

MARIA INES PASCARIELLO

FRAMMENTI DI NAPOLI
NAPLES AND ITS FRAGMENTS

Federico II University Press



fedOA Press

Maria Ines Pascariello

FRAMMENTI DI NAPOLI
NAPLES AND ITS FRAGMENTS

Federico II University Press



fedOA Press



Collana

Storia e immagine dei territori, dei centri urbani e delle architetture, 4

Direttore

Alfredo BUCCARO

I volumi pubblicati in collana vengono valutati preventivamente secondo i criteri di peer review previsti per le Collane di FedOAPress.

Consiglio scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Maria Ines Pascariello

Frammenti di Napoli / Naples and its fragments

Editing

Maria Ines Pascariello (progetto grafico)

Helizabeth Ann Fullerton, Claudine Houbart (traduzione dei capp. 1, 2, 3)

CLA - Centro Linguistico di Ateneo (traduzione del cap. 4)

© 2018 by Federico II University Press - fedOA Press

ISBN 978-88-6887-049-2

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Indice / Index

Presentazione / Preface	5
<i>Inia Pasqua Izzo</i>	
Introduzione / Introduction	9
15	Capitolo 1 / Chapter 1
	Immagine e identità / Image and identity
	1. La lettura della città
	The reading of the city
	2. A portata d'occhio
	Within eye sight
49	Capitolo 2 / Chapter 2
	<i>Andrea Maglio</i>
	Tra universale e particolare:
	Napoli e i suoi frammenti agli occhi dei viaggiatori stranieri
	Universal and particular:
	Naples and its fragments in the eyes of foreign travellers
69	Capitolo 3 / Chapter 3
	Un possibile sguardo / A possible view
81	Capitolo 4 / Chapter 4
	Frammenti disegnati / Drawing fragments
	1. Frammenti di volumi e superfici:
	la lettura calligrafica della scala di Palazzo Latilla, della Chiesa
	di Santa Maria di Caravaggio, degli ambienti del Complesso
	dei Pellegrini
	Volumes and surfaces in fragments:
	tracing a calligraphic gesture of the Palazzo Latilla's stairs,
	of the church of Santa Maria di Caravaggio, of some spaces
	in the Pellegrini Monumental Complex
	2. Un frammento di tempo e misura: sulle tracce della Fontana Medina
	A fragment of time and measurement: on the trail of the Medina Fountain
Fonti bibliografiche / Bibliography	137
Disegni e immagini / Drawings and photos	143

Presentazione

Inia Pasqua Izzo

già Direttore coordinatore DEA

Istituto Centrale per la Demotnoantropologia

Fu quello un tempo di spiazzamenti, tra i miei nove e diciannove, quando avvennero traslochi in migliori quartieri e la povertà finì d'improvviso insieme con l'infanzia. A casa nuova, la bella, non si parlò più di quell'altra condizione: una strada in discesa, la pioggia in cucina, gli strilli del vicolo. Dove abitavamo prima? In un'altra città. Si sentiva parlare il dialetto anche lì, ma era buia in fondo a un precipizio di scalini guasti [De Luca 1989, 7].

Per più di una ragione, ritengo che questo brano così denso, significativo e fortemente evocativo di Erri De Luca sia particolarmente indicato per presentare questo quarto volume della collana di studi e ricerche di architettura il cui titolo – *Storia e immagine dei territori, dei centri urbani e delle architetture* – appare decisamente aperto nei confronti di prospettive storiche e culturali. Oltre tutto, quanto meno con riferimento a questo volume dedicato a Napoli, un elemento di forte contiguità tra letteratura e architettura risiede indubbiamente nell'ambientazione stessa dei ricordi d'infanzia dell'autore il quale, in poche righe riesce a coniugare magistralmente identità culturale e territorio urbano, trasferendo immediatamente il lettore in una dimensione che, come quella partenopea, è intimamente caratterizzata da una ampia tipologia di spazi anche sensibilmente differenti e che pure si intersecano senza stridore, da spazi costantemente farciti di sonorità umane.

A ben vedere, inoltre, la prosa di De Luca travalica l'ambito letterario: persino nella sua qualità di frammento, infatti, essa rimanda in modo evidente ad una dimensione storico-culturale, alla dimensione problematica della interpretazione antropologica. E sono più che convinta che l'interpretazione della realtà o di parte di essa, dei "fram-

menti” come ama definirli l’autrice del volume, Maria Ines Pascariello, da più punti di vista è fondamentale e necessaria, affinché la conoscenza del sé e dell’altro da sé siano il più possibile indagati alla luce di specifiche modalità interpretative, mediante l’individuazione del sotteso sistema di valori che ogni cultura presenta. Come opera, ad esempio, Nelson Goodman, l’antropologo relativista richiamato all’interno del volume; e come operava, ancora per esempio, lo storico delle religioni Angelo Brelich, per il quale non è importante il fatto che l’uomo abbia due mani, ma “è interessante che cosa faccia con le mani, cosa di volta in volta riesca a farne [...]. È la storia che mostra cosa ne è stato fatto nei vari tempi e spazi dell’esistenza umana; che cosa, come e perché” [Brelich 1979, 213]. Pertanto, al di là di un inevitabile determinismo ambientale, in cui più diretto appare il rapporto tra cultura e natura, ciò che interessa chi si dispone all’interpretazione dei fatti culturali, è proprio l’opportunità di percepire la specificità di ciascun prodotto umano nelle più disparate condizioni storiche e culturali.

Ed è proprio entro questa prospettiva che mi sembra di poter ricondurre gli studi e le ricerche sui peculiari frammenti della realtà napoletana, raccolti in questo volume, e tutti interessanti e rigorosi nelle premesse ermeneutiche e nell’approccio metodologico. Un volume dunque che, nel suo insieme, tiene felicemente conto della prospettiva antropologica alla luce anche della considerazione che il sistema di comunicazione della società contemporanea rappresenta uno degli aspetti nodali per la conoscenza in genere e, dunque, anche per quella del patrimonio culturale.

Preface

Inia Pasqua Izzo

Former DEA Director and Coordinator
Central Institute for Demo-Ethno-Anthropology

Those years, from age nine to nineteen, were marked by displacement; we moved to nicer neighborhoods and poverty came to an abrupt end along with childhood. At the new house, the nice one, we didn't talk about that other life anymore: that road sloping downhill, rain in the kitchen, screams in the alleyways. Where was it that we lived before? In another city. People spoke dialect even there, but it was dark, at the foot of a steep set of crumbling steps [De Luca 1989, 7].

For more reasons than one, I feel that this deep, thought-inspiring passage by Erri De Luca provides a very appropriate opening for this book into the series of studies on architecture, the title of which – *Storia e immagine dei territori, dei centri urbani e delle architetture* – is clearly indicative of the historical and cultural elements involved. At least in reference to this volume, dedicated to Naples, there is a strong connection between literature and architecture which undoubtedly lies in the very scenery surrounding this author's childhood memories. In just a few lines he is able to masterfully combine cultural identity and urban territory, immediately transporting the reader into a dimension which, much like that of Naples itself, is deeply marked by a vast range of settings, even significantly different from one another, that in spite of everything intersect without clashing; by settings that are constantly “furnished” with the resonance of life.

In taking a closer look, we also find that De Luca's words travel beyond the literary realm. In fact, even this brief excerpt makes clear allusions to the cultural-historical dimension, to the problematic dimension of anthropological interpretation.

I, personally, am fully convinced that the interpretation of this reality, or parts of it (“fragments” as the author of the volume, Maria Ines Pascariello, likes to call them), provided by scholars focusing on different areas is absolutely essential. Interpretation ensures that knowledge of the “self” and of “other” individual viewpoints are explored as deeply as possible, both through specific methods and by identifying the underlying value system that each culture presents. This is the working method chosen by Nelson Goodman, for instance, a cultural relativist referred to on more than one occasion in this volume. It was also that of Angelo Brelich, a historian of religions who claims that the fact that man has two hands is not important, but “the interesting consideration is what he does with his hands, what he is able to do time and time again [...]. History shows what has been done throughout the various times and spaces of human existence; what, how, and why” [Brelich 1979, 213]. Therefore, aside from the inevitable environmental determinism, where the more direct relationship seems to be that between culture and nature, here, those who are open to the interpretation of cultural happenings are more interested in the opportunity to understand the specific details of everything generated by mankind, in the most diverse of historical and cultural conditions.

It is precisely within this historical perspective that I feel that it’s possible to trace back the research on these unique “fragments” of life in Naples carried out in this volume. The examples and the contributions are all intriguing and well-researched in both their interpretative prefacing and methodological approach. As a whole, the volume aptly takes into consideration the anthropological perspective, also in light of the idea that contemporary society’s system of communications plays a key role in knowledge in general and, therefore, also in that special knowledge of our cultural heritage and how we safeguard and optimize this asset.

Questo lavoro raccoglie gli esiti di studi e ricerche volti a rafforzare la conoscenza del luogo e a documentare tutte quelle sfumature che concorrono a qualificare una entità culturale come bene collettivo. I singoli oggetti dello spazio urbano, seppur diversi l'uno dall'altro, ora per dimensioni, ora per tipologia, ora per epoca, attraverso l'indagine analitica, possono ottenere non solo una rappresentazione adeguata ma anche e soprattutto una necessaria divulgazione che consenta loro di passare dall'oblio alla memoria, una memoria intesa come forma parallela della storia. D'altro canto, la diffusione della cultura dell'appartenenza, fondata sul riconoscimento e sul rispetto delle tradizioni, non solo porta con sé un consapevole processo di tutela del territorio, ma sottintende un progetto di valorizzazione delle radici e del patrimonio che il territorio rappresenta.

Non è un caso che questo lavoro sia dedicato alla città di Napoli, una città dalla identità forte e complessa, dalle radici classiche, piena di conflitti e desiderosa di confronto; il patrimonio artistico e culturale che questa città custodisce, quasi un catalogo dell'intera civiltà mediterranea di cui è simbolo, è fatto di grandi testimonianze ma anche di piccoli frammenti, di commistioni e stratificazioni che, tutti insieme, concorrono alla cultura del 'fare sistema' finalizzata alla creazione di una rete di attenzione al territorio, all'avvicinamento e alla comprensione delle singole identità culturali, alla migliore percezione reciproca. Ogni oggetto o frammento può essere ricomposto nell'insieme più ampio della città e concorre a descrivere un racconto per immagini, per grafie, per segni.

Negli ultimi anni, non solo Napoli, ma l'intero territorio della regione Campania è diventato un cantiere di sperimentazioni, un laboratorio di progetti e realizzazioni che stanno trasformando, in termini di architettura e di urbanistica, tanto la città che i luoghi ad essa circostanti: edifici che, con il loro alto impatto visivo ed estetico, qualificano o, spesso, esaltano il luogo per cui sono stati progettati e realizzati e si integrano ad una rete di trasporti e di collegamenti innovativa e seducente di cui, di anno in anno, stiamo assistendo all'aggiungersi di un nuovo nodo. Si sta affermando una consapevolezza volta a saldare, attraverso progetti di qualità, funzione e bellezza, che porta ad intendere il territorio come un sistema non solo efficiente ma anche efficace dal punto di vista estetico. I luoghi e le città vengono ripensati come tessuti capaci di attrarre, di affascinare e di stupire attraverso le nuove stazioni, i nuovi poli museali e culturali che si inseriscono, in maniera puntuale, netta e decisa, in un racconto ricco di storia e di emergenze architettoniche, ma anche naturalistiche e paesaggistiche. Nel rivolgere l'attenzione alla città, scoprendone al tempo stesso aspetti e morfologie piuttosto inconsueti, il lavoro di ricerca, ora espresso mediante l'indagine analitica, ora mediante documentazione iconografica o rappresentazione grafica, si pone come obiettivo il consapevole aggiornamento di ciò che ci è dato e che già conosciamo. Accompagnato, poi, dalla documentazione fotografica, permette di costruire un'immagine della città 'a portata d'occhio' che, per frammenti, esprima le sue plurali identità e si costituisca come scenario in cui collocare ogni singola azione, presente e futura, senza mai prescindere dagli eventi e dalle ragioni che l'hanno determinata.

This work intends to collect the results of studies and researches which contribute to strengthening the knowledge of the area and in documenting all these shades that converge on qualifying in a cultural entity as collective heritage: the single heritages, through knowledge can obtain in this way not only an adequate representation, but also and above all, a necessary disclosure which enables them to pass from oblivion to memory, a memory in the sense of a parallel form of history. On the other hand, the spreading of the culture of the belonging, based on the recognition and respect of traditions, not only carries a conscious process of protection of the territory, but entails a project of valorization of the roots and heritage that the territory represents. It is thus not by chance, that this book is dedicated to the city of Naples, a city with a strong and complex identity, with classical roots, full of conflict and eager to confrontations; the artistic and cultural heritage that this city preserves, almost a catalogue of the entire Mediterranean civilization, of which it is the symbol, is made of great testimonies, but also of small fragments, of layers and mixtures, which together converge on the culture of 'making a system' aimed at the creation of a territory network, at the bringing closer and understanding of single cultural identities, at a best mutual perception.

During these last years years, not only Naples, but the entire region of Campania, has become a site of experimentation, a laboratory of projects and achievements which are transforming in terms of architecture and town planning, the cities and their surrounding areas as well: buildings, which with their high visual and artistic impact, qualify or often exalt the area for which they have been projected and realized and

integrate in a network of transports and innovative and seductive links in which we witness, every year, the addition of new junctions.

It has been established, that is, a civil and political awareness faced to weld, through projects of quality, function and beauty, which lead to understanding the territory as a system not only efficient but also effective from the aesthetic point of view. Locations and cities have been rethought as fabrics, capable of attracting, fascinating and astonishing through the new stations, the new museal and cultural poles that fit precisely and decisively into a tale rich of history and architectonic, naturalistic and scenic emergence.

Exemplifying a common interest in the city, of which discovered rather remarkable aspects and morphologies, the work of research, expressed by analytical investigation or project, by iconographic documentation or graphic representation, consists in the conscious updating of what is given to us and that we already know. Then it is accompanied by a photographic documentation and allows to offer to the readers 'eye catching' images which, in fragments, express their plural identity and establish themselves as a scenario where to situate every single action, present and future, without ever setting aside the events and the reasons which have determined them.

È un dato ormai accertato che la trasformazione del sistema di comunicazione nella società contemporanea ha rappresentato un significativo momento di riflessione sulle potenzialità che tale sistema offre nell'analisi, nella conoscenza e nel lavoro di valorizzazione del patrimonio culturale e territoriale. Il linguaggio è soprattutto visivo, si parla per immagini, si accumulano dati, di volta in volta implementabili e modificabili all'infinito, sempre in continuo e repentino aggiornamento. Dati che stanno costruendo un grande archivio del mondo globale, dove il passato, il presente e il futuro sembrano non avere soluzione di continuità.

Cosa resterà, allora, nell'universo visivo del grande archivio del mondo globale?

Molti dicono che resterà la storia.

Ma la storia, come da sempre è intesa, oggi passa attraverso un sistema di memoria più complesso ed appare più difficile da testimoniare e documentare.

In realtà sono cambiati solo gli strumenti necessari a testimoniare e documentare patrimoni e identità; il patrimonio, dal canto suo, è "aumentato" di pari passo con il potenziamento dello spazio fisico e contribuisce alla definizione di quel nuovo concetto di spazio, che, rifacendosi ad una ben nota definizione di Douglas Engelbart, potrebbe chiamarsi "augumented space", appunto "spazio aumentato". Il moltiplicarsi dei livelli percettivi, visivi, materiali ed immateriali di tutto ciò che ci circonda, in funzione del progresso tecnologico e della conseguente trasformazione culturale, rappresenta un settore di particolare interesse che si è venuto delineando negli ultimi anni con sempre maggiore chiarezza: lo spazio di ogni tempo, lo spazio della città, dell'architettura, del territorio, si può dilatare ricorrendo ad un'opportuna manipolazione del-

It is an established fact that the transformation of the communication system in the contemporary society has represented a major moment of reflection on the potentiality that such a system offers in analysis, knowledge and valorization of cultural and territorial heritage. The language is primarily visual, speaking through images, data are accumulating, which are from time to time infinitely implementable and modifiable, always in a continuous and sudden updating. These data are constructing a large archive of the global world, where it seems that the past, present and future have no solution of continuity.

So, what will remain of the great archive of the global world in the visual universe? Many say that history will remain.

But history, as always interpreted, passes today through a more complex system of memory and appears more complicated to both testify and document. In reality, only the tools necessary to testify and document heritage and identity have changed; heritage has “increased” hand in hand with the enhancement of physical space and contributes to the definition of the new concept of space, which, by referring to a well-known definition by Douglas Engelbart, could be called “augmented space”, i.e. “increased space”. The multiplication of levels of perception, visual, tangible and intangible of everything that surrounds us, according to technological progress and the consequent cultural transformations, represents a sector of particular interest which has become much clearer in recent years: the space of all times, the space of the city, of architecture and of territory can expand dilate resorting to an appropriate manipulation of its physical dimensions; it can expand far beyond its tangible borders





le sue dimensioni fisiche; esso può espandersi ben là di là dei suoi confini concreti se ad esso viene intimamente connesso un nuovo spazio delle informazioni o della rappresentazione virtuale che potenzia il flusso globale di comunicazione. Così ogni oggetto appartenente al mondo reale, ogni traccia, ogni espressione del nostro patrimonio può essere dilatato con tutta una serie di informazioni che ne aumentano la definizione e la comprensibilità. Quello che sta capitando alla nostra cultura

potrebbe essere [...] il normale duello fra generazioni, i vecchi che resistono all'invasione dei più giovani, il potere costruito che difende le sue posizioni accusando forze emergenti di barbarie, e tutte quelle cose che sono sempre successe e abbiamo visto mille volte. Ma questa volta sembra diverso. Così profondo, il duello, da sembrare diverso. Di solito si lotta per controllare i nodi strategici della mappa. Ma qui, più radicalmente, sembra che gli aggressori facciano qualcosa di molto più profondo: 'stanno cambiando la mappa'. Forse l'hanno perfino già cambiata. Dovette succedere così negli anni benedetti in cui, per esempio, nacque l'Illuminismo, o nei giorni in cui il mondo tutto si scoprì, d'improvviso, romantico. Non erano spostamenti di truppe, e nemmeno figli che uccidevano padri. Erano dei mutamenti, che sostituivano un paesaggio a un altro e lì fondavano il loro habitat [Baricco 2006, 12].

È chiaro dunque che il paesaggio, sia esso il panorama interiore che definisce il nostro pensiero e costruisce la nostra memoria, sia esso quello materiale ed esterno che circonda la nostra esistenza e compone il nostro spazio, è già cambiato e, con esso, è cambiato il modo di definire, documentare, comunicare. Cultura, identità e tradizione restano sempre gli invarianti del nostro paesaggio, sedimentati nel processo storico; essi portano con sé il concetto, ormai radicato nel pensiero contemporaneo, di “bene immateriale”, ovvero costituiscono quel complesso patrimonio intangibile che ogni cultura ha da sempre insito in sé, senza tuttavia avere la consapevolezza della sua esistenza e senza percepire la misura della sua importanza.

Ogni città, paese, territorio, comunità, piccola o grande che sia, ha il potere di costituire un tassello indispensabile di quel mosaico culturale che contribuisce ad arricchire il grande archivio del mondo globale, a tenerlo vivo, evitando il forte rischio di dispersione del patrimonio che rappresenta e, sfuggendo all'omologazione, seguita a testimoniare la sua originalità.

if it is closely connected to a new space of information or virtual representation that strengthens the global flow of communication. In this way every object belonging to the real world, every trace, every expression of our heritage can be expanded with a series of informations which increases both its definition and its comprehension. What is happening to our culture

could be [...] the normal duel between generations, the resistance of the elderly against the invasion of the young, the power which defends its position by condemning emerging forces of barbarism and all those things that have always happened and that we have seen a thousand times. But this time it seems different. The duel is profound enough to seem different. Generally the fight is fought to control the strategic points of the map. But here, more radically, it seems that the aggressors are doing something much more profound: 'they are changing the map'. Perhaps they have already changed it. It might have happened in the same way in the blessed years in which, for example, Illuminismo was born, or in the days when the whole world suddenly discovered itself to be romantic. There was neither the movement of troops nor sons who killed their fathers. There were alterations which substituted one landscape with another which they then established as their habitat [Baricco 2006, 12].

It is therefore obvious that the “landscape”, being whether the inner landscape which defines our thoughts and constructs our memory, or the material and the exterior which surrounds our existence and defines our space, has already changed, hence the method of documentation and communication has changed too. Culture, identity and tradition always remain the invariables of our “landscape”, subsided in the historical process, they carry the concept, by now entrenched in contemporary thought, of “immaterial assets”, which means that they constitute this complex intangible heritage which each culture has always inside itself while, at the same time, without being conscious of its existence and without perceiving the measure of its importance. Each city, village county, territory, community, either large or small, has the power to constitute an indispensable part of that cultural mosaic which contributes to enriching the great archive of the global world, to keeping it alive, avoiding the strong risk of dispersion of the heritage it represents and escaping ratification in order to testify its originality.



La cultura è [infatti] un continuo manifestarsi di fantasia, di creatività e di invenzione. I valori oggettivi di queste attività vengono accumulati in quello che si chiama tradizione, tecnica o artistica o come si vuole. E, di continuo, questi valori vengono verificati da altri atti di fantasia e di creatività, e quindi sostituiti quando si dimostrano superati. Così la tradizione è la somma in continua mutazione dei valori oggettivi utili alla gente. Ripetere pedestremente un valore, senza fantasia, vuol dire non continuare la tradizione ma fermarla, farla morire. La tradizione è la somma dei valori oggettivi della collettività e la collettività deve continuamente rinnovarsi se non vuol deperire [Munari 2010, 37].

La ricerca, tecnica e scientifica, si propone allora di applicare al nostro patrimonio, fatto di cultura e territorio, nuove forme di documentazione, sperimentando sempre più aggiornate tecnologie di potenziamento, e, supportata dalle riflessioni culturali e dalle iniziative di quanti, enti, ministeri, esperti, studiosi compiono quotidianamente, interviene sul territorio e, con esso, lavora, ora leggendone le caratteristiche e individuandone le potenzialità, ora dando visibilità alle sue energie e ai patrimoni un po' nascosti, un po' gelosamente custoditi, ora esaltandone la fantasia, la creatività, l'originalità che contribuiscono ad aumentarne i livelli di definizione e comprensibilità.

Culture is [indeed] a continuous occurrence of imagination, creativity and invention. The objective values of this activity are accumulated in what is called tradition, technical or artistic or whatever. These values are continually verified by other acts of fantasy and creativity and thus replaced when they appeared superseded. Therefore, tradition is the ever-changing sum of the objective values which are useful to the people. To repeat a value in a pedestrian way, without fantasy, means not to continue the tradition, but to stop it, to make it die. Tradition is the sum of the objective values of the and the collectivity must continually renew if it doesn't want to decline [Munari 2010, 37].

The research, both technical and scientific, therefore proposes to apply new forms of documentation to our heritage made of culture and territory, experimenting the latest technologies of reinforcement, supported by cultural reflections and initiatives of institutions, ministries, experts and scholars intervenes on the territory and work with it, now reading its characteristics and identifying its potentiality, now giving visibility to its energy and to slightly hidden or jealously kept assets, now praising its fantasy, creativity and originality which contribute to increasing the levels of definition and comprehension.

1. La lettura della città

La lettura e l'interpretazione del complesso territorio napoletano hanno richiesto l'utilizzo di diversi strumenti di indagine, il confronto con diverse scale di riferimento, l'apporto di varie discipline prima fra tutte il rilievo, strumento privilegiato di conoscenza che consente di esplicitare un metodo di approccio allo spazio ed un linguaggio espressivo, il cui fondamento critico e culturale è la Geometria Descrittiva.

Questa disciplina concorre ad abituare l'occhio dell'osservatore a cogliere, dello spazio in cui di volta in volta è inserito, caratteristiche configurative ed aspetti morfologici; a comprendere i volumi e le superfici che compongono lo spazio, scomponendolo nella mente e ricomponendolo nella rappresentazione; a distinguere le intersezioni tra i piani e le superfici che delimitano lo spazio; a individuare genesi geometriche e a descrivere criticamente gli elementi significativi.

Per questo "l'occhio attrezzato" [De Rosa 2004] dell'osservatore, l'occhio di chi pratica l'arte del Disegno, l'occhio di chi conosce Metodi e Fondamenti della Rappresentazione, scompone lo spazio dell'architettura e frammenta l'architettura stessa in immagini spesso simultanee o sovrapposte che ne aiutano l'indagine e la comprensione; una volta appropriatosi dello spazio e delle sue caratteristiche intrinseche l'osservatore diviene disegnatore e ricompone i frammenti di architettura in una o più rappresentazioni che sintetizzano lo spazio e ne esprimono forme e contenuti secondo il linguaggio logico e rigoroso della Geometria Descrittiva.

A sua volta la rappresentazione che dal rilievo consegue, consente, attraverso la potente sintesi di cui è capace e l'immediatezza visiva della comunicazione che genera, di ottenere l'immagine di una città a portata d'occhio: "niente è più difficile [...] che cercare di ricostruire un'immagine di Napoli, che di immagini è satura, standoci dentro. La miopia impedisce, ostacola la visione" [Cilento 2006, 6].

Proprio la complessità dell'esperienza urbana e la sua continua trasformazione, funzione diretta del divenire della realtà e del contesto temporale, richiede una sempre aggiornata e adeguata figurazione; questa, mai prescindendo dai metodi di rappresentazione della Geometria Descrittiva, deve, di ogni metodo, fare un uso consapevole ma anche spregiudicato e, allo stesso tempo, attualizzarli al fine di produrre immagini più adeguate alle odierne visioni. L'attuale processo, infatti, di repentina e

1. The reading of the city

The reading and interpretation of the complex Neapolitan area have requested the use of several survey instruments, the comparison with different scales of reference, the contribution of various disciplines, above all survey, privileged instrument of knowledge that enables to explicitate a method of approach to space and an expressive language, of which the critical and cultural foundation is Descriptive Geometry. This discipline helps the eye of the observer to get used to grasping, from the space in which from time to time it is inserted, configurative characteristics and morphological aspects, to understand the volumes and surfaces which compose the space, disarranging them in the mind and rearranging them in the representation; to distinguish the intersections between the planes and surfaces that border the space; to identify geometric genesis and to critically describe the significant elements.

For this the “equipped-eye” [De Rosa 2004] of the observer, the eye of the one who practices the art of drawing, the eye of the one who knows the Methods and Principles of the Representation, discomposes the space of the architecture and fragments the architecture in representation often simultaneous or overlying, which help its analysis and comprehension.

Once the observer has taken possession of the space and its intrinsic characteristics, he becomes a designer and reassembles the fragments of architecture in one or more images that summarize the space and express its forms and contents according to the logic and rigorous language of Descriptive Geometry. The representation that results from the survey permits, through the powerful synthesis of which it is capable and the visual immediacy of communication that it generates, to obtain the image of “within eye sight” city: nothing is more difficult [...] than to try and reconstruct an image of Naples, which is full of images, being inside it. Myopia prevents, hinders the vision” [Cilento 2006, 7].

The complexity of the urban experience and its continuous changes, direct function of the evolution of the reality and of the temporal context, requires an adequate and always up to date representation; the latter, never setting aside the methods of representation of Descriptive Geometry, must make a conscious and unscrupulous use of each method, and, at the same time, update them with the aim of producing ima-

continua trasformazione della realtà in cui viviamo richiede non più un osservatore statico, rigidamente legato alla plana tabella su cui proiettare l'immagine, ma piuttosto necessita di una osservazione dinamica e interattiva in grado di adeguare l'immagine grafica alle leggi di sviluppo, fruizione e potenziamento dello spazio.

Lo scenario urbano contemporaneo ci abitua e, più spesso, ci obbliga a usi e visioni della realtà che ci circonda che spostano l'interesse dell'osservatore da quello strettamente metrico e tipologico a quello proiettivo e topologico, senza dubbio più complesso da codificare e da decodificare. Se da un lato è vero che l'arricchimento culturale, concettuale ed immaginativo del mondo contemporaneo offre come termine ultimo un prodotto qualitativamente differenziato, dall'altro comporta anche una perdita di intelligibilità in relazione al sempre crescente grado di informazione che contiene. Anche la rappresentazione, come è ovvio, risente di questa dualità e si arricchisce di nuovi spunti, ricerche e riflessioni; la storia, la geografia, la sociologia, l'antropologia, l'economia, la statistica, l'archeologia, l'architettura e l'ingegneria accompagnano poi l'analisi a diverse scale di riferimento ed in rapporto ad un ampio arco di punti di vista e temi: differenti caratteristiche morfologiche, variabili velocità di spostamento, distinti modi di abitare emergono dall'indagine che, in questo modo, sulla città si compie, anzi ne divengono le chiavi di lettura privilegiate.

In particolare l'abitare, costante antropologica di ogni territorio, si specializza in forme e dimensioni quanto mai diversificate e la casa diviene il territorio di scoperta preferibile, per tecnica e per arte; quando l'uomo abita, costruisce, trasforma un territorio, secondo i bisogni connessi all'abitare, gli invariabili che sottendono ogni centralità, ogni nucleo, all'interno dello spazio urbano.

Esistono poi diversi tipi di connessione fra le singole centralità urbane della città di Napoli e fra queste e i grandi sistemi ambientali costituiti dalla periferia, dalla costiera, dall'area vesuviana e dalla zona flegrea: dai percorsi pedonali, a quelli in autobus, in tram o in metropolitana che connettono le singole parti del centro cittadino, agli attraversamenti disegnati dalla nuova linea metropolitana, dalla cumana e dalla circumflegrea, dalla vesuviana alle vie del mare, ogni porzione di territorio è connesso secondo una rete che si propone di rafforzare scambi, sviluppi, interazioni. "Si può arrivare ad una città dal mare come dal cielo, da terra e persino da sottoterra ma,

ges more suitable to the current visions. In fact the current process, of sudden and continual transformation of the reality in which we live, no longer requires a static observer, rigidly linked to the flat surface on which to project the image, but requires rather a dynamic and interactive observation capable of adapting the graphic image to the laws of development, fruition and expansion of space.

