POLITECNICO DI TORINO

Facoltà di Architettura

Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e Valorizzazione del Patrimonio

Tesi di Laurea Magistrale

Le ville del Salento: linguaggi e tecniche costruttive. Il caso di Villa Himera

Relatore:
Prof. Cesare Tocci
Correlatori:
Prof.ssa Annalisa Dameri
Arch. Raffaele Centonze

Candidata:
Alessia Quarta s224058

Luglio 2018

Sommario

Introduzione I

Capitolo 1

L'Eclettismo salentino: trasformazioni urbane e tipologie architettoniche a Lecce tra Otto e Novecento 1

1.1 Il lungo Ottocento 2

1.2 Caratteri e protagonisti dell'Eclettismo salentino.....11

1.3 L'espansione di Lecce *extra moenia:* la zona Sud e il borgo Pizziniaco..... 23

1.4 Le dimore extraurbane e l'evoluzione del tipo della villa..... 34

Capitolo 2

La tradizione costruttiva in Terra d'Otranto: operatori e materiali locali 79

2.1 Tramandare il sapere..... 80

2.1.1 Professionisti e maestranze locali: la pubblicistica 81

2.1.2 L'Orientalismo nella manualistica europea dell'Ottocento.....99

2.2 I materiali e le tecniche costruttive 116

2.2.1 Le pietre del Salento.....117

2.2.2 Le volte leccesi 128

2.3 Apparati decorativi 162

2.3.1 L'intaglio della pietra leccese 163

2.3.2 L'Oriente musulmano e l'ornamento moresco 178

2.3.3 Il "mosaico in litocemento armato" dei fratelli Peluso 201

Capitolo 3

Villa Himera 215

3.1 Genesi e vicende costruttive 216

3.2 Il rilievo della struttura 244

Allegato 1 – Planimetria di contesto

Allegato 2 – Pianta Piano Interrato

Allegato 3 – Pianta Piano Terra

Allegato 4 – Pianta Piano Primo

Allegato 5 – Pianta Copertura

Allegato 6 – Sezione A-A

Allegato 7 – Sezione B-B

Allegato 8 – Prospetto Ovest

Allegato 9 – Prospetto Est

Allegato 10 – Prospetto Nord

Allegato 11 – Prospetto Sud

3.3 Modelli e riscontri 245

3.3.1 L'assetto tipologico e compositivo 246

3.3.2 Gli elementi strutturali 250
3.3.3 Gli apparati decorativi 272
3.4 Villa Himera tra ieri e oggi 285
Allegato 12 – Foto e Render Vista Loggiato Laterale
Allegato 13 – Foto e Render Vista Prospetto Laterale
Allegato 14 – Foto e Render Vista Laterale Prospetto Principale
Allegato 15 – Foto e Render Vista Complessiva Prospetto Principale

Considerazioni conclusive 287

Bibliografia consultata 291

Sitografia consultata 303

Ringraziamenti

Introduzione

Le trasformazioni urbane e il tema residenziale, l'architettura orientale e la prassi locale, la manualistica europea e quella leccese: nelle pagine che seguono, ci si trova davanti ad una serie di argomenti che possono sembrare anche molto distanti tra loro, ma che nella realtà, invece, non potrebbero essere più vicini. Esiste infatti un filo conduttore, un comune denominatore, capace di fondere l'estro delle culture lontane alla concretezza delle tradizioni antiche, capace di racchiudere al suo interno l'amore per la propria terra e la voglia di esplorare il mondo. Tutti questi binomi si combinano in Villa Himera, specchio delle anime diverse che convivono in un territorio, quello leccese, fatto di splendide contraddizioni. Dimora signorile della fine dell'Ottocento, essa costituisce un campionario di stili e tecniche che meritano di essere studiati ed approfonditi.

È proprio questo il fine di questo lavoro di tesi: scrutare con sguardo più attento le declinazioni architettoniche prodotte nel capoluogo salentino dall'Ottocento, un periodo forse non adeguatamente analizzato perché eclissato da un fenomeno più largamente conosciuto ed apprezzato come il barocco leccese.

In realtà, è proprio al XIX secolo che risalgono la maggior parte degli interventi che hanno conferito a Lecce l'assetto e aspetto attuali: in questi anni infatti si sono dati gli indirizzi di crescita della città fuori dal perimetro delle antiche mura, in particolare nel suo comparto Sud-Occidentale destinato alle residenze per la popolazione borghese ed aristocratica. In questo contesto nascono alcune delle ville, inizialmente suburbane ma oggi inserite a pieno titolo nelle maglie cittadine, che per certi versi mostrano una

rottura rispetto al costruito storico – perché si aprono alle esperienze nazionali ed internazionali promosse dall'Eclettismo – mentre per altri restano ancora fortemente legate alla tradizione. Tra queste, appunto, Villa Himera coniuga aspetti tipicamente leccesi ad elementi vicini alla cultura orientale e moresca. Al suo interno si ritrovano, infatti, i materiali lapidei disponibili nelle immediate vicinanze e per questo largamente impiegati nell'edilizia locale, come la pietra leccese e il tufo, in forme però nuove ed insolite, vicine al formulario islamico e rintracciabili nelle architetture di Cordoba, Siviglia e Granada. A ciò si aggiunge poi la maestria di artigiani ed imprenditori salentini in grado di brevettare soluzioni e tecniche all'avanguardia, che si ritrovano in alcuni dei più importanti monumenti della modernità.

Nel seguente lavoro di tesi, dunque, si sono dapprima analizzati singolarmente tutti questi aspetti, per fornire un quadro che sia il più completo ed esaustivo possibile sulle principali pratiche costruttive e decorative rintracciate nella villa leccese, e successivamente è stato compiuto un confronto tra quanto appena accennato e l'edificio oggetto di studio, per capire quanto si discosti e quanto invece si attenga alle "regole", scritte e tramandate, del costruire.

I diversi aspetti sono stati indagati attraverso una ricerca bibliografica varia, che ha compreso la lettura dei testi di grandi autori italiani ed europei, ma anche dei professionisti e degli artigiani salentini, talvolta meno noti ai più, ma depositari di tradizioni e saperi antichi. In aggiunta, si sono svolti continui sopralluoghi presso Villa Himera per poterla rilevare e studiare attentamente, al fine di raccogliere informazioni e fotografie dettagliate degli elementi presi in esame.

Si è cercato in questo modo di dare visibilità ad un patrimonio tante volte dimenticato, considerato forse secondario rispetto a fenomeni di portata maggiore. La verità è che, prima che dai suoi monumenti più rappresentativi, l'immagine di una città passa attraverso il suo tessuto residenziale, e a Lecce questo è quanto mai vario ed eterogeneo. Approfondirlo sembra una premessa essenziale per comprendere meglio le dinamiche e le vicende che hanno reso un territorio – il mio territorio – un mosaico di bellezze senza tempo.

Fondamentale, per sapere dove andare, è capire da dove si viene.

Capitolo 1

L'Eclettismo salentino: trasformazioni urbane e tipologie architettoniche a Lecce tra Otto e Novecento.

Le novità che l'Ottocento – e con esso la cultura dell'Eclettismo – ha introdotto nel modo di vivere, di strutturare la società, di concepire la città e le sue attrezzature, hanno avuto conseguenze inedite e specifiche in ogni parte del mondo. Se, infatti, si possono rintracciare dei denominatori comuni, numerosi sono anche i punti di distacco tra le esperienze che hanno interessato i diversi Paesi d'Europa e d'Oltreoceano. Ulteriori frammentazioni si riscontrano poi all'interno delle singole realtà nazionali, tanto da giungere alla creazione di un panorama quanto mai vario ed eterogeneo.

Anche la Terra d'Otranto, nel suo piccolo, respira l'aria di cambiamento che investe le regioni vicine e lontane, a cui si accosta per alcuni aspetti e da cui si distacca per altri. Il territorio salentino giunge infatti a sviluppare una propria identità costruttiva che coniuga tradizione locale e influssi stranieri; questa doppia vocazione, a Lecce, si traduce nell'ampliamento della città fuori dalle mura secondo i modelli urbani ottocenteschi, e nella creazione di tipologie edilizie ispirate alle culture lontane ma fortemente radicate alle idee del passato.

1.1 Il lungo Ottocento.

Il XIX secolo è – dal punto di vista politico, scientifico, economico, artistico – un periodo ricco di profondi cambiamenti, tanto da meritarsi, per la sua incidenza e il suo apporto rivoluzionario, l'appellativo di Lungo Ottocento[1]. Alla messa in discussione di tutti i precetti che fino a quel momento erano stati alla base di qualunque sistema organizzativo e forma espressiva, fa riscontro un rinnovato interesse per i nuovi studi e le scoperte che si stavano compiendo in ogni campo dello scibile. Eventi come le due grandi Rivoluzioni, Francese e Industriale, provocano importanti mutamenti nel modo di vedere e concepire il mondo, l'arte e la storia. L'Illuminismo ha messo ormai al centro di tutto un bisogno di verità, di principi razionali ed universali che possono essere perseguiti solo studiando sotto una nuova luce critica gli ideali che erano stati fino ad allora accettati a priori. Le accademie che da sempre avevano trasmesso l'indiscussa superiorità dei modelli classici, romani e greci, conoscono ora una crisi sempre più profonda dovuta principalmente all'applicazione, anche in campo architettonico, del metodo scientifico: all'astrattezza dei codici accademici si preferisce la concretezza dei ritrovamenti archeologici, alla luce soprattutto dei recenti scavi – primi fra tutti quelli di Ercolano e Pompei – che si conducono a partire dal Settecento. "L'eclettismo ha rotto con il gusto precedente; ha sottoposto il classicismo ad una rigorosa verifica scientifica, sulla base di nuovi studi archeologici; ha gradualmente ampliato la sua

[1] The long 19th Century, espressione coniata dallo storico britannico Eric John Ernest Hobsbawm con riferimento al periodo che va dal 1789 al 1914. Egli illustra la sua teoria nella trilogia di libri *The Age of Revolution 1789-1848,* Weidenfeld & Nicolson, London 1962; *The Age of Capital 1848-1875,* Weidenfeld & Nicolson, London 1975; *The Age of Empire 1875-1914,* Weidenfeld & Nicolson, London 1987

analisi oltre i confini classici, osservando indiscriminatamente tutti gli esempi, di ogni regione; [...] ha poi fornito una combinabilità di questi dati in base a codici nuovissimi, soggetti a variazioni e sperimentazioni cicliche[2]". Personalità fondamentali in questo senso sono il Selvatico e Boito: un procedimento scientifico basato sulla critica storica è il presupposto necessario per potersi evolvere, e dall'architettura del passato non bisogna attingere solo il disegno stilistico ma soprattutto le tecniche costruttive e i materiali. L'architettura deve arrivare a comprendere allora anche lo studio dell'ingegneria, poiché un grande freno al suo sviluppo sta proprio nella mancata considerazione delle questioni tecniche durante le prime fasi di un progetto. I riferimenti agli antichi, opportunamente modificati e reinterpretati, assumono quindi nuove accezioni: "non si trattava più di uno stile erudito, ma di una ricerca condotta agli inizi della rivoluzione industriale per precisare i nuovi significati del progetto, della produzione, del consumo[3]". Questo allargamento di vedute, che cresce di pari passo con l'allontanamento dai principi elitari ed intellettuali propriamente classici, trova la sua massima espressione nell'Eclettismo e nella sua maniera critica di affrontare gli stili. È questo "il periodo aureo dello storicismo, ossia dell'uso che uno stesso architetto può fare di diversi stili, sia contemporaneamente che in fasi successive[4]". La relatività e la soggettività con cui questi stili sono letti e interpretati, porta a concepire la coesistenza di una pluralità di modelli molto differenti e genera un sentimento di curiosità verso tutte le culture e le

---

[2] Gabetti R, 1968, voce 'Eclettismo', in Portoghesi P (a cura di), *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica, vol. 2*. Roma: Istituto editoriale romano, p. 216

[3] Gabetti R, Griseri A, 1973, *Architettura dell'eclettismo.* Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 9

[4] Pevsner N, 1986, *Storia e caratteri degli edifici*. Roma: Palombi, p. 350

espressioni possibili. Ogni linguaggio, di qualunque tipo, epoca e area geografica, viene indagato alla luce di questo nuovo atteggiamento, tanto che il repertorio dal quale attingere forme e ideali è ora ricchissimo di spunti diversi che sono manipolati e mescolati in completa libertà. Vengono superati e messi da parte non soltanto i confini tra i vari stili, ma anche quelli tra le varie discipline, giungendo ad una collaborazione stretta tra arte, scienza e tecnica allo scopo di creare un sapere unico ed enciclopedico alla portata di tutti. La cultura quindi è materia non più soltanto di esperti ed intellettuali, ma si apre a tutta quella schiera di artisti, imprenditori e semplici appassionati arrivando a costituire "un nuovo tipo di dilettante, non solo amatore-collezionista, ma attivo-costruttore, sperimentatore-artigiano. Il fare, il mestiere, sostengono questa nuova classe e l'architettura ne trae un vantaggio enorme[5]", protagonista di una diffusione di temi e dibattiti che mai erano stati possibili prima d'ora. Fonti e veicoli di questa nuova cultura sono tutte le iniziative che si diffondono in questo periodo, e abbracciano le Esposizioni Nazionali ed Internazionali, l'istituzione di musei e scuole aperti a tutti, la stampa di libri e manuali dedicati a tutte le discipline e soprattutto all'architettura e alle arti minori. Si leggono trattati e testi di grandi autori – dal Vignola al Milizia – ma anche opuscoli, cataloghi, periodici, giornali, album e qualunque altro strumento divulgativo con quella "curiosità propria dell'artista eclettico, non solo in quanto scettico rispetto a modelli unici e autorevoli, ma in quanto ricercatore scientifico, a suo modo[6]". Questi scritti, considerati dunque al pari di un'opera scientifica, abbattono ogni tipo di

