La riqualificazione dello spazio urbano dal Cinquecento al Novecento

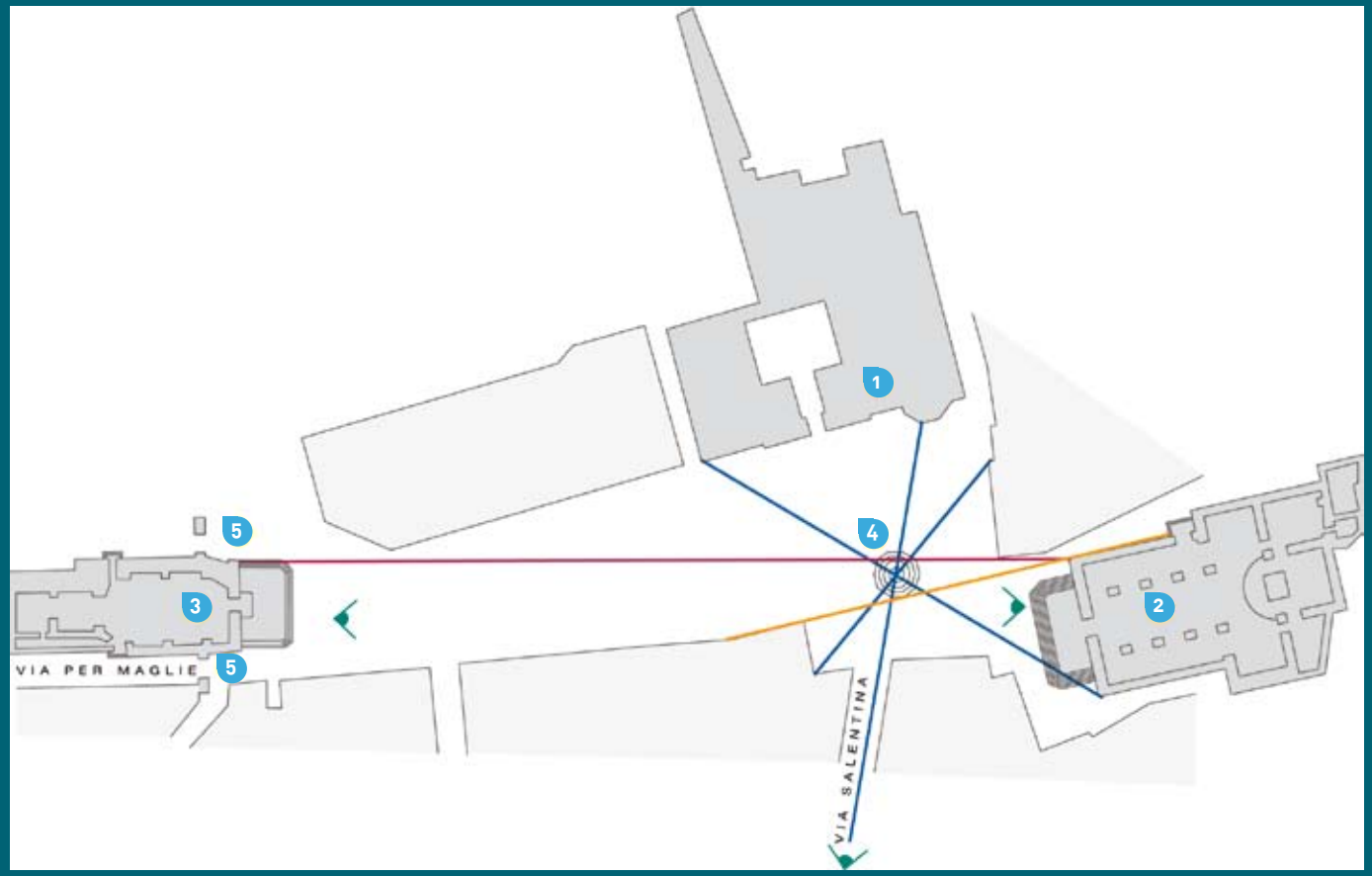
Andrea Mantovano

A. Mantovano

LA RIQUALIFICAZIONE DELLO SPAZIO URBANO

Obiettivo del Progetto Teknè è la formazione di una "coscienza estetica" indirizzata alla contestualizzazione delle opere pubbliche, attenta in modo particolare ad integrare e ricercare i corretti rapporti per l'inserimento di nuovi interventi in un contesto urbano consolidato per storia e stratificazioni.
In tale ottica, il presente contributo cerca di individuare alcune linee-guida nella futura azione progettuale, attraverso un'analisi dell'esistente in ambito locale: in particolare, all'interno dell'ambito urbano sono stati scelti alcuni casi di interventi artistici e monumentali eseguiti in passato, scelti a campione per tipologia ed epoca, e valutati soprattutto nel rapporto con il contesto, e con le culture dei materiali e della tradizione.
Elementi utili potranno quindi derivare da un'analisi dell'evoluzione di tali spazi, di ognuno dei quali si valuterà l'inserimento anche in base ai rapporti visivi e dimensionali.
Analisi e confronto quindi come strumenti per determinare i parametri per l'integrazione di un intervento non dissonante nel contesto: elementi utili che possono scaturire dall'esame relazionale dei vari interventi eseguiti in passato, con modalità che potremmo definire "armoniose", confrontati con alcuni contemporanei esempi di interventi dai differenti risultati.

Tra Settecento e Novecento, i principali spazi urbani della maggior parte dei centri distribuiti nel territorio pugliese, e principalmente in Terra d'Otranto, sono oggetto di radicali trasformazioni urbanistiche e di una specifica riqualificazione, attuata attraverso una precisa progettazione dello spazio urbano, culminante spesso con l'erezione di monumenti e statue di varia natura.
A partire dalla seconda metà del Seicento e per tutto il Settecento molte piazze si arricchiscono di obelischi, guglie, colonne, monumenti, statue, edicole e dipinti eretti e dedicati in segno di devozione e ringraziamento al Santo protettore ed alla Vergine Immacolata e, più raramente, a figure di regnanti.
Nelle città di Terra d'Otranto in segno di devozione al patrono S. Oronzo è dedicata la seicentesca colonna in piazza dei mercadanti a Lecce (quindi rinominata); il culto dell'Immacolata è legato prevalentemente agli episodi di terremoto che nel Settecento colpiscono le città pugliesi, come testimonia la guglia della Vergine in piazza Salandra a Nardò; alla medesima tipologia fanno inoltre riferimento la guglia di S. Vito a Lequile e la guglia di S. Anna in piazza Vittorio Emanuele II a Vernole.
Questa tradizione di monumentalità regligiosa prosegue per tutta la prima metà dell'Ottocento, con l'obelisco di S. Giovanni Elemosiniere in piazza Diaz a Casarano, la guglia S. Rocco a Lizzanello e altri esempi.
Dopo l'Unità d'Italia la classe dirigente sostituisce a questa tradizione religiosa una propria campagna laica di valorizzazione di personaggi della cultura e politica locale e nazionale, attraverso l'erezione di monumenti, busti, lapidi etc, culminanti nella prima metà del Novecento con i monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale, seguiti dai monumenti dedicati a personaggi locali e, in ultimo, da una produzione di fontane inaugurate durante gli anni Trenta in occasione dell'arrivo dell'Acquedotto Pugliese nelle città.



SCHEMA PROGETTUALE

0 5 10 15 20 25

LA PIAZZA COME SCENOGRAFIA URBANA

"Entrai a Muro (...) di primo acchitto mi si presentò la piazza del mercato (...) È qui il teatro degli spettacoli civili e religiosi: rappresentazioni teatrali gli uni e gli altri!".

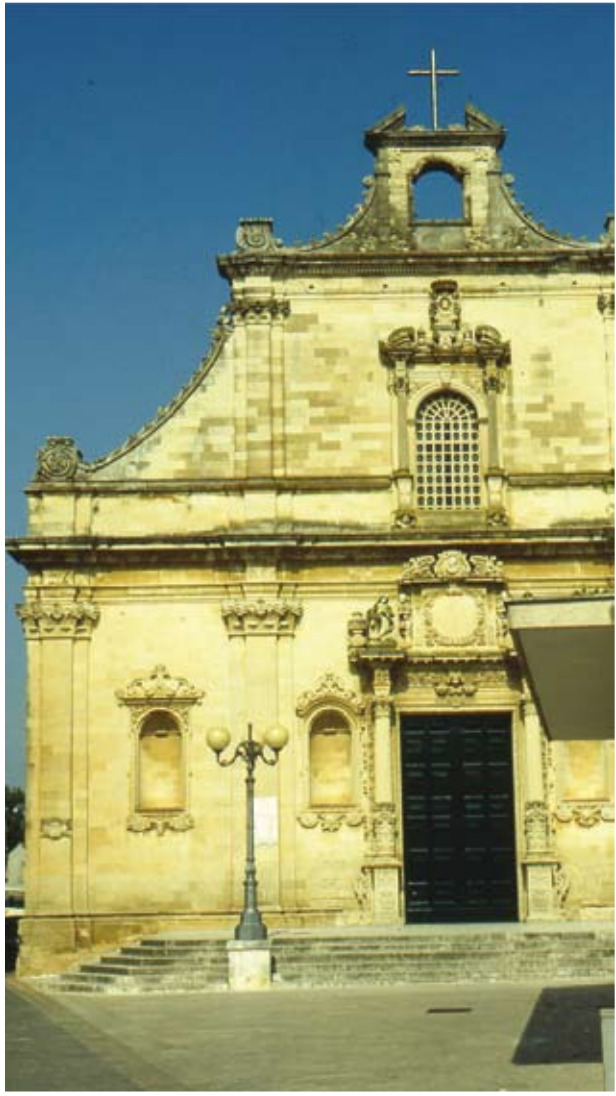
Cosimo De Giorgi, 1882

- ASSE PROGETTUALE
- ASSE PROGETTUALE
- ASSE PROGETTUALE
- PUNTI DI VISTA
- 1 PALAZZO PROTONOBILISSIMO (EX CASTELLO)
- 2 CHIESA PARROCCHIALE (XV-XVIII sec.)
- 3 CHIESA MADONNA IMMACOLATA (XVIII sec.)
- 4 COLONNA VOTIVA PROTONOBILISSIMO (1607)
- 5 ARCHI LATERALI (1820)

Il disegno della piazza richiama un triangolo in cui la base ed il vertice sono caratterizzati da due chiese che si fronteggiano, rispettivamente la Parrocchiale e la Madonna Immacolata. La concentrazione di interventi edilizi di rilievo cinque-seicenteschi conferisce alla parte orientale il ruolo di spazio principale nella vasta area pubblica: da identificare come primo e più importante nucleo della piazza, tale area originariamente si configura come un quadrato con lato uguale al fronte del palazzo feudale dei principi Protonobilissimo. Su di esso prospettano l'ex castello (alle cui spalle si estende la "Terra") ristrutturato ed ampliato intorno alla metà del '500, e la Parrocchiale, più volte ricostruita a partire dal 1481. Su lati opposti dello stesso slargo quadrato confluiscono inoltre le due principali arterie viarie della Muro preottocentesca: a sud la via Salentina ed a nord la via per Cursi e Lecce, assi stradali di rilevante peso nella crescita urbana.

In piazza, la presenza della famiglia dei feudatari viene ribadita dall'imponente prospetto del palazzo principesco, nuovamente ristrutturato tra Sei e Settecento, e dalla colonna votiva innalzata nel 1607 come fulcro dello spazio: si trova in asse con via Salentina ed al centro dell'originario slargo quadrato delimitato dal palazzo feudale e dalla Parrocchiale, mentre i prolungamenti delle diagonali che si irradiano dal basamento (ruotato di 45° rispetto alla direttrice est-ovest) individuano angoli chiave delle vicine emergenze monumentali.

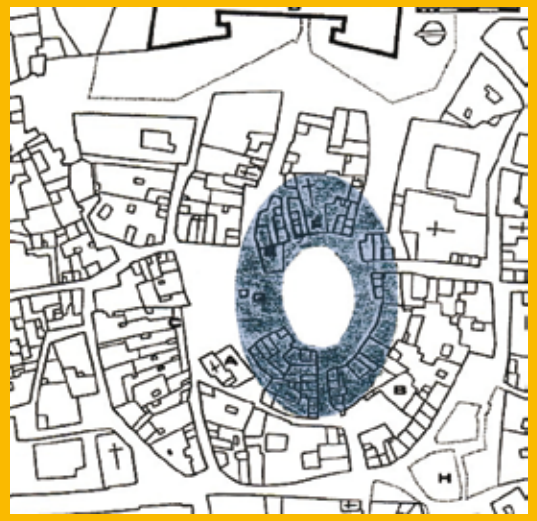
Dal 1680 al 1693 viene riedificata nell'attuale forma la Parrocchiale, la cui facciata è ultimata nel 1715; nel corso dello stesso secolo la piazza si amplia lungo la direttrice est-ovest con la costruzione della chiesa dedicata alla Madonna Immacolata (1735), ampliata e ristrutturata nell'attuale forma dal 1774 al 1785. L'intervento settecentesco stravolge l'assetto "a pianta centrale" della piazza, a favore di una dilatazione dello spazio in direzione della vicina Maglie, divenuta nel frattempo il principale abitato del Salento centromeridionale. Tuttavia la nuova chiesa si lega al preesistente complesso monumentale (costituito da Parrocchiale, colonna votiva e palazzo feudale), grazie ad equilibrati e precisi rapporti metrici ed ottici, in parte alterati tra Otto e Novecento da sostituzioni edilizie e nuove costruzioni, quali l'ex mercato coperto, che occupano aree precedentemente libere.



10

PIAZZA DEL POPOLO
MURO LECCESE

I rigidi allineamenti dei fronti delle civili abitazioni sorte sui lati settentrionale e meridionale della piazza inquadrano come un fondale il prospetto dell'Immacolata, che chiude il lato occidentale dello spazio pubblico; la scenografica prospettiva viene esaltata nel 1820 da due grandi archi uguali, uno per lato, "baroccamente aggiunti (...) a mo' di contrafforti". Gli archi costituiscono inizialmente porte d'ingresso all'abitato di Muro, preceduto dall'allungata piazza che offre il benvenuto a chi vi giunge da Maglie.
Nei secoli lo spazio pubblico non cessa di essere il luogo deputato alla socialità ed allo svolgimento di fiere e mercati (quello settimanale viene confermato da Ferdinando IV nel 1796); come tale viene ricordato nelle ottocentesche descrizioni di Luigi Maggiulli (nella piazza si svolgono "tutte le riunioni popolari in occasione di pubbliche festività sia civili che religiose, ed è bello ed imponente spettacolo vederla in simili circostanze illuminata con il popolo festante in mezzo") e Cosimo De Giorgi: "Entrai a Muro (...) Di primo acchito mi si presentò la piazza del mercato (...) È qui il teatro degli spettacoli civili e religiosi: rappresentazioni teatrali gli uni e gli altri!".