The contemporary urban setting accustoms us, and more often, obliges us to uses and views of the reality that surrounds us which shift the interest of the observer from the strictly metrical and typological to the projective and topological, undoubtedly more complex to code and decode.

If, from one point of view it is true that cultural, conceptual and imaginative enrichment of the modern world offers as ultimate limit a qualitatively differentiated product, it is also true that it involves a loss of comprehensibility in relation to the ever increasing level of information that it contains.

Obviously the representation is also affected by this duality growing richer with new ideas, researches and reflections; history, geography, sociology, anthropology, economics, statistics, archaeology, architecture and engineering, the accompany the analysis at different scales of reference and in respect to a vast range of points of view and themes: different morphological characteristics, variable speeds of movement, different ways of living emerge from the analysis carried out in that way on the city, or better, they become the privileged reading keys. In particular living, anthropological constant of every territory, specializes in so much diversified forms and dimensions and the home becomes the preferable area of discovery, for technique and for art; when the man lives, builds and transforms a territory, in accordance with needs connected to living, the invariables which underlie each centrality and each nucleus inside the urban space.

There are different types of connections between the individual urban centralities of the City of Naples and among these and the major environmental systems composed by the suburbs, the coast, the area of the Vesuvius and the Phlegraean zone: from the pedestrian routes, to those in buses, trams or underground which connect each part of the city centre, to the crossings designed by the new underground line, to Cumana and Circumphlegrea lines, from the Vesuvius areas to the coast, each portion of the



territory is connected by a network which proposes to strengthen exchanges trade, developments and interactions.

“It is possible to arrive in a city from the sea as from the sky, from the land or even from underground, but once inside, you are captured. Naples is a prism and reflects all descriptions, returning them multiplied” [Cilento 2006, 6], developing a critical analysis of the city that allows to explore a complex reality, consisting of heterogeneous parts, characterized by numerous typologies and morphologies, experienced and crossed in different ways according to the various places.

The methodological approach and the resultant reading and interpretation, make evident the compulsory course that urban reality and life that it contains have crossed, that from unity to fragment: in the route from unique to multiple, contemporary reality has intensely transformed; today the fragment seems to prevail over unity, as a matter of fact, it has become the symbolic form of reality, the most immediate expression of the chaotic essence of urban living, the image of local diversity.

Each fragment of Naples contains in itself the complexity and entirety of the unity, but at the same time each fragment differs so evidently one from another, in form and colors, noise and silence, lights and contrasts, dimensions and life, history and society, to form a unity of its own, a cell of the strong architectural, artistic, social and cultural connotation, extremely full of positive values, expression of the identity of one of the historically richest Italian cities. The many stories, ideas, perceptions that have passed through Naples during the course of time, the numerous voices and identities that come from within as well as from outside the city, provide the material from which intellectual concepts, visions and descriptions can be generated.

Naples provokes, stimulates, scares and excites. Naples promotes debate with its own existence because it belongs at the same time to a recognizable world and to another world.

It is impossible to wander through this city without remaining fascinated by every detail of history, art, architecture, tradition; it is impossible to wander through the city without being struck by the neglect of large and small urban fragments.

Both positive and negative images of Naples have always been, such as in recent times, widespread, attracting national and international attention; like in the rounds

una volta dentro, si è prigionieri. Napoli è un prisma e riflette tutte le descrizioni, le può restituire moltiplicate” [Cilento 2006, 6], svolgendo, della città, un’analisi critica che consente di indagare una realtà complessa costituita da parti eterogenee, caratterizzata da diverse tipologie e morfologie, vissuta e attraversata in modo differente secondo i diversi luoghi.

L’approccio metodologico e la lettura risultante rendono evidente il passaggio obbligato che la realtà urbana e la vita che essa contiene hanno attraversato, quello dall’unità al frammento: nel percorso dall’unico al molteplice si è infatti profondamente trasformata la realtà contemporanea; il frammento oggi sembra prevalere sull’unità, anzi è diventato la forma simbolica della realtà, l’espressione più immediata dell’essenza caotica del vivere urbano, l’immagine della diversità locale.

Ogni frammento di Napoli contiene in sé la complessità e l’interezza dell’unità, ma allo stesso tempo ogni frammento differisce in maniera così evidente l’uno dall’altro, per forme e colori, rumore e silenzio, luci e contrasti, dimensioni e vita, storia e società, da costituire un’unità a sé, una cellula dalla forte connotazione architettonica, artistica, sociale e culturale, estremamente piena di valori positivi, espressione dell’identità di una delle città italiane più ricche di storia. Le numerose storie, idee, percezioni che hanno attraversato Napoli nel corso del tempo, le numerose voci e identità che provengono dall’interno, come pure dall’esterno della città, forniscono la materia da cui si possono generare concezioni intellettive, visioni, descrizioni.

Napoli provoca, stimola, spaventa, emoziona. Napoli promuove il dibattito con la sua stessa esistenza perché appartiene sia ad un mondo riconoscibile che ad un altro mondo. Non si può percorrere la città senza restare affascinati da ogni suo dettaglio, di storia, di arte, di architettura, di tradizione; non si può percorrere la città senza restare colpiti dall’abbandono in cui si trovano piccoli e grandi frammenti urbani.

Immagine, positive e negative, di Napoli hanno avuto da sempre, come negli ultimi tempi, ampia diffusione, attirando l’attenzione nazionale ed internazionale; come nelle riprese di un incontro di pugilato, oggi più che mai, gli occhi degli spettatori sono incollati sulla città, per vedere come andrà a finire: alcuni si aspettano un drammatico knockout, altri vorrebbero che il vecchio campione in difficoltà finisca, ancora una volta, per vincere.

of a boxing match, today more than ever, eyes of the spectators are glued on the city, waiting to see the outcome: some expect a dramatic knockout whilst others would prefer the old champion in difficulty to win once again.

Many recent representations of the city turn the eye on the probidly sublime, the city as an allegory of failures, very often caricature of the failure of the urban. Even if these representations can partially reflect reality, it is too easily forgotten that cities are the most complex of all human cultural enterprises; cities evolve more or less slowly with the participation of thousands of individuals and the reasons of their transformations over time are almost infinite and sedimented in the historical process.

Naples is not a simple metaphor.

If you are willing to look, there are many visions of the city, serious visions, unusual visions...

2. Whitin eye sight

As far as we know, the construction of the world starts from the worlds that we already have; the construction is a reconstruction. However, how the real worlds that we recognize as such are, is an entirely different matter. Even under very restrictive assumptions, it is possible to find innumerable interpretations, all equally legitimate [Nelson Goodman].

In the definition given by the philosopher Nelson Goodman, relativism appears as a theoretical concept, in which a single object can be observed from different point of views, all resulting from the cognitive orientation of the individual and yet considered equally valid. The descriptive relativism is based on the thesis that certain cultural groups may have different ways of thinking and modes of reasoning. Normally, it is the task of the anthropologist to describe but not assess the validity of the principles and practices of cultural groups. The descriptive anthropological report, inspired by relativism, contributes to separate constant or commonly shared aspects of human nature, from those that may be different. This permits to claim the right to a descrip-

Molte recenti rappresentazioni della città fissano lo sguardo sul morbosamente sublime, sulla città come allegoria dei fallimenti, molto spesso caricatura del fallimento dell'urbano. Anche se queste rappresentazioni possono, in parte, riflettere la realtà, ci si dimentica troppo facilmente che le città sono le più complesse fra tutte le imprese culturali umane; le città si evolvono più o meno lentamente con la partecipazione di migliaia di individui e le ragioni delle loro trasformazioni nel tempo sono quasi infinite e sedimentate nel processo storico.

Napoli non è una semplice metafora. Se si è disposti a guardare, ci sono molte visioni della città, visioni serie, insolite...

2. A portata d'occhio

Per come la conosciamo, la costruzione del mondo inizia dai mondi che già abbiamo; la costruzione è una ricostruzione. Come siano i mondi reali che noi riconosciamo come tali è una questione del tutto diversa. Anche partendo da presupposti molto restrittivi, si possono trovare innumerevoli interpretazioni che sono tutte ugualmente legittime [Nelson Goodman].

Nella definizione data dal filosofo Nelson Goodman, il relativismo appare come un concetto teorico in cui un singolo oggetto può essere osservato da punti di vista diversi, tutti derivanti dall'orientamento cognitivo del singolo individuo e tuttavia considerati tutti ugualmente validi. Il relativismo descrittivo parte dall'assunto che certi gruppi culturali possono avere forme di pensiero e modi di ragionare diversi. Normalmente è compito dell'antropologo descrivere, ma non valutare, la validità dei principi e delle pratiche dei gruppi culturali. La relazione antropologica descrittiva ispirata al relativismo contribuisce a separare gli aspetti costanti, o comunemente condivisi, della natura umana, da quelli che potrebbero essere diversi. Ciò consente di rivendicare il diritto a un approccio descrittivo, sottolineando le differenze percettive che derivano da fondamenti culturali diversi.

L'attività di analisi o progetto di architettura urbana è condizionata da una miriade di aspetti del vivere di natura spaziale, politica e socioeconomica, come pure dal loro

tive approach, emphasizing the perceptive differences which derive from different cultural foundations.

The activity of analysis or the project of urban architecture is conditioned by both a myriad of aspects of the living of spatial, political and socioeconomic nature, as also by their impact on the perception that the individual has of the constructed environment. Like that of the anthropologist, an architect's description, which starts from relativistic assumptions, can contribute to define many-sided perceptions in order to better understand certain aspects of the human spatial experience and their unique characteristics. Moreover, it is here that the architect must differentiate himself from the typical limitations of the definitions of anthropological relativism, to formulate judgments, evaluations and priority of the perceptions in order to establish a productive dialectic that can give shape to the future urban built environment.

Naples provides a unique opportunity to study the way the architect can use the vast opinions and perceptions that define a city and how they can in many ways determine the route, which, in the spirit of Goodman's relativism, are all true: the frequency and range of the past, present and future of its space.

As a subject of study, Naples is a place that can be related through an indefinite number of perceptions that are evidently equal to the level of volatility and conflictuality of the city. Often alternative visions of the urban environment and its elements are the starting point for the analysis, the survey and the representation of the space: from many points of view the city is related, is represented, is fragmented; the urban area, analyzed small parts at a time, is characterized by a plurality of urbanized nuclei of which settlement identities differ.

Large and small residential areas, historic centres, mixed areas punctuate a territory in which prevails a polycentric structure, where solids and voids alternate in their variable role of forming the positive and negative space of the urban fabric.

The "solid" intended as that part of the city composed of districts and of the social and housing multiplicity that design the scene, on which to apply actions of analysis, projects and survey; the "void" represented by the structure of the collective city to which is entrusted the urban form of vision and an invariant design above all connected to strategic locations, capable of constituting the framework on which to



prefigure images of themes and actions at all scales. Solid and void define space, the humanistic space of the classic culture, the one enriched by time and defined and limited by objects.

Significant component of the very identity of the city, it is the added value, the aggregative, collective value, of socialization and wealth; it is the flexible space, able to continually redefine itself and to be immediately related to the physical structure of the city; it is the system of voids, in their more diverse extensive and intensive declensions, to constitute the irremissible invariant of each city, the structural backbone of urban space: the texture of open spaces, together with pedestrian walkways, squares, cloisters and mobility networks, establishes as the essential form and fundamental point of view of territory and city.

There are numerous structures of relationship between solid/void that contribute to emphasize the specificity of contexts and Neapolitan districts and to make the identity of the urban structure be recognizable; Naples appears as an extraordinary kaleidoscope, dense of ideas, criticisms, opportunities in which to succeed in recognizing a multiple partition in the urban structure that allows to read the city through a more attentive point of view.

Especially in recent years, the urban voids have been mostly considered as breaks or remains to be conquered from amongst the solids and not as material capable of generating the necessary quality of urban space.

If the void structure of any planimetry of the city is extruded and volumetrically moulded as if it was solid architecture, an original figure will emerge from each void, a figure completely new, which allows to highlight the criticisms and opportunities that are connected.

Observing then the urban form of the void, appears clearly the necessity to put at the centre of each presupposition, analytical, descriptive, projective, the character of permeability that each urban space assumes like a material capable of strengthening the network structure of the city; it is the void, in this sense, that must ensure the continuity between the different systems – historical, formal, morphological and configurative – and, together with the services and infrastructures, that must construct the netlike structure of the city.

impatto sulla percezione che l'individuo ha dell'ambiente edificato. Come quella dell'antropologo, una descrizione dell'architetto che parta da presupposti relativistici può contribuire a definire delle percezioni multiformi, al fine di comprendere meglio certi aspetti dell'esperienza spaziale umana, e le loro caratteristiche uniche. Peraltro è qui che l'architetto deve differenziarsi dalle limitazioni tipiche delle definizioni del relativismo antropologico, per formulare giudizi, valutazioni e priorità delle percezioni, al fine di stabilire una dialettica produttiva che possa dare forma al futuro ambiente urbano edificato.

Napoli fornisce un'opportunità unica per studiare come l'architetto possa servirsi dell'enorme quantità di percezioni e opinioni che definiscono una città, e come esse possano determinare il percorso in molti modi, i quali, nello spirito del relativismo di Goodman, sono tutti veri: la frequenza e la gamma del passato, presente e futuro del suo spazio. Come argomento di studio Napoli è un luogo che si può raccontare attraverso un numero indefinito di percezioni che sono, evidentemente, pari al livello di volatilità e di conflittualità della città. Visioni spesso alternative dell'ambiente urbano e dei suoi elementi fanno da punto di partenza per l'analisi, il rilievo e la rappresentazione dello spazio: da più punti di vista la città si racconta, si rappresenta, si frammenta; l'area urbana, indagata per piccole parti, si caratterizza per una pluralità di nuclei urbanizzati le cui identità insediative differiscono fra loro.

Grandi e piccole aree residenziali, nuclei storici, aree miste punteggiano un territorio in cui prevale una struttura policentrica dove si alternano pieni e vuoti nel loro variabile ruolo di costituire lo spazio positivo e negativo del tessuto urbano. Il "pieno" inteso come quella parte della città costituita dai quartieri e dalle molteplicità sociali e abitative che disegnano lo scenario su cui si esercitano tutte le azioni, di analisi, progetto, rilievo; il "vuoto" rappresentato dalla struttura della città collettiva, alla quale è demandata la forma urbana della visione ed un disegno invariante connesso soprattutto ai luoghi strategici, capace di costituire il quadro su cui prefigurare le immagini di temi e azioni a tutte le scale.

Pieni e vuoti definiscono lo spazio, lo spazio umanistico della cultura classica, quello arricchito dal tempo e definito e limitato dagli oggetti. Componente significativa dell'identità stessa della città, esso è il valore aggiunto, il valore aggregativo, collet-

Recognizing a system of centrality in this sense means detecting concentrations of urban monuments which express the multiple vocations of the city both past and present, invariable in the challenge proposed by the changeability of the contemporary city and its constant metamorphosis.



*“La fotografia è un istante del mondo, un rettangolo messo sul paesaggio, una tessera della memoria.”
Gabriele Basilico, fotografo*

*“Photography is an instant of the world, a rectangle placed on the landscape, a title of memory.”
Gabriele Basilico, photographer*

tivo, di socializzazione e di ricchezza; è lo spazio flessibile, capace di ridefinirsi continuamente e di rapportarsi immediatamente con la struttura fisica della città; è il sistema dei vuoti, nelle sue più diverse declinazioni estensive ed intensive, a costituire l'invariante irrinunciabile di ogni città, la dorsale strutturale dello spazio urbano: la trama degli spazi aperti, insieme ai percorsi pedonali, alle piazze, ai chiostri, alla rete di mobilità, si costituisce come forma essenziale e punto di vista fondamentale di territorio e città.

Sono molteplici le strutture di relazione pieni/vuoti che concorrono ad enfatizzare la specificità dei contesti e dei quartieri napoletani ed a rendere riconoscibile l'identità della struttura urbana: Napoli appare così uno straordinario caleidoscopio, denso di spunti, di criticità, di opportunità in cui riuscire a riconoscere una partitura molteplice nella struttura urbana e leggere la città attraverso un punto di vista più attento. I vuoti urbani sono stati considerati, soprattutto negli ultimi anni, per lo più ritagli o rimanenze da conquistare fra i pieni e non come materiale capace di generare la necessaria qualità dello spazio urbano. Se si estrude la struttura del vuoto da una planimetria qualsiasi della città, plasmandolo volumetricamente come se fosse l'architettura del pieno, emerge, da ogni vuoto, una figura affatto inedita che permette di evidenziare le criticità e le opportunità che vi sono connesse.

Osservando allora la forma urbana del vuoto, appare chiara la necessità di porre al centro di ogni presupposto, analitico, descrittivo, progettuale, il carattere di permeabilità che ogni spazio urbano assume come materiale capace di irrobustire la struttura reticolare della città: è il vuoto, in questo senso, ad assicurare la continuità tra i diversi sistemi – storici, formali, morfologici, configurativi – ed a costituire, insieme ai servizi ed alle infrastrutture, l'ossatura reticolare della città.

Riconoscere un sistema di centralità, in questo senso, significa rilevare concentrazioni di monumenti urbani che esprimono le molteplici vocazioni della città presente e passata, invarianti nella sfida proposta dalla mutevolezza della città contemporanea e dalle sue costanti metamorfosi.

UOI RAGGIUNGERE QUALCOSA, VA E PRENDITELA
SENZA FARE IMPENSA, MA CHE SOLO TU
CREDI VERAMENTE



“Guardo Napoli dall’alto e spero, spero sempre, che il disegno si ricomponga, diventi leggibile, mentre tutti intorno, turisti e passanti, dalla balaustra del largo della certosa giocano allo stesso gioco: cercano di riconoscere dov’è la tale piazza, la tale chiesa, dov’è casa loro. Tutti che cercano la linea, il percorso, la forma.”

Antonella Cilento, giornalista

“I watch Naples from above and hope, always hope, that the design would be recomposed, become legible, whilst all around, tourists and passersby, from the balustrade of the Largo della Certosa play the same game: they try to recognize where is a certain square, a certain church, their home. They all search for the line, the route, the form.”

Antonella Cilento, journalist



“Sulla cima del Vomero, dal piazzale della Certosa di San Martino, lo spazio ventoso si apre sulla città e mostra gli esiti di questo misterico progettare: con la sola eccezione dei pazientissimi Romani, che dappertutto costruivano dritti cardì e decumani, di cui Spaccanapoli e via dei Tribunali sono le sole tracce, la città ha rifiutato i tradizionali riordini geometrici.”

Antonella Cilento, giornalista

“On the summit of the Vomero hill, from Piazzale Certosa di San Martino, the windy space opens on the city and shows the results of this mysterious planning: with the only exception of the very patient Romans, who built straight cardì and decumani everywhere, of which Spaccanapoli and via dei Tribunali are the only traces, the city has refused the traditional geometric arrangements.”

Antonella Cilento, journalist







“Aspetto la luce. Aspetto il vuoto di traffico e passanti che valorizzi il pieno delle architetture. Penso che nella lentezza della visione ci sia la salvezza del vivere e una chiave per capire di più.”

Gabriele Basilico, fotografo

“I am waiting for light. I am waiting for the void of traffic and passers which valorize the solid of architecture. I think that in the slowness of vision there is salvation of the living and a key to understand more.”

Gabriele Basilico, photographer







Tra universale e particolare: Napoli e i suoi frammenti agli occhi dei viaggiatori stranieri

Andrea Maglio

L'immagine di una città può essere ricostruita mediante racconti e immagini dei viaggiatori che l'hanno visitata, in una sintesi caleidoscopica costituita da frammenti autonomi che nel loro insieme acquisiscono ulteriori significati. Se questi frammenti appartengono, in una logica diacronica, ad epoche diverse, il risultato sarà ancor più una composizione in grado di fornire il racconto della città nella sua evoluzione e nei suoi differenti aspetti. Non necessariamente la visione complessiva deve risultare da una raccolta esaustiva e sistematica: talvolta il senso di un ambiente urbano risulta paradossalmente più immediato se raccontato attraverso un insieme di frammenti raccolti in maniera casuale e arbitraria, quasi come un collage dadaista.

Quando tra il 1935 e il 1941 Marcel Duchamp prepara la sua *bôte-en-valise*, pensa ad un montaggio di riproduzioni delle sue opere da portare in valigia, avvicinandosi anche, forse inconsapevolmente, al concetto di Walter Benjamin di "memoria involontaria" [Subrizi 2011]. In una valigia metaforica si trova il ricordo del Partenone visitato da Freud nel 1904 e che, a distanza di tempo, ispira l'idea del celebre "disturbo della memoria" [Freud 1979] e una riflessione sul rapporto tra padre e figlio: visitare l'Acropoli, compiendo un'azione che al padre non era stata possibile, alimenta il senso di colpa del figlio, spinto a interrogarsi sulle ragioni della sua presenza in quel luogo. Il viaggio a Sud sembra comportare una presa di coscienza interiore, a maggior ragione in presenza di luoghi dal connotato fortemente simbolico: tra questi luoghi, a partire dall'epoca del *Grand Tour*, v'è sicuramente Napoli. L'immensa quantità di viaggiatori che hanno raccontato la città rende più complessa l'operazione di montaggio dei frammenti e richiederebbe una *bôte-en-valise* troppo ampia. La selezione sarà quindi necessariamente arbitraria

Universal and particular: Naples and its fragments in the eyes of foreign travellers

Andrea Maglio

The image of a city can be reconstructed through stories and images of the travellers who have visited it, in a kaleidoscopic synthesis, composed of autonomous fragments, which as a whole, acquire ulterior meanings. If these fragments, in a diachronic logic, belong to different eras, the result will be even more a composition able to provide the story of the city in its evolution and different aspects. The overall vision does not necessarily have to result from a systematic and comprehensive collection: at times, the sense of an urban environment is, paradoxically, more immediate if told through a collection of fragments, randomly and arbitrary gathered, almost like a Dadaist collage. When Marcel Duchamp prepared his *boîte-en-valise*, between 1935 and 1941, he thought of a montage of reproductions of his works to carry in a suitcase, resembling, perhaps unconsciously, Walter Benjamin's concept of "Involuntary memory" [Subrizi 2011]. In a metaphorical suitcase, is the memory of the Parthenon visited by Freud in 1904 which later inspired the idea of the renowned "memory disorder" [Freud 1979] and a reflection on the relationship between father and son: visiting the Acropolis, accomplishing something his father had not been able to do, nourishes the son's sense of guilt forced to question himself about the reasons of his presence in this place. The journey South seems to entail an inner awareness, even more so in the presence of places of highly symbolic connotation: since the time of the *Grand Tour*, Naples is definitely among these places.

The immense amount of travellers who have related the city, render the operations of montage of the fragments more complex, and would request a too ample *bôte-en-valise*. Therefore the selection will necessarily be arbitrary and partial, as were

Oswald Auerbach, *Vista del golfo di Napoli*, 1878



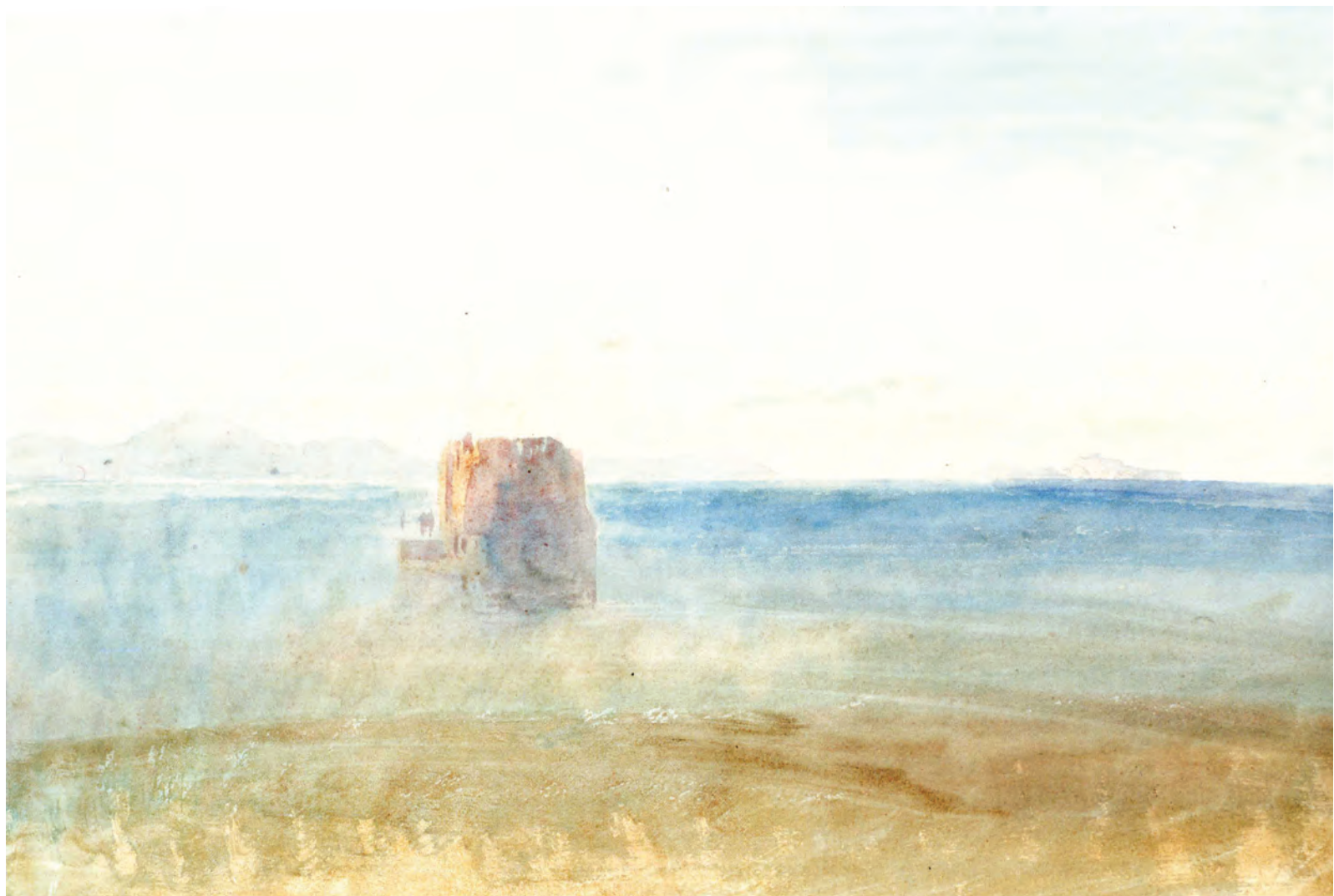
e parziale, così come lo erano le scelte compiute dai viaggiatori per organizzare itinerari di visita e di studio. D'altronde, lo storico dell'arte Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, in Italia tra il 1776 e il 1780, considera tutto il paese come un museo totale, un insieme di «mille case riunite, [...] un deposito di tutti gli oggetti che servono allo studio delle arti» [Pinelli 1978-79, 50]. In tal caso l'intera penisola diviene una sorta di gigantesca *Wunderkammer* e allo studioso resta il compito di organizzare e classificare questo prezioso materiale, un'operazione impossibile senza l'esperienza, anche emotiva, dei luoghi che costituiscono tale "deposito". Napoli in particolare, più di altre città, è spesso raccontata come teatro di un'esperienza unica, fondata sul mito del Sud e suggestionata dalla diffusione delle immagini del paesaggio e dei siti più celebri. Nel corso del XIX secolo lo sguardo prevalente da parte dei viaggiatori stranieri è rivolto all'insieme dei caratteri urbani e paesaggistici di Napoli, e molto meno a specifici luoghi, soprattutto a causa della veste marcatamente barocca della città, ereditata dai due secoli

Karl Friedrich Schinkel, *Castel dell'Ovo*, Napoli 1804.

the traveller's choices in organizing visit and study itineraries. On the other hand, the art historian Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, in Italy between 1776 and 1780, considered the whole country as a total museum, a group of «a thousand reunited houses, [...] a deposit of all the objects that are necessary for the study of the arts» [Pinelli 1978-79, 50]. In this case, the entire peninsula becomes a gigantic Wunderkammer and the scholar must organize and classify this precious material, an impossible assignment without experience, also emotional, of the places that compose this so called “deposit”. More than other cities, in particular Naples is often related as the scene of a unique experience, founded on the myth of the South and influenced by the diffusion of images of the landscape and of the most famous sites. During the 19th Century, the prevailing eye of the foreign travellers turns to urban characters and landscapes of Naples and much less to specific places, mainly because of the prominently Baroque attire of the city, inherited from the previous two centuries. In an era in which Baroque is considered, in best cases, as a phenomenon of scarce interest, artists and architects see the city more as a whole and in relation to the landscape rather than through the individual monumental episodes. The great

precedenti. In un'epoca in cui il barocco viene considerato, nel migliore dei casi, come un fenomeno di scarso interesse, artisti e architetti vedono la città più nel suo insieme e in relazione al paesaggio che per i singoli episodi monumentali. Non fa eccezione il grande architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel, conoscitore appassionato e scrupoloso della capitale borbonica, da lui visitata una prima volta nel 1804 e una seconda vent'anni dopo. Attratto dalla morfologia del paesaggio del golfo, con le isole, il vulcano e le colline affacciate sul mare, Schinkel abbandona una visione "per frammenti" in favore di uno sguardo generalizzante. Sul colle del Vomero, nel corso del suo primo soggiorno, egli non sembra infatti in alcun modo colpito dai tesori della certosa di San Martino, annotando nei suoi diari unicamente l'emozione di fronte al panorama: "una delle viste più belle del mondo".¹ Delle tante chiese, edificate o modificate nei due secoli precedenti, nei diari non v'è traccia, se non per poche eccezioni, tra cui S. Paolo Maggiore, non a caso arricchita sul prospetto dalle due colonne corinzie di epoca romana. Oggetto di particolare interesse da parte dell'architetto prussiano sono infatti, unitamente alle collezioni reali del Museo Borbonico, i resti dell'antichità, soprattutto quando siano in grado di mantenere uno stretto rapporto con il paesaggio, come la villa di Pollione a Posillipo. Pompei e Paestum saranno visitate solo nel 1824, anche perché nel corso del suo primo soggiorno maggiore attenzione è dedicata alla città, analizzata anche negli aspetti costruttivi. Tanto suggestiva e minuziosa è la sua descrizione, ad esempio, delle volte in battuto di lapillo, diffuse su tutto il territorio urbano, che lo scritto sulle tecniche costruttive napoletane appare in quest'ottica perfettamente complementare allo sguardo d'insieme sul paesaggio e sul territorio.²

