrimonio architettonico e paesaggistico, e il loro recupero si confronta con una realtà complessa: non tutti potranno essere conservati, e resta aperta la questione su quali di essi e in che modalità possano essere reintegrati nelle mappe contemporanee. In tale prospettiva, la visualizzazione descrittiva diviene strumento selettivo e progettuale, capace di orientare scelte e scenari futuri. Integrare nella lettura del territorio i borghi-boschi significa ampliare la prospettiva oltre la morfologia attuale, includendo elementi al di fuori delle categorizzazioni istituzionali e rivelando un ulteriore livello interpretativo: quello della montagna dimenticata.

La marginalità in val Raccolana e il borgo abbandonato di Chiout degli uomini

La val Raccolana, appartenente all'ambito montano del Canal del ferro, si configura come un sistema vallivo profondamente determinato dalla propria struttura geomorfologica e, in partico-

lare, dal corso del torrente omonimo che confluisce nel fiume Fella sul versante occidentale (Fig. 4). L'asta principale si origina dalle pendici orientali delle Alpi Giulie, caratterizzate da versanti ripidi e instabili che raggiungono rapidamente quote elevate, come accade nel massiccio del monte Canin. Questa conformazione produce un profilo vallivo stretto, introverso e segnato da accentuate discontinuità spaziali, lungo il quale si distribuiscono piccoli nuclei insediativi (Figg. 5-6). Tali centri contano oggi complessivamente circa cinquanta residenti, con un'età media avanzata, mentre la maggior parte delle abitazioni è attualmente utilizzata come casa per le vacanze.

La scelta della val Raccolana come caso studio si basa sulla sua particolare capacità di rendere sensibili quelle traiettorie di trasformazione che hanno interessato la montagna del Friuli nella seconda metà del XX secolo.

Sul finire degli anni Cinquanta, il progetto per la realizzazione di una diga per la produzione di energia idroelettrica generò un prolungato periodo di incertezza, accelerando l'abbandono dei nuclei abitati. Sebbene l'opera non sia stata effettivamente realizzata, le conseguenze socioeconomiche della sua pianificazione avviarono un processo di spopolamento ulteriormente accentuato dal terremoto del 1976.

All'imbocco della valle, si incontra per primo il nucleo di Potocco, situato sul versante più esposto alla luce solare che, nonostante



Fig. 4. Fotografia che ritrae la val Raccolana, stretta tra le montagne ai lati.

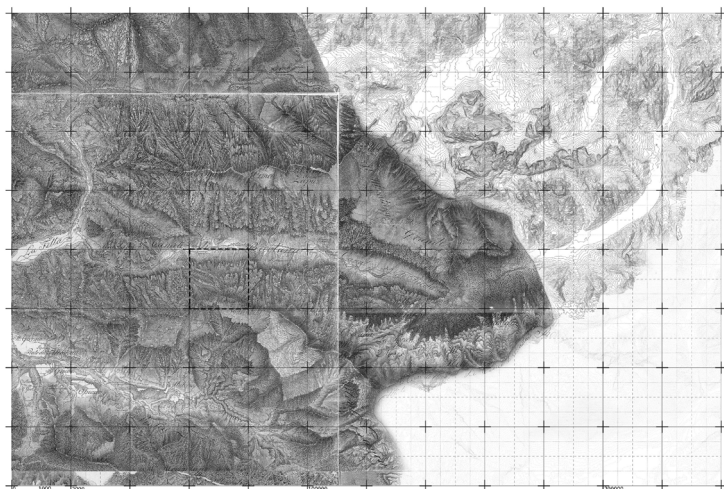


Fig. 5. Ritaglio della carta austriaca Kriegskarte che inquadra la val Raccolana, collocata all'interno dell'attuale territorio del Friuli-Venezia Giulia.

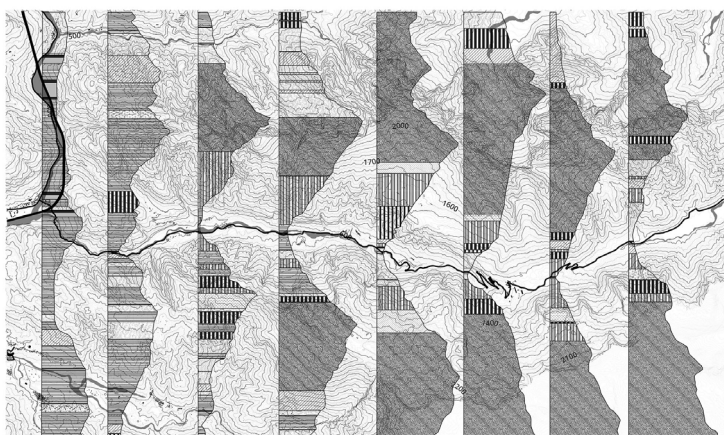


Fig. 6. Sezioni della val Raccolana, racchiusa tra ripidi versanti e attraversata da reti stradali e il corso d'acqua del Torrente Raccolana.

tale vantaggio sugli altri borghi, è risultato essere la prima vittima di spopolamento a seguito dei processi legati alla pianificazione del nuovo bacino idrico in programma. Procedendo lungo l'asse vallivo, si incontrano Saletto e, più a Est, i borghi di Piani di qua e Piani di là, anch'essi caratterizzati da un avanzato processo di spopolamento. La progressiva espansione della copertura boschiva, costituita principalmente da faggio, tiglio, betulla, carpino e pino nero, accompagna e intensifica tale dinamica, contribuendo alla trasformazione del paesaggio e al consolidamento delle condizioni di isolamento.

In questo contesto, la marginalità che si testimonia nella val Raccolana emerge come esito congiunto di fattori concatenanti:

l'orientamento della valle, responsabile di prolungate condizioni di ombra; la morfologia severa, che ha limitato lo sviluppo di attività agricole stabili; e la tardiva infrastrutturazione dei servizi essenziali, con l'arrivo dell'elettricità solo negli anni Settanta e della rete telefonica nel decennio successivo.

L'interazione di tali elementi definisce uno degli strati più fragili della visualizzazione descrittiva della montagna del Friuli: quello costituito dai nuclei marginali e dagli insediamenti abbandonati, indispensabili per interpretare le dinamiche di trasformazione territoriale e la memoria storica sedimentata nelle valli.

Un caso emblematico è costituito da Chiout degli uomini, in prossimità dei nuclei di Potocco e Saletto. Il toponimo, di origine friulana, deriva da chiout, che indica un luogo chiuso o recintato; la specificazione "degli uomini", invece, rimanda al cognome storicamente predominante nel borgo. Durante la fase di pianificazione della diga, quasi tutti gli abitanti furono trasferiti nelle valli circostanti, ad eccezione dell'ultima residente, che abbandonò definitivamente il villaggio la sera del terremoto del 1976.

Da allora, l'insediamento è in completo abbandono: fuori dalle mappe correnti, inglobato da un bosco di neoformazione e ridotto a un insieme di ruderi che documentano con chiarezza le dinamiche di spopolamento e marginalizzazione tipiche di questa porzione della montagna del Friuli.

Oggi il sito si presenta come un insieme di macerie e resti di una ventina di edifici, accessibili attraverso un sentiero ormai quasi del tutto invaso dalla vegetazione. I muri sopravvissuti al sisma del 1976 e all'avanzare del bosco, che affonda le radici nelle strutture in rovina, testimoniano un patrimonio costruttivo caratterizzato da murature in pietra e mattoni con stretti camminamenti che si aprivano su prati un tempo adibiti al pascolo (Figg. 7-8).



