

Benedetto Gravagnuolo

L' ARCHITETTURA DELLA RICOSTRUZIONE  
TRA CONTINUITÀ E SPERIMENTAZIONE.

1. Lo scenario postbellico
2. L'edificazione dei quartieri come laboratorio linguistico
3. Le poetiche a confronto
4. Note

## 1. Lo scenario postbellico

Viene da rievocarli in bianco e nero gli anni dell'immediato dopoguerra, iconicamente filtrati dagli indelebili fotogrammi del cinema "neorealista". *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti e vari altri film, riflettono come in un magnetico specchio l'evolversi dello "stato d'animo" di un'intera nazione, che dalla messa a fuoco del dramma lentamente si dissolve nella rilassata ironia di *Poveri ma belli* (1956) di Dino Risi. Anche in architettura si assiste al graduale passaggio dal *pathos* dell'immane strage bellica - ibernato nel blocco monolitico del *Monumento alle Fosse Ardeatine* a Roma (1945) di Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini (ed altri) e nella cartesiana griglia metallica sospesa sulla croce lapidea del *Monumento ai Caduti nei campi di sterminio nazisti* a Milano (1946) dei B. B. P. R. - fino a pervenire ai grattacieli *Pirelli* (1956) di Gio Ponti e *Torre Velasca* (1958) dei B.P.R. che si stagliano al di sopra dei tetti di Milano come totemici simboli di quella ritrovata fiducia nelle potenzialità autopropulsive del Bel Paese, che di lì a poco sfocerà nella leggera euforia del "miracolo economico" [1].

A questa complessa ed altalenante vicenda nazionale il territorio napoletano ha partecipato intensamente, sia pure in posizione defilata e per vari versi 'eccentrica' [2], caratterizzata da localistici relativamente tratti autonomi, dando tuttavia un contributo decisivo fin dagli anni della Resistenza al processo di "Liberazione" conclusosi il 25 aprile del 1945 con la riconquista da parte delle forze partigiane ed alleate delle città del Nord. Non va dimenticato infatti che Napoli è stata teatro di quella precoce insurrezione antinazista che va sotto il nome delle "Quattro giornate" (dal 28 settembre al 1 ottobre 1943) e Salerno "capitale" [3] *ad interim* (dal 12 febbraio al 15 luglio 1944) di quella parte meridionale d'Italia già liberata dagli Alleati. Ma il prezzo pagato nel corso della guerra in termini di distruzione del patrimonio edilizio è stato molto alto, non solo per le vandaliche demolizioni perpetrate dai tedeschi prima della ritirata, ma anche per le bombe dell'aviazione alleata che lacerarono il "cuore" storico delle città campane.

Lo scenario urbano partenopeo [4] mostrava con drammatica evidenza tutti i segni dello sfacelo prodotto dagli *air-raids* della 5ª armata angloamericana, in gran parte [1] concentrati tra l'agosto e il settembre del 1943, ai quali si aggiunsero gli ulteriori sfregi barbarici della vendetta nazista [5]. "Interi quartieri distrutti (la Marina, il Pendino, il Loreto); il Porto (ch'era il solo suo primato per il traffico passeggeri) completamente devastato. Tutte le industrie scientificamente annientate dai tedeschi, che le avevano fatte saltare in aria bullone per bullone; incendiati ad uno ad uno, stanza per stanza, i suoi alberghi; raso al suolo l'Ospedale di Loreto; diroccati gli Incurabili e le altre pie Istituzioni; le mura sventrate; le strade sconvolte ed ingombre dalle macerie di più di 100.000 vani di abitazioni distrutti; messi fuori esercizio l'acquedotto, l'officina del gas, le centrali elettriche, le centrali telefoniche, il palazzo delle Poste, i telegrafi, gli aeroporti, e orrendamente devastato il cimitero... Cumuli di macerie ingombravano la Chiesa dei Gerolomini, dell'Annunziata, del Gesù Nuovo, di S. Eligio, di S. Anna dei Lombardi, di S. Lorenzo Maggiore, dello Spirito Santo, dell'Incoronata, e non meno di altre 70 chiese, colpite, erano chiuse al culto. Ma il più grave danno era stata la completa rovina della Chiesa di Santa Chiara..." [6]

Così si legge nella toccante testimonianza pubblicata da Marcello Canino nelle pagine di "Edilizia Moderna" nel dicembre 1948. E l'elenco continua enumerando i danni inferti anche ad altri significativi monumenti [7]: dai palazzi nobiliari (Partanna, Carafa, Cellammare, Filangieri, Gravina, Maddaloni, Salerno), alle torri

del Maschio Angioino fino al cortile del Belvedere del Palazzo Reale, disinvoltamente adottato come quartier generale delle truppe alleate [8].

Certo, per l'esistenza quotidiana dei "senz'altro" [9] il problema più grave apparve nell'immediato la carenza di cibo, di acqua e di luce, derivante dalla distruzione quasi completa (86%) delle centrali idroelettriche, nonché di case dove rifugiarsi alla fine dell'incubo e dello sfacelo bellico che aveva acuito un'indigenza endemica plurisecolare, venendo ad incrementare oltre misura gli indici di densità abitativa dei già sovraffollati quartieri popolari [10]. Ma c'è dell'altro! Ai danni bellissimi si aggiunse la piaga sociale degli espedienti illegali, per non dire "immorali", ai quali furono costretti a ricorrere i ceti meno abbienti per sopravvivere, come ricordano le scene tragicomiche della *Napoli Milionaria* (1945) di Eduardo De Filippo, le pagine al vetriolo di *La Pelle* (1949) di Curzio Malaparte e, non ultime, le *tammurriate* sulle "signorine" e sui "sciuscìa" napoletani [11].

Di fronte a questo cumulo di macerie sono facilmente intuibili le ragioni che spinsero gran parte degli architetti a fondare sui valori dell'*antifascismo* la "ricostruzione" - morale, prima ancora che tecnica - delle città distrutte dalla guerra. Alla ricerca di un'anelata sintesi di *etica* e di *estetica*, furono deliberatamente travalicati i recinti della disciplina per ritrovare nell'impegno politico le motivazioni culturali profonde del proprio *agire* e del proprio *linguaggio*. Soprattutto nella prima fase, che va all'incirca fino al 1948, le diverse anime della "resistenza" - liberale, cattolica, socialdemocratica, marxistica ed altre - tentarono una sorta di confederazione di intenti, cercando nella comune avversione alla dittatura fascista ciò che le univa, piuttosto che ciò che le distingueva. L'architettura del famigerato "ventennio" divenne un passato da "rimuovere" (anche in senso autobiografico), da condannare in blocco in tutti i suoi aspetti, sia teoretici che pragmatici. Se a ciò si aggiunge il mito dell'America, eletta a paradigma della "modemità" in ogni campo (dalle arti e le scienze fino allo stile di vita quotidiana), e la ricerca della "novità" a tutti i costi, in vista di una frettolosa sprovvincializzazione culturale, si possono ben comprendere le ragioni che hanno indotto molte interpretazioni storiografiche ad enfatizzare i dati di "frattura" sottovalutando le linee di "continuità": linee rintracciabili tuttavia, con le lenti di un'analisi disincantata, anche laddove rese latenti dai protagonisti stessi di quella vicenda. Come in ogni altra fase storica, anche nel periodo "eroico" della ricostruzione coesistono infatti elementi di permanenza accanto ad altri di più radicale innovazione. Il 31 gennaio 1944, a soli due mesi dalla liberazione di Napoli dalle armate tedesche, venne rifondato l'Ordine degli Architetti, gettando nella pattumiera dei ricordi sgradevoli le "norme" per l'iscrizione all'Albo, imposte nel 1942 dalla *Confederazione Fascista dei Professionisti*, che avevano introdotto tra i requisiti di congruità anche l'appartenenza alla razza ariana [12].

Nella prima Assemblea, in una sorta di catarsi corale, fu posta al centro del confronto la "discussione dei problemi che interessano gli architetti meridionali nel quadro della nuova situazione politica e della riconquistata libertà, ed in maniera particolare di quelli riguardanti la ricostruzione della città di Napoli e delle altre città del Mezzogiorno d'Italia" [13]. Nella nuova visione democratica di autogoverno della categoria fu eletto come primo Presidente Roberto Pane, affiancato da tre "sindaci": Marcello Canino, Vittorio Amicarelli e Giovanni Sepe [14]. Come sede simbolica di quella rifondazione fu prescelta la Facoltà di Architettura [15], della quale era Preside lo stesso Canino [16], provvisoriamente alloggiata negli anni di guerra in Largo San Marcellino 10 in attesa di ritornare nei locali di Palazzo Gravina ancora occupato dalle truppe alleate [17].

Intorno a queste due rinnovate istituzioni si raccolsero le prime speranze progettuali tese ad elevare sulle libere ali della ragione il *new deal* della disciplina. La concordia provvisoriamente raggiunta nel cerchio di gesso della comune "istanza morale" era destinata tuttavia da infrangersi di lì a poco nella diaspora tra le diverse poetiche. Luogo per eccellenza di "incontri" e di "discordie" tra pensieri diversi restava la Facoltà di Architettura dove insegnavano nel primo decennio postbellico, oltre a Canino e Pane, pochi ordinari, tra i quali Alberto Calza Bini e Ferdinando Chiaromonte (che avevano partecipato alla fondazione della scuola), ma al tempo stesso (coinvolti nella didattica a vario titolo quali incaricati o assistenti) i primi allievi - Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Stefania Filo Speciale - e la nuova leva - Michele Capobianco, Massimo Nunziata, Arrigo Marsiglia, Francesco Della Sala, Roberto Mango: per citare solo alcuni dei più giovani laureati che saranno protagonisti della nuova stagione ideativa. In una posizione di deliberata presa di distanza da quel consesso si collocarono altri due indiscussi protagonisti di quella

fase progettuale : Luigi Cosenza - docente presso la Facoltà di Ingegneria, già internazionalmente noto come autore di alcuni bianchi capolavori dell'architettura 'razionale' degli anni tra le due guerre - ed Amedeo Bordiga, Presidente dell'Ordine degli Ingegneri, a sua volta di chiara fama non fosse altro che per essere stato una delle figure più significative del pensiero marxistico italiano [18].

Sarebbe tuttavia arduo tentare di ritrovare l'amalgama di una "scuola napoletana" di architettura [19], anche nei meri limiti dei programmi didattici della Facoltà. Sull'unitarietà di un progetto formativo - più virtuale che reale già nella fase fondativa - prevalse nel clima culturale del dopoguerra, profondamente mutato in senso *liberal*, il principio del reciproco rispetto delle differenze teoretiche e delle personali propensioni espressive. Nel proporre una prima "sosta" autoriflessiva, Franco Jossa - nella prefazione al volume *La Facoltà di Architettura di Napoli* [20] - pose a ragion veduta in evidenza che il carattere peculiare di tale pubblicazione stava proprio nella frammentarietà derivante dai "discorsi distinti e naturalmente staccati".

Le diverse scelte individuali di orientamento culturale sfociarono in sperimentazioni linguistiche centrifughe, alla ricerca di inesplorati itinerari poetici, allargando via via l'ottica di osservazione sempre più al di là dei confini regionali, verso i nuovi orizzonti della "modernità" internazionale. Tra i fermenti innovativi più inebrianti vera l'orientamento *Verso un'Architettura Organica* (1945) imposto con ineguagliata passione critica nel dibattito postbellico da quello straordinario *opinion-maker* che è stato Bruno Zevi [21].

Le indicazioni di Frank Lloyd Wright come primo "maestro" della visione moderna [22] e dello "spazio interno" quale autentico principio generatore dell'architettura rappresentavano qualcosa di più di un manifesto di una poetica: contenevano *in nuce* il germe di una revisione storiografica della linea interpretativa di Nikolaus Pevsner e dello stesso Siegfried Giedion (i cui celebri volumi [23] venivano significativamente tradotti in italiano proprio in quegli anni), come comprovano i suoi due successivi testi: *Saper vedere l'architettura* (1948) e *Storia dell'architettura moderna* (1950) [24].

In una visione più inclusiva della modernità, veniva superata l'ortodossia del funzionalismo per rivalorizzare fenomenologie tenute sottotono dalle narrazioni "canoniche" del Movimento Moderno, tra le quali, oltre alla linea organica, anche la dirimpente eloquenza dell'Espressionismo. Peraltro riallacciandosi alle tesi di Benedetto Croce su *La storia come pensiero e come azione* (1938), Zevi non si limitò ad una mera disamina filologica del passato e degli eventi contemporanei, ma diede vita - con "slancio civile" - ad una critica operativa e militante, fondando l'Associazione per l'Architettura Organica (Apo), che trovò nella rivista "Metron" l'organo di elaborazione e al tempo stesso di amplificazione delle teorie di quel "movimento". L'Apo aprì una sezione anche a Napoli (in Largo Ferrantina, n.1) ed al primo Congresso nazionale - tenutosi a Roma tra il 6 e l'8 dicembre 1947 - partecipò una delegazione campana, nella quale spiccavano i nomi di Roberto Pane e Luigi Cosenza, vicini tuttavia all'associazione più per affinità elettive che per convinta adesione all'organicismo. "Prima che una poetica comune - asserì a ragion veduta Zevi - ci lega una profonda passione per il rinnovamento della scena fisica e morale del paese, una volontà di incidervi di là dagli interessi grettamente professionali" [25].

L'architettura "moderna" come imperativo etico in quanto sinonimo di "democrazia"; è muovendo da questo aforisma che la linea dell'Apo si intreccerà con altri fili di pensiero, quali il "neo-empirismo" di ispirazione scandinava ed il "neo-realismo" di ispirazione gramsciana, senza tuttavia mai confondersi. Il *trait-d'union* va rintracciato soprattutto nella comune avversione contro il "monumentalismo" retorico e classicista del passato regime. Le roventi pagine di *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) di Carlo Levi, la drammatica povertà del Sud rappresentata con colori sanguigni sulle tele di Renato Guttuso, nonché la forte emozionalità trasmessa dal "neorealismo" - nelle sue varie declinazioni: dalla letteratura, all'arte, al cinema - spinsero Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi e altri architetti "impegnati" nella soluzione dei bisogni più urgenti di "bastonati" a riallacciarsi alla cultura "nazional-popolare", ideando i nuovi quartieri come scenografiche simulazioni dei villaggi contadini. L'antitesi con l'architettura del famigerato ventennio (identificata *tout-court* con il pompierismo di Stato), apparve a prima vista radicale.

Anche se, a ben vedere, è negli interstizi del ruralesimo autarchico degli Anni Trenta che vanno ricercate le autentiche matrici dello "stile vernacolare" del Tiburtino (1951), de La Martella (1952) e di altri episodi paradigmatici di quell'epica edificazione dei quartieri di edilizia economica e popolare. Inoltrandosi lungo questo inerpicato sentiero linguistico, alla ricerca di un alfabeto di simboli riconoscibili con immediatezza dalle larghe masse popolari, gli architetti si trovarono di fronte ad un bivio concettuale analogo a quello che animò il dibattito artistico in quella difficile fase di transizione, vale a dire davanti al dilemma tra "astrazione" e "realismo". Non a torto è rimasta memorabile la polemica su questo tema tra Palmiro Togliatti ed Elio Vittorini, che assunse un'asprezza tale da indurre il fondatore della rivista "Il Politecnico" (1946-47) ad abbandonare nel '51 il partito comunista per "questioni di stile".