Il rapporto con il mare è chiaramente uno degli elementi di maggiore interesse, ancor più per chi provenga dalle vaste pianure prussiane: il Castel dell'Ovo è ammirato per la sua posizione scenografica tra le due insenature della baia e quale chiusura prospettica della passeggiata lungo le rive della spiaggia di Chiaia. Proprio la villa Reale attira l'attenzione di Schinkel, che durante il secondo viaggio soggiorna alla Riviera e passeggia lungo i suoi viali ammirando la vista di cui si gode e le sculture che la adornano, come la cosiddetta "montagna di marmo", ossia il Toro Farnese, che sarà spostato al Museo Borbonico solo nel 1826. L'occhio con cui Schinkel osserva Napoli influenza non solo più generazioni di suoi allievi, ma anche il suo principale committente, il principe ereditario Federico



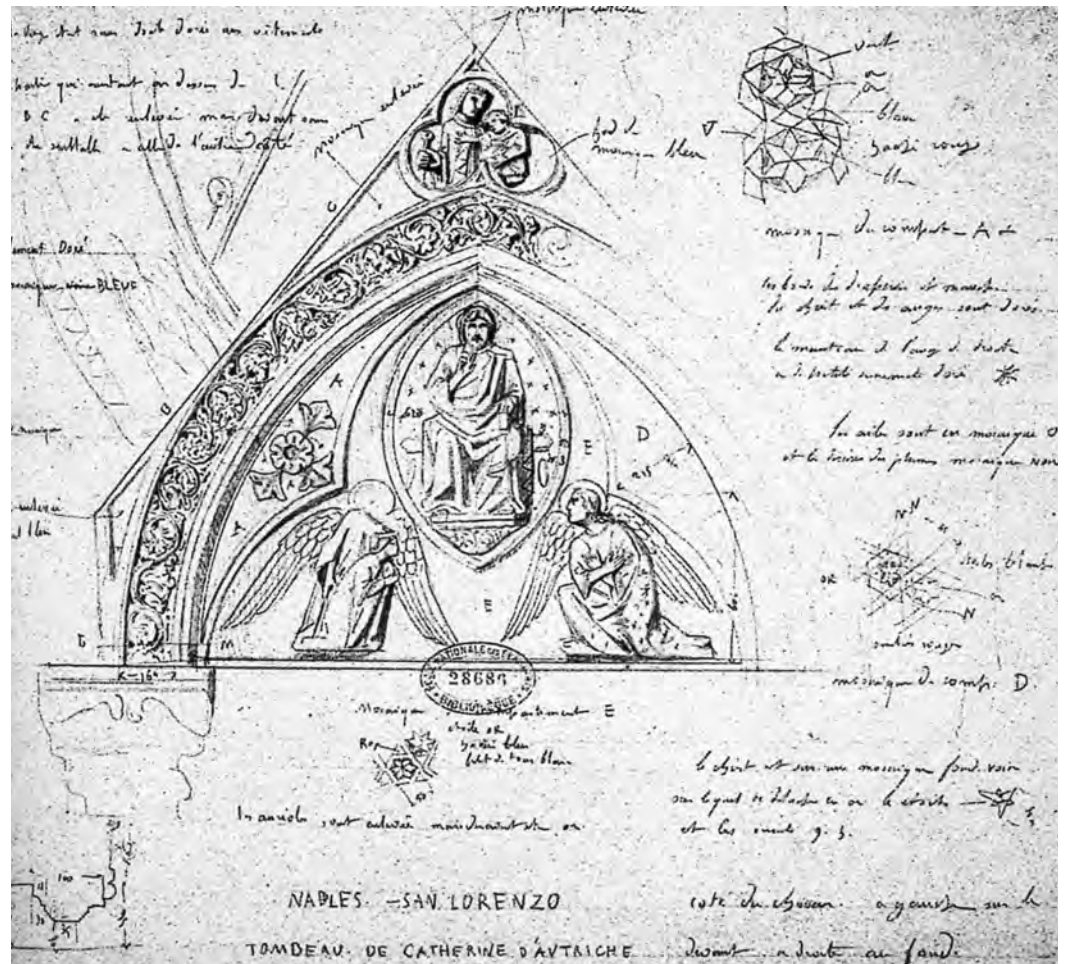
William Turner, *Castel dell'Ovo di prima mattina*, Napoli 1819.

Guglielmo: nonostante l'attenzione specifica ai capolavori artistici e architettonici, il principe è ugualmente avvinto dal paesaggio in cui è adagiata la città, definita "un paradiso in terra", e preda di uno struggimento romantico incapace di guardare agli aspetti meno gradevoli perché legato ad una visione d'insieme idealizzante e frutto di "proiezioni" personali [Maglio 2009, 100-102].

Il rapporto tra universale e particolare per Schinkel – oltre che architetto, anche pittore e scenografo – è quindi dato dal valore emblematico che assumono determinati "frammenti" urbani rispetto alla visione complessiva della città. In tal senso, la sua ottica non è troppo dissimile da quella del pittore inglese, suo contemporaneo, William Turner. Questi riesce a cogliere elementi dell'universo urbano non solo scegliendo punti di vista meno consueti, tralasciando il Vesuvio e le vedute di genere, ma astraendole dal contesto delle scene di vita quotidiana che affascinavano tutti i pittori. Nel 1819 la sua vista del Castel dell'Ovo, ad esempio, immerge l'edificio in un'atmosfera sospesa, con il panorama del golfo sullo sfondo, ma con la città trasmutata in un'atmosfera indistinta. Tra l'altro, Turner intrattiene stretti rapporti con gli architetti della comunità inglese residente tra Napoli e Roma e compie il viaggio verso la capitale borbonica con Thomas Leverton Donaldson, tra gli scopritori delle tracce di colore sui templi antichi e tra i più importanti sostenitori della policromia, e a Napoli frequenta il figlio del celebre architetto John Soane [Hamilton 2009, 48]. L'occhio dell'architetto Schinkel, allenato a guardare alla città anche come pittore, può essere considerato speculare a quello del pittore Turner, capace di una sensibilità tutta architettonica. L'atmosfera indistinta del castello disegnato da Turner individua un frammento urbano che, pur astraendosi dal contesto, rappresenta l'intera città, mentre per Schinkel è proprio il rapporto con il contesto a rendere emblematico quel luogo. A distanza di quasi un secolo e mezzo da Schinkel, il senso di una città distrutta dai bombardamenti e fiaccata dalla guerra è ancora fornito dalla sua visione complessiva. Lo testimonia il futuro scrittore inglese Norman Lewis, nel 1944 militare al seguito dell'armata americana in Italia meridionale:

tutta Napoli era distesa sotto di noi come un'antica mappa, sulla quale l'artista avesse disegnato con minuzia quasi eccessiva i molti giardini, i castelli, le torri e le cupole. Per la prima volta, aspettando il cataclisma, ho ammirato lo splendore di questa

Charles Garnier, *Tomba di S. Caterina d'Austria*, chiesa di S. Lorenzo a Napoli, 1853.



German architect Karl Friedrich Schinkel is no exception, a passionate and scrupulous connoisseur of the Bourbon capital, visited by him for the first time in 1804 then again two decades later. Fascinated by the morphology of the gulf's landscape, with the islands, the volcano and hills overlooking the sea, Schinkel abandons a vision "by fragments" in favour of a generalizing glance.

On the hills of Vomero, during his first stay, he did not seem in any way affected by the treasures of the Charterhouse of San Martino, taking notes in his diary only of the emotion felt at the sight of the landscape, "one of the most beautiful views in the world".¹ There is no evidence in his diaries of the many churches built or modified in the previous two centuries, apart from a few exceptions, of which S. Paolo Maggiore,

città [...] e per la prima volta ho capito quanto poco europea, e quanto invece orientale essa sia [Lewis 1993, 53].

Questa immagine di una città orientale, fornita in particolare dallo skyline urbano, trova radici nei diari dei viaggiatori del secolo precedente, come la scrittrice irlandese Sydney Owenson, poi Lady Morgan, che annota nel 1821 come Napoli appaia

simile a certe leggendarie città orientali, vagheggiate dai poeti arabi: tetti e torrette che sembrano minareti, cupole ricoperte da tegole multicolori, chiese simili a moschee, guglie scintillanti, più adatte alla mezzaluna che alla croce, una popolazione brulicante simile nell'aspetto al popolo dell'Arabia felix, abbigliata secondo la foggia orientale [Morgan 1821, 141-142].

L'immagine complessiva della città, quale somma di innumerevoli particolari, colpisce anche un viaggiatore entusiasta come Johann Wolfgang Goethe, che grazie alla vita e al carattere mediterranei – Lady Morgan avrebbe detto “orientali” – vive una conversione dell'anima e, per la prima volta nella storia moderna, riflette sull'idea del viaggio come occasione per conoscere se stesso confrontandosi con l'altro. Dal palazzo reale di Capodimonte egli ammira estasiato «ciò che si vede una sola volta nella vita», ossia il panorama della città dopo il tramonto, con il Vesuvio sullo sfondo, acceso da un fiume di lava e con la luna che sorge dietro: «l'occhio poteva spaziare su tutto l'insieme e, anche se non riusciva a distinguere gli oggetti uno per uno, l'impressione di grandiosità non veniva meno» [Goethe 1816-29]. Un osservatore analitico come Goethe, stretto nella dialettica tra universale e particolare, finisce per trovarli coincidenti. Altri frammenti, come le tracce visibili della città medievale, salvo rare eccezioni, non sono oggetto di specifico interesse neanche quando il neomedievalismo ottocentesco spinge molti studiosi in luoghi prima esclusi dagli itinerari nazionali, da



Karl Josef Berckmüller, *Tomba di Galeazzo Pandone al Duomo di Napoli*, 1827.

Thomas Jones, *Muro a Napoli*, 1782 (pagina seguente / next page).

not by chance enhanced by the prospect of the two Corinthian columns of the Roman era. Remains of antiquity, together with the Royal collection of the Bourbon Museum, are objects of particular interest for the Prussian architect, especially when able to maintain a close relationship with the landscape, like the Villa of Pollione in Posillipo. Pompeii and Paestum are not visited till 1824 as, during his first visit, more attention is dedicated to the city, analyzed also in its constructive aspects. His description is so evocative and meticulous, for example, of the vaults in *battuto di lapillo*, spread over the entire urban territory, that the writing on the Neapolitan construction techniques appears from this point of view perfectly complementary to the landscape and the territory.²

The relationship with the sea is clearly an element of major interest, even more so for who comes from the vast Prussian plains: *Castel dell'Ovo* is admired for its scenic location between the two inlets of the bay and its perspective closure of the promenade along the shores of the beach of *Chiaia*. The *Villa Reale* attracts Schinkel's attention who, during his second visit, stays at the *Riviera* and walks along its paths admiring the view it enjoys and the sculptures that adorn it, such as the "Mountain of Marble", or rather the *Toro Farnese*, which will only be moved to the Bourbon Museum in 1826. The way in which Schinkel observes Naples, not only influences several generations of his students, but also his principal client, the Crown Prince Frederick William: despite specific attention towards artistic and architectural masterpieces, the prince is equally enthralled by the landscape in which the city lies, defined as "a paradise on earth" and prey to romantic torment, incapable of seeing the less pleasant aspects because he is tied to an idealizing vision of the whole, fruit of personal "projections" [Maglio 2009, 100-102]. For Schinkel – architect, but also painter and set designer – the relationship between universal and particular is therefore determined by the emblematic value which undertake determined urban "fragments" in respect to the overall vision of the city. In this way, his optic is not very different from that of the English painter, his contemporary, William Turner. They manage to capture elements of the urban universe not only by choosing unusual points of view, omitting Vesuvius and genre painting, but cutting them off from the context of the everyday scenes that fascinated all painters. For example, in 1819, in his view of *Castel dell'Ovo*, the building emerges



in a suspended atmosphere with a view of the bay in the background, while the city is transmuted in a hazy atmosphere. Turner preserves close relationships with the architects of the British community who are living between Naples and Rome and journeys to the Bourbon capital with Thomas Leverton Donaldson, one of the discoverers of the traces of colour on the antique temples and among one of the most important supporters of the polychromy, and in Naples frequents the son of the famous architect John Soane [Hamilton 2009, 48]. The eye of the architect Schinkel, also trained at seeing the city as a painter, can be considered specular to that of Turner, capable of a completely architectural sensibility. The hazy atmosphere of the castle drawn by Turner, picks out an urban fragment which, while abstracting itself from the context, represents the entire city, while for Schinkel, it is the relationship with the context which renders this place emblematic.

Nearly at a century and a half distance from Schinkel, the sense of a city destroyed by the bombings and weakened by the war is still produced by his overall vision. The future English writer Norman Lewis testifies this, in 1944 as a soldier, following the American army in southern Italy:

The whole of Naples was spread beneath us like an ancient map on which the artist had drawn many gardens, castles, towers and domes in an almost excessively detailed manner. I have admired the splendour of this city [...] and for the first time, while waiting for the cataclysm, I have understood how little European and how very Oriental it was [Lewis 1993, 53].

This image of an oriental city, given in particular by its urban skyline, finds its roots in the diaries of travellers from the previous century, such as the Irish writer Sydney Owenson, later on Lady Morgan who notes, in 1821, how Naples appears

similar to certain legendary Oriental cities, cherished by Arab poets: minaret like roofs and towers, domes covered by multicoloured tiles, churches which look like mosques, glittering spires better suited to a half-moon than to the cross, a swarming population, dressed in an Oriental style, similar in appearance to the people of Arabia Felix [Morgan 1821, 141-142].

Siena alla Puglia. Eppure a Napoli non mancano elementi in grado di fornire ispirazione anche a quanti siano interessati all'arte medievale, come dimostrano, solo per citare due casi, l'architetto svevo Karl Josef Berckmüller, impegnato nel 1824 a rilevare le tombe a Santa Chiara, e il francese Charles Garnier, che nel 1853 disegna diverse tombe angioine nelle chiese napoletane [Maglio 2009, 176; Savorra 2003, 111-112].

La città medievale rappresenta un frammento della città, necessariamente slegato dall'immagine perduta della Napoli dei secoli di mezzo, ma in grado di contribuire alla visione diacronica della città attuale. Lo stesso avviene per le vestigia d'epoca antica, primo passo di un processo di stratificazione in cui convivono "oggetti" e memorie di epoche diverse. Senza dubbio architetti, pittori, letterati e aristocratici sono irresistibilmente attratti dall'elemento archeologico, specialmente se legato alle narrazioni e alle figure della mitologia classica, come per le ville romane sparse tra Posillipo e i Campi Flegrei o per la Crypta Neapolitana con la cosiddetta Tomba di Virgilio. Eppure il collage di immagini e sensazioni che ricompono nella memoria dei viaggiatori l'esperienza vissuta non esclude la città contemporanea.

Contrariamente a quanto affermato dalla storiografia tradizionale, gli edifici "moderni" della città partenopea, anche se non a quelli italiani, ha fornito invece molti modelli agli architetti stranieri, come è stato recentemente rilevato [Mangone 2009]: tra i tanti casi, basti ricordare il padiglione pompeiano di Villa Lucia per Schinkel, l'Albergo dei Poveri per Henri Labrouste e Gottfried Semper, l'Accademia di Belle Arti per Charles Rennie Mackintosh e il Mausoleo Schilizzi per Josef Maria Olbrich. Inoltre, non sono solo gli esempi aulici e le vestigia dell'antichità a suscitare interesse e curiosità, ma anche la prassi costruttiva ordinaria, studiata attentamente e con divertimento – come si diceva – da Schinkel, insieme al tessuto "minore": un caso straordinario è quello del pittore britannico Thomas Jones, concentrato su dettagli apparentemente insignificanti, quali muri scrostati e interni di cortili, capaci però di restituire, attraverso la luce e la qualità del materiale rappresentato, dal tufo all'intonaco, un'atmosfera inconfondibile e precise sensazioni impresse nella memoria [de Seta 1999]. Mai come a Napoli la visione complessiva sembra scaturire da una sommatoria di frammenti che stordiscono il viaggiatore e lo conducono in una sorta di iper-realtà articolata per contrasti: palazzi monumentali, vicoli stretti e bui, scorci panoramici, luce abbagliante, folla chiassosa

The general image of the city, which is a sum of innumerable details, also affects an enthusiastic traveller such as Johann Wolfgang Goethe, who, thanks to the Mediterranean life and character – Lady Morgan would have said “Oriental” – lives a conversion of the soul and, for the first time in modern history, reflects on the idea of the journey as an opportunity to get to know oneself in confronting to the other. From the Royal Palace of Capodimonte he admires ecstatically, “something you see only once in a lifetime”, that is the view of the city after the sunset, with the Vesuvius in background lighted by a river of lava and the moon rising behind it: «the eye could sweep over it all, and though it didn’t succeed in distinguishing objects one by one, the impression of magnificence was not lessened» [Goethe 1816-29]. An analytical observer like Goethe sharp in the dialectic between universal and particular, ends up finding them coincidental. Other fragments, such as visible traces of the medieval city, with a few exceptions, are not objects of specific interest even when the 19th century neo-medievalism leads many scholars to places previously excluded from national itineraries, from Siena to Puglia. And yet there are plenty elements in Naples that can provide inspiration also to those interested in medieval art, as demonstrate, but to mention two cases, the Swabian architect Karl Josef Berckmüller, put in charge in 1824 of surveying the tombs at Santa Chiara, and the Frenchman Charles Garnier, who in 1853 designed several Angevin tombs in Neapolitan churches [Maglio 2009, 176; Savorra 2003, 111-112]. The Medieval city represents a fragment of the city, necessarily detached from the lost image of Naples of the Middle Ages, but able to contribute to the diachronic vision of the present city.

The same applies to the vestiges of ancient times, the first step of a stratification process in which “objects” and memories from different eras cohabit. Without doubt, architects, painters, writers and aristocrats are irresistibly attracted by the archaeological element, especially if linked to the narratives and figures of the classical mythology, as the Roman villas scattered between Posillipo and the Campi Flegrei, or the Neapolitan Crypt with the so-called Tomb of Virgil. Yet the collage of images and sensations that recompose the real experience, in the travellers memory, does not exclude the contemporary city. Contrary to what is stated by traditional historiography, it has been recently noted that the “modern” buildings of the partenopean city, have



Abraham-Louis-Rodolphe Ducrot, *La Crypta Neapolitana e la tomba di Virgilio*, 1794-1800.

Pierre-Jacques Volaire, *L'eruzione del Vesuvio il 14 maggio 1771* (pagina seguente / next page).

provided many models for foreign architects, though not for the Italian ones [Mangone 2009]: among the many cases it is enough recalling the Pompeian pavilion of *Villa Lucia* by Schinkel, the *Albergo dei Poveri* by Henri Labrouste and Gottfried Semper, the Academy of Fine Arts by Charles Rennie Mackintosh and the Mausoleum Schilizzi by Josef Maria Olbrich. Moreover, not only the refined examples and the vestiges of antiquity provoke interest and curiosity, but also the ordinary constructive practice, studied carefully and with pleasure – as was said – by Schinkel, together with “minor” fabric: the case of the British painter Thomas Jones is quite extraordinary, focusing on seemingly insignificant details, such as peeling walls and insides of courtyards, but capable of translating, by means of light and the quality of material represented, from tuff to plaster, a unique atmosphere and precise sensations engraved in the memory [de Seta 1999]. Never as in Naples, the overall vision seems to derive from a summation of fragments that stun the traveller and lead him into a kind of hyper-reality articulated by contrasts: monumental palaces, dark and narrow alleys, panoramic glimpses, and dazzling lights, noisy crowd in the streets, silent cloisters, splendor, poverty, the burning volcano and the sea. This antinomian nature of the city, is grasped by Goethe who, while observing how the beautiful and the terrible cohabit in Naples and makes the character of its inhabitants descend from this continuous *coincidentia oppositorum*. In the *boîte-en-valise* of the German poet, not only are the images of the city by the painters who worked for him, but above all, the words from his diaries, with which he overcomes the “Memory Disorder” which impressed Freud on the Parthenon. By following the same father’s footsteps, Goethe does not taste Freud’s sense of guilt but on the contrary in harmony with his parent as he recalls during a visit to the Neapolitan Crypt, that his father could not have been unhappy seeing as he was able to return to Naples in his thoughts [Goethe 1787, 206]. The written evidence therefore becomes a means of organizing the collage of impressions and reflections supplied by the city, so that, the memory is not the result of an “involuntary memory”. Writing becomes more of a useful exercise for oneself than for the others and Goethe seems to be fully aware of this when abandoning Naples in order to return to Rome, he asks himself it would be possible to arouse in the soul of the listener, the idea of a whole:



if the accomplished journey seems to flow like a river before the eyes of the traveller, and fantasy reserves an image of uninterrupted continuity, this, nevertheless, cannot deny the sensation that this image is, after all, incommunicable [Goethe 1787, 386].

Endnotes

¹ Karl Friedrich Schinkel, *Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, Deutscher Kunstverlag, Monaco-Berlino 2006, edited by Georg Friedrich Koch, commented and annotated by Helmut Börsch-Supan e Gottfried Riemann, p. 37. On trip sto Italy by Schinkel cfr. Andrea Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009, pp. 19-60.

² Karl Friedrich Schinkel, "Bruchstücke aus dem Journal eines Reisenden über die Construction der Wohngebäude Neapels", in Karl Friedrich Schinkel, *Die Reisen nach Italien*, cit., pp. 86-91. For the translation of some passages cfr. Hosea Scelza, *Karl Friedrich Schinkel. Pagine dal diario napoletano (1804)*, «Napoli Nobilissima», IV serie, VIII/1-2, 2007, pp. 80-88.

per le strade, chiostrini silenziosi, sfarzo, miseria, il vulcano infuocato e il mare. Questa natura antinomica della città viene colta proprio da Goethe che, osservando come il bello e il terribile a Napoli convivano, fa discendere da questa continua *coincidentia oppositorum* il carattere dei suoi abitanti.

Nella *bôte-en-valise* del poeta tedesco rimangono non solo le immagini della città dei pittori che lavoravano per lui, ma soprattutto le parole dei suoi diari, con cui riesce a vincere il “disturbo della memoria” che colpirà Freud sul Partenone. Percorrendo le stesse orme paterne, Goethe non può provare il senso di colpa di Freud e si sente invece in consonanza con il proprio genitore, come ricorda durante la visita alla Crypta Neapolitana, immaginando che il padre non possa esser stato infelice, essendo potuto tornare col pensiero a Napoli [Goethe 1787, 206]. La testimonianza scritta diviene quindi un mezzo per organizzare il *collage* di impressioni e riflessioni fornite dalla città, affinché il ricordo non sia frutto di una “memoria involontaria”. Scrivere diviene un esercizio ancor più utile a se stessi che agli altri e Goethe sembra esserne pienamente consapevole quando, abbandonando Napoli per tornare a Roma, si chiede come si possa far sorgere nell’animo di chi ascolta l’idea d’un tutto:

se il viaggio compiuto sembra trascorrere come un fiume davanti agli occhi del viaggiatore, e la fantasia ne serba un’immagine di continuità ininterrotta, ciò malgrado non ci si può sottrarre alla sensazione che quest’immagine sia, in fondo, incomunicabile [Goethe 1787, 386].

Note

¹ Karl Friedrich Schinkel, *Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, Deutscher Kunstverlag, Monaco-Berlino 2006, curato da Georg Friedrich Koch, commentato e annotato da Helmut Börsch-Supan e Gottfried Riemann, p. 37. Sui viaggi in Italia di Schinkel, cfr. Andrea Maglio, *L’Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell’Italia nell’Ottocento*, Clean, Napoli 2009, pp. 19-60.

² Karl Friedrich Schinkel, “Bruchstücke aus dem Journal eines Reisenden über die Construction der Wohngebäude Neapels”, in *Karl Friedrich Schinkel, Die Reisen nach Italien*, cit., pp. 86-91. Per una traduzione di alcuni passi, cfr. Hosea Scelza, *Karl Friedrich Schinkel. Pagine dal diario napoletano (1804)*, «Napoli Nobilissima», IV serie, VIII/1-2, 2007, pp. 80-88.

In una visione reticolare e multicentrica della città, dove le singole identità costituiscono una risorsa straordinaria di conoscenza del territorio, il rilievo e la rappresentazione consentono di descrivere un paesaggio urbano che non vede soluzione di continuità tra pieno e vuoto e, spesso, tra interno ed esterno, ma che è costellato di frammenti che punteggiano lo spazio consentendo all'osservatore di orientarsi e di riconoscere la sua posizione relativa, frammenti di architettura definiscono e connotano uno scenario urbano consentendo all'osservatore di riconoscerlo e di riconoscersi come seguendo una vera e propria costellazione, fatta di architetture, di piazze, di strade, di fronti urbani.

Il pensiero razionale, fondamento di ogni indagine di tipo scientifico e, in particolare fondamento dell'architettura, è capace di rendere unitario ciò che è separato, attraverso operazioni diversificate per disciplina, per metodo, per applicazioni; ma solo la rappresentazione consente di giungere a quella straordinaria costruzione spaziale capace di esprimere, dello spazio, contenuti e strutture di pensiero: l'immagine. Essa si afferma tanto nella relazione tra gli oggetti della rappresentazione, separati e distinti tra di loro, quanto nel rapporto tra questi e l'osservatore; lo spazio rappresentato trova, anzi, il suo fulcro proprio nel soggetto osservante, che, solo, posto al centro dell'esperienza visiva, ne coglie l'unità e ne comprende la struttura geometrico-configurativa. Certo lo spazio della rappresentazione resta sempre e comunque uno spazio artificiale che adombra ma non abbraccia interamente la realtà; punti, rette e piani sono entità astratte dello spazio che attraverso il linguaggio geometrico vengono trasferite in unità formali comunemente note col nome di immagini. Ma proprio nello spazio fermato all'istante dalla rappresentazione, punti, rette e piani

In a reticular and multicentric vision of the city, where the single identities constitute an extraordinary resource of knowledge of the territory, the survey and representation permit us to describe an urban landscape which has no solution of continuity between solid and void and, often, between internal and external, but which is constellated by fragments which, like stars, dot the infinite space of the sky allowing the observer to be find his way and be able to recognize his relative position; in the same way, the fragments of architecture define and connote an urban scenario permitting the observer to recognize it and himself. This is the most important aspect of the fragments, to constitute a true constellation, made of architectures, squares, streets and urban fronts, a constellation, the absence of which is perceived as a dis-astrum.

Rational thought, foundation of every research of scientific type and, in particular foundation of architecture, is capable of unifying what is separate, by means of diversified disciplinary operations, method and applications; but only the representation can reach the extraordinary spatial construction capable of expressing, from space, contents and structures of thought: the image. It reveals itself as much in the relations between the objects of representation, separate and distinct from one another, as in the relationship between these and the observer; the represented space finds, or rather, is focused on the observing subject, that situated alone in the centre of the visual experience, gathers its unity and comprehends its geometrical configurative structure. The space of representation, however, always and in any way an artificial space which conceals but does not entirely embrace reality; points, lines and planes are abstract entities of the space which through the geometric language, are transferred in formal

vengono svincolati dal loro valore posizionale per acquisire invece valore relazionale e, indagati nei loro reciproci rapporti, valutati nel loro equilibrio dinamico, usati nel debito grado di appartenenza al sistema visivo, risultano riorganizzati in una nuova ed inedita immagine.

Nella lettura dell'area urbana emergono differenze negli habitat, nei modi di vivere il territorio, differenti ecologie che disegnano una rete di geografie urbane e sociali con identità specifiche alla macro e micro scala: esiste una città "consolidata", ovvero la città storica con le sue permanenze nei tracciati, nelle architetture, nelle forme; esiste la città "di mare", la città "lineare" fatta di percorsi di attraversamento, linee di connessione, di confini, di profili, di margini.

La lettura del territorio napoletano, come insieme di specifiche identità, ha coinvolto, in questi lavori, la microscala, intesa sia come la scala locale del quartiere, luogo di vita ed espressione della società che sollecita la riconfigurazione della vivibilità urbana, sia come scala della piccola architettura, del particolare architettonico, che fa la differenza nell'individuazione della qualità. La raccolta dei dati, di studio e di rilievo, ha avuto come obiettivo la percezione della città, il disegno delle identità culturali e sociali che la compongono, secondo una logica di appartenenza al luogo e al riconoscimento di una determinata centralità urbana.

La complessità di Napoli si manifesta nella molteplicità delle parti che ne costituiscono e descrivono l'essenza, una città costituita al proprio interno da potenzialità distinte e molteplici: questo approccio che vuole unire l'esperienza concreta, ovvero la realtà, alla visione, trova la sua sintesi nella realizzazione di una osservazione possibile della città, nella traduzione di quello che, in fieri, dovrebbe essere, o vorremmo che fosse, la nostra città.