Fig. 7. Fotografie dei ruderi del borgo abbandonato di Chiout degli uomini.

La visione romanticizzata del bosco come spazio incontaminato e sacro risulta relativamente recente e non considera il ruolo storicamente produttivo del bosco quale infrastruttura territoriale. Per secoli, infatti, esso è stato regolato, abitato e utilizzato collettivamente (usi civici, pascoli, legnatico). I boschi cedui, gestiti con rotazioni regolari, fornivano combustibile, pali e travi; le riserve di legname per la costruzione navale e per la produzione di carbone erano parte di un sistema condiviso e dinamico (Figg. 9-10).

Oggi la sfida consiste nel coniugare il rispetto ambientale con una gestione attiva e consapevole del patrimonio forestale. Il marcato incremento della superficie boschiva, frutto dell'abbandono agricolo e pastorale avvenuto nel corso del secondo dopoguerra, ha portato alla presenza di vaste aree non gestite, incolte, spesso inaccessibili e prive di presidio umano, con conseguenti condizioni di fragilità legate a incendi, dissesti e perdita di biodiversità culturale.

In un contesto caratterizzato dalla fragilità dei territori montani marginali del Friuli, il progetto di architettura, e attraverso il paesaggio, può assumere la funzione di strumento critico e operativo, offrendo una matrice composta, integrata e consapevole. Tale approccio diventa essenziale laddove le condizioni dell'abitare non risultano più riproducibili secondo i modelli preesistenti, rendendo necessario elaborare nuove forme fondate su interventi progettuali capaci di delineare scenari futuri plausibili e coerenti con le specificità ambientali, sociali e culturali del territorio (Rossi et al., 1985).



Fig. 8. Fotografia del prato che si apre alle spalle del borgo abbandonato di Chiout degli uomini.

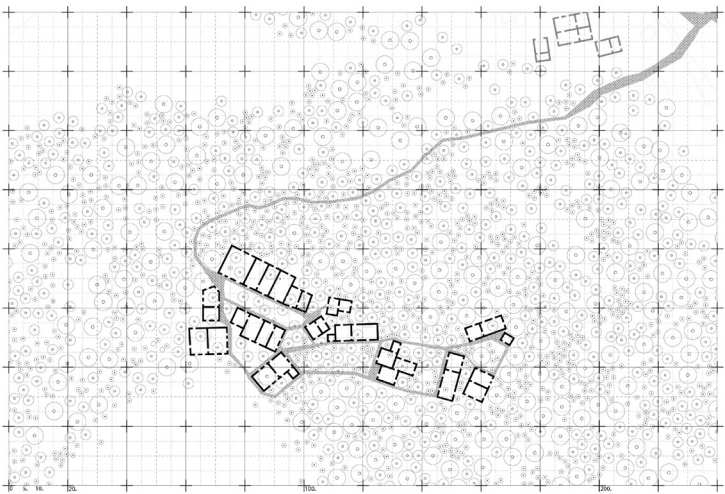


Fig. 9. Pianta degli edifici del borgo abbandonato di Chiout degli uomini all'interno del bosco di neoformazione.

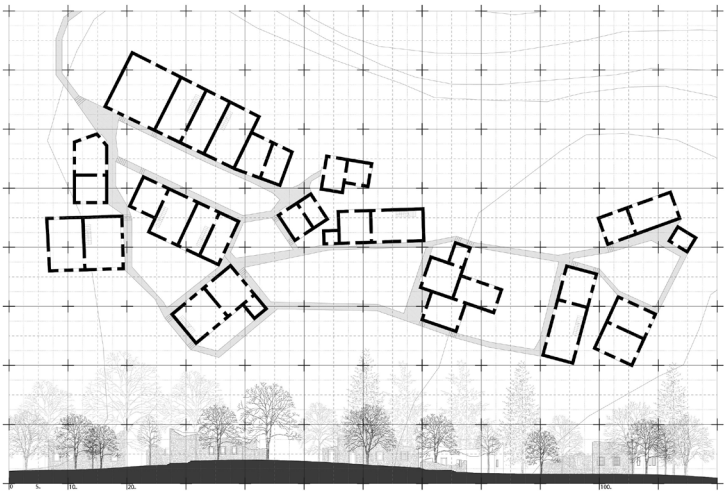


Fig. 10. Attacco a terra del borgo abbandonato di Chiout degli uomini e restituzione del prospetto dei ruderi.

La ricerca Borghi-Boschi propone dunque scenari progettuali in cui i borghi marginali, oggi abbandonati e inglobati da boschi di neoformazione, possano essere reintegrati in un sistema che metta in relazione la risorsa legno e il progetto di architettura quale strumento interpretativo di luoghi e contesti. Tale approccio risponde alla crescente pressione sulle risorse naturali, al consumo di suolo e alla diffusione di aree antropizzate dismesse, collocando il tema del riuso e dell'intervento sull'esistente al centro del dibattito architettonico. La montagna friulana diviene così laboratorio di sperimentazione per forme di progettualità capaci di valorizzare

pratiche dell'abitare distanti dalle dinamiche della città contemporanea (Zecchin, 2012; Bindi, 2025).

L'elaborazione di una matrice progettuale, concepita come guida metodologica per orientare strategie e azioni di cura e trasformazione dei luoghi, costituisce un passaggio fondamentale per la costruzione di uno strumentario adattabile ai diversi casi studio. In questa prospettiva, il progetto Borghi-Boschi promuove una rete di conoscenze e accresce la cultura legata al legno, elaborando outils replicabili in contesti fragili analoghi e contribuendo alla verifica della ricerca nel territorio attraverso i suoi attori. Nonostante la percezione diffusa della montagna come realtà marginale rispetto alle aree pianeggianti, il contesto friulano si mostra come un laboratorio di opportunità per l'architettura, il paesaggio e la cultura in senso lato.

Note

[1] Il saggio è ideato e condiviso in tutte le sue parti dagli autori.

[2] La ricerca "Borghi-Boschi. Strumentario progettuale di cultura del legno per rigenerare architetture e paesaggi fragili della montagna friulana" è svolta all'interno del Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura dell'Università degli Studi di Udine nell'ambito del "Progetto di Ateneo ex L.R. 34 art. 5 c. 29-33, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Finanziamento anno 2024", partner aziendale Cluster Legno Arredo e Sistema Casa FVG S.r.l. Consortile. Responsabile scientifico: Luca Zecchin; assegnista di ricerca: Ilenia Iuri.

[3] È luogo comune, infatti, attribuire alle figure del margine un'accezione negativa: ciò che sta al margine

di qualcosa è detto emarginato, di secondaria importanza, non essenziale, appartenente a un luogo dove si accumulano scarti.

[4] I borghi abbandonati rilevati nei diversi sopralluoghi fatti durante la ricerca a partire dalla ricerca bibliografica, sono attualmente ventinove: Chiout degli uomini (val Raccolana); Pedrobac e Cisgne (valli del Natisone); Riulade, Moggessa di qua e Moggessa di là (Carnia); Palcoda; Pecolat; Tronconere; Posplata; Coleiba; Sislan; Chisalizza; Dolacis; Pascalon; Mosareit; Case val Parmieda; Chiaschiarmas; Siriviella; Nuvris; Malandrai; stalle di Cor; Flors; Cialciars; Frasseneit di sopra; Frasseneit di sotto; Tamar; Livignona; Vuar (Dolomiti friulane secondarie).

Riferimenti Bibliografici

Barbera, F., & De Rossi, A. (2021). *Metromontagna: Un progetto per riabitare l'Italia*. Doncelli Editore.