D'altronde: che cos'è il realismo in architettura se non la volontà di riallacciare un legame (più o meno critico) con la tradizione? La dialettica tra *regionalismo* ed *internazionalismo*, già nodale negli anni tra le due guerre, si ripropose in quella fase nell'irriducibile dicotomia tra realismo artigianale e sperimentalismo linguistico. In tale ottica lo stesso *Manuale dell'Architetto* (1946) [26] rappresentò un inequivocabile tentativo di rivalutazione del "mestiere" tradizionale, distillando e rimescolando le tecniche costruttive delle varie regioni d'Italia, sulla falsariga delle esperienze collaudate nel corso del *new-deal* americano dalle varie declinazioni del *region-style*. L'esito involontario di tale atteggiamento "realistico", teso a trasformare la povertà dei mezzi in potenzialità espressiva, fu tuttavia l'artificioso *mélange* delle tradizioni locali in una sorta di "esperanto vernacolare" [27].

Sarà lo stesso Ludovico Quaroni - chiamato a Napoli a ricoprire la cattedra di Urbanistica [28] tra il '51 e il '55 - a mettere in luce (con quasi eccessivo senso autocritico) l'equivoco culturale nel quale era inciampato il disegno dei quartieri "neorealisti" nel suo celebre saggio su *Il paese dei barocchi* [29]. La volontà di stabilire una sostanziale "continuità" con le esperienze dell'architettura "razionale" tra le due guerre verrà invece resa esplicita da Ernesto Nathan Rogers, nel rifondare nel 1953 la rivista "Casabella" [30] gettando un ponte ideale di riconnessione verso i pensieri "interrotti" di Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, Giuseppe Terragni ed altri maestri del "moderno". Certo, è prevalentemente nell'Italia settentrionale che questa tendenza troverà nuova linfa con la fondazione a Milano nel '45 del Msa (Movimento di Studi per l'Architettura) e con il VII Ciam (Congrès International d'Architecture Moderne) tenutosi a Bergamo nel '49. Non meno significativo sarà tuttavia nel Sud il rinnovato sviluppo dei principi teorici del "razionalismo" da parte non solo di Luigi Cosenza, che di tale poetica era già stato un precursore, ma anche di giovani architetti, tra i quali spiccano Franz Di Salvo e Eduardo Vittoria [31].

Quest'ultimo, in particolare, entrò a far parte della "Comunità" raccolta intorno alla figura di Adriano Olivetti, mecenate illuminato che diede vita a un "movimento" culturale di ampio respiro impegnato anche nel campo urbanistico, facendo leva sull'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) del quale assunse in prima persona la presidenza, promuovendo una rilevante e concatenata serie di congressi sul tema della pianificazione delle città, del territorio e del paesaggio. Per comprensibili ragioni, *L'urbanistica e l'avvenire della città* [32] - come suona il titolo di un celebre saggio di Giuseppe Samonà - divenne un imperativo categorico "prioritario" da parte degli architetti civilmente "enganges" [33].

Tuttavia l'irrazionalità dell'assenza di una coerente politica di piano, proprio negli anni cruciali della ricostruzione postbellica, divenne motivo di così reiterata polemica trasformare l'urbanistica da disciplina tecnica a *cahier de doléances*. Ciò nonostante, anche in questo specifico ambito disciplinare, sotto lo sventolio della nuova bandiera, agitata con inusitato impeto etico nel periodo postbellico, si cela il lascio del vecchio regime: basti pensare alla "Legge Urbanistica" del 1942, considerata a ragione veduta come uno dei migliori prodotti della cultura italiana negli anni di guerra. L'altra battaglia di cultura, che riguardò la tutela del patrimonio storico e ambientale sopravvissuto alla catastrofe bellica, vide schierato in prima fila il critico e storico dell'architettura Roberto Pane. *Napoli impreveduta* [34] è il titolo di piccolo, ma denso volume, dato alle stampe dall'Einaudi nel 1949, ideato come una sorta di analitico documentario visivo sulla città storica, "con molte immagini e un breve discorso sufficiente ad inquadrarle nel loro ambiente".

Già nel precedente saggio su *Architettura e letteratura* [35], Pane aveva asserito - riallacciandosi alla distinzione crociana tra prosa e poesia, ma invertendone il senso - che il carattere distintivo di una città è dato non tanto dall'eccezionalità dei singoli episodi lirici, quand'anche e soprattutto dalla qualità ambientale diffusa, vale a dire dalla 'scrittura' solo apparentemente minore di elementi come le pavimentazioni, gli intonaci, le volte, i tetti ed altri materiali della cultura del costruire del luogo. In tale ottica l' *ambiente*, da lui stesso ritratto in inediti scori fotografici ed "impreviste" sequenze percettive, diventa l'essenza stessa dell'*imago urbis*, il paesaggio della memoria collettiva e dell'identità urbana da preservare nella sua integrità storica, senza più limitarsi al restauro dei monumenti "isolati" [36]. "Ma dalla moderna industria edilizia - viene constatato con amarezza da Pane - il paesaggio è considerato soltanto come qualche cosa che si ha il diritto di sfruttare per un migliore investimento del capitale" [37].

Queste parole contengono una profetica intuizione di quello che sarà il saccheggio di Napoli negli anni del laurismo, icasticamente descritto da Giancarlo Alisio, Massimo Nunziata e Amaldo Venditti nel saggio su *Espansione e disordine a Napoli* pubblicato nel fascicolo monografico che la rivista "Casabella" dedicò nel 1959 alle Inchieste sul Mezzogiorno [38]. D'altronde non riusciranno a bloccare lo scempio urbano né le roventi critiche di "Italia Nostra" - l'associazione fondata nel 1957 da Umberto Zanotti-Bianco, della quale Pane fu a Napoli il primo referente [39] - né le sistematiche denunce dei "vandali in casa", che Antonio Cederna pubblicherà con frequenza settimanale nelle pagine del "Modo", né le colte analisi storiche redatte per la nuova serie di "Napoli Nobilissima" [40]. Al di là del valore morale, la difesa dell' "ambiente" sollevò un tema teorico, destinato a scontrarsi dialetticamente con la visione distorta della modernità, laddove veniva intesa come deliberata contrapposizione linguistica dell'architettura nuova con le città antiche. Non a caso l'altro grande dilemma del secondo dopoguerra fu la dialettica tra *conservazione* ed *innovazione*.

Di fronte alla distruzione bellica dei tessuti storici vacillò la fede tardo-positivistica nell'innovazione tecnologica come garanzia di "progresso", ponendo un freno all'esaltazione apodittica dell'*antipassatismo* che aveva contraddistinto i proclami del Futurismo e delle avanguardie radicali nei primi decenni del secolo. In quella stessa Venezia - definita da Tommaso Marinetti "doaca massima del passatismo" - Ignazio Gardella realizzò con la Casa alle Zattere (1954-57) l'opera-manifesto dell'*ambientismo*, coniugando armonicamente il nuovo con la memoria del luogo. A loro volta, con la Bottega di Erasmo (1953-56) a Torino, Roberto Gabetti e Aimaro Isola aprirono il varco alla tendenza "Neo-liberty" [41], dilatando la referenzialità storica dell'idea di "moderno" fino alle radici dell'*Art-nouveau* ed oltre, in aperta "eresia" contro i dogmi dell'*International Style*. In altri termini: "era ormai caduta la ragione polemica che aveva sollecitato i precursori del Movimento Moderno a qualificare le proprie azioni "contro" quelle dell'ambiente nel quale avevano dovuto operare con spirito di crociata, con un massimalismo anche verbale, con i manifesti". [42]

Non a caso questa lucida considerazione di Rogers è impressa nell'inchiostro di "Casabella", la rivista che in quella fase seppe con maggior rigore teoretico elaborare una sostanziale revisione interpretativa della nozione di "modernità". Tant'è che, nel trarre un bilancio critico di quel difficile periodo di transizione, lo stesso Rogers poté rivendicare alla cultura italiana "il vanto di aver riconosciuto, con maggior consapevolezza, che l'energia del Movimento Moderno stava per spegnersi in una negazione dei suoi principi perché, nata come metodo di continua ricerca e di conseguenti superamenti del linguaggio interpretativo, stava per chiudersi - proprio essa che aveva debellato la concezione accademica degli stili - in uno stile fossile incapace di trasformarsi lungo un processo dinamico della storia [...] Quel che ha realizzato la parte migliore dell'architettura italiana, la più battagliera, la più viva (o almeno quella che io ritengo tale) è servito a favorire lo scongelamento dello *stile moderno*, ad allargare il concetto di funzione, a recuperare il senso della storia". [43]

linguistico per eccellenza. Nonostante le palesi contraddizioni innestate nella fase della "ricostruzione" dalla assenza di una coerente strategia urbanistica - contraddizioni che consentirono non di rado di usare strumentalmente gli stessi quartieri popolari come "cavalli di Troia" dell'espansione edilizia a macchia d'olio - resta altresì innegabile che, per le motivazioni etiche summenzionate, è innanzitutto sul tema sociale del "diritto alla casa" che si cimentò l'impegno ideativo dei migliori architetti del tempo.

Con indiscutibile tempestività, già nel dicembre 1945 si tenne il primo Congresso Nazionale per la ricostruzione edilizia, nel quale si confrontarono i vari punti di vista di associazioni quali l'Apao, l'Inu, il Msa ed altre [1]. La vivacità delle idee espresse in quel consesso non riuscì tuttavia a trovare riscontri concreti negli indirizzi della politica urbanistica. Anzi, con il varo del nuovo strumento di pianificazione denominato "Piano di Ricostruzione" (D.L.154/1945 e succ. mod. L. 1402/1951) venne nei fatti accantonata la rigorosa logica dei Piani Regolatori Generali prefigurata dalla Legge Urbanistica del 1942, per adottare - in nome dell'emergenza postbellica - una più agile tecnica d'intervento, spesso foriera di caotici e massicci programmi di espansione. Nel campo dell'edilizia sovvenzionata fu ancor più determinate il successivo decreto del febbraio 1949, noto come Piano-casa Fanfani, che offrì il supporto finanziario indispensabile alla concreta verifica attuativa dei quartieri. L'apparente paternalismo - enunciato nella formula di *Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia agevolando la costruzione di case per lavoratori* - celava a ben vedere la doppia finalità di offrire un surrettizio sbocco all'imponente massa di disoccupati con salari a basso costo e, al tempo stesso, di trasformare il ciclo edilizio in un volano dell'economia, preservandolo nella sua arcaica organizzazione di cantiere artigianale .

Sta di fatto però che , grazie a quel provvedimento, l'edilizia pubblica coprì circa il 25% dell'intera aliquota del costruito in Italia nel periodo postbellico. Nella messa in moto di tale imponente ingranaggio di edificazione sovvenzionata - affidato prevalentemente all'ente INA-Casa - sono peraltro distinguibili due fasi : un primo settennio (1949-55) di prevalente impronta "neo-realista" ; ed un secondo settennio (1956-62) di più aperta sperimentazione linguistica [2].

In questo contesto si innestò il tentativo (purtroppo fallito) della cultura progressista di varare a Napoli un piano "razionale", finalizzato non solo alla "ricostruzione", ma anche e soprattutto al rilancio "produttivo" della città. Il 2 febbraio 1945, la giunta democratica presieduta dal sindaco Gennaro Fermariello, a pochi giorni dalla sua designazione voluta dal Comitato di Liberazione, nominò una Commissione per l'elaborazione del nuovo Piano regolatore [3].

Tra i tecnici spiccava la figura di Luigi Cosenza, che già negli anni di guerra, su invito di Adriano Olivetti, aveva raccolto dati e idee per un programma di pianificazione esteso all'intero territorio regionale della Campania [4]. In soli dieci mesi, sotto la spinta dell'emergenza e tra non poche difficoltà, la Commissione consegnò gli elaborati del Piano, che verrà poi adottato dal Comune nel luglio del 1946. Ma il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici lasciò trascorrere ben 43 mesi prima di esternare, l'11 febbraio 1950, il "voto", imponendo peraltro alcune rettifiche al fine dell'approvazione. Rielaborato, il Piano venne "riadottato" dalla nuova giunta di centrodestra nel 1951, e tuttavia non pubblicato e poi definitivamente ritirato nell'ottobre dell'anno successivo. Si concluse così, con un nulla di fatto, un travagliato iter burocratico che solleva alcuni inquietanti interrogativi. C'è da chiedersi innanzitutto come mai il Consiglio dei LL.PP. nel richiedere a distanza di anni modifiche al Piano del '46, abbia contestualmente dichiarato che il precedente Piano del '39 fosse del tutto inadeguato alle nuove esigenze della città. Eppure, si trattava di uno dei migliori prodotti della cultura urbanistica italiana tra le due guerre, fondato sul principio della crescita "stellare" molto avanzato per l'epoca; Piano al quale aveva dato un contributo non trascurabile Luigi Piccinato [5].

E poi, come non rendersi conto del rischio di avallare, con tali asserzioni, la delegittimazione delle coordinate di controllo del processo di crescita urbana proprio negli anni cruciali della ricostruzione postbellica? Il dubbio che tra il governo centrale e l'amministrazione locale — che il 25 maggio 1952 passò nelle mani di Achille Lauro — si sia determinata una sostanziale (benché indiretta) intesa all'insegna dell'ideologia del "permissivismo" è perlomeno legittimo. La tracotanza della "de-regolamentazione" urbanistica perseguita con sistematicità dalla nuova

giunta mediante il ricorso a cavilli giuridici per invalidare le norme scomode (profittando dell'assenza dei "piani particolareggiati"), toccò il fondo della manomissione (ad opera di ignoti) delle tavole del Piano '39 (comunque vigente), alterando i colori convenzionali delle aree agricole per evidenti fini speculativi. Peraltro, restò sulla carta anche il successivo piano adottato dall'amministrazione laurina nel 1958, respinto dal Ministero dei LL.PP. (con voto n. 1292, del 2 aprile 1962). Anche se, in questo caso, c'è da tirare un respiro di sollievo se si considera l'entità del costruito che si sarebbe potuta riversare sulla città in base a quelle previsioni edilizie sovradimensionate, calcolate in base al presunto incremento demografico all'anno 2000, con una popolazione futura pressoché duplicata [6]. Sta di fatto che la cementificazione delle aree verdi avvenne comunque, ed in maniera ancor più selvaggia.

Delegittimando culturalmente il Piano del '39, senza però varare un nuovo disegno urbano, i fondi statali stanziati dalla "legge per la ricostruzione" del 1947 (che coprivano fino al 75% dei costi di riedificazione) finirono con l'alimentare un caotico, ma florido mercato edilizio. L'elevata domanda di case, incrementata da consistenti movimenti di immigrazione urbana, e dall'altro lato la massiccia offerta di mano d'opera a basso costo, costituirono le premesse per la fioritura di molte piccole imprese improvvisate che si reggevano sulla politica dei crediti d'interessi, sui bassi salari e, non di rado, sull'abusivismo. Si trattò di una scelta consapevole, benché scellerata: in luogo dell'industria si preferì fare assumere al ceto edilizio incontrollato il ruolo di volano della ripresa economica, con disastrose conseguenze. Se a ciò si aggiungono le possibilità offerte al podestà (poi sindaco) dal "regolamento edilizio" del 1935 di poter concedere deroghe per le altezze degli edifici (clausola ampiamente utilizzata da Lauro) e la ricorrente prassi delle "varianti" (intese soprattutto come formula per liberare dai vincoli i nuovi terreni da edificare) si può forse comprendere il clima politico e legislativo nel quale si inscrivono gli "anni peggiori" dell'urbanistica napoletana del nostro secolo: gli anni delle "palafitte" in cemento armato reggenti edifici sull'orlo di precipizi sulle pendici collinari del Vomero; delle compatte cortine di Ottieri popolarmente chiamate "muraglia cinese"; del Parco Comola Ricci trasformato in una selva di palazzine; del Nuovo Rione Carità completato sostituendo la minuta edilizia preesistente con una caotica proliferazione di torri per uffici alte dai 12 ai 14 piani; delle costruzioni "fuori legge" erette a valle del Corso Vittorio Emanuele; nonché della saturazione delle periferie, colmando le residue aree libere [7].