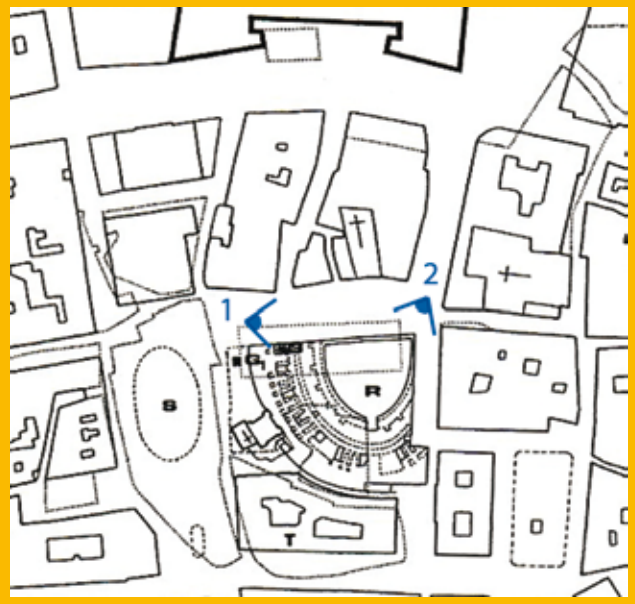
A

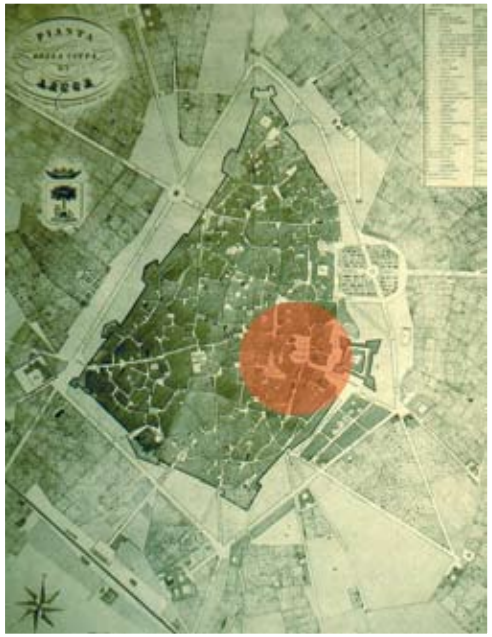
Un ruolo decisivo nell'origine della conformazione di piazza S. Oronzo, *ab antiquo* centro civico e commerciale della città, è svolto dall'anfiteatro romano: a partire dalla rinascita economica ed edilizia di Lecce in età normanna, le strutture dell'anfiteatro sono sfruttate come fondamenta per i nuovi edifici che contornano lo spazio pubblico, il cui lato meridionale si dispone secondo la caratteristica forma ellittica che avvolge con andamento radiocentrico l'ovale corrispondente all'arena.

Tra Cinque e Seicento la piazza sembra composta da due diverse figure: oltre quest'area ellittica e lungo la direttrice dell'asse minore dell'anfiteatro si apre un altro largo irregolarmente trapezoidale, delimitato da edifici fortemente connotati da una nutrita e potente colonia di mercanti veneziani (cappella di S. Marco, Sedile e isolato porticato detto "dei veneziani"). Il lato sud-occidentale della piazza è invece occupato dall' "isola del Governatore", un eterogeneo complesso di edifici destinati a uffici.

A partire dal Seicento la piazza è arricchita da diversi elementi di arredo, tra i quali spicca la colonna dedicata a S. Oronzo. Poiché la provincia salentina non viene colpita dall'epidemia di peste che sconvolse il Regno di Napoli nel 1656, in segno di ringraziamento l'Università di Lecce decide di erigere un monumento a S. Oronzo, a partire dal 1657 designato santo protettore del capoluogo assieme ai santi Giusto e Fortunato. Il sindaco di Brindisi offre come base per la statua una delle due colonne terminali della via Appia, crollata in seguito al terremoto del 1528.

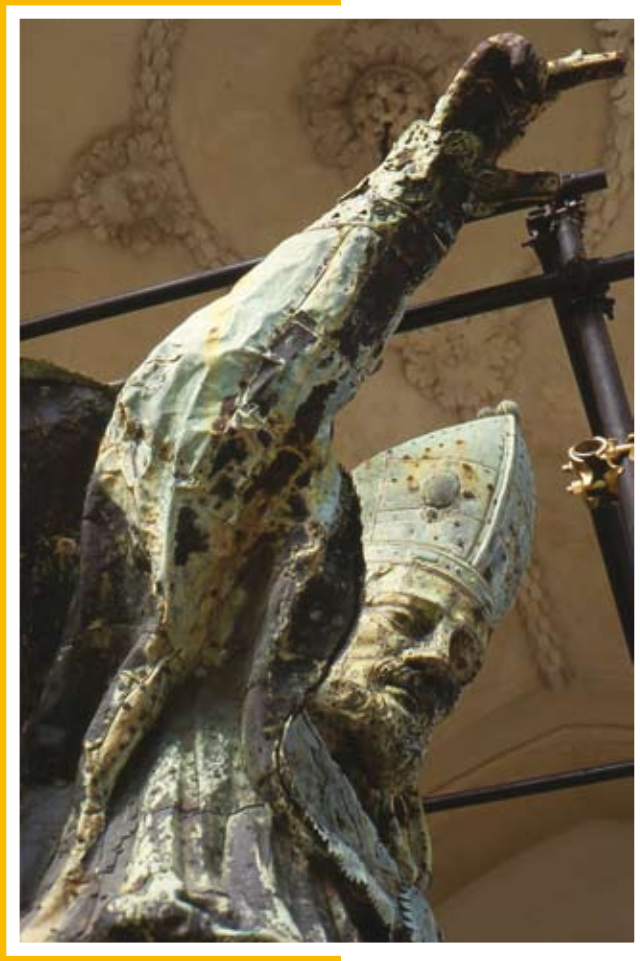
Nel 1684 sono ultimati i lavori per l'erezione della colonna, su disegno e direzione di Giuseppe Zimbalo.
Confrontando i dati dimensionali della prima statua di S. Oronzo (bruciata nel 1737) con quelli degli altri elementi che originariamente componevano l'intero monumento, risulta che l'altezza del santo (16 palmi) era il doppio dell'altezza dello zoccolo e delle quattro statue che ne ornavano gli angoli, ben proporzionata all'intero fusto della colonna (80 palmi).


1
2
S
R
T

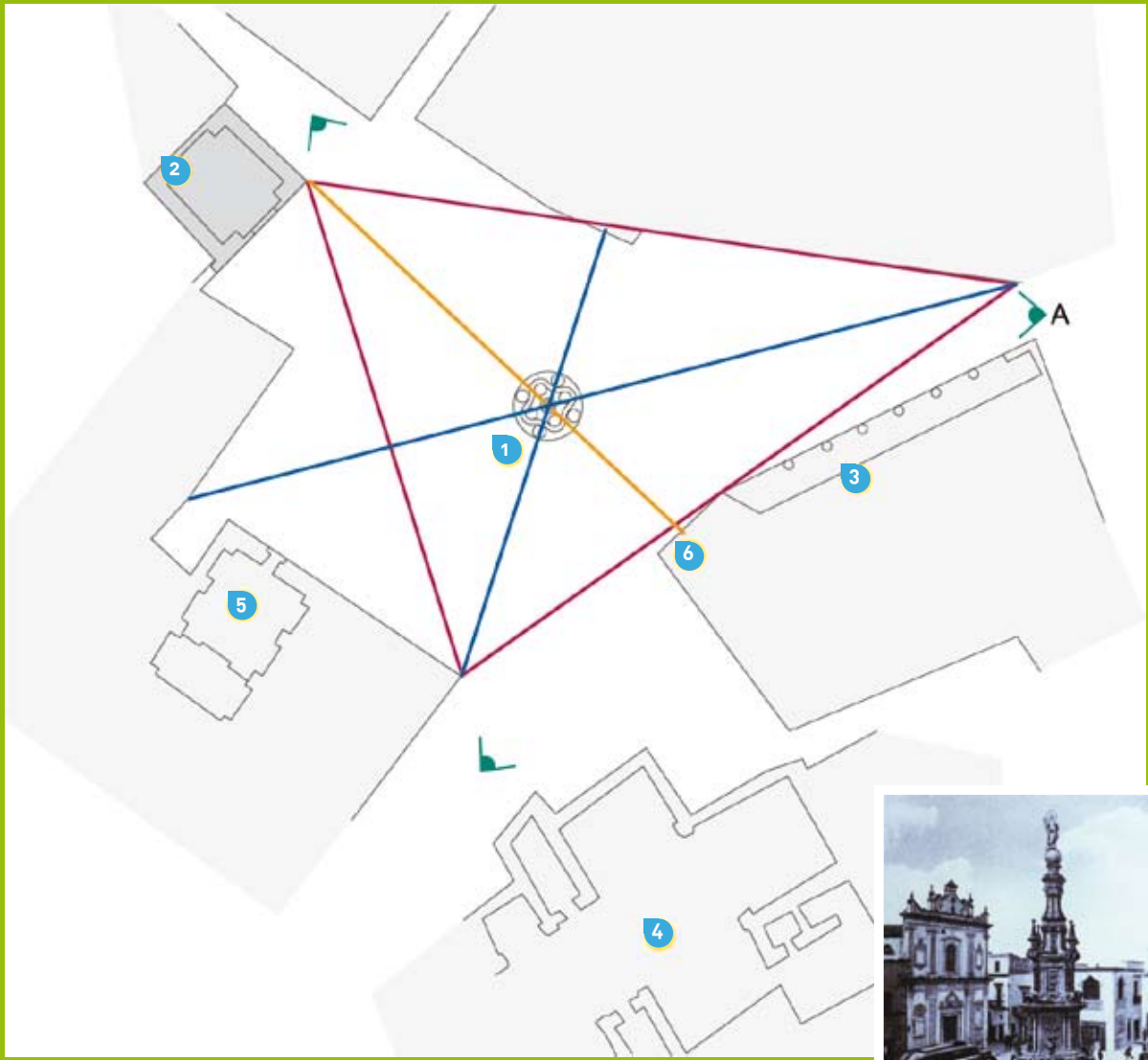


È interessante notare come nel contratto stipulato tra Zimbalo e l'Università di Lecce si precisi che la colonna debba esser collocata "in mezzo la piazza": tale volontà di centralità sembra riguardare però la sola area trapezoidale settentrionale, al centro della quale è innalzata la colonna.
In realtà l'esclusione dell'area ellittica dall'idea di "piazza" è solo apparente: la statua volge le spalle all'"isola dei Veneziani" e al lato settentrionale dello spazio pubblico, ma il santo impartisce la benedizione rivolto a sud, dove sono posizionati nel corso del tempo i vari elementi di arredo urbano (fontana, statua di Carlo V, basamento per statua di Ferdinando IV etc.). Calvesi e Manieri Elia sottolineano l'originaria posizione eccentrica della colonna rispetto all'ellisse dell'anfiteatro, generatrice dell'andamento degli isolati che prospettano sulla piazza: la posizione del santo non è al centro dell'ellisse e nemmeno sul perimetro, e ciò è interpretato come segno "di una composizione urbanistica, volta alla ricerca di un equilibrio dinamico e restia ad ogni assialità. Essa dimostra (...) la coscienza dell'unità spaziale tra la piazza tradizionale e quella ellittica che (...) si integrano in uno spazio continuo", tardivamente raccordato dal recinto rettangolare allineato lungo l'asse nord-sud, lungo ed entro il quale sono posti i monumenti della piazza

1
2
3
4
5
6
7
8



Il XVIII secolo sancisce il progressivo declino dell'influenza economica e del prestigio sociale della comunità veneta. Nel 1797 la visita a Lecce di Ferdinando IV è il pretesto per l'avvio di un processo di ridisegno dello spazio pubblico, nel tentativo di conferirle un assetto "nuovo e decoroso": tra demolizioni e allineamenti di facciate viene realizzato il piazzale rettangolare, prima figura regolare inscritta all'interno della piazza ed elemento di raccordo tra le due aree dello spazio pubblico.
Il piazzale è al contempo luogo di "raccolta" di monumenti e sito nel quale si concentrano e dispongono le strutture necessarie all'espletamento di molte attività cittadine, dalle bancarelle per il mercato bisettimanale agli apparati effimeri allestiti durante le feste religiose e civiche.
Nel corso dell'Ottocento i ritrovamenti sporadici e fortuiti di strutture del sepolto anfiteatro si alternano a parziali demolizioni di edifici in nome di un'imperante volontà regolarizzatrice di spazi e facciate, con una particolare attenzione rivolta alla zona a più diretto contatto con la nuova espansione extraurbana sul lato sud-orientale, in prossimità di piazza delle Erbe. Si compie quindi in un secolo il processo di ridisegno della piazza attraverso demolizioni parziali, tagli di sporgenze e mascherature dei residui delle antiche case con nuove facciate omogenee, operazioni culminanti a fine secolo con l'abbattimento dell' "isola del Governatore". Sulle aree risultanti sono erette la sede leccese della Banca d'Italia e palazzi privati, conseguendo un duplice vantaggio: la demolizione risponde pienamente ai decantati ideali di "pubblica igiene" e di "decoro urbano", e si amplia con forma "euritmica" e "veramente estetica" il retrostante slargo antistante la chiesa di S. Chiara.
Durante i lavori affiorano dal terreno ruderi appartenti a un edificio romano, identificato successivamente come anfiteatro; il settore riportato alla luce è limitato a una porzione del portico esterno racchiusa in un recinto a "L". La parte meridionale dello spazio pubblico presenta un volto nuovo, derivante sia dall'allineamento dei fabbricati lungo lo stesso fronte, sia dal rifacimento dei prospetti dei blocchi che hanno subìto il taglio delle parti sporgenti: un fronte edilizio elegante e unitario, nobilitato dalle "antichità romane" chiuse nell'antistante recinto.
Completato il processo di regolarizzazione planimetrica dell'invaso, la volontà di rendere omogenei i fronti di differenti architetture coinvolge anche facciate di edifici in precedenza non interessati da tagli urbanistici. Il prospetto dell'"isola dei veneziani" è oggetto di lavori tendenti a cancellare i segni più tangibili della presenza mercantile veneta e degli antichi apparati decorativi di facciata, rimossi a favore di prospetti anonimi e privi di rilevanti connotazioni, simili ai nuovi prospetti sul lato opposto della piazza. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento il fronte dell'isolato viene privato di colonne angolari, paraste e stemmi araldici; le arcate del portico sono ribassate per uniformità, i caratteristici finestroni a sesto acuto del primo piano sono ridotti uno dopo l'altro ad aperture rettangolari e infine l'edificio è frammentato con sopraelevazioni che rompono l'unitarietà formale degli antichi prospetti. Tra il 1935 ed il 1937 due regi decreti approvano i piani esecutivi per consentire un maggiore scoprimento dell'anfiteatro e la conseguente formazione di una nuova piazza a nord della precedente, demolendo alcune tra le più significative testimonianze storiche. Sul lato occidentale è edificato il palazzo dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, dotato al piano terreno di una galleria porticata. Anche i nuovi edifici, progettati come sedi di banche e uffici, presentano portici rivolti verso la piazza in omaggio al "secolare carattere mercantile dello spazio cittadino".



SCHEMA PROGETTUALE

0 5 10 15 20 25

"Nel fine di questa strada si trova la piazza che è veramente magnifica anzi che no.Di poco falla, ch'ella non sia triangolare equilatera(...) e in tutti gli angoli vi sono tre strade principali(...) la strada, ch'è nell'angolo(...) è da tutti,e due i suoi lati piena di botteghe di varie arti, e nel fin di questa, la quale è diritta,(...) sta posta la Chiesa Cattedrale".