Bindi, L., (2025). *Territori in movimento: Ri-gener-azioni in aree fragili*. Donzelli Editore.

Callegari, G, De Rossi, A., Pace, S. (2006). *Paesaggi in verticale. Storia, progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*. Marsilio.

Daltin, M. (2012). *I piedi sul Friuli: viaggio tra lune, borghi e storie dimenticate*. Biblioteca dell'Immagine.

Gubert, R. (1989). *Ruralità e marginalità. Tre aree alpine a confronto*. Franco Angeli.

Lucatelli, S., & Luisi, D., & Tantillo, F. (2022). *L'Italia lontana: Una politica per le aree interne*. Donzelli Editore.

Rossi, A., Bosshard, M., Consolascio, E. (1985). *La costruzione del territorio: uno studio sul Canton Ticino*. Clup.

Von Zach, A., (2005). *Kriegskarte, 1798-1805: il ducato di Venezia nella carta di Anton von Zach = das Herzogtum Venedig auf der Karte Antons von Zach*. Fondazione Benetton Studi Ricerche.

Zecchin, L. (2012). *L'architettura degli spazi marginali. Un approccio metodologico per i territori della bassa e media montagna / Marginal Spaces Architecture. A methodological approach for the territory of the low and medium mountain*. Trento University Press.

Luca Zecchin, Ilenia Iuri

Università degli Studi di Udine

Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura

luca.zecchin@uniud.it; ilenia.iuri@uniud.it

Nisida e il Lazzaretto scomparso: immagini sistemiche di un paesaggio ‘ferito’

Ornella Zerlenga, Margherita Cicala, Riccardo Miele, Vincenzo Cirillo

Il contributo propone un’analisi sistemica sull’evoluzione del Lazzaretto ‘Vecchio’ di Nisida, architettura oggi scomparsa e originariamente ubicata sullo scoglio di Chiuppino, tra l’isola di Nisida e la costa di Bagnoli. Tale contesto, tradizionalmente riconducibile all’immaginario del *locus amoenus*, si configura oggi come paesaggio ferito, esito di processi di antropizzazione che ne hanno progressivamente ridefinito morfologia, significati e relazioni. Obiettivo del lavoro è indagare come le fonti iconografiche possano essere rilette quali strumenti attivi di visualizzazione. La ricerca si fonda su una lettura diacronica delle principali fonti iconografiche – disegni di progetto, vedute e fotografie – assunte come sistema di rappresentazioni attraverso cui rendere leggibili i processi di trasformazione che hanno determinato, da un lato, la perdita di un significativo patrimonio architettonico e, dall’altro, una profonda riconfigurazione degli assetti paesaggistici.

La lettura integrata delle fonti consente di riconoscere nel Lazzaretto una struttura stratificata, in cui permanenze, trasformazioni e demolizioni si rendono intelligibili attraverso l’analisi delle fonti. La visualizzazione si configura pertanto come operazione critica che, attraverso pratiche interpretative, mette in evidenza discontinuità, lacune e processi trasformativi che hanno interessato tanto le strutture del Lazzaretto quanto il sistema paesaggistico di cui esso costituiva parte integrante.

Nisida
Lazzaretto Vecchio
Fonti iconografiche
Paesaggio ferito
Architettura scomparsa

Introduzione

Il contributo analizza il Lazzaretto di Nisida come dispositivo critico per indagare le modalità di rappresentazione del paesaggio nel tempo, assumendo il disegno come strumento interpretativo di contesti trasformati e parzialmente perduti (Zerlenga, 2008). In tale quadro, particolare rilievo assume il Lazzaretto ‘Vecchio’, oggi scomparso, la cui vicenda è strettamente connessa alle dinamiche evolutive del sistema territoriale.

Nonostante le dimensioni ridotte e la posizione marginale, lo scoglio di Chiuppino – emergenza tufacea tra Nisida e la costa di Bagnoli – assume progressivamente un ruolo strategico nelle dinamiche insediative e infrastrutturali dell’area costiera. Esso si configura come elemento di cerniera tra isola, terraferma e sistema litoraneo, evolvendo da semplice emergenza naturale a nodo di connessione e supporto per processi di infrastrutturazione (Zerlenga & Cennamo, 2014; Zerlenga et. al., 2014).

In tale contesto si colloca, in età moderna, la costruzione del Lazzaretto Vecchio, istituito dal XVII secolo come presidio sanitario per lo spurgo delle merci e l’isolamento degli equipaggi. La scelta localizzativa risponde a esigenze di separazione e controllo, sfruttando la configurazione geografica del sito in oggetto, che si definisce come dispositivo territoriale liminale, funzionale alla gestione delle emergenze epidemiche e integrato nei circuiti dei traffici marittimi (Cardone, 1992, pp. 36-38). Le trasformazioni successive – dalla realizzazione ottocentesca del sistema porto-lazzaretto, passando agli interventi novecenteschi di connessione con la terraferma, fino alla dismissione delle strutture architettoniche del Chiuppino – segnano il passaggio da luogo di isolamento a infrastruttura di connessione. Ne deriva una complessa stratificazione di processi e trasformazioni, oggi ricostruibile attraverso fonti eterogenee, tra cui la produzione iconografica (cartografie, vedute, e fotografie), che assume un ruolo centrale sia come testimonianza delle fasi evolutive del Lazzaretto sia come strumento interpretativo dei processi di trasformazione del paesaggio (Cirillo & Miele, 2024).

In tale prospettiva, non è soltanto la perdita di un significativo patrimonio architettonico ad emergere, ma anche la progressiva alterazione di un paesaggio tradizionalmente riconducibile all’immaginario del *locus amoenus*, che si configura oggi come paesaggio ferito, esito di numerosi processi di antropizzazione

che ne hanno ridefinito morfologia, significati e relazioni (fig. 1) (Discepolo 2001; Zerlenga, 2001).

Alla luce di tali premesse, il presente contributo propone una lettura storico-critica del complesso basata su un'analisi integrata delle fonti rinvenute (Cirillo & Cicala, 2024; Cardone et al., 2016), in cui la rappresentazione è assunta come dispositivo conoscitivo in grado di restituire struttura ed evoluzione di un sistema paesaggistico e architettonico complesso.

Il Lazzaretto si configura pertanto come parte di un paesaggio costruito la cui comprensione trascende la dimensione materiale, articolandosi attraverso tracce, rappresentazioni e processi trasformativi che ne hanno progressivamente ridefinito la leggibilità (Zerlenga et al., 2023; Zerlenga et al., 2016).



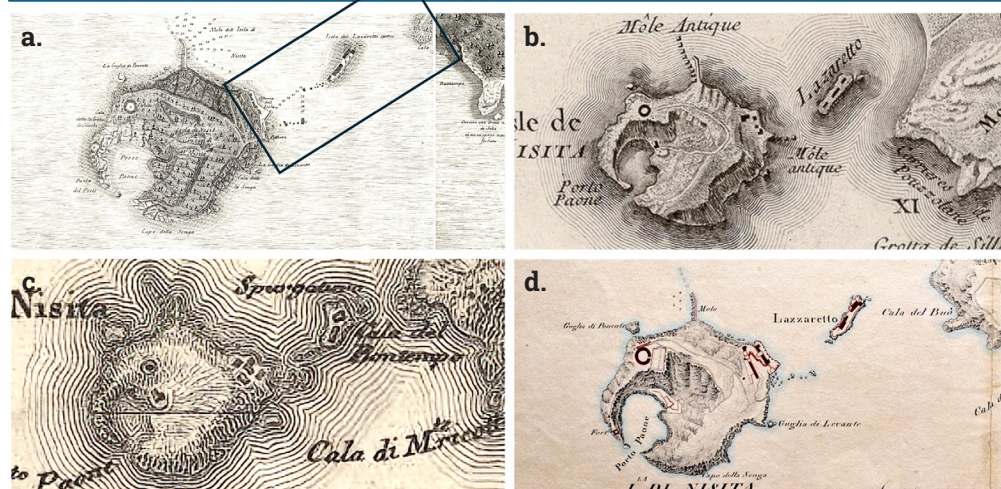
Fig. 1. Configurazione dell'isola di Nisida (Na) e dello scoglio di Chiappino allo stato attuale. Elaborazione a cura degli autori.