Sono gli anni — per dirla in breve — de *Le mani sulla città*, così icasticamente rappresentati nel celebre film di Francesco Rosi [8]. Ciò nonostante sarebbe ingiusto accomunare in una indiscriminata condanna tutta la cultura architettonica ed urbanistica del tempo, dimenticando il ruolo di coscienza critica che seppe svolgere con ineguagliato rigore la parte migliore di essa, sviluppando, anzi, proprio in quegli anni nefasti, la forza di un pensiero autonomo ed altamente qualificato non solo nelle proteste morali, ma anche nelle proposte progettuali. Tra i progetti a grande scala si impone innanzitutto all'attenzione l'irrealizzato *Piano di Ricostruzione di via Marittima* redatto nel 1946 da Luigi Cosenza [9].

A prima vista la ferrea logica della rapida circolazione del traffico predomina sulla tutela dei valori storici [10]. Tuttavia, se il progetto fosse stato realizzato nel pieno rispetto degli intenti originari, la cadenzata sequela di torri lungo l'arco che va da Piazza Municipio fino al Carmine avrebbe impresso un disegno di innegabile fascino a questo tratto del fronte della città sul mare nel nitore euclideo di un'assoluta razionalità. Intanto c'è da prendere atto che il verticalismo delle torri è in questo caso largamente motivato dalla necessità di compensare la perdita di superficie edificabile dei preesistenti quartieri a seguito della decisa espansione del porto e dell'attigua ampia arteria viaria. Si aggiunga poi l'originaria destinazione sociale di tali edifici, previsti come residenze per raccogliere la popolazione sfolata dopo i crolli bellici. Ma quel che più conta è la ben calibrata proporzione dell'impianto urbano, articolato su un lungo e unitario corpo basamentale porticato, destinato a negozi ed attività commerciali, sormontato sul retro da due serie di volumi prismatici di diverse altezze (più bassi in primo piano e più alti sul fondo).

Tutt'altro che trascurabile è poi l'andamento orizzontale che sapientemente subentra alle due estremità della composizione, con corpi edilizi bassi "in modo da dare rilievo alle due storiche e slanciate moli del Maschio Angioino e del Campanile del Carmine" [11]. Insomma la qualità più autentica di questo *disegno* sta proprio nel carattere *unitario* dell'impianto urbano, paragonabile per certi versi al coevo fronte sul mare di Le Havre disegnato da Auguste Perret. Ciò che, invece, è stato

realizzato a partire dal 1983 (con i grattacieli in *curtain-wall*, ognuno diverso dall'altro) — dopo i trentasei anni trascorsi nelle sabbie mobili gestionali del sistema attuativo dei "comparti" — non è che una deformazione dell'idea originaria, peraltro già deturpata da alcuni edifici realizzati con varianti "laurine". Tra questi spicca (in negativo) l'esecrato "Palazzo Ottieri": un edificio pluripiano prospiciente Piazza Mercato, che ha sostituito con un ingombrante blocco monolitico — ciò che nelle esplicite intenzioni progettuali di Luigi Cosenza sarebbe dovuta essere un'architettura sospesa su *pilotis*. Il travisamento dell'originario planovolumetrico sta proprio nella negazione dell'idea-chiave di lasciare intravedere attraverso i moderni porticati la retrostante piazza storica, lasciando così godere "il vivace e policromo quadro del mercato svolgentesi nell'edera sistemata a verde" [12].

A suo modo la stessa procedura pubblica di edificazione dei quartieri economici e popolari non fu esente dai limiti della *deregulation*. Tant'è che gran parte dell'edilizia sovvenzionata dell'immediato dopoguerra venne impiantata su suoli agricoli, derogando clamorosamente dai vincoli del piano vigente [13]. Con l'alibi della necessità di acquisire terreni a basso costo, i quartieri realizzati dall'Ina-Casa, Iacp, Ceca e Cep spianarono nei fatti la strada all'apertura di nuovi mercati fondiari, realizzando opere primarie di urbanizzazione e di valorizzazione di terreni periferici, intorno alle quali si aggregarono le palazzine abusive della speculazione edilizia, carpandone il plusvalore indotto. Eppure — come si è già accennato — resta altresì innegabile che è soprattutto nel campo dell'edilizia residenziale pubblica che la cultura architettonica del tempo ebbe modo di offrire le prove di progettazione urbana più convincenti [14]. Nell'alveo del metodo razionalistico di progettazione dei quartieri si inscrivono alcuni insediamenti esemplari realizzati dallo stesso Cosenza, che elesse la questione della "casa popolare" a tema dominante delle sue ricerche, promuovendo peraltro nel 1947 la fondazione del "Centro Studi per l'Edilizia dell'Italia Meridionale" e redigendo studi che confluiranno nei volumi dedicati alla *Storia dell'abitazione* ed alla *Industrializzazione nell'edilizia* [15].

Uno dei primi interventi emblematici in tal senso fu il complesso residenziale dell'Istituto Case Popolari al Rione Mazzini (calata Capodichino) progettato in collaborazione con alcuni tra i migliori architetti napoletani, tra i quali Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Francesco Della Sala, Franz Di Salvo ed altri. Si tratta di sette edifici lineari a cinque piani, sfalsati tra loro ed orientati in rapporto non solo all'asse eliotermico canonico, ma anche alle visuali paesistiche, in modo da offrire una doppia esposizione panoramica ai due lati lunghi. Ad integrare i 280 alloggi, venne previsto l'allestimento di un parco dotato delle necessarie attrezzature collettive. Tale progetto, vincitore del 1° premio di un concorso bandito dall'Istituto Case Popolari nel 1946, fu poi eseguito con alcune varianti a partire dall'anno successivo. L'intenso impegno progettuale profuso da Cosenza in tale campo (con la pressoché costante collaborazione di Francesco Della Sala e Carlo Coen) è testimoniato innanzitutto dal *Rione Cesare Battisti* a Poggioreale (1945-48): un autentico paradigma dell'architettura razionale nella Napoli dell'immediato dopoguerra, raffinato nel suo lungo blocco lineare armonicamente prolungato dai lotti progettati da Francesco Di Salvo (con Luciano Abenante e Tristano Papale) e da Ezio De Felice (con Alfredo Sbriziolo e Mario Zingarelli) [16].

Altri esempi sono le *Case popolari al Rione Luzzatti* (1946-47), al *Rione D'Azeglio* (Barra, 1946-47), al *Rione De Gasperi* (S. Giovanni a Teduccio, 1946-47). Un inciso a parte si impone per le *Case popolari di Via Consalvo* (Fuorigrotta, 1947-49, con Raffaello Salvatori), dove venne introdotta una moderna reinterpretazione delle "scale aperte" desunte dalla tradizione costruttiva locale, con ampie "logge" che danno accesso diretto agli alloggi mediante ballatoi schermati da *brises-soleil* metallici. Per altri aspetti significativo è il *Quartiere "sperimentale" a Torre Raineri* (1947-1957, con F. Della Sala e A. Galli), una delle più avanzate prove tecniche di applicazione dei criteri della industrializzazione nell'edilizia pubblica in Italia, sviluppata pressoché contemporaneamente ed in dichiarata affinità con l'esperienza pilota del *QT8* a Milano (1946-1960) di Piero Bottoni, Gio Ponti e Vittoriano Viganò. Se valutate nel loro insieme, si tratta di "costruzioni logiche" che declinano con raffinate variazioni il tema del blocco multipiano in linea, esemplari dal punto di vista tecnico e tipologico, ma carenti sotto l'aspetto della morfologia urbana per la programmatica rinuncia a conformare un *ambiente* spaziale unitario e riconoscibile.

E', infatti, dal "metodo" stesso della disposizione in parallelo dei blocchi lineari, "distaccati" lungo assi eliotermici, che deriva l'assenza del carattere urbano degli insediamenti. Il complesso residenziale più affascinante realizzato da Cosenza in

questi anni resta quello delle *Case popolari per i Senza-tetto* lungo il Viale Augusto a Fuorigrotta (1949-50, con Carlo Coen). Nell'*innestare* il nuovo insediamento all'interno di un contesto urbano contrassegnato in senso più tradizionale dalle cortine edilizie fiancheggianti il viale, venne infatti ideata un'inedita soluzione che coniuga mirabilmente il rispetto dell'allineamento urbano con la logica dell'ottimale aerazione, soleggiamento e ventilazione degli alloggi. Un lungo corpo porticato basso, sormontato da un solo piano di residenze, garantisce la continuità del filo stradale, mentre su tale corpo basamentale si incastrano (sul retro) gli edifici lineari alti (dei quali 4 di sei piani, più 2 previsti ma non realizzati di 10 piani) disposti "a pettine" seguendo le regole razionalistiche e ben ritmati in una ben calibrata sequenza che si staglia sullo sfondo del Nuovo Politecnico.

E' una soluzione che si riallaccia concettualmente al senso urbano dell'originario progetto per Via Marittima, mentre dal punto di vista tipologico ripropone, perfezionandola, la rivalutazione (collaudata in Via Consalvo) delle "scale aperte" e dei "loggiate" ombreggiati dai moderni frangisole. Sul finire degli anni Cinquanta, la purezza stereometrica dei complessi residenziali dell'immediato dopoguerra venne a cedere il passo, nella stessa opera di Cosenza, alle suggestioni della poetica organica, come testimoniano la fluidità dello spazio insediativo delle *Case Ina-Inail in Via Bixio* (Fuorigrotta, 1956-59), oltre che le linee spezzate e gli edifici "a stella" del *Rione Iacop S. Rosa* a Ponticelli (1957-1962). Si tratta, d'altronde, di un più complessivo e diffuso orientamento culturale, che accomunò sotto una nuova cometa le rotte progettuali degli insediamenti di edilizia economica e popolare realizzati in quegli anni. Emblematica a tal proposito è la morfologia fusiforme del *Quartiere Ina-Casa "La Loggetta"* (1956), ideata da Giulio De Luca (in qualità di architetto coordinatore) in collaborazione con Giuseppe Bruno e Michele Capobianco.

Le lunghe case a nastro, che assecondano le linee orografiche naturali dell'altura collinare ubicata nei pressi di Fuorigrotta, conferirono alla "unità di vicinato" il carattere di un borgo virtuale, racchiuso intorno ad una sorta di piazza inverdita dalla già esistente alberatura e dotata di un centro sociale. Anche dal punto di vista linguistico, nella conformazione architettonica d'insieme, oltre che nei dettagli, si registra una virata verso "realismo" vernacolare (con l'adozione di gradinate esterne, di pietre locali, di intonaci bianco-calce, ecc.) che accentua l'analogia "paesana". Un ambito autonomo è costituito, invece, dalle residenze costruite sul confine occidentale del quartiere dal gruppo di architetti milanesi B.P.R. (Belgiojoso, Peressutti e Rogers) per conto della C.E.C.A. (1956-58), uno dei primi programmi varati dalle sei nazioni allora aderenti alla Comunità Europea per la sperimentazione dei tipi edilizi "unificabili" e "prefabbricabili".

I prototipi attuati a Napoli ripropongono il sistema combinatorio "ad incastro" verificato nel *Quartiere di Sesto S. Giovanni* a Milano, con la significativa variante del tetto piano (in omaggio alle tradizioni mediterranee) in sostituzione del tetto a falde. Verso un più marcato carattere "cittadino" si orientarono piuttosto sia il nucleo di *Case popolari a S. Giacomo dei Capri*, progettato da Renato De Fusco e Franco Sbandi (a seguito di un concorso bandito dalla Cassa del Mezzogiorno nel 1955), che il *Quartiere Ina-Casa a Secondigliano* (1957) ideato da Carlo Cocchia (in qualità di architetto coordinatore) [17]. Nel primo caso, fu la stessa densità abitativa richiesta dal bando a suggerire l'adozione di edifici alti, dislocati lungo un'unica strada confluyente in un piazzale porticato con negozi, che funge da perno dell'insediamento, peraltro molto curato nelle sistemazioni esterne. Il *Quartiere a Secondigliano*, che inaugurò il "secondo settennio" dell'Ina-Casa a Napoli, mostra con ancor più evidenza la ricerca dell'"effetto urbano".

L'idea di fondo sta nell'articolare la consistente entità abitativa (6000 vani) in un insediamento contrassegnato da una strada centrale, con il ruolo di vera e propria dorsale commerciale e sociale del complesso. Ad integrare la qualità del progetto si aggiunse la previsione di numerose attrezzature collettive e di ampi spazi verdi, con alberature d'alto fusto, nei quali "immergere" i nuclei residenziali minori. Ma quel che più conta fu il tentativo di instaurare un'intesa tra i non pochi architetti chiamati a progettare i vari lotti, definendo una sorta di semplice, ma efficace "normativa" nella reiterazione costante di edifici alti quattro piani [18]. L'intento di ritrovare in tal modo un ordine armonico nel costruito può essere riassunto con le parole dello stesso Cocchia: "esso fu dettato dall'osservazione meditata delle strade cittadine, costruite sotto l'imperio di un antico regolamento edilizio il quale aveva imposto, in luogo delle molte norme dei regolamenti moderni, la norma unica e incondizionata che le costruzioni della città non superassero i quattro piani.

Queste cortine di strade, quando non sono state manomesse dalle sostituzioni, o sfigurate nel tempo dai sopralzi, offrono ancora una loro elevata carica di umanità e di coerenza" [19].

La tendenza a superare la frammentarietà dei piccoli nuclei a vantaggio di più compatti e densi tessuti residenziali raggiunse il *clou* nel *Quartiere Traiano*, disegnato da una *équipe* coordinata da Marcello Canino per conto del C.E.P. (Coordinamento Edilizia Popolare), e destinato a 24.000 abitanti. L'area prescelta ricadeva nella località Cinzia, un terreno agricolo a cerniera tra Fuorigrotta, Soccavo e i Campi Flegrei. Nel disegno sarebbe dovuto essere un intervento-pilota, ruotante intorno ad una grande *parkway* con andamento sinuoso, intorno alla quale si sarebbero innestati sette nuclei residenziali integrati da un grande parco centrale, attrezzato con scuole, centri sociali, assistenza sanitaria, impianti sportivi ed altro [20].

Nella realtà i servizi collettivi non verranno mai realizzati ed il *Traiano* si rovescerà, malgrado le buone "intenzioni progettuali", nel simbolo dei "ghetti suburbani" privi dei necessari prolungamenti degli alloggi. A sua volta Mario Ridolfi, riconosciuto pioniere del movimento neorealista, realizzò a Fuorigrotta (in collaborazione con Wolfgang Frankl ed altri) l'emblematico *Quartiere delle Case Popolari in via Campegna* (1956) [21].

Le sei "torri" residenziali - elevate per sette piani nella purezza di un volume prismatico smussato nei quattro angoli da aggettanti terrazzini triangolari e concluse in colmo dalla linea d'ombra di una sorta di grande cornicione inclinato, adornato con listature in cotto - mostrano, anche nei dettagli, la maestria di una raffinatissima rivisitazione della tradizione vernacolare. Basti pensare alle delicate ringhiere in ferro battuto, ai finestrini in forma romboidale o ai filari di mattoni rossi inframezzati ai blocchi di tufo dei muri di recinzione. L'insieme ricorda un *dejà-vu* sapientemente reinventato e filtrato dall'inconfondibile poetica autobiografica ridolfina. In bilico tra neorealismo e neoliberty si attesta invece il *Quartiere Soccavo Canzanella* che fu realizzato nel 1959 da un folto gruppo di architetti [22], coordinati da Giulio De Luca e Mario Fiorentino.