[5] Gabetti R, Griseri A, *op. cit. alla nota 3,* p. 73
[6] Ibidem, p. 73

distanza culturale e geografica, poiché sono prodotti e stampati in molteplici lingue e consentono quindi di venire a conoscenza di tendenze e realtà anche molto lontane tra loro, ma anche di materiali e tecnologie sempre più all'avanguardia. Più che la sfera, il cubo o la piramide – che nei progetti di Boullée, Ledoux e Lequeu hanno espresso l'idea stessa dell'universo – fanno ora da modelli gli elementi diffusi dall'arte industriale, dai vasi alle sedie ai prototipi più vari, testimonianza della nobilitazione di questo nuovo aspetto della produzione. Il dato funzionale è infatti un elemento di grande interesse per la nuova cultura, e le numerose scoperte in campo industriale e scientifico ben si prestano a soddisfarlo sia nelle architetture che negli oggetti più piccoli. In un contesto così rinnovato, gli incarichi degli architetti si adeguano ad un nuovo tipo di committenza e di esigenze. La progettazione abbraccia tutte le scale possibili, da quella urbana a quella del singolo edificio e addirittura ai suoi interni. La cultura eclettica trova grandissima applicazione e largo consenso proprio nella decorazione e nell'arredo degli interni soprattutto dei grandi palazzi, nei quali bisogna conciliare i richiami agli stili del passato e le necessità di comfort richieste dalla nuova classe borghese. È infatti l'aspirazione tutta romantica della borghesia di fuggire verso terre lontane, associata alla sua insofferenza nei confronti dei Paesi natali profondamente segnati dalla cultura industriale, che favorisce il diffondersi del gusto per usanze, elementi e stili tipici dei paesi esotici, trapiantati nell'occidente ordinario e abituale. Le tracce provenienti dalla Cina, dalle Indie, dall'Egitto e dai Paesi arabi, prendono prepotentemente il posto dei modelli di Durand e Legrand e, più in generale, di tutto ciò che non è propriamente esotico: l'architettura non è più fredda e impostata ma deve

raccontare storie, emozionare. Questo esotismo, diffuso anche nell'ambito dei giardini, porta poi alla costruzione di strutture che consentano alla vegetazione tipica dei climi caldi di vivere anche nei più freddi ambienti occidentali: si diffonde il tipo della serra, che ben presto si trasferisce nel contesto delle Esposizioni diventando terreno di sperimentazioni di forme audaci e materiali moderni (si pensi al Crystal Palace di Paxton). Nell'ambito dei giardini, gli architetti si cimentano anche nella progettazione di grandi spazi verdi in contesti urbani. Funzionalità e razionalità sono alla base dei grandi interventi che si attuano nel campo dell'urbanistica, con i disegni di città sempre più geometriche e ordinate, segnate nel loro tessuto storico da tagli e rettifiche che garantiscano una maggiore salubrità e vivibilità degli spazi spesso a costo di demolizioni consistenti. Il volto dei centri urbani quindi cambia radicalmente, e con esso anche le loro maggiori attrezzature. Accanto alle tipologie tradizionali, stravolte e reinventate, ne compaiono di nuove, tutte attentamente studiate e in linea con i nuovi assetti politici e le nuove scoperte igienico-sanitarie[7]: ministeri e palazzi per il parlamento, edifici pubblici e per uffici, municipi e palazzi di giustizia, e poi teatri, musei, biblioteche, serre, padiglioni espositivi, carceri, cimiteri, parchi, stazioni ferroviarie, fabbriche, mercati, negozi, monumenti. Per ognuna di queste funzioni si prevedono poi particolari caratteristiche dovute alla specifica destinazione d'uso, secondo la tendenza tutta ottocentesca alla classificazione ed enciclopedizzazione del sapere; si arriva alla creazione di tipi precisi e definiti per ogni edificio sulla base proprio del suo utilizzo e del luogo nel quale sorge. È il caso delle stazioni ferroviarie, che comparendo ora per la prima volta

[7] Pevsner N, *op. cit. alla nota 4*

non subiscono significative evoluzioni funzionali: sono caratterizzate sostanzialmente da pensiline in ferro e vetro nella parte prospiciente i binari, simbolo del progresso e delle innovazioni tecniche di questi anni, e da un corpo più monumentale che è il blocco per i viaggiatori, nel quale si sussegue una varietà di stili che va dal classico, al barocco, al moresco ed egiziano, al beaux-arts ecc. Le architetture teatrali invece sono oggetto di profondi mutamenti, che vedono corrispondere l'impianto distributivo e decorativo alle esigenze di rappresentazione e di pubblico: al teatro barocco – che ha portato l'introduzione di palchi per gli spettatori più facoltosi, quinte e opera – si sostituisce gradualmente il modello francese improntato sull'uguaglianza e sul ritorno all'antichità, senza palchi e ad anfiteatro, fino a giungere alle gallerie anche sporgenti realizzate grazie all'acciaio ed al cemento armato. I nuovi materiali sono in molti casi protagonisti anche delle nuove biblioteche che – al di là della sistemazione degli scaffali – si presentano ora con luci molto grandi e ferro a vista almeno negli interni, come nella Biblioteca di St. Geneviève di Labrouste. Ma "rappresentando il XIX secolo l'era dell'*Europe des nations*, esso è divenuto l'era dei monumenti nazionali[8]". Tra tutti, forse il più significativo è il Panthéon francese – nato come chiesa di St. Geneviève su progetto di Soufflot – che abbandona il barocco in favore del neoclassicismo. A questo si ispira anche Ludovico I quando concepisce l'idea di un monumento che raduni le cinquanta statue dei più illustri uomini tedeschi – il Walhalla – in forma di tempio dorico. Lunga e discussa è la questione su quale stile adottare per rappresentare al meglio un eliseo germanico, tra chi optava per il dorico data la mancanza di

[8] Ibidem, p. 23

uno stile propriamente tedesco, chi sosteneva il gotico o gli stili classici italiani, e chi ammetteva l'utilizzo dello stile classico ma non ad imitazione di un tempio. Quello del Walhalla non è sicuramente un caso isolato. Nel corso dell'Ottocento, infatti, talvolta si consolidano realtà politiche già radicate, altre volte invece se ne formano di nuove, ma ciò che accomuna un po' tutte queste situazioni è l'esigenza di un'identità, politica e anche stilistica. Questa ricerca di uno stile nazionale è sicuramente tipica di ogni epoca e di ogni regime, che ha sempre cercato di autocelebrarsi e autorappresentarsi, ma la novità ora è che non si tratta più di un interesse del sovrano e della sua corte, ma di tutti quanti i cittadini che, grazie ai numerosi veicoli di diffusione della questione a scala nazionale ed internazionale, si sentono parte integrante di ogni aspetto della vita politica. Neanche l'Italia è estranea a questo tipo di questioni, attorno alle quali il dibattito si apre negli anni subito successivi all'Unità dato che fino al 1860 l'architettura è materia sostanzialmente di scuole e accademie a livello regionale; si sente infatti ora l'esigenza di un linguaggio che accomuni tutta quanta la penisola e che possa attestare l'unione e la solidità del nuovo stato. Tuttavia, l'architettura italiana si trova a fare i conti con una complessa situazione politica e, dal momento che il gotico – al quale fanno largo riferimento Francia, Germania e Inghilterra – richiama le forze antiunitarie degli ambienti clericali e borbonici, generalmente si rievoca lo stile del Rinascimento, Quattro e Cinquecentesco. Inoltre l'Italia si trova con la presenza ingombrante del patrimonio ereditato poiché, rispetto agli altri Paesi europei, è stata la culla della tradizione classica in cui Illuminismo e borghesia hanno affondato le proprie radici. Duplice è perciò l'atteggiamento nei confronti del passato, in un confronto

acceso tra tradizione e innovazione: "c'è, da un lato, l'idea di un mutamento qualitativo in senso europeo verso un ordinamento più razionale della vita sociale; e viceversa, dall'altro, quella di una estrazione dei valori del presente dal passato, facendo leva sulla tradizione della civiltà classica come credenziale per il futuro[9]". Dunque, se è vero che si sente l'esigenza di valorizzare il patrimonio antico, è pur vero che si preme per realizzare architetture figlie del nuovo tempo e non per questo meno meritevoli. D'altronde, quella di guardare alla tradizione con gli occhi della modernità è una prerogativa della civiltà ottocentesca che, pur proiettata verso il futuro, attinge continuamente dal passato.

Inizialmente la storiografia è stata restia nell'accettare e nel valutare positivamente un fenomeno come l'eclettismo, aspramente criticato da voci autorevoli come quella del Melani, il quale sosteneva che "l'eclettismo ha incoraggiato le parodie più stolte, i pot-pourris più sterili, e, è lo stile di ciò che non è stile[10]". Si tratta in realtà di un fenomeno molto complesso, che se da un lato supera gli ideali e i valori classici dall'altro ne utilizza le forme e le combina indifferentemente con quelle gotiche o rinascimentali o orientali, mettendole al servizio delle esigenze sempre in mutamento di una nuova classe sociale, la borghesia, e di nuovi ordinamenti. L'eclettismo è perciò da intendere non soltanto "come reazione all'eroico idealizzato e al classico, ma come ricerca di un ambiente attuale, abitabile[11]". Nell'ottica della funzionalità e dello sviluppo, si è arrivati a porre sullo stesso piano valori e ideali

[9] Sica P, 1992, *Storia dell'urbanistica, vol. 2 L'Ottocento.* Bari: Editori Laterza, p. 437
[10] Cit. in Gabetti R, Griseri A, *op. cit. alla nota 3,* p. 79
[11] Ibidem, p. 97

dei monumenti antichi con quelli degli oggetti più semplici, che sono diventati i monumenti della modernità. L'apertura del mondo artistico alle masse, ha fatto sì che dell'arte fosse apprezzato tutto ciò che era di più facile ed immediata comprensione, senza bisogno necessariamente di richiami o conoscenza profondi. Non è importante ciò che un dato stile rappresenta ma lo stile in sé, e per questa ragione tutti sono ugualmente interessanti e ugualmente utilizzati in una mescolanza continua di forme e di gusti.

Sono quindi molteplici le modificazioni che si sviluppano in questo secolo e che convergono nella nuova cultura architettonica identificata con il nome di Eclettismo, nella quale è frequente il rifacimento ai modelli più diversi e disparati, che spaziano da una parte all'altra del globo e abbracciano il periodo del Medioevo inglese e francese, ma anche il mondo orientale ed esotico, con declinazioni diverse nei diversi Paesi.

1.2 Caratteri e protagonisti dell'Eclettismo salentino.

Mentre nel resto d'Italia si discute su quale sia lo stile che più di tutti può rappresentare la nuova Italia unita, nella penisola salentina "linguaggi architettonici come il romanico-lombardo prediletto da Camillo Boito non raccolgono proseliti; scarsa applicazione trova il tipo di villa su modello del palazzo toscano del Quattrocento, limitato a poche realizzazioni di professionisti non del luogo. Altrettanto raramente la mano dei progettisti trae suggerimenti dal pur ricco vocabolario classicheggiante del rinascimento romano[12]".

Lecce dunque si dissocia dalla ricerca tipica dell'epoca di uno stile nazionale, tant'è vero che l'Unità non fa da spartiacque nel linguaggio scelto per gli edifici cittadini che, almeno in un primo momento, continua ad essere il neoclassico[13], i cui modelli spesso provenivano da Napoli dati i rapporti commerciali e culturali tra le due città[14]. Tuttavia, non resta estranea alle trasformazioni del tessuto sociale ed economico cui si sta assistendo in tutta Europa, e che si traducono inevitabilmente in una modifica delle esigenze urbane e architettoniche. Almeno inizialmente però si tende ancora a differenziare le architetture sulla base della loro posizione, quasi in relazione ad una sorta di genius loci[15]: nella zona del centro storico e all'interno delle mura, prevalgono i richiami al

---

[12] Mantovano A, 1992, 'Il bazaar degli stili', in Cazzato V, Mantovano A, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature del Salento*. Cavallino: Capone Editore, p. 45

[13] Un esempio di edificio neoclassico post-unitario è il Teatro Paisiello, di Oronzo Bernardini ed Enrico De Cataldis, progettato tra il 1869 e il 1870

[14] La chiesa di Santa Maria della Porta, eretta tra il 1852 e il 1858 su progetto di Giuseppe Magliola, mostra richiami alla chiesa napoletana di S. Francesco da Paola nella cupola decorata a cassettoni

[15] Politano S, 1997, 'Oltre il barocco: l'architettura a Lecce dal neoclassico al liberty', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 27

neoclassicismo ma anche al rinascimento fiorentino e romano; negli ampliamenti *extra moenia* invece è più evidente la mescolanza di stili che trova in ville e villini un fertile terreno di diffusione. Lo scenario cambia quindi completamente e, grazie alla diffusione di giornali e riviste, all'istituzione di scuole e mostre, alle Esposizioni Nazionali ed Internazionali, alla nuova committenza pubblica del Comune e della Provincia e a quella privata della classe borghese, si assiste ad un ritrovato interesse per le questioni artistiche e architettoniche ma anche più in generale ad un forte desiderio di nuovo. Nel 1868 viene stilato un programma per la creazione di un Museo Provinciale, all'interno del quale non si raccolgono soltanto reperti classici ed antichi – pur essendo i prediletti dai curatori della mostra – ma si dimostra un concreto interesse per le manifestazioni artistiche contemporanee, che comprendono anche elementi di fotografia. L'interesse per le arti e l'architettura è testimoniato anche dallo stanziamento di borse di studio che consentono ai giovani salentini di studiare a Napoli così come a Roma e Firenze, creando i presupposti per un aggiornamento tecnico e culturale dell'artigianato e dell'arte locale che erano ancora fermi – in campo pittorico, per citarne uno – a iconografie religiose e composizioni devozionali[16].

È intorno agli anni 80 dell'Ottocento, in ritardo rispetto alle esperienze del resto della penisola e del continente, che anche a Lecce si inizia a guardare con curiosità ad un linguaggio diverso da quello tradizionale. Si tratta di un periodo poco indagato da parte degli studiosi, che concentrano la loro attenzione sul barocco; e tuttavia il tessuto urbano e l'immagine architettonica della Lecce

[16] Cassiano A, 1992, 'Le arti figurative: dall'Unità alla Prima Guerra Mondiale', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra.* Bari: Laterza, p. 680

attuale sono dovuti in larga parte proprio ad interventi ottocenteschi. Si tratta infatti di "una città solo parzialmente barocca e anzi prevalentemente medievale nella morfologia viaria e ottocentesca nella cosmesi epidermica[17]". È perciò evidente che l'eclettismo abbia lasciato un segno tangibile nel contesto cittadino, e ciò avviene "ancor prima che nel costruito e nella *città dei vivi*, nel campo dell'effimero e della *città dei morti*[18]". Emblematico è il catafalco in stile egizio eretto nel 1878 in occasione delle cerimonie funebri per Vittorio Emanuele II: più di qualunque altro stile, questo richiamava la maestria degli antichi egizi nella conservazione dei corpi, e trasmetteva la maestosità e la grandiosità delle loro tombe. Non è un caso inoltre che anche all'interno del Cimitero compaiano i primi esempi di costruzioni che spaziano, nei riferimenti e negli stili adottati, "dall'egizio al barocco, dal greco al romano, dal bizantino al lombardo[19]".

Quello dell'architettura funeraria è un tema molto sentito a Lecce – come del resto altrove, essendo il Cimitero una delle tipologie studiate e reinventate nel corso del secolo[20] – ed è oggetto di attenzioni al pari di qualunque altra porzione della città. Prima che cominciassero i lavori, le tumulazioni avvenivano nei pressi di diversi conventi – degli Olivetani, dei Domenicani, dei Cappuccini – a causa di una credenza molto radicata al tempo secondo la quale le inumazioni dovevano essere quanto più prossime possibile agli altari o comunque alle chiese. Il progetto – del 1838

---

[17] Fagiolo M, 1994, 'ri-formare, con-formare, uni-formare', in Cazzato V, *La riforma di Lecce barocca: trasformazioni della città fra '800 e '900*. Lecce: Conte Editore, p. 9

[18] Politano S, *op. cit. alla nota 15*, pp. 25-26

[19] De Giorgi C, 1888, *La Provincia di Lecce: bozzetti di viaggio, vol. II*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 411

[20] Zucconi G, 2001, *La città dell'Ottocento.* Bari: Laterza, pp. 134-136

a firma dell'ingegner Lorenzo Turco, al quale si sostituiscono poi Benedetto Torsello e Vincenzo Fergola[21] – prevedeva che il prospetto principale fosse rivolto verso la città e che da questo partisse un lungo viale delimitato da cipressi; il complesso doveva servire anche da modello affinché anche i comuni minori superassero le antiche superstizioni e adottassero soluzioni più igieniche e salubri. Oggi inglobato all'interno del tessuto cittadino, il Cimitero è stato costruito nel 1845 al di fuori delle mura urbiche – secondo i principi di igiene e salubrità ricercati nel corso dell'Ottocento – nei pressi dell'ex convento degli Olivetani, ed è stato oggetto di ampliamenti a cavallo tra i due secoli parallelamente allo sviluppo della città. Anzi, da questa prende molti elementi sia nella differenziazione sociale – poiché sono facilmente riconoscibili le zone con le ricche cappelle gentilizie da quelle con le "cappelle di confraternita", trasposizioni del palazzo signorile e del blocco condominiale[22] – sia nell'organizzazione viaria, come piazze e strade. Come per la città, i lotti sono scanditi da una maglia viaria ortogonale molto precisa e ordinata, e la vegetazione è in generale piuttosto rara, addirittura assente nella porzione ampliata nel 1900, come da prassi all'interno dei Cimiteri cattolici nei quali la componente costruita prevale su quella verde e paesaggistica. Il panorama architettonico che è possibile trovare al suo interno è molto vario: di primo acchito sembra quasi che i riferimenti prevalenti provengano dal neoclassicismo e soprattutto dal neodorico con monumentali propilei d'ingresso, ma ad uno

[21] Fagiolo M, Cazzato V, 2013, *Lecce: architettura e storia urbana*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 250

[22] Mantovano A, 1997, 'Il cimitero monumentale di Lecce', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 31

sguardo più attento non sfuggono cappelle neoegizie in cui figurano piramidi e obelischi, e richiami neogotici arricchiti di particolari come archi polilobati, fregi in stile lombardo, colonne tortili, merlature; il barocco, che in questi anni è fortemente osteggiato, è quasi del tutto assente e viene addirittura rimosso ad esempio sulla facciata della chiesa dei SS. Niccolò e Cataldo. Particolarmente interessante è la tomba Spacciante (datata 1897), che fonde elementi neogotici e liberty insieme a pietra leccese e marmi, posta al culmine di un grande viale perimetrale; essa "è una delle prime il cui prospetto è basato sul motivo della grande croce latina, inscritta in un rettangolo coronato da una merlatura[23]". Le tombe, siano esse gentilizie o di confraternita, sono anche un campionario di tecniche decorative e materiali diversi: non è raro trovare sulla stessa cappella lapidi in ceramica, elementi in pietra leccese, statue in terracotta, cancelli in ferro battuto, mosaici; le facciate sono in alcuni casi decorate anche con colori caldi, dal rosso al giallo all'arancio, come avviene spesso anche negli edifici civili.