Il lazzeretto fra Seicento e Settecento: l'isolamento

Il lazzeretto del Chiuppino si configura fin dalle origini come un dispositivo insediativo di modeste dimensioni, destinato a rispondere a esigenze sanitarie specifiche ma inserito in una più ampia logica territoriale che coinvolge l'area flegrea e, in particolare, il sistema insulare gravitante intorno a Nisida. Sin dall'epoca romana, la galleria artificiale che attraversa lo scoglio – oggi nota come Grotta del Lazzeretto, lunga circa 128 metri e attualmente semi-sommersa – doveva trovarsi in condizioni emerse e costituire verosimilmente un'infrastruttura di servizio collegata al sistema portuale di Nisida (Ferrari & Lamagna, 2011; Pipino, 2024).

Tra le vicende che interessano questo contesto, l'edificazione del lazzeretto rappresenta un passaggio significativo nella progressiva strutturazione degli strumenti di controllo sanitario della città di Napoli (Ferri Missano, 1987; Cardone, 1992; Discepolo, 2001). Già alla fine del XVI secolo viene individuato per la realizzazione di un lazzeretto mercantile il cosiddetto Scoglio del Chiuppino (De Lorenzo, 1907, pp. 12–13), situato tra la spiaggia di Bagnoli e l'isola di Nisida e strettamente connesso alle dinamiche insediative e produttive dell'area tra Posillipo e Nisida (Caccioppoli, 2020). Nel 1593 la città di Napoli acquisisce l'isolotto con l'esplicito intento di destinarlo a lazzeretto per il deposito e la quarantena delle merci provenienti da luoghi sospetti di contagio (Pascale, 1796, p. 85). La decisione, promossa dagli organi civici cittadini nell'ambito del Vicereame spagnolo, non si traduce tuttavia nella realizzazione immediata di un impianto unitario: per diversi anni il progetto resta inattuato, le strutture di Nisida continuano a essere affittate e si ricorre a soluzioni provvisorie.

Una svolta si registra nel 1619, quando il riaccutizzarsi del rischio epidemico nel Mediterraneo – in particolare per la diffusione della peste in Sicilia – induce le autorità napoletane a riconoscere l'insufficienza del lazzeretto di Posillipo nel fronteggiare eventuali emergenze sanitarie (Cardone, 1992, p. 32). Gli Eletti della città deliberano quindi la costruzione di un nuovo lazzeretto sullo scoglio del Chiuppino (Carletti, 1787, p. 3), realizzato tra il 1626 e il 1628 (Nappi, 1980, pp. 13, 40). L'impianto si configura come un organismo fondato su una netta distinzione tra le strutture site sullo scoglio del Chiuppino – destinate alle pratiche di quarantena – e l'isola di Nisida, utilizzata come punto di ancoraggio e supporto logistico (Haller, 1822, p. 22).



Il lazaretto entra pienamente in funzione in occasione della peste del 1656 e continua a essere utilizzato, con interventi di manutenzione e adattamento, nei decenni successivi. Tra Viceregno e prima età borbonica, la crescente strutturazione delle Deputazioni della Salute e il rafforzamento del controllo portuale ne determinano un uso più sistematico, accompagnato da miglioramenti funzionali. Tali interventi non modificano tuttavia l'impianto originario: la limitata estensione dello scoglio del Chiuppino impedisce ampliamenti significativi e rende antieconomici interventi strutturali più ambiziosi. Ne deriva un processo di adattamento progressivo che, pur prolungando l'operatività del lazaretto, non ne risolve le criticità strutturali. In questa fase, in assenza di una

Fig. 2. Topografie dell'agro napoletano, dettagli di Nisida: a. Duca di Noja, 1775 (Hertziana); b. M. & F. De La Vega, 1778 (Gallica. fr); c. A. R. Zannoni, 1793 (e-rara); d. Anonimo, 1800-1825 ca. (BNN, Ba 21b/49, acquisizioni fotografiche di M. Lettiero e D. Petagna).

documentazione grafica diretta delle fabbriche del Chiuppino, la condizione di isolamento del complesso e la sua relazione con il contesto insulare risultano indirettamente leggibili nella produzione iconografica compresa tra XVIII e XIX secolo. La Carta del Duca di Noja (1775) e le successive rappresentazioni topografiche, tra cui la Carta del Rizzi-Zannoni (1793), documentano la posizione strategica di Nisida nel sistema costiero (fig. 2), mentre le piante di primo Ottocento – in particolare quelle di Benedetto Marzolla (1825) – restituiscono con maggiore precisione il rapporto tra il lazaretto, la costa di Bagnoli e il sistema portuale, evidenziando una configurazione ancora isolata ma già oggetto di una progressiva razionalizzazione spaziale (fig. 3).

Tale assetto trova ulteriore riscontro nelle coeve rappresentazioni vedutistiche che – pur nei limiti intrinseci di una restituzione inevitabilmente filtrata dalla soggettività dell'autore – consentono di cogliere la consistenza volumetrica e l'articolazione morfologica



Fig. 3. a. Benedetto Marzolla, Nisida, rilevata alla scala 1:4000, 1825, f.2, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ba 30/6/1-2, dettaglio; b. Benedetto Marzolla, Pianta topografica dell'isola di Nisida: lazaretto, Punta di Coroglio e Spiaggia di Bagnoli. Parte Orientale Isola di Nisida, rilevata alla scala 1:4000, 1825, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ba 5c/41, dettaglio. Acquisizioni fotografiche a cura di M. Lettiero e D. Petagna.

delle fabbriche nella loro configurazione originaria. Dalla veduta di Gaspar Van Wittel (1699-1702), fino a quelle di Gaspar Butler (1735) e Tommaso Ruiz (1700-1750 ca.), emerge con sostanziale coerenza una configurazione insediativa costituita da due corpi di fabbrica distinti ma funzionalmente integrati, disposti longitudinalmente lungo l'intera estensione dello scoglio (fig. 4). Tale assetto prevedeva un'occupazione pressoché totale della superficie disponibile, con la sola eccezione di uno stretto camminamento sul margine orientale. L'edificio rivolto verso Coroglio si sviluppava su due livelli principali sormontati da un piano attico, mentre quello orientato verso Nisida si articolava su due livelli fuori terra. All'estremità dello scoglio, in direzione di Nisida, le rappresentazioni restituiscono inoltre la presenza di un'apertura ad arco, verosimilmente connessa alle operazioni di imbarco e sbarco di merci ed equipaggi.