G.B. Tafuri, 1848

- ASSE PROGETTUALE
- ASSE PROGETTUALE
- ASSE PROGETTUALE
- PUNTI DI VISTA
- 1 GUGLIA (1769)
- 2 SEDILE (XVI sec.)
- 3 PALAZZO PRETURA (XVIII sec.)
- 4 CHIESA S.DOMENICO (XVI-XVIII sec.)
- 5 CHIESA S.TRIFONE (XVIII sec.)
- 6 TORRE CIVICA DELL'OROLOGIO (XVIII sec.)

Il 20 febbraio 1743 un forte terremoto sconvolge Nardò: molti edifici privati e pubblici sono gravemente danneggiati, ed in ricordo di tale avvenimento e come ringraziamento per lo scampato pericolo, al centro di piazza *delle Legne* o di S. Eligio (in seguito piazza Salandra) i neretini innalzarono dal 1765 al 1769 una guglia dedicata all'Immacolata Concezione, realizzata a base ottagonale in blocchi di carparo su cinque ordini rastremati.
La guglia è classificabile nel gruppo delle strutture votive erette nel Salento dalla metà del XVII secolo: si colloca quindi nella tradizione delle colonne innalzate da Giuseppe Zimbalo a Lecce per S. Oronzo ed a Presicce per Sant'Andrea, per quanto formalmente deriva direttamente dai modelli napoletani di matrice o gusto fanzaghiano.

FICERIA

Posta al centro della piazza principale, area derivante dalla confluenza dei tre assi maggiori della viabilità urbana, la guglia dell'Immacolata crea un nuovo assetto scenico della piazza, sulla quale prospettano i quattro edifici piu' importanti: il Sedile, il Municipio, la chiesa di San Trifone e la facciata laterale della chiesa di San Domenico. L'altezza del monumento tende a diminuire, con la propria verticalità, la disarmonia dimensionale esistente tra il palazzo del Municipio e la facciata del Sedile, stabilendo così un equilibrio architettonico dell'insieme; quindi l'erezione della guglia svolge anche una precisa funzione di riqualificazione del tessuto urbano, con interventi urbanistici attuati in questo periodo in molti centri di Terra d'Otranto, tendenti ad una riqualificazione architettonica e monumentale dei maggiori centri.

Non casuale risulta infine posizione della statua della Vergine, che guarda verso via Vittorio Emanuele, asse che collegava fino alla fine del secolo scorso la piazza con la porta San Paolo.
I principali punti di osservazione della guglia si collocano presso i tre accessi in piazza e ciò è confermato anche dall'iconografia storica, che privilegia come punto di vista la via Vittorio Emanuele, verso cui è rivolto lo sguardo della Madonna. Una descrizione ottocentesca testimonia la centralità anche simbolica della guglia nella piazza triangolare: "(...) L'altra strada (corso Vittorio Emanuele) del suddetto atrio della porta (porta S.Paolo) sta quasi dirimpetto alla medesima a man destra, è larga e lunga (...) Nel fine di questa strada si trova la piazza, ch'è veramente magnifica anzi che no. Di poco falla, ch'ella non sia triangolare equilatera...e in tutti e tre gli angoli vi sono tre strade principali".

STOP

Lequile, piccolo centro alle porte di Lecce, può essere assunto a modello di un abitato che conosce un forte incremento demografico ed edilizio fra XVI e XVIII secolo, sviluppando un centro storico di estremo interesse per le testimonianze di emergenze architettoniche come per la conservazione di un tessuto minuto che oggi viene chiamato "barocco minore", composto da case a corte, palazzi gentilizi, edifici di culto e cappelle, guglie e colonne votive.

Oronzo Rossi, scultore e sindaco di Lequile alla fine del Seicento, nel 1694 scolpisce la guglia a sezione triangolare sormontata sulla sommità dalla statua di S. Vito, patrono del luogo ai cui piedi è riprodotto un simbolico modello di Lequile: anche qui la derivazione stilistica della guglia è dagli esempi napoletani.

L'apparato ornamentale anticipa in questo caso stilemi e soluzioni proprie del successivo tardobarocco, ma la funzione dell'elemento verticale è di ordinare lo spazio urbano, mediare le altezze dei vari edifici che prospettano in piazza e costituire nel contempo una cerniera con la futura espansione dell'abitato.

La nuova piazza triangolare si qualifica come fulcro dell'espansione a nord dell'abitato: si tratta in realtà della regolarizzazione dell'antico slargo antistante il castello. Tutta l'area nel XVIII secolo viene interessata da un totale ridisegno, nei prospetti degli edifici come nell'introduzione di nuovi elementi architettonici, fra i quali la guglia di S. Anna.

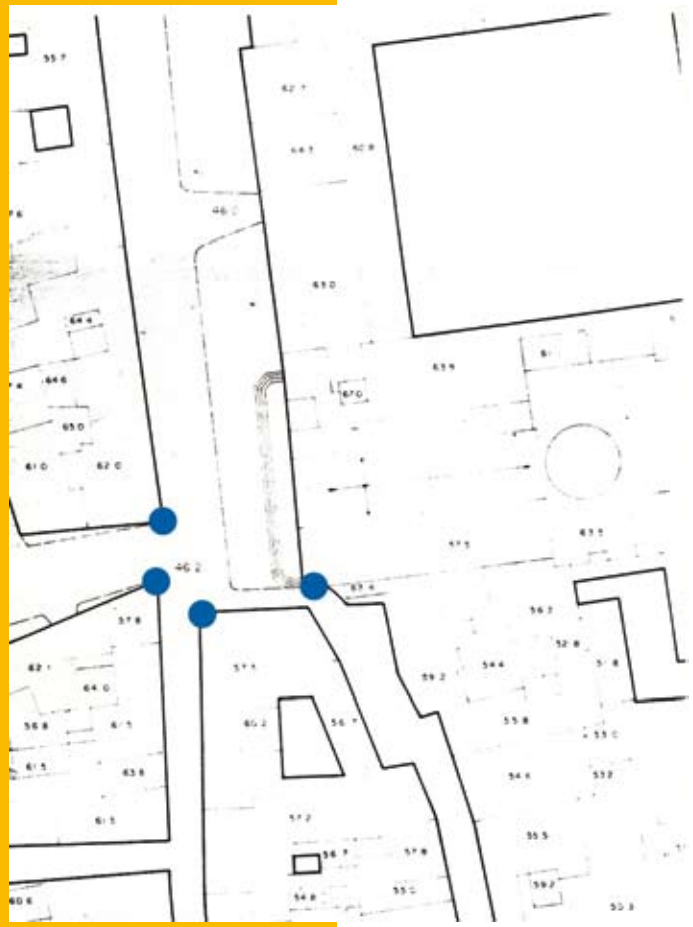
Il lato principale della piazza è occupato dal Palazzo Baronale, eretto come struttura difensiva ai margini dell'abitato e trasformato in residenza feudale nel XVIII secolo, in adiacenza ad un altro imponente palazzo nobiliare, ridisegnato anch'esso nel Settecento.

La guglia, ad ordini sovrapposti su base ottagonale, viene innalzata nel 1781 al centro della piazza su modello delle guglie barocche napoletane, quasi a voler sottolineare la nuova direttrice di espansione dell'abitato presenta la statua sulla sommità rivolta non verso l'abitato, bensì in direzione dell'antistante chiesa *extramoenia* di S. Anna.

Tra Sei e Settecento numerose colonne punteggiano gli angoli di edifici innalzati precedentemente, ed anche quando l'erezione è coeva alla costruzione di un palazzo, l'elemento angolare sembra mantenere un'indipendenza dimensionale, formale e linguistica, tendente alla ricerca di un rapporto con la strada e con le visuali, più che con il palazzo di cui è parte.

La colonna angolare barocca si sviluppa e si qualifica quindi come elemento architettonico in grado di espletare funzioni di volta in volta emblematiche, onorarie o di arredo urbano, evidenziando particolari punti di un asse viario o sottolineando le tappe salienti di un percorso cittadino.
Più difficile appare la lettura della dislocazione dei numerosi elementi angolari presenti a Lecce con varie forme e soluzioni, ed una chiave di interpretazione potrebbe forse derivare dalla correlazione con alcuni percorsi urbani privilegiati o particolarmente importanti, processionali e civili.
È evidente infatti una concentrazione negli isolati ad est di piazza Duomo e nelle aree a ridosso dell'asse di via Prato, collegamento diretto tra porta Napoli e piazza S. Oronzo nella città preottocentesca: entrambi assi consolidati di percorsi processionali.

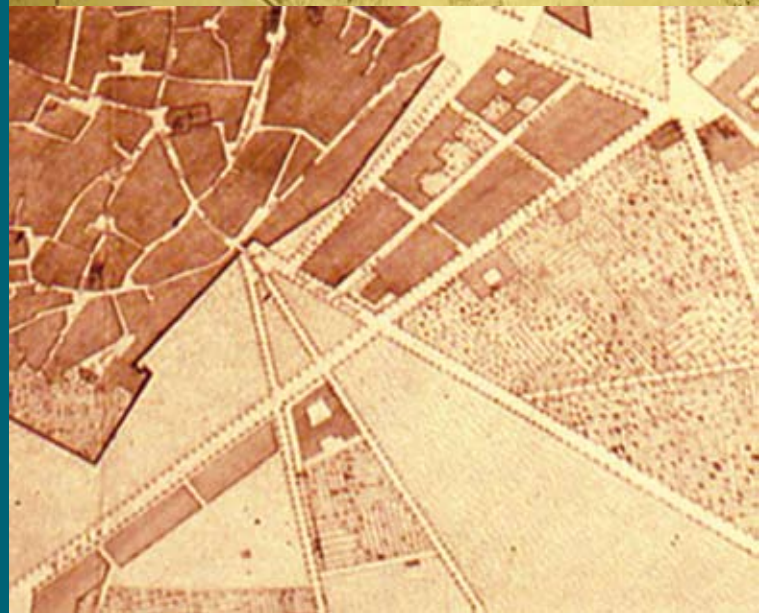
Il "sistema" di soluzioni angolari trova un'altra applicazione nello slargo retrostante l'esterno del transetto del Duomo di Lecce dove tre diverse colonne in angolo, ognuna sormontata da uno stemma araldico, sottolineano punti chiave dello spazio stradale.



In alcuni slarghi delle strade, più che nelle piazze, l'addensamento di elementi angolari che si fronteggiano è tale da creare dei "sistemi" di soluzioni angolari che dialogano con lo spazio urbano, anche ridotto, sul quale prospettano: come nella definizione dello spazio su cui affaccia la facciata principale di S. Croce ed all'esterno dell'abside del Duomo a Lecce.

Nei centri salentini gli elementi angolari, meno numerosi di quelli presenti nel capoluogo, non sottolineano le emergenze architettoniche, ma sono dislocati in punti chiave del tessuto urbano: di volta in volta, la definizione dell'angolo urbano assume le forme di una parasta sormontata dall'arme nobiliare, di una colonna votiva o semplicemente di una nicchia che contiene una statua sacra.

PIANTA
DELLA CITTÀ
DI
LECCE



Negli anni immediatamente successivi l'Unità d'Italia l'area all'esterno di Porta S. Biagio a Lecce assume una particolare rilevanza per il ruolo di cerniera tra la città murata e la prima espansione *extramoenia*, attuata con il gruppo di isolati che prende il nome di "borgo Lupiae".

Si tratta di un'area che già in passato aveva espresso un'alta valenza, in quanto inizio del viale "attrezzato" che conduceva alla quattrocentesca Torre del Parco ed ai suoi giardini; a fine Ottocento la zona prenderà il nome di "piazzza Libertini" e sarà caratterizzata da un impianto urbanistico basato su un tridente viario i cui assi conducevano alla Torre, al paese di Lizzanello (poi al nuovo ospedale), a Maglie e S. Maria di Leuca.

Le medesime aree saranno le prime ad essere lottizzate a privati, con l'erezione di eleganti ville sul tracciato delle mura in via di demolizione: una delle prime è la villa del Senatore Tommaso Martini, in stile neomoresco (1887), eretta nella zona più bella e salubre della città, frequentata nelle passeggiate e ricca di rigogliosi giardini (il viale antistante porta S. Biagio recava il nome di "viale degli Orti").

32

PIAZZA D'ITALIA
LECCE

Un momento importante per il nuovo assetto degli spazi verdi nella zona del Parco sarà alla fine del secolo la progettazione di piazza Libertini.
L'erezione nel 1892 della statua al patriota salentino Giuseppe Libertini è seguita dalla sistemazione a giardinetto pubblico dell'area circostante, posta in continuità visiva con il verde di proprietà privata delle zone contigue. La statua dedicata all'eroe locale, simbolo di patrie virtù esemplari per le nuove generazioni, fa parte integrante del più generale programma tardottocentesco di diffusione capillare di aiuole e piccoli giardini attorno agli erigendi monumenti dedicati a personaggi di politica e storia per lo più locale, da indicare ad esempio di virtù morale e civile: un aspetto significativo del "progetto" di decoro urbano dell'Italia post-unitaria.

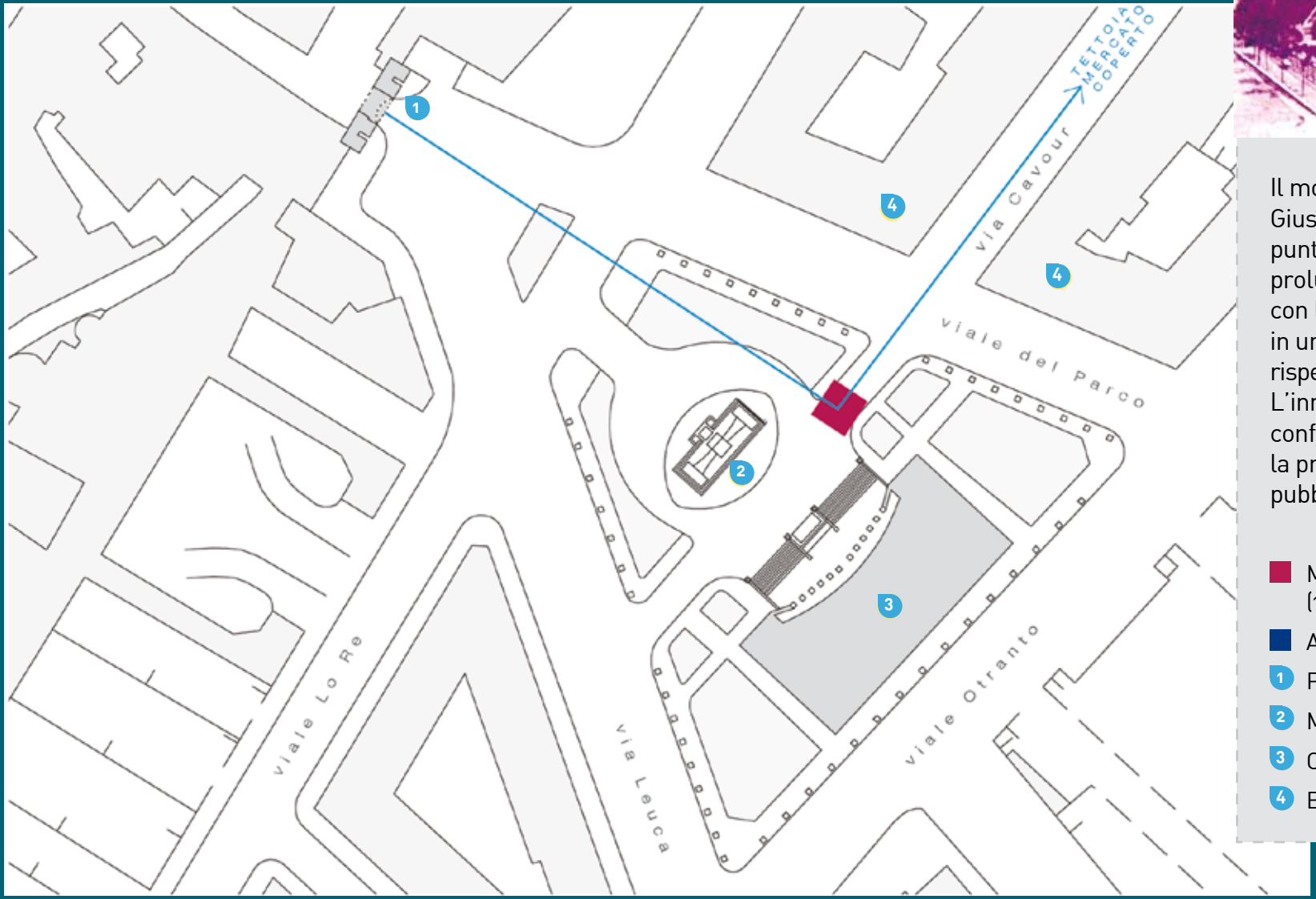
Il monumento ai Caduti è posto in asse con la Casa del Mutilato, che chiude prospetticamente la piazza e funge da fondale scenico a chi esce dalla città da Porta S. Biagio o ne percorre i viali, seguendo la passeggiata su viale degli Orti.