Non mancano sicuramente le critiche ai nuovi linguaggi di cui l'architettura leccese comincia a servirsi. Proprio a proposito del Cimitero, Cosimo De Giorgi scrive che vi "domina un ibridismo che rasenta il ridicolo, [...] ed i nostri architetti trovano più agevole il copiare i disegni di monumenti e di edifizi tanto difformi dal carattere del nostro clima e del paesaggio che ci circonda, piuttosto che creare un'opera nuova![24]". D'altro canto non era diversa la considerazione che si aveva dell'eclettismo anche a scala nazionale, poiché si sosteneva che "rileggendo le dichiarazioni di

[23] Ibidem, p. 32
[24] De Giorgi C, *op. cit alla nota 19,* pp. 411-412

poetica degli architetti eclettici, si direbbe che essi abbiano avuto l'impressione di salpare con un cadavere nella stiva, la cattiva coscienza di chi sta per esaurire le ultime scorte di una provvista senza sapere dove attingere nuove forze[25]"; altro bersaglio era l'esotismo, "quella nuova architettura infrascata di tanta confusione di ornati arabeschi e moreschi che, se fanno l'ammirazione degli ignoranti, disgustano altrettanto gli intendenti[26]". C'è anche però chi guarda con entusiasmo a queste nuove forme espressive, lodando "il gusto per gli stili più disparati, in un sovrapporsi di citazioni che spesso finivano col dare anche unità stilistica al tutto[27]". Ben presto infatti ci si accorge che questa mescolanza di stili non è banale riproposizione di elementi appartenenti a culture lontane, bensì rielaborazione e riadattamento delle forme sulla base della tradizione costruttiva locale. "Il giudizio di questi costruttori e delle loro opere è oggi positivo, considerati come sono una delle sorgenti del movimento moderno[28]".

È dopo circa un decennio, quindi intorno agli anni 90 dell'Ottocento, che il linguaggio eclettico inizia a prendere piede anche nella *città dei vivi*, all'interno della quale trova i suoi esempi più significativi. È infatti nell'edilizia civile, e principalmente residenziale, che architetti e maestranze del luogo danno sfoggio della loro conoscenza dell'architettura estera ma soprattutto della loro abilità a riproporla, sempre nel rispetto dei materiali e delle

---

[25] Portoghesi P, 1968, *L'eclettismo a Roma*, *1870-1922*. Roma: De Luca, p. VIII
[26] Giudizio del Milizia riportato in Patetta L, 2008, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, cit. p. 263
[27] Cassiano A, *op. cit. alla nota 16,* pp. 693-694
[28] Robotti C, 2000, 'Il liberty a Lecce e nel Salento', in Robotti C, (a cura di) *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Napoli: Mediterraneo Edizioni, p. 14

usanze locali. Ogni elemento di novità è filtrato dalla tradizione locale, che resta sempre il caposaldo attorno al quale ruotano tutti gli altri aspetti: è prassi dunque trovare un edificio dal ricchissimo apparato decorativo in stile moresco, ma ancorato all'impianto planimetrico tipico dell'abitare del luogo. Proprio la componente autoctona è la grande caratteristica che contraddistingue le realizzazioni eclettiche salentine da quelle del resto della penisola, poiché qui più che altrove scalpellini e decoratori hanno avuto modo di lavorare senza vincoli e nella più assoluta libertà espressiva. La classe di operatori attivi nel campo dell'edilizia costituisce infatti l'elemento di continuità tra il periodo del barocco e il liberty, in quanto muratori, falegnami e decoratori tramandano all'interno delle botteghe le loro conoscenze nel campo dell'edilizia, mantenendo viva nei materiali e nelle lavorazioni una tradizione costruttiva che durava da secoli[29]. Accanto alle testimonianze dirette, importantissimo è anche l'apporto di manuali e trattati che hanno avuto grande diffusione nel corso del secolo ed erano alla portata di tutti, dagli ingegneri agli architetti ai costruttori. Ciò ha consentito l'emergere di una "volontà d'arte che, partendo dall'iniziale appannaggio del ristretto gruppo di artisti ed intellettuali settecenteschi si rivolge, durante tutto il corso dell'Ottocento, ad un panorama di fruitori e semplici appassionati sempre più vasto[30]". Si viene a conoscenza delle architetture più disparate e di tutte le loro caratteristiche, le quali sono dettagliatamente descritte ed illustrate e dalle quali si astraggono i fondamenti geometrici utili alla loro riproduzione. Accanto ai testi lontani dal punto di vista geografico e linguistico – Durand, Viollet-

[29] Robotti C, *op. cit. alla nota 28,* p. 14
[30] Mantovano A, *op. cit. alla nota 12*, p. 51

Le-Duc, Claudel – professionisti e operai salentini leggono i testi dei connazionali – Boito, Melani – nei quali, oltre alle descrizioni delle architetture, trovano anche studi sul significato e sul messaggio di cui queste sono portatrici, a testimonianza di come l'interesse per le culture islamiche o esotiche non sia semplice moda o curiosità, ma vera e propria ricerca. I professionisti e gli artisti salentini sono fortemente debitori verso questo tipo di trattatistica, tanto che queste contaminazioni sembra avvengano in forma univoca: è facile trovare nelle realizzazioni locali elementi che provengono dall'esterno della Puglia, ma non si rintracciano pubblicazioni di esempi pugliesi nella letteratura nazionale. Ben presto, per facilitare l'affiancamento dei concetti esposti in questi trattati ad un lavoro più pratico, si prendono numerose iniziative che vedono l'istituzione di scuole e corsi serali, laboratori artigiani e associazioni che concorrano a creare una classe di operai ancora più esperti e preparati. Un passo importante avviene nel 1861 con l'istituzione della Società di Mutuo Soccorso degli Operai. Accanto alla "lode a chi ne prendeva l'iniziativa e a chi ne cura l'attuazione", ci si augura che il fine della società espresso con "la formola di soccorrerci ed educarci non mascheri quella di sindacato ed opposizione al Governo, e quindi che la società da mutuo soccorso passi ad essere politica, e addivenga strumento di partito (per non dire fazione) a danno dell'ordine pubblico[31]". Tra gli scopi della Società spiccano l'aiuto reciproco – si prevede il versamento di una quota per ogni iscritto, con la quale si può aiutare l'operaio che dovesse averne bisogno – il perfezionamento delle competenze tecniche e delle facoltà morali ed intellettuali degli operai, al fine di "educarci la volontà a forti e grandi propositi, alla scuola del lavoro

[31] Il cittadino leccese, 13 luglio 1861

e del sacrificio; educarci il pensiero a quei pochi e rudimentali teoremi, che sono il principio fondamentale delle arti; apprendere, per quanto ci è dato, la geografia, la storia, il disegno lineare, l'aritmetica, la chimica elementare, la meccanica applicata alle arti, e l'agricoltura elementare; educarci il cuore alle opere di carità, alle eterne dottrine del Vangelo, all'amor della patria, al sentimento dei propri doveri e dei propri diritti: educarci a vita laboriosa ed onesta, ad essere dignitosi senza superbia, ad essere umili senza viltà[32]". Nel 1863 a Lecce si istituiscono corsi serali gratuiti nei quali si affrontano tematiche che vanno dall'aritmetica e dal sistema metrico-decimale ai fondamenti di disegno e di ornato. Con il passare degli anni si aggiornano i sistemi di insegnamento e si istituiscono nuovi corsi che approfondiscano i precedenti, fino ad arrivare nel 1898 alle Scuole di Arti e Mestieri – aperte a chiunque desideri iscriversi – nelle quali si impianta un laboratorio che viene considerato essenziale per la corretta applicazione delle nozioni teoriche. I corsi hanno durata quadriennale e comprendono sia elementi di cultura generale, scientifica e di disegno, sia sezioni man mano più specifiche che approfondiscono le lavorazioni di diversi materiali come pietra, creta, cartapesta. Tutte queste iniziative riescono nel loro intento, e tendono quindi a nobilitare la categoria dell'operaio ma anche a creare un'altra figura che per la prima volta fa la sua comparsa, quella dell'autodidatta[33]: si tratta di scalpellini, intagliatori o falegnami che arrivano a possedere competenze talmente elevate in termini teorici e pratici da vedersi affidati interi progetti di residenze cittadine e cappelle cimiteriali. La cronaca locale li descrive non come "dei dilettanti

[32] Ibidem

[33] Mantovano A, 2003, *Arte e lavoro. Teoria e pratica nell'edilizia di Terra d'Otranto fra Otto e Novecento*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 37

semplicemente ma dei maestri abbastanza provetti nell'arte della costruzione, e che hanno dato in molte occasioni prove luminosissime della loro perizia nella detta arte e dimostrato un gusto ed un genio squisitissimo, che sventuratamente non è dote di tutte quelle persone che pur si dicono competenti, perché fornite di laurea[34]". Tra questi si ricordano Luigi Morrone, progettista tra tutte di Villa Himera e Villa Indraccolo, Francesco Sodo, Vincenzo Torsello, Giuseppe De Cupertinis. Non solo, questi capomastri possono tranquillamente occuparsi anche di edilizia pubblica, come testimonia il Concorso "Per la nuova facciata del Municipio" bandito dal Comune nel 1897, al quale possono partecipare tutti indifferentemente dal proprio titolo di studio. L'iniziativa si porta dietro non poche polemiche tra la classe dei professionisti, come si legge dalle parole dell'ing. Salvatore Bernardini, Segretario della Società degl'Ingegneri ed Architetti, che sostiene che non sia "equo né giusto un concorso libero, in quanto esso, non escludendo nessuno, offende la dignità degl'ingegneri ed architetti laureati, i quali soltanto sono competenti in costruzioni[35]". Lo stesso discorso vale per l'Esposizione Nazionale di Igiene di Napoli del 1900, in cui vengono esposti sia i progetti di ingegneri come Pasquale Ruggieri e Giuseppe Misuraca, sia opere realizzate e progettate dal capomastro Luigi Morrone – al quale viene attribuito il titolo di architetto – sia anche un progetto congiunto di Morrone e Misuraca, quasi a cercare di ribadire l'unione e la collaborazione tra i vari operatori nonostante tutto. Si può dire comunque che nel panorama leccese esistano due distinte fazioni che non sono per niente estranee a gelosie e risentimenti, entrambe tecnicamente e

[34] Corriere meridionale, 5 marzo 1897
[35] La Provincia di Lecce, 21 febbraio 1897

culturalmente preparate ed entrambe in grado di dare un forte contributo all'edilizia locale: da una parte le figure dei capomastri, scalpellini, falegnami, artigiani e operai iscritti alle Società Operaie di Mutuo Soccorso; dall'altra i professionisti iscritti alla Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani fondata nel 1894. L'anno successivo, a Lecce si contano 75 professionisti attivi, aumentati di ben 34 unità dal 1885[36], e a questi se ne aggiungono altri 18 che lavorano negli uffici pubblici[37]. La loro formazione è avvenuta principalmente nelle scuole napoletane, soprattutto nella Scuola di Ponti e Strade, e si occupano indifferentemente di edilizia civile, industriale, urbanistica, studio di materiali, tanto da generare non poca confusione riguardo l'attribuzione dei titoli (capita che un ingegnere venga definito architetto sol perché si è occupato di progettazione di edifici civili). La schiera di ingegneri è più numerosa rispetto a quella degli architetti; il campo ingegneristico è infatti preferito dai giovani in quanto può offrire loro maggiori possibilità operative, a differenza degli architetti che invece spesso si trovano a dover competere con la moltitudine di artisti e capomastri, "registi della trasformazione dell'immagine urbana, più che (ovvero oltre che) i tecnici di parte[38]". La loro posizione è perciò molto dibattuta, né si vede tutelata da normative idonee. Quando però a prevalere non sono sentimenti di invidia e polemica ma di collaborazione, i risultati sono notevoli e anzi, il lavoro degli architetti viene addirittura arricchito "da una schiera di decoratori che risolleva il livello delle arti applicate rispondendo alla

[36] Mantovano A, *op. cit. alla nota 12*, p. 86
[37] Politano S, *op. cit alla nota 15.,* p. 28
[38] Cazzato V, 1994, 'Lecce e il suo doppio: tematiche delle trasformazioni urbane', in Cazzato V, *La riforma di Lecce barocca. Trasformazioni della città fra '800 e '900.* Lecce: Conte Editore, p. 16

perfezione alla richiesta dell'architettura eclettica[39]". Non è raro trovare dei progetti depositati in Comune nei quali l'architetto indica il disegno di massima dell'edificio, mentre l'intero apparato decorativo è assente e demandato al capomastro. L'inclinazione eclettica di questi artisti-decoratori non sta soltanto nella capacità di creare opere che spaziano da uno stile ad un altro, ma di compiere lo stesso procedimento anche con i materiali, in un'alternanza di procedimenti e lavorazioni che conferiscono ad ogni manufatto caratteristiche uniche. La loro attività è quindi di fondamentale importanza nello sviluppo di questo nuovo modo di fare architettura, che trova la sua massima espressione a Lecce soprattutto negli interni delle abitazioni signorili attraverso vetri colorati, tendaggi, decorazioni orientali, stucchi non solo di derivazione cinese o giapponese ma anche e soprattutto moresca ed egiziana.