Questo tipo di visione ha come oggetto privilegiato l'architettura e la rappresenta attraverso immagini e disegni che esprimono l'essenza della città senza la pretesa di disegnare ogni volta, in ogni frammento, tutto l'insieme; con il disegno si comprende il contesto e si comunicano le situazioni, si è in grado di compiere una riflessione critica sulle cose che ci hanno preceduto, con il rilievo riusciamo a misurarci con le cose con *modus*: quello che ne scaturisce è un modo di essere nella realtà con misura esprimendo il bisogno di dar forma ad una spazialità complessa secondo un codice linguistico che ricerca la sostanza dell'architettura.

units commonly known by the name of images. But in the space stopped at the moment of the representation, points, lines and planes are released from their positional value in order to acquire relational value and, surveyed in their mutual relationships, appraised in their dynamic equilibrium and used in the proper level of belonging to the visual system, turn out to be reorganized in a new and inedited image.

From the reading of the urban area emerge differences in the habitat, in the ways of living the territory, various ecologies that form a network of urban and social geographies with specific identities at the macro and micro scale: there is a “consolidated” city, that is the historic city with its permanences in the layouts, in the architectures, in the forms; there is the city “of the sea”, the “linear” city made of crossing pathways, connecting lines, borders, profiles and margins.

The reading of the Neapolitan territory, as a whole of specific identities, has involved in these works the micro scale, intended as the local scale of the district, place of life and expression of the society that solicits the reshaping of urban livability, as a scale of the small architecture, of the architectural detail, that makes the difference in the identification of quality. The collection of the data, the study and survey data was aimed at the perception of the city, and the design of the cultural and social identities that it consists of, according to a logic of belonging to the place and to the recognition of a determined urban centrality. The complexity of Naples appears in the multiplicity of the parts which constitute and describe its essence, a city, constituted internally by distinct and multiple potentialities: this approach which tries to unite the concrete experience, that is reality, with vision, finds its synthesis in the realizations of a possible observation of the city, in the translation of what, in fieri, our city should be, or we would like it to be. This vision has as preferential object architecture and represents it through images and designs that express the essence of the city without the pretension of designing each time, in every fragment, the whole; from the design it is possible to understand the context and to communicate situations, to achieve a critical reflection on the things that came before us, through survey we can compare ourselves to the things *cum modo*: what emerges of this is a way of being in reality with moderation expressing the need to give form to a complex spatiality according to a linguistic code that pursues the substance of architecture.

I luoghi hanno per noi un significato in quanto sono attaccati a una stratificazione di sensazioni, di immagini che li fa vivere e che non è necessariamente la nostra. L'anima dei luoghi, il senso del loro essere, è indipendente da noi. Ma quest'anima è determinata dalla loro fragilità temporale. Il tempo li modifica e dona loro un'aura incantata. La nostalgia in quanto sentimento fondante se ne appropria. Luoghi non necessariamente nobili, pozzanghere, ruderi, frammenti di mondo sono il senso dell'essere [Peregalli 2010].

Ognuno riesce a identificare se stesso in un luogo, ritrovando nell'archivio della memoria vicende lontane nel tempo, solo per aver riconosciuto in un oggetto architettonico il significato pratico ed emotivo della propria funzione all'interno dello spazio esistenziale [Norberg-Schulz 1971].

Si stabilisce, in questo modo, una struttura in termini di schemi organizzativi elementari, che consente di affrontare la lettura e la rilettura di alcuni spazi di riferimento secondo il concetto di figurabilità. Ogni cosa oggettivamente concreta ha quella proprietà, determinata dalla

forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali. Essa potrebbe venire denominata leggibilità o forse visibilità in un significato più ampio per cui gli oggetti non solo possono essere veduti, ma anche acutamente e intensamente presentati ai sensi [Lynch 1998, 31].

La città diventa, così, il luogo deputato di questa esperienza sensoriale, rendendo concreta la propria leggibilità nello spazio architettonico come rappresentazione delle sue memorie, della sua storia e delle sue vicende quotidiane; il luogo simbolico-formale ed evocativo che garantisce l'individualità e la riconoscibilità di quei significati potenzialmente presenti nella struttura dell'ambiente urbano.

Le strade, le piazze, i vuoti urbani, riconoscibili dalla loro ricchezza di valori simbolici, attività o funzioni, si rapportano, qualitativamente, con il costruito in maniera biunivoca pur avendo caratteri costruttivi e formali autonomi, indipendenti dalla forma, dalla

Places have a meaning for us as they are tied to a stratification of and images that bring them to life, and that it not necessarily ours. The soul of places, the sense of their being is independent from us. But this soul is determined by their temporal fragility. Time modifies them and gives them an enchanted aura. Nostalgia, as a founding sentiment, takes control of it. Places that are not necessarily noble, puddles, ruins, fragments of the world are the sense of being [Peregalli, 2010].

Everyone can identify himself in a place, retracing in the archive of memory events of distant times, only for having recognized in an architectural object the practical and emotional meaning of its function within the “existential space” [Norberg-Schulz, 1971]. In this way, is established a structure in terms of elementary organizational patterns which helps to face the reading and the rereading of some spaces of reference according to the concept of figurability. Everything that is objectively concrete has that property, determined by

shape, colour or dispositions that facilitates the formation of vividly identified, powerfully structured and highly functional environmental images. It could be called readability or perhaps visibility in a broader sense where, not only can objects be seen but are also acutely and intensely presented to the senses [Lynch, 1998, 31].

The city therefore becomes the appointed place of this sensory experience, making tangible its own legibility in the architectural space as a representation of its memories, its history and its daily events; the symbolic-formal and evocative place that guarantees individuality and recognition of those meanings potentially present in the structure of the urban environment.

The streets, squares, urban voids, recognizable by the wealth of their symbolic values, activities or functions, relate qualitatively with the constructed in a one to one manner although they have autonomous constructive and formal characters, independent from the shape, typology and characteristics of the buildings that define them. The square, which by its spatial connotation meets the needs of the communi-

tipologia e dalle caratteristiche degli edifici che li delimitano. La piazza, che per sua connotazione spaziale risponde alla necessità della collettività di avere un luogo dove svolgere le attività pubbliche e private, è il luogo dove avvenimenti e architettura si confrontano in maniera molto forte. Il vuoto-piazza si qualifica come luogo per eccellenza, più di ogni altro spazio urbano, perché si relaziona al tutto attraverso un'immagine rappresentativa in cui i monumenti, gli edifici civili o religiosi hanno determinato la sua immagine "imbevuta di memoria e di significati" [Lynch 1998].

La variabile tempo, purtroppo e spietatamente, modifica i segni della forma: le piazze, gli edifici, le strade diventano frammenti di racconti diversi, sembra che si perda quel rapporto tra spazio dell'architettura e spazio dell'esistenza che la città ha, fin dall'atto della sua fondazione [Starace 1984].

La matrice della città antica con i suoi baricentri geometrici, i suoi fulcri simbolici, come riferimenti archetipici e psicologici fondanti per l'uomo, sbiadisce col passare delle epoche, annullando quegli elementi che rendono riconoscibile quel luogo.

La percezione dello spazio esistenziale, intesa come sequenza di immagini di una stessa narrazione, è, invece, indipendente dalla variabile tempo. Non può essere smarrita la sua memoria perché anche la lettura critica di brandelli urbani, come una fontana pubblica, una facciata, un tratto di strada, fa riaffiorare alla mente il suo ricordo.

Si può cogliere la sua complessità configurativa attraverso l'interpretazione del fatto in sé, oltrepassando quel limite materico dell'oggetto stesso per costruire una griglia di riferimento concettuale entro cui inserire ogni elemento caratterizzante il luogo. Operazione che solo attraverso l'osservazione del fenomeno e dei "luoghi dove si annida il conflitto" [Torsello 2006] consente di ricostruire il sistema che fa comprendere l'oggetto architettonico. La misura e il disegno sono aspetti necessari nella riappropriazione del significato di luogo come spazio di stratificazioni del tempo che scorre spietato determinando la fragilità delle cose. Sottrarre alla rappresentazione il tempo, recuperando l'immagine corrispondente della memoria storica attraverso lo scorrere di linee e superfici nella dimensione del disegno, non è la nostalgica visione della realtà del passato, ma la percezione viva del senso dell'essere parte del tempo.

L'appropriarsi della città in questi termini è possibile esplorandola nella dimensione del disegno: si attribuisce cioè all'immagine di quello spazio, attraverso la logica conseguenza dei metodi geometrico-descrittivi, la capacità di rievocare relazioni percettive

ty to have a place in which to carry out public and private activities, is the place where events and meet in a very strong way. The void-square describes itself as a place for excellence, more than any other urban space, because it relates to the whole through a representative image in which the monuments, the civil and religious buildings have determined its image “soaked with memories and meanings” [Lynch, 1998]. Unfortunately and ruthlessly, the time variable modifies the signs of the shape: the squares, building and streets become fragments of different tales, it is as if this relationship between the space of architecture and the space of existence that the city has had since the act of its foundation fades away [Lynch, 1998].

The matrix of the ancient city with its geometric centres of gravity, its and symbolic key points as archetypal and psychological references fundamental to man fades with the passing of the eras, eliminating those elements that render this place recognizable [Starace, 1984].

The perception of the existential space, intended as sequence of images from the a narrative, is on the other hand, independent from the time variable. Its memory cannot be lost because even the critical reading of urban shreds, like a public fountain, a façade, and section of street make its souvenir reemerge in our mind. It is possible to seize its configurative complexity through the interpretation of the fact itself, going beyond the material limit of the very object to build a conceptual grid of reference in which to insert each characteristic element of the place. Operations which, only through the observation of the phenomenon and “the places where the conflict hides” [Torsello, 2006] is able to reconstruct the system that helps to understand the architectural object. Measure and design are necessary aspects in the re-appropriation of the meaning of place as a space of stratifications of time that flow ruthlessly determining the fragility of things. Withdrawing time from the representation, recovering the corresponding image of the historic memory through the passage of lines and surfaces in the dimension of the drawing, is not the nostalgic vision of the reality of the past, but the true perception of the sense of being part of time. Such an appropriation of the city is possible by exploring it in the dimensions of the drawing through the logical consequence of geometric-descriptive methods, the ability to recall perceptual relationships that settle between the observer and the observed

che si stabiliscono tra osservatore e cosa osservata. La rappresentazione grafica diventa il dialogo tra le parti di questo rapporto che, attraverso il codice simbolico dei segni grafici, costruisce la struttura concreta degli spazi architettonici; il disegno, allora, non sarà più inteso come occasione intellettuale, ma come occasione di conservazione della memoria dei luoghi con forme ipotetiche che sviluppano la capacità di distinguere quelle configurazioni spaziali cancellate dal tempo e trasformate in frammenti.

Ogni frammento sottintende una forte identificazione urbana e, formando relazioni complesse (un frammento con l'altro e ciascuno con l'insieme), viene declinato e analizzato nel segno della commistione: ciò ripropone tipiche modalità dell'evoluzione storica della città, percorrendo talvolta l'idea della "città nella città" in cui ciascun frammento esprime relazioni visive e fisiche con la morfologia geografica dei luoghi.

Da queste premesse, come l'insieme comune di una grammatica, nasce la ricerca.

Studiare e scoprire le identità, rappresentarle, dare forma a inedite centralità urbane che attraversano la città e definiscono luoghi capaci di offrire spazi di relazione, fruibili e percettibili, lineari e continui, articolati e frammentati, fatti di corti, di piazze, di facciate, di volumi, dalle geometrie più variabili, dalle dimensioni, fisiche e percettive, più diverse, ad ogni livello, che si succedono, si intrecciano, si contrappongono fino a divenire sequenza di piani visivi, sospesi o sottesi che prospettano l'immagine della città e del suo territorio.

I brani urbani, insieme ai frammenti di architettura in essi contenuti, che qui sono analizzati, costituiscono gli esiti del lavoro di condivisione e, allo stesso tempo, l'insieme delle ricerche e delle esperienze individuali durante le quali sono stati indagati differenti episodi urbani, seguendo un approccio univoco al di là della scala e della dimensione dell'oggetto di studio, e con l'obiettivo di rappresentare le qualità puntuali dei singoli frammenti che, osservati attraverso un relativismo percettivo, danno vita ad un racconto composito di architettura e città.

is attributed to the image of this space. The graphical representation becomes the dialogue between the parts of this relationship, which, through the symbolic code of graphic signs, builds the concrete structure of the architectural spaces; so the design will no longer be understood as intellectual opportunity, but as an opportunity of conservation of the memory of places with hypothetical forms which develop the ability to distinguish these spatial configurations, erased by time and transformed into fragments.

Each fragment implies a strong urban identification and, forming complex relationships (one fragment with another and each with the whole) is declined and analyzed in the sign of the mixture: this re-proposes typical modalities of the city's historical evolution, at times covering the idea of "city in the city" in which each fragment expresses visual and physical relationships with the geographical morphology of the areas.

Research derives from these assumptions, like the common whole of a grammar. To study is to discover identities, represent them, give form to inedited urban centralities that cross the city and define areas capable of offering connecting spaces, useable and perceptible, linear and continuous, articulated and fragmented, made of courtyards, squares, facades, volumes, from the most variable geometry, dimensions, physical and perceptive, the most diverse at all levels, that follow one another, intertwining and opposing one another to the point of becoming a sequence of visual plans, suspended or subtending, that look out upon the image of the city and its territory.

Together with the fragments of architecture which they contain, the urban pieces, which are analyzed here, constitute the results of the collective work, and at the same time, the sum of the individual researches and experiences of a group of architects who investigated different urban episodes following an unambiguous approach beyond the scale and dimension of the object of study, with the aim of representing the punctual qualities of the single fragment and, operating in perceptive relativism, give life to a composite story of architecture and city.

Drawing fragments

By tracing a calligraphic gesture, the graphic exercise helps to accustom the eye of the observer to grasp configurative characteristics and morphological aspects, of the space in which it is inserted from time to time; to understand the volumes and identify the surfaces that make up space, breaking it down in the mind and recomposing it in representation; to distinguish the intersections between the planes and the surfaces which delimit space; to identify geometric genesis and to describe critically significant elements.

For this reason the “practised” eye [De Rosa 2004] of the observer, the eye of one who practises the art of Drawing, the eye of one who knows methods and rules, breaks down the space of architecture and fragments architecture itself into often simultaneous or overlapping representations that help investigation and understanding; once space and its intrinsic characteristics have been appropriated, the observer becomes a draftsman and reassembles the fragments of architecture into one or more images that synthesize space and express its forms and contents according to the logical and rigorous language of Descriptive Geometry.

Frammenti disegnati

L’esercizio grafico, nel ripercorrere un gesto calligrafico, concorre ad abituare l’occhio dell’osservatore a cogliere, dello spazio in cui di volta in volta è inserito, caratteristiche configurative ed aspetti morfologici; a comprendere i volumi e individuare le superfici che compongono lo spazio, scomponendolo nella mente e ricomponendolo nella rappresentazione; a distinguere le intersezioni tra i piani e le superfici che delimitano lo spazio; a individuare geni geometriche e a descrivere criticamente gli elementi significativi.

Per questo l’occhio “attrezzato” [De Rosa 2004] dell’osservatore, l’occhio di chi pratica l’arte del Disegno, l’occhio di chi conosce Metodi e Fondamenti della Rappresentazione, scompone lo spazio dell’architettura e frammenta l’architettura stessa in rappresentazioni spesso simultanee o sovrapposte che ne aiutano l’indagine e la comprensione; una volta appropriatosi dello spazio e delle sue caratteristiche intrinseche l’osservatore diviene disegnatore e ricompone i frammenti di architettura in una o più immagini che sintetizzano lo spazio e ne esprimono forme e contenuti secondo il linguaggio logico e rigoroso della Geometria Descrittiva.

The Palazzo Latilla's stairs

1. Volumes and surfaces in fragments

A characteristic of the Neapolitan courtyard, the stone staircase is one of the most interesting expressions of the art of construction: the functions of the arches and vaults are not only related to the necessities of covering or of support, but form a unitary whole with the definition of a pathway which highlights the harmonious agreement between architectural function and instrumental function. This path is integrated into a very particular system, linking the entrance hall, the courtyard and the staircase along an axis, and that, in the architecture of the building, highlights the passage from collective space to private space, allowing the gradual separation of the external and interior environments.

Indeed the internal-external relationship is all played out in the architectural system of the staircase: in Palazzo Latilla, via Tarsia in Naples, for example, the system of arches, pillars and balustrades constitutes the open space, therefore the outside. It is the staircase that, most of all, characterizes the courtyard of the building, occupying two sides entirely and leading to an articulated path in which the instrumental system determines a dynamic architecture.

A few steps lead to a first landing from which two flights lead off symmetrically: the one on the right leads to the first floor of the building and ends in a landing that serves as access to the internal environment and is covered with rampant barrel vaults; the left ramp also leads to the first floor and has a similar coverage; it continues, however, with a further ramp oriented orthogonally as compared to the first, which starts from the landing on the first floor. This section of the staircase has a more articulated roof: the landing is covered with a sail vaulted ceiling with a horizontal plane supporting structure; then the first part of the ramp has a rampant barrel ceiling, a rampant arris and another small rampant barrel; the landing is covered with a sail vault set in an elliptical plane, while for the covering of the ramp the scheme of the first rampant is repeated with a succession of barrel vaulting, a cross vault and a barrel vault; finally there is another landing with elliptical sail.

The eidotype re-proposes the real object in its forms and proportions, describes characteristic and essential aspects to its identification and its recognition, in

La scala di Palazzo Latilla



1. Frammenti di volumi e superfici

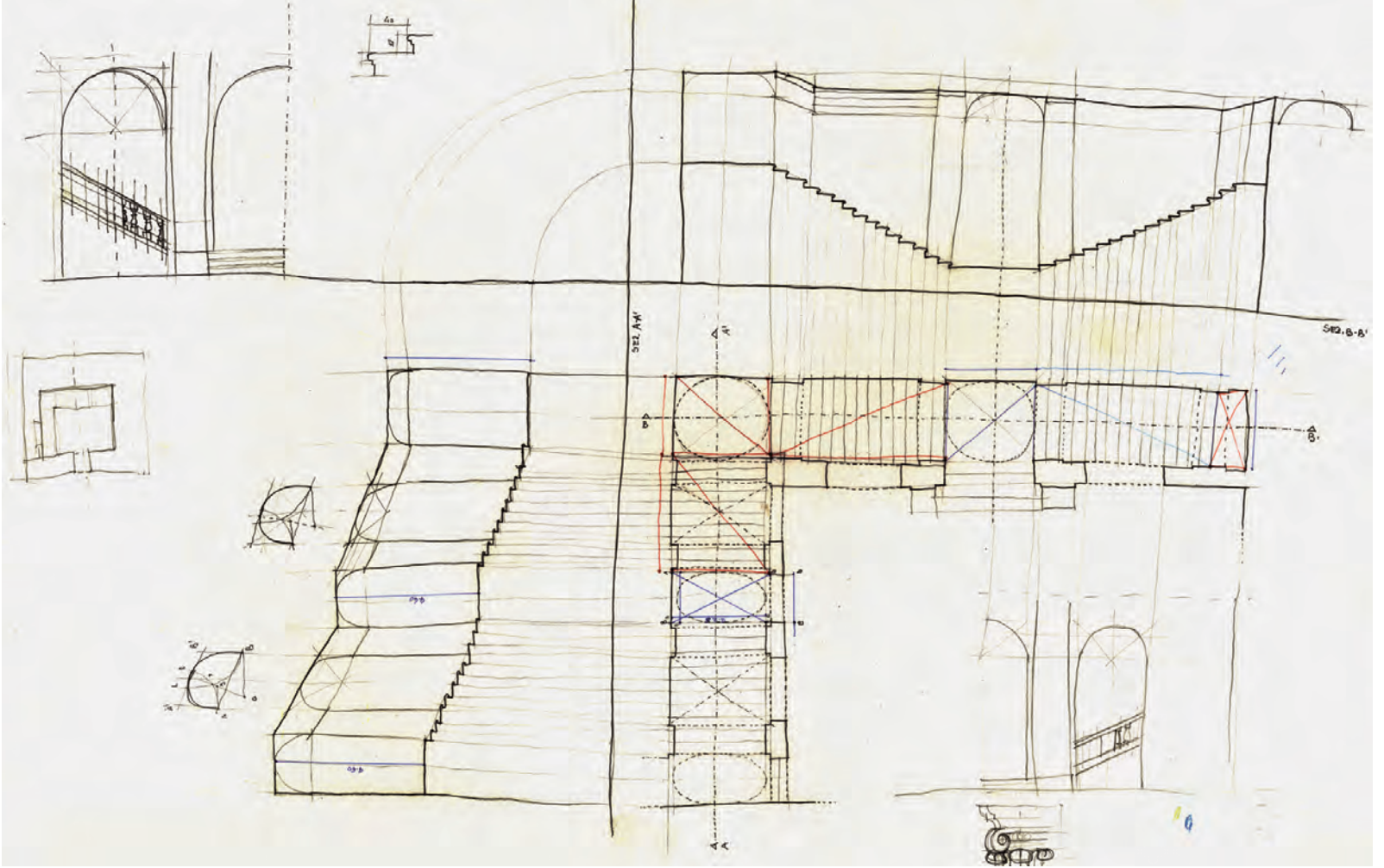
Caratteristica del cortile napoletano, la scala in muratura è una delle più interessanti espressioni dell'arte del costruire: le funzioni di archi e di volte non sono soltanto legate alle necessità di copertura e di sostegno, ma formano un insieme unitario con la definizione di un percorso in cui si evidenzia l'accordo armonico tra funzione architettonica e funzione strumentale. Tale percorso si integra in un particolarissimo sistema, quello che lega l'androne, il cortile e la scala secondo un asse, e che nell'architettura dell'edificio sottolinea il passaggio dallo spazio collettivo allo spazio privato, permettendo la graduale separazione di ambiente esterno ed interno.

Anzi il rapporto interno-esterno è tutto giocato nel sistema architettonico della scala: in quella di Palazzo Latilla, in via Tarsia a Napoli, per esempio, il sistema di archi, pilastri e balaustre costituisce lo spazio aperto, quindi l'esterno. È la scala che caratterizza in maniera profonda il cortile dell'edificio occupandone interamente due lati e dando vita ad un articolato percorso in cui il sistema strumentale determina un'architettura dinamica.

Pochi gradini portano ad un primo pianerottolo dal quale si dipartono simmetricamente due rampe: quella di destra conduce al primo piano dell'edificio e termina in un pianerottolo che funge da accesso all'ambiente interno ed è coperta con volta a botte rampante; la rampa di sinistra pure conduce al primo piano e presenta analoga copertura; essa prosegue, però, con una ulteriore rampa orientata ortogonalmente rispetto alla prima, che parte dal pianerottolo di arrivo al primo piano. Questo tratto della scala presenta una copertura più articolata: il pianerottolo è coperto con volta a vela con piano d'imposta orizzontale; poi la prima parte della rampa presenta una copertura a botte rampante, una crociera rampante ed un'altra piccola botte rampante; il pianerottolo è coperto con volta a vela impostata su pianta ellittica, mentre per la copertura della rampa è riproposto lo schema del primo rampante che vede susseguirsi una volta a botte, una volta a crociera ed una volta a botte; infine vi è un altro pianerottolo con vela ellittica.

L'idotipo ripropone l'oggetto reale in forme e proporzioni, ne descrive gli aspetti caratteristici ed essenziali alla sua individuazione e al suo riconoscimento, ne fornisce, insomma, una lettura critica. Nello schizzo di pianta sono state sintetizzate la successione

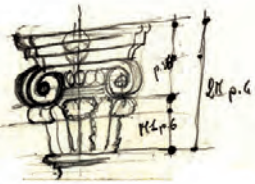
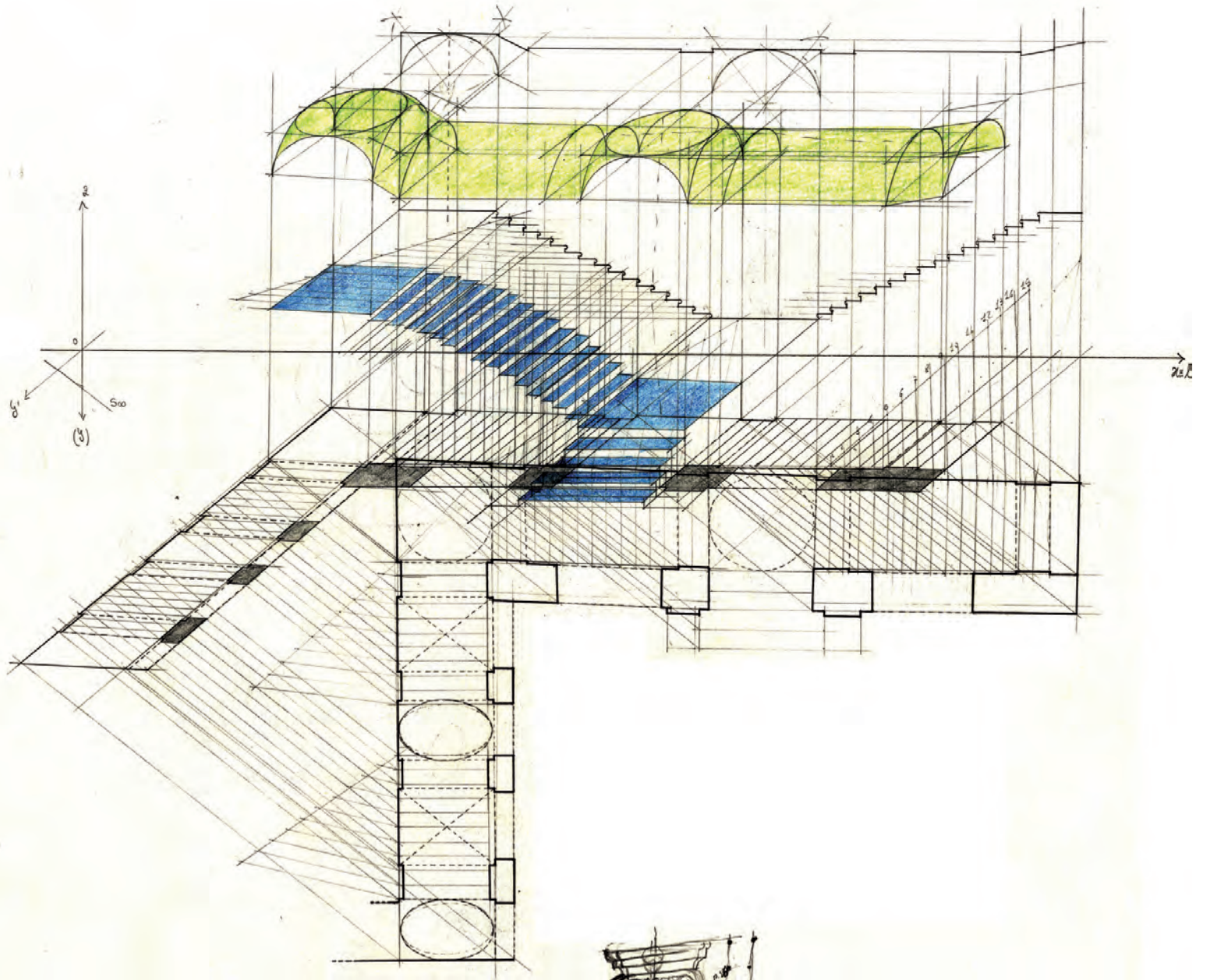






short, it provides a critical reading. The plan sketch summarizes the succession of ramps, their articulation and their relationship with the roofing system, identifying with a dotted line all the projections of the vaults; the ramp-cover ratio was then verified and further analysed in section sketches made considering two planes: the plane α with $t\alpha$ for the median axis of the double ramp, and plane β with $t\beta$ coincident with the median axis of the second ramp (perpendicular to the first). Information regarding dimensions was also indicated on all the sketches.

A sketch was then added representing the façade of the staircase towards the courtyard to examine in depth that particular relationship between inside and outside expressed by the stairs of Neapolitan courtyards. With the information gathered during the survey phase, we moved on to the graphic representation of the staircase: it was represented in plan and section using the orthogonal double projection method, or Mongian method, in which the plan represents the first



1/4 = largeur des pilastres/colonnes
1/11 = p. 18

projection and the section represents the second. Finally another method of representation was added to the Mongian projections: the cavaliera axonometry which, by providing the object with a representation closer to the visual image, allows greater emphasis to be given to the most eminent characters of the space. Indeed, the precise comparison between the two-dimensionality of the axonometric image shows the relationship between metric values and configurative values of the reservoir.

The axonometric image was constructed according to the projective principle of homological transformation of the first orthogonal projection of the object. This homology is a homologous oblique affinity having as its axis the land line terra / of the Mongian reference, and for the center the improper point S_{∞} : it transforms the circles into ellipses and the lines parallel to the axis into lines still parallel to it. The volumes and surfaces were then deprived of any thickness: thus the horizontal planes show the base of the landing vaults, the inclined planes the shutters of set rampant vaults, while the straight lines generating cylindrical surfaces allow a clear reading of the geometric genesis of the barrel vaults. This representation, which is expressed in the research of the generative curves of the vaults, of the surfaces, the planes and the intersections between them, allows the breaking down of all the elements of the architectural space by exposing volumes and surfaces, shapes and structures.

delle rampe, la loro articolazione e il loro rapporto col sistema di coperture individuando con la linea tratteggiata tutte le proiezioni delle volte; il rapporto rampe-copertura è stato poi verificato ed approfondito negli schizzi di sezione fatti considerando due piani: il piano α con $t\alpha$ passante per l'asse mediano della doppia rampa, ed il piano β con $t\beta$ coincidente con l'asse mediano della seconda rampa (perpendicolare alla prima). Su tutti gli schizzi sono state, inoltre, indicate le informazioni dimensionali. È stato poi aggiunto uno schizzo che rappresentasse la facciata della scala verso il cortile per approfondire quel particolare rapporto tra interno ed esterno che le scale dei cortili napoletani esprimono. Con le informazioni raccolte durante la fase di rilievo si è passati alla restituzione grafica della scala: essa è stata rappresentata in pianta e sezione utilizzando il metodo della doppia proiezione ortogonale in cui la pianta rappresenta la prima proiezione e la sezione rappresenta la seconda.