Per l'entità volumetrica, per la varietà tipologica (blocchi in linea, a torre, a corte) e per la stessa densa dotazione di attrezzature collettive (chiesa, scuole, centri sociali), l'insediamento costituisce un'autentica "parte urbana", riconoscibile anche a distanza nella sua forma triangolare adagiata sul dedivio pedemontano che muovendo a valle da via Giustiniano giunge alle propaggini del Vomero. L'amalgama deriva prevalentemente dall'abile coordinamento progettuale giocato - in linea con i coevi modelli europei del *new-empiricism* - sulla reiterata adozione del trattamento parietale in mattoni rossi a faccia vista e sulle snelle coperture inclinate.

A sua volta la lunga strada interna, fiancheggiata dai centri collettivi, conferisce al quartiere il carattere morfologico di "comunità" urbana. Lo stesso Mario Fiorentino (in collaborazione con Antonio Quistelli e Giovanni Zani) realizzò a Caserta nei primi anni sessanta il *Quartiere di case popolari "Vanvitelli"* di chiara ispirazione "organica", prendendo così le distanze dalle tipologie razionalistiche dei blocchi in linea che avevano contrassegnato, nella prima fase postbellica, gli insediamenti sociali nella stessa città, quali le *Case popolari* in via Ceccano.

---

### 3. Le poetiche a confronto

Fin qui una rassegna comparativa sulle soluzioni progettuali che gli architetti seppero ideare per rispondere all'urgente domanda di alloggi economici in quegli anni "poveri, ma belli". Eppure, se dai temi sociali si passa alle valutazioni estetiche, alla ricerca di quelle opere singolari che per *qualità* architettonica emergono dall'informe magma dell'edilizia corrente, ci si ritrova ancora una volta di fronte alla figura di Luigi Cosenza che si staglia sullo scenario postbellico come un tenace protagonista di primo piano. Parallelamente all'impegno profuso nel campo dell'urbanistica e dell'edificazione dei quartieri popolari, Cosenza sviluppò infatti una ricerca ideativa di alto livello anche in vari altri settori.

Sorprende peraltro dover constatare quanti suoi disegni siano rimasti sulla carta, nonostante la mole delle opere effettivamente costruite. Si pensi ai progetti per la *Stazione Termini a Roma* (2° premio ex-quo al concorso del 1947), per gli uffici del *Genio Civile* a Caserta (1947), per la *Banca del Sangue* della Regione

Campania (1949) , per una *Sala Cinematografica* a Portici (1952) o per le *Torri di uffici* in via Marconi a Napoli (1952). Tra i tanti disegni irrealizzati meritano una particolare menzione l'ipotesi di radicale ristrutturazione della *Stazione Marittima* di Napoli (1946) - fortemente danneggiata dalla guerra, ma poi ricostruita in forma analoga [1] all'originario edificio di Cesare Bazzani (1933-36) - e di risistemazione del *Molo Pisacane* (1948) : due proposte che rappresentano un'ideale estensione all'area portuale del suo più vasto 'piano' di ridefinizione urbanistica del fronte del mare.

Ai confini dell'utopia del "possibile" si spinsero inoltre i suoi *Studi per la circolazione nell'area metropolitana di Napoli* (1956) , rielaborati dieci anni dopo in occasione dell'ancor più affascinante *Premessa ad un intervento programmatico in Campania per la bonifica idraulica del bacino dei Regi Lagni* (1966) : studi che, nonostante l'alto grado di approfondimento tecnico in vista di una realistica fattibilità, rimasero ibernati nell'inchiestro dei piani cartacei forse proprio per la loro assoluta razionalità. La latitudine della sua ricerca progettuale spaziò tuttavia senza stridore tra la scala "grande" della pianificazione territoriale fino a quella "piccola" delle case unifamiliari.

La *Villa Ferri* , costruita sulla collina di Posillipo (in collaborazione con Della Sala) tra il 1946 e il '47, si riallaccia al filo interrotto delle ricerche condotte nel periodo tra le due guerre con il giovane architetto viennese Bernard Rudofsky in *Villa Oro* (1934-37) e nel progetto per una *Villa a Positano* (1937). La guerra aveva infranto quel sodalizio teso ad esplorare la compatibilità del *moderno* con una rivisitazione attualizzata della *mediterraneità* [2]. Ritomando sul tema, Cosenza ideò la villa in via Nevio come una costruzione tripartita [3] .

Un nitido prisma bianco venne sospeso su un copro di fabbrica rientrante, a sua volta poggiato su un basamento rivestito in pietra, sormontato da un aggettante terrazzo leggermente curvato quasi a voler abbracciare il paesaggio prospiciente. I *clou* della composizione è rappresentato dal *vuoto* della grande loggia balconata , quasi "scavata" nella bianca monoliticità del blocco sospeso su esili pilastri di acciaio ed aperto sullo spettacolo del golfo. Nell'ambito degli edifici pubblici, Cosenza progettò nel 1948 sia il *Circolo della Stampa* (con Marcello Canino) , che il primo abbozzo della *Facoltà di Ingegneria* (con Camillo Guerra e Gastone De Martino) . Nel caso del *Circolo* non si trattò un *ex-novo*, bensì di un radicale rifacimento di una preesistente costruzione danneggiata dal conflitto bellico. Ubicata nella storica Villa Comunale di Napoli - a pochi passi dall'elegante Cassa Armonica (1877) di Enrico Alvino e del neoclassico *Aquarium* (1872-73) di Adolf von Hildebrandt - la nuova architettura trovò nella deliberata orizzontalità e nell'estrema semplicità il giusto equilibrio compositivo con le presenze monumentali in quel giardino aperto sul mare, denso di memorie del Real Passeggio di Chiaia.

Solo un lungo setto murario rivestito in ruvida pietra - per segnare l'ingresso sul lato orientale - interruppe il gioco dei volumi bianchi, 'slittati' tra loro in un movimento centrifugo che, muovendo dalla generosa spazialità del grande salone a più livelli affacciato sul mare, trova poi un trasparente *trait-d'union* nella bassa galleria vetrata. Più complesso fu l'iter progettuale della *Facoltà di Ingegneria*. La prima ipotesi fu concepita prevedendo come ubicazione il lotto adiacente al piazzale della Mostra d'Oltremare dove (dopo un lungo contenzioso) venne nei fatti realizzato lo Stadio Comunale San Paolo, progettato da Carlo Cocchia.

Nel 1955 - a seguito del definitivo esproprio dell'area da parte della municipalità per destinarla a tale attrezzatura sportiva - Cosenza dovette rivedere radicalmente il progetto (in collaborazione con un nuovo *team* formato da Michele Pagano, Marcello Picone , Luigi Tocchetti ed altri), elaborando questa volta una soluzione suddivisa in due nuclei : la *Sede direttiva* e didattica, in viale Augusto, distaccata dai *Laboratori* e dagli *Istituti sperimentali* , in via Claudia . Eppure, un filo sottile lega tra loro la prima alla seconda versione, filo che va rintracciato nel comune referente all'idealtipo europeo del *college* .

Nella *Facoltà* costruita in viale Augusto (tra il '55 e il '69) il perno compositivo è rappresentato infatti dall'ampia corte alberata, intorno alla quale ruotano i volumi di diversa altezza, che delimitano - in un calibrato gioco di 'contrappunti' tra orizzontalità e verticalità - la conformazione tendenzialmente 'a chiostro' di questa moderna sede universitaria. E non è casuale che tale giardino funga da fondale percettivo dell'asse di penetrazione all'*interno* della "costruzione logica" . Dopo

aver superato l'atrio, ritmato da pilastri a sezione circolare, si entra nella grande *hall*, contrassegnata dall'imponenza del verticalismo esaltato dall'introspezione spaziale in tutte le direzioni ottiche, attraverso il solo filtro delle lineari "scale aperte" in acciaio e delle ampie pareti vetrate. Non meno significativa è la strategia conformativa dell'involucro esterno.

La corte alberata è delimitata su tre lati da corpi bassi, mentre per contrasto, sull'ingresso principale prospiciente piazzale Tecchio, la composizione volumetrica si 'impenna' nell'alto corpo lamellare dei *Dipartimenti*. Estremamente raffinata appare inoltre la leggera rastrematura di tale prisma verso il colmo, per accentuare ancor più il verticalismo nella percezione laterale da viale Augusto. Lungo quest'asse, il raccordo della *Facoltà di Ingegneria* con le adiacenti *Case popolari per i Senzatetto* ( dello stesso autore) è ben risolto dal prolungato motivo del porticato a *pilotis*, che segue l'allineamento della cortina viaria. Ma c'è dell'altro. L'alto schermo vetrato dei Dipartimenti - ritmicamente segnato dalla griglia strutturale rivestita da mattoni rossi a faccia vista, intervallata da ricorsi orizzontali in maiolica azzurra - è preceduto dal movimento ad 'onda' dell'Aula Magna e dei locali direttivi della Presidenza. E a decorare i due grandi pannelli frontali, simili a *murales* urbani dai colori vivacissimi, furono chiamati gli amici pittori Paolo Ricci e Domenico Spinosa, quasi a voler evocare una nuova ('umanistica') sintesi delle arti.

In quest'opera insomma la razionalità si mescola con la pittoricità, sperimentando un'ibrida 'contaminazione' tra l'originario purismo ed il cromatismo materico. Il capolavoro di questa fase resta tuttavia, per vari aspetti, la Fabbrica dell'Olivetti costruita Pozzuoli tra il 1951 ed il '54. L'affinità elettiva tra Adriano Olivetti e Luigi Cosenza risale a vecchia data [4] e, in sintonia con gli ideali progressisti del committente, l'ingegnere napoletano collaudò in quest'opera una nuova idea di organizzazione dello spazio di lavoro, ponendo la *natura* al centro dell'architettura industriale. Lo schema planovolumetrico elaborato nei primi schizzi (a pennarello, su 60 cartoncini) mirò a determinare, fin dalla fase embrionale, una costante compenetrazione tra il verde e il costruito, adottando a tal fine un impianto cruciforme. Nel corso della successiva elaborazione, lo schema fu perfezionato giocando su incroci slittati a diversi livelli, per far sì che i volumi delimitassero, senza chiuderli, spazi alberati.

Completarono l'ideogramma progettuale le alte vetrate precedute da *pilotis*, le coperture convergenti verso il centro per raccogliere le acque pluviali, e, non ultimi, i *brises-soleil* atti a calibrare la penetrazione dei raggi del sole nelle diverse stagioni dell'anno. In tal modo, da ogni postazione di lavoro l'operaio poteva intravedere lo spazio esterno e, a volte, l'azzurro del mare attraverso il verde di rami. Così, senza rinunciare ai ritmi produttivi della moderna civiltà industriale, l'uomo fabbro riscopriva il paesaggio come sollievo visivo alla propria fatica.

Ancora una volta, Cosenza volle chiamare due noti artisti a collaborare nella messa in forma di questa nuova visione dell'architettura industriale. Per questo a Piero Porcinai fu affidato il compito di disegnare il verde, scegliendone le essenze arboree, mentre a Marcello Nizzoli fu chiesto di definire la tavolozza dei colori, ispirati alle tenui tonalità 'pastello' ammirate in un comune soggiorno nella vicina isola di Procida. Furono peraltro le stesse esigenze tecniche di dotare la fabbrica di un serbatoio idrico ai fini anti-incendio, a suggerire la creazione di un piccolo laghetto artificiale.

Certo, a prima vista potrebbe colpire il ritrovare, finanche in un ambiente convenzionalmente associato al duro ciclo tayloristico, l'*impluvium* quale motivo dominante della composizione del doppio porticato antistante l'ala degli uffici nel punto apicale della fabbrica. Gli stessi moderni *pilotis* assumono in questo arioso loggiato la cadenza apollinea di un intercolunnio classico che filtra il paesaggio flegreo. Ma, a ben riflettere, la brezza *mediterranea* che si insinua tra le griglie logiche della struttura funzionale, vivificandola con la sua eco remota, è del tutto coerente con il "razionalismo poetico" che contraddistingue le opere più solari di Cosenza. Non a torto - nel commentare a caldo quest'opera su "Casabella" - Mario Labò notò che "questo stabilimento, con pochi sostegni in vista e tutti sottili... non ha niente dell'edificio industriale massiccio e pesante della tradizione...Cosenza ha voluto superare il razionalismo, e vi è riuscito" [5].

Altre opere di eccellente livello furono realizzate in questo lustro da tre significativi

Ad Ischia il noto architetto milanese fu chiamato nel 1950 dal medico Pietro Malcovati per progettare le *Terme Regina Isabella* [6]. L'anno successivo Angelo Rizzoli, subentrato nell'impresa, estese a Gardella l'incarico di redigere un più complessivo programma di ridisegno del borgo di Lacco Ameno: a partire dall'Albergo omonimo [7], alla Piazza del Municipio, alla Villa Arbusto (sua residenza d'elezione), al Quartiere popolare "Genala" fino a pervenire ad una vera e propria ipotesi di Piano Regolatore (1952-53). Le *Terme* - costruite tra il '51 e il '53, sul sedime di un preesistente complesso neoclassico di Nicola Cianelli (1898) - rappresentano in tal senso solo un frammento di un più vasto disegno. Tuttavia quest'architettura, pur nella solitaria individualità, resta una testimonianza esemplare del dialogo tra contesto storico e razionalità moderna perseguito con eretica lungimiranza da Ignazio Gardella proprio in quegli anni di asettico trionfo dell'*International Style*.

Forse ancor più della Casa per un Viticoltore a Castana (1945-'46) e della stessa celebre Casa alle Zattere a Venezia (1954-57), le *Terme Regina Isabella* sviluppano con didascalica evidenza il tema dell'inserimento di un testo in un palinsesto già scritto. La memoria del luogo è ibernata in un frammento del colonnato ionico dell'edificio ottocentesco, collegato alla nuova architettura da travi orizzontali all'altezza dell'architrave e preservato, simile a un rudere di spoglio, ad una distanza ben calibrata per proiettare l'ombra sul retrostante schermo moderno. La parete del nuovo è deliberatamente compatta, solcata al piano terreno dal solo ingresso e dalle snelle finestre rettangolari, mentre, nel piano alto, insolite fenditure a "T" incidono il muro con tagli sottilissimi per lasciare filtrare appena un filo di luce nei magazzini per la biancheria. Anche i colori sono eloquenti: il bianco per il fantasma del neoclassicismo, il rosa caldo per l'architettura nuova come le antiche case dei pescatori ed il verde scuro per le persiane lignee. Completano l'aura mediterranea il retrostante patio alberato ed i corridoi sotterranei illuminati dai lunghi lucernari che diffondono la luce zenitale che sul morbido profilo curvilineo delle volte, memori forse dei cunicoli gradonati del Castello d'Ischia.

A Gio Ponti si deve una delle più belle ville costruite nei primi anni cinquanta sulla collina di Posillipo. Con il tema della mediterraneità Ponti si era già cimentato sul finire degli anni trenta, redigendo con Bernard Rudofsky il progetto irrealizzato per un villaggio turistico ad Anacapri. L'eco di quella esperienza risuona nel dopoguerra nel fascino discreto di *Villa Arata* (1952-53) [8], tappa emblematica del suo itinerario mentale alla ricerca della "casa all'italiana" [9], tendente a coniugare il lascito del linguaggio delle avanguardie con la linfa ancor viva della plurisecolare cultura del costruire locale. "Quando ho fatto la Villa a Napoli - si legge in una lettera autografa dell'autore [10] - abbiamo fatto delle tracce sul terreno con l'indicazione di ciascuna stanza e con delle canne abbiamo finto la posizione delle finestre per inquadrare il paesaggio". In linea con tale "volontà d'arte" la casa fu realizzata come una "scultura astratta" [11] abitabile e le finestre come "quadri" aperti sullo spettacolo del golfo. Parafrasando la metafora dello stesso Ponti per la pressoché coeva Villa Planchart a Caracas (1954), si può dire che questa costruzione si poggiò "leggera" come una farfalla sulla collina. La levità, la semplicità, il senso della misura ... costituivano i contrassegni più autentici dell'armonia latina di questa *domus* moderna eretta intorno ad un grande patio alberato. Estremamente raffinati erano al tempo anche gli arredi interni, prima delle recenti manomissioni che hanno deturpato l'immagine della casa "pontiana".