Eretta nel 1928, la Casa si struttura su un impianto "avvolgente" ad esedra nella parte centrale (intesa come la parte più rappresentativa dell'edificio), che ne connota il prospetto principale aperto a fronte della porta urbica; il progetto architettonico appare impostato a criteri tardottocenteschi, in parte debitori a certa architettura viennese dei decenni precedenti, all'epoca ancora visti come gli unici in grado di tradurre ideali di simbolicità e monumentalità.

36

PIAZZA D'ITALIA
LECCE

Intorno alla metà degli anni Venti del Novecento, il monumento a Giuseppe Libertini viene trasferito in piazza delle Poste; al suo posto il 28 ottobre del 1928, sesto anniversaio della Marcia su Roma, è inaugurato il monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale e della guerra libica, opera di Eugenio Maccagnani.
Strutturato come un blocco troncopiramidale fiancheggiato alla base da ali con le lapidi contenenti i nomi dei Caduti, il Monumento richiama nell'insieme una grande ara votiva a scala urbana; al centro della composizione ed alla base dell'obelisco, la parte scultorea è un'allegoria in bronzo della patria che depone rami di quercia e di alloro sulla base dell'obelisco, sormontata da una sfera in vetro rosso al cui interno arde simbolicamente la fiamma eterna, rendendo un eterno e silenzioso omaggio ai retrostanti nomi dei militi.

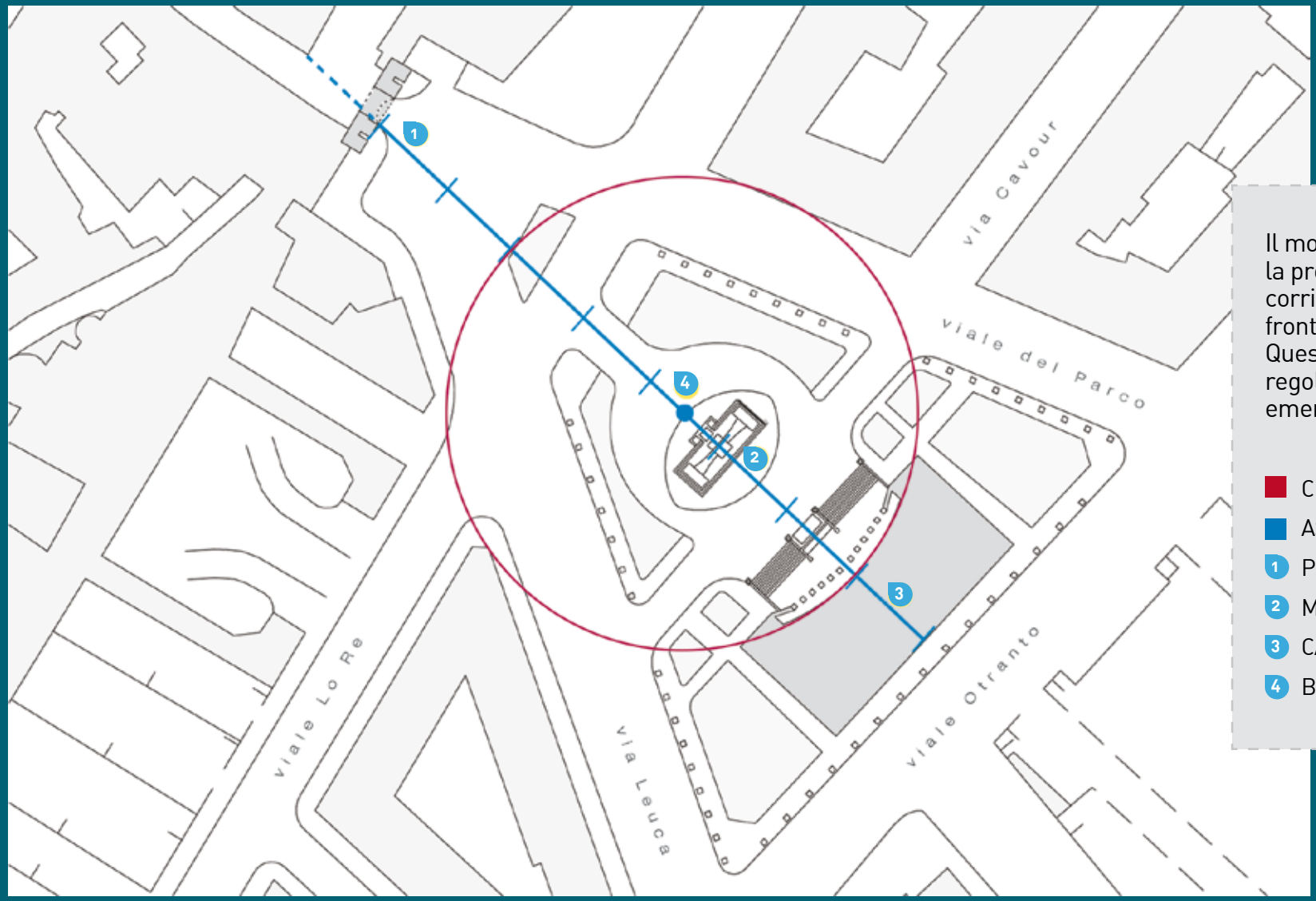


Il monumento al patriota Giuseppe Libertini è posto nel punto d'intersezione del prolungamento di via Cavour con l'asse di porta San Biagio in una posizione non centrale rispetto al perimetro del giardino. L'innalzamento di quest'opera conferisce allo slargo fuori porta la prima connotazione di luogo pubblico.

- MONUMENTO A G. LIBERTINI (1892)
- ASSI PROGETTUALI
- 1 PORTA SAN BIAGIO
- 2 MONUMENTO AI CADUTI
- 3 CASA DEL MUTILATO
- 4 BORGO LUPIAE (1880)

SCHEMA PROGETTUALE 0 5 10 15 20 25

Tra il 1892 e il 1893 il comune di Lecce risistema il "piazzale" antistante porta San Biagio innalzando il monumento al patriota liberale Giuseppe Libertini, opera di Eugenio Maccagnani.
Tale monumento è posto nel punto di intersezione del prolungamento di via Cavour con l'asse di porta san Biagio: la posizione non è centrale rispetto al perimetro del giardino, ma è in asse con la nuova struttura del vicino mercato coperto, realizzato dopo pochi anni.
L'innalzamento di quest'opera conferisce allo slargo fuori porta la prima connotazione di luogo pubblico attrezzato a verde, che si apre percorrendo una delle più belle passeggiate lungo i viali *extramoenia*, e l'intervento si qualifica nel complesso come una riuscita "cerniera" urbanistica tra la città vecchia e la nuova espansione.



Il modulo di base che determina la progettazione della piazza corrisponde allo sviluppo frontale di porta San Biagio. Questo modulo (50 palmi) regolarizza i rapporti tra le emergenze edilizie della piazza.

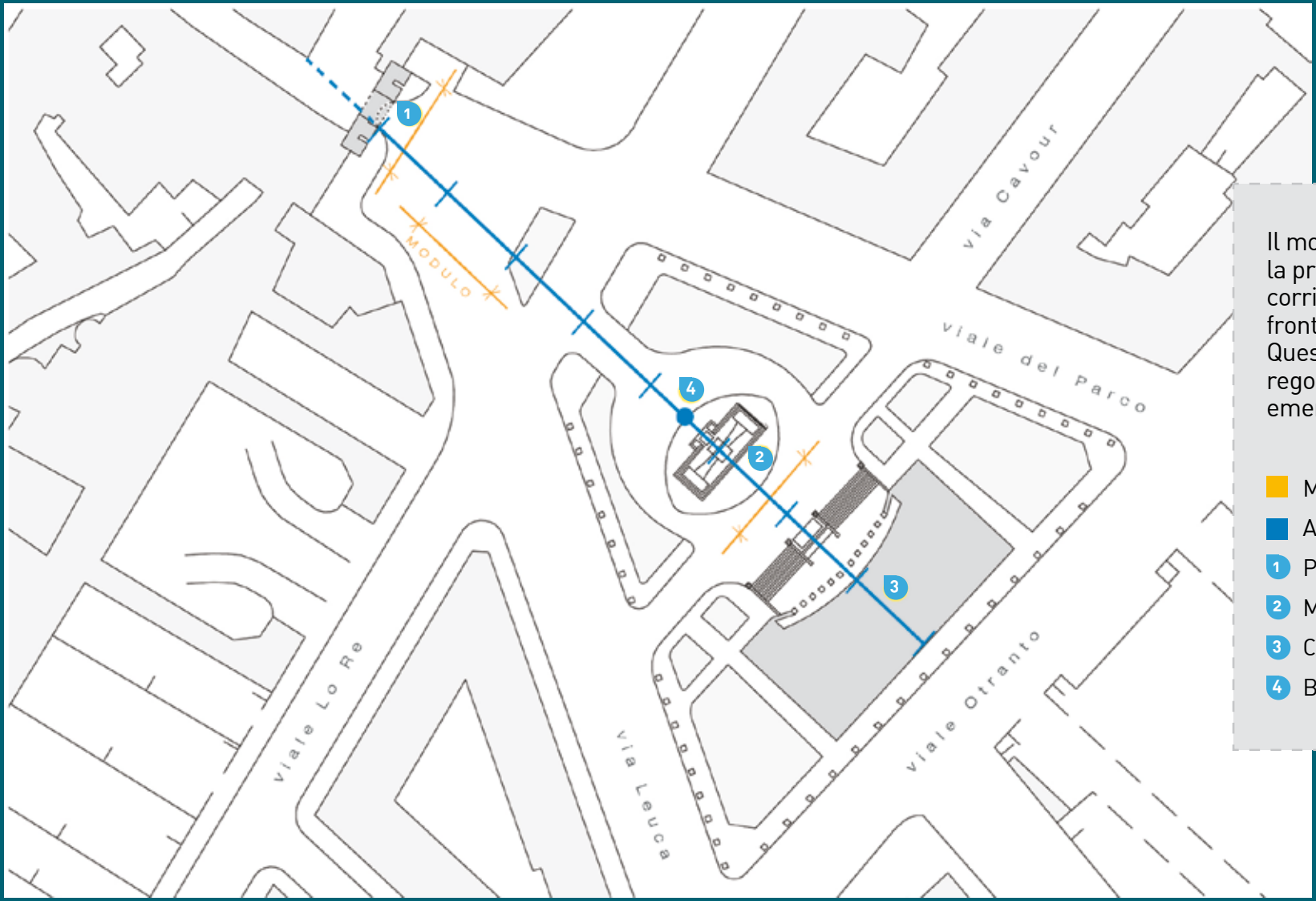
- CIRCONFERENZA
- ASSE PROGETTUALE
- 1 PORTA SAN BIAGIO
- 2 MONUMENTO AI CADUTI
- 3 CASA DEL MUTILATO
- 4 BARICENTRO DELLA PIAZZA

SCHEMA PROGETTUALE

0 5 10 15 20 25

Il complesso Casa - Monumento viene concepito secondo un progetto unitario che tiene in dovuto conto sia la più importante emergenza architettonica preesistente, ovvero Porta S. Biagio, sia la nuova situazione urbanistica creatasi a seguito dell'intersezione fra il Viale degli Orti ed il tridente viario.

L'asse mediano della composizione Monumento - Casa del Mutilato è direttamente collegato con la Porta; lungo di esso è rintracciabile il centro geometrico per la progettazione ed il dimensionamento dell'edificio e della sua parte più rappresentativa, individuata nell'esedra colonnata, e per il posizionamento del complesso, centrato rispetto agli isolati di nuova costruzione che affacciano sulla piazza.



Il modulo di base che determina la progettazione della piazza corrisponde allo sviluppo frontale di porta San Biagio. Questo modulo (50 palmi) regolarizza i rapporti tra le emergenze edilizie della piazza.

- MODULO PROGETTUALE
- ASSE PROGETTUALE
- 1 PORTA SAN BIAGIO
- 2 MONUMENTO AI CADUTI
- 3 CASA DEL MUTILATO
- 4 BARICENTRO DELLA PIAZZA

SCHEMA PROGETTUALE

0 5 10 15 20 25

L'asse mediano della progettazione del complesso Monumento - Casa del Mutilato appare strutturato sulla ripetizione di un modulo dimensionale, che corrisponde in realtà allo sviluppo frontale del prospetto di Porta S. Biagio (50 palmi): un modulo in grado di scandire le tappe salienti della composizione, di segnare l'ingombro della massa del Monumento, ed infine di determinare la conclusione della composizione sul retrostante Viale Otranto.

Si confrontino a solo titolo esemplificativo alcune espressioni della devozione popolare e della religiosità vissuta dai cittadini, ieri e oggi: in passato erano l'estrema varietà formale, dimensionale e cromatica delle edicole sacre sparse nei centri storici e delle statue poste sulle colonne angolari (che assumono valenza anche di elementi di arredo urbano), oggi domina la proliferazione di statue identiche, realizzate in materiali più economici.

La serialità si riflette anche nella produzione e nei materiali della devozione religiosa, anch'essa di tipo globalizzata ed indifferente al contesto. Al contrario, in passato i materiali e le tradizioni figurative, decorative e costruttive costituivano un *imprimatur* unico e ben riconoscibile a seconda delle varie aree geografiche, all'interno dell'obbedienza e della necessaria rispondenza a precisi canoni imposti dall'iconografia cattolica, comunque fedele a modelli consolidati e ripetutamente pubblicati.

Senza timore di incorrere in accuse di un anticlericalismo iconoclasta, si rende necessaria una maggiore attenzione al contesto in cui si vuole collocare una statua o un altare. In ultimo si tratta di riscoprire il concetto di *genius loci*: il luogo non è un contenitore anonimo in cui collocare indifferentemente il simulacro scelto dalla devozione religiosa, ma deve suggerire vere e proprie considerazioni di carattere anche progettuale.
E ciò a partire dall'ubicazione, per arrivare a determinare materiali, forme, rapporti tra i vari elementi (la statua, l'altare, i vasi per fiori, le sedute, la pavimentazione, gli elementi di bordura e recinzione, etc.) che contribuiscono nell'insieme a disegnare uno spazio che sarà anche punto di aggregazione sociale.
Questo non vuol dire contrastare iniziative di espressione devozionale, bensì rivalutarle e affrancarle da una banale omogeneità di forme e materiali, che finisce per svilire i contenuti e la forza espressiva che questi messaggi sempre contengono.