[39] Cassiano A, *op. cit. alla nota 16,* p.693

1.3 L'espansione di Lecce *extra moenia*: la zona sud e il borgo Pizziniaco.

Il periodo della restaurazione borbonica a Lecce pone le basi di quello che sarà il futuro indirizzo della città, in campo culturale e anche urbanistico. A partire dagli anni Venti dell'Ottocento, in controtendenza rispetto a quanto stava accadendo in Terra d'Otranto, la popolazione della provincia comincia ad aumentare – nel 1818 si contano 14086 abitanti, arrivati a 19397 negli anni Cinquanta[40] – senza che ciò implichi un'espansione della città fuori dalle mura. I dintorni della città si presentano infatti come una serie di terreni incolti, nei quali si accumulano detriti e acque stagnanti, sui quali spiccano i fossati perimetrali e le mura. Un primo interesse viene però mostrato già in questi anni con una censuazione di tali terre, voluta dal decurionato[41] nel 1817; l'iniziativa si porta dietro numerose polemiche da parte dei cittadini che si impegnano essi stessi nella cura di queste zone, e viene per questo inizialmente accantonata; si partirà poi con delle concessioni intorno agli anni Quaranta. Non è questo però l'unico provvedimento preso, dal momento che nel 1818 parte anche un progetto di tracciamento di alcuni viali alberati – su progetto di Bernardino Bernardini – che cingono la città per garantirne l'igiene e consentire il passeggio; nel 1836 si passa alla costruzione di canali che possano eliminare il problema delle acque stagnanti, ritenute responsabili del diffondersi di febbri ed epidemie, per arrivare al colmamento dei

[40] Fagiolo M, Cazzato V, 2013, *Lecce: architettura e storia urbana*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 243

[41] Con decurionato – termine che deriva dal decurione romano, "carica di cui erano investiti i membri dei consigli dei municipi e delle colonie" – si intende "il corpo municipale deliberante incaricato di sovrintendere all'attività di numerosi comuni italiani" dal Medioevo fino al XIX secolo (Treccani)

fossati nel 1838. Sempre per gli stessi motivi di igiene, soprattutto in seguito al dilagare dell'epidemia di colera, si procede anche con diversi tagli nelle mura, tutti provvedimenti in linea con quanto sta accadendo nel resto d'Europa.

Alla vigilia dell'Unità, Lecce conta 21345 abitanti, ancora localizzati tutti all'interno del perimetro della cinta muraria. Nel giro di vent'anni la popolazione cresce di circa 4000 unità, ed è nel periodo a cavallo tra i due secoli che conosce la sua maggiore espansione, passando dai 27118 abitanti del 1887 agli oltre 40000 negli anni Venti[42]. La causa di questo sviluppo tardivo è da rintracciare essenzialmente nella mancanza di un tessuto industriale adeguatamente sviluppato, essendo Lecce una città "colta, gentile, tranquilla, aristocratica, senza industrie e senza traffici ma ricca[43]": è una città che spende senza produrre, in cui il 12,3% della popolazione vive di rendita e dà lavoro, all'interno di case e palazzi, ad un altro 9,5%[44]. Per questo tipo di ceto sociale, il patrimonio si basa specialmente sulla terra e sulla proprietà immobiliare, ed è proprio in questi settori che viene investita la maggior parte dei guadagni derivanti dalle attività commerciali e professionali. Numerosi sono i beni ecclesiastici, sia cittadini che rurali, che vengono acquistati in questi anni e che sono comunque appannaggio delle classi più benestanti: nel periodo che va dal 1877 al 1907 appena il 12% dei dichiaranti (facenti parte delle élites nobili) possiede oltre il 72% del valore totale dei patrimoni, e un'altra fetta importante, il 15%, è in mano a quell'8% costituito dai

[42] Fagiolo M, Cazzato V, *op. cit. alla nota 40*, pp. 289-290
[43] Denitto A L, 1992, 'Proprietari, mercanti, imprenditori tra rendita e profitto', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra.* Bari: Laterza, p. 108
[44] Ibidem, pp. 109-110

mercanti di olio, grano e tessuti che costituiscono una significativa fascia di borghesia urbana[45]. Anche la sua posizione geografica defilata rispetto alle altre città vicine contribuisce ad amplificare questi caratteri, e proprio sulla contrapposizione con le altre due città principali della regione, Brindisi e Taranto, si basa la storia di Lecce: mentre queste puntano dopo l'Unità ad affermare la propria supremazia in campo economico, industriale ed amministrativo, Lecce si isola da questo contesto tagliandosi fuori dai progetti di costruzione e ristrutturazione di porti e ferrovie che contribuiscono a ridisegnare l'assetto della provincia. In un simile quadro, è facile quindi immaginare come gli amministratori cittadini sembrino più interessati alle proprie vicende interne, ed indirizzino i loro interventi urbanistici sostanzialmente in due direzioni: da una parte il centro storico, con rettifiche stradali e adeguamenti igienici; dall'altra gli spazi situati al di fuori delle mura urbiche, che si presentano liberi e senza alcun accenno di urbanizzazione. Infatti, "mentre nello interno della spopolatissima nostra Lecce, sonovi degli edifizii che lasciano pur troppo a desiderare l'immegliamento edilizio, per gli sconci esistenti e per nuove opere di costruzione nei diversi siti, [...] il gran pregio del nostro paese (che non ha riscontro altrove in Italia, meno a Torino e Caserta), è la estesa zona delle verdeggianti praterie dei suoi dintorni, con l'esagona viabilità estramurale, oltremodo larga, ornata di ombreggianti acacie che cingono la intera città, alla quale, per antonomasia, a buon diritto, come tipo, erasi dato il nome di Atene delle Puglie[46]" (fig. 1).

---

[45]Ibidem, p. 118

[46] Rossi E, 1880, *Poche parole all'onor. Consiglio municipale di Lecce in occasione di un progetto di concessione di suolo edificatorio estramurale.* Lecce: Stab. Tip. "Scipione Ammirato", pp. 4-5

Fig. 1 – I dintorni verdi della Lecce Ottocentesca. Da https://www.facebook.com/LecceDileri/

Si evince quindi con immediatezza che le esigenze da rispettare sono di un ceto nobile e borghese che chiede residenze e strutture collettive, piuttosto che di una classe imprenditoriale che chiede spazi per le industrie ed il commercio. Si cerca comunque di compiere uno sforzo in questo senso destinando una parte della zona sud-est della città all'impianto di botteghe e laboratori.

Già nel 1861 il Consiglio comunale, nel tentativo di decentrare queste funzioni rispetto al centro abitato, aveva individuato nella zona fuori dalle mura vicino Porta San Biagio, in quello che è chiamato borgo Pizziniaco (fig. 2), il sito ideale per il sorgere delle cosiddette "botteghe per le arti rumorose[47]".

[47] Cazzato V, Politano S, 1997, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 245

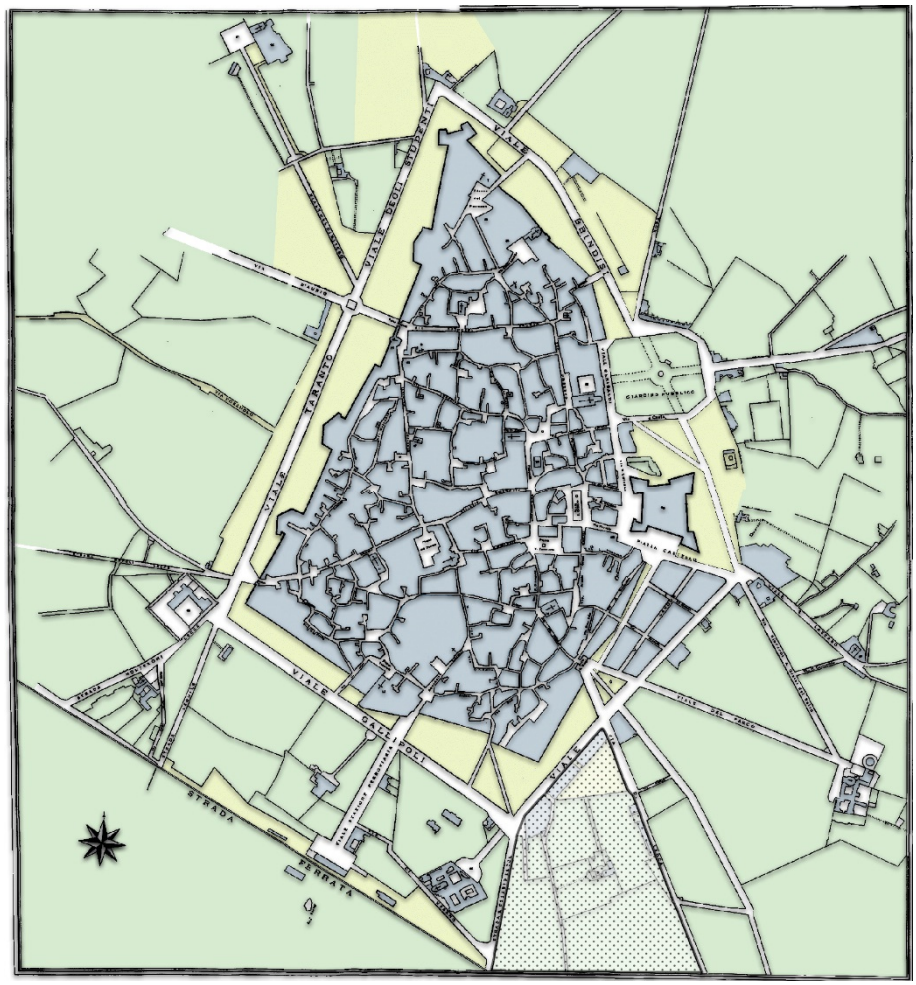


Fig. 2 – Localizzazione del borgo Pizziniaco a Lecce. Pianta elaborata dall'autore sulla base della pianta della Città di Lecce del 1882, Archivio Storico Comunale, Lecce

La vicenda è lunga e complessa, tant'è vero che solo nel 1870 il Comune incarica l'architetto Magliola di elaborare il piano per la localizzazione di trenta botteghe che possono in questo modo non solo godere di un luogo gradevole ed accogliente, ma anche utilizzare lo spazio retrostante come deposito di materiali senza

intaccare la bellezza del viale che dalle mura conduce verso l'esterno; il piano prevede anche delle indicazioni che rendano le facciate degli edifici architettonicamente coerenti. Quando però i concessionari reputano insufficiente lo spazio dedicato alla costruzione delle botteghe, il Comune incarica l'ingegner Guariglia di una revisione del primo piano, approvata nel 1873. Il piano viene successivamente attuato, ma con numerose modifiche: al di là del numero delle botteghe da impiantare (che da trenta passano a trentuno fino a essere ventinove), cambiano in molti casi anche la destinazione d'uso, che diventa prevalentemente residenziale, e la volumetria degli edifici, date le diverse sopraelevazioni costruite oltre il pianterreno. E proprio verso questi provvedimenti muove profonde critiche Eduardo Rossi, che nel 1880 chiede all'amministrazione comunale di imparare da questi errori e di non ripeterli nelle aree circostanti. Nel descrivere i dintorni di Lecce, egli sostiene che "sorgono delle case e botteghe che, rasentando il marciapiede di detto viale [lo stradale di circonvallazione], vanno a terminare sulla strada che conduce a S. Cesario. Ahi! – in qual modo codesta zona fu deturpata, non ostante che serviva per le nostre fiere di Maggio, Agosto e Settembre di ciascun anno, e che era davvero un pregio quella vista estesa di praterie, per comodo dell'industria agricola degli animali vaccini ed ovini che ivi raccoglieansi nei giorni di fiera.[48]" Tutti questi aspetti sono leggibili nella pianta dell'ingegner Michele Astuti del 1882, la prima pianta della città – che tra l'altro presenta un'importante novità al suo interno, è orientata cioè con il nord verso l'alto (fig. 3). La pianta riporta anche, nella parte retrostante gli edifici per le botteghe per

[48] Rossi E, *op. cit. alla nota 46,* pp. 5-6

le arti rumorose, alcuni fabbricati di notevoli dimensioni, i cui giardini sono oggetto di lottizzazioni negli anni successivi.

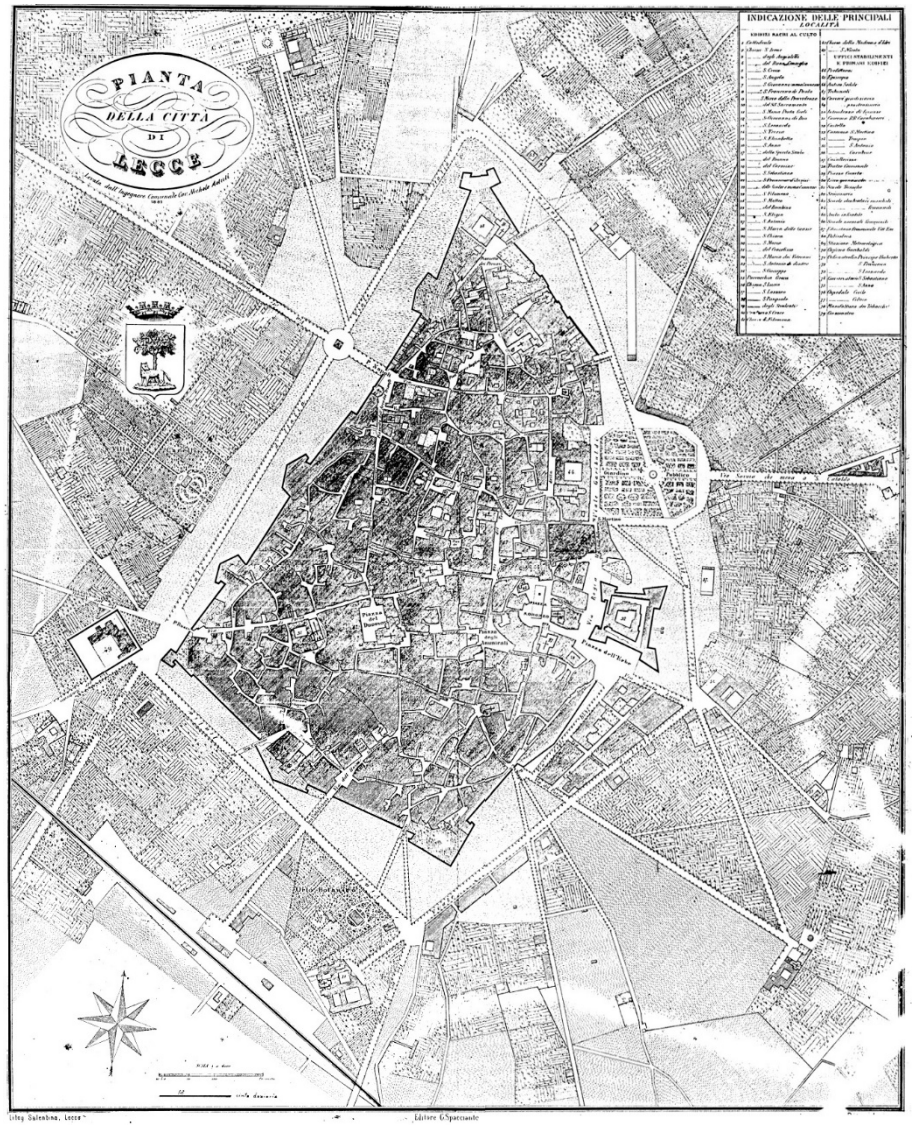


Fig. 3 – Prima pianta della Città di Lecce dell'ing. Astuti del 1882. Archivio Storico Comunale, Lecce

Tra questi spiccano il giardino Pizziniaco – dal quale tra l'altro prende il nome l'intero borgo, conosciuto anche come "Lupiae" o "borgo Marcello"[49] – che, ceduto nel 1893 in buona parte alla vedova Aurelia Corona Marzullo, ospita poi la "Villa Aurelia"; il giardino di S. Michele Arcangelo, la cui lottizzazione prevede ventiquattro unità ripartite su tre isolati e l'apertura e rettifica di alcuni assi viari; i terreni della masseria Basile che vedono la costruzione nel 1898 del villino Reale; a sua volta il Reale donerà nel 1905 un altro fondo all'avvocato De Giorgi per la costruzione del suo villino, con un loggiato centrale da cui si dirama una doppia rampa di scale; il giardino Greco, su cui sorge la villa Himera, che negli anni Venti vede la rettifica nella parte posteriore della vecchia strada per S. Donato (oggi via Corvaglia), e la creazione tra questa e la via per S. Cesario di una serie di lotti. Questi hanno forma regolare e sulle costruzioni da impiantarvi la Commissione edilizia pone molti vincoli – ad esempio sull'omogeneità delle decorazioni per ogni piano. Nel 1934, in occasione del Piano regolatore edilizio e di ampliamento della città, il borgo Pizziniaco viene definitivamente cinto da un reticolo stradale che arriva all'incrocio dei viali Gallipoli, Lo Re e Otranto, le vie principali della città. Da questo momento, il quartiere si caratterizzerà per la presenza di un'edilizia povera – anche se con le dovute eccezioni, dato che ci sono una casa neogotica, un villino moresco e tutte le ville finora citate – nella quale prevale la formula del magazzino al pianoterra dell'edificio e dell'abitazione ai piani superiori.