Di fronte a questi "assoli" d'autore non sfigurano, tuttavia, gli apporti che gli architetti campani offrirono al rinnovamento dell'architettura nella nostra regione, sia pure oscillando tra punte di più svelata caratura ed il livello medio di una pur dignitosa qualità professionale diffusa.

Decantando il proprio linguaggio dalle scorie dello storicismo accademico [12] dell'anteguerra, Marcello Canino costruì a Napoli il *Palazzo d'angolo* (1950-53) tra piazza Municipio e via Nuova Marina trovando la giusta cifra stilistica nella severa monoliticità del cubo di mattoni, scandito da minini arretramenti del piano di facciata per lasciar affiorare una partitura ritmica coerente con la logica strutturale. Si intravedono in filigrana alcuni motivi già collaudati, quali le colonne binate del Palazzo dell'Ina a Piazza Carità (1933-38) e l'appassionata rivalutazione

dell'*opus latericium* del Palazzo degli Uffici Finanziari in via Diaz (1933-37), ma stemperati in una rigorosa purificazione geometrica. Determinante appare la cura sapiente della *tessitura* dei mattoni, per catturare in superficie ogni sia pur lieve proiezione d'ombra. La modernità viene insomma dedinata in una sintassi compositiva astratta, ma memore dell'ideale classico di euritmia .

E' proprio questa *misura* a distinguere l'opera di Canino dal non distante *Edificio per Uffici* in via Medina (1947-49) di Amaldo Foschini - a sua volta in mattoni a faccia vista ritmati da fasce orizzontali lapidee, ma concluso con un più tradizionale comicione novecentista - ed ancor più dal *Palazzo dei Telefoni* in via Depretis (1945-46) di Camillo Guerra - un'architettura deliberatamente "anacronistica" nel compiacimento autobiografico della ricostruzione di una sua opera giovanile (del 1923, distrutta dai bombardamenti) trasformata in una sorta di summa dei suoi reiterati stilemi. Ritroviamo infatti la tripartizione neo-rinascimentale, articolata nell'alto basamento in pietra grigia, al di sopra del quale si eleva l'ordine gigante delle rettilinee partiture verticali interrotte al centro da uno spettacolare finestrone con arco a tutto sesto, sormontato da un timpano triangolare, e conclusa infine, nel piano attico, dalle finestre quadrate incise nel marmo bianco, che rammemorano la *Casa del Mutilato* (1938-40).

La distanza di Marcello Canino dal canto del cigno del classicismo in "stile Novecento" appare altrettanto evidente nelle *Nuove Terme di Castellammare* (1947) e nel piano per il *Villaggio turistico di Monte Faito* (1948, redatto in collaborazione con Luigi Piccinato) : opere non straordinarie, ma coerenti con il nuovo percorso proteso verso la modernità. La migliore occasione per un ritorno sulla scena da protagonista gli venne offerta da Luigi Tocchetti, assunto nel 1950 a ruolo di presidente del rifondato Ente autonomo della Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo [13]. Le bombe avevano gravemente danneggiato quell'impianto fieristico, solennemente inaugurato nel maggio 1940, solo un mese prima della "Dichiarazione di Guerra" da parte di Benito Mussolini.

Nell'opera di *Ricostruzione della Mostra d'Oltremare* - portata a termine l'8 giugno 1952 per inaugurare la prima esposizione sul "Lavoro Italiano nel Mondo" - si ritrovarono accanto a Canino (autentico regista del primo complesso fieristico) alcuni autori degli originari padiglioni, tra i quali Luigi Piccinato, Carlo Cocchia e Giulio De Luca, nonché un nutrito drappello della nuova generazione : Massimo Nunziata, Michele Capobianco, Arrigo Marsiglia, Alfredo Sbriziolo, Delia Maione, Elena Mendia ed altri. Canino elaborò la riedificazione dei *Padiglioni d'Ingresso*, Piccinato curò la ristrutturazione interna del *Teatro Mediterraneo*, Cocchia edificò il *Padiglione Italia*, in sostituzione dei preesistenti dedicati alle Repubbliche Marinare e alla Conquista, e De Luca il *Padiglione della Somalia* sul luogo dei Padiglioni dell'Africa. A loro volta Maglione e Mendia riedificarono il *Teatro dei Piccoli* e Nunziata sostituì il Padiglione dell'Oriente di Giorgio Calza Bini con il *Padiglione delle Attività Creditizie e Assicuratrici*. Il tocco di novità di maggior rilievo in questa revisione della Mostra d'Oltremare in veste moderna apparve il *Padiglione dell'America Latina*, progettato da Michele Capobianco, Arrigo Marsiglia e Alfredo Sbriziolo sul sedime del preesistente Padiglione della Banca d'Italia di Bruno La Padula. Giocando su "neoplastici" slittamenti di volumi, *pilotis* "lecorbusiani", calibrati tagli di luce e sapienti dissimetrie quest'opera mostrò una perfetta assimilazione del "linguaggio moderno" confermando il talento dei tre giovani architetti. D'altronde Capobianco e Marsiglia si erano già imposti all'attenzione della critica salendo sulla ribalta nazionale, grazie alla copertina che la rivista "Metron" [14] volle dedicare all'architettura d'interni della *Agenzia di Viaggi in Piazza Matteotti*, da loro disegnata nel 1947 in collaborazione con Roberto Mango. Sono i germi di un'attività ideativa destinata a divenire sempre più fertile, grazie anche all'attenzione rivolta verso altre scuole europee. In particolare nella formazione di Capobianco decisivo fu il soggiorno di studio in Svezia, a partire dal '51, per approfondire la lezione di Asplund [15], Markelius ed altri architetti scandinavi. E un'aria nuova si respira nel *Palazzo Decima a Palazzo Grifeo* (1956) [16], disegnato da Capobianco e De Luca con linee spezzate per aderire "topologicamente" alla morfologia del suolo.

L'opera "corale" più avanzata - sia dal punto di vista linguistico, che strutturale - costruita a Napoli in quegli anni resta la *Stazione Centrale* (1954-1966) delle Ferrovie Statali [17]. L'ideazione di questo innovativo ingranaggio urbano è l'esito della fusione di tre progetti, premiati nel '55 ex-equo nel concorso bandito l'anno precedente. Tra i nomi degli autori spiccano quelli di Massimo Battaglini, Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Giuseppe Vaccaro e

Bruno Zevi. L'impianto compositivo ha indubbiamente risentito dell'eterogeneità degli apporti di autori famosi, ma di variegato orientamento, ai quali si aggiunsero i suggerimenti della giuria presieduta da Enrico Castiglioni. Ciò nonostante, questa "opera aperta" veicola il comune intento di negare lo stereotipo del convenzionale fabbricato "stazione", per dar luogo ad uno spazio fluido di scambio tra la piazza e i treni, ovvero tra la città e i binari mentali del viaggio. Una pensilina bassa e continua, disegnata su un tracciato geometrico di matrice triangolare, penetra nel vuoto di piazza Garibaldi con le sue lunghe linee d'ombra, mentre sul fondo - in posizione defilata rispetto alla visuale del Vesuvio - si erge l'alta "torre stellare" a tre punte degli uffici direttivi. Si deve in particolare a Vaccaro l'idea della torre e a Battaglini l'organigramma tecnico e funzionale del sistema ferroviario, così come a Castiglioni e Nervi va attribuita l'invenzione strutturale del "tripode" portante in cemento armato, metaforicamente associabile a tre dita aperte di una mano che regge il peso del cassettonato della pensilina. Al team formato da Cocchia, De Luca, Piccinato e Zevi risale piuttosto l'impostazione urbanistica e planovolumetrica basilare.

Ancora De Luca, Cocchia e Della Sala progettarono in gruppo il *Complesso residenziale in via Marittima* (1951-53) articolandolo in tre corpi, sintatticamente distinti, ma al tempo stesso spazialmente connessi da una corte alberata avvolta dal sinuoso 'piegamento' curvilineo di uno dei tre blocchi lineari. Nel filo del discorso i nomi di Giulio De Luca e Carlo Cocchia sono già ricorsi più volte per opere collettive, anche se non mancano espressioni riconducibili alle rispettive ricerche autobiografiche. Si pensi al *Nuovo Ospedale Cotugno* (1955-58) [18] di De Luca, ispirato al *new-brutalism* anglosassone, con struttura portante in cemento a faccia vista e specchi di mattoni rossi, o alla *Casa di Cura Villa del Sole* (1951) di Cocchia, declinata in un razionalismo memore dell'esordio futurista. Lo stesso autore realizzò la *Villa Santamaria a Vettica* (1956) presso Amalfi in un raffinato equilibrio tra i muri di pietra e i grandi aggetti wrightiani, la *Villa Lidya* (1956) in via Orazio a Napoli intrisa di scomposizioni neoplastiche ed il gropiusiano *Complesso Termale del Solaro* (1956-64) a Castellammare di Stabia. Nell'insieme si tratta di corretti esercizi di stile in tono "moderno". Il colpo d'ala di più elevata qualità ideativa in questa fase, Cocchia lo ha attuato progettando (come capogruppo) lo *Stadio San Paolo* (1948-59) [19] di Napoli. L'aura poetica del razionalismo sottende il nitido disegno del bianco "catino" troncoconico poggiato sul prato per "commentare i profili naturali di Agnano e dei Camaldoli" [20]. Le due gradinate circolari sono sorrette dal ritmo seriale dei pilastri a "V" seguendo un' inclinazione geometrica calcolata per esaltare otticamente, pur nella monocromia assoluta del *béton-brut*, l'anello di coronamento illuminato dai raggi del sole e, quindi, illusoriamente sospeso al di sopra della sottostante zona d'ombra. Spettacolari restano le "scale aperte" che sembrano quasi lievitare nel vuoto. Peccato che questo "gioco sapiente" sia stato seppellito sotto un ammasso di acciaio e di plastiche in occasione dei campionati mondiali di calcio "Italia '90".

Il *Cinema Metropolitan* (1948) [21], ricavato in una preesistente cavità tufacea al di sotto dello storico Palazzo Cellamare, fu l'opera più significativa realizzata da Stefania Filo Speciale nel dopoguerra. Innovativa apparve fin dall'inaugurazione la fusione di teatro e cinema di questa sorta di *broadwayana convention-hall* per tremila spettatori, dotata nel retropalco di camerini per attori. La sala su due livelli (platea e balconata), coperta da un elegante intradosso inclinato, era raggiungibile attraverso un lungo e sinuoso percorso a *tunnel* che, muovendo dall'ingresso di via Chiaia, sfociava in un "piranesiano" foyer, prima di raggiungere l'uscita di sicurezza nei giardini principeschi. Strideva invece con il fascino degli spazi interni la soluzione dell'ingresso, ricavato alterando radicalmente la conformazione esterna del Palazzo Cellamare con l'eliminazione della storica rampa di accesso in asse con il settecentesco portale in piperno di Ferdinando Fuga.

L'indifferenza nei confronti dei contesti storici fu d'altronde confermata da una successiva opera della stessa Filo Speciale: il *Grattacielo della Società Cattolica di Assicurazioni* (1954-57) [22]. L'ispirazione va stanata nel mito americano che si aggirò in quegli anni per tutta l'Europa, mutando lo *skyline* delle grandi città: dalla Tour de Montparnasse a Parigi al Sas Skyscraper di Copenaghen fino al "Pirellone" di Milano. Nell'ansia di sprovvincializzazione, il Grattacielo della Pan American di Walter Gropius dovette apparire un paradigma seducente, dimenticando che l'*environment* della via Media a Napoli non è associabile a quello della Park Avenue a Manhattan. Non a caso la copiosa letteratura di denuncia contro quest'opera

riguarda non l'estetica dell'oggetto in sé, bensì lo stravolgimento ambientale recato da un'altissima lastra di cemento conficcata tra i settecenteschi Palazzi Aquino e Giordano di Ferdinando Fuga, la gotica Chiesa di Santa Maria Incoronata ed altre memorie storiche. Sorprendenti furono le motivazioni addotte per la concessione, in base ad una disinvolta interpretazione di una norma del Regolamento Edilizio del 1935 che concedeva al sindaco il potere di derogare dai limiti di altezza per gli edifici aventi carattere monumentale. Così questo grattacielo di oltre cento metri d'altezza - concluso in alto da un *roof garden*, in sostituzione dell'avveniristico progetto di una pista di atterraggio per elicotteri - è divenuto uno dei simboli degli scempi urbani dell'età laurina, nonostante l'indiscussa statura culturale e morale della Filo Speciale.

E' stato piuttosto sottovalutato l'apporto di alcuni liberi professionisti - quali Sirio Giametta, Vittorio Amicarelli, Franz Di Salvo e Davide Pacanofsky - rimasti ai margini dell'ambito accademico e forse anche per questo sfuggiti all'attenzione della critica fino ad anni recenti. Di innegabile "modernità" è la *Clinica Mediterranea* (1945) [23], progettata da Sirio Giametta nel 1940 e realizzata, sul finire del conflitto bellico, in lotto di Mergellina di "difficile" edificabilità, in quanto stretto al di sotto dell'inerpicato tomate di via Orazio. L'ombra dell'insegnamento accademico di Alberto Calza Bini, del quale fu allievo e poi assistente, si stempera nella luminosità della "torre di cristallo" posta espressionisticamente nel punto focale della composizione che lateralmente sviluppata in blocchi lineari marcati dall'orizzontalità delle lunghe balconate.

Più vasta fu l'attività progettuale di Vittorio Amicarelli, a sua volta allievo ed assistente di Calza Bini. Dopo aver esordito nell'anteguerra con le *Autorimesse* [24] della "Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltermare", Amicarelli raggiunse la notorietà sul finire degli anni quaranta progettando lo stabilimento balneare "*La Canzone del Mare*" (1949-50), covo di delizie di quella Capri cosmopolita e frizzante della quale Totò fu l'indimenticabile "Imperatore" nel coevo film di Luigi Comencini [25]. Con la forma sinuosa della piscina, la discrezione dei muri bianchi e le *nuances* mediterranee degli interni, l'architetto riuscì ad inserire una nuova costruzione in uno dei luoghi più celebrati del mondo, sullo sfondo dei Faraglioni, con un 'garbo' mostrato fin dai primi disegni acquerellati [26]. Seguirono opere quali i *Due edifici per abitazioni* in via Mergellina (1949-51) [27], il completamento dell'*Edificio per Abitazioni* in via Manzoni (iniziato da Di Salvo nel '48 e da lui portato a termine tra il '52 e il '54) [28], l'*Edificio Residenziale* in via Tasso (1953-54, al civico n.181), la *Villa Ferri* sulla collina di Posillipo (1953, omonima della vicina villa di Luigi Cosenza) e della *Villa del Direttore della S.M.E.* in via Astroni ad Agnano (1955) : opere tutte attestate su un astratto linguaggio razionalista [29]. Sarebbe tuttavia un equivoco legare l'attività professionale di Amicarelli esclusivamente alla "edilizia borghese", dal momento che in quegli stessi anni profuse un notevole impegno ideativo anche nel campo dei quartieri popolari, realizzando per l'IACP alloggi sovvenzionati a Cardito, Terzigno, Fratta Minore, Pollena Trocchia ed altri centri minori dell'*hinterland* napoletano.