A confermare il susseguirsi degli interventi di ammodernamento nella metà del Settecento, attribuiti al Carletti (Cardone, 1992, p. 33), interviene la veduta di Giuseppe d'Aloja del 1760. Il confronto con le rappresentazioni precedenti, se da un lato non evidenzia trasformazioni sostanziali nelle fabbriche rivolte verso Coroglio – se

Fig. 4. a. Caspar Van Wittel, *Gezicht op de Golf van Napels waar verschillende grote en kleine schepen varen*, 1699-1702; b. Gaspar Butler, *Porto di Mahon, Minorca*, 1735 (denominazione originaria errata); c. Tommaso Ruiz, *Il golfo di Pozzuoli*, prima metà del XVIII secolo.



non l'assenza del piano attico – dall'altro consente di riconoscere una significativa riconfigurazione dell'edificio orientato verso Nisida, ora restituito come un organismo edilizio unitario sviluppato su un unico livello, sormontato da una copertura piana, articolata in corrispondenza delle aperture mediante volte a botte funzionali all'introduzione di lucernari in asse con gli accessi (fig. 5).

**Il lazzeretto fra Ottocento e Novecento:
l'integrazione e la perdita**

Nel corso dell'Ottocento la riorganizzazione del sistema portuale e sanitario dell'area di Nisida si sviluppa attraverso interventi tecnici coerenti che segnano il passaggio da un dispositivo insulare isolato a un'infrastruttura articolata e integrata. Il processo si radica già in epoca murattiana, quando emerge per la prima volta l'idea di superare la separazione fisica tra lo scoglio del Chiuppino e l'isola di Nisida (Ferri Missano, 1987, pp. 65-66).

Nel 1814 Gioacchino Murat promulga infatti un decreto, volto ad «accrescere e rendere più florido il commercio di mare» (Bullettino delle leggi del Regno di Napoli, 1814, p. 93), che prevede la ristrutturazione

Fig. 5. a. Aloja Giuseppe, *Veduta del golfo di Baja, e di Pozzuolo, alla di cui imboccatura si ravvisano le tre isole di Nisida, di Procida, e d'Ischia come si vede dai Bagnoli*, 1760. b. Tommaso Ruiz, *A panoramic view of the Gulf of Pozzuoli*, 1750 ca.



turazione del lazzeretto e la realizzazione di un collegamento stabile tra lo scoglio di Chiuppino e Nisida mediante un molo, sancendo così un passaggio decisivo nella trasformazione del lazzeretto. Il decreto dispone inoltre l'istituzione sull'isola di un lazzeretto 'sporco', destinato alle merci sospette (De Fazio, 1826). Sebbene non attuato nell'immediato, questo indirizzo progettuale definisce con chiarezza un principio destinato a orientare gli sviluppi ottocenteschi, fondati sull'integrazione fisica e funzionale tra il lazzeretto e Nisida per un più efficace controllo sanitario e il potenziamento dei traffici marittimi.

È in questo quadro che, a partire dagli anni Venti del XIX secolo e in linea con quanto previsto da Gioacchino Murat, Nisida viene individuata come possibile sede di un nuovo porto e di un lazzeretto di nuova concezione: non più destinato al ricovero dei

malati, ma configurato come lazzeretto 'semisporco', capace di accogliere bastimenti e merci provenienti da aree a rischio (Cardone, 1992, p. 38). Alla stessa logica risponde anche la proposta di istituire un porto franco, a conferma della stretta interdipendenza tra dimensione sanitaria ed economica (De Ritis, p. 25).

Il primo a tradurre queste istanze in un programma organico è l'ingegnere Giuliano De Fazio, ispettore generale delle Acque e delle Strade, incaricato nel 1832. Il suo progetto prevede un sistema integrato porto-lazzeretto, fondato su una rigorosa organizzazione dello spazio, marittimo e terrestre (Cardone, 1992, p. 39). Con il sopraggiungere di una nuova epidemia di colera, si optò per il recupero del lazzeretto del Chiuppino – sopraelevato con sei nuovi magazzini – rispetto all'ipotesi iniziale di utilizzare l'antica torre di Nisida, già adibita a bagno penale. Un riscontro visivo della nuova configurazione è offerto dalla veduta incisa da Salvatore Puglia per *Poliorama Pittoresco* (1844) e da un'anonima incisione per *Illustrated News* (1856) (fig. 6). Entrambe restituiscono, da un punto di vista ravvicinato, la riconfigurazione del complesso.

L'edificio verso Nisida appare ora articolato su tre piani fuori terra con copertura a doppia falda, in coerenza con la sopraelevazione promossa da Giuliano De Fazio; il nucleo verso Coroglio si configura ora come un'aggregazione di corpi di diversa altezza, prevalentemente a terrazza, ad eccezione di una struttura minore rivolta verso Posillipo, coperta a falde.

Parallelamente, si avviarono gli interventi di riorganizzazione del sistema portuale: da un lato, il potenziamento del molo di Ponente, ottenuto attraverso il recupero e la sopraelevazione delle strutture preesistenti; dall'altro, la realizzazione del nuovo molo di Levante, concepito come prolungamento verso lo scoglio del Lazzeretto, con l'obiettivo di ampliare e al contempo proteggere l'approdo.

Tale fase progettuale trova puntuale riscontro nella produzione grafica tecnica, all'interno della quale il sistema porto-lazzeretto viene definito attraverso piante, sezioni e prospetti. In questo quadro, la pianta incisa nel 1838 da Antonio Rossi assume un valore significativo (fig. 7), in quanto isola e restituisce la maglia dei piloni quale struttura fondativa dell'intero impianto portuale, rendendo leggibile, in particolare, il rapporto tra le preesistenze di età romana e le necessarie integrazioni progettuali.

Dopo la morte di Giuliano De Fazio (1834), il cantiere proseguì con Ercole Lauria e Alessandro Giordano, che completarono l'estensione del molo di Levante fino al collegamento con il Chiup-

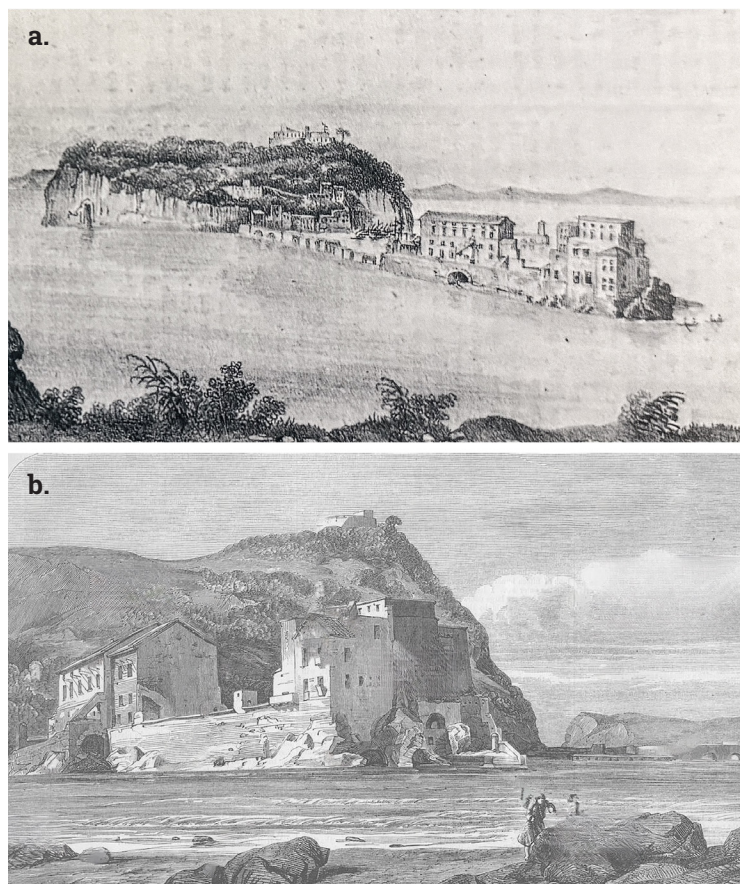


Fig. 6. a. Salvatore Puglia, *Veduta del golfo di Baja presa uscendo da un tratto incassato della nuova strada di Coroglio*. Fonte: Cardone, 1992, p. 39); b. *Nisida*. Fonte: *Illustrated Times*, 1856.