Alle proiezioni mongiane si è, infine, affiancato un altro metodo di rappresentazione: l'assonometria cavaliere che, fornendo dell'oggetto una rappresentazione più vicina all'immagine visiva, permette di dare maggior rilievo ai caratteri più eminenti dello spazio. Il confronto puntuale, infatti, fra la bidimensionalità dell'immagine assonometrica evidenzia il rapporto fra valori metrici e valori configurativi dell'invaso.

L'immagine assonometrica è stata costruita secondo il principio proiettivo della trasformazione omologica della prima proiezione ortogonale dell'oggetto. Questa omologia è una affinità omologica obliqua avente per asse la linea di terra / del riferimento mongiano e per centro il punto improprio S_{∞} : essa trasforma i cerchi in ellissi e le rette parallele all'asse in rette ancora ad esso parallele.

I volumi e le superfici sono stati poi privati di ogni spessore: così i piani orizzontali mostrano le imposte delle volte dei pianerottoli, i piani inclinati le imposte delle volte rampanti, mentre le rette generatrici delle superfici cilindriche permettono di leggere chiaramente la genesi geometrica delle volte a botte. Questa rappresentazione, che si esplicita nella ricerca delle curve generatrici delle volte, delle superfici, dei piani e delle intersezioni fra queste, permette di scomporre tutti gli elementi dello spazio architettonico mettendo a nudo volumi e superfici, forme e strutture.

The church of Santa Maria di Caravaggio



The elliptical plan is the fundamental figure of the church of Santa Maria di Caravaggio: the ellipse merges the longitudinal with the central scheme and it is possible, through this figure, to identify a longitudinal axis (the major axis), but at the same time the observer's eye is attracted towards a catalyst center identified by the intersection of the major axis and the minor axis of the ellipse; in this way they are merged into a single centrality and irradiation scheme, while the concentration, which is the typical effect of a building with a central plan, is flanked by the movement that plays alternately between the concavity and convexity of the deep niches.

A massive masonry enclosure allows this game of alternation and allows the creation of a series of small rooms with a process of subtraction, of excavation from the wall itself: two deep rectangular-shaped chapels with barrel vaults overhead are arranged along the minor axis, while the oval-shaped chapels covered by a small lunetted dome are located along the diagonals; the entrance chamber and the presbytery, one opposite the other along the major axis, are, in contrast, elements added to the plan ellipse, but always dug into the surrounding wall. The great thickness of the wall thus allows the elliptical dome to be raised directly without the aid of columns or plumes: the role of the pillars present is reduced to a function of collaboration or even decoration; indeed, their ambiguity in acting as supporting or simply decorative elements increases the charm of the architectural flavour of this church.

The elliptical dome also participates in the game of alternation between recesses and protrusions, characterized by six spheroidal lunettes: four in correspondence with the diagonal niches and two (one opposite the other) in correspondence with the presbytery and the entrance area.

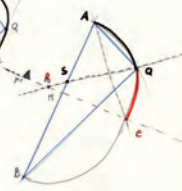
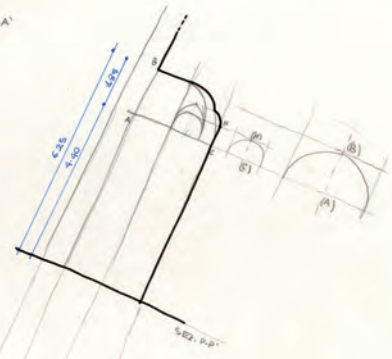
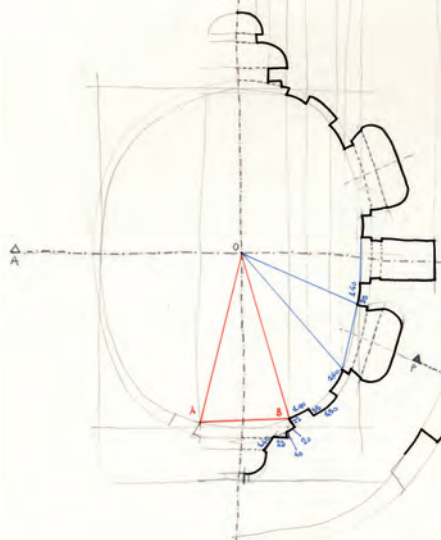
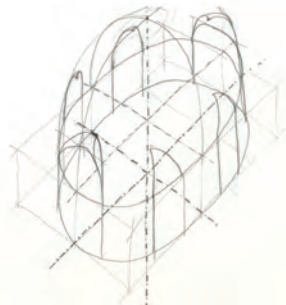
All the dimensional information of the building was collected during the direct survey phase; for the sketch of the plan the two axes of the ellipse were traced: the major one, as coinciding with the longitudinal axis of the church as well as the axis of symmetry, allowed a survey of the niches for half of the building only, and only for those where access was allowed; for the others, with a rectangular plan, geometric-proportional reasoning was used. Considering, then, a vertical plane α

La chiesa di Santa Maria di Caravaggio

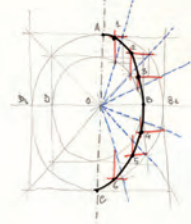
La pianta ellittica è la figura fondamentale della chiesa di Santa Maria di Caravaggio: l'ellisse fonde lo schema longitudinale con quello centrale ed è possibile, per questa figura, individuare un asse longitudinale (l'asse maggiore), ma nello stesso tempo l'occhio dell'osservatore è attratto verso un centro catalizzatore individuato dall'intersezione dell'asse maggiore e dell'asse minore dell'ellisse; in tal modo vengono fusi, in un unico schema, centralità e irradiazione, mentre alla concentrazione, che è tipico effetto di un edificio a pianta centrale, viene affiancato il movimento che deriva dal gioco di alternanza fra la concavità e convessità delle profonde nicchie.

Un massiccio involucro murario consente tale gioco di alternanza e permette la creazione di una serie di piccoli vani con un procedimento di sottrazione, di scavo dal muro stesso: due profonde cappelle a pianta rettangolare e coperte da volte a botte sono

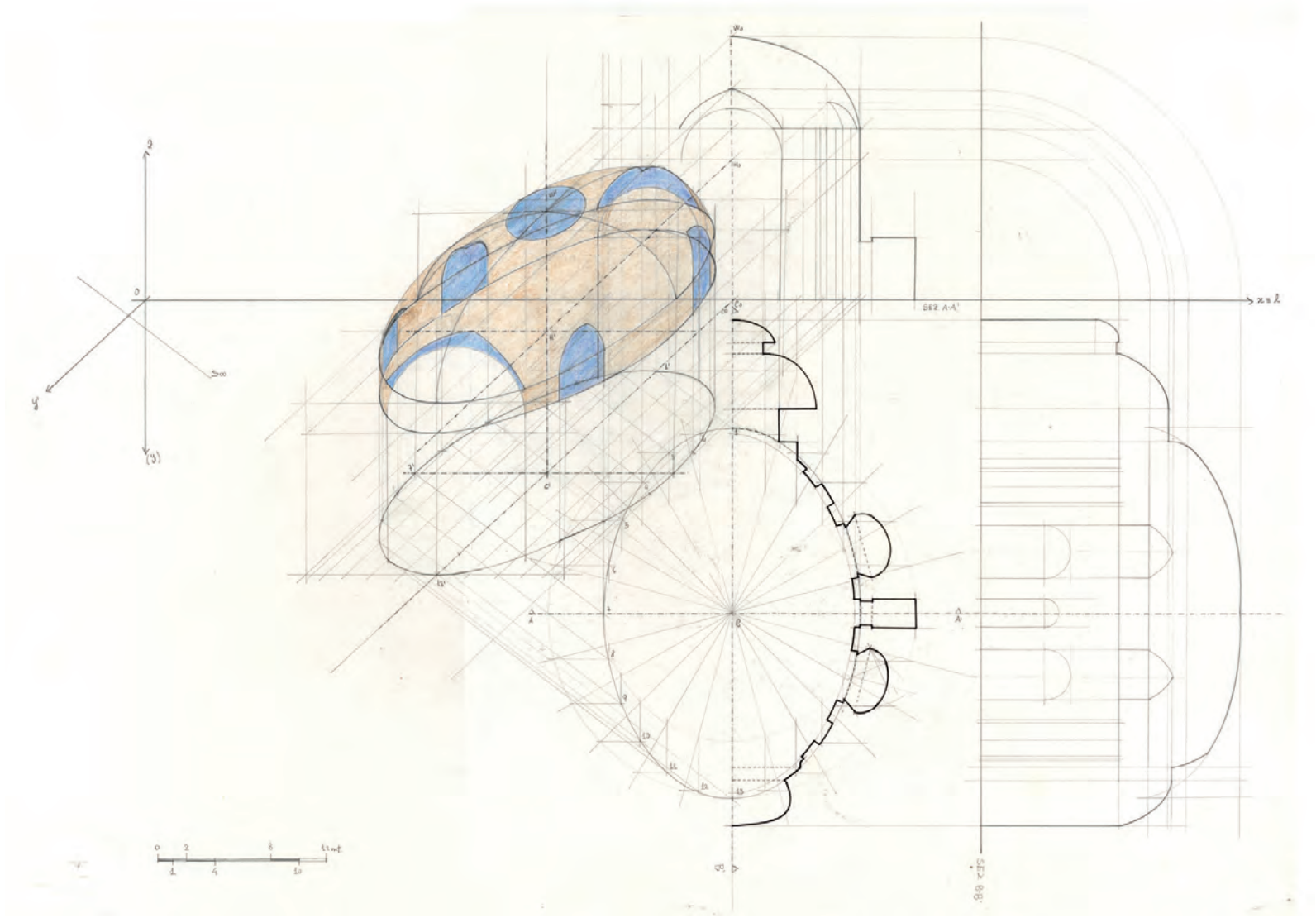




ARCO POLICENTRICO
 Not. A, B, Q , costruiamo
 l'arco di AC passante per
 Q; quest'arco
 interseca AB in R ed AB
 in S .
 Prolungando in S con $t = SA$
 tracciamo l'arco di centro
 fino al punto Q .
 Prolungando in R con $r = RQ$
 tracciamo l'arco di
 centro fino a C .



CONSTRIZIONE DELL'ARCO POLICENTRICO
 (col metodo del Selenio)
 $AC = 30 \text{ m}$
 $EB = 18 \text{ m}$



with trace $t\alpha$ coincident with the minor axis, a section sketch was performed with the pillars and arches of the chapels shown in projection.

In addition, a series of study sketches were added to further analyse the roofing system: both the plan and section sketches refer to the architectural basin only, depriving the building of its wall thickness.

The reservoir of the church was then represented in plan and section using the double orthogonal projection method; the plane ellipse was built by points using the Serlio method. In addition to the Mongian projections, the representation in cavalier axonometry was added, with the aim of giving greater emphasis to the geometric figure that most clearly characterizes the architectural space: graphic attention has been concentrated on the representation of the ellipse surmounted by the dome.

disposte lungo l'asse minore, mentre le cappelle a pianta ovale e coperte da una piccola cupola lunettata si trovano lungo le diagonali; il vano d'ingresso ed il presbiterio, l'uno opposto all'altro lungo l'asse maggiore, risultano, invece, elementi aggiunti all'ellisse di pianta, ma sempre scavati all'interno dell'involucro murario. Il forte spessore del muro consente poi di innalzare la cupola ellittica direttamente senza l'ausilio di colonne o pennacchi: il ruolo dei pilastri presenti si riduce ad una funzione di collaborazione se non addirittura di decorazione; anzi la loro ambiguità nel porsi come elementi portanti o semplicemente decorativi accresce il fascino del gusto architettonico di questa chiesa. Anche la cupola ellittica partecipa del gioco di alternanza fra rientranze e sporgenze, essendo caratterizzata da ben sei lunette sferoidali: quattro in corrispondenza delle nicchie diagonali e due (l'una opposta all'altra) in corrispondenza del presbiterio e del vano d'ingresso.

Tutte le informazioni dimensionali dell'edificio sono state raccolte nella fase di rilievo diretto; per lo schizzo di pianta si sono tracciati i due assi dell'ellisse: quello maggiore, in quanto coincidente con l'asse longitudinale della chiesa nonché asse di simmetria, ha permesso di effettuare il rilievo delle nicchie solo per metà dell'edificio e solo per quelle in cui è stato consentito l'accesso, per le altre, quelle a pianta rettangolare, ci si è avvalsi di un ragionamento geometrico-proporzionale. Considerando, poi, un piano verticale α con traccia $t\alpha$ coincidente con l'asse minore, è stato eseguito lo schizzo di sezione in cui sono stati indicati, in proiezione, i pilastri e gli archi delle cappelle. Sono stati, inoltre, aggiunti una serie di schizzi di studio per approfondire il sistema di copertura: sia lo schizzo di pianta che quello di sezione fanno comunque riferimento solo all'invaso architettonico, privando l'edificio del suo spessore murario.

L'invaso della chiesa è stato poi rappresentato in pianta e sezione utilizzando il metodo della doppia proiezione ortogonale; l'ellisse di pianta è stata costruita per punti utilizzando il metodo del Serlio. Alle proiezioni mongiane si è aggiunta la rappresentazione in assonometria cavaliera con cui si è puntato a dare maggior rilievo alla figura geometrica che caratterizza in maniera più evidente lo spazio architettonico: sulla rappresentazione della ellisse sormontata dalla cupola è stata infatti concentrata l'attenzione grafica.

The church, the sacristy and the choir of the Pellegrini monumental complex

The church of the Pellegrini monumental complex is an exceptional and interesting case if we consider the typology of Neapolitan sacred buildings. It constitutes two different typological patterns: the rectangular plan and the circular plan covered by a semi-spherical dome set on the cylinder which has a circle as its base directrix. The cylinder is intersected by four parallelepipeds of which two, of intermediate dimensions, constitute the entrance compartment. All the rooms, the cupola area, the nave and the choir stall, follow each other along the axis of symmetry of the church that goes from the entrance to the coretto, forming the supporting axis of the building.

The survey procedure took into account the succession of the various environments and their relationships; therefore, the longitudinal axis of the church was traced, coinciding with the axis of symmetry, and the outlines of the various environments defined: one with a square plan, inscribed with a circle of a 9.80 m radius, to which the smaller lateral rectangles are linked, the entrance rectangle and finally the largest rectangle of the nave. For the section sketch a vertical plane was considered, α having a trace coinciding with the symmetrical axis of the church: the barrel vault of the entrance, the dome covering the entire central compartment, and the barrel vault of the nave were sectioned; in the latter the semi-columns, and windows of the vault are shown in projection.

A sketch of a cross-section obtained by means of a vertical plane β orthogonal to the plane α and having a $t\beta$ -passing trace for the center of the circumference was then placed side by side with the section sketch thus defined.

In the graphic table, a perspective sketch is also shown, with the main point V_0 belonging to the symmetry axis of the church, in order to analyze and verify the characteristic of the building whose principal axis is precisely the symmetry axis; an axonometric sketch executed with the aim of investigating the complex roofing system, supplemented by a smaller sketch that examines the geometry of the cylindrical bezel inserted in the barrel vault; finally a sketch of the capital of the half-columns of the nave where, to obtain an idea of the size and proportions, the diameter of the column was considered as modular unit M , and by recognizing the composite order of the capital, it was simple to deduce all the other, even inaccessible, measurements.

La chiesa, la sacrestia e il coretto del Complesso dei Pellegrini



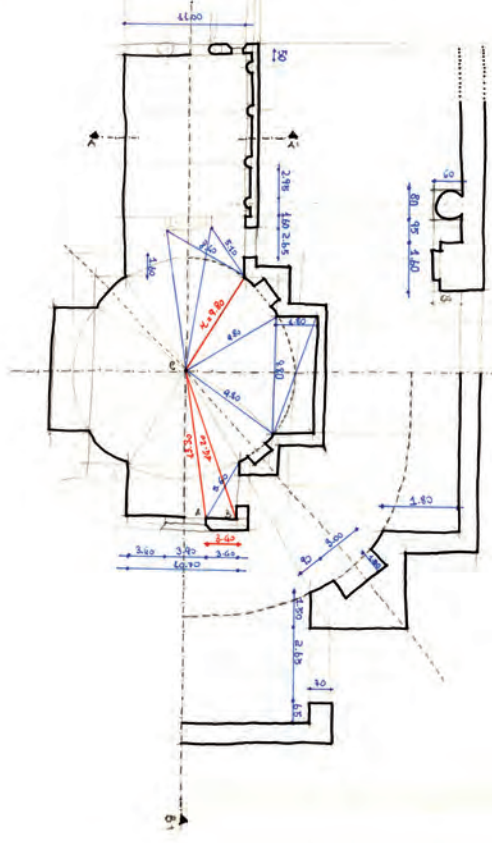
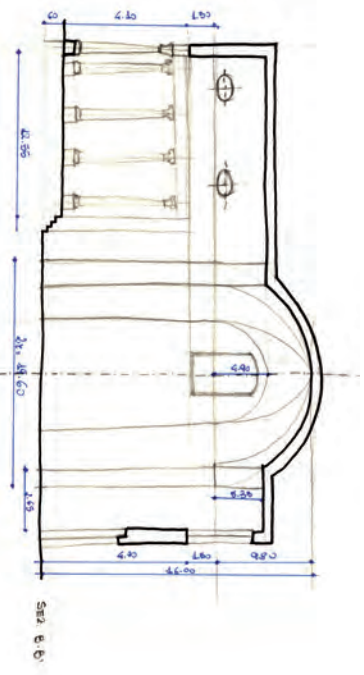
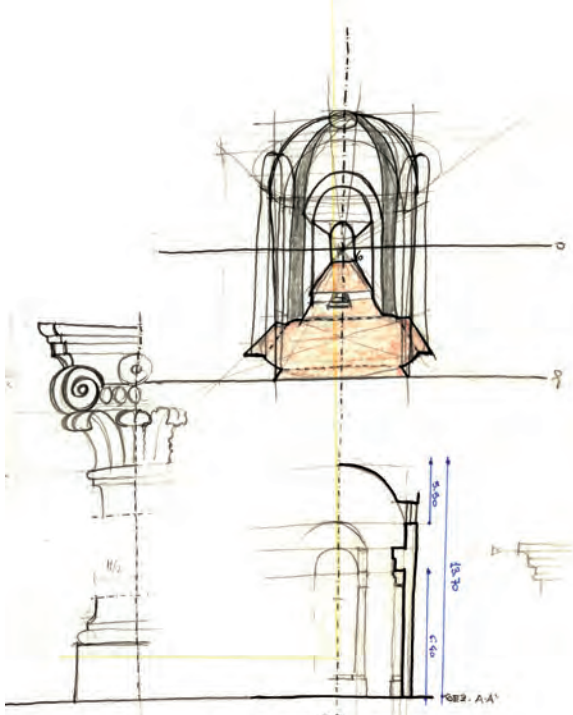
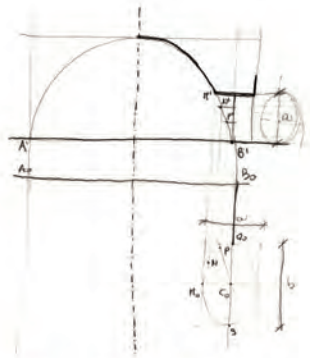
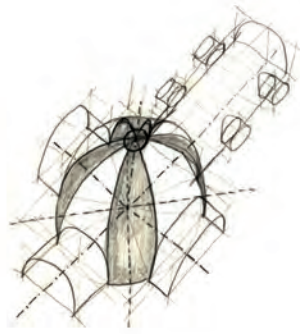
All'interno dell'articolato Complesso dei Pellegrini, la chiesa costituisce un caso eccezionale ed interessante in cui coesistono due differenti schemi tipologici: la pianta rettangolare e la pianta circolare coperta da cupola emisferica impostata sul cilindro che ha per direttrice la circonferenza di base. Il cilindro è intersecato da quattro parallelepipedi di cui i due laterali, di dimensioni intermedie, costituiscono il vano d'ingresso. Tutti gli ambienti, il vano cupolato, la navata e il coro, si succedono lungo l'asse di simmetria della chiesa che dall'ingresso arriva fino al coretto, costituendo l'asse portante dell'edificio.

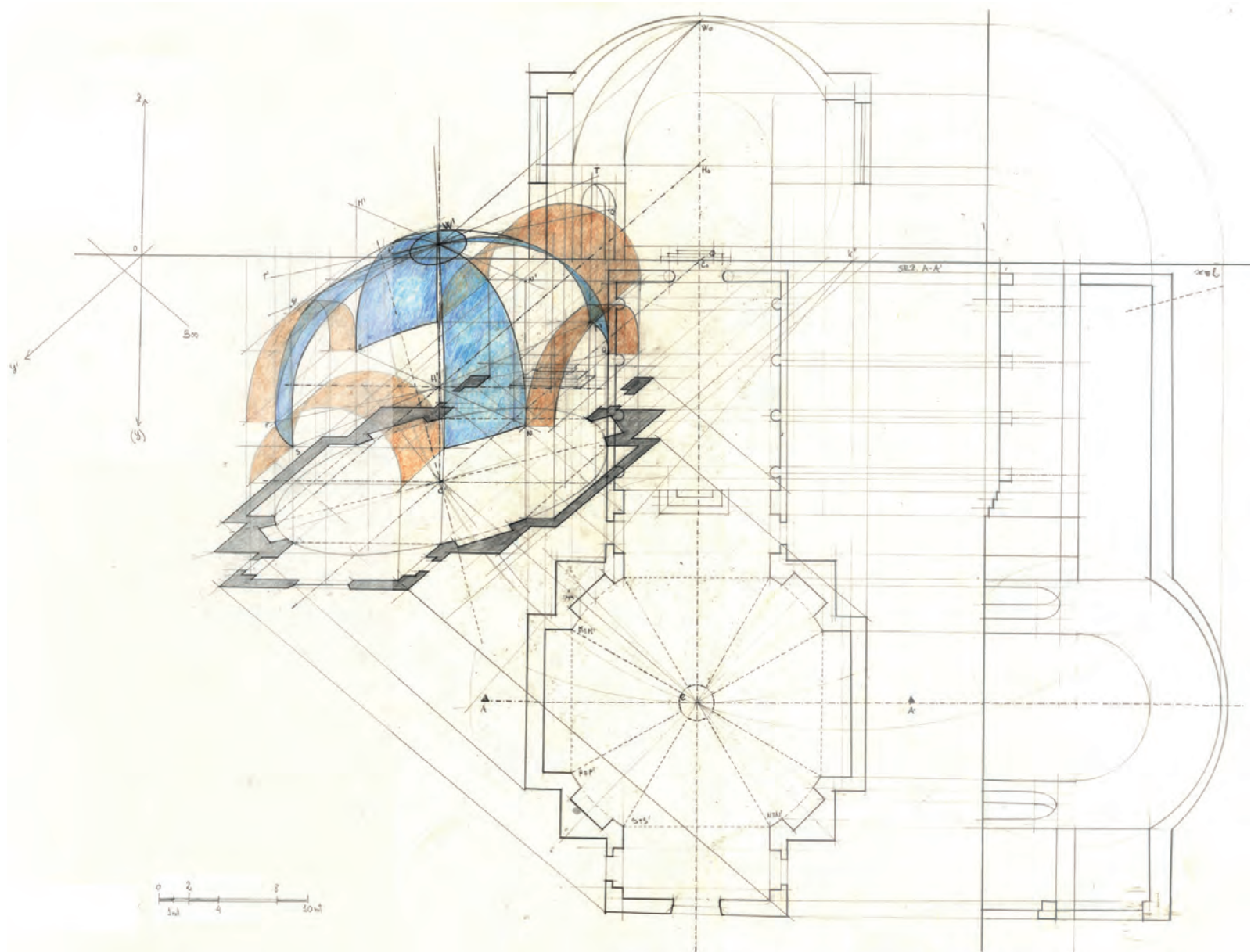
La procedura di rilievo ha tenuto conto della successione dei vari ambienti e delle loro relazioni; si è pertanto tracciato l'asse longitudinale della chiesa, coincidente con l'asse di simmetria, e si sono definiti gli schemi dei vari ambienti: uno a pianta quadrata in cui è inscritto un cerchio di raggio pari a m 9.80, a cui si legano i rettangoli più piccoli laterali, il rettangolo d'ingresso ed infine il rettangolo più grande della navata.

Per lo schizzo di sezione è stato considerato un piano verticale α avente traccia $t\alpha$ coincidente con l'asse di simmetria della chiesa: sono state sezionate, pertanto, la volta a botte del vano d'ingresso, la cupola che copre l'intero vano centrale, e la volta a botte della navata; in quest'ultima sono state indicate, in proiezione, le semicolonne e le finestre della volta.

Allo schizzo di sezione così definito è stato, poi, affiancato un altro schizzo di sezione trasversale ottenuto mediante un piano verticale β ortogonale al piano α ed avente traccia $t\beta$ passante per il centro della circonferenza.

Nella tavola grafica sono stati inoltre rappresentati, nell'ordine, uno schizzo prospettico in cui il punto principale V_0 appartiene all'asse di simmetria della chiesa, allo scopo di analizzare e verificare la caratteristica dell'edificio che ha come asse principale proprio l'asse di simmetria; uno schizzo assonometrico eseguito con l'obiettivo di indagare il complesso sistema delle coperture, integrato da un più piccolo schizzo che approfondisce la geometria della lunetta cilindrica inserita nella volta a botte; infine uno schizzo del capitello delle semicolonne della navata in cui, per avere un'idea delle dimensioni e delle proporzioni di questo oggetto, si è considerata come unità modulare M il diametro della colonna, e, riconoscendo l'ordine composito del capitello è stato facile dedurre tutte le altre misure, anche quelle inaccessibili.





The identified space was subsequently represented in plan and section using the double orthogonal projection method; in particular, only those parts considered to be significant and indispensable for the characterization of the building and its identification were represented: that is, the evocative circular room with the dome, and a single span of the rectangular nave.

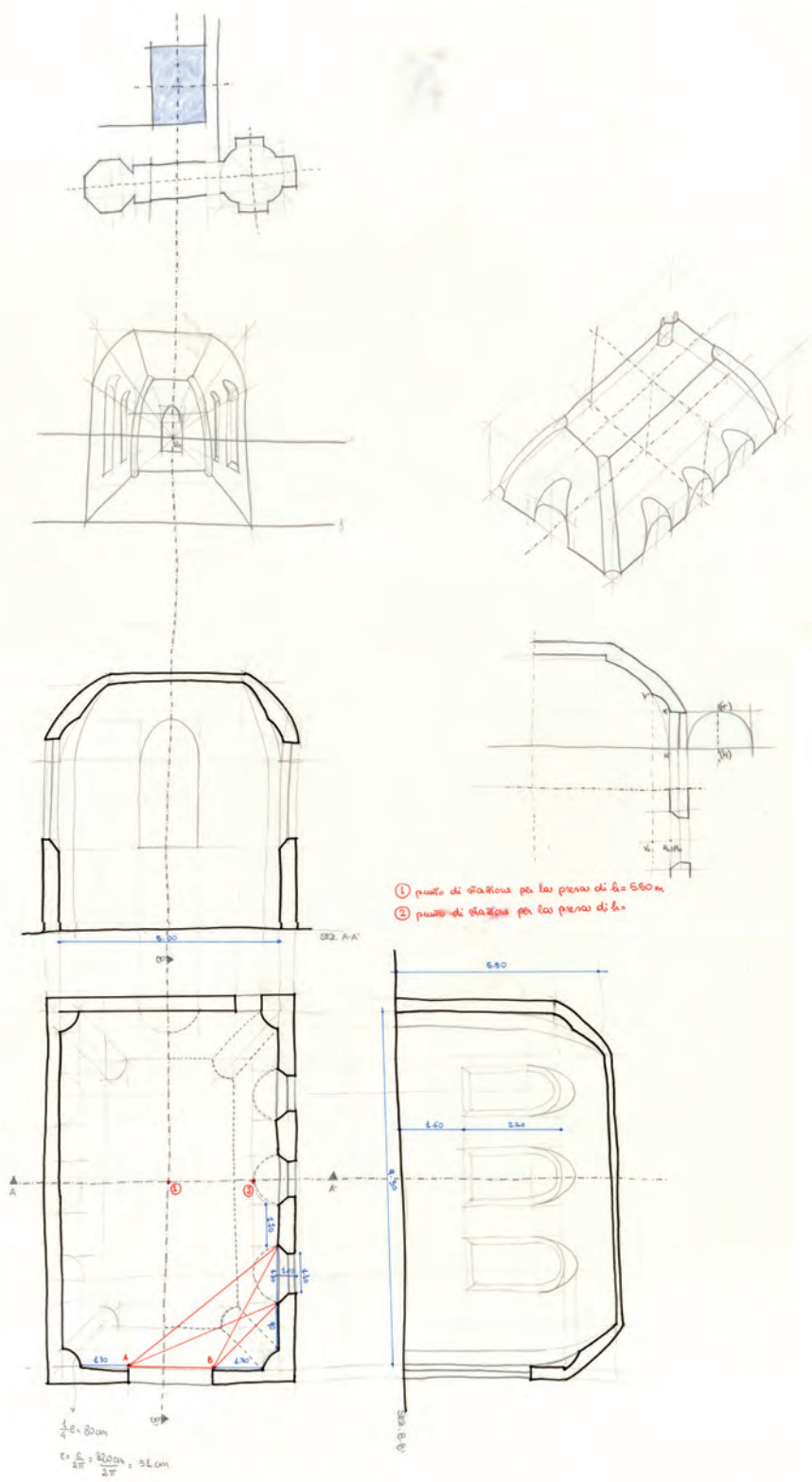
The volumes and surfaces have been deprived of any thickness and represented in cavaliera axonometry where the horizontal ellipse shows more clearly the base of the hemispherical dome, while the cylindrical surfaces allow the barrel vaults to be deciphered, and which link symmetrically to the central reservoir.