Ancor più significativa fu la ricerca sviluppata da Franz Di Salvo nel campo dell'edilizia sovvenzionata a partire dal Rione "Cesare Battisti" (già valutata nel precedente paragrafo), ricerca destinata ad approdare nella sperimentazione linguistica delle (ingiustamente denigrate) "Vele" di Scampia a Secondigliano (1962-82) [30]. Al di là di quest'alveo, spicca l'ardita trovata della *Fabbrica Sider-Cornit* (1958) nell'area industriale a ridosso di Poggioreale, ideata come una scomposizione centrifuga di volumi prismatici sospesi su esilissimi *pilotis*, preceduti da un'altrettanto aerea pensilina retta da due sottili cavalletti metallici a "V".

A sua volta, Davide Pacanofsky progettò due ville d'avanguardia sulla collina di Posillipo. Il prisma bianco di *Villa Crespi* (1955) in via Muccio sembra quasi "volare", in un'astrazione surreale, al di sopra dei lunghi terrazzi pensili proiettati con temerari aggetti al di fuori del dirupo tufaceo. L'intera composizione è incentrata intorno un organico pilastro a "fungo", calcolato da Adriano Galli, quasi impercettibile nell'usuale veduta dal basso lungo il viale Gramsci. All'inverso, la *Villa Maderna* (1959) nel Parco Carelli va ammirata dall'alto, per cogliere l'armonia dei percorsi che collegano con scale pensili i tetti-giardino dei volumi bianchi, di diversa altezza, affacciati sullo spettacolo del golfo. Per altri aspetti di straordinaria eleganza è l'impaginato dell'*Unità di Abitazioni* (1959) costruita a Caserta in via Roma, con il grande schermo bianco inciso dalle diagonali dei balconi rientranti e sospeso sul basamento porticato per le attività

commerciali.

Al confronto più "estranati" dalla cultura del *luogo*, nell'adesione ortodossa alla *new wave* internazionale dello "stile moderno", appaiono il Palazzo della Sme-Enel (1950-53) di Renato Avolio De Martino, primo *skyscraper* della città (con un'alta torre scandita da ricorsi verticali di marmo) che svetta nel caos del "nuovo Rione Carità", ed il *Palazzo della Flotta Lauro* (1950) di Antonio Scivittaro, che con introdusse il *curtain-wall* in via Nuova Marina.

Tra gli esponenti della nuova generazione che scelsero di coniugare la ricerca sperimentale nel cantiere con l'impegno didattico nell'università, oltre a Capobianco e Pagliara, si distinsero Massimo Nunziata, Marcello Angrisani, Ezio Bruno De Felice e Roberto Mango. Nell'incantevole sito della discesa Gaiola, tra pini secolari di un lembo di roccia prospiciente un'antica cala, Nunziata costruì, sul sedime di una preesistente residenza di Sir Rehel Rold, la *Villa Trentaremi* (1954) rinunciando agli stilemi più collaudati del "razionalismo" quali *pilotis*, finestra in lunghezza, tetti-giardino. "La bellezza di questa costruzione - notò Cocchia - risiede appunto nell'espressione estremamente semplice, nell'assenza di banalità, di estrosità, di tormentate ricerche formalistiche" [31]. D'altronde la semplicità degli esterni, la chiarezza distributiva degli interni e l'attenzione meticolosa delle rifiniture contraddistingue le stesse esperienze giovanili di Marcello Angrisani che, oltre al già menzionato lavoro di gruppo nel Quartiere di Secondigliano (1957) progettò con Stefano Paciello gli *Edifici per Abitazioni* in via Giulio Cesare (1953), adottando un grigliato di cotto in facciata e scale aperte "alla napoletana" sul retro; e poi, in un soggetto assolo, la *Scuola Elementare* a Miano (1960-69) [32] che dedica nei volumi di mattoni pieni a faccia vista l'ammirazione per l'architettura "organica" di Wright, alla quale dedicò i suoi primi studi [33].

Le opere museografiche di De Felice misero in forma delicate atmosfere di luce e di materie in perfetta sintonia con il clima culturale del tempo. Si pensi alla Sistemazione del Palazzo Bianco a Genova (1950-51) di Franco Albini, all'Allestimento della Galleria degli Uffizi a Firenze (1953-56) di Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci o al Restauro del Castelvecchio a Verona (1956-67) di Carlo Scarpa, per citare solo alcuni esempi dell'innovativa maniera di intendere la dialettica tra *antico* e *nuovo* nell'Italia degli anni Cinquanta. Nell'allestimento della *Galleria Nazionale di Capodimonte* (1952-57) [34] De Felice innestò con maestria, all'interno della settecentesca reggia borbonica, una *macchina di luce* che "cattura" in copertura i raggi solari e poi li "guida", filtrandoli ed orientandoli attraverso un ingegnoso ingranaggio di velari ed alette orientabili, per ottenere illuminazione naturale degli oggetti d'arte in esposizione. *Last but not least* fu il contributo recato da Roberto Mango all'innovazione linguistica nel disegno industriale. Anche in questo settore l'Italia rappresentò una nazione-guida nel periodo postbellico [35], riscattando la povertà dei mezzi con la cultura estetica delle ideazioni. La "Lexicon 80", disegnata nel 1945 da Marcello Nizzoli [36] per l'Olivetti, impresse il tono alto ad una sinfonia inventiva che in un crescendo - ritmato da Achille Castiglioni, Bruno Munari, Carlo Mollino, Alberto Rosselli, Marco Zanuso ed altri - raggiunse il *clou* nel trionfo internazionale dell'*Italian-style* sul finire degli anni cinquanta. In questa affascinante avventura delle idee, Roberto Mango [37] alimentò lo scambio culturale tra l'Italia e l'America.

Trasferitosi negli *States* nel 1949, il giovane architetto napoletano si inserì rapidamente nell'avanzatissimo livello della ricerca tecnologica ed artistica dell'*industrial design* newyorkese, collaborando con la Raymond Loewy Corporation, partecipando ai concorsi banditi dal MoMA, divenendo *art-director* della prestigiosa rivista americana "Interiors" e, al tempo stesso, corrispondente della rivista italiana "Domus". Risalgono al '52 i suoi primi oggetti "eccellenti", quali il prototipo della poltrona smontabile *Sitting platform S shelf*, disegnata in collaborazione con Robert Giurgola, e la *Lampada Vela*, premiata nella *Design Competition* del MoMA da una giuria composta da figure del calibro di Marcel Breuer e Philip Johnson. Rientrato a Napoli nel '53, Mango provò ad innestare la linfa del *design* sul tronco dell'antichissima tradizione artigianale locale, conoscendone i limiti, ma anche le potenzialità espressive. Innovandone la qualità produttiva, piegò un unico foglio di compensato in un movimento conico che segue l'ideale angolo di rotazione della schiena di un corpo seduto, fino a fondere il sedile e lo schienale in una tanto avvolgente quanto astratta forma geometrica.

Nacque così la *Conica* (1954), poltrona entrata nell'immaginario collettivo degli anni Cinquanta, della quale esistono varie versioni, che vanno dalla più celebre, rivestita in giunco, prodotta in U.S.A. dalla Allan Gould; a quella in *nylon*, per favorire l'esportazione negli stessi States, acquistata dalla Suncord Furniture; a quella in *teak* realizzata in Italia dalla Tecno; fino alla più "povera" variazione sul tema fatta in tela "a ombrello".

Ai bambini dedicò poi il *Recinto a pantografo* (1955), prodotto dalla RM, e la *Culla smontabile* (1957) brevettata in U.S.A. dalle Tigrett Industries. Conquistò il "Gran Premio" nella Decima Triennale di Milano con una *Cupola Geodetica* (1954), realizzata in cartone impermeabile a reticolo esagonale importando per la prima volta in Europa il "sistema Fuller" per adattarlo a spazio abitabile; e poi ancora la "Honorable Mention" al concorso internazionale della "Reed Burton" con il set di *Posate in argento* (1959). Alla ricerca nel campo dell'*industrial design*, Roberto Mango affiancò un'altrettanto qualificata esperienza nell'architettura d'interni. A Napoli tra il 1954 e il '55, allestì il *Negoziario Ferragamo* dividendo nettamente - con minimalismo "miesiano" - in due fasce materiche il vano aperto nel corpo basamentale dello storico Palazzo Partanna in piazza dei Martiri: da un lato l'opacità della porta di legno massiccio in palissandro bugnato, dall'altro la trasparenza del piano di vetro della vetrina. L'essenzialità del *less is more* contraddistinse anche la bellissima scala aerea, in laminato di legno, inserita nella rarefatta spazialità del *Negoziario Forum* (1959) in piazza San Pasquale, un "interno d'autore" messo in scena proprio sul crinale cronologico sul quale cala il sipario del nostro discorso.

---

#### NOTE

1 Per un inquadramento nazionale della vicenda storica in oggetto si vedano: Vittorio Gregotti, *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana*, Milano 1969; AA.VV. *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, Roma 1977; Cesare De Seta, *Architettura del Novecento*, Torino 1981; Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana. 1944-1985*, Torino 1986; Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Architettura italiana. 1944-1994*, Roma-Bari 1994; Francesco Dal Co, *Storia dell'Architettura Italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1977; AA.VV. *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Milano 1988; Michele Capobianco, Emanuele Carreri (a cura di), *Architettura italiana. 1940-1959* (volume monografico di "ArQ" nn. 14-15), Napoli 1998.

2 Sintomatici della "eccentricità" napoletana sono i dati del triplice voto politico del 1946. Il 2 giugno trionfò nel *Referendum* l'orientamento monarchico (80% circa) in edatante controtendenza rispetto alla prevalente scelta della Repubblica a scala nazionale. Un altrettanto grande successo ottennero le liste di destra nel voto per l'Assemblea Costituente. Ed inoltre si verificò una netta prevalenza della coalizione monarchico-qualunquistica capeggiata da Buonocore nelle prime libere elezioni per il Consiglio Comunale di Napoli, tenutesi il 10 novembre 1946. Così, ai primi tre "sindaci" antifascisti (Solimena, Ingrosso, Femariello) imposti a partire dall'8 settembre del 1943 dalle forze alleate e dal C.N.L., subentrò (dopo la fine dell'occupazione alleata della città nel 31 luglio 1946) un'inversione di rotta orientata verso l'ancor più emblematica egemonia di Achille Lauro (nel periodo compreso tra il 25 maggio 1952 al 18 settembre 1958, con un ulteriore ritorno al potere nel 1961). Se è vero che la politica non è una diretta espressione della cultura - che anche in quella fase seppe infatti ritagliarsi i suoi margini di autonomia - resta tuttavia altresì innegabile che essa rappresenti (almeno statisticamente) le tendenze prevalenti della mentalità sociale.

3 Cfr. Giuseppe D'Angelo, Massimo Mazzetti, Nicola Oddati, *I giorni di Salerno capitale, Salerno 1994*.

4 Cfr. Benedetto Gravagnuolo *La città tra piani e progetti*, in AA.VV. *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, Napoli 1991 (catalogo della mostra omonima, promossa da Nicola Spinosa e tenutasi a Castel Sant'Elmo, che offre un quadro comparativo di ampio raggio sulla cultura napoletana di quegli anni: dalla pittura, alla scultura, al cinema, alla fotografia, al teatro, alla musica fino all'architettura e al design). Sul tema si veda inoltre Pasquale Belfiore, *Dal dopoguerra ad oggi*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Roma-Bari 1994.

5"Napoli è stata senza sua colpa trascinata nella sinistra avventura fascista,

profondamente contraria alle sue tradizioni secolari di libertà e di fede... Napoli sconta oggi errori di colpe non sue. Ed anche se ha qualche colpa, Napoli ha duramente espiato...". Dal *Discorso* di insediamento del Sindaco di Napoli, Gennaro Fermariello, 2 gennaio 1945. Per un inquadramento storico di quegli "anni difficili" dell'immediato dopoguerra si veda: Ferdinando Isabella, *Napoli dall'8 settembre ad Achille Lauro*, Napoli 1980; e, per una ricognizione anche visiva, AA.VV. *Storia fotografica di Napoli. 1945-1985*, (a cura di Attilio Wanderlingh, con una ricerca storiografica di Giovanna Izzo e Lidia Pavia), Napoli 1987.

6 Marcello Canino, *La Ricostruzione edilizia nella Campania e nell'Italia Meridionale*, in "Edilizia Moderna" nn. 40-42, dicembre 1948, pp. 98 sgg, *passim*.

7 Sul tema si veda pure l'elenco dei monumenti danneggiati riportato da Renato De Fusco, *Architettura e urbanistica dalla Napoli contemporanea ad oggi*, in AA.VV. *Storia di Napoli*, Napoli, 1971, p. 340, nota 73.

8 Il Palazzo Reale, fu poi restaurato da Felice De Filippis e restituito a più adeguate funzioni culturali nel 1956. Cfr. Paolo Mascilli Migliorini, *Lineamenti e sviluppi architettonici*, in AA.VV. *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1994, p.157.

9 Adottiamo l'icastico neologismo, coniato dalle cronache giornalistiche de "Il Mattino" e reiterato fino al 1950, per designare lo stato di profonda indigenza di coloro che erano privi non solo di un "tetto", ma appunto di "tutto".

10 Per una classificazione sistematica delle abitazioni e dei vani distrutti o danneggiati, schedati per quartieri, si veda la tavola del P.R.G. del 1945, pubblicata in AA.VV. *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli 1987, p. 125.

11 L'incremento abnorme della microcriminalità, specie nelle fasce giovanili, è d'altronde documentato dalla *Inchiesta sulla miseria in Italia (1951-1952). Materiali della Commissione* (a cura di P.Braghin), Torino 1978, pp. 77-95.

12 Cfr. Alfredo Capozzi (a cura di), *Ergo sum. 50 anni dalla ricostruzione dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Napoli. 1944-1994*, Napoli 1994. La rifondazione degli Ordini fu promossa dai primi governi locali del C.N.L. e poi estesa a livello nazionale con il D.L.Lt. del 23 novembre 1944, n. 383, riallacciandosi idealmente agli originari principi deontologici dell'istituzione degli Ordini degli Architetti risalenti alla Legge n. 1395, del 24 giugno 1923, sulla "Tutela del titolo e dell'esercizio professionale degli ingegneri e degli architetti".

13 *Atti del Consiglio dell'Ordine degli Architetti*, prot. n. 5 del 31 gennaio 1944.

14 Gli altri quattro membri di quel primo Consiglio dell'Ordine postbellico furono: Enzo Gentile, Renato De Martino, Michele Cretella e Francesco Di Salvo. La comunità dei professionisti era all'epoca alquanto ristretta, come comprova il dato di soli 148 iscritti all'Ordine degli Architetti delle Province della Campania, dell'Abruzzo e Molise, della Calabria e della Lucania: federazioni provinciali unite allora in un unico organo. Cfr. *Atti del Consiglio*, prot. n.311 del 27 agosto 1946.