50

PIAZZALE SANTUARIO
SANTA MARIA DI LEUCA

L'applicazione delle norme basilari di euritmia e di buona architettura può evitare, tra l'altro, la frequente grottesca sproporzione tra statue odierne e preesistenti contesti o, più semplicemente, rispetto ai basamenti dei nuovi simulacri religiosi: si veda ad esempio la piccola statua della Vergine (metà sec. XX) collocata sulla seicentesca colonna del piazzale del Santuario S. Maria *de Finibus Terrae a Leuca*.

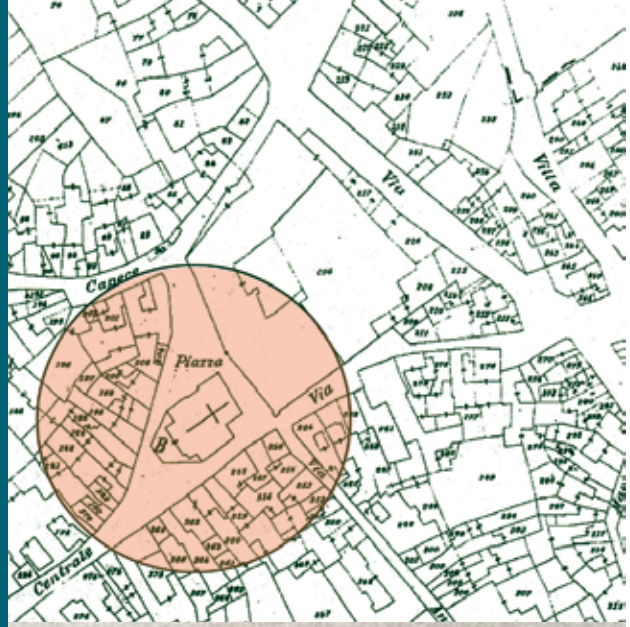
IO SONO

L'opera scultorea nota con il nome di "Ruota della Pace" è stata collocata in un piazzale lungo viale De Pietro a Lecce, dopo un dibattito nato attorno alla migliore ubicazione per la grande scultura. In realtà la scelta del sito appare più improntata sull'immediata disponibilità di un'area libera, scarsamente frequentata e contornata da anonimi e grigi edifici moderni per il terziario; una zona posta a ridosso di un'arteria stradale ad alto scorrimento veicolare, al cui interno la Ruota si pone in modo assolutamente casuale.
Le conseguenze più visibili di tale scelta sono in primo luogo l'illeggibilità della trama, che si svolge all'interno della circonferenza, recante i dieci comandamenti: lo sfondo del retrostante prospetto dell'edificio vanifica ogni sforzo di chiara percezione, che sarebbe stata invece sublimata - ad esempio - da uno sfondo a cielo aperto.
In secondo luogo, è del tutto incomprensibile la lettura di elementi dall'alto significato simbolico come la centrale porta, metaforico momento di passaggio da una realtà terrena ad una più spirituale: nell'attuale collocazione, l'occhio che traguarda verso la piccola porta - che sembra invitare all'attraversamento - riesce ad inquadrare solo alcuni esercizi commerciali dell'anonimo prospetto del già citato retrostante palazzo.

Il caso di piazzetta Castromediano a Lecce può essere assunto a simbolo del difficile e spesso irrisolto problema che nasce nel momento in cui testimonianze archeologiche, spesso sepolte al di sotto di poche decine di centimetri, vengono alla luce nel corso di interventi di ripavimentazione urbana, di creazione di sottoservizi o altro.
La questione pone diversi interrogativi, e la frequenza di tali rinvenimenti (ovvia se si considera la storia e lo sviluppo della città di Lecce) porta sempre più spesso a chiedersi quale peso debbano avere le preesistenze archeologiche nel quadro di un centro storico strutturato e stratificato nelle proprie fasi evolutive e sostitutive. Ovvero se è giusto che determinate porzioni della città storica, espressione di precisi momenti della propria crescita, debbano essere sacrificate per lasciare fisicamente il posto a brandelli di ruderi, testimonianze spesso illeggibili e non contestualizzate di una *Lupiae* sepolta da secoli.
È il caso di piazzetta Castromediano, ma il problema si pone nuovamente in questi ultimi mesi con i rinvenimenti in piazzetta Vittorio Emanuele II: in entrambi i casi, siamo in presenza di due piccole piazze nel centro storico, create in forma regolare nella seconda metà dell'Ottocento con la demolizione di preesistenti edifici. All'epoca venivano definite "squares": tali spazi pubblici prevedevano al centro l'erezione di un monumento scultoreo dedicato ad un patriota locale o al monarca regnante, circondato da aiuole e piccoli giardini con sedute, e sono espressioni di una cultura urbanistica postunitaria che ha tracciato il volto e la prima espansione delle nostre città.
Perché allora cancellare irrimediabilmente questi momenti della città in nome di frammenti archeologici da lasciare in superficie, con interventi non previsti dai vigenti strumenti urbanistici e soprattutto nella totale assenza di un dibattito che coinvolga amministratori, tecnici, studiosi, ordini professionali, archeologi e cittadini?

PIAZZETTA S.
CASTROMEDIANO LECCE

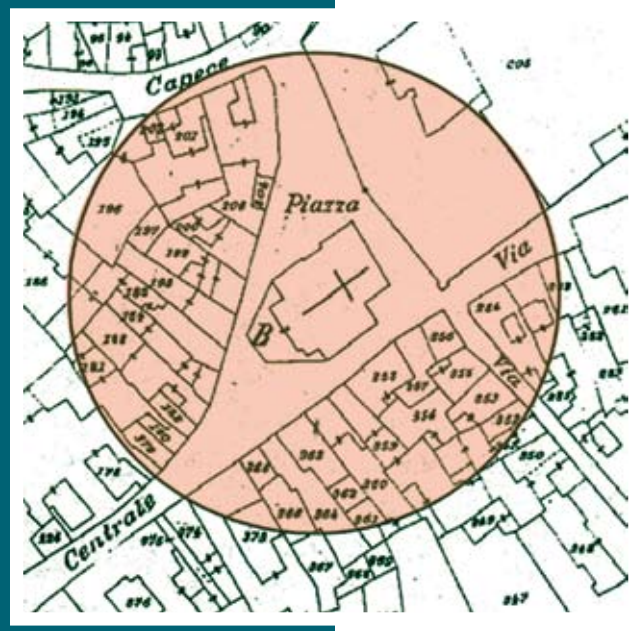
I lavori eseguiti a piazzetta Castromediano sollevano altri legittimi interrogativi, e tutto ciò senza entrare nel merito delle scelte formali adottate per i lucernari che si affacciano su un sottosuolo con ampie stratificazioni che comprendono tutta la storia della città.
Il primo quesito potrebbe riguardare la scelta di ciò che si vuole lasciare visibile: ma nel caso in oggetto si intravedono solo alcuni vani, del tutto insignificanti per un osservatore non archeologo dal momento che si vedono parti di un battuto pavimentale, o un muro in conci, o una scaletta intagliata nel banco roccioso. Curiosamente, proprio l'area corrispondente ad una parte più facilmente comprensibile ad un occhio profano, ovvero una porzione di un frantoio con le vasche lapidee, è coperta da un vetro con strisce sabbiate che - umidità di condensa a parte - ne impedisce comunque la visione.
Il secondo interrogativo riguarda la tecnologia utilizzata: sin dall'inizio l'intervento (come d'altra parte era facilmente prevedibile in base a semplici considerazioni pratiche) ha dimostrato i suoi irrisolvibili limiti, soprattutto per quanto riguarda la continua ed inarrestabile formazione di umidità da condensa sui lati interni dei cristalli dei lucernari, che impedisce con un velo di umidità pressoché costante la visibilità di quel poco che l'osservatore dovrebbe "scoprire".
L'ultimo quesito si ricollega all'interrogativo principale: tutto ciò è necessario, considerato che si opera in un contesto urbano storicizzato e ben definito, che dovrebbe conoscere sforzi conservativi, e non demolitori? Ed è infine questo l'unico approccio possibile al rinvenimento "casuale" di tracce del passato della città?


Capece
Piazza
Via
Centrale
Villa

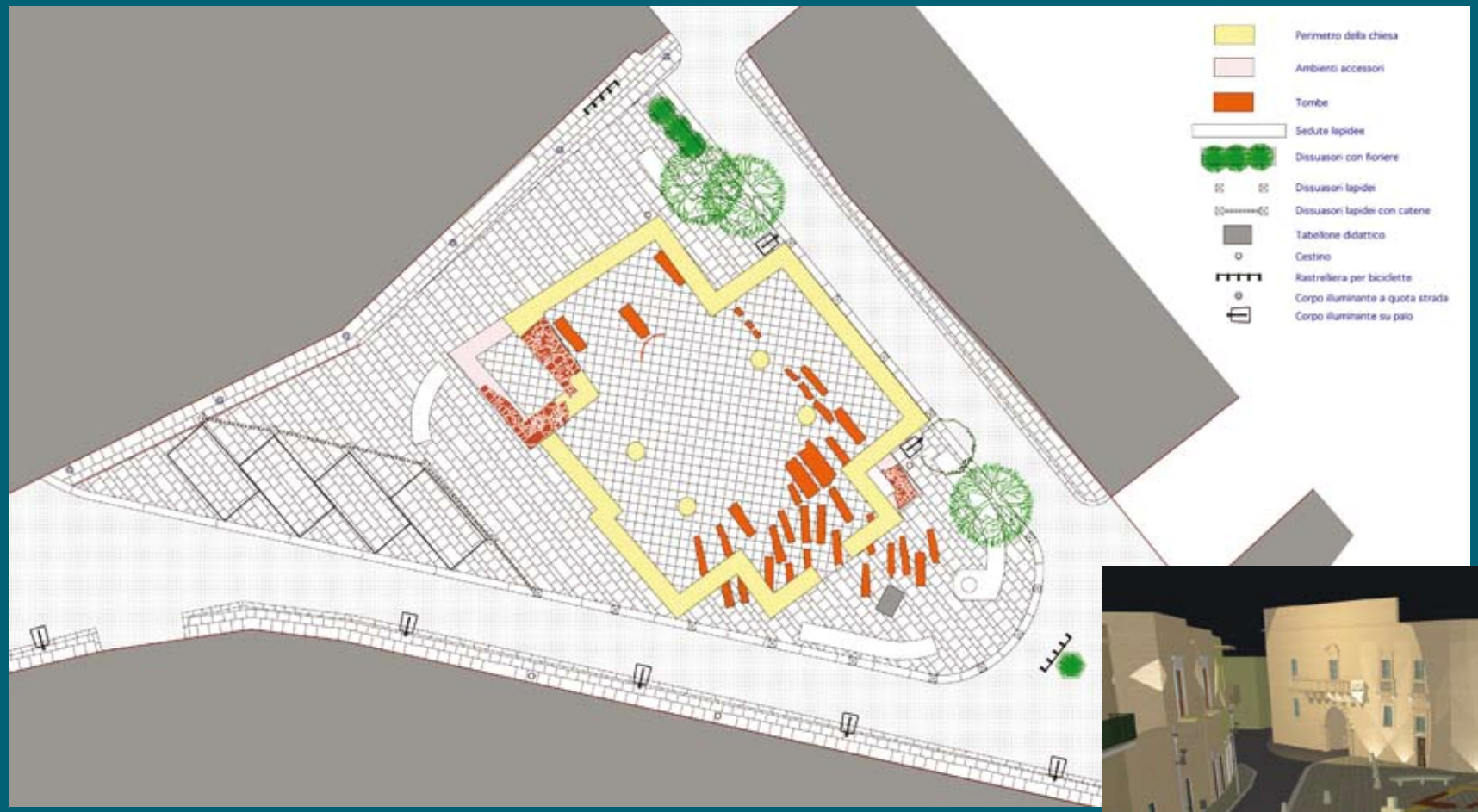
Il progetto Il progetto di ripavimentazione di Piazza Vittoria a Caprarica di Lecce (2003) può offrire alcuni spunti di riflessione per un approccio metodologico progettuale ed operativo che, diversamente da quanto continua ad avvenire sino ad oggi, tenga in preventivo conto le preesistenze archeologiche, esistenti nei centri storici salentini spesso a poche decine di centimetri al di sotto della pavimentazione stradale.
Sino alla metà del Novecento, Piazza Vittoria si configura come il tipico spazio urbano, simbolo del cuore di un piccolo centro abitato, nei pressi del quale si raccolgono contestualmente l'edilizia minuta del tessuto abitativo, e le principali "emergenze architettoniche" che hanno caratterizzato la storia e l'immagine dei nostri centri abitati: la Chiesa Matrice ed il Palazzo Baronale, solitamente ex castello trasformato in residenza feudale.

Nel caso in oggetto la piazza si apriva alla confluenza delle vie di attraversamento dell'abitato ed in posizione baricentrica rispetto alla struttura urbana: un'area piccola per un modesto centro agricolo, corrispondente al sagrato antistante l'antica Parrocchiale, e quindi carica di valenze simboliche e religiose. Un'area piccola ma da sempre, e continua ad esserlo tuttora, luogo di raccolta dei cittadini di Caprarica nei diversI momenti della giornata; e particolarmente significativa, a tale proposito, è l'antica targa in ceramica che ne indica la denominazione, e che recita semplicemente "PIAZZA".
Un'area in cui sino al 1958 si innalzava la Chiesa Matrice dedicata a San Nicola; e la presenza della Chiesa, sebbene interamente demolita, al di sotto del piazzale era ancora viva nella memoria storica degli abitanti.