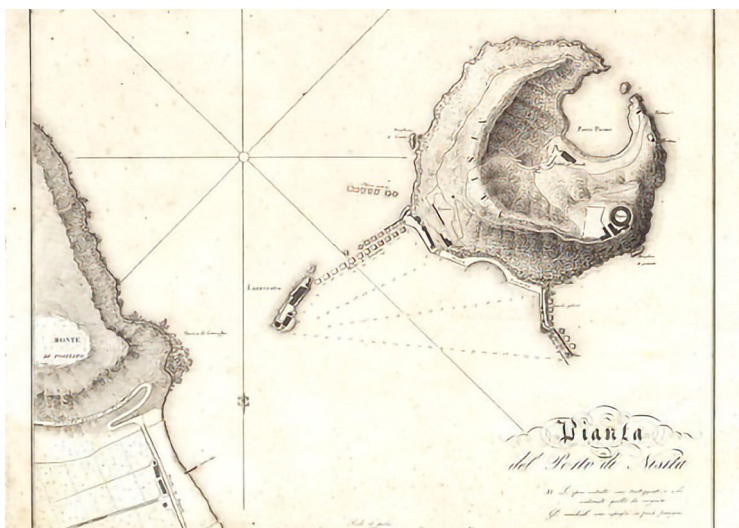


Fig. 7. *Pianta del Porto di Nisita*, incisa nel 1838 da Antonio Rossi, inserita nella memoria di Vincenzo de Ritis 'Il Porto di Nisita'. (Cardone 1992, p. 17).

pino introducendo tuttavia una significativa variante: il proseguimento della sola fila interna dei piloni, già impostata, realizzando i nuovi elementi fino allo scoglio del Lazzaretto e lasciando quelli esterni come dispositivi isolati di protezione dal moto ondoso. I lavori, protrattisi per oltre un decennio, definirono l'assetto portuale e sanitario dell'isola, pur interrompendosi nel 1847 con la struttura del sistema ormai delineata (Maiuri, 1856, pp. 10-15).

Dopo alcuni anni di interruzione, durante i quali le strutture portuali subirono danni dovuti al moto ondoso, il progetto fu ripreso nei primi anni Cinquanta del secolo. Nel 1852 il governo borbonico avviò nuovi studi per il completamento del porto e la realizzazione di un lazzeretto 'semisporco' di maggiore capacità, affidando l'incarico a Antonio Maiuri. Nel 1853 egli presentò due progetti distinti: uno per il consolidamento delle opere portuali esistenti e uno per il nuovo lazzeretto, concepito in continuità con le strutture già presenti al Chiuppino. I lavori presero avvio nel 1855 con il restauro del molo di Levante e di tratti di banchina danneggiati, seguiti dalla riorganizzazione dell'intero assetto portuale attraverso il rafforzamento dei moli, la parziale chiusura dei trafori e l'ampliamento delle banchine per i nuovi edifici del lazzeretto. Il porto di Nisida si configurò così come bacino funzionalmente dedicato alla quarantena, completando e ridefinendo il sistema porto-lazzeretto avviato nella fase precedente (Maiuri, 1856, pp. 17-28).

Il sistema così definito nella sua fase matura, tanto sul piano progettuale quanto su quello realizzativo, trova un immediato riscontro nelle rappresentazioni iconografiche tra XIX e XX secolo, che ne restituiscono la progressiva traduzione in immagine e, al contempo, ne documentano le successive trasformazioni fino alla perdita del complesso. Le piante generali e i disegni del porto restituiscono infatti una configurazione ormai stabilizzata (fig. 8), un esempio ne è la *Pianta dell'isola di Nisida*, tavola di progetto a

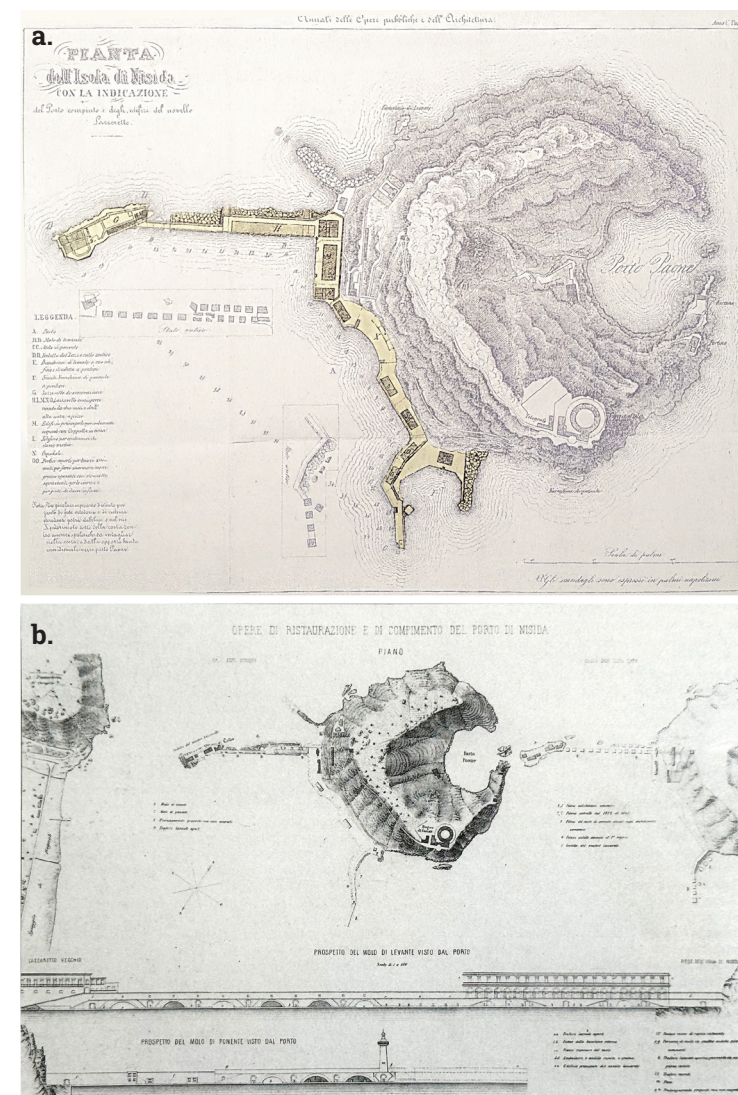
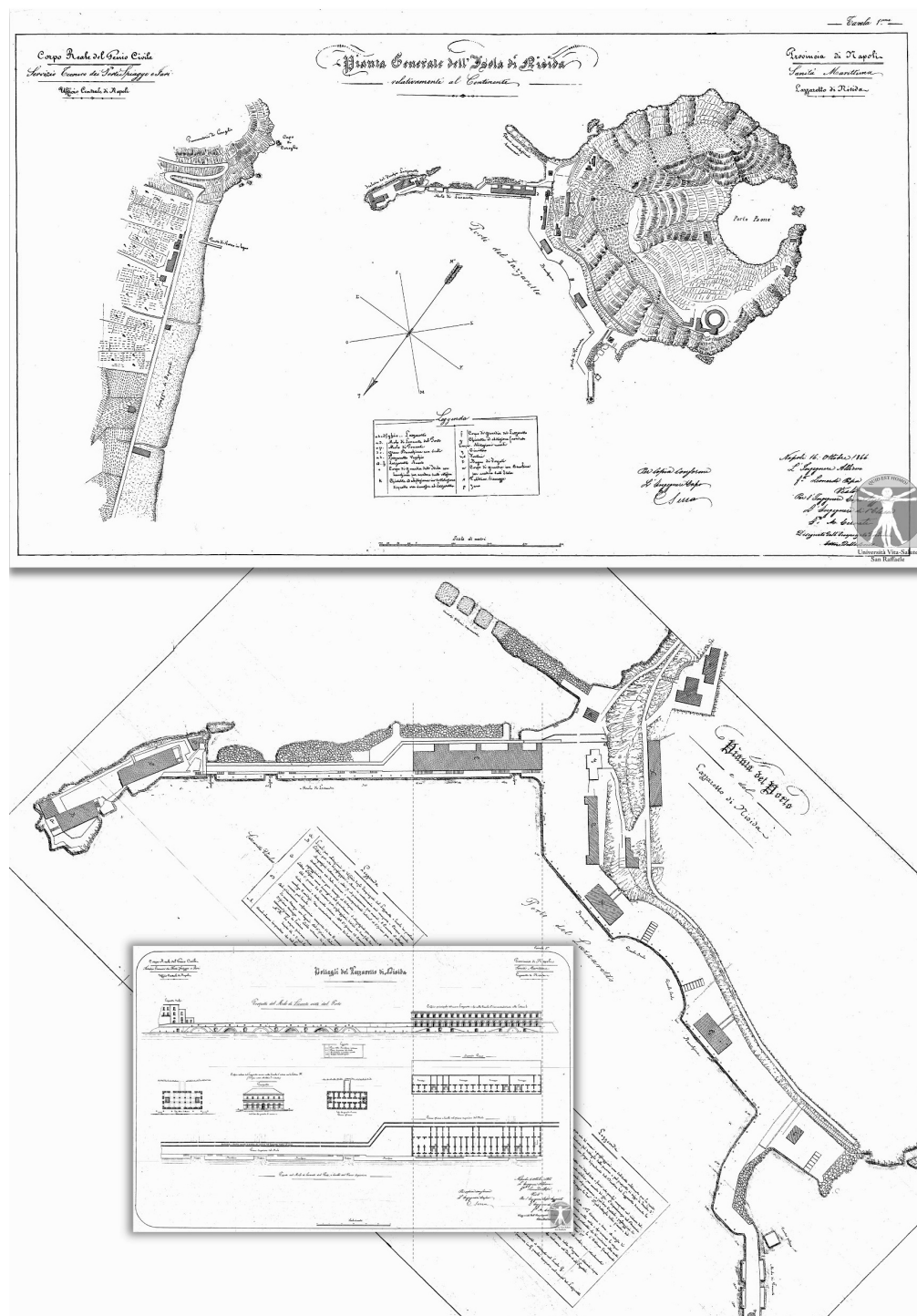