15 La fondazione della Facoltà di Architettura di Napoli risale agli anni tra le due guerre. Tale nuova istituzione seguì la scia del più generale disegno di riordinamento della Pubblica Istruzione varato dalla Riforma Gentile del 1923 (R.D.n.2102, 30.IX. 23). Per l'esattezza, fu la Circolare Ministeriale del 29 ottobre 1926 a dare avvio all'iter burocratico conclusosi con il varo del primio biennio della "Real Scuola di Architettura di Napoli" (sancito dal Decreto Ministeriale n. 1186 del 12 gennaio 1928). Nell'arco del primo biennio la "Scuola", con sede presso il Reale Istituto di Belle Arti, vide Avv. Mattia Limoncelli nel ruolo di "Presidente" e Raimondo D'Aronco come "Direttore". Tuttavia è solo il Regio Decreto del 26 giugno 1930 che venne definitivamente approvata la "convenzione" di istituzione della "Real Scuola Superiore". Sul finire di quello stesso anno subentrò come nuovo "Direttore" Alberto Calza Bini, che tenne il discorso inaugurale l'8 dicembre 1930. Nel 1935 la "Scuola Superiore" mutò la sua denominazione e il suo stesso statuto giuridico in "Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli", ricevendo in dotazione l'attuale sede di Palazzo Gravina in via Monteoliveto. Il primo "Preside" fu ancora (il già "Direttore") Alberto Calza Bini. Per un inquadramento storico di tale vicenda, mi permetto di rinviare al saggio: Benedetto Gravagnuolo, *Dal Liberty alle guerre* in

16 Per comodità del lettore riporto le date salienti relative alla sequela dei Presidi della Facoltà di Architettura di Napoli: Alberto Calza Bini (già Direttore della "Real Scuola Superiore" dal dicembre 1930) Preside della Facoltà dal 1935-1941; Marcello Canino, dal 1941 al 1952; Alberto Calza Bini dal 1952 al '55; Franco Jossa, dal 1955 al '73; Arnaldo Venditti, dal 1973 al '79; Uberto Siola dal 1979 al 1996; Arcangelo Cesarano dal 1996.

17 Il cinquecentesco Palazzo Orsini di Gravina, restaurato nel 1935 da Alberto Calza Bini per destinarlo a sede della Facoltà di Architettura, fu l'ultimo dei monumenti storici ad essere sgombrato dalle truppe alleate, subendo oltre ai danni di guerra anche ulteriori saccheggi.

18 Fin dal 1912 Amedeo Bordiga (1889-1970) aveva dato vita a Napoli il "Circolo Carlo Marx" e poi contribuito a fondare a Livorno nel 1921 il Partito Comunista d'Italia del quale fu il primo segretario. Arrestato dalla polizia fascista e condannato al confino fino al 1930, fu tuttavia espulso nello stesso dal Partito Comunista per la sua solidarietà con Trockij. Negli anni del secondo dopo guerra, ispirò un piccolo partito comunista "internazionalista" ritirandosi tuttavia dalla scena politica di primo piano per dedicarsi con più intensità all'attività professionale di ingegnere.

19 Una requisitoria alquanto dura sul provincialismo del dibattito architettonico napoletano di quegli anni, che - fatte le debite eccezioni - viene tacciato di "scarsissimo impegno di cultura" e di "mancato inserimento nella vita produttiva cittadina" si deve a Renato De Fusco, *Napoli e il Movimento Moderno dell'architettura in Italia*, in AA.VV. *Documento su Napoli*, Milano, 1961 (Atti del convegno promosso da Roberto Pane e svoltosi a Napoli nel Cinema Filangieri il 9 marzo 1958). Sul tema si veda inoltre: Giacomo Ricci, *La cultura architettonica* in AA.VV. *Fuori dall'ombra....* cit.

20 "Concordemente abbiamo inteso che ognuno di noi dovesse esprimere il proprio pensiero in perfetta libertà. Poiché però noi stessi lavoriamo a contatto, per lo stesso fine, discutendo e consultandoci frequentemente tra noi, quell'unità che non era all'origine, che non era nel metodo, avrebbe potuto e forse dovuto essere raggiunta alla fine...Del resto ritengo che l'unità conclusiva perfetta dei nostri insegnamenti, raggiunta in corsi perfetti, da docenti e allievi perfetti, sia evidentemente non una possibile realtà, ma soltanto uno scopo atto a determinare una tendenza orientata verso essa": Franco Jossa (a cura di) *La Facoltà di Architettura di Napoli*, Napoli 1959, p.8. Per una ricognizione relativa alla cultura della Facoltà di Architettura si veda anche: Massimo Nunziata, *L'Architettura de primo e secondo dopoguerra a Napoli*, in Massimo Rosi (a cura di), *Siric Giametta. Una Testimonianza*, Napoli 1997.

21 Bruno Zevi, *Verso un'Architettura Organica*, Torino 1945; Id. *Per un'architettura organica in Italia*, in "Mercurio", n.13, sett. 1945. Un'interessante ricognizione autobiografica è stata redatta dallo stesso autore nel pamphlet *Zevi su Zevi*, Milano 1977.

22 Il 21 giugno 1995, per iniziativa di Bruno Zevi, verrà conferita a Venezia la laurea "honoris causa" dall'IUAV a Wright, seguita da un memorabile tour del "genio" americano in varie città d'Italia. Sul tema si veda anche la monografia dello stesso Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Milano 1947. Si tratta peraltro del primo volume monografico su Wright dato alle stampe in Italia.; cfr. Pasquale Belfiore, *I maestri del Movimento Moderno, Bibliografia ragionata*, Bari 1979.

23 Mi riferisco in particolare alle due 'bibbie' della divulgazione universitaria delle teorie del moderno, vale a dire: Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936, dato alle stampe a Milano nel 1945 con il titolo *I pionieri del Movimento Moderno*; e: Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge-Mass.-London 1941, tradotto a Milano nel 1954 con il titolo di *Spazio, Tempo e Architettura*.

24 Bruno Zevi *Saper vedere l'architettura*, Torino 1948; Id. *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950: due volumi di notevole successo, tradotti in varie lingue.

25 Bruno Zevi, *L'architettura organica di fronte ai suoi critici*, in "Metron" nn. 23-24, gennaio 1948. Inequivocabile in tal senso è il titolo-slogan del saggio di Frank Lloyd Wright, *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy*, London 1939, tradotto significativamente in Italia (con il titolo : *Architettura Organica. L'Architettura della Democrazia*, Milano 1945) nello stesso anno di edizione del pamphlet di Zevi *Verso un'architettura organica*.

26 Il *Manuale dell'Architetto*, compilato da Mario Ridolfi, Mario Fiorentino, Bruno Zevi, Cino Calcaprina e Aldo Cardelli (con il patrocinio del Consiglio Nazionale delle Ricerche) fu pubblicato a Roma nel 1946 dall'United States Information Service.

27 Manfredo Tafuri, *op.cit.*, p.18.

28 Sulle motivazioni culturali che indussero all'assegnazione della cattedra di urbanistica a Ludovico Quaroni si legga l'interessante saggio di Paolo Nicolosio, *Le vicende del concorso a cattedra di Urbanistica all'Istituto universitario di architettura di Venezia, 1947-49*, in AA.VV. *Tra guerra e pace ...*, cit., pp. 59- 66.

29 Ludovico Quaroni, *Il paese dei barocchi*, in "Casabella", n.215, 1957.

30 La rivista, fondata nel 1928 a Milano e diretta da Giudo Marangoni fino al 1932 con il titolo di testata "La Casa Bella", fu poi diretta dal Giuseppe Pagano dal 1933, che trasformò il titolo in "Casabella". La rivista sospese le pubblicazioni nel 1943. Quando Ernesto Nathan Rogers ne assunse la direzione nel numero di dicembre 1953-gennaio 1954 volle significativamente aggiungere il sottotitolo "Continuità", proprio per riallacciarsi idealmente ai valori della "Casabella" di Pagano e Persico. Tant'è che "Casabella-Continuità" ha rappresentato per un decennio (fino al 1964, quando la direzione passa a Gian Antonio Bemasconi) il principale organo teorico dell'orientamento "razionale" dell'architettura italiana.

31 Cfr. Giovanni Guazzo (a cura di), *Eduardo Vittoria*, Roma 1995.

32 Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Bari 1959.

33 Sul tema si vedano : Giuseppe Campos Venuti, Federico Oliva (a cura di), *Cinquant'anni di urbanistica in Italia. 1942-1992*, Roma-Bari 1993; Paola Di Biagi, Patrizia Gabellini, *Urbanisti italiani. Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*, Roma-Bari 1992.

34 Roberto Pane. *Napoli impreveduta*, Torino 1949

35 Roberto Pane, *Architettura e letteratura*, in *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, pp. 63-71; ried. in *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959, pp. 45-61.

36 Cfr. Roberto Pane, *Dall'idea del monumento isolato a quella dell'insieme storico-artistico*, in "Napoli Nobilissima" (rubrica *Antico e nuovo*), Vol. V, fasc.V-VI, sett.-dic. 1966, pp. 233-237.

37 Roberto Pane. *Napoli impreveduta*, cit. p.70.

38 Giancarlo Alisio, Massimo Nunziata e Amaldo Venditti, *Espansione e disordine a Napoli*, in "Casabella" n. 231, settembre 1959 (fascicolo monografico della rivista diretta da Rogers dedicato alle *Inchieste sul Mezzogiorno*).

39 Roberto Pane, già nominato nel 1948 Presidente della Commissione per la Tutela del Paesaggio della Provincia di Napoli, aderirà con slancio all'associazione "Italia Nostra", ma darà poi le sue dimissioni dal direttivo campano nel 1966, a seguito delle polemiche sollevate dal suo progetto dell'Istituto Universitario Navale di Napoli, motivandole nello scritto *L'attuale situazione di "Italia Nostra"*, Napoli 1966.

40 La rivista "Napoli Nobilissima", fondata da Benedetto Croce nel 1892 e da lui stesso diretta fino al 1906, fu riedita dal 1920 al '22 con la direzione di Giuseppe Ceci e Aldo de Rinaldis e poi sospesa nel corso del ventennio fascista. Nel rifondarla nel 1961, a circa dieci anni dalla scomparsa del filosofo, Pane compì un

inequivocabile gesto simbolico, indirettamente comprovato dal suo scritto *Ricordo di Croce*, in "Dimensioni", AIII, nn. 1-2, pp.5-13.

41 Sul tema restano ancora fondamentali i saggi di adesione critica di Paolo Portoghesi, *Dal neo-realismo al neo-liberty*, in "Comunità" n.65, 1958 e Francesco Tentori, *D'où venons nous ? Qui sommes nous ? Où allons nous ?* in AA.VV., *Aspetti dell'arte contemporanea*, Roma 1963. Peraltro memorabile resta la polemica di Reyner Bahnam, *Neo-liberty. The italian retreat from Modern Architecture*, in "The Architectural Review", n. 747, 1959 alla quale seguì la dura replica di Ernesto Nathan Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in "Casabella", n.228, 1959.

42 Ernesto Nathan Rogers, *Continuità o crisi*, in "Casabella" n.215, aprile-maggio 1956.

43 Ernesto Nathan Rogers, *Il passo da fare*, in "Casabella" n.251, 1961; oggi anche in Id., *Editoriali di architettura*, Torino 1968, pp.120-121. Si veda inoltre in quello stesso fascicolo di "Casabella" il saggio di Francesco Tentori, *Quindici anni di Architettura*.

44 Cfr. Tafuri, *op.cit.*, p.8 e relative note.

45 Cfr. Lucio Beretta Anguissola (a cura di), *I quattordici anni del Piano Ina-Casa*, Roma 1963.

46 Va precisato, per onor di cronaca, che una precedente proposta di nomina di una Commissione per il P.R.G. risale al 12 agosto 1944, su indicazione del sindaco Gustavo Ingrosso, che guidava la prima "giunta democratica" designata dal Comitato di Liberazione. La delibera fu respinta per questioni economiche, poi riproposta nel dicembre dello stesso anno con una drastica riduzione di spesa. Tuttavia, come si è detto, è solo l'anno successivo che la Commissione del P.R.G. riceve un mandato ufficiale. Di essa fanno parte, oltre al nuovo sindaco avv. G. Fermariello, gli ingegneri Fernando Isabella, Nicola Rivelli, Camillo Porzio, Federico Biraghi, Luigi Cosenza, Silvestro Dragotti, Mario Origo e gli architetti Domenico Filippone e Filippo Mellia. Sulla vicenda dei piani regolatori del secondo dopoguerra, oltre ai testi già citati, si vedano i seguenti scritti essenziali di riferimento: Carlo Cocchia, *Il piano regolatore di Napoli*, Comunicazione al V Congresso dell'INU, Genova 1954; Giancarlo Alisio, Massimo Nunziata, Arnaldo Venditti, *Espansione e disordine a Napoli*, in "Casabella-continuità", n. 231, settembre 1959; Sezione Campania dell'INU, *Il piano di Napoli*, in "Urbanistica" anno XXVIII, n. 26, marzo 1959; Carlo Cocchia, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli 1961; Arnaldo Venditti, *Breve storia dei piani regolatori*, in AA.VV. *Napoli dopo un secolo*, Napoli 1961; Roberto Di Stefano, *Lineamenti di storia urbanistica*, in AA.VV., *Il centro antico di Napoli*, Napoli 1971; Vezio De Lucia, Antonio Jannello, *L'Urbanistica a Napoli dal dopoguerra a oggi: note e documenti*, in "Urbanistica" n. 65, luglio 1976; Benedetto Gravagnuolo, *Piano Regolatore di Napoli*, in "Casabella" n. 420, dicembre 1976; Alessandro Dal Piaz, *Napoli 1945-1985. Quarant'anni di urbanistica*, Franco Angeli 1985; Uberto Siola, *Piani regolatori e sviluppo della città*, in AA.VV. *Napoli una storia per immagini*, Napoli 1985; Renato De Fusco, *Le trasformazioni della nascita della società industriale ad oggi*, in AA.VV. *Il Regno del possibile*, Milano 1986; Alfonso Gambardella, *Il disegno della città*, in Giuseppe Galasso (a cura di), Napoli, Laterza, Roma-Bari 1987; Daniela Lepore, *Guida ai piani*, in P.Belfiore, B.Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, cit.

47A questo piano pionieristico, che anticipa alcune proposte poi rielaborate nel '46, Luigi Cosenza attribuiva a ragion veduta notevole importanza. Si vedano, a tal proposito, le dichiarazioni da lui stesso rilasciate in *Luigi Cosenza, un napoletano proto-razionale. Colloquio con Benedetto Gravagnuolo*, in "Modo" n. 60, giugno-luglio 1983, p. 25; ed inoltre: Luigi Cosenza, *Appunti autobiografici* in AA.VV. *Luigi Cosenza. L'opera completa*, cit., p. 85 e scheda a p. 123.

48<sup>A</sup> Lunghi intervalli riemergono nella storia di Napoli momenti di consapevole analisi e di chiara proposizione di rimedi: negli ultimi quarant'anni questi momenti sono quasi sempre associati al nome di Luigi Piccinato, di cui viene qui illustrato, come punto di partenza, il volutamente ignorato piano del '39". Così scrive Giovanni Astengo, nell'editoriale del già citato fascicolo di "Urbanistica" n. 65. Per

un aggiornamento critico sul tema, cfr. Alessandro Dal Piaz, *Le intenzioni e gli "atti" di un piano per Napoli. Il PRG del 1939*, in ArQ3, giugno 1990.

49 Alla nuova Commissione del P.R.G. presero parte 108 esperti, tra i quali noti docenti delle facoltà di Ingegneria e di Architettura, con le significative eccezioni di Luigi Cosenza e Roberto Pane. Cfr. *Piano Regolatore di Napoli. Relazione della Commissione di studio*, in 5 vol., Napoli 1958.

50 Cfr. *Regolamento Edilizio per il Comune di Napoli*, Libreria Majolo, Napoli 1954. Una acuta comparazione critica tra i regolamenti edilizi è sviluppata da Carlo Cocchia, *Due regolamenti edilizi per la città di Napoli: 1886 e 1935*, Napoli 1958. L'elenco completo delle "varianti" al P.R.G. del '39 approvate dal Ministero dei LL.PP., tra le numerose proposte del Comune di Napoli, è riportato nel saggio di V. De Lucia e A. Jannello, in "Urbanistica", cit., pp. 27 e sgg., con una tavola riassuntiva a p. 41.