[49] Cazzato V, Politano S, *op. cit. alla nota 47,* p. 248

Come si è visto, le lottizzazioni del XIX secolo in molti casi portano alla creazione di numerose ville e villini, tanto da definire un vero e proprio sistema (fig. 4).

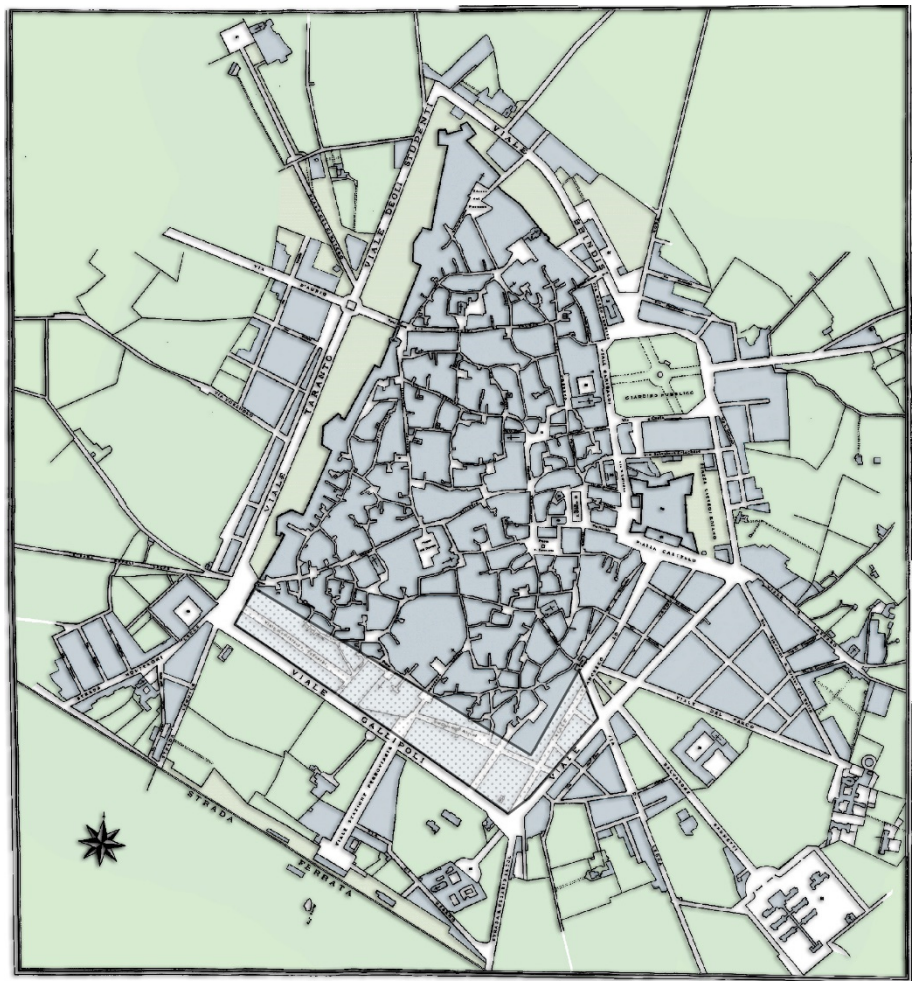


Fig. 4 – Localizzazione della "fascia dei villini" a Lecce. Pianta elaborata dall'autore sulla base della pianta della Città di Lecce del 1914, Archivio Storico Comunale, Lecce

E proprio in questo senso sono indirizzati i futuri sviluppi urbanistici della città, che vedono nella zona fuori le mura e principalmente

nella sua parte meridionale il luogo ideale di proliferazione di una serie di residenze che ben rispondono alle richieste della popolazione più agiata. Proprio a sud-ovest della città, nella zona che è "la più deliziosa dei dintorni di Lecce[50]", viene inaugurata nel 1866 la stazione ferroviaria, abbastanza vicina alle mura e al sistema di viali che diventano il biglietto da visita ideale ad accogliere il viaggiatore. A lungo Eduardo Rossi si batte per conferire a questa porzione di territorio un "razionale indirizzo euritmico-economico-amministrativo" dedicato alla "formazione di svariati appezzamenti, a disegno, con la piantagione di alberi igienici e fruttiferi" per mantenere "non solo deliziosa la vista al viaggiatore che arriva tra noi pe' suoi commerci, a mezzo della Ferrovia, ma gradevole a tutti coloro che volessero passeggiare in quei dintorni[51]". Ma il Comune – che tra l'altro ha bisogno di entrate – approva nel 1883, il "Capitolato per la concessione enfiteutica di suolo comunale destinato alla costruzione di villini", con il quale si ribadisce la destinazione residenziale alto-borghese dell'area attraverso la cessione di suolo per l'edificazione di ville e villini per le famiglie più influenti della città. Va segnalato che all'interno del Capitolato sono presenti alcune prescrizioni che vincolano e regolano l'attività edilizia, nel tentativo di salvaguardare l'aspetto caratteristico dell'area, ma che tuttavia spianano la strada ad un successivo Piano Regolatore che di fatto stravolgerà l'assetto dei dintorni. Il Capitolato fissa le distanze che le costruzioni devono mantenere rispetto al ciglio stradale (articoli 9 e 11) affinché i viali possano mantenere la loro larghezza e il loro respiro; prescrive la tipologia di recinzione e obbliga a cingere l'abitazione almeno per tre lati

[50] Rossi E, *op. cit. alla nota 46,* p. 4
[51] Ibidem, p. 8

con un giardino, che deve essere curato e ben mantenuto (art. 12); impone il rispetto degli alberi che sorgono ai lati dei viali, vincolandone lo sradicamento al solo caso in cui questi sorgessero in corrispondenza dell'ingresso al villino (art. 15). Due anni dopo, in seguito all'avanzamento di richieste di suolo all'esterno di Porta Rudiae, il Consiglio comunale inizia a pensare alla stesura di un piano che regoli le costruzioni extra moenia, dal momento che quelle realizzate finora non seguono alcun disegno omogeneo ma rispondono soltanto agli interessi di ogni acquirente. Il Piano Regolatore però tarda ad arrivare, ed è solo nel 1915 che l'ingegner Gennaro Bacile di Castiglione viene incaricato di compilare questo piano di sistemazione e di ampliamento della città[52]. Il principio su cui si basa è quello della caratterizzazione tipologica e sociale delle varie zone, differenziando i quartieri per ville e residenze signorili dai quartieri per l'edilizia comune, e ancora quelli a vocazione industriale e operaia. Ad ogni tipologia corrisponde una precisa localizzazione, sulla base dell'amenità e delle caratteristiche del luogo: la fascia dei villini resta lungo viale Gallipoli e viale Taranto e nella zona della torre del Parco, che hanno già caratteri di quartiere signorile; le restanti abitazioni si snodano nelle aree circostanti ad eccezione di quella nei pressi del Cimitero che, presentando già alcune fabbriche, resta a destinazione industriale. La planimetria elaborata dal Castiglione costituisce un lavoro apprezzabile, ed è da questa che prenderà le mosse il successivo Piano Regolatore redatto nel 1934 con l'intenzione di collegare i rioni sorti fuori dalle mura prima l'uno con l'altro e poi anche con il centro storico.

[52] A.C.L., Cat. X, b. 21

1.4 Le dimore extraurbane e l'evoluzione del tipo della villa.

La Lecce di fine Ottocento, se dal punto di vista economico e politico costituisce un'eccezione nel panorama nazionale, non si sottrae invece alle tendenze e agli stili di vita che coinvolgono la popolazione, e soprattutto le classi più benestanti. Il ceto borghese fa sentire molto la sua presenza, e lo stesso mira a fare l'antica aristocrazia che non vuole perdere il proprio ruolo e i propri privilegi. Tutto ciò lascia segni tangibili nell'immagine della città e soprattutto – come si è visto – nella nuova zona a Sud, che diventa un vero e proprio campionario di residenze e ville dai rimandi più disparati. Architetture simili, però, sono presenti non soltanto nel capoluogo salentino, ma anche nei comuni limitrofi, nelle campagne circostanti e nelle località marine, e pur presentando elementi di contatto nei linguaggi e nei materiali utilizzati, rispondono ad esigenze diverse nei diversi contesti. Ciò che accomuna tutte queste esperienze è, paradossalmente, la loro eterogeneità, il fatto che non seguano necessariamente un modello preciso ma piuttosto accolgano una varietà di stimoli combinandoli in maniera più o meno coerente, in pieno clima eclettico. È infatti proprio l'eclettismo che mette a disposizione di questa agiata committenza un repertorio ricco e variegato dal quale attingere alcuni elementi piuttosto che altri, con il solo scopo di seguire le mode del momento e concretizzare quella tendenza alla stravaganza e allo sfarzo tipica della società dell'epoca. La borghesia è una classe moderna, di ampie vedute, poco legata alla tradizione ma attenta a ciò che la circonda, e rappresenta la committenza giusta per sperimentare in campo architettonico soluzioni formali audaci e singolari. Accanto alle ville di campagna più vicine ai modelli neoclassici, si avvicendano lungo le coste

strutture stravaganti dall'aspetto moresco così come egiziano o rinascimentale, che mirano ad attrarre e colpire il visitatore.
Quello delle ville è quindi un fenomeno ampio e largamente diffuso, soprattutto nella città di Lecce, nell'area extraurbana delle Cenate di Nardò e della Valle della Cupa, e nelle località balneari di Gallipoli, Santa Cesarea Terme e Santa Maria di Leuca (fig. 1).

Fig. 1 – Individuazione delle località in cui sorge la maggior parte delle ville ottocentesche

Le sue origini però risalgono a secoli ben precedenti il XIX, poiché i primi esempi sono databili già intorno alla metà del 1400. Queste prime ville, che nascono sul modello elaborato da Alberti nel *De re aedificatoria* e giungono nelle campagne salentine grazie alla contaminazione e al rapporto che i protagonisti locali avevano con gli umanisti napoletani, sono purtroppo andate distrutte[53]. Ciò che

[53] Di alcune ville della fine del Quattrocento si parla in Cazzato, M 2006, 'L'evoluzione storica delle ville salentine tra '500 e '700: architetture "d'autore" in

resta, più che gli esempi concreti, sono riferimenti letterari come epistole ed epigrafi nelle quali si nota lo studio dei modelli architettonici classici insieme all'attenzione per lo spazio verde intorno alla casa, utile all'*otium* letterario tipico dell'umanesimo. Sono questi i presupposti dai quali parte il fenomeno del "vivere in villa" che interesserà il territorio leccese per tutto il Cinquecento, e che sarà caratteristica distintiva delle classi più abbienti. La grande maggioranza delle ville che sorgono a Lecce in questo periodo si colloca lungo la fascia a ridosso delle mura urbiche in costruzione – ad eccezione del comparto sud-occidentale – non soltanto per ragioni funzionali, in quanto lo spazio era grande a sufficienza per ospitare oltre alla casa anche un vasto giardino, ma anche simboliche, per affermare "una libertà culturale che riesce ad esplicarsi in quanto tale solo all'esterno del circuito controllato delle mura urbiche[54]". Le esigenze difensive sono ormai venute meno, e l'aristocrazia sta per la prima volta uscendo dai confini cittadini; ciò che non cambia però è il desiderio di ostentazione delle proprie ricchezze, che assume adesso una dimensione ancora maggiore e caratteri sempre più distintivi che trovano terreno fertile in queste architetture sfarzose e principesche. Gli esempi più significativi in questo senso sono attribuiti allo scultore e architetto Gabriele Riccardi[55], che dopo essersi occupato in ambito urbano di

---

ambito rurale', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Galatina: Mario Congedo Editore, pp. 78-80.

[54] Cazzato M, 1992, 'Le vicende di una villa e di un giardino del 500: Villa Frisari-Pignatelli', in Costantini A, *Guida alle ville del Salento. Del piacere di vivere in campagna: la villa, il giardino, la casina, il casino*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 169

[55] Gabriele Riccardi è uno scultore e architetto salentino attivo nella prima metà del Cinquecento. Di lui non si hanno notizie biografiche precise, ma diverse fonti contemporanee e successive lo indicano come la personalità artistica più importante del panorama salentino di quegli anni, colui che ha posto le basi del

edilizia civile e religiosa, si dedica anche alle costruzioni fuori dalle mura, per le quali continua a rifarsi all'Alberti e alla tradizione classica: elementi come ninfei, logge e boschetti sono ricorrenti nelle sue ville, tra le quali si ricordano quelle dei fratelli Della Monica. Del Riccardi parla frequentemente anche un intellettuale salentino di notevole fama, Scipione Ammirato[56], che è l'unico scrittore leccese fino al Settecento ad elaborare una teoria riguardo il tema della villa. In alcuni suoi scritti egli descrive le ville-giardino – tra cui quella del napoletano Bernardino Rota alla quale probabilmente lavorò Riccardi – che si rifanno ai trattati di Vitruvio e Alberti e riprendono, negli elementi e nelle forme, la tradizione dei palazzi signorili leccesi. Tra le altre si segnala la cosiddetta masseria Tagliatelle, una villa rinascimentale che contiene nel giardino i suoi elementi più significativi quali terrazze, viali e un

---

barocco leccese. Tra le sue architetture più note si segnalano la Basilica di Santa Croce a Lecce, iniziata nella metà del Cinquecento e terminata nel secolo successivo, e le colonne del ciborio della cattedrale della Santissima Annunziata a Otranto. Numerose e significative sono anche le sue opere di scultura. Riceve una formazione classica e fa del recupero dell'antico il suo cavallo di battaglia, pur rimanendo sempre fedele ai materiali e alle tecniche costruttive della tradizione salentina. Le notizie sul Riccardi si fermano al 1574, dal momento che il suo nome non figura tra coloro che in quell'anno si impegnano per evitare il crollo del campanile del duomo di Lecce.

[56] Scipione Ammirato (Lecce 1531, Firenze 1600), scrittore e poeta salentino, si forma nei circoli intellettuali napoletani. Qui viene a contatto con personalità come Bernardino Rota e scrive testi come i dialoghi *Delle Imprese*, *Del Poeta e Il Maremonte*, e la commedia *I Trasformati*, nei quali per la prima volta uno scrittore salentino espone la propria teoria sul tema delle ville. Viaggia poi tra Roma, Venezia (dove partecipa alla stampa dell'Orlando Furioso), Padova e Firenze, presso la corte medicea. È proprio durante il suo soggiorno fiorentino che scrive le sue opere migliori come le *Istorie Fiorentine*, che gli valgono la fama di storiografo esperto e numerosi riconoscimenti (postumi), si dedica alla ricerca genealogica, e allo studio e scrittura di testi su Tacito. Numerosi suoi scritti sono stati ristampati e tradotti in seguito alla sua morte, grazie anche all'attività di Scipione Ammirato il Giovane.

Ninfeo delle Fate (fig. 2); tutto ciò caratterizza questo spazio studiato ed attentamente progettato.