Fig. 8. a. Tavola allegate alla relazione tecnica del Maiuri *Delle opere intese [...] un lazzeretto semisporco: Pianta dell'isola di Nisida con la indicazione del porto compiuto e degli edifice del novello lazzeretto*. Fonte: Cardone, 1992, p. 40; b. *Opere di restaurazione e di compimento del porto di Nisida*. Fonte: Cardone, 1992, p. 45.



corredo della memoria tecnica del Maiuri (Maiuri, 1856) o le tavo-
le tecniche del *Corpo Reale del Genio Civile* del 1866, in cui il rap-
porto tra architettura e infrastruttura si traduce in un'organizza-
zione spaziale ormai coerente e definita (fig. 9).

Parallelamente, la diffusione di fotografie e cartoline di viaggio
inaugura un processo sistematico di documentazione e riconosci-
mento delle trasformazioni novecentesche. In tale contesto, le car-
toline dedicate a Nisida assumono un valore che eccede la mera
dimensione illustrativa, configurandosi come dispositivi di co-
struzione e diffusione dell'identità visivo-culturale del paesaggio
(Cirillo & Cicala, 2024, p. 260) e, al contempo, come strumenti di
lettura critica funzionali al riconoscimento e alla ricostruzione
diacronica delle sue trasformazioni.

Se gli interventi ottocenteschi dell'ingegnere Antonio Maiuri
avevano definito, attraverso il collegamento tra lo scoglio del
Chiuppino e l'isola di Nisida, il sistema porto-lazzaretto, le succes-
sive trasformazioni – dall'installazione dell'idroscalo dell'Aero-
nautica Militare nel 1926 all'insediamento dell'Accademia Aero-
nautica nel 1945 – resero necessario un più efficiente



Fig. 9 (a pag.
precedente).
REGNO DELLE DUE
SICILIE PROGETTO
DELL'AMPLIAMENTO
DEL LAZZARETTO
DI OSSERVAZIONE DI
NISIDA DEL 1866: Pianta
generale dell'Isola
di Nisida; Pianta del
porto e del Lazzeretto
di Nisida; dettaglio del
Lazzeretto di Nisida.
Fonte: https://biblio.unisr.it/dd/contagio/docs/01_lazzeretti/gallery/slides/04_12.html

Fig. 10. Fotografie e
cartoline storiche
descrittive della
riconfigurazione
ottocentesca del
sistema porto-
lazzaretto, 1860-1920).



Fig. 11. Fotografie e cartoline storiche descrittive della realizzazione del pontile per il collegamento dell'isola di Nisida e lo scoglio del Lazzeretto alla terraferma, 1926-45.

collegamento con la terraferma. Ne derivò la realizzazione di un pontile che, in continuità con il tracciato esistente, sancì il definitivo superamento della condizione insulare.

In questo quadro, il *corpus* di fotografie e cartoline restituisce una vera e propria cronistoria per immagini, attraverso cui è possibile ricostruire sia la fase matura delle fabbriche del Lazzeretto (fig. 10), ormai stabilizzate nella loro configurazione architettonica, sia il progressivo avanzamento del collegamento alla terraferma. Tale processo si accompagna alla graduale dismissione e successiva demolizione dell'intero complesso, avviata dai corpi di fabbrica rivolti verso il Coroglio e successivamente estesa a quelli orientati verso l'isola, configurando un processo di trasformazione radicale che incide profondamente sulla leggibilità storica e paesaggistica del sito (Figg. 11-12). Nisida perde così il proprio statuto insulare e, con esso, il suo lazzeretto, sancendo – anche sul piano figurativo – l'esito di un paesaggio definitivamente 'ferito'.

Conclusioni

Il caso studio del Lazzeretto di Nisida evidenzia come le differenti forme di rappresentazione possano assumere un ruolo determinante nei processi di conoscenza di architetture scomparse e di pa-



Fig. 12. Fotografie e cartoline storiche descrittive del completamento collegamento della terraferma e della progressiva dismissione delle fabbriche del Lazzeretto di Nisida, 1940-1960 ca.

esaggi profondamente trasformati, configurandosi come dispositivi capaci di attivare letture critiche multilivello. Queste ultime risultano tanto più significative in presenza di una documentazione lacunosa o indiretta, laddove la ricostruzione diacronica degli interventi non può che fondarsi su tracce e deduzioni critico-interpretativi.

L'approccio sistemico adottato, basato sull'integrazione e sulla rilettura delle fonti iconografiche, ha consentito di riconoscere le principali fasi evolutive di un organismo architettonico ormai perduto, rendendo intelligibili relazioni spaziali, logiche insediative e dinamiche trasformative altrimenti difficilmente ricostruibili.