BAR SPORT


Capece
Piazza
Via
Centrale

Nel 2001 il Comune di Caprarica di Lecce conferiva ai progettisti arch. Andrea Mantovano ed ing. Pantaleo Piccinno l'incarico di procedere alla redazione della progettazione definitiva ed esecutiva dei lavori di "ripavimentazione ed arredo di Piazza Vittoria".
A seguito di saggi conoscitivi - preliminarmente svolti onde confermare l'esistenza di preesistenze al di sotto del piano pavimentale dell'attuale piazza - venivano alla luce sia alcune strutture di fondazione dell'antica Chiesa Parrocchiale di San Nicola, sia un concio lapideo recante su un lato una porzione di affresco raffigurante il volto di un Santo, datato da esperti al XII secolo d.C. e giudicato di pregevole fattura artistica.
In seguito, su indicazione dei progettisti l'Amministrazione Comunale affidava al prof. Francesco D'Andria la direzione scientifica per i lavori di indagine archeologica, da eseguire nell'area della scomparsa chiesa, eseguiti nel corso dell'anno 2002; tali lavori portavano alla luce l'intera area della chiesa ed una necropoli di epoca medievale, oltre ad una quantità di reperti, corredi funerari e frammenti di affreschi di varia grandezza, facenti parte dell'originario corredo pittorico della chiesa (sec. XII-XIII). Il materiale estratto è stato quindi studiato dall'Università degli Studi del Salento, e nel 2003 è stato oggetto di una giornata di studi a Caprarica con l'esposizione dei risultati dello scavo, e la presentazione del progetto di ripavimentazione.
Avendo in tal modo esaurito la fase conoscitiva e di indagine relativa alle preesistenze, in comune accordo con i progettisti l'Amministrazione Comunale decideva di ricoprire lo scavo, data la non opportunità di lasciare lo stesso a cielo aperto, in considerazione soprattutto dell'estensione dell'antica chiesa, che di fatto occupava la quasi totalità dell'area dell'attuale piazza: l'area veniva quindi interamente rivestita di "tessuto non tessuto", interrata a mano con inerti rimovibili e quindi provvisoriamente coperta con un massetto cementizio magro e non armato.
I recenti scavi hanno permesso di retrodatare al XII secolo la fondazione della primitiva chiesa di Caprarica, di dimensioni sensibilmente minori rispetto a quella demolita nel 1958: si trattava infatti di un edificio a navata unica, dedicato a San Nicola (protettore del paese) e preceduto nell'antistante piazzale da una vasta necropoli di epoca medievale scavata nel banco roccioso, le cui tombe più antiche sono orientate lungo l'asse est-ovest.
L'interno della chiesa, chiusa posteriormente da una piccola abside semicircolare di cui si è rinvenuta una traccia nel banco roccioso, era decorato da affreschi di stile ed epoca bizantina, e di ottima fattura pittorica ed artistica: i recenti lavori di scavo hanno permesso di recuperare numerosi frammenti di varie dimensioni recanti figure di santi, decori geometrici e floreali, scritte in alfabeto greco e motivi di vario genere (fasce, cornici, etc.).
Fra il Cinquecento ed il Seicento la chiesa viene ricostruita e ingrandita, utilizzando in parte i materiali lapidei rinvenienti dalla precedente struttura: l'edificio si amplia secondo la figura della croce latina ed ingloba una parte della necropoli medievale precedentemente esterna all'ingresso. Si continuano a tumulare i defunti in tombe all'interno della chiesa, e nel Settecento sono scavati al centro dell'edificio quattro vani con volta a botte, destinati ad ossari.


Perimetro della chiesa
Ambienti accessori
Tombe
Sedute lapidee
Dissuasori con fioriere
Dissuasori lapidei
Dissuasori lapidei con catene
Tabellone didattico
Cestino
Rastrelliera per biciclette
Corpo illuminante a quota strada
Corpo illuminante su palo

Il progetto della nuova piazza Vittoria è stato strutturato sulle risultanze dell'indagine archeologica: all'interno del piano pavimentale in basoli di pietra di Apricena è ricreato il perimetro della scomparsa chiesa, messo in risalto con un diverso tipo di pavimentazione in cocciopesto, così come sono evidenziate - mediante l'uso di differenti materiali - alcune delle tombe facenti parte della necropoli. Il piano pavimentale della piazza si presenta così come un *continuum*, privo di scavi a cielo aperto, permettendo nel contempo la libera fruizione, esclusivamente pedonale, dell'intero spazio e la facile lettura planimetrica dell'ingombro della chiesa scomparsa.
Un'ulteriore differenza fra l'area della chiesa, chiusa da una sagoma evidenziata da materiali e colori diversi, e la restante parte della piazza è posta in risalto dai differenti formati e schemi di pavimentazione della pietra di Apricena: l'interno del perimetro dello scomparso edificio è pavimentato con lastre quadrate e regolari, del formato di cm. 40 x 40, come a simboleggiare il pavimento interno di un edificio, mentre l'area della piazza è ricoperta da basoli di formato diverso, posati in opera secondo un differente orientamento. Basoli disposti "a spina di pesce" segnano infine le due strade carrabili.
Per facilitare la lettura della planimetria della chiesa, si è deciso di semplificare la sagoma di quest'ultima, eliminando i corpi accessori aggiunti in un secondo momento quali la sagrestia, la torre campanaria, etc.; lo stesso dicasi per le tombe, evidenziate sull'intero disegno pavimentale.
Gli arredi previsti erano limitati ad elementi funzionali come sedute lapidee dal disegno semplice basato su linee curve per raccordare anche fisicamente gli angoli della nuova piazza, un tabellone didattico con note storico-artistiche sulla chiesa, rastrelliere per biciclette e fioriere; una piccola e nuova colonna votiva in pietra leccese, ubicata dove era l'antico sagrato della Parrocchiale, avrebbe dovuto segnare la rinnovata consacrazione dello spazio urbano originariamente dedicato al patrono San Nicola.
L'illuminazione doveva essere modulata su tre diversi livelli: illuminazione su palo per garantire il giusto grado di luminosità alla piazza; proiettori con un'ottica a fascio di luce concentrato, per porre in risalto particolari architettonici degli edifici che prospettano in piazza; faretti incassati a quota strada lungo il prospetto del palazzo baronale, per evidenziare il fronte dell'ex castello, naturale e splendida quinta architettonica che chiude scenograficamente e valorizza il lato orientale della piazza.
Il progetto esecutivo prevedeva queste ed altre soluzioni che sono state solo in parte raccolte dalla Direzione Lavori svolta nel 2003-04 dall'Ufficio Tecnico Comunale, con una netta separazione di ruoli tra progetto e realizzazione, peraltro già prevista nell'originaria Delibera di incarico professionale. Motivazioni di ordine economico hanno invece determinato una completa difformità nelle soluzioni formali degli elementi di arredo e di verde, nell'uso dei materiali previsti in progetto e nella scelta dei corpi illuminanti, con un risultato che in definitiva non è di immediata e comprensibile lettura, ed ha poco in comune con il progetto originario.

LA RIQUALIFICAZIONE DELLO SPAZIO URBANO

In tempi recenti è possibile notare riusciti interventi di tipo "artistico" in ambiti urbani con finalità che sono nel contempo didattiche e di segnalazione, come nel caso delle "sentinelle" e di altri interventi attuati intorno al Museo diffuso di Cavallino.

Il Museo diffuso si estende ai margini dell'abitato di Cavallino, a pochi chilometri da Lecce, e comprende un'area archeologica estesa circa dieci ettari - corrispondente a parte dell'antico insediamento - inserita all'interno di quella che è stata definita "un'area di riserva paesaggistica".

Una *silhouette* che traduce in efficaci forme contemporanee la classicità di un guerriero dell'antichità è posto lungo la principale strada di accesso al paese, ed indica con la direzione dello sguardo l'ingresso al parco archeologico.

Altre opere artistiche in metallo segnano un'altra importante tappa del percorso urbano di Cavallino: dopo il guerriero all'altezza dell'ingresso, altre sculture di gusto più astratto sono ubicate sul piazzale antistante l'ex Convento dei Domenicani, oggi sede dell'ISUFI.

FRS • TEKNÈ
PERCORSI DI ARTE URBANA
IN PROVINCIA DI LECCE

Lo scultore Ferruccio Zilli, autore anche delle opere precedenti, realizza a grandezza naturale le sagome metalliche dei guerrieri messapi poste per alcuni mesi del 2007 nella piazza principale di Cavallino: un moderno e fumettistico (ma non per questo meno efficace) modo per portare in piazza alcune icone della storia passata dell'abitato, installazioni temporanee che rimandano direttamente alla visita al vicino parco archeologico.
Rocordiamo che lo stesso Zilli è autore delle sagome di guerrieri messapici realizzati in ferro, su modello di figure rappresentate su vasi di età ellenistica, che si affacciano dalla cinta muraria di un altro parco archeologico, quello di Vaste presso Poggiardo.

Il Museo-parco della Pietra Leccese nasce nel 1992 a Martano con lo scopo di promuovere e valorizzare la cultura della Pietra Leccese, attraverso un itinerario fra opere commissionate a sei noti artisti nazionali ed internazionali; il percorso si snoda fra strade e piazze del centro storico, attuando quindi un vero intervento di "arredo artistico" a scala urbana, realizzato con materiali locali e secondo le tradizionali tecniche di lavorazione.

Gli artisti invitati (tra i quali Fernando De Filippi, Ercole Pignatelli, Enrico Scippa) elaborarono le proprie creazioni in pietra leccese; il materiale lapideo fu scelto in quanto rappresentativo di una caratteristica peculiare del luogo, e le opere furono realizzate da giovani artigiani locali, sotto la direzione degli artisti.

In alcune delle opere presenti a Martano appare più leggibile il dialogo fra la materia lapidea e la natura, fra la realtà e la sua rappresentazione: è il caso dell'intervento di Armando Marrocco, autore di un doppio pannello lapideo che contiene al proprio interno un alto ficus. Le opere di Marrocco, De Filippi e Scippa sono collocate all'interno dei giardini comunali di Martano, ed emerge con evidenza anche la contestualizzazione dell'opera d'arte nel verde: soprattutto nelle opere di De Filippi e Marrocco, ognuna delle quali racchiude al proprio interno un esemplare arboreo.

Il "sandwich" lapideo di Marrocco presenta una duplice faccia: da un lato una coppia di tracce scavate come un negativo, due vuoti i cui steli rimandano ad immagini di vegetali fossili, talvolta presenti all'interno di blocchi in pietra leccese. Dal lato opposto, un'estesa trama di tralci vegetali in lieve rilievo rispetto alla superficie lapidea, una sorta di edera tappezzante da cui emergono solo alcune foglie tinteggiate in vari toni di verde; oltre il bordo del pannello, emerge la chioma del ficus in un serrato confronto fra realtà naturale ed artificio umano.

FRS • TEKNÈ
PERCORSI DI ARTE URBANA
IN PROVINCIA DI LECCE

Una piccola scenografia urbana è il muro creato da Enrico Scippa, simbolo di un limite da abbattere e di un confine da scavalcare, definizione dell'intervento sullo sfondo dei giardini pubblici; superficie ideale per i "writers", da quest'ultimi è stata in realtà sfruttata solo in parte.

Gli interventi risultano strettamente connessi al sito urbano in cui sono collocati: si veda ad esempio la centralità del piccolo tempio di De Filippi o la creazione di Pignatelli, con un vuoto centrale che permette di leggere l'assialità con la strada retrostante.

A distanza di 16 anni, il successo dell'iniziativa presso la cittadinanza appare testimoniato da diversi fattori: accade ad esempio che alcune famiglie che abitano nei pressi delle opere si prendono spontaneamente e gratuitamente cura della loro manutenzione ordinaria, mentre il vandalismo giovanile rispetta le opere recenti, per concentrarsi invece su altri simulacri della statuaria civica, quali il busto dell'incolpevole ministro Grassi, oggetto di un'attività continua che potremmo definire con l'appellativo di "vandalismo selettivo".

Un recente intervento riesce a collocare felicemente un'opera d'arte contemporanea in un contesto storicizzato, nell'ambito di un progetto di ripavimentazione di un antico spazio: si tratta della nuova piazza che fronteggia il Palazzo Ducale a S. Cesario di Lecce.

Il progetto punta sulla piena visibilità del prospetto del monumentale edificio, segnato da una composizione architettonica regolare e simmetrica nelle sue parti costitutive: quindi il piazzale antistante non prevede alcun ostacolo visivo alla piena lettura del prospetto, ma sembra condurre lo sguardo dell'osservatore sul portale d'ingresso e sulla iperdecorata porzione centrale della facciata.

La separazione con la laterale strada carrabile deve essere quindi individuata da un segno forte, ma al tempo stesso discreto e non invasivo dello spazio: è la funzione svolta dalla lineare seduta lapidea che corre sul fianco del piazzale, bordata da aiuole (unica nota di colore) ed interrotta dall'inserimento - altrettanto discreto - della scultura di Aldo Calò.

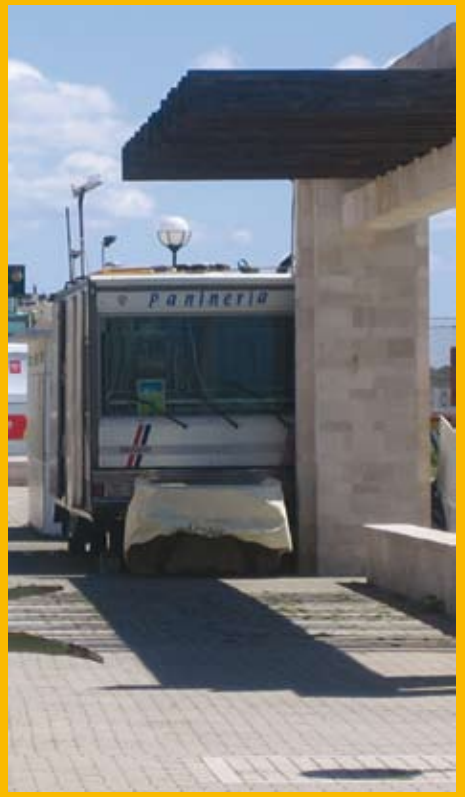
FRS • TEKNÈ
PERCORSI DI ARTE URBANA
IN PROVINCIA DI LECCE

Un sensibile ed innovativo sforzo nella direzione di introdurre l'arte anche in quei contesti che solitamente ne sono privi, è stato attuati in tempi recenti dal gruppo Italgest Immobiliare spa, con sede in Casarano.
In tal senso è leggibile l'introduzione dell'*elemento artistico* in un tabellone altrimenti scarno e piatto: ovvero il cartello di cantiere che, in base alla normativa vigente, illustra i dati tecnici relativi ad allestimento ed esecuzione di un cantiere edile.
Si tratta, a ben vedere, di una struttura dalle grandi ed inespresse potenzialità comunicative: accompagna la vita del cantiere per tutta la sua durata (di rado inferiore a 12 mesi, anzi spesso superiore) e, soprattutto, si tratta di un cartellone di notevole superficie, per una migliore leggibilità ed evidenza rivolto verso lo spazio pubblico.
Ovvero parliamo di un supporto ideale per l'introduzione di nuovi elementi che siano diversi dal nudo elenco dei dati tecnici del cantiere: grande superficie, piena visibilità, esposizione ottimale verso la strada o la piazza. L'idea del gruppo Italgest associa ad un cartello di cantiere un'idea visiva sviluppata da un artista, spesso locale o che comunque elabora temi attinenti alla storia e cultura locali.