Fig. 2 – Il ninfeo delle Fate della Masseria Tagliatelle ristrutturato nel 2017. Da http://www.scuolesalento.it/

Oltre a questi elementi, molto simile tra una villa e l'altra è anche l'impianto planimetrico che vede la successione, lungo un asse principale, di ingresso, androne, corte e giardino, ornato con specie arboree come agrumi e piante aromatiche. Un altro esempio è costituito dalla villa Bonvicino, poi Frisari-Pignatelli, che nonostante numerosi rimaneggiamenti successivi, conserva ancora parte del suo apparato cinquecentesco negli archetti pensili e nelle cornici delle finestre (fig. 3, 4).

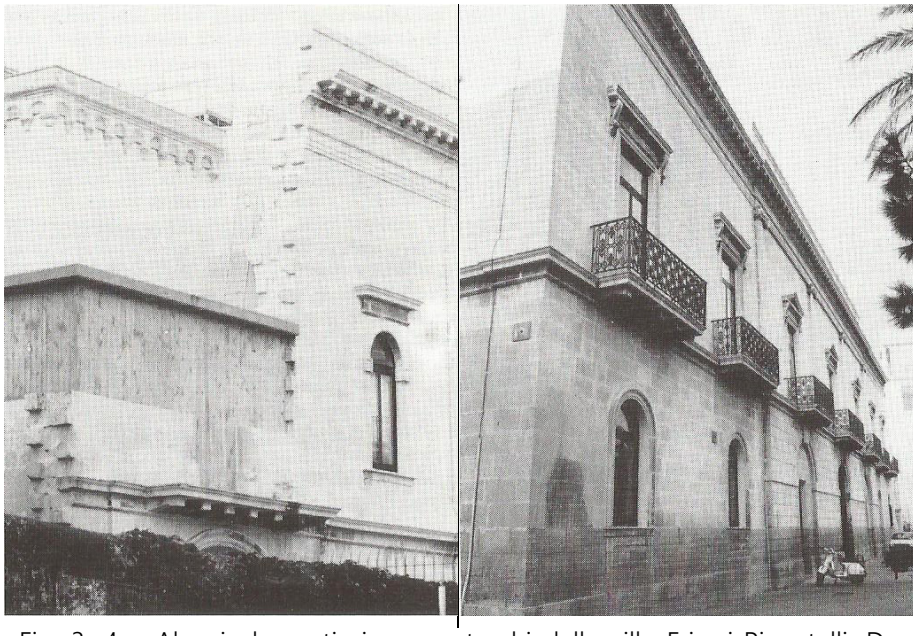


Fig. 3, 4 – Alcuni elementi cinquecenteschi della villa Frisari-Pignatelli. Da Costantini A, 1992, *Guida alle ville del Salento. Del piacere di vivere in campagna: la villa, il giardino, la casina, il casino.* Galatina: Mario Congedo Editore

Durante il Cinquecento, quindi, il tipo della villa leccese si sviluppa e si modella a partire dai riferimenti classici e rinascimentali, e assume una grande importanza per buona parte del secolo. Dalla fine del Cinquecento qualcosa cambia nell'organizzazione della società e di riflesso anche nei suoi apparati costruttivi. L'Umanesimo, e con esso la cultura del "vivere in villa" per dedicarsi allo studio e per trascorrervi il tempo libero, cede il passo ad una dimensione più rurale e popolare che scaturisce dalla nuova struttura economica e sociale in Terra d'Otranto. La crisi economica, il ritorno alle campagne e ad uno stile di vita contadino fanno sì che le residenze extraurbane che si costruiscono non siano più palazzi signorili contornati da giardino, ma masserie in cui la casa è il fulcro di un sistema produttivo basato sulla coltivazione e

l'allevamento. Si tratta di vere e proprie masserie fortificate, in cui sono presenti elementi quali torrette, feritoie, ponti levatoi e camminamenti di ronda, ai quali però sono talvolta associati apparati decorativi degni di un palazzo cittadino (fig. 5).

Fig. 5 – Masseria Schiavelle a Surbo, un tempo masseria fortificata con caditoie e poi dimora signorile. Da http://censimento.valledellacupa.it/

Esistono comunque dei casi, seppur più limitati rispetto al secolo precedente, di baroni o conti che continuano a costruire i propri palazzi con giardino, come la nobile famiglia dei Severino che fa costruire il proprio palazzo baronale a Pisignano. Questa dimora, impreziosita da un apparato decorativo barocco, ha la particolarità di presentare due rampe di scale – che conducono al piano nobile

e alle quali si accede attraverso un portale decorato – recanti dei graffiti che raffigurano navi o personaggi non identificabili. Inoltre, all'interno del giardino nella parte retrostante del palazzo, un'imponente balaustra consente l'accesso al pergolato di un giardino segreto, al culmine del quale è collocata un'edicola (fig. 6).

Fig. 6 - L'accesso al giardino segreto con il pergolato che conduce all'edicola del Palazzo baronale di Pisignano. Da Cazzato M, Mantovano A, 2010, *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio, fra utile e diletto*. Galatina: Mario Congedo Editore

Il fenomeno delle masserie non si protrae per un periodo di tempo molto lungo; già la seconda metà del Seicento, in seguito alla crisi demografica e alla carenza di manodopera contadina, vede una maggiore concentrazione di iniziative edilizie all'interno della città, che si arricchisce senza sosta di palazzi e chiese barocchi. Le masserie lasceranno comunque alle campagne salentine un'eredità molto consistente che sarà protagonista – seppur in forme diverse

– anche nei secoli successivi. Un'ulteriore evoluzione nelle architetture di palazzi e giardini si ha con il sopraggiungere del 1700, secolo in cui si modificano nuovamente i rapporti tra città e campagna, e subentrano nuove esigenze e ragioni che spingono i proprietari a costruire le proprie residenze. Queste si sviluppano su alcuni dei territori più fertili del Salento per sfruttarne appieno le proprietà, in seguito all'accrescimento dell'interesse per le colture vinicole e ad un più generale riordino della produzione agricola. I proprietari quindi sentono l'esigenza di stabilirsi in maniera sempre più stabile sui luoghi dei loro possedimenti per meglio amministrarli, e ciò comporta la creazione di tutta una serie di strutture che possano ospitare loro, ma anche i lavoratori e gli strumenti di lavoro. Si riprende quindi – soprattutto dalla metà del secolo – quella tendenza iniziata già 100 anni prima che vede ripopolarsi in maniera massiccia campagne e suoli abbandonati, e che porta con sé il ridisegno del paesaggio agrario e la nascita di un vero e proprio sistema di ville e "casini". Di questi, alcuni sorgono nei pressi, o in sostituzione, delle cinquecentesche masserie che sono oggetto di continui ampliamenti e ridisegni, per consentire di ospitare tutte le funzioni necessarie e adeguarsi al gusto tardobarocco di quegli anni. "Ai recinti per gli ovini si addossarono i cortili e i giardini-chiusi ricchi di piante ornamentali e di essenze rare, disegnati da complicate geometrie di vialetti che si concludono intorno ad estrose costruzioni destinate a belvedere e a coffe-houses[57]". Ma è nei dintorni dei più grandi nuclei urbani che queste architetture si trovano nelle loro forme più raffinate. Il tipo dei "casini" integra in un solo edificio la casa del proprietario e

[57] Costantini A, 1992, *Guida alle ville del Salento. Del piacere di vivere in campagna: la villa, il giardino, la casina, il casino.* Galatina: Mario Congedo Editore, p. 21

quella del contadino: dall'esterno non vi è alcuna distinzione, ma internamente si divide tra la casa del colono e della sua famiglia al pian terreno, e la più curata residenza del proprietario al piano nobile; oltre alla casa sono presenti anche un forno, un magazzino, un palmento per la pigiatura dell'uva. Dal punto di vista formale queste costruzioni sono caratterizzate da linee semplici, angoli retti e geometrie modulari (fig. 7): sui prospetti regna un'indiscussa simmetria, con un portone centrale, pilastri bugnati e bucature che possono essere semplicemente rettangolari o abbellite da cornici e balconi con balaustra.

Fig. 7 – Prospetto del Casino De Nitto-Personè con il mignano. Da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

Anche gli schemi planimetrici sono molto semplici, con un androne centrale che dà accesso alla residenza del contadino ed alle stanze

di servizio, e permette anche l'uscita sul giardino chiuso abbellito da viali con alberi monumentali, pozzi, sedili e sculture lapidee; il primo piano invece richiama le planimetrie dei palazzi cittadini, con un salone centrale dal quale si accede ai "mignani", ovvero balconi spesso mensolati, in questo caso coperti e incorniciati da arcate che consentono la vista sulla campagna. I mignani sono un elemento importante, poiché rompono la compattezza del blocco rientrando o sporgendo dal filo murario, talvolta circondandolo completamente o dando luogo a vere e proprie terrazze sulle quali trascorrere in compagnia momenti di svago e di festa (fig. 8); gli effetti scenografici che ne derivano possono essere tali da definire il casino con il termine di "villa" per accentuarne il carattere monumentale. Di solito è presente anche una cappella sul piazzale posto dinanzi alla costruzione, in cui proprietario e contadino possono prendere parte alla celebrazione domenicale. Diversa dal "casino" per forme ma anche filosofie abitative è invece la "casina", che costituisce la residenza stagionale di quanti scelgono la campagna, in alternativa o di ritorno dal mare, per trascorrere le vacanze. Essa si distacca quindi dalla concezione puramente funzionale e produttiva del casino, dato lo scopo principalmente di villeggiatura, tuttavia è comunque associata ad un altro fabbricato destinato al contadino, che è concepito in modo da non interferire con la privacy del proprietario sottolineando un certo distacco tra le famiglie residenti.

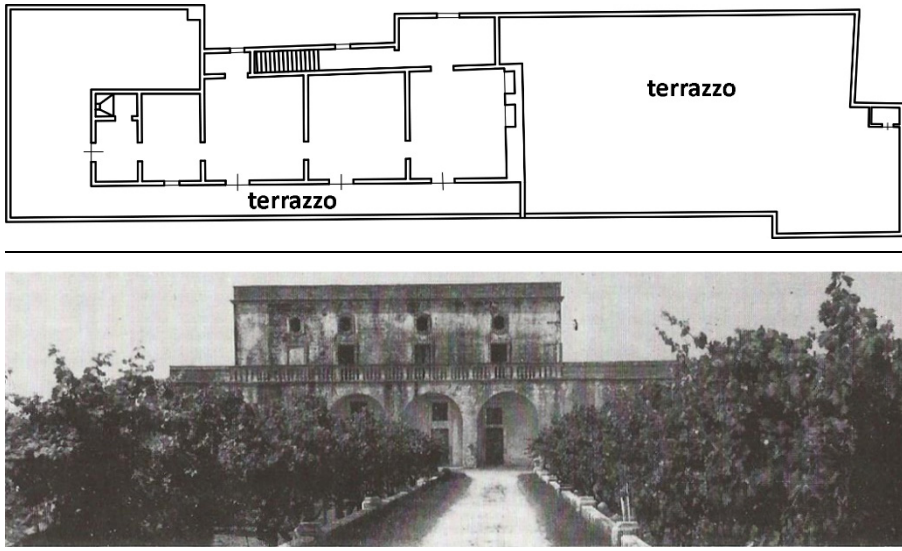


Fig. 8 – Pianta del primo piano (a) e foto (b) del Casino Corallo, con il mignano che è diventato un terrazzo che circonda completamente l'abitazione del proprietario. Rielaborazione dell'autore da Ibidem

La casina è in genere ad un solo piano leggermente rialzato da terra e possiede elementi come scalinate, loggiati, archi e portali che ne evidenziano il carattere più signorile (fig. 9). Ciò che accomuna queste realtà è il fatto che comincino ad aggregarsi fino a creare nuclei veri e propri, che vedono protagonisti inizialmente il tarantino e la Selva di Monopoli e Fasano – in cui il verde delle campagne e dei giardini è intervallato dal bianco dei centri abitati, spesso costituiti anche dal riutilizzo dei trulli che, data l'assenza di decorazioni e il basso costo di costruzione, delineano un luogo di villeggiatura adatto anche alle classi meno privilegiate – e poi l'area della valle della Cupa e delle Cenate di Nardò – in cui però, per vedere accantonata la tradizione delle masserie con giardino, bisogna attendere almeno fino alla metà del secolo.

Fig. 9 – Una casina dell'area della Cupa. Da Ibidem

Una sorta di eccezione nel contesto salentino è costituita dall'entroterra gallipolino, che già nel primo Settecento è una zona in forte espansione. Il porto di Gallipoli infatti è un importante sbocco per il commercio di olio, e la posizione della città a ridosso del mare ne limita lo sviluppo in questo senso; perciò è la zona dell'entroterra – soprattutto nei dintorni di Alezio, Sannicola, Parabita e Matino – a popolarsi e veder fiorire grazie alla nobiltà e alla borghesia un significativo numero di ville e casini. Una parte importante in questi complessi sono sicuramente i giardini con i loro i pozzi, i pergolati e i padiglioni, nei quali le famiglie ricche della città trascorrono i periodi di villeggiatura. Si tratta sempre di giardini chiusi caratterizzati dalla presenza di portali di ingresso in forme grandiose, recanti iscrizioni e decorazioni che nulla hanno da invidiare ai raffinati palazzi cittadini. Personalità importante in

questo contesto è il napoletano Ferdinando Sanfelice[58], che costruisce nel 1725, per il marchese di Matino, un casino del quale però rimane soltanto un portale che testimonia, con un'iscrizione, la trasformazione della struttura da iniziale fabbricato contadino a residenza di svago; il giardino si presenta con una scansione regolare di viali e conserva una struttura – che oggi è una sorta di reperto – utilizzata per l'immagazzinamento di acqua. Fortemente influenzato dall'attività del Sanfelice è poi Mauro Manieri[59], che pur non occupandosi in maniera significativa di edilizia extraurbana in ambito leccese, si dedica a numerosi palazzi all'interno della città. Questo perché, almeno fino agli anni Cinquanta del Settecento, il fenomeno delle ville non sarà molto frequente nella provincia salentina come invece lo è già nella parte Nord della regione, a causa dei ritardi nell'evoluzione dei sistemi economici e sociali che interessano l'area, ancora profondamente legata al fenomeno del barocco. Un caso esemplare è quello della valle della Cupa, una zona di terreni fertili situata nell'entroterra leccese. Qui ha modo di

[58] Ferdinando Sanfelice (1675-1748), è un architetto e pittore napoletano. La sua formazione avviene a Napoli, dove all'inizio del Settecento arriva a ricoprire anche ruoli pubblici, ma la sua attività sconfina nei territori salentini e precisamente nella zona di Nardò, dove si occupa di architetture religiose, come la Cattedrale di Santa Maria Assunta o il convento della Chiesa di San Domenico, ma anche di residenze private. Celebri sono le monumentali e scenografiche scalinate aperte, come quelle della propria abitazione e del Palazzo dello Spagnolo a Napoli. La sua fama è riconosciuta, tanto che un giudizio sull'architetto è stato espresso anche dal Manieri Elia.

[59] Mauro Manieri, nato a Lecce nel 1687, è un importante scultore e architetto salentino interprete del barocco leccese; opera in tutta la Puglia, ma anche nel napoletano e nel materano. Oltre ad essersi occupato di edilizia religiosa con numerosi altari, chiese e conventi, molti progetti di palazzi leccesi – come il Marrese, Foscarini, Guarini, Massa-Palmieri – sono a lui riconducibili anche se non ufficialmente indicato. La sua morte è datata intorno al 1743-1744 anche se non se ne conosce il luogo. Il figlio Emanuele continua l'opera del padre seguendone le orme e i modelli risentendo anch'egli dell'influenza del Sanfelice, e progetta per esempio il prospetto di ingresso alla piazza del duomo di Lecce.

intervenire il figlio del Manieri, Emanuele, il quale inizialmente si dedica ancora all'ampliamento o all'adeguamento di preesistenze cinquecentesche, sulle quali non ha modo di sperimentare nuove soluzioni ma si limita ad aggiustamenti planimetrici o rifacimenti di facciate sulla tradizione dei palazzi urbani leccesi. Ad esempio, nella cinquecentesca residenza dei Luperto aggiunge sulla facciata un corpo convesso come quelli già utilizzati nel palazzo baronale di Botrugno, e ancora nella villa Spada-Donadeo ripropone l'elemento della conchiglia sugli architravi delle finestre come accadeva in molti dei palazzi di Lecce (fig. 10).