51 Il film di Francesco Rosi fu prodotto nel 1963, avendo tuttavia per tema centrale gli anni del laurismo. Sulla cultura cinematografica napoletana di quel periodo, si veda Mario Franco, *Dal Dopoguerra alle "Mani sulla città"* in AA.VV. *Fuori dall'ombra*, cit., p. 397 sgg.

52 Il planovolumetrico della Nuova Via Marittima fu elaborato come "Piano di ricostruzione" dei Quartieri Porto, Mercato e Pendino e, in quanto tale, venne stralciato dal P.R.G., approvato (con leggere modifiche) e finanziato dal decreto ministeriale del 26 settembre 1946. Nella sua successiva attuazione è stata tuttavia stravolta l'idea di architettura sottesa a quel nitido disegno al punto che il realizzato rappresenta un'involontaria parodia delle autentiche intenzioni progettuali.

53 Inequivocabili in tal senso sono le seguenti asserzioni: "Il problema dell'espansione delle aree portuali definisce la necessità di dare al porto un maggiore respiro: e ad essa si aggiunge quella di offrire al cospicuo traffico per via ordinaria in entrata ed in uscita dal porto uno svolgimento facile e ordinato. Non si può davvero dire che ciò avvenisse nel passato dovendo ogni movimento svolgersi attraverso quartieri vecchi di secoli, che dei secoli passati riportavano in pieno l'angustia e la tortuosità delle vie che avevano stretto il porto in una striscia sempre più piccola ed ormai certamente insufficiente. E poiché le tristi vicende della guerra hanno portato alla distruzione pressoché totale proprio in questi quartieri, risolvendo in modo drastico ed una volta per sempre il problema dell'evacuazione di una buona parte della popolazione ivi alloggiata, è ovvio che la sistemazione sia predisposta in modo organico e tale da soddisfare nella migliore maniera possibile le necessità del traffico pedonale". Dalla *Relazione* del PRG del '46, in AA.VV. *Luigi Cosenza*, cit. p. 129. Se a ciò si aggiunge la previsione di demolire anche edifici risparmiati dalle distruzioni belliche, per sostituirli con una "moderna" lottizzazione a scacchiera orientata secondo i canonici assi eliotermici, si può valutare la sostanziale indifferenza del Piano, non tanto verso le emergenze monumentali (non solo rispettate, ma fin'anche esaltate nel nuovo collage compositivo), quanto piuttosto nei confronti dell'edilizia storica minore. Il che d'altronde era del tutto coerente con la visione razionalistica del progetto. Una indiretta riprova viene da uno studio urbanistico del 1937, dal titolo *Neapolis*, redatto dallo stesso Cosenza (con R. Pearce, R. Alberti ed altri) che prevedeva — prima ancora della guerra — una radicale sostituzione edilizia, preservando solo monumenti "isolati", in un nuovo scenario di grattacieli lecurbusiani immersi in un "radioso" parco verde. Cfr. AA.VV. *Studio urbanistico per una zona di Napoli*, in "Costruzioni-Casabella", n. 146, febbraio 1940.

54 AA.VV. *Luigi Cosenza*, cit., p. 132.

55 Ibidem.

56 "In area agricola furono realizzati i quartieri Ina-Casa di Secondigliano (6.630 vani); di Barra (9.200 vani); dei Ponti Rossi (2.218 vani), di Via Stadera (1.132 vani) e i quartieri "La Loggetta" (3.833 vani), di Via Campegna (2.300 vani) e di Via Arlotta (540 vani); a Fuorigrotta Ina-Casa e Iacp realizzarono insieme gli insediamenti di Soccavo-Canzanella (7.900 vani), di Capodichino (3.177 vani) e di Capodimonte (780 vani). Il Genio Civile costruì a Capodichino i 3.272 vani del cosiddetto "rione S. Francesco". Altri interventi pubblici furono realizzati in quegli

anni a Ponticelli, ad Agnano, a S. Nicandro, a Bagnoli, a Miano-Piscinola, a Via Consalvo ed a Via Campegna". V. De Lucia, A. Jannello, *op. cit.*, p. 27. Senza contare che lo stesso Quartiere Traiano, realizzato nel '59 dal C.E.P. (Coordinamento di iniziativa popolare: Iacp, Ina-Casa, Incis, Unra-Casas, ecc.) e previsto per ben 24.000 abitanti, viene ad occupare terreni agricoli.

57 Tra i primi qualificati bilanci critici su queste esperienze si vedano: Mario Labò, *Case popolari a Napoli*, in "Comunità" n. 3, 1949; Eduardo Vittoria, *Nuovi quartieri popolari a Napoli*, in "Metron", nn. 33-34, 1949; Renato De Fusco, *Nuove unità residenziali a Napoli*, in "Casabella-continuità", n. 231, settembre 1959 ed il già citato volume di Carlo Cocchia, *Edilizia a Napoli dal 1918 al 1959*.

58 Cfr. Luigi Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Milano 1974; Id., *Industrializzazione nell'edilizia*, Salerno 1974.

59 Cfr. Eduardo Vittoria, *Nuovi quartieri popolari a Napoli*, in "Metron" 1949, nn. 33-34; Mario Labò, *Case popolari a Napoli*, in "Comunità", 1949, A. III, n.3.

60 Tra gli architetti chiamati a progettare gli edifici del quartiere v'erano Michele Capobianco, Massimo Nunziata, Marcello Angrisani, Davide Pacanowski, Elio Lo Cicero, Mario Rispoli, Gerardo Mazziotti, Stefano Paciello ed altri. Cfr. R. Bonelli, *Quartieri e Unità di abitazione I.N.A.-Casa. Quartiere Residenziale a Secondigliano* in "L'Architettura, Cronache e Storia", n.44, 1959.

61 Per una descrizione più dettagliata, si veda Carlo Cocchia, *Edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, cit., pp. 135-142 (l'elenco dei progettisti è riportato nelle ultime due pagine).

62 Ivi, p. 140.

63 Cfr. Ministero dei Lavori Pubblici, *Quartieri coordinati*, Roma 1960, p. 72.

64 Cfr. Vittorio Gregotti, *Quartiere sovvenzionato di Mario Ridolfi e collaboratori*, in "Casabella" n.221, 1958.

65 Tra gli architetti chiamati a progettare gli edifici del quartiere, oltre ai già citati De Luca e Fiorentino, v'erano Italo Insolera, Antonio Quistelli, Giovanni Zani, Giuseppe Bruno, Renato De Fusco, Delia Maione, Elena Mendia, Marcello Canino, Michele Cretella, Franco Jossa, Stefania Filospesiale, Carlo Chiurazzi ed altri. Cfr. *Quartiere Soccavo Canzanella a Napoli*, in "Casabella", n. 228, 1959.

66 Se non proprio "dov'era e com'era", la Stazione Marittima di Napoli fu ricostruita nel sostanziale rispetto del disegno di Bazzani, migliorandone peraltro gli aspetti distributivi al punto che l'opera verrà indicata come modello esemplificativo nel *Manuale dell'Architetto*, cit., p. 324.

67 Cfr. Benedetto Gravagnuolo, *Il Mito Mediterraneo nell'Architettura Contemporanea*, Napoli 1994; Cherubino Gambardella, *Casa sul golfo. Abitare la costa napoletana. 1930-1945*, Napoli 1994.

68 In una prima fase Cosenza aveva concepito un complesso di sei alloggi-duplex, adottando un interessante schema gradonato di "case a terrazze" per rispondere all'iniziale richiesta di redigere un progetto di lottizzazione. La variante costruita resta in tal senso incomparabile con il primo progetto, non foss'altro che per la radicale diversità tipologica. Spiace piuttosto dover registrare pesanti manomissioni che rendono oggi pressoché iriconoscibile il fascino originario.

69 "L'amicizia con Olivetti era antica, datava ai tempi di Persico e Pagano, all'epoca di Casabella. Quando Olivetti volle utilizzare a Napoli la legge per la ricostruzione ci fu una corsa di tutte le energie progettuali per avere l'incarico. Io conoscevo bene Olivetti e sapevo che l'insistenza non era la strada migliore per avere dei rapporti con lui..." : sono parole dello stesso Cosenza trascritte in *Un napoletano prorazionalista. Colloquio di Benedetto Gravagnuolo con Luigi Cosenza*, in "Modo" n.60, giugno-luglio 1983, p.22.

70 Mario Labò, *Lo stabilimento ed il quartiere Olivetti a Pozzuoli*, in "Casabella" n.206, 1955, p.3.

71 Sul tema si veda il volume monografico di Gianluca Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Roma 1991.

72 L'Albergo Regina Isabella è stato poi effettivamente realizzato, ma su progetto di altri architetti.

73 Gio Ponti ricevette l'incarico da Enrico Arata nel dicembre 1952. La casa, costruita l'anno successivo in Via Petrarca n.133, è stata poi acquistata nel 1976 dai coniugi Ugo e Anna Grimaldi, pertanto è più nota come Villa Grimaldi. Su tale opera: Gio Ponti, *Evocazione mediterranea*, in "Aria d'Italia", marzo 1954. Per un inquadramento dell'opera della parabola ideativa di questo protagonista del dibattito architettonico italiano, direttore di prestigiose riviste quali "DOMUS" (dal 1928) e "STILE" (dal 1941), si vedano: Fulvio Irace, *Giò Ponti. La casa all'italiana*, Milano 1988; Lisa Licitra Ponti, *Giò Ponti, l'opera*, Milano 1990; Ugo La Pietra, *Giò Ponti*, Milano 1995.

74 Cfr. Gio Ponti, *La casa all'italiana*, Milano 1933. Dello stesso autore si vedano inoltre *L'Architettura è un cristallo*, Milano 1945; *Paradiso perduto*, Milano 1956; *Nuvole sono immagini*, Milano 1968.

75 La lettera di Gio Ponti, datata 21 agosto 1953 e custodita presso l'*Archivio Planchart*, è stata trascritta nel volume di Irace, *cit.*, p. 196.

76 Cfr. Giò Ponti, *Il modello della villa*, in "Domus", n.303, 1955.

77 Cfr. Michele Capobianco, *Marcello Canino tre le due guerre o della modernità inattuale*, in "ArQ" n.3, 1990; Benedetto Gravagnuolo, *Le muse crepuscolari dello storicismo accademico*, in Cesare de Seta (a cura di), *L'architettura a Napoli tra le due guerre*, Napoli 1999.

78 In base al D.L. n. 1314 del 6 maggio 1948, l'Ente Autonomo per la *Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* fu rifondato con la nuova denominazione di Ente Autonomo della *Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel Mondo*, del quale Luigi Tocchetti fu nominato Presidente dal 1950 al 1954. Cfr. Uberto Siola, *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli 1990, in particolare il paragrafo su *La ricostruzione degli anni '50* pp. 64 sgg e le relative schede a cura di Lilia Pagano.

79 "Metron" n.28, ottobre 1948.

80 Cfr. Michele Capobianco, *Asplund e il suo tempo*, Napoli 1959.

81 Cfr. Red. *A Napoli grande condominio in via del Parco Grifeo*, in "Domus" n. 349, dicembre 1958; O. Morisani, *Edificio d'abitazioni in via del Parco Grifeo*, in "L'Architettura. Cronache e Storia" n.72, ottobre 1961; Antonio D'Auria, *Michele Capobianco*, Napoli 1993.

82 Cfr. Riccardo Musatti, *Concorso nazionale per la Stazione di Napoli*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n.1, maggio-giugno 1955; Bruno Zevi, *Bilancio del decennio 1955/65*, in *Cronache d'architettura*, vol. VI, nn. 582/692, Roma-Bari 1970, p.124.

83 Cfr. Giulio De Luca, *Ospedale monoblocco per malattie infettive*, Napoli 1958.

84 Il gruppo di progettisti, coordinato da Carlo Cocchia, era formato da Sergio Bonamico, Claudio dell'Olio, Luigi De Simoni, Mario Ghedina, Dagoberto Ortensi, Mario Procesi, Francesco Uras. Sulla poetica del "maestro" napoletano si veda Gabriella Caterina, Massimo Nunziata (a cura di), *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura*, Genova 1987, pp. 145-48.

85 Emanuele Carreri, *Stadio comunale San Paolo*, in Belfiore, Gravagnuolo (a cura di), *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, cit., p. 229.

86 Mario Tedeschi, *Lo spunto formale e la creazione dell'ambiente*, in "Domus" n. 251, 1950.

87 Cesare Brandi, *Processo all'architettura moderna*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n. 31, 1958.

88 La prima rivalutazione dell'opera si deve a Paolo Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, Roma 1994, pp. 92-93. Per un inquadramento sulla formazione dell'autore, si veda la già citata monografia su *Sirio Giammetta* a cura di Massimo Rosi.

89 Cfr. Red. *Alcune opere dell'arch. Vittorio Amicarelli alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in "L'Architettura italiana", n.3, 1942.

90 Non a caso il poster del film "L'Imperatore di Capri" (1949) mostrava Totò eretto in primo piano sugli spogliatoi de "La Canzone del Mare" sullo sfondo dei Faraglioni.

91 Disegni custoditi presso l'archivio privato della figlia, Maria Ludovica Amicarelli Spina.

92 Red. *Due edifici in via Mergellina*, in "Domus" n. 271, giugno 1952.

93 Cfr. Sergio Stenti, Vito Cappelletto (a cura di) *Napoli Guida. 14 Itinerari di architettura moderna*, Napoli 1998, p.89; attribuzione precisata da Alessandro Castagnaro, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli 1998, p. 158.

94 Red. *Opere di Vittorio Amicarelli*, in "Prospettive", n.13, a.IV, 1956.

95 Certo, gli *ziqqurat* hanno rivelato la loro inadeguatezza tipologica rispetto alle "attese abitative" dei destinatari, che hanno costituito comitati di lotta per chiedere l'abbattimento. La demolizione è stata in parte attuata dal Comune di Napoli nel 1997 (Vele "G" ed "F"), preservandone tuttavia opportunamente altre da destinate a nuove funzioni (di ricerca e di didattica universitaria), in base ad un progetto di ristrutturazione affidato a Vittorio Gregotti nel 1999.

96 Carlo Cocchia, *Villa Trentaremi a Posillipo*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n.16, 1957.

97 Cfr. Renato De Fusco, *Scuola elementare a Miano*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n.170, 1969.

98 Cfr. Marcello Angrisani, *Lo spazio interno architettonico da Frank L. Wright a Louis I. Kahn*, Napoli 1958.

99 Cfr. Carlo Cocchia, *La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte a Napoli*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", n.30, 1958; Ezio Bruno De Felice, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, in "Domus" n.356, 1958.

100 Cfr. Renato De Fusco, *Storia del design*, Roma-Bari 1985 (in particolare il cap. VIII su *Il design italiano*). Ed inoltre: Paolo Fossati, *Il Design in Italia. 1945-1972*, Torino 1972; Vittorio Gregotti (a cura di) *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano 1982; Enzo Frateili, *Il disegno industriale italiano 1928-1981*, Torino 1983; Anty Pansera, *Storia del disegno industriale italiano*, Roma-Bari 1993.

101 Cfr. Benedetto Gravagnuolo (a cura di), *Gli Studi Nizzoli. Architettura e design*, Milano 1983.

102 Cfr. Benedetto Gravagnuolo, *Naples ou de l'archaïsme ultramoderne* in AA.VV. *Formes des Métropoles. Nouveaux Designs en Europe*, Paris 1991, pp. 134-149; Id., Il contributo della scuola napoletana al nuovo scenario internazionale del design, in Egidio Mucci (a cura di), *Design 2000*, Milano 1994, pp. 168-173. Gabriella D'Amato, *Il Design*, in AA.VV. *Fuori dall'Ombra*, cit. pp. 549-557; Anty Pansera (a cura di) *Dizionario del Design italiano*, Milano 1995 (voce *Roberto Mango*).