In tale prospettiva, la visualizzazione si configura come pratica interpretativa capace di operare sulle mancanze, trasformandole in elementi attivi del processo conoscitivo: discontinuità, assenze e sovrapposizioni emergono come tracce attraverso cui

leggere criticamente i processi di trasformazione che hanno interessato tanto il Lazzaretto quanto l'intero sistema costiero flegreo.

Il caso di Nisida mostra infatti come la progressiva integrazione infrastrutturale – culminata nella perdita dello statuto insulare e nella demolizione delle fabbriche del Chiuppino – abbia determinato non solo la scomparsa di un dispositivo architettonico, ma anche la trasformazione radicale di un paesaggio, oggi leggibile prevalentemente attraverso le sue rappresentazioni stratificate nel tempo. In questo senso, il paesaggio può essere definito ‘ferito’ non solo per la perdita fisica delle sue componenti identitarie, ma soprattutto per la frattura tra la sua configurazione originaria, la sua evoluzione storica e la sua percezione attuale.

In tale quadro, il Disegno, inteso come ambito disciplinare e come pratica della rappresentazione, si configura come dispositivo di sintesi critica, capace di restituire continuità interpretativa a un sistema ormai frammentario, rendendo nuovamente leggibili le relazioni tra architettura, infrastruttura e paesaggio e contribuendo, al contempo, alla costruzione di una memoria attiva dei luoghi.

Note

[1] Pur nella condivisione dell'impianto teorico e degli esiti della ricerca, la redazione dei singoli paragrafi è così attribuita. Il paragrafo *Introduzioni* è da attribuire ad Ornella Zerlenga e a Vincenzo Cirillo; il paragrafo *Il lazzaretto fra Seicento e Settecento*:

Bibliografia

Bullettino delle leggi del Regno di Napoli. (1814). Napoli: nella Stamperia Reale.

Caccioppoli, C. (2020). *Ma come fanno i marinai... durante le epidemie. Il purgatorio di Nisida* [PDF]. Museo delle Arti Sanitarie e Storia della Medicina di Napoli. http://www.museoartisanitarie.it/00_eventi/ma_come_fanno_marinai.pdf

Cardone, V. (1992). *Nisida. Storia di un mito dei Campi Flegrei*. Napoli: Electa Napoli.

Cardone, V., Zerlenga, O., & Cennamo, C. (2016). Architet-

l'isolamento a Margherita Cicala; il paragrafo Il lazzaretto fra Ottocento e Novecento: l'integrazione e la perdita a Riccardo Miele; il paragrafo Conclusioni è da attribuire congiuntamente a tutti gli autori.

ture della difesa a Nisida. In Verdiani, G. (ed.), *Defensive Architecture of the Mediterranean: XV to XVIII Centuries*, Vol. III, pp. 387-394.

Cirillo, V., & Cicala, M. (2024). Rappresentazioni multiforme del paesaggio di Nisida. In M. Valentino, A. Fusinetti, A. Ganciu (a cura di), *VL 2024 International Conference on Visualizing Landscape*. Alghero: Publica, pp. 254-269.

Cirillo, V., & Miele, R. (2024). Viewpoints on Nisida. Iconographic comparisons of views of the island. In G.

Islami & D. Veizaj (a cura di), *Defensive Architecture of the Mediterranean*, vol. XVII. Tirana: Universiteti Politeknik i Tiranës, pp. 483-490.

De Fazio, G. (1826). *Sistema generale dell'architetture de' lazzaretti*. Napoli: Tipografia Trani.

De Lorenzo, G. (1907). *Il cratere di Nisida nei Campi Flegrei: memoria*. R. Accademia delle Scienze Fisiche e Matematiche.

De Ritis, V. (1838). *Il porto di Nisida. Annali civili del regno delle Due Sicilie*, XVIII, 35, 5-25.

Discepolo, B. (2001). *Nisida, l'isola. L'ambiente, l'architettura, i progetti*. Napoli: Graffiti.

Ferri Missano, A. (1987). *Nisida*. Napoli: Edizione Circolo Nuova Italsider Bagnoli.

Haller, K. (1822). *Tableau topograhique et historique des isles d'Ischia, de Ponza, de Vandotena, de Procida et de Nisida du cap de Misène et du mont Pausilipe*. Imprimerie de Gabr. Porcelli.

Maiuri, A. (1856). *Delle opere intese a riparare e compiere il porto di Nisida ed a stabilirvi un lazzeretto semisporco*. Napoli: Tipografia Rusconi.

Nappi, E. (1980). *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656*. Edizione del Banco di Napoli.

Pascale, V. (1796). *Descrizione storico-topografico-fisica delle isole del regno di Napoli*. Presso Onofrio Zambraja.

Pipino, G. (2024, August 30). *La grotta sillana di Coroglio e la cripta napoletana. Errori, illazioni e precisazioni sulle due gallerie romane di Posillipo (e su quella di Nisida)*. Archeologia online - Archeomedia <https://www.archeomedia.net/giuseppe-pipino-la-grotta-sil-lana-di-coroglio-e-la-cripta-napoletana-errori-illazioni-e-precisazioni-sulle-due-gallerie-romane-di-posillipo-e-su-quella-di-nisida/>

www.archeomedia.net/giuseppe-pipino-la-grotta-sil-lana-di-coroglio-e-la-cripta-napoletana-errori-illazioni-e-precisazioni-sulle-due-gallerie-romane-di-posillipo-e-su-quella-di-nisida/

Zerlenga, O. (2001). Il rilievo architettonico e ambientale. In B. Discepolo (a cura di), *Nisida, l'isola. L'ambiente, l'architettura, i progetti*. Napoli: Graffiti, pp. 147-177.

Zerlenga, O. (2008). Mediterraneo rappresentato. In M. Giovannini & G. Ginex (a cura di), *Spazi e culture del Mediterraneo 2. Ricerca PRIN 2005-2007* (Vol. 1). Kappa Edizioni, pp. 517-533.

Zerlenga, O., Cennamo, C. (2014). Nisida, the memory of a myth. In C. Gambardella (a cura di), *Best practice in Heritage Conservation Management from the world to Pompeii | Le vie dei Mercanti, XII Forum Internazionale di Studi*, n° 46. Napoli: La scuola di Pitagora, pp. 1583-1593.

Zerlenga, O., Cennamo, C., Petrillo, S., Pignata, D., & Scognamiglio, C. (2014). Nisida: integrated and transdisciplinary survey for interpretation of sources. In C. Gambardella (a cura di), *Heritage and Technology. Mind, Knowledge, Experience | Le vie dei Mercanti, XIII Forum Internazionale di Studi*. Napoli: Ed. La scuola di Pitagora, pp. 2379-2388.

Zerlenga, O., Cennamo, C., Guida, G., Lettierio, M., Petagna, D., & Vasta, F. (2016). Nisida and its architectures. In C. Gambardella (a cura di), *World Heritage and Degradation. Smart Design, Planning and Technologies | Le vie dei Mercanti*, XIV Forum Internazionale di Studi*, Vol. 61. Napoli: La Scuola di Pitagora, pp. 1606-1615).

Ornella Zerlenga¹, Margherita Cicala¹, Riccardo Miele², Vincenzo Cirillo¹

¹Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

²Università Telematica San Raffaele Roma
Dipartimento di Promozione delle Scienze e della Qualità della Vita

ornella.zerlenga@unicampania.it, margherita.cicala@unicampania.it, riccardo.miele@uniroma5.it, vincenzo.cirillo@unicampania.it