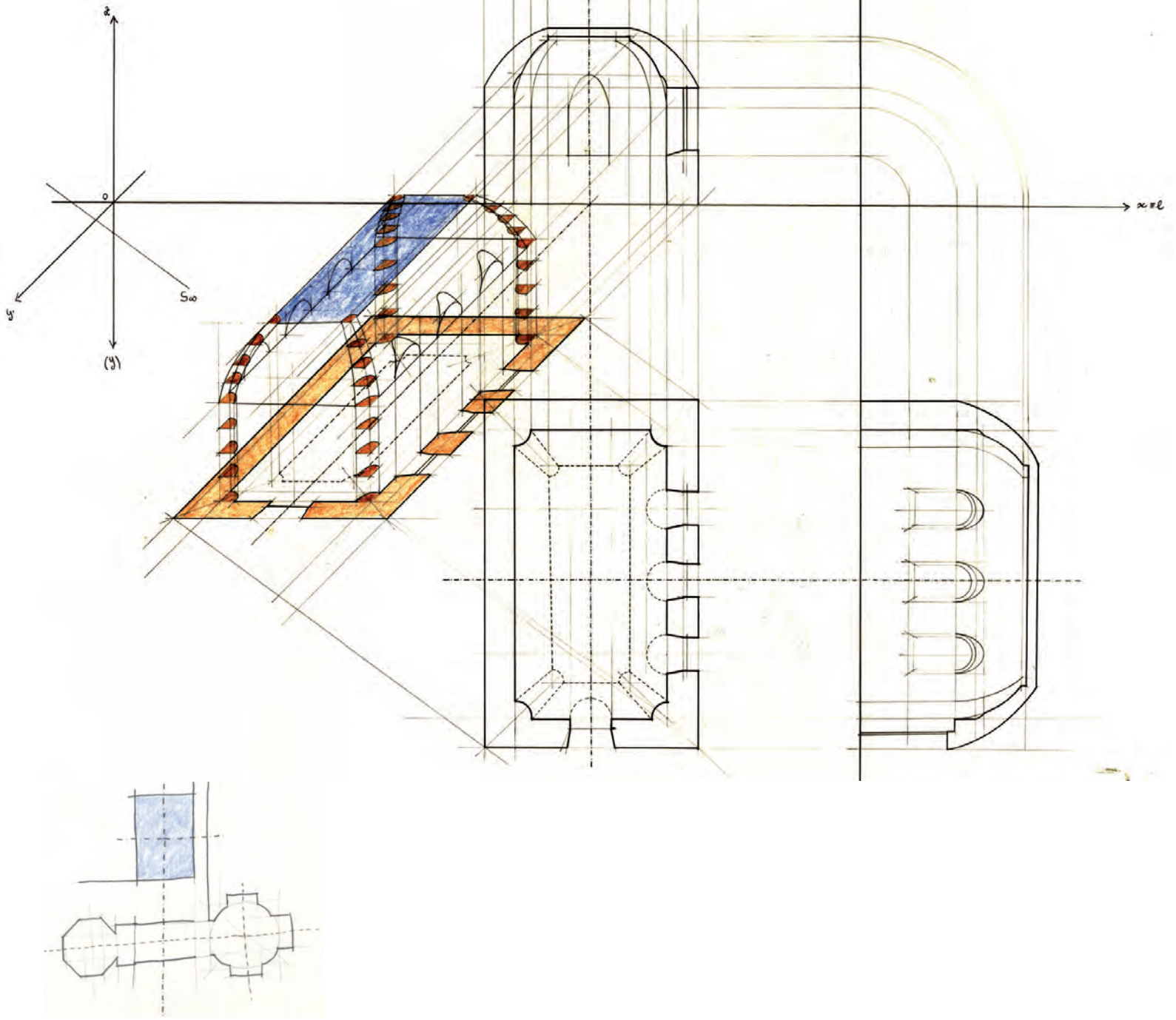
Other significant environments are developed around this sacred space: a small rectangular-shaped room, with the principal side orthogonal to the longitudinal axis of the church, constitutes the sacristy, while an octagonal space, in axis with the nave, constitutes the choir stalls; for both spaces a direct survey was carried out, by the elaboration of tables noting down the problems and reflections as they were addressed. At this stage a more detailed graphic elaboration was added, through which spatial relationships, geometric shapes and configurations, architectural aspects and values can be clarified.

The sacristy, in particular, develops according to a base rectangle and is covered by a cloister vault sectioned by a horizontal plane: the surface of the vault is clearly visible, articulated with three lunettes set on the principal sides of the base rectangle, and it has been elaborated both by the Mongian works and by the axonometric representation.

Finally the *coretto*, constitutes the terminal space of the whole place and is presented as a small and collected environment covered by a pavilion vault set on an octagonal plan, with four openings contributing to the creation of an evocative play of light; the passage from the nave of the church to this space, is then resolved through a rectangular compartment covered in the central part by a small dome set on an elliptical plane, flanked by two cross vaults.







La geometria non è sommatoria di forme e teoremi ma insieme di leggi che regolano la costituzione più intima di ogni struttura, degli oggetti e degli spazi [...]: diviene possibile per suo mezzo la visualizzazione della genesi configurativa delle superfici mediante la descrizione delle successive posizioni di quelle linee, rette o curve, che muovendosi nello spazio secondo una determinata legge, generano una precisa superficie.

Questo mezzo favorisce non solo una più profonda conoscenza, e quindi una più corretta traduzione in termini grafici, della realtà costruita, ma, soprattutto, assumendo questa struttura astratta il ruolo di matrice configurativa, è l'unica capace di esprimere biunivocamente valenze astratte e valenze concrete degli oggetti architettonici.

[Anna Sgrossso]

Geometry is not a summation of forms and theorems but a set of laws that regulate the most intimate constitution of each structure, of objects and spaces [...]: thanks to this, the visualization of the configurative genesis of surfaces becomes possible by means of the description of the successive positions of those lines, straight or curved, which generate a precise surface, moving in space according to a determined law,.

This medium favors not only a deeper knowledge, and therefore a more correct translation in graphic terms, of the constructed reality, but above all, as this abstract structure assumes the role of configurative matrix, it is the only one capable of expressing two-fold abstract, and concrete valences of architectural objects.

[Anna Sgrossso]

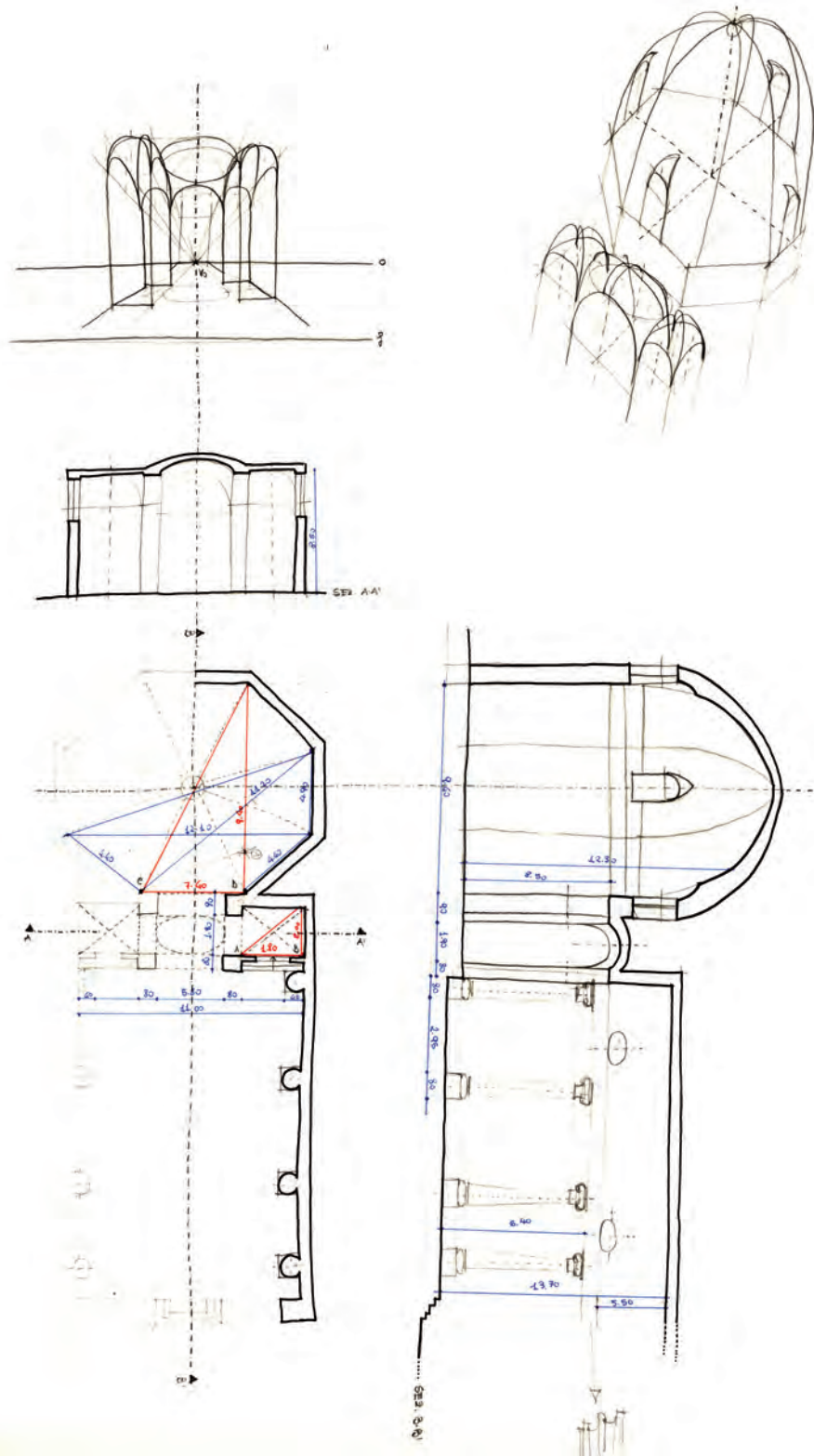
Lo spazio rilevato è stato successivamente rappresentato in pianta e sezione utilizzando il metodo della doppia proiezione ortogonale; in particolare sono state rappresentate solo quelle parti ritenute significative ed indispensabili alla caratterizzazione dell'edificio e alla sua individuazione: il suggestivo vano circolare con la cupola, ed una sola campata della navata rettangolare.

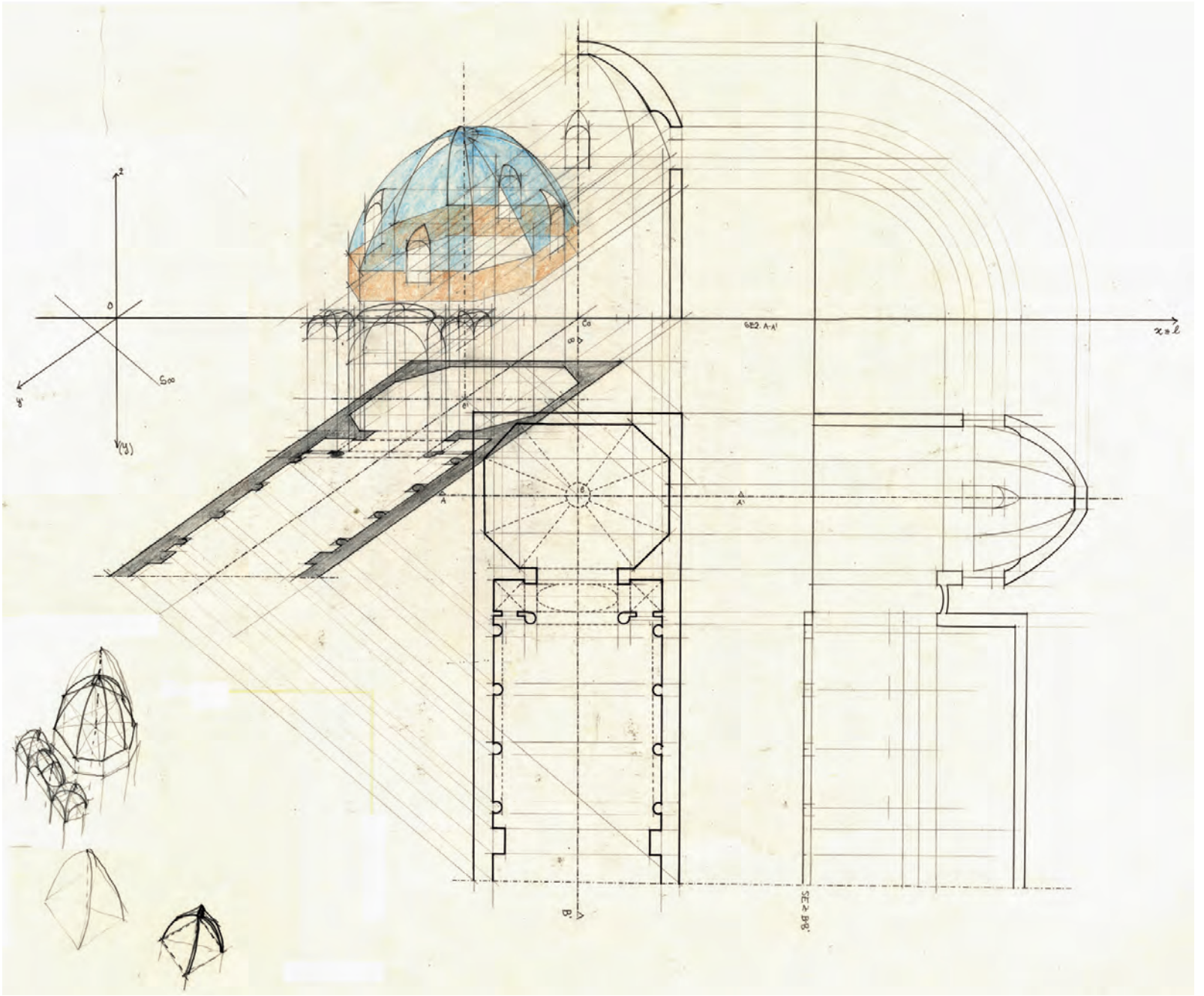
I volumi e le superfici sono stati poi privati di ogni spessore e rappresentati in assonometria cavaliera dove l'ellisse orizzontale mostra più chiaramente l'imposta della cupola emisferica, mentre le superfici cilindriche permettono di leggere le volte a botte che, simmetricamente, si legano all'invaso centrale.

Altri ambienti significativi si sviluppano tutt'intorno a questo spazio sacro: un piccolo vano a pianta rettangolare, con il lato maggiore disposto ortogonalmente all'asse longitudinale della chiesa, costituisce la sacrestia, mentre uno spazio a pianta ottagonale, in asse con la navata, costituisce il coretto; di entrambi si è proceduto ad eseguire il rilievo diretto realizzando alcune tavole in cui si sono appuntati problemi e riflessioni che via via venivano affrontati. A questa fase si è poi aggiunta una elaborazione grafica più particolare attraverso la quale poter esplicitare relazioni spaziali, forme e configurazioni geometriche, aspetti e valenze architettoniche.

La sacrestia, in particolare, si sviluppa secondo un rettangolo di base ed è coperta da volta a padiglione sezionata da un piano orizzontale: è chiaramente leggibile la superficie della volta a schifo, articolata con tre lunette impostate sui lati maggiori del rettangolo di base, ed è stata approfondita sia attraverso gli elaborati mongiani che mediante la rappresentazione assonometrica.

Il coretto, infine, costituisce lo spazio terminale di tutto l'impianto e si presenta come un ambiente piccolo e raccolto coperto da volta a padiglione impostata su pianta ottagonale in cui quattro aperture contribuiscono a determinare un suggestivo gioco di luce; il passaggio dalla navata della chiesa a questo spazio, è, poi, risolto attraverso un vano rettangolare coperto per la parte centrale da una cupoletta impostata su pianta ellittica a cui si affiancano lateralmente due volte a crociera.





2. A fragment of time and measure: on the trail of the Medina Fountain

The experiment of reading the city of Naples through some of its fragments has also focused on traces and movements of some significant elements of urban architecture during the progressive process of transformation. Above all in recent years the city has been, and still is, a 'work in progress' of research, projects and achievements that are transforming the space in terms of architecture and urban planning to complete a transport network of innovative and attractive connections. Year on year we are witnessing the addition of a new node that modifies the urban scenario in which it is placed and defines a new identity of space.

Piazas and streets are redesigned to accommodate the new subway stations and reconfigure the whole traffic and transport system: thus it happens that fountains, statues, obelisks, urban fragments that until yesterday identified in the collective imagination a precise place, even in toponymy, are now moved and inserted within a new context, connoting it in a different system of vision.

From analytical investigations to project operations, we therefore witness a more or less conscious updating of what we already know in part, but of which it is not easy to document the traces and to preserve the memory of those traces. Faced with this contingent need, an experimentation is taking place through the use of various instruments of investigation, the comparison with various scales of reference, the contribution of various disciplines. In the first place a survey may, on the one hand, document the transformation process and, secondly, allow the control of the inevitable disorientation that is generated as a result of sudden changes.

The proposed application is relative to a fragment which has been moved on a series of occasions, and which, in recent months, has once again been dismantled to change location once again, from its most recent site in via Medina to its current position in piazza Municipio, redesigned in the project by Alvaro Siza and Eduardo Souto de Moura: the fountain of Neptune otherwise known as Medina fountain. The public fountain is one of a lot urban fragments that characterize the configuration of the city eroded by time; above all, a complex architectural object to survey, both for its natural composition, synthesis between architecture and sculpture, and for its symbolic meaning represented by water; to then discover that its spatial

2. Un frammento di tempo e misura: sulle tracce della Fontana Medina

L'esperimento di lettura della città di Napoli attraverso alcuni suoi frammenti è stato condotto anche seguendo le tracce e gli spostamenti di alcuni elementi significativi dell'architettura urbana durante il progressivo processo di trasformazione. Soprattutto negli ultimi anni la città è stata, ed è, un cantiere di ricerche, di progetti e realizzazioni che stanno trasformando lo spazio in termini di architettura e di urbanistica per completare una rete di trasporti e di collegamenti innovativa e seducente di cui, di anno in anno, stiamo assistendo all'aggiungersi di un nuovo nodo che modifica lo scenario urbano in cui si va a collocare, definendo una nuova identità di spazio.

Vengono ridisegnate piazze e strade che accolgono le nuove stazioni della metropolitana e riconfigurano l'intero sistema di traffico e trasporti: accade così che fontane, statue, obelischi, frammenti urbani che fino a ieri identificavano nell'immaginario collettivo un preciso luogo, anche nella toponomastica, vengano spostati e inseriti all'interno di un nuovo contesto, connotandolo in un diverso sistema di visione.

Dalle indagini analitiche alle operazioni di progetto, assistiamo dunque ad un più o meno consapevole aggiornamento di ciò che in parte già conosciamo, ma di cui non è facile documentare le tracce e conservare, di quelle tracce, la memoria. Di fronte a tale contingente esigenza si è messa in campo una sperimentazione che, attraverso l'utilizzo di diversi strumenti di indagine, il confronto con varie scale di riferimento, l'apporto di varie discipline prima fra tutte il rilievo, possa, da un lato, documentare il processo di trasformazione e, dall'altro, consentire il controllo dell'inevitabile disorientamento che si genera a seguito di modifiche repentine.

L'applicazione che si propone è relativa ad un frammento che ha subito già una serie di spostamenti e che, nel 2015, è stato smontato per cambiare nuovamente la sua collocazione, passando dall'ultima collocazione in via Medina alla sistemazione attuale (2018) di piazza Municipio, ridisegnata nel progetto di Alvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura: la fontana del Nettuno detta anche fontana Medina.

La fontana pubblica è una delle tante schegge urbane che caratterizzano la configurazione della città erosa dal tempo; è un oggetto architettonico complesso da indagare, sia per la sua natura compositiva, sintesi tra architettura e scultura, sia per il suo significato simbolico rappresentato dall'acqua; scoprire, poi, che la sua de-





La fontana Medina in via Medina prima della rimozione del 1886 (in *Napoli Nobilissima*, vol. VI, fasc. V, Napoli 1897, p. 67).



de-contextualizing could modify both its symbolic value and the spatial quality of the void to which it belonged, helps to better understand that the ancient city and its natural and organic development is the logic of certain social and political needs. The fountain, interpreted in this way becomes an urban element and, within the complicated process of perception, the graphical representation must recover its image in order to reveal the hidden geometry of the place it belongs to. The opportunity to re-emerge the organization of invisible rules of geometric space is fundamental in order to find, and not exhume, the semantic qualities lost by the spatial relocation of architectural work, to find the symbolic values, that, to the architectural imagery, are an indispensable historical reference, is necessary for the architectural survey project.

The representation of signs found by measurement, reconstruct the image of that urban object and not any other. And the cognitive method, that, responding



Via Medina (aprile 2015).

La fontana Medina nella nuova sistemazione di Piazza Municipio (aprile 2015).

contestualizzazione spaziale ha potuto modificare tanto il suo valore simbolico che la qualità spaziale del vuoto cui essa apparteneva, fa comprendere meglio che la città antica e il suo naturale e organico sviluppo è la logica di determinate necessità sociali e politiche. Letta in questi termini, la fontana diventa un elemento urbano e, all'interno del complicato processo percettivo, la rappresentazione grafica ha il compito di recuperare la sua immagine per svelare la geometria nascosta del luogo cui essa appartiene. L'opportunità di far riaffiorare quell'organizzazione di regole invisibili dello spazio geometrico è fondamentale per ritrovare quelle qualità semantiche perdute con la delocalizzazione spaziale dell'opera architettonica, per ritrovare quei valori simbolici che costituiscono, nell'immaginario architettonico, un riferimento storico indispensabile, necessario al progetto di rilievo.

La rappresentazione dei segni ritrovati attraverso la misura ricostruiscono l'immagine di quell'oggetto urbano e non di un altro; il metodo conoscitivo, rispondendo in prima istanza alla mediazione visiva, restituisce una proiezione né rigorosa né fedele, ma omologa all'oggetto reale, dove le qualità formali, nonostante l'azione del degrado, sono chiaramente definite dalle misure. D'altro canto la costruzione dell'immagine di questa forma concreta dell'architettura presuppone una prova interpretativa che consiste nel visualizzare quelle caratteristiche che non sono direttamente apprezzabili attraverso l'analisi diretta dell'oggetto; è l'interpretazione degli elementi ricavati dal rilievo che, avvalendosi dei metodi geometrico-descrittivi della rappresentazione,

in the first instance to visual mediation, returns neither a rigorous nor a faithful projection, but homologous to the real object where, despite the degradation, the formal qualities are clearly defined by the measurements. But the construction of the image of this concrete form of architecture presupposes an interpretation test that consists in viewing the characteristics that are not directly appreciable through direct analysis of the object; the interpretation of the elements obtained from the survey that using descriptive-geometric methods of representation, recovers the “dynamic genesis of architecture: that scaffolding of lines that, intersecting, constitute the surfaces of a formal structure of the image of that object”.

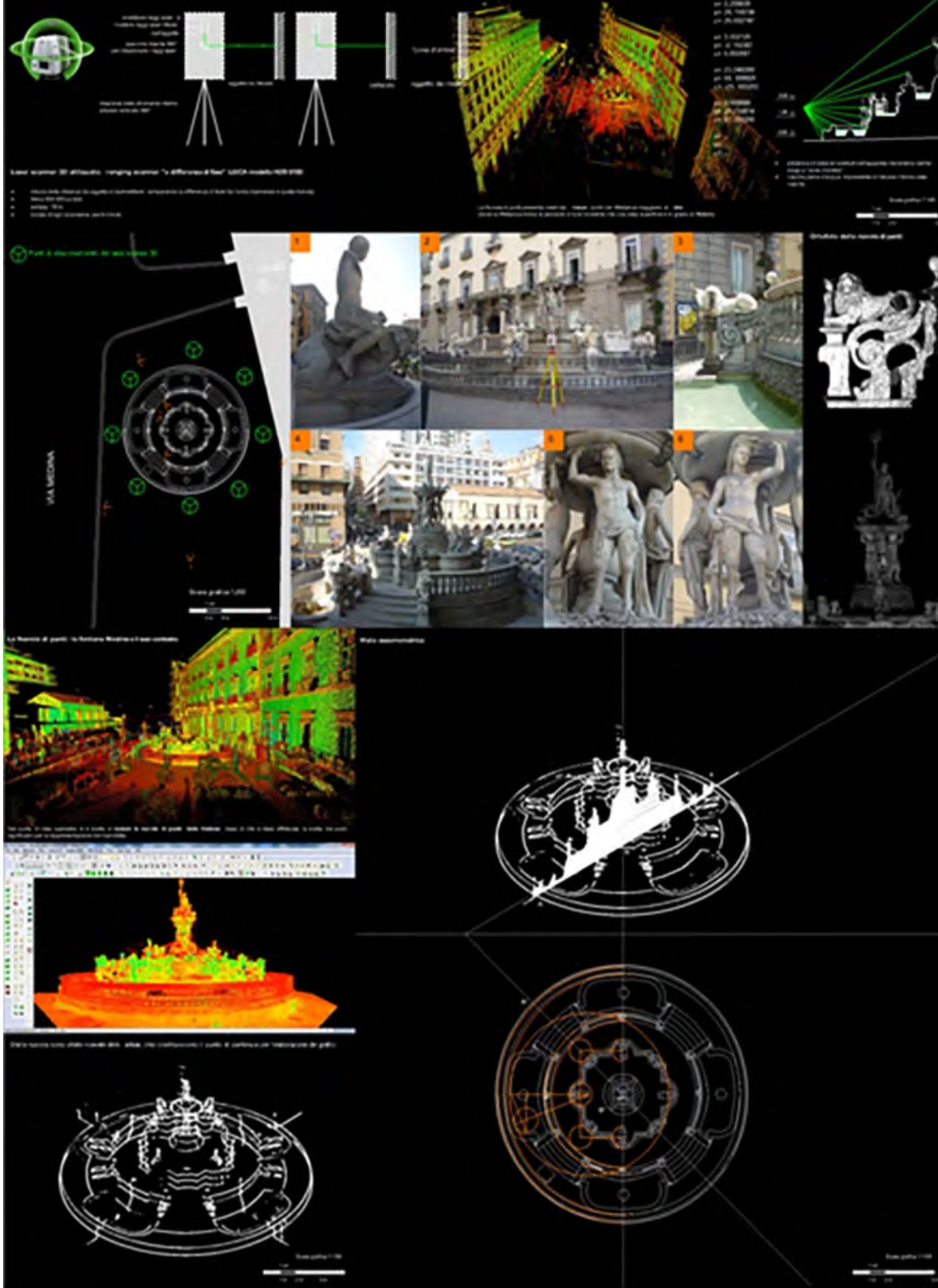
To identify with a place, through a part of the city by means of survey and representation, does not therefore mean a plausible reconstruction, even if abstract, of what that place has been, but the ability to explore beyond the boundaries of the visual tangibility of that place, that which the materiality of architecture hides: the rigorous structure of the shape of things.

“The graphic representation becomes the substance of the visible reality, and the indissoluble union of shape material and identification”: only in this communicative mediation between thing and sign is the homological correspondence between reality and representation established, because the design of architecture is not an understanding of the object but the cognitive synthesis according solely to references of the signs. Among the many paradigms of the urban spatial and fragments of which to retrieve the memory. Today the fountains appear as fragments of urban memory which shine in the complex fabric of Naples and bear witness to a constantly evolving city landscape. Having lost their double function as celebratory monuments and sources of spring water or of aqueducts, today they mostly exist in a state of neglect and abandonment, often reduced to a function as traffic separators and effectively no longer utilizable. Many are configured as architectural artifacts inserted into the fabric of the city connoting it in an obvious way; they are often characteristically monumental due to their complex decorative appearance, evidence of one or more historical periods; thus it is necessary to frame the study of urban fountains with respect to the events that have marked the history of Naples in particular as related to the ancient aqueducts.¹

recupera la genesi dinamica dell'architettura, quell'impalcatura di linee che, intersecandosi, costituiscono le superfici di una struttura formale dell'immagine di quell'oggetto. Identificarsi in un luogo, in un brano di città, attraverso il rilievo e la rappresentazione, significa, quindi, fare una ricostruzione verosimile di ciò che è stato quel luogo, e consiste nella capacità di esplorare quel luogo oltre i confini della tangibilità visiva, di svelare ciò che la materialità dell'architettura nasconde, di indagare la struttura rigorosa della forma delle cose. La rappresentazione grafica diventa la sostanza della realtà visibile, e l'unione indissolubile di forma e materia e dell'identificazione [Sgrosso 2001]: solo in questa mediazione comunicativa tra cosa e segno si stabilisce la corrispondenza omologica tra realtà e rappresentazione, perché il disegno dell'architettura non è una comprensione dell'oggetto, ma la sintesi conoscitiva secondo il riferimento dei segni.

Tra i tanti paradigmi della de-contestualizzazione spaziale urbana le fontane di Napoli consentono di leggere il tempo attraverso i segni, essendo frammenti in grado di documentare la memoria dell'intera città. L'indagine storico-critica e, contestualmente, quella metrico-rappresentativa hanno permesso di recuperare la figurabilità perduta che in origine ogni patrimonio architettonico e ambientale ha nella propria costituzione, ovvero quei valori che costituiscono l'immaginario architettonico [Dorfles 1986]. Si costruisce una struttura conoscitiva dove il segno grafico, in particolare, ha lo scopo di assicurare il legame tra la realtà del proprio oggetto e della sua apparenza figurativa.