FRS • TEKNÈ
PERCORSI DI ARTE URBANA
IN PROVINCIA DI LECCE

Citiamo integralmente il comunicato stampa relativo al "cantiere visivo", felicemente individuato come strumento utile "per la riqualificazione del cantiere edile come supporto di comunicazione e cultura":

"Si inaugura a Casarano il secondo intervento locale de "CANTIERI VISIVI". Un progetto a supporto dell'arte ideato da Italgest che ha stretto una *partnership* con un *team* di artisti e strateghi dei Media tutti di rigida provenienza pugliese.
Il progetto intende riqualificare l'immagine esterna dei Cantieri Edili trasformando i Cartelloni Anagrafici, appesi alle impalcature, in Spazio per le Arti Visive.
Le prime installazioni sono state curate da Andrea Morgante e Xlavio (Fernando Schiavano) che consistono in una foto che raffigura un opera/video dell'artista americano Bill Viola "scattata" a Parigi , un opera raffigurante una elaborazione del "cielo stellato" mosaico paleocristiano del tempietto di Santa Maria Della Croce a Casarano, quest'ultima in collaborazione con l'arch. Filippo Capa di Bari, un fotogramma di un film (underground per il divieto della più forte dittatura del mondo) degli inizi anni '50 albanese, una serie di cartine mute, ecc...
Fino ad oggi i cosiddetti " tabelloni" non hanno mai avuto alcuna pretesa estetica e riportano l'essenziale: Ditta, Direttore dei lavori, tecnico, Data ecc. Oggi grazie a questa iniziativa essi vengono trasformati in "strumento" a supporto degli artisti per la divulgazione delle arti visive.
"Cantieri visivi" mette in relazione visivamente gli utenti della Polis con quella che è l'intercapedine Temporale che interviene sulla Città mettendo in attesa il destino dei suoi volumi: "IL CANTIERE".
I cartelloni e gli spazi esterni saranno i primi passi di un piano progressivo che punta a creare un nuovo modo di concepire la Casa e il suo rapporto con le immagini, i media e le arti Visive.
La nuova consapevolezza "Locale" del valore "Città-Architettura-Territorio" può allargare le *chance* di reddito per le nuove generazioni. Negli ultimi anni grazie anche a manifestazione come "Crocevia, Ntartei Festival, Transiti" è nato un vero e proprio Movimento che, grazie all'azione espositiva di Arti Figurative e i "Nuovi Media", scopre, fa emergere e pone all'attenzione del pubblico ex Dimore ed ex Opifici Rurali.
"CANTIERI VISIVI" intende intervenire cronologicamente su TRE spazi-momenti della vita del processo di restituzione e/o collocazione nel territorio del manufatto urbano:
1° La preproduzione ed il preannuncio del "Cantiere" che ha come spazio di comunicazione esterna il Cartellone Anagrafico.
2° La produzione del Cantiere che prevede oltre al Cartello la ricopertura dell'impalcatura con i tradizionali teli.
3° I giorni che intercorrono tra il completamento del Cantiere e la consegna del manufatto agli utilizzatori definitivi valorizzando gli ambienti interni nudi come provvisori spazi Galleria".


Panineria

Il progetto del nuovo lungomare attrezzato di Gallipoli ha previsto la realizzazione di un lungo percorso pedonale panoramico che, senza soluzione di continuità, fiancheggia la costa a sud della città vecchia, corrispondente all'espansione urbana del Novecento.

Al di là della consueta "passeggiata attrezzata" consistente perlopiù in una nuova pavimentazione corredata da sedute, cestini per rifiuti ed illuminazione, l'intervento sembra voler introdurre diverse idee formali che si legano alla storia ed alla tradizione marinara del luogo. Ma nel contempo, i materiali e le moderne e semplici linee che caratterizzano la realizzazione sembrano richiamare il miglior "monumentalismo astratto" che ha spesso accompagnato in Italia, almeno dagli anni Trenta ai Sessanta del Novecento, l'allestimento in luoghi pubblici di strutture attrezzate per il pubblico: si pensi alla contestualizzazione di forme artistiche "moderne" operata tra le due guerre da artisti come Fausto Melotti, solo per fare un esempio...
Alcuni anni dopo il completamento dell'intervento, si notano però alcuni limiti derivanti da diverse problematiche; come se nel progetto non siano stati considerati alcuni aspetti comunque rilevanti, quali la consueta fruizione dell'area, le abitudini di chi vi passeggia, le necessarie opere di sicurezza che devono accompagnare la frequentazione di tali strutture pubbliche.

Quasi un un bel disegno, formalmente ineccepibile ed accurato, appesantito e - in parte - snaturato in corso d'opera da varianti impreviste, ma non imprevedibili.

In primo luogo, parliamo di abitudini ed attitudini dei frequentatori. Ormai da anni, la maggior parte dei luoghi pubblici all'aperto - in modo particolare i lungomare, e non solo in estate - sono punteggiati per diversi mesi all'anno da strutture semoventi attrezzate per la distribuzione di bevande, panini, *crepes* etc.; la presenza di tali strutture si moltiplica in relazione alla domanda dell'utenza, ed il lungomare sud di Gallipoli (anche in passato frequentato come passeggiata) di conseguenza era corredato dalla presenza di furgoni vari e "paninerie" mobili.

In questo senso, il progetto del nuovo lungomare sembra non aver recepito abitudini e frequentazioni; le strutture realizzate non contemplano alcuna ospitalità per tale genere di funzioni, e la conseguenza è stata che, in breve tempo, furgoni e camioncini si sono felicemente e giustamente riappropriati degli spazi sui quali prima sostavano, inserendosi dove possibile.
Ovviamente, la moltitudine di mezzi su ruote di dimensioni variabili, presto seguite da chioschi, piccole aree gioco per bambini, reti e recinti per maximaterassi sui quali saltare, minigiostre di ogni tipo etc., non può che presentarsi come una moltitudine di corpi estranei, incastrati alla meglio fra le pure linee di un bel disegno.

Come pure il necessario inserimento postumo di misure di sicurezza contro la caduta, quali una modesta ringhierina in tubolare laccato bianco, non può che cozzare con la purezza formale di un elemento che richiama la sezione trasversale di una nave, e che - originariamente priva di barriere o dissuasori - si sporge pericolosamente sul mare.

Il medesimo progetto del lungomare di Gallipoli ha previsto anche la ristrutturazione del mercato ittico prospiciente il porto, con risultati più contestualizzati: le fatiscenti strutture preesistenti per la vendita al dettaglio sono state sotituite ed inglobate in un dinamico fabbricato che sembra collegarsi maggiormente al *genius loci* in chiave contemporanea, sia per l'uso di materiali quali la pietra leccese a faccia vista per il rivestimento dei prospetti, sia per il ricorso a temi che richiamano il circostante ambiente marinaro, come l'uso di assi in legno sull'estradosso di copertura di una struttura che, nell'impianto generale, richiama l'idea di un natante.

La questione relativa al miglior sito ove collocare a Gallipoli il "Monumento al riccio", opera dell'artista Enrico Muscetra, ha rappresentato in modo chiaro alcune delle più frequenti problematiche relative ai siti che accolgono interventi più o meno monumentali, con le conseguenti e consuete polemiche in caso di contestualizzazioni poco idonee.

In un primo momento, il Monumento era stato collocato su un basamento nel piccolo slargo antistante il Teatro "Teatro Schipa", provocando in ambito locale un'ampia serie di discussioni, che vertevano dall' "aspetto estetico" della scultura al sito scelto.

Dopo alcuni mesi, l'Osservatorio Teknè è stato invitato ad esprimersi sull'argomento, e la soluzione individuata appare probabilmente come la più idonea e felice: rimosso da corso Roma e spogliato del basamento, il Riccio metallico si è abbarbicato - come d'altra parte è sua natura - su un piccolo scoglio affiorante nel braccio di mare compreso fra il Castello ed il ponte per la città vecchia, a poche decine di metri dal precedente sito.

IL MARE
DI
PORTO CESAREO
A
MANUELA ARCURI
Simbolo di bellezza
e prosperità
OPERATORI TURISTICI
PORTO CESAREO
19 LUGLIO 2002

Negli ultimi anni, il Comune di Porto Cesareo ha realizzato diversi interventi "attrezzati" su tratti di lungomare dell'abitato: in particolare, due opere innalzate nei pressi della cinquecentesca e centrale Torre di avvistamento fanno evidente riferimento a due differenti modalità di intendere la contestualizzazione dell'arte. Premesso che non siamo comunque in presenza di un intervento unitario come nel caso del lungomare di Gallipoli, nel primo esempio si tratta della statua dedicata all'attrice Manuela Arcuri, scelta dagli operatori turistici locali quale "simbolo di bellezza e prosperità", come recita l'epigrafe sul basamento.

Fatte salve le ragioni di promozione turistica della località balneare e non volendo entrare in merito a note di carattere puramente estetico, l'intervento si pone in modo tutto sommato anonimo rispetto al contesto ambientale: una statua in pietra leccese rivolta all'osservatore e posta su un basamento, circondata da quattro dissuasori in cemento per evitare danneggiamenti da urto di automobile, dal momento che l'area antistante viene abitualmente usata come parcheggio.

Più complesso nelle funzioni e più impegnativo nella spesa, il secondo caso si distingue per una progettazione accurata e per un attento inserimento nel contesto, di cui si valutano correttamente potenzialità, vedute e punti di sosta. L'intervento coniuga la funzione decorativa di una statua bronzea con sottostante fontana, e la necessità di qualificare un'area centrale e pedonale del lungomare con la realizzazione di semplici sedute che costituiscono il basamento dell'opera: soddisfatti quindi i requisiti di "decoro" e funzionalità, il contesto si arricchisce in modo discreto di un manufatto che invita all'aggregazione o alla semplice meditazione individuale, privilegiando i momenti per la sosta e la seduta; la statua volge la schiena all'abitato ed al flusso veicolare della strada che costeggia l'area, e sensualmente rivolta al vicino mare sembra invitare lo sguardo dell'osservatore a perdersi nella battistiana "acqua azzurra, acqua chiara" di Porto Cesareo.

Il progetto realizzato per attrezzare al pubblico la Galleria di piazza Mazzini a Lecce ha presentato, nei pochi anni di vita, una serie di problemi legati alla fruizione, tanto da indurre recentemente l'Amministrazione Comunale a rimuovere le strutture più ingombranti ed inutili, a partire dal portico rialzato.
Anche in questo caso, la cattiva fruizione da parte soprattutto dei giovani ha portato nel tempo ad una costante attività di vandalismo nei confronti delle strutture più aggressibili; ma l'assenza di rispetto verso il manufatto ha probabilmente origine nella presenza stessa del manufatto, che in realtà non si integra né con il contesto di esercizi commerciali della Galleria - intesa anche come luogo di attraversamento pedonale - né tantomeno con emergenze urbanistiche site nelle immediate vicinanze, come piazza Mazzini.

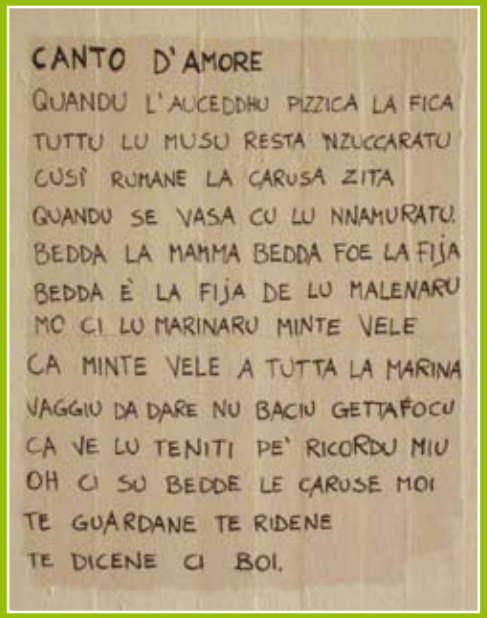
SUSY TI VOGLIO

Diversi sono gli elementi che rendono il luogo ostile al visitatore, e si possono raggruppare in tre momenti principali: la struttura porticata rialzata, la "piramide rovesciata" ed il telaio metallico absidato, incompleto dei pannelli vetrati che avrebbe dovuto ospitare.

In particolare, i primi due sembrano voler raggiungere obiettivi opposti al raggiungimento di un senso di benessere derivante da un luogo ospitale: il porticato centrale è chiuso da un'inspiegabile e massiccia cortina muraria (superficie ideale per le consuete scritte vandaliche) che chiude ogni possibilità di ampliare la visuale sulla piazza e sulla fontana posta in asse con la Galleria. In tal modo lo spazio della Galleria è di fatto privato di una luminosa prospettiva centrale e di un arioso sbocco su un luogo aperto, pedonale ed alberato, e la visuale sulla piazza è limitata a due brevi scorci laterali, sacrificati dall'imponenza dell'inutile e massiccio basamento con muro.

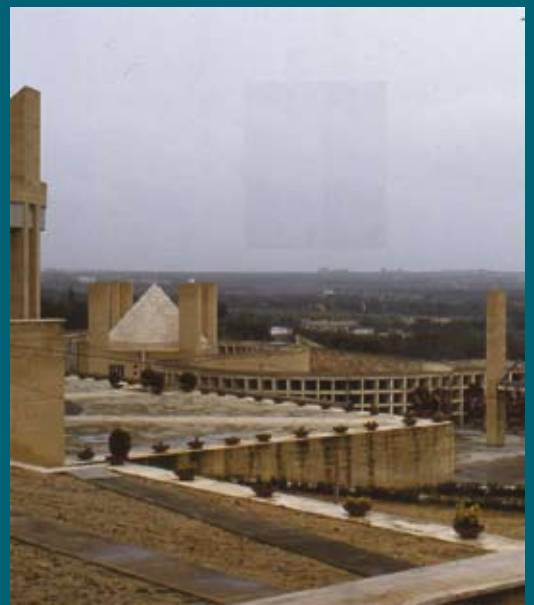
Altrettanto inspiegabile è la "piramide rovesciata" composta da pannelli vetrati su telai metallici: ubicata all'incrocio dei due bracci ortogonale della Galleria e quindi nel punto cruciale ed obbligato nei percorsi pedonali di attraversamento, questa struttura appuntita è rivolta con il vertice verso il basso e con il suo eccessivo pronunciamento in tale direzione sembra incombere minacciosamente sul visitatore, istintivamente spinto ad allontanarsi velocemente dal centro della Galleria, ed a fuggire da un luogo ostile ed inospitale.

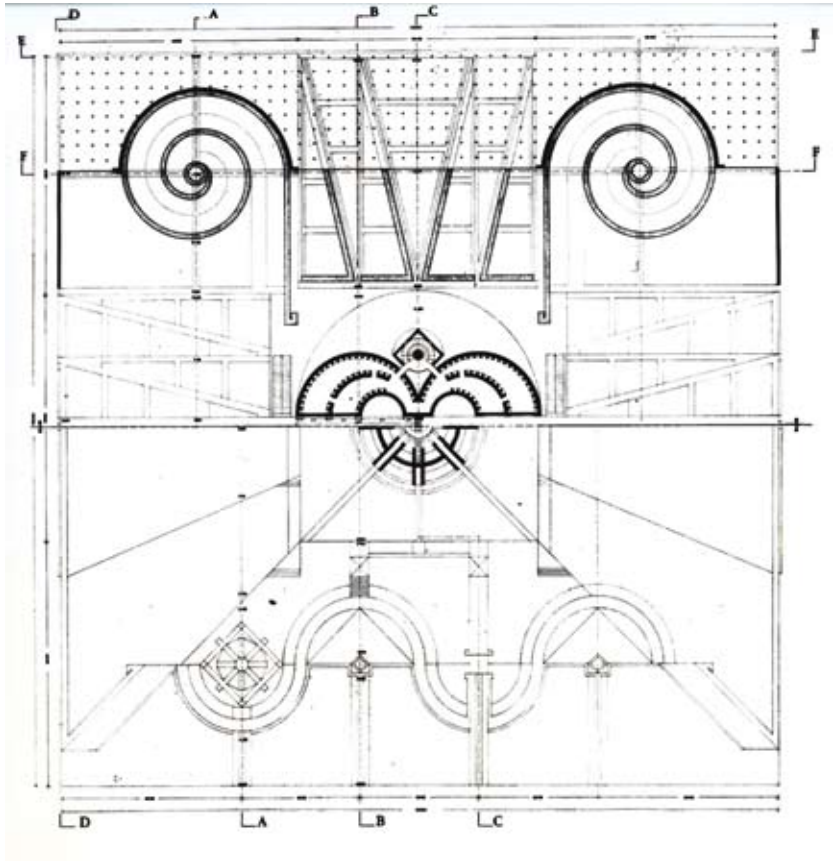
Gli esempi che seguono possono offrire stimolanti spunti per considerazioni ampliate al tema della "contestualizzazione dell'architettura" (intesa come manufatto artistico) in ambiti paesaggistici e storici, sfruttando le medesime modalità di riflessione sinora adottate.
In tempi recenti, il progetto della "Stanza della memoria" ha riguardato diversi comuni della Grecía salentina: se alcune Amministrazioni comunali hanno preferito riservare a tale funzione vani di esistenti immobili di proprietà pubblica, altri Comuni hanno realizzato un imponente manufatto con struttura in cemento a faccia vista.
Dimensionalmente e formalmente uguale nei vari casi, l'opera - come da bando - è stata eretta in più copie identiche, indipendentemente dal luogo e dal contesto: ingombrante davanti ad un elegante tardottocentesco palazzo isolato come a Martano, quasi protetta dall'edificio sede del Comune ai margini del centro storico come a Castrignano dei Greci, o casualmente posata sul retro dello scenografico complesso degli ex Agostiniani come a Melpignano.
In questa sede non interessa esprimere soggettive valutazioni in merito a valutazioni estetiche del manufatto, quanto riflettere sull'errore originario di voler realizzare un contenitore uguale in ogni contesto, indifferente al luogo ed alla sua storia, insensibile al *genius loci*: in definitiva estraneo proprio a quella funzione che doveva rappresentare, una "stanza della memoria" locale e delle sue tradizioni, invece di un elemento alieno.
Ancora più triste è vedere alcune di queste strutture vuote e chiuse, quasi a sancire la fine (ma il manufatto per ora rimane) di ciò che si dovrebbe riconoscere un errore, per intenti e progettualità.