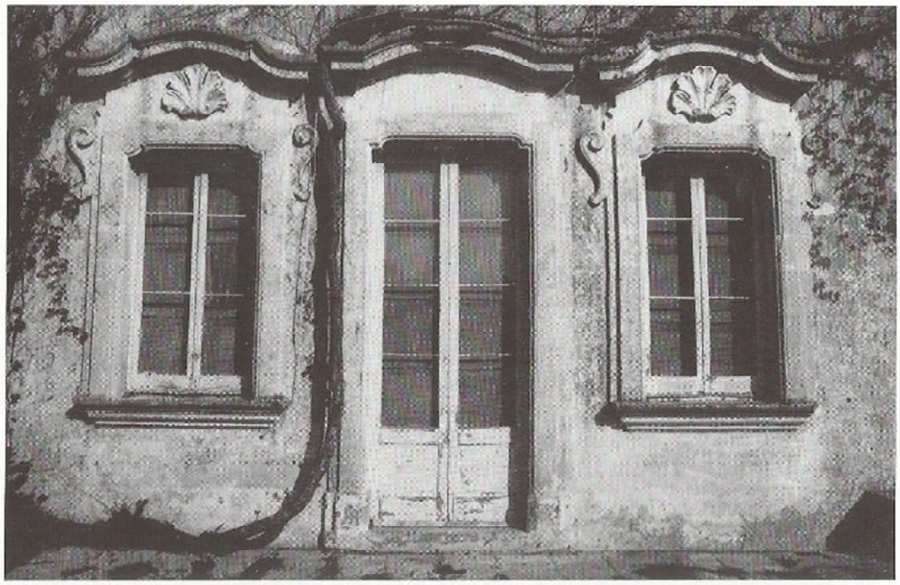


Fig. 10 – Porta e finestre di Villa Spada-Donadeo con il particolare della conchiglia. Da Ibidem

Una maturità diversa si legge nei lavori tardosettecenteschi dello stesso Manieri, che nel 1777 progetta a Ruffano, nel Basso Salento, il Casino della Varna per il barone di Corsano. Restando nella parte meridionale della provincia, nella zona di Presicce sorgono poi il

Casino degli Angeli (fig. 11, 12) e il Casino Arditi che, come la maggior parte dei fabbricati della zona, presentano un lungo viale di ingresso in asse con il portone principale, loggiati delimitati da balaustre e un elemento che si rivela di fondamentale importanza nell'impianto distributivo, ovvero delle scenografiche scalinate a doppia rampa che dal viale esterno conducono direttamente al salone del primo piano.

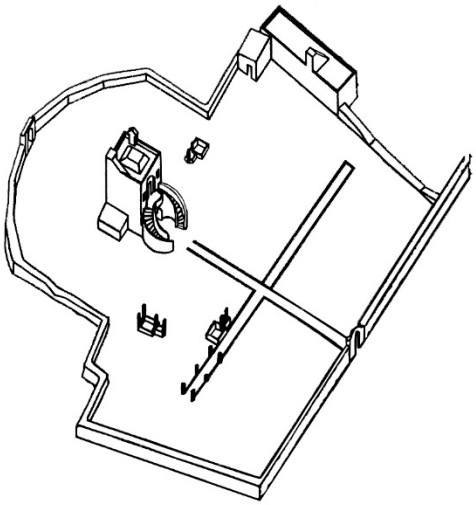


Fig. 11 – Assonometria del Casino degli Angeli. Rielaborazione da Cazzato M, Mantovano A, *op. cit. alla fig. 10*

Fig. 12 – Casino degli Angeli di Presicce, con la scalinata doppia e l'asse del viale che conduce all'edicola sullo sfondo. Da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

L'asse prosegue anche sul retro della costruzione e al termine del giardino – secondo un retaggio del secolo passato – culmina con un'edicola. Questi casini fanno comunque parte di un momento di transizione, poiché presentano elementi appartenenti alle antiche tradizioni ma anche elementi di novità, che si ritroveranno nelle grandi ville dell'Otto e del Novecento.

Elementi molto simili sono ripresi anche ad Alezio nelle settecentesche ville Prandico-Teseo (fig. 13) e Pàcciana: ad entrambe, sviluppate su due piani, si accede dopo lunghi viali alberati che conducono anche a dei giardini segreti posti sul retro; importante è poi l'apparato decorativo della seconda, che mostra un iniziale abbandono dei motivi barocchi e un accenno di neoclassicismo.

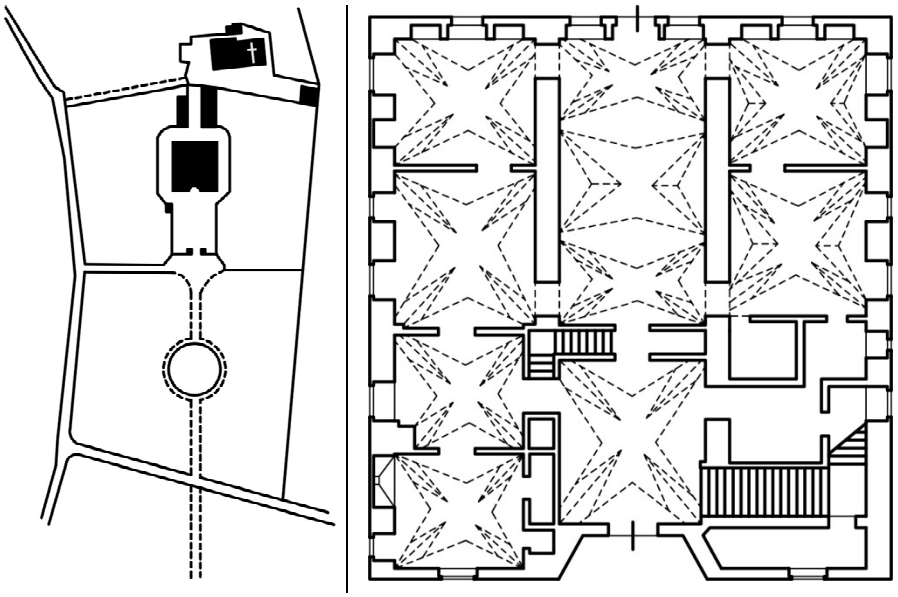


Fig. 13 – Impianto planimetrico (a) e pianta del piano terra (b) della Villa Prandico-Teseo di Alezio. Rielaborazione da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

Un primo consistente nucleo di ville viene costruito a fine Settecento anche nella zona delle Cenate in agro di Nardò, un territorio caratterizzato da una rigogliosa vegetazione, nonché dalla vicinanza al mare e dalla presenza di aria salubre, il che lo rende molto apprezzato in tutte le stagioni dell'anno. Datata 1780 è ad esempio la villa Taverna, che riprende la scansione planimetrica del Casino della Varna ed è organizzata in tre fasce

longitudinali divise da quattro muri di spina che attraversano l'edificio (fig. 14); due corpi scala sono dislocati ai due lati dell'edificio, e tutti gli ambienti sono coperti da volte a spigoli (fig. 15).

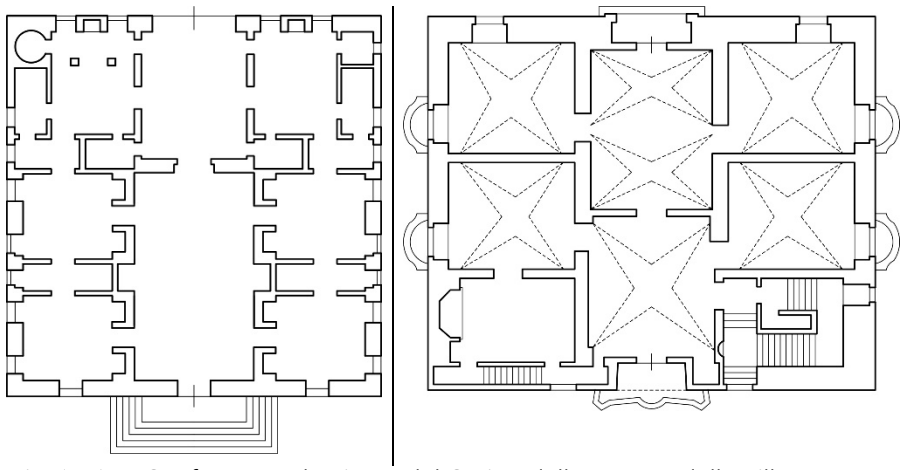


Fig. 14, 15 – Confronto tra le piante del Casino della Varna e della Villa Taverna. Rielaborazione da Cazzato V (a cura di), 2006, *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento*. Mario Congedo Editore, Galatina

All'esterno il blocco compatto è movimentato da un imponente portale che regge al piano superiore una balaustra composta da elementi mistilinei, ripresi anche nelle cornici delle finestre (fig. 16). La recinzione perimetrale stride con la compattezza del blocco costruito, ed è composta da numerose porzioni di circonferenza che si articolano e si alternano ad elementi rettilinei (fig. 17).

Fig. 16 – Villa Taverna, portale di ingresso. Da Maurogiovanni V, 1979, 'Ville antiche del Salento. "Le Cenate"', in *Agenda 1979. Banca agricola popolare di Lecce e Matino*. Mario Adda, Bari

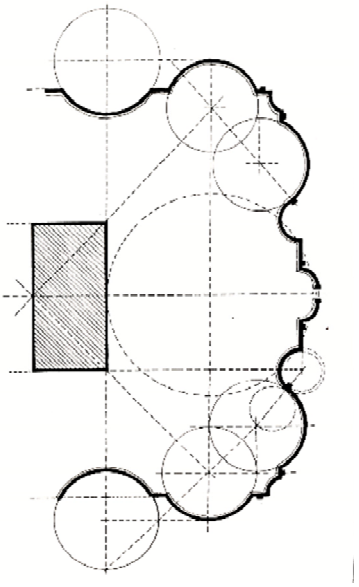


Fig. 17 – Villa Taverna, rapporto tra il blocco squadrato dell'abitazione e la recinzione. Da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

Ad anticipare in maniera significativa il ricorso ai motivi neoclassici si segnalano due ville tardosettecentesche, che sono villa Mellone alle Cenate e villa Cerulli-Bozzicorso nella valle della Cupa. Se anche in questi casi l'accesso è anticipato dal consueto viale alberato, l'elemento di novità si trova nella loro impostazione planimetrica che abbandona la scansione tripartita per prediligere ambienti sviluppati in lunghezza (fig. 18, 19). Entrambe su due livelli, presentano un corpo centrale, decorato con lesene bugnate al piano terra e lisce al piano superiore, affiancato da blocchi più bassi.

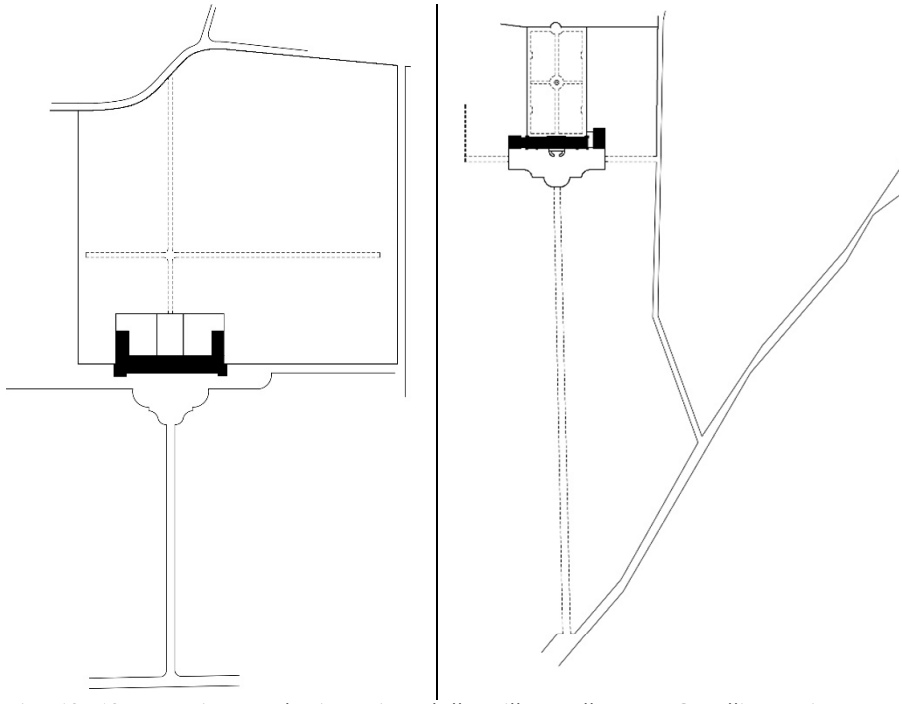


Fig. 18, 19 – Impianto planimetrico delle Ville Mellone e Cerulli-Bozzicorso. Rielaborazione da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

Inoltre in villa Mellone (fig. 20) sono neoclassici anche i timpani delle aperture – curvilinei al piano terra e triangolari a quello superiore, dove tra le aperture sono posizionate delle statue poste su piedistalli – mentre la villa Cerulli-Bozzicorso si distingue per l'importante scalinata a tenaglia con balaustra lapidea che conduce al ballatoio del primo piano (fig. 21). In questo secondo caso, si è conservato anche il retrostante giardino, diviso in quattro settori con una fontana al centro, il padiglione del caffè e una grande nicchia che ospitava una statua sul fondale; nella prima villa invece esso è andato perduto.