Uno dei tanti casi di ricerca attraverso cui si chiarisce il rapporto tra percezione e rappresentazione geometrico-architettonica e si ristabilisce quella relazione con la memoria. Le fontane appaiono oggi come frammenti di memoria urbana che costellano il complesso tessuto napoletano e rendono testimonianza di un'immagine della città in continua trasformazione. Avendo perso la duplice funzione di monumenti celebrativi e di punti di affioramento di acqua di sorgente o di acquedotto, oggi versano per lo più in uno stato di abbandono, ridotte spesso a spartitraffico e di fatto non più fruibili. Molte si configurano come manufatti architettonici che si inseriscono nel tessuto della città connotandolo in maniera evidente; spesso sono caratterizzate da una monumentalità dovuta al complesso apparato decorativo che testimonia uno



o più periodi storici; di qui la necessità di inquadrare lo studio delle fontane urbane rispetto alle vicende che hanno segnato la storia di Napoli, in particolare quelle legate agli acquedotti antichi.¹

La stretta relazione che vi era tra le fontane e gli acquedotti obbliga a un'analisi, attraverso la ricerca storica, archivistica e iconografica, e ad una riflessione: la loro vita s'intreccia con la storia della città. In particolare la vicenda costruttiva del ramo dell'acquedotto del Carmignano detto "ramo delle fontane" aveva come obiettivo quello di alimentare i giochi d'acqua posti rispettivamente dinnanzi al Palazzo Vicereale, a Castel Nuovo e in via Monteoliveto: da una copia della contabilità del 1672² si apprende che nel 1628 fu posta nel largo del Regio Palazzo la fontana ubicata in precedenza nella Piazza dell'Arsenale; la fontana in questione è quella detta Medina o del Nettuno, e la collocazione nell'ambito del largo di Palazzo corrisponde a quella indicata nella Pianta Baratta del 1629; la fontana sarà rimossa da qui appena nel 1636, sotto il viceré Manuel de Guzman conte di Monterey, in carica dal 1631 al 1637.

Nella storia dei suoi spostamenti la fontana Medina disegna degli invasi nello spazio della città, lascia dei capitoli bui nella storia urbana, genera vuoti di memoria, consentendo così di leggere la storia delle trasformazioni di Napoli e il cambiamento delle esigenze della città dal XVI secolo ad oggi: se infatti il primo spostamento era legato alla inaugurazione del nuovo acquedotto del Carmignano avvenuto nel 1629, quello attuale è stato motivato dall'apertura del cantiere della metropolitana in Piazza Municipio.

Nella Pianta del Duca di Noja (1775) l'epoca di costruzione della fontana è fatta risalire al 1549, anno in cui era viceré Pedro de Toledo, in carica dal 1532 al 1553. Il Celano (1617-1693) ne attribuisce "il disegno e i lavori delle statue" a Cosimo Fanzago;³ Giovan Battista Chiarini, nella riedizione integrata delle Notitie del Celano, stampata tra il 1856 e il 1860, afferma che "Errico di Gusman Conte di Olivares, [...] viceré di Napoli dal novembre dell'anno 1595 al luglio del 1599, commise a Domenico d'Auria, pregiato scultore di quella stagione, il porre nell'Arsenale una fonte di marmo, che si vide portata a termine nel governo di D. Francesco di Castro e d'Andrada, il quale fu Luogotenente nel Regno da ottobre dell'anno 1601 all'aprile dell'anno 1603."⁴

Invece Cosimo Fanzago si sarebbe occupato più tardi dello spostamento della fontana da Santa Lucia alla piazza delle Corregge, e del suo ampliamento, avendo ricevuto l'in-

The close relationship between the fountains and the aqueducts require an analysis, through historical research, from archives and iconography, and a reflection: their life intertwines with the history of the city. In particular, the objective of the construction of the branch of the Carmignano aqueduct called “branch of the fountains” was to feed the water play to be found respectively in front of the Palazzo Vicereale, Castel Nuovo and Via Monteoliveto: from a copy of accounting fom 1672², we learn that in 1628 the fountain located above the Piazza dell’Arsenale was placed before the Royal Palace; the fountain in question is known as Medina or Neptune, and the location within the square of the palace corresponds to that indicated in the Baratta Plan of 1629; the fountain will be removed from here as early as 1636, under the viceroy Manuel de Guzmanconte of Monterey, in charge from 1631 to 1637.

In the history of its relocations the Medina fountain designs invasions into the city spaces, leaves dark chapters in urban history, generates lapses of memory, thus allowing a reading of the history of the changes in Naples and the changing needs of the city from the sixteenth century to today: if the first move was linked to the inauguration of the new Carmignano aqueduct in 1629, the current one was motivated by the opening of the underground construction site in Piazza Municipio. On the plan of the Duke of Noja (1775) the era of construction of the fountain dates back to 1549, the year in which the Viceroy was Pedro de Toledo, from 1532 to 1553. Il Celano (1617-1693) attributes the “design and working of the statues” to Cosimo Fanzago;³ Giovan Battista Chiarini, in the re-edition including *Notitie del Celano*, printed between 1856 and 1860, affirms that “Errico di Gusman Count of Olivares, [...] Viceroy of Naples from November 1595 to July 1599, commissioned Domenico d’Auria, a distinguished sculptor of the time, to place a marble font at the Arsenale, which was concluded during the term of the government of D. Francesco di Castro e d’Andrada, who was Lieutenant of the Reign from October 1601 to April 1603.”⁴

However, Cosimo Fanzago later took responsibility for the relocation of the fountain from Santa Lucia to Piazza delle Corregge, and its enlargement, having been charged with doing so by the Viceduke of Medina della Torre, ruling from 1637 to 1644.⁵

carico dal viceré duca di Medina della Torre, in carica dal 1637 al 1644.⁵ Anche Bernardo De Dominici (1684-1750)⁶ attribuisce l'opera a Domenico d'Auria e a Cosimo Fanzago:

prese a fare Domenico un lavoro ben grande, e di molta importanza, così per l'onore, come per l'utile, che apportargli dovea, e quel lavoro era di una gran Fontana commessagli dal Vicer [sic] di quel tempo D. Errico di Gusman Conte di Olivares, la quale situar si voleva nell'Arsenale; dove fu poi piantata da D. Francesco di Castro, Luogotenente del Regno. [...] In oggi quella Fontana è situata nella gran Piazza avanti il Castelnuovo, accresciuta, ed abbellita con Statue, ed ornamenti dal Cavalier Cosimo Fansaga famosissimo Scultore, ed Architetto, per ordine del Vicerè il Duca di Medina las Torres, dal qual Vicerè ha preso il nome la Fontana Medina.⁷

Antonio Colombo,⁸ ripreso poi da Felice de Filippis,⁹ più prudentemente scrive che la fontana

sorse prima, con altra forma, presso l'arsenale innanzi la casa della Residencia, quando don Enrico de Gusman Conte di Olivares vicerè di Napoli (1595-1599) ne dispose la costruzione. I lavori forse cominciarono ma certamente seguirono al tempo del suo successore don Ferrante Ruiz de Castro conte di Lemos, e probabilmente allora, o poco appresso, furono ancora compiuti. Se non mi è stato possibile di accertare chi avesse ideato ed eseguito il disegno del monumento, pure non v'è dubbio che Michelangelo Naccherino e Pietro Bernini [...] concorsero insieme all'ornamento della Fontana.¹⁰

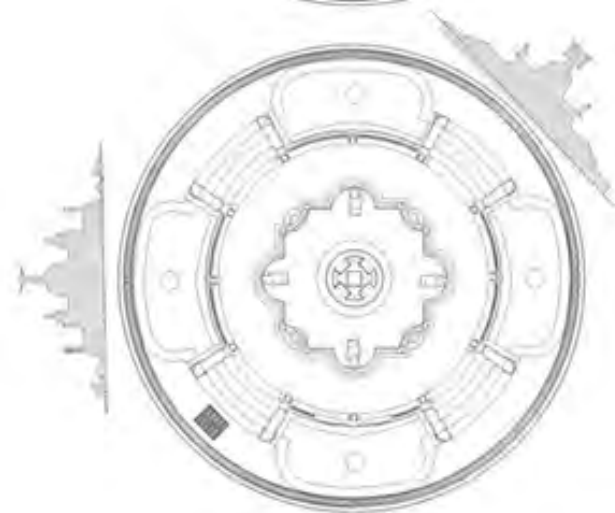
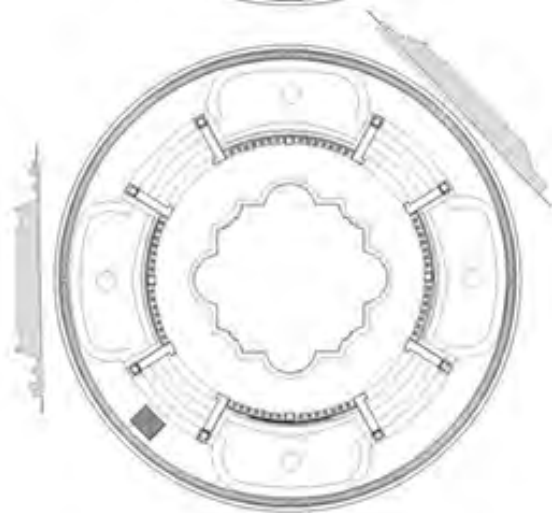
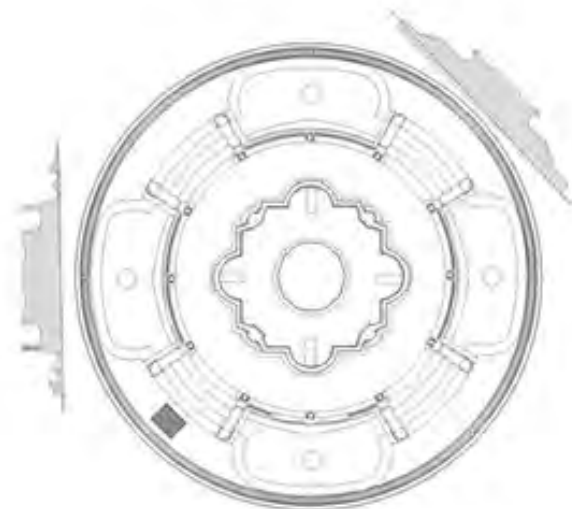
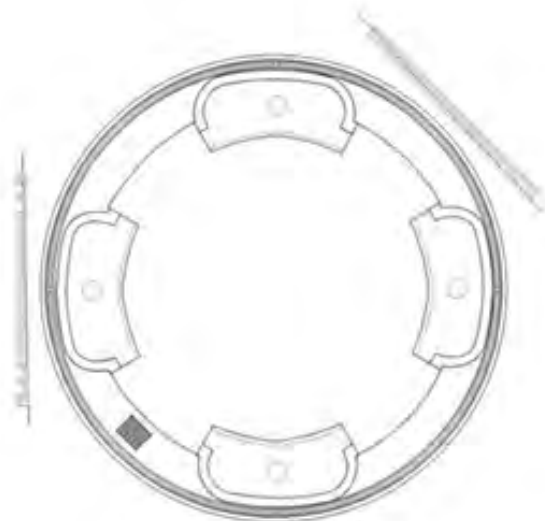
Dal confronto tra le fonti si può dedurre che la fontana fu realizzata tra il 1549 e il 1603, presso l'arsenale; in particolare tra il 1575 e il 1579 viene costruito il nuovo arsenale "sulla spiaggia di Santa Lucia";¹¹ il vecchio arsenale, realizzato da don Pedro di Toledo, era "propinquo al molo grande e allo castello nuovo."¹² Dalle immagini, comunque, il nuovo arsenale sembra sorgere sullo stesso luogo del vecchio per cui possiamo individuare indipendentemente dall'epoca il sito di origine.

La fontana nel periodo di governo del viceré duca d'Alba, in carica dal 1622 al 1629, fu rimossa dall'arsenale essendo rimasta priva d'acqua, per essere collocata nel Largo di Palazzo, nella posizione indicata sulla pianta Baratta del 1629;¹³ dalla contabilità di Bartolomeo Picchiatti¹⁴ per l'acquedotto del Carmignano si apprende che entro il 1628 "mastro Vitale Spinelli" aveva rimosso la "fontana tonda di marmo dal Largo del

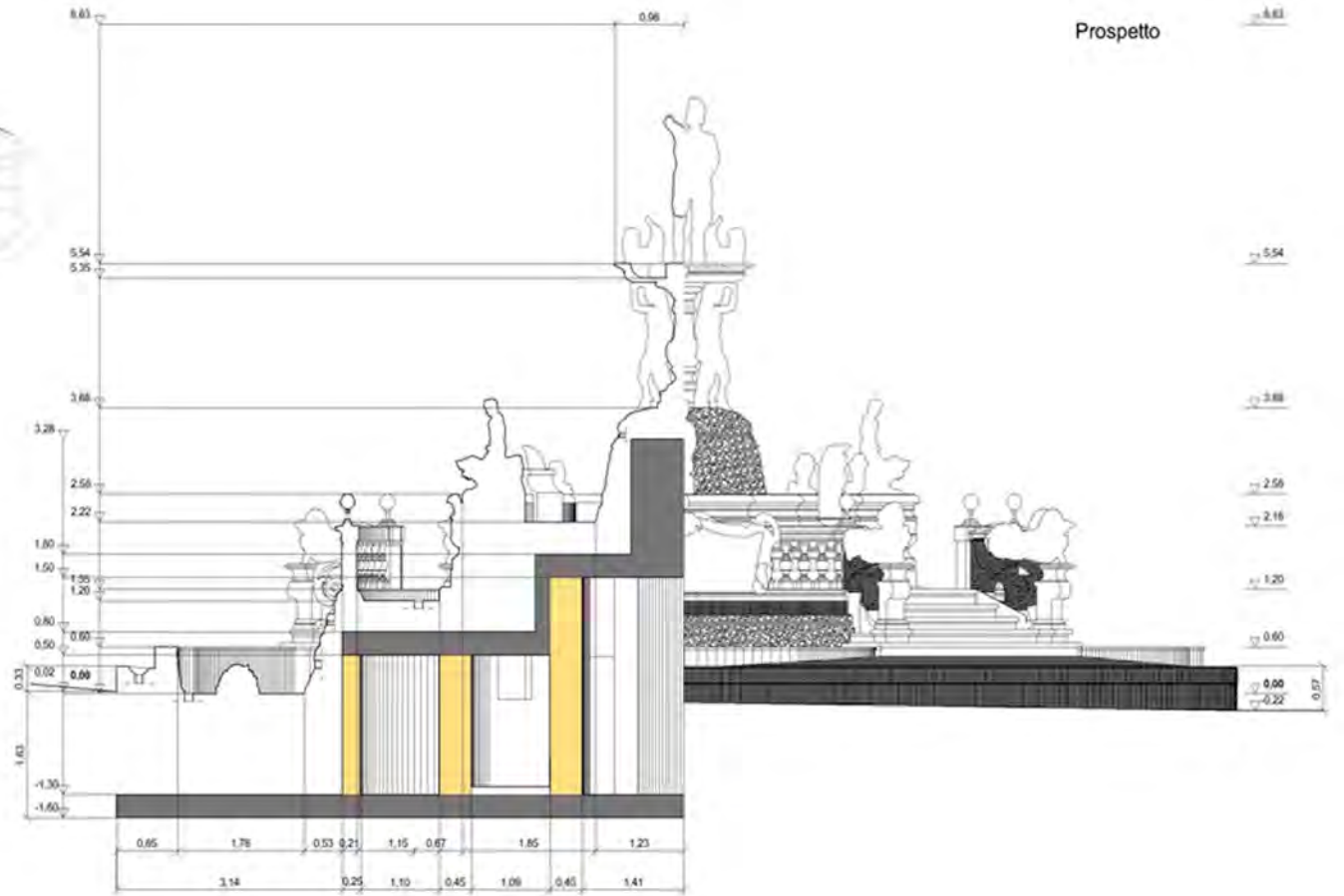


Bernardo De Dominici (1684-1750)⁶ also attributes the work to Domenico d’Auria and to Cosimo Fanzago: “Domenico began to do excellent work, and of great importance, for the honor, as well as for the profit, that was his due, and that work was of a great Fountain commissioned by the Vicer [sic] of that time D. Errico of Gusman Count of Olivares, who wished it to be located in the Arsenal; where it was then placed by D. Francesco di Castro, Lieutenant of the Kingdom. [...] In this day that Fountain is situated in the great Piazza before Castelnuovo, enlarged, and embellished with statues, and ornaments by the famous Cavalier Cosimo Fansaga Sculptor, and Architect, by order of the Viceroy the Duke of Medina las Torres, from which Viceroy it took the name the Medina Fountain.”⁷

Antonio Colombo,⁸ reprised later by Felice de Filippis,⁹ more prudently writes that the fountain “arose first, with another form, near the arsenal before the house of



Sezione C-O



Regio Arsenale” ponendola in opera nella piazza del Regio Palazzo. Ma poco dopo fu rimossa anche da questo luogo sia perché rimasta priva d’acqua sia perché risultava di intralcio per le feste popolari.

Il nuovo spostamento, che avvenne sotto il viceré conte di Monterey, in carica dal 1631 al 1637, portò la fontana al baluardo d’Alcalà,¹⁵ cioè “nella piazza di Santa Lucia presso il Castello dell’Ovo,”¹⁶ e in questa occasione Cosimo Fanzago ricevette l’incarico di ornare la fontana con nuove aggiunte ed abbellimenti:

il Fansaga, nel 28 luglio, «a cunto delli marmi», e «per lo ingrandimento della fontana», d’ordine del viceré conte di Monterey, riceveva dal Carmignano, dal denaro incassato, un primo pagamento in duc. 1000 (nel 1634); e poi dai deputati del Tribunale di Fortificazione, in diverse volte e sino al 12 febbraio 1635, altri duc. 700, che, aggiunti alla precedente somma, furono a compimento di duc. 1700.¹⁷

In questo luogo però la fontana risultava troppo esposta “allo sparo delle artiglierie”¹⁸ e inoltre si era tentato invano di farvi scaturire le acque, così il viceré Ramiro Filippo di Gusman duca di Medina della Torre, in carica dal 1637 al 1644, da cui il nome della fontana, incaricò Cosimo Fanzago del trasferimento della stessa nell’antica piazza delle Corregge, e gli commissionò nuovi abbellimenti, questi ultimi descritti, insieme con i precedenti ampliamenti, dall’ingegnere Alessandro Ciminiello, come riportato da Antonio Colombo:

Da quel documento si ritrae che furono valutati per duc. 120 l’uno «li otto leoni, quattro di essi con l’arme [...]; i quali erano stati «per la lunghezza in mezzo del corpo busciati con la stampa et ancora per la bocca, acciò possino buttare l’acqua», adattandovi parimenti «li bronzi». Duc. 60 l’uno stimavansi «li otto cartelloni di pardiglio sotto li leoni, intagliati, spiccati e politi», ed ancora duc. 5 ognuno dei 64 «balaustri di pardiglio incluso in esso pardiglio la lavorazione et ogni altra cosa». [...] Poscia dai deputati del Tribunale della Fortificazione, nel 4 luglio 1639 gli si pagarono (a Cosimo Fanzago), a mezzo del Banco di Santa Maria del Popolo, duc. 85, per compimento di altri ducati 1835, che furono in conto «dell’opera et lavoro cossì de marmi et intagli, come per masso di fabbrica per d.^o Cosimo Fansaga fatti nella Fontana Medina, che stava fabbricata li mesi passati nel baluardo di S. Lucia a mare, per quella portione che si haverà da pagare da questa fidelissima città, iusta l’apprezzo s’averà da fare».¹⁹

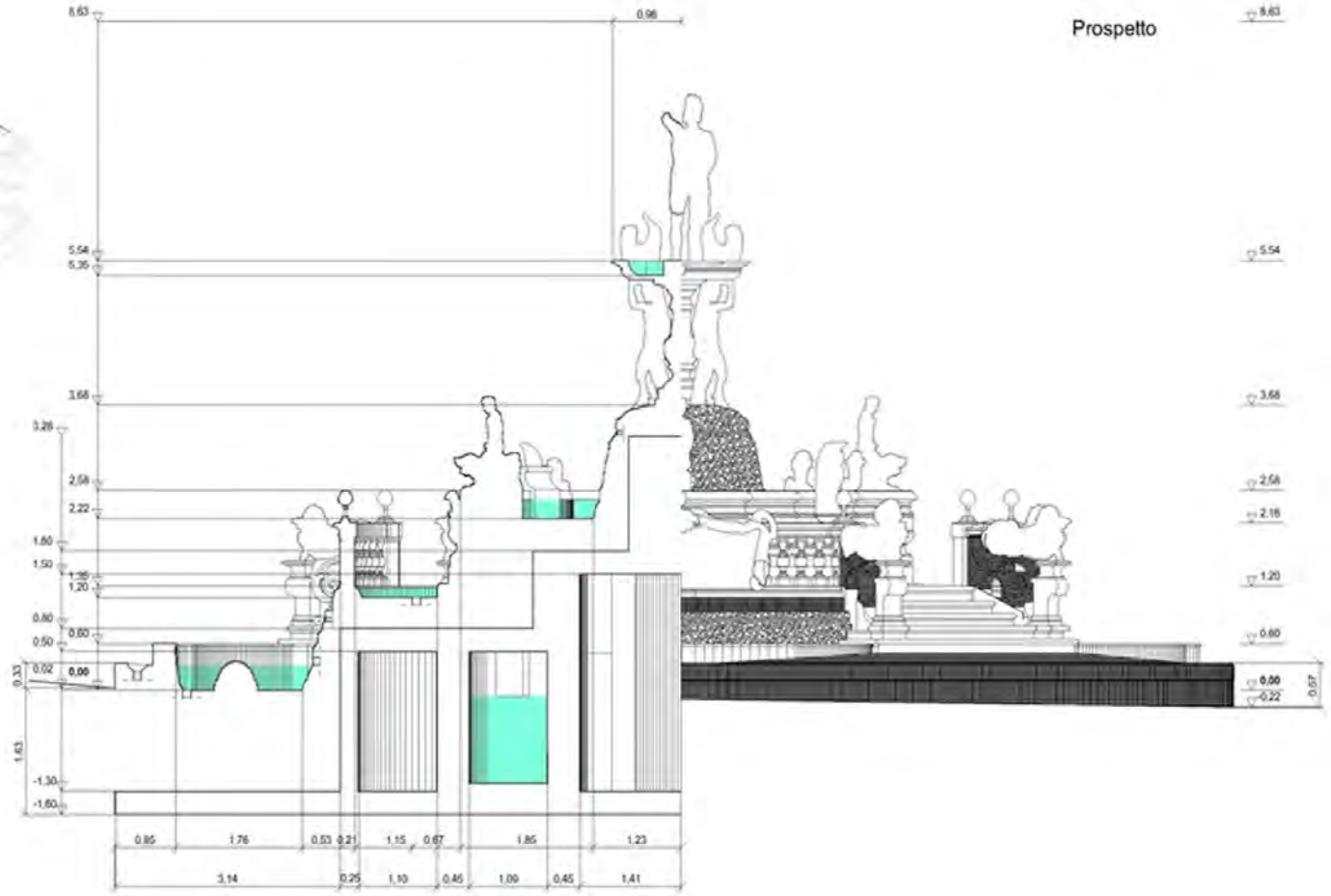
the Residencia, when Don Enrico de Gusman Count of Olivares, viceroy of Naples (1595-1599) arranged its construction. Perhaps the works began, but certainly were continued in the time of his successor Don Ferrante Ruiz de Castro count of Lemos, and probably then, or soon after, were still accomplished. If I have not been able to ascertain who had conceived and executed the design of the monument, there is no doubt that Michelangelo Naccherino and Pietro Bernini [...] concurred together on the adornment of the Fountain.”¹⁰

From the comparison of the sources the fountain was built between 1549 and 1603, near the arsenal; in particular between 1575 and 1579 the new arsenal “on the beach of Santa Lucia”;¹¹ was built; the old arsenal, built by Don Pedro of Toledo, was “in the vicinity of the great pier and the new castle, castello nuovo.”¹² From the images, however, the new arsenal appears to be in the same place as the old one so, independently of the time, we can identify the site of origin.

In the period of government of Viceroy duca d’Alba, in his role from 1622 to 1629, the fountain was removed from the arsenal as it had run dry of water, to be relocated in Largo di Palazzo, in the position as indicated in the Baratta plan, of 1629;¹³ from the accounting of Bartolomeo Picchiatti¹⁴ for the Carmignano aqueduct we learn that by 1628 “mastro Vitale Spinelli” had removed the “round, marble fountain of Largo del Regio Arsenale” placing it in the piazza of the Royal Palace (Regio Palazzo). But shortly after it was also removed from this site both because it had run dry and because it was an encumbrance for popular festivities.

The new relocation, under the Viceroy Count of Monterey, ruling from 1631 to 1637, took the fountain to the rampart d’Alcalà,¹⁵ that is “in the piazza of Santa Lucia near Castello dell’Ovo,”¹⁶ and on this occasion Cosimo Fanzago received the responsibility to decorate the fountain with new additions and embellishments: “il Fansaga, on 28 July, «*a cunto delli marmi* (for the marble)», and «for the enlargement of the fountain», by order of the Viceroy Count of Monterey, received from Carmignano, a sum of money collected, a first payment in duc. 1000 (in 1634); and subsequently from the deputies of the Tribunal of Fortification, in various amounts and until 12 February 1635, a further duc. 700, which, added to the previous sum, made a total, upon completion, of duc. 1700.”¹⁷

Sezione C-O



Prospetto

However in this location the fountain appeared to be too exposed “to shooting by the artillery”¹⁸ and besides, attempts to make the waters flow had been in vain, and so the Viceroy Ramiro Filippo di Gusmanduca di Medina della Torre, ruling from 1637 to 1644, whose name the mountain bears, engaged Cosimo Fanzago for the transfer to the historical piazza delle Corregge, and commissioned him to carry out new embellishments, as described, together with the preceding extensions, by the engineer Alessandro Ciminiello, as reported by Antonio Colombo: “From this document it can be seen that they were valued at duc. 120 each one «the eight lions, four of whom with arms [...]; which had been «for the length in the middle of the body, with their print and even for the mouth, so that they could spout forth water», adapting their «bronzes». Duc. 60 each was the estimate for “the eight parchment boards under the lions, carved, marked and *politi*”, and a further duc. 5 for each of the 64 «banisters of *pardiglio* included in this *pardiglio* the workmanship and all other things». [...] After the deputies of the Tribunal of the Fortification, on 4 July 1639 they were paid (to Cosimo Fanzago), through the Bank of Santa Maria del Popolo, duc. 85, for completion of further ducats 1835, which were on account for “workmanship and work so of the marble and carvings, as for *masso di fabbrica* for d.^o Cosimo Fansaga carried out on the Medina Fountain, which was manufactured in the previous months in the bulwark of S. Lucia on the sea, for that portion that will have to be paid by this most trustful city, in view of the appreciation to come».”¹⁹

Thus in 1639 the fountain was already situated in via Medina; il Celano reports that it was first positioned near the Church of Saint Gioacchino, so-called of Spedaletto, and later, in 1659, it was transferred further along, although Antonio Colombo does not share this view, not having been able to prove it.

The fountain was damaged by the popular uprisings of 1647-1648, and so the Tribunal of Fortification ordered its restoration in 1649, entrusting the works to the marble sculptors Francesco Castellano and Andrea Iodice; subsequently, in 1709, the Tribunal of Fortification charged Gennaro Ruggiano to “accommodate the fountain [...] filling the four mountain crests with sea-horses and tridents.”²⁰ As witness to a further relocation in 1700, along the road flanking the Castle ter-

Quindi nel 1639 la fontana si trovava già in via Medina; il Celano riporta che fu posizionata dapprima presso la Chiesa di san Gioacchino, detta lo Spedaletto, e in seguito, nel 1659, venne trasferita più avanti, anche se Antonio Colombo non condivide questa ipotesi, non essendo riuscito a provarla.

La fontana fu danneggiata dai tumulti popolari del 1647-1648, cosicché il Tribunale di Fortificazione ne dispose il restauro nel 1649, affidando i lavori ai marmorai Francesco Castellano e Andrea Iodice; successivamente, nel 1709, il Tribunale della Fortificazione incaricò Gennaro Ruggiano di “accomodare la fontana [...] con farce li gioghi delli quattro monti a cavalli marini e tridente.”²⁰

A testimonianza di un ulteriore spostamento nel 1700, lungo la strada che costeggiando il Castello terminava al Molo Grande, vi sono una stampa del Parrino, un quadro di Antonio Joli (1770-1777) e un disegno eseguito tra il 1750 e il 1760 da Jean Baptiste Lallemand (1716-1803).²¹

Diverse testimonianze iconografiche riferiscono che la fontana sul finire dell'Ottocento si trovava in via Medina presso quella che allora era la Calata san Marco. Nel 1886 la fontana venne smontata e conservata in un deposito di Pizzofalcone²² e ricollocata poi in piazza Depretis, attuale piazza Bovio, nel 1898, ad opera dello scultore Belliazi.²³ Smontata e spostata da qui nel 1998 con l'inizio dei lavori per la metropolitana, la fontana fu dapprima conservata nei depositi comunali e poi rimontata, tra il 2000 e il 2001, in via Medina nel luogo dove si trovava alla fine dell'Ottocento e dove è stata fino al luglio 2014. Da qui, nell'ottobre 2014, è stata trasferita in piazza Municipio, collocata sul fondale prospettico per chi dal molo guarda la piazza.

Se da un lato i continui spostamenti consentono di leggere la storia della città, d'altro canto incrementano il meccanismo di disaffezione verso l'oggetto, dissolvendo la relazione con lo spazio e l'identificazione con il luogo; per evitare che le fontane vengano dimenticate e, conseguentemente, danneggiate da incuria e atti vandalici, è necessario creare interesse, non potendo più attribuire loro la funzione originaria. Per riportarle all'attenzione del pubblico sono simulate, nel corso della ricerca, delle applicazioni interattive e navigabili di facile consultazione che contengono tutti i dati provenienti dall'analisi delle fonti e dalle elaborazioni grafiche: i prodotti digitali ottenuti possono essere fruibili attraverso la rete internet, o da postazioni multimediali

minating in Molo Grande, there is a print by Parrino, a painting by Antonio Joli (1770-1777) and a drawing executed between 1750 and 1760 by Jean Baptiste Lallemand (1716-1803).²¹

Diverse iconographic testimony reports that at the end of the 1800s the fountain was placed in via Medina near to what was then Calata san Marco. In 1886 the fountain was dismantled and stored in the deposit of Pizzofalcone²² and then restored in piazza Depretis, the present-day piazza Bovio, in 1898, by the hand of the sculptor Belliazzi.²³

Dismantled and removed from here in 1998 at the start of the works for the underground metro, the fountain was at first stored by the council, and then rebuilt between 2000 and 2001 in via Medina in the same place where it was located in the late 1800's and where it remained until July 2014. From here, in October 2014, it was transferred to piazza Municipio, positioned in the background for anyone looking up from the port to the piazza.