CANTO D'AMORE
QUANDU L'AUCEDDHU PIZZICA LA FICA
TUTTU LU MUSU RESTA 'NZUCCARATU
CUSÌ RUMANE LA CARUSA ZITA
QUANDU SE VASA CU LU NNAMURATU.
BEDDA LA MAMMA BEDDA FOE LA FIJA
BEDDA È LA FIJA DE LU MALENARU
MO CI LU MARINARU MINTE VELE
CA MINTE VELE A TUTTA LA MARINA
VAGGIU DA DARE NU BACIU GETTAFOCU
CA VE LU TENITI PE' RICORDU MIU
OH CI SU BEDDE LE CARUSE MOI
TE GUARDANE TE RIDENE
TE DICENE CI BOI.

Un esempio di riappropriazione di un oggetto alieno atterrato in paese, da parte di chi vi lavora e rivolto al fruitore: è quanto sembra suggerire la "Stanza della memoria" di Melpignano.
Sulle pareti esterne gli operatori hanno trascritto detti popolari e nenie nel dialetto locale tra cui un "Canto d'amore" tenero e malizioso, recitato sui muri per essere raccolto da chi non si spaventa davanti all'impatto con una struttura così lontana da quell'idea di *genius loci*, così cara a Christian Norberg-Schulz.

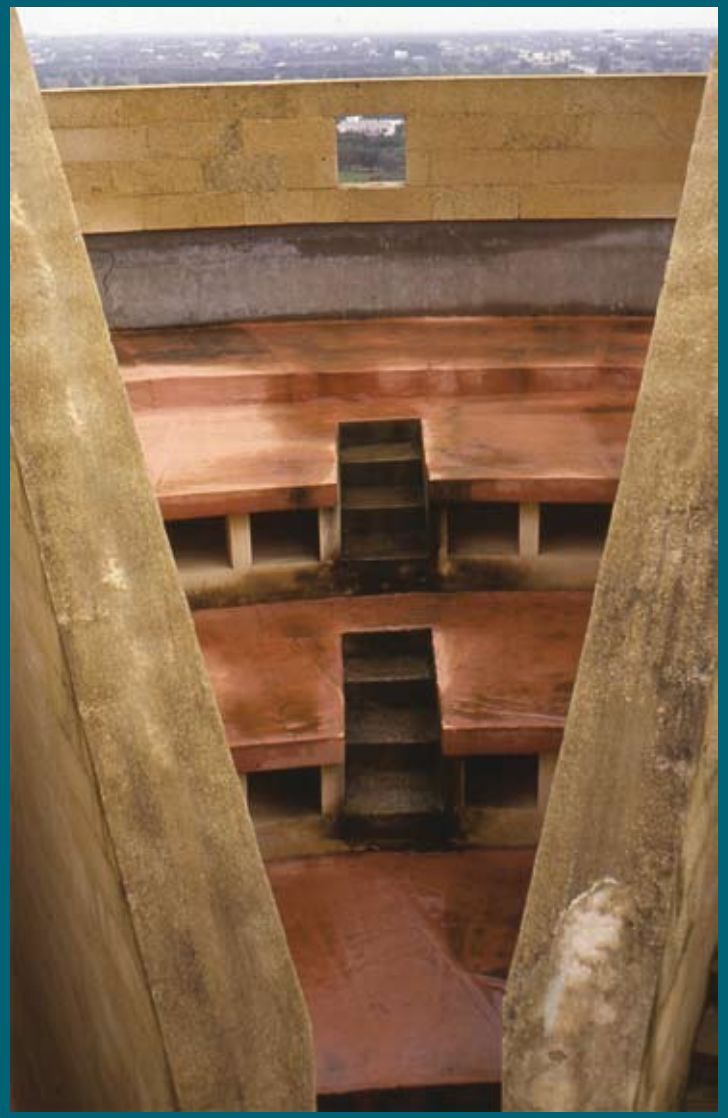


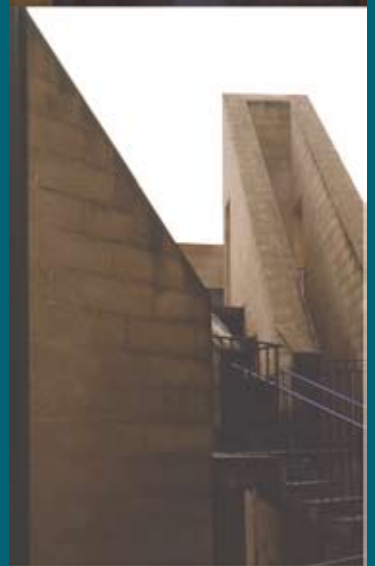

D
A
B
C
E
F
D
A
B
C

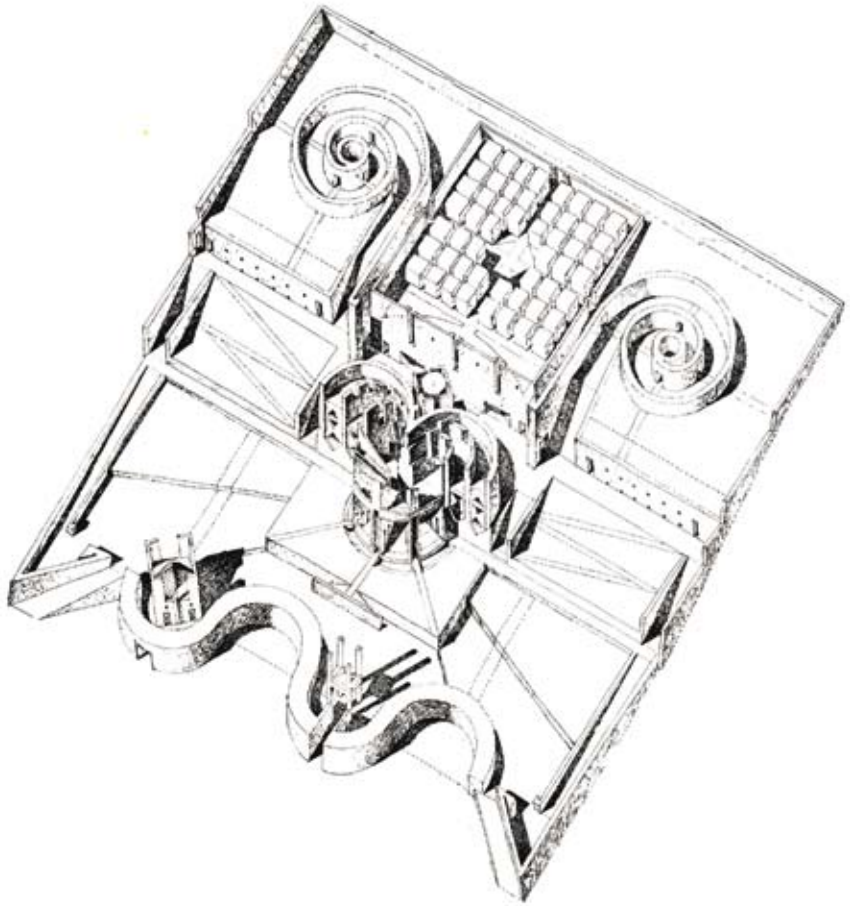
Ancora sul tema della "contestualizzazione dell'architettura", il nuovo Cimitero di Parabita è stato completato nei primi anni Ottanta sulla base di un progetto redatto dagli architetti Alessandro Anselmi e Paola Chiatante (Studio G.R.A.U. - Roma).

Un'opera di grandi dimensioni in cui si può riconoscere un'ispirazione poetica ed artistica che ha guidato la progettazione ed il disegno complessivo; caratterizzata inoltre da un attento inserimento nel contesto ambientale segnato da un declivio che guarda a sud-ovest, verso la campagna ed il mare distante solo pochi chilometri.

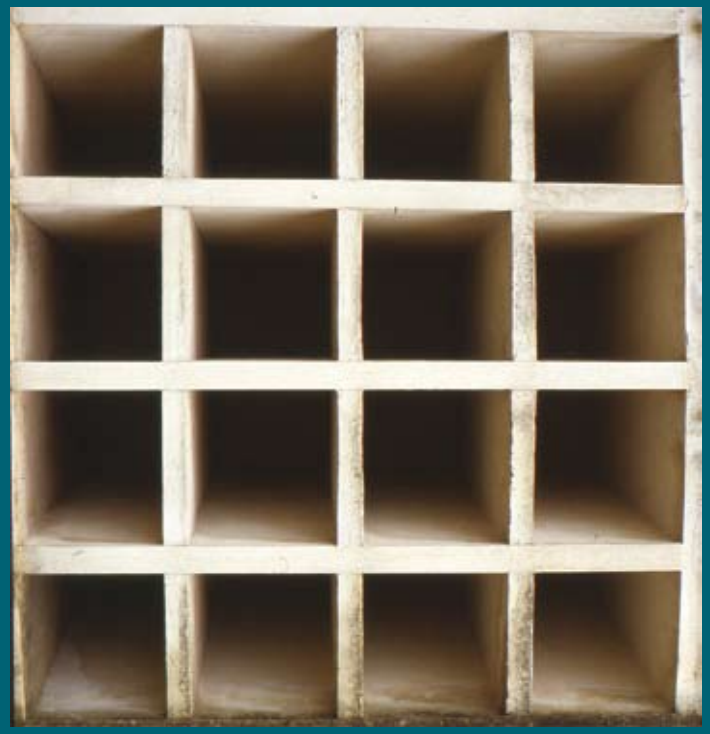
Il complesso si inserisce sulla pendenza del terreno, anzi la sfrutta al meglio per strutturarsi in una dinamica successione di piani sfalsati e di terrazzamenti, che permettono una più razionale organizzazione dello spazio e l'apertura di vedute e scorci prospettici sul territorio, individuando veri e propri "cannocchiali ottici" su porzioni dell'intorno.

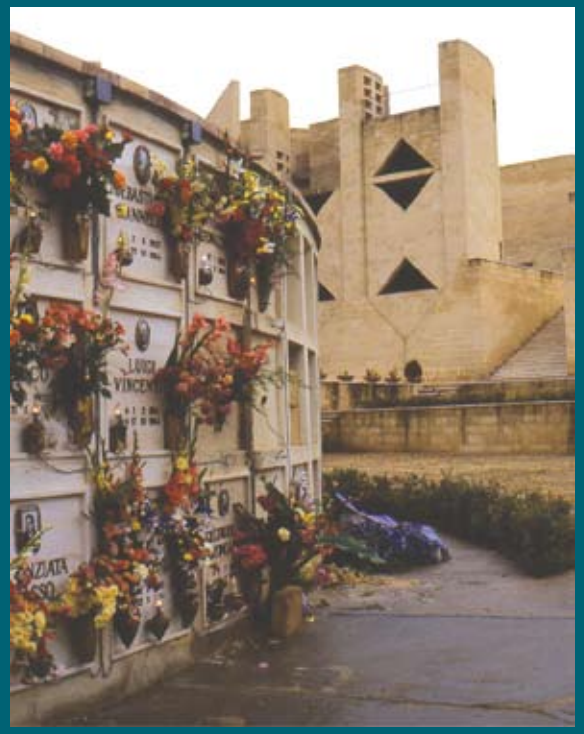






Attraverso il ricorso ad archetipi come la linea curva, la spirale ed un capitello jonico dalle volute avvolgenti, il disegno generale di progetto recupera forme simboliche che rimandano al concetto di eternità, proprio del luogo.
In questo caso l'ispirazione poetica dell'idea di base ha prodotto un esempio di nuova "casa per l'eternità", che si differenzia totalmente dalla tipologia cimiteriale ampiamente adottata nel Novecento e consistente nella riproposizione di un tessuto urbano anche per la "città dei morti", divisa in isolati da strade ortogonali. Il Cimitero di Parabita in questo senso rappresenta una svolta nella progettazione di luoghi cimiteriali, ed un episodio espressivo anche del carattere di "avanguardia" di una certa cultura architettonica attiva in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta: inoltre è stato oggetto di numerose pubblicazioni in ambito internazionale, citato dalla critica internazionale come uno dei casi più significativi ed interessanti della progettazione architettonica del Novecento.





Il suggestivo disegno di insieme proposto da elaborati progettuali come la planimetria generale ed una veduta assonometrica, dal quale emerge con chiarezza la sagoma stilizzata di un capitello jonico, non è però percepibile *in loco* dall'osservatore, in quanto privo di adeguati punti di vista, che ne possano permettere la lettura da una certa altezza al fine di comprenderne lo schema complessivo.

Quindi un suggestivo disegno ben leggibile sulla carta, ma non percepibile dal visitatore che ne percorre gli spazi: in questo caso, sarebbe possibile introdurre il discorso su architettura e urbanistica in grado di produrre oggetti d'arte eccessivamente astratti, pur nella ricerca e nel dialogo con l'intorno.
Se a Parabita sono stati comunque raggiunti elevati livelli di "contestualizzazione" artistica dell'opera, non possiamo d'altra parte non notare i pericoli di un intellettualismo che, pur attento al contesto ed ai materiali della tradizione locale (ampio il ricorso alle murature in càrparo della zona, trattate "a faccia vista"), perde di vista il motivo per cui nasce un'opera e si involve nel disegno fine a se' stesso, di fatto non comprensibile al visitatore nella sua unitarietà.

Le fotografie qui riprodotte, risalenti al 1984, testimoniano una fase di avvio funzionale del nuovo cimitero in cui è ancora ben leggibile il disegno puro ed incontaminato che accompagna - ad esempio - le pareti con i loculi ancora vuoti: un rigore geometrico e formale che mal si accompagna alla necessaria "vita" del manufatto, dal momento che il repertorio di lapidi, fiori, corone e lumini sembra compromettere e contaminare la purezza del disegno di progetto.