If on the one hand the continuous movements enable a reading of the history of the city, on the other hand they increase the mechanism of disaffection towards the object, dissolving the relationship with the space and the identification with the place; to avoid the fountains being forgotten and, consequently, damaged by carelessness and vandalism, it is necessary to create interest, since they can no longer fulfill their original function. To bring them to the attention of the public, easy-to-consult, interactive and navigable applications have been developed: these digital products can be accessed through the Internet, or from multimedia locations potentially available on sites occupied by the Medina fountain, where, in the place of the fountain itself, a dedicated thematic pavilion is planned.

Digital application, combined with such representation, allows, through the powerful synthesis of which it is capable and the visual immediacy of the communication it generates, a reconstruction of an image of Naples, being inside a part of it, or observing the change from those privileged points of view that are the sites where the moved fragment was placed. Of course the city can be viewed from the sea or from the sky, from the ground and even from below ground, but once inside, the observer is a prisoner. Naples is a prism reflecting all the descriptions, and it can

potenzialmente collocabili nei siti occupati dalla fontana Medina. L'applicazione digitale, unita alla rappresentazione, consente, attraverso la potente sintesi di cui è capace e l'immediatezza visiva della comunicazione che genera, di ricostruire un'immagine di Napoli, stando dentro una sua parte, ovvero osservando il cambiamento da quei punti di vista privilegiati che sono i punti in cui il frammento spostato era collocato. Certo si può osservare una città dal mare come dal cielo, da terra e persino da sottoterra ma, una volta dentro, si è prigionieri. Napoli è un prisma e riflette tutte le descrizioni, le può restituire moltiplicate rivelando una realtà complessa costituita da parti eterogenee, caratterizzata da diverse tipologie e morfologie, vissuta e attraversata in modo differente secondo i diversi luoghi.

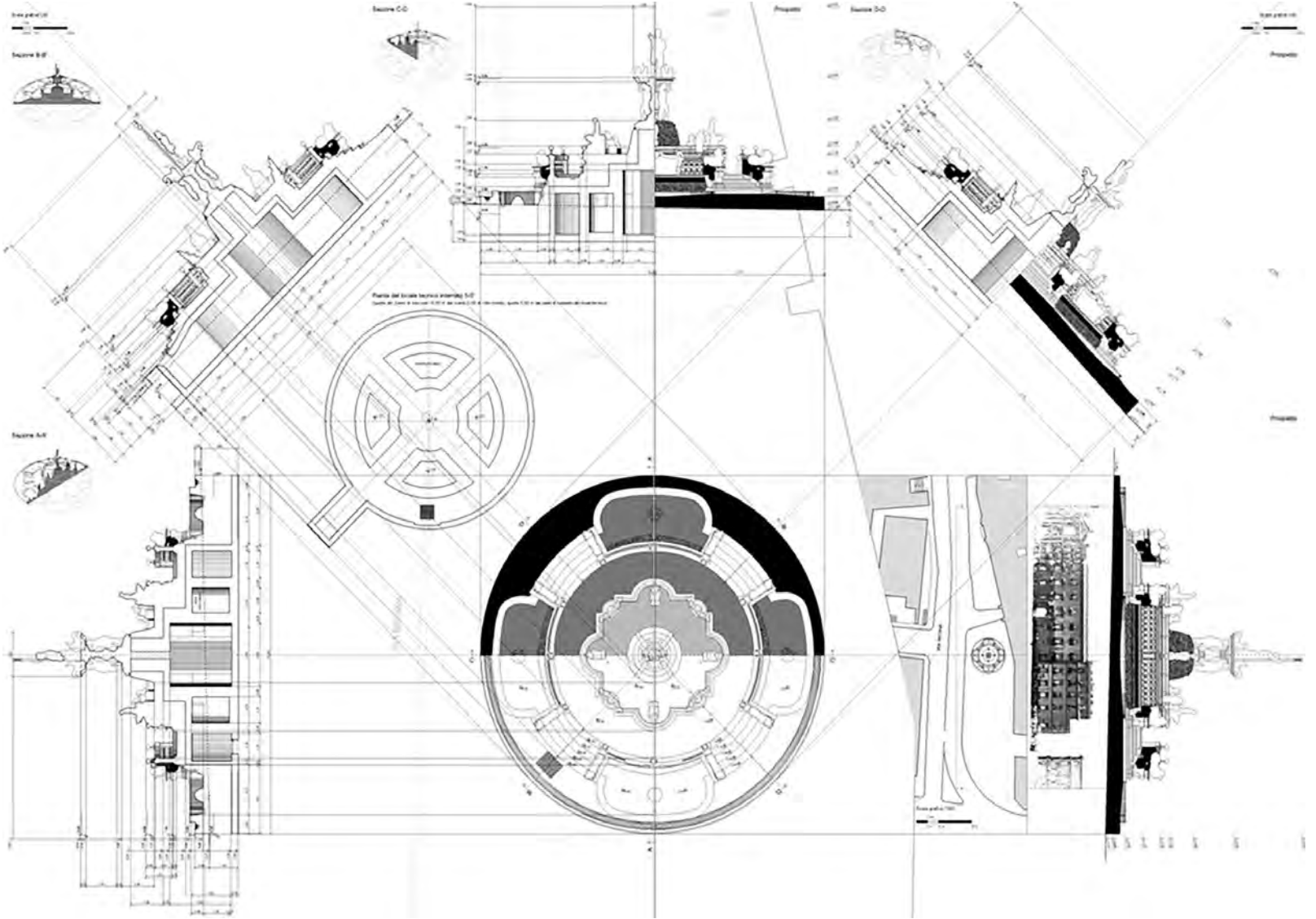
L'approccio metodologico utilizzato per questo lavoro e la lettura risultante rendono evidente il passaggio obbligato dall'unità al frammento: nel percorso dall'unico al molteplice si è infatti profondamente trasformata la realtà contemporanea; il frammento oggi sembra prevalere sull'unità, anzi è diventato la forma simbolica della realtà, l'espressione più immediata dell'essenza caotica del vivere urbano, l'immagine della diversità locale. Ogni frammento di Napoli contiene in sé la complessità e l'interesse dell'unità, ma allo stesso tempo ogni frammento differisce in maniera così evidente l'uno dall'altro, per forme e colori, rumore e silenzio, luci e contrasti, dimensioni e vita, da costituire un'unità a sé, una cellula dalla forte connotazione architettonica, artistica, sociale e culturale.

Le numerose storie, idee, percezioni che hanno attraversato Napoli nel corso del tempo, le numerose voci e identità che provengono dall'interno, come pure dall'esterno della città, forniscono la materia da cui si possono generare concezioni intellettive, visioni, descrizioni dello spazio nella sua morfologia passata che permane come traccia della memoria, nella visione dell'osservatore che, "a causa dell'immagine di una cosa passata o futura, è affetto dallo stesso effetto di letizia o tristezza che per l'immagine di una cosa presente."²⁴

return them multiplied revealing a complex reality consisting of heterogeneous parts, characterized by different types and morphologies, experienced and crossed in different ways according to the different places.

The methodological approach used for this work and the resultant reading render evident the obligatory passage from unity to the fragment: the path from the unique to the manifold has profoundly transformed contemporary reality; today the fragment seems to prevail upon the unity, or rather it has become the symbolic form of reality, the most immediate expression of the chaotic essence of urban life, the image of the local diversity. Every fragment of Naples contains within itself the complexity and wholeness of unity, but at the same time each fragment differs so clearly from another, in terms of shapes and colors, noise and silence, lights and contrasts, dimensions and life, to constitute a unit in itself, a cell with a strong architectural, artistic, social and cultural connotation.

The numerous stories, ideas, perceptions that have traversed Naples over the course of time, the numerous voices and identities coming from within the city, as well as from outside, provide the matter from which we can generate intellectual conceptions, visions, descriptions of space in its past morphology that remains as a trace of memory, in the view of the observer who, “because of the image of something past or future, is affected by the same effect of joy or sadness rather than the image of a present thing.”²⁴



Endnotes

¹ Until 1629 Naples was served principally by the aqueduct known as della Bolla, which had the specific aim of serving the city drawing on the waters in the plain called di Volla (or Bolla or Polla) at a distance of circa 8 km from the city walls and at a height of about 18,50 metres a.s.l. The other existing aqueduct was that of Claudius, of the Augustan age, which collected the waters of the Serino river, at a distance of 70 km from the centre of Naples, and was destined above all to supply the villas of the Phlegrean coast and the military base at Miseno. Over time various expedients were tried to face water shortages, but it was only in 1629, under Viceroy Alvarez di Toledo duca d'Alba, that the third great aqueduct of Naples history was completed, the Carmignano, by the Neapolitan nobleman Cesare Carmignano and the engineer Alessandro Ciminiello.

² A full copy of the accounting can be found in the Archivio Storico del Comune of Naples, fascio n. 1828, "Acquedotto del Carmignano construction expenses 1629", ff. 1-130.

³ C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Naples*, Naples, 1692; the digital edition was consulted at www.memofonte.it/ricerche/Naples.html#celano, giornata V.

⁴ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... con aggiunzioni di Giovan Battista Chiarini, Naples 1856-1860*, Naples, 1974, giornata V, tomo V, pp. 1470-1472.

⁵ *Ibidem*.

⁶ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. Signori, Eletti della fedelissima scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, Naples, 1742-1745, tomo I, pp. 171-173, tomo III, pp. 179-181.

⁷ *Ivi*, pp. 171-172.

⁸ A. Colombo, *La Fontana Medina*, Trani, 1897; also "Napoli Nobilissima", 1897, 5, vol. VI, pp. 65-70.

⁹ F. de Filippis, *Piazze e Fontane di Napoli*, Naples, 1957, pp. 12-15.

¹⁰ A. Colombo, *La Fontana Medina*, cit., p. 6. According to Antonio Colombo, Michelangelo Naccherino was the sculto of the statue of Neptune and also the two satyrs supporting the upper basin, and Pietro Bernini, Padre di Gian Lorenzo, was the craftsman who realised the four sea monsters; these claims are supported by the Cedole di Tesoreria (Treasury coupons), Archivio di Stato (State Archives) of Naples: "in the treasury coupons appear the outgoings, in the year 1600, duc. 500 paid to Naccherino in account of work, in five equal installments, 13 May, 17 June, 17 July, 4 and 26 August. A further duc. 100 it is noted 30 January 1601, and again a similar sum, in account of the sculpture of Neptune and the satyrs, paid 7 July of the same year. Also to Bernini for the work of the four sea monsters advanced in the year 1600 duc. 125 in four installments, which he completed on May 4 and May 16, June 29 and July 17. But in addition to those names, in the mentioned documents appear those of other architects, who with their work contributed to the construction of the vague fountain, then executed with the assistance and direction of the other famous artist, the architect and engineer Domenico Fontana."

¹¹ A. Colombo, *I porti e gli arsenali di Napoli*, "Napoli Nobilissima", 1894, vol. III, p. 105.

¹² *Ivi*, p. 90.

¹³ L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, 1979, p. 66.

¹⁴ Archivio Storico del Comune di Naples, *Acquedotto del Carmignano spese di costruzione 1629*, fascio 1828, ff. 129-130.

¹⁵ "In 1625 the Duca d'Alba, in defence of the port, ordered the construction at the end of the mole or pier with four small towers": cfr. A. Colombo, *I porti e gli arsenali di Napoli*, cit., p. 92.

¹⁶ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso*, cit., p. 1472.

¹⁷ A. Colombo, *La fontana Medina*, cit., p. 10: draws information from the Municipal Archivio of Naples, *Tribunale Di S. Lorenzo, Cautele*.

Note

¹ Fino al 1629 Napoli era rifornita principalmente dall'acquedotto detto della Bolla, che aveva lo scopo specifico di servire la città attingendo alle acque nella piana di Volla (o Bolla o Polla) ad una distanza di circa 8 km dalle mura cittadine e ad una quota di circa 18,50 metri s.l.m. L'altro acquedotto esistente era quello Claudio, di età augustea, che raccoglieva le acque del Serino, a 70 km di distanza dal centro di Napoli, ed era destinato principalmente a rifornire le ville del litorale flegreo e la base militare di Miseno. Nel tempo furono diversi gli espedienti per far fronte alla carenza d'acqua, ma fu solo nel 1629, sotto il viceré Alvarez di Toledo duca d'Alba, che venne portato a termine il terzo grande acquedotto della storia napoletana, quello del Carmignano, ad opera del nobile napoletano Cesare Carmignano e dell'ingegnere Alessandro Ciminiello.

² La copia integrale della contabilità si trova presso l'Archivio Storico del Comune di Napoli, fascio n. 1828, "Acquedotto del Carmignano spese di costruzione 1629", ff. 1-130.

³ C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692; è stata consultata l'edizione digitalizzata disponibile all'indirizzo www.memofonte.it/ricerche/napoli.html#celano, giornata V.

⁴ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli... con aggiunzioni di Giovan Battista Chiarini, Napoli 1856-1860*, Napoli, 1974, giornata V, tomo V, pp. 1470-1472.

⁵ *Ibidem*.

⁶ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. Signori, Eletti della fedelissima scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, Napoli, 1742-1745, tomo I, pp. 171-173, tomo III, pp. 179-181.

⁷ *Ivi*, pp. 171-172.

⁸ A. Colombo, *La Fontana Medina*, Trani, 1897; anche "Napoli Nobilissima", 1897, 5, vol. VI, pp. 65-70.

⁹ F. de Filippis, *Piazze e Fontane di Napoli*, Napoli, 1957, pp. 12-15.

¹⁰ A. Colombo, *La Fontana Medina*, cit., p. 6. Secondo quanto riferito da Antonio Colombo sarebbe Michelangelo Naccherino l'autore della statua del Nettuno e anche dei due satiri che reggono la tazza superiore, e Pietro Bernini, Padre di Gian Lorenzo, avrebbe realizzato i quattro mostri marini; queste affermazioni sono supportate dalle Cedole di Tesoreria, Archivio di Stato di Napoli: "nelle cedole di tesoreria sono segnati in esito, nell'anno 1600, duc. 500 pagati al Naccherino in conto del lavoro, in cinque uguali rate, il 13 maggio, il 17 giugno, 17 luglio, 4 e 26 agosto. Altri duc. 100 notavansi il 30 gennaio del 1601, ed ancora una simile somma, in conto della scultura del Nettuno e dei satiri, era a lui versata il 7 luglio di quell'anno. Anche al Bernini per l'opera dei quattro mostri marini anticipavansi nell'anno 1600 duc. 125 in quattro rate, a lui soddisfatte nel 4 e nel 16 maggio, nel 29 giugno e 17 luglio. Ma oltre a quei nomi, negli accennati documenti appaiono ancora quelli di altri artefici, che coll'opera loro concorsero alla costruzione della vaga fontana, eseguita allora con l'assistenza e la direzione dell'altro celebre artista, l'architetto e ingegnere Domenico Fontana."

¹¹ A. Colombo, *I porti e gli arsenali di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1894, vol. III, p. 105.

¹² *Ivi*, p. 90.

¹³ L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, 1979, p. 66.

¹⁴ Archivio Storico del Comune di Napoli, *Acquedotto del Carmignano spese di costruzione 1629*, fascio 1828, ff. 129-130.

¹⁵ "Nel 1625 il Duca d'Alba, a difesa del porto, faceva costruire sulla punta del molo un baluardo con quattro piccole torri": cfr. A. Colombo, *I porti e gli arsenali di Napoli*, cit., p. 92.

¹⁶ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso*, cit., p. 1472.

¹⁷ A. Colombo, *La fontana Medina*, cit., p. 10: trae le informazioni dall'Archivio Municipale di Napoli, *Tribunale Di S. Lorenzo, Cautele*.

¹⁸ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso*, cit., p. 1472.

¹⁹ A. Colombo, *La fontana Medina*, cit., pp. 11-15: draws information from A.M.N., *Trib. Di S. Lorenzo, Cautele*.

²⁰ *Ivi*, p.17.

²¹ L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 68; F. Starace, *Studi sulle fontane pubbliche di Napoli nei secoli XV e XVI*, in F. Starace (edited by), *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane nel regno di Napoli*, Lecce, 2002, pp. 275-276. In Lallemand's drawing, later than the printing of Parrino, there are four cherubs riding sea-horses.

²² G. Alisio, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, 1980, pp. 113-114.

²³ F. Starace, *Studi sulle fontane pubbliche di Napoli*, cit., p. 277.

²⁴ Spinoza, *Etica*, Parte III, Proposizione 18 e Dimostrazione.

¹⁸ C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso*, cit., p. 1472.

¹⁹ A. Colombo, *La fontana Medina*, cit., pp. 11-15: trae le informazioni dall'A.M.N., *Trib. Di S. Lorenzo, Cautele*.

²⁰ *Ivi*, p.17.

²¹ L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, cit., p. 68; F. Starace, *Studi sulle fontane pubbliche di Napoli nei secoli XV e XVI*, in F. Starace (a cura di), *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane nel regno di Napoli*, Lecce, 2002, pp. 275-276. Nel disegno di Lallemand, di epoca successiva rispetto alla stampa del Parrino, sono presenti i quattro putti che montano i cavalli marini.

²² G. Alisio, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, 1980, pp. 113-114.

²³ F. Starace, *Studi sulle fontane pubbliche di Napoli*, cit., p. 277.

²⁴ Spinoza, *Etica*, Parte III, Proposizione 18 e Dimostrazione.

1725

C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano; divise in dieci giornate ...*, Voll. 10, Napoli, nella stamperia di Gio. Francesco Paci, Vol. VII (prima edizione: Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692).

1742

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. Signori, Eletti della fedelissima scritte da Bernardo De Dominici napoletano*, Napoli, 1742-1745, tomo I, pp. 171-173, tomo III, pp. 179-181.

1774

P. J. Grosley, *Observation sur l'Italie et sur les italiens*, Voll. 4, A Londres et se trouve à Paris, chez De Hansy, le jeune, rue Saint-Jacques.

1797

L. Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi.

1786

J.-C.-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Voll. 4, Paris, de l'imprimerie de Clousier, rue de Sorbonne, 1781-1786.

1845

G. B. Ajello, *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, Tipografia G. Nobile.

1858

C.N. Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificarono*, Napoli, Voll. 3, Tipografia di Francesco Vitale, 1856-58, Vol. II.

1894

A. Colombo, *I porti e gli arsenali di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, vol. III, p. 92-105.

1897

A. Colombo, *La Fontana Medina*, Trani.

1899

P. M. Doria, *Il regno di Napoli descritto nel 1713 da P.M. Doria*, a cura di M. Schipa, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», a. XXIV, f.lo I-II., numero monografico.

1905

B. Capasso, *Napoli greco-romana*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.

1957

F. de Filippis, *Piazze e Fontane di Napoli*, Napoli.

1959

J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione E. Zaniboni, Firenze, Sansoni Editore.

D. Mustilli, *Prime memorie delle rovine di Paestum*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L'Arte Tipografica, pp. 105-121.

1966

G. E. Bidera, *Passeggiata per Napoli e contorni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (prima edizione 1845).

G. Russo, *Napoli come città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (prima edizione Napoli 1965).

1968

A. Gambardella, *Note su Ferdinando Sanfelice, architetto napoletano*, Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno.

1969

C. de Seta, *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano», n. 1, gennaio-aprile, pp. 31-79.

1971

C. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London, Praeger Publishers.

1973

C. de Seta, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, Laterza.

1974

P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriano, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Voll. 2, Roma, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma, Vol. I.

1978

C. Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana.

A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le 'Lettres à Miranda' di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di storia dell'arte» n. 8, 1978-79, p. 50.

V. Rizzo, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, Napoli, Società editrice napoletana.

1979

A. Berlich, *Storia delle religioni, perché?*, Napoli, Liguori.

S. Freud, *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland*, in *Opere 1930-1938. L'uomo, Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, vol. 11, Torino, Boringhieri, pp. 469-481.

L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, p. 66, 68.

1980

G. Alisio, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, pp. 113-114.

1981

C. de Seta, *Napoli*, Roma-Bari, Editori Laterza.

1982

C. Norberg-Schulz, *Esistenza spazio e architettura*, Roma, Officina editori.

1984

F. Starace, *L'esempio di Zeusi. Principi architettonici nell'età antica*, Napoli, CUSL.

1985

A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

1986

A. Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli.

G. Dolfres, *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti.

1989

E. De Luca, *Non ora, non qui*, Milano, Feltrinelli.

1990

L. Arbace, *Pianta topografica della città e territorio di Napoli*, in *Napoli 1804. I siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese* (catalogo della mostra, 1990-1991), Napoli, Electa Napoli, pp. 64-65.

1991

A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN Editrice, pp. 43-92.

L. Savarese, *Il centro antico di Napoli: analisi delle trasformazioni urbane*, Napoli, Electa Napoli.

S. Villari, *La Piazza e i mercati. Equipement urbano e spazio pubblico a Napoli nel decennio napoleonico*, in *La piazza, la chiesa il parco. Saggi di storia dell'architettura (XV-XIX secolo)*, a cura di M. Tafuri, Milano, Electa, pp. 204-238.

1992

G.C. Alisio, *Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.

Barocco napoletano, a cura di G. Cantone, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.

L. Di Mauro, *La Tavola Strozzi*, in «Le Bussole», 1, 1.

L. Di Mauro, *La pianta Dupérac-Lafréry*, in «Le Bussole», 1, 4.

M. Docci, R. Migliari, *Scienza della rappresentazione. Fondamenti e applicazioni della geometria descrittiva*, Roma, Carocci editore.

La pianta Schiavoni in 24 fogli, erroneamente nota come pianta Gianbarba, in «Le Bussole», 1, 7.

1993

Johann Wolfgang Goethe, *Reise nach Italien*, ed. it. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, commento di Heinrich von Einem, adattato da Emilio Castellani, giornata del 2 giugno 1787, p. 383.

N. Lewis, *Naples '44*, ed. italiana, Milano, Adelphi, p. 53.

F. Strazzullo, *Documenti per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Arte tipografica.

V. Valerio, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare.

1995

A. Baculo Giusti, et al., *Napoli città in vista: la catalogazione dei Beni Ambientali e Architettonici, dalla documentazione cartacea all'archiviazione multimediale, esperienze e prospettive di ricerca*, Napoli, Electa Napoli.

1996

A. Sgrosso, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Torino, UTET.

1997

C. de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, Electa Napoli.

1998

L. Di Mauro, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae Cum Omnibus Viis Accurata Et Nova Delineatio*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo* (catalogo della mostra, Napoli 1998-1999), a cura di C. de Seta, Roma, Edizioni De Luca.

K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio.

1999

G. Alisio, *Il Vomero*, Napoli, Electa.

C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Milano, Bollati Boringhieri.

Il rilievo dei beni architettonici per la conservazione, a cura di C. Cundari, L. Carnevali, Roma, Kappa.

2001

F. Mangone, R. Telese, *Dall'Accademia alla Facoltà: l'insegnamento dell'architettura a Napoli. 1802-1941*, Benevento, Hevelius Edizioni.

2002

Il racconto di Napoli: il disegno della città e dei suoi quartieri, a cura di V. Valerio, Napoli, Voyage pittoresque.

F. Starace, *Studi sulle fontane pubbliche di Napoli nei secoli XV e XVI*, in *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane nel regno di Napoli*, a cura di F. Starace, Lecce, pp. 275-286.

2003

A. Buccaro, F. De Mattia, *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della facoltà di ingegneria di Napoli*, Napoli, Electa Napoli.

R. Migliari, *Geometria dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e per il design*, Roma, Edizioni Kappa.

M. Savorra, *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti 1848-1854*, Padova, Il Poligrafo.

2004

A. De Rosa, *Lo sguardo denigrato*, Padova, Il Poligrafo.

2006

A. Baculo Giusti, et al., *I fronti urbani di Napoli*, Napoli, Electa Napoli.

A. Baricco, *I Barbari*, Roma, Laterza.

A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino.

M. Campi, *L'indagine multimediale della forma. Dal lessico geometrico alle simulazioni previsionali per la rappresentazione dell'architettura*, Angri, Editrice Gaia.

A. Cilento, *Napoli sul mare luccica*, Bari, Laterza.

Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli.

K. F. Schinkel, *Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, a cura di G. F. Koch, commentato e annotato da H. Börsch-Supan e G. Riemann, Monaco-Berlino, Deutscher Kunstverlag.

B.P. Torsello, *Figure di pietra*, Venezia, Marsilio.

2007

M. Campi, A. di Luggo, F. Maglioccola, *I chiostrini di Napoli. Rilievo, rappresentazione, rivalutazione, riqualificazione*, Napoli, Arte Tipografica.

R. Pane, *Napoli imprevista*, Napoli, Grimaldi & C.

2008

Y. Carbonaro, L. Cosenza, *Le ville di Napoli. Venti secoli di architettura e di arte*, Roma, Newton Compton editori.

2009

J. Hamilton, *Turner and Italy*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, .

A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Napoli, Clean, pp. 19-60.

F. Mangone, *L'architetto come turista. Mete e miti della provincia napoletana nella formazione dei progettisti europei, 1815-1914*, in *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

2010

Disegnare il tempo e l'armonia. Il disegno di architettura osservatorio nell'universo. Atti del convegno internazionale AED, Firenze, 17-19 settembre 2009, a cura di E. Mandelli, G. Lavoratti, Firenze, Alinea Editrice.

B. Munari, *Fantasia*, Roma-Bari, Laterza.

R. Peregalli, *I luoghi e la polvere. Sulla bellezza dell'imperfezione*, Milano, Saggi Bompiani.

Rilievo urbano: conoscenza e rappresentazione della città consolidata, a cura di D. Coppo, C. Boido, Firenze, Alinea editrice.

2011

A. di Luggo, R. Catuogno, A. Paolillo, *Palazzi napoletani. Itinerari grafici e percorsi interpretativi nel rilievo dell'architettura*, Napoli, Giannini.

C. Subrizi, *L'Album da viaggio di Marcel Duchamp, «bôte»*, rivista on-line, n. 8, II.

2012

F. Capano, *Misura e rappresentazione della capitale. Territori e città nelle carte di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni e Luigi Marchese*. In *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, pp. 315-330.

F. Mangone, G. Belli, *Capodimonte, Materdei, Vomero: idee e progetti urbanistici per la Napoli collinare: 1860-1936*, Napoli, Grimaldi & C. editori.

B. Messina, *Architettura e forme in costa d'Amalfi. Dal segno al disegno di un paesaggio costruito*, Salerno, CUES.

2014

Best practices in Heritage Conservation Management from the world to Pompeii. XII Forum Internazionale di Studi "Le vie dei Mercanti", Aversa-Capri, 12-14 giugno 2014, a cura di C. Gambardella, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice.

V. Cardone, *Viaggiatori d'architettura in Italia: da Brunelleschi a Charles Garnier*, Salerno, Università degli Studi di Salerno.

2015

Disegno & Città / Drawing & City. Cultura, Arte, Scienza, Informazione / Culture, Art, Science, Information - Atti del 37° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione, a cura di A. Marotta, G. Novello, Roma, Gangemi editore.

2016

Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape. Tomo primo, a cura di A. Buccaro, A. Berrino; Tomo secondo, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press.

C. de Seta, *Napoli. Dalle origini all'Ottocento*, Napoli, Art'm (edizione riveduta e aggiornata).

HERITAGE and TECHNOLOGY. Mind, Knowledge, Experience. XIII Forum Internazionale di Studi "Le vie dei Mercanti", Aversa-Capri, 11-13 June 2015, a cura di C. Gambardella, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice.

Le ragioni del Disegno/The reason of Drawing - Atti del 38° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione, a cura di M. Bini, S. Bertocci, Roma, Gangemi editore.

2017

Immersive high resolution photographs for cultural heritage, a cura di A. Rossi, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni.

La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione / The City, the Travel, the Tourism, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, Federico II University Press.

Territori e frontiere della Rappresentazione / Territories and frontiers of Representation - Atti del 39° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione, a cura di A. di Luggo, P. Giordano et al., Roma, Gangemi editore.

2018

V. Cirillo, *Disegnare le fonti*, in *M'illumino dimmenso. La scala del palazzo cassano Ayerbo d'Aragona*, a cura di O. Zerlenga, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, pp. 35-40.

G. Doria, *Le strade di Napoli. Saggio di toponomastica storica*, prefazione di F. Mangone, Napoli, Grimaldi & C. Editori.

La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità / The Other City. History and image of urban diversity: places and landscapes of privilege and well-being, of isolation, of poverty, and of multiculturalism, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press.

Rappresentazione materiale/immateriale / Drawing as (in)tangible representation - Atti del 40° convegno internazionale dei Docenti della Rappresentazione, a cura di R. Salerno, Roma, Gangemi editore.

O. Zerlenga, *Disegnare un 'fuori scala'*, in *M'illumino dimmenso. La scala del palazzo cassano Ayerbo d'Aragona*, a cura di O. Zerlenga, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, pp. 41-48.

Elaborati grafici e di rilievo

a cura di Maria Ines Pascariello: pp. 85, 87, 92,93, 98, 99, 102, 103, 106, 11, 113.

a cura di Maria Ines Pascariello con Antonia Grande: pp. 116, 120, 121, 122, 127, 131.

Scatti per la città “a portata d’occhio”

© 2014 by Claudia Iacomino: pp. 17, 18, 21, 27, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46.

Rilievo fotografico per “i frammenti”

Maria Ines Pascariello: pp. 83, 84, 86, 90, 91, 97, 101, 106, 110.

Federico II University Press
FedOA Press

Napoli 2018



In copertina: Volo su Napoli (foto di Tiziana Mallardo, Napoli 2017).