Fig. 20 – Villa Mellone, facciata principale. Da http://www.giannicarluccio.it

Fig. 21 – Villa Cerulli-Bozzicorso, scalone principale. Da Costantini A, *op. cit. alle fig. 7, 8*

Già queste realizzazioni mostrano che è in atto un cambiamento e che la passata tradizione è destinata a terminare, perché con il nuovo secolo – come si è visto – intervengono delle modificazioni profonde che investono tutti i campi possibili; la committenza si è ampliata, i gusti sono cambiati e le esigenze stravolte, per cui "i concetti cinquecenteschi di *locus amoenus* e degli *otia* letterari sono completamente superati[60]" così come superate sono le necessità di controllo e lavoro delle terre. Il fenomeno della villa subisce un momentaneo arresto all'inizio dell'Ottocento, proprio quando si stavano sperimentando le prime soluzioni più interessanti; bisogna attendere la seconda metà del secolo perché la villa – intesa, nella sua più ampia accezione, come residenza suburbana abitata durante tutto l'anno, oppure casa per le vacanze in campagna o al mare – irrompa prepotentemente sulla scena architettonica e cambi radicalmente il paesaggio che si staglia appena fuori dalle mura cittadine. Stabilirsi fuori dalla città sta diventando sempre di più – per borghesi ed aristocratici – un modo per fuggire dall'inquinamento delle fabbriche e dalla bruttezza del paesaggio industriale: dai dintorni di Lecce fino alle sue coste e alle località del Basso Salento si susseguono ville sfarzose e sempre diverse, che danno progressivamente vita ad un panorama di architetture spesso eccentriche e stravaganti, in linea con il gusto e le tendenze eclettiche. "Le numerose ville realizzate nel Salento esprimono perfettamente quel particolare carattere del tempo in cui, con estrema libertà, si fece uso di elementi architettonici non storicizzati, rintracciabili nella tradizione di una terra dove la cultura orientale emerge a volte larvatamente a volte con impeto e dove

[60] Cazzato M, 2006, 'L'evoluzione storica delle ville salentine tra '500 e '700: architetture "d'autore" in ambito rurale', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Galatina: Mario Congedo Editore, p. 84

la continuità storica si percepisce nel costante rapporto che la dimora ha sempre avuto con l'ambiente[61]". Non è quindi importante quale stile la borghesia scelga per la propria residenza, è fondamentale che questo rispecchi la sua mentalità aperta e mai banale, rappresentazione di un mondo da favola che nulla ha a che vedere con il lavoro nei campi e la fatica, ma che piuttosto colpisca l'ospite e ne rapisca lo sguardo. Non mancano i giudizi e le descrizioni dei contemporanei, i quali riconoscono che "tutte queste costruzioni serbano come l'impronta di chi le ha fatte sorgere; sembra che l'ingegnere abbia avuto davanti il ritratto del proprietario nel momento che le disegnava. Accanto alla casa modesta ma vasta per potere contenere la numerosa prole d'ambo i sessi, è il palazzo del milionario, solido e tutto colonnati come la sua fortuna; o la villa del borghese grasso e bracato, che, spropositando con dignità e dando denari ad usura è diventato il feudatario del suo paesello; s'alterna col castello gotico, che sembra più che altro il lavoro paziente d'un perdigiorni col sussidio dell'‹‹Arte del Traforo›› destinato del prossimo presepe, il villino civettuolo di gusto moderno, nido di colombi innamorati, o di *cocottes* d'alto affare[62]". Data la loro funzione di "soggiorni di delizie[63]", le ville sorgono sì nelle campagne ma in numero maggiore lungo le meravigliose coste del Salento, nelle località balneari in voga adesso come allora. Queste "capricciose

[61] Tunzi P, Monte A, 1990, 'Il modernismo architettonico nel Salento', in *Lu lampiune: Quadrimestrale di cultura salentina*, Anno VI n. 1 aprile 1990. Lecce: Edizioni del Grifo, p. 6
[62] Corriere Meridionale, 24 settembre 1891
[63] Ibidem, 30 settembre 1897

architetture marine[64]" possono essere paragonate ai padiglioni delle Esposizioni Universali, per la varietà di stili con cui sono decorate, per il loro carattere temporaneo essendo in molti casi abitate soltanto per i mesi estivi, per il campionario di soluzioni che offrono, per la loro voglia di stupire e impressionare. È ciò che accade a Santa Maria di Leuca, sulla punta meridionale della penisola, che è interessata da una serie di lottizzazioni per l'edificazione di ville e stazioni balneari: il piano urbanistico del 1879 dà vita ad un insieme di ville che – a differenza di quanto accade nei dintorni di Lecce – non si dispongono tutto intorno ad una città, ma costituiscono esse stesse il centro abitato. Qui infatti, se si eccettua una chiesa, sono praticamente assenti tutti gli edifici pubblici, il che conferisce all'area una funzione prettamente residenziale e di villeggiatura. La città, con i suoi paesaggi naturali e le sue architetture, appare "più come un'illusione, che come realtà" e in essa è "imperante la bizzarria, per cui Leuca sembra la sezione architettonica di un'esposizione mondiale. Là sono rappresentati gli stili di paesi esotici e di secoli scomparsi, quelli dei paesi orientali e delle regioni nordiche, il gotico dalle finestre bifori ed il moresco a intagli e trafori, il pompejano e il francese, la pagoda indiana e lo chalet svizzero[65]". Questa varietà di stili al momento si ritrova solo in questa zona, poiché – al contrario di quanto accade a Lecce, in cui ci si stabilisce durante tutto l'anno per lavorare e vivere il quotidiano – nelle località marine abitate durante l'estate l'atmosfera è festosa e vacanziera, e solo la stravaganza e l'estro possono esprimere questo sentimento. Una

[64] Mantovano A, 1992, 'Il bazaar degli stili', in Cazzato V, Mantovano A, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature nel Salento*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 45
[65] Corriere Meridionale, 24 settembre 1891

delle prime ad essere edificate nel territorio di Leuca è villa Meridiana, che diventerà poi Serafini-Sauli, eretta nel 1874 da Giuseppe Ruggieri[66] per la propria famiglia. La residenza, sulla cui facciata una meridiana segna le ore ed indica anche l'anno di costruzione, è una commistione di stile neoclassico, con delle paraste ioniche e un cornicione al coronamento, e tradizione egiziana, con le fasce gialle e rosse che la circondano interamente. In pianta, da un esagono centrale si diramano quattro ambienti laterali quadrati, un ingresso rettangolare sul davanti e diametralmente opposto a questo un salone circolare (fig. 22, 30).

Fig. 22 – Villa La Meridiana, Santa Maria di Leuca. http://www.piazzasalento.it

[66] Giuseppe Ruggieri (1841 – 1901) è un ingegnere salentino formatosi a Napoli, politicamente impegnato tanto da essere eletto prima a consigliere provinciale e poi a deputato per ben tre legislature. Mentre ricopriva questa carica, si è interessato di diverse questioni riguardanti il territorio salentino come infrastrutture, bonifica delle paludi, abitazioni operaie. Si occupa di architettura civile ed industriale soprattutto nella zona di Leuca, in cui ha un ruolo determinante nella nascita e nello sviluppo dei comuni della Marina e anche della stessa Leuca, poiché nel 1878 ne stila il "piano di quotizzazione" insieme all'ing. Achille Rossi e progetta anche un gran numero di ville dai rimandi eclettici. Verso la fine della carriera collabora con il figlio Pasquale, anche lui ingegnere, ad una linea tranviaria di collegamento tra Lecce e la spiaggia di San Cataldo, dove progettano anche uno stabilimento balneare.

Nel giro di appena 5 anni, numerose altre ville sono costruite nella città: la neogotica villa Mellacqua, che si ispira ai castelli delle campagne francesi con l'aggiunta di richiami orientali; la moresca villa De Francesco, la cui parte centrale del prospetto è svuotata da loggiati e aperture con archi polilobati che si intersecano l'uno con l'altro, la cinese villa Episcopo, con la sua pagoda esotica posta al centro della costruzione. Se si sceglie uno stile sempre diverso per la decorazione degli edifici, in pianta si utilizzano degli elementi ricorrenti, come precisi schemi geometrici e simmetrie incrociate; molte volte, infatti, a partire da una planimetria e una volumetria si erigono edifici con la stessa impostazione ma apparentemente senza nulla in comune, a causa del vestito con il quale sono ricoperti. È il caso di villa Daniele (fig. 23), eretta nel 1880 a Leuca dall'ing. Achille Rossi, e villa Saetta (fig. 24), progettata nel 1890 da Carlo Luigi Arditi[67] alle Cenate: analizzandone le piante si nota che esse sono praticamente identiche, anche in dimensioni e volumetrie, e sviluppate in maniera simmetrica rispetto all'ingresso. Entrambe sono composte da un corpo centrale concavo che contiene due sale ovali e conduce ad un ambiente esagonale, al quale corrisponde un torrino loggiato i cui archi sono trilobati nel

[67] Carlo Luigi Arditi (Presicce 1852 – 1911) è un pittore e architetto. Si forma a Napoli, dove si dedica soprattutto alla pittura ottenendo un premio anche alla X Esposizione della Società Promotrice di Napoli, e una volta rientrato nel Salento lavora soprattutto alla professione di architetto. In questo campo risulta essere uno dei professionisti più attivi del tempo principalmente a Santa Maria di Leuca, Presicce, Casarano, nella zona delle Cenate di Nardò. La sua attività diversificata, poiché progetta residenze private, strutture pubbliche, cappelle funerarie e cimiteri, ma si occupa anche di restauro, urbanistica e arredamento; tuttavia, è per la ricca borghesia e l'aristocrazia che progetta un gran numero di ville e palazzi cittadini. Scrive numerosi testi di didattica architettonica tra cui *Guida teorico-pratica ai lavori di fabbrica* (Lecce, 1888) e *L'architetto in famiglia* (Matino, 1894)

primo caso, acuti nel secondo; la parte retrostante è convessa, e consente l'accesso a giardini anch'essi uguali nel disegno del verde.

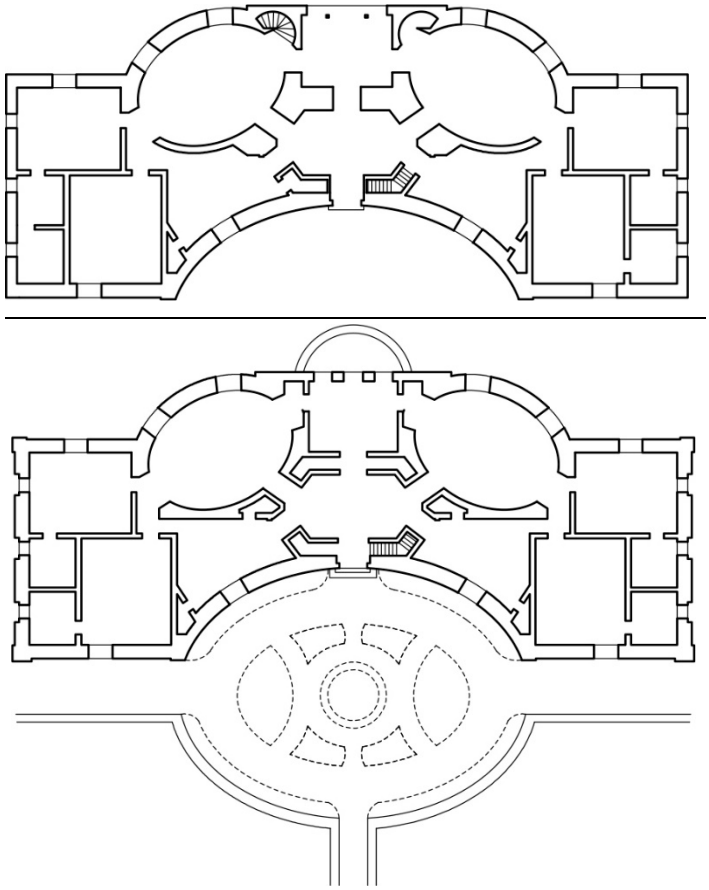


Fig. 23, 24 – Confronto tra le piante di Villa Daniele a Leuca, e di Villa Saetta alle Cenate. Da Mantovano A, 1990, 'Aspetti dello stile moresco a Lecce e nel Salento', estratto da *Opus – Quaderno di storia dell'architettura e restauro,* n. 2, Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio", 1990, Chieti

Ciò che le differenzia è sicuramente l'aspetto, poiché mentre villa Daniele (fig. 25) ha richiami arabeggianti negli archi polilobati e a ferro di cavallo (insieme ad affreschi raffiguranti paesaggi arabi sulle volte interne), villa Saetta presenta rimandi neogotici e fasce bicrome verticali (fig. 26). Quest'ultima è una delle poche realizzazioni dell'Arditi che abbracciano lo stile eclettico, in quanto nelle numerose altre ville progettate a Santa Maria di Leuca, circa

una decina, egli predilige un linguaggio neoclassico cui si aggiungono elementi come il bugnato, balaustre in pietra e loggiati.

Fig. 25 – Villa Daniele a Santa Maria di Leuca. Da http://www.smleuca.it/

Fig. 26 – Villa Saetta alle Cenate. Da http://picssr.com/

Egli si cimenta anche nella tipologia del "quartino", che consente ai proprietari di ricavare anche un utile attraverso l'affitto stagionale

di alcuni locali della villa. È quanto accade in villa Seracca, al cui pian terreno si trovano i locali di servizio e due appartamenti per gli affittuari con accessi indipendenti e non comunicanti, mentre al piano nobile è l'appartamento della famiglia. Questo tipo di realizzazioni resta comunque circoscritto a casi limitati, perché è ormai l'eclettismo a fare ovunque da padrone: anche alle Cenate, infatti, dopo l'iniziale nucleo settecentesco, un nuovo gruppo di ville come la Saetta viene costruito nei primi del Novecento secondo dettami del tutto nuovi. Sull'origine del termine "Cenate" vi sono due versioni differenti: una che lo riconduce ad una varietà di uva, detta "acenatu", particolarmente diffusa nella zona, l'altra invece che rimanda proprio alla vocazione del posto come luogo di villeggiatura, facendo riferimento alle grandi ed importanti cene che durante l'estate venivano consumate in compagnia proprio all'interno di queste ville. Esse sorgono principalmente lungo le strade che portano alle marine e, in particolare, a Santa Maria al Bagno e Santa Caterina che, con le loro acque termali, erano mete ambite già al tempo dei romani. Molto attiva nella zona con la costruzione delle proprie ville è la famiglia Personè (il cui stemma "et pace et bello" si ritrova impresso su numerose costruzioni), che si affida all'ing. Generoso De Maglie. Una di queste, villa Francesca (fig. 27), di stile moresco, presenta un piano seminterrato e uno fuori terra al quale si accede attraverso una scalinata. Gli elementi più interessanti però sono nel suo apparato decorativo, che mostra quattro finestre con archi polilobati sul prospetto principale, e un loggiato di ingresso anch'esso con gli stessi archi e con altri motivi intarsiati nella pietra leccese.

Fig. 27 – Villa Francesca Personè. Da http://www.culturiachannel.it/

Cornicioni, parapetti e balaustre ripropongono motivi geometrici diversi in base all'elemento, e fasce orizzontali sui toni del rosso e del giallo si alternano e circondano l'edificio. A pochi passi dalla Saetta c'è è un'altra villa Personè, Cristina (fig. 28) – oggi De Benedittis – che ripropone in forme più grandiose gli elementi tipici degli stili orientali ma in maniera molto più personale e complessa. Il piano terra è poi reso più imponente dalla presenza di fasce orizzontali di pietra leccese dal profilo inclinato, mentre nella porzione superiore sul bianco delle superfici murarie risaltano cornici e balaustre lapidee riccamente decorate. Questi trafori, insieme ai decori delle finestre del primo piano o delle logge laterali, mostrano una varietà di rimandi che arrivano ad abbracciare anche il barocco e il manierismo.

Fig. 28 - Villa Cristina Personè, oggi De Benedittis. Da Maurogiovanni V, *op. cit. alla fig. 20*

A testimoniare la varietà di stili presenti nella zona c'è, tra le altre, Villa Del Prete (fig. 29), costruita nel 1912. Progettata dall'ingegnere tedesco Gaetano Marschiczek, il suo elemento distintivo è sicuramente la torretta belvedere che spicca sul lato destro della costruzione e sulla cui sommità è presente una cupoletta di tipo islamico; essa ricorda le coperture progettate da Ernesto Basile per i padiglioni dell'Esposizione di Palermo del 1891. Moreschi sono poi anche i capitelli degli archi del torrino, ma nel resto della villa lampade ed altre decorazioni sono in stile liberty e sembrano riprendere elementi vicini alle realizzazioni palermitane di Basile. Per portare in piano l'edificio nella sua parte retrostante, dato il dislivello del terreno, è presente un'alta zoccolatura che gli conferisce maggiore monumentalità, ingentilita dai colori tenui del rosa e dell'azzurro che pervadono la struttura.

Fig. 29 – Villa Del Prete, zoccolatura posteriore. Da Cazzato V, Mantovano A, 1992, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature nel Salento*. Capone Editore, Cavallino

Restando in un contesto marino ma spostandosi sulla costa adriatica, un'altra località fortemente caratterizzata dalla presenza di importanti residenze eclettiche è Santa Cesarea Terme. Come suggerisce il nome, questo luogo è legato alle sorgenti sulfuree e alla cura del corpo, e alla stessa santa pare ci si affidasse per la cura delle malattie della pelle; è facile dunque intuire quanto la vocazione termale del posto fosse un richiamo importante per coloro che avessero del tempo libero per la villeggiatura. La frastagliata costa adriatica, una "balza rocciosa, irta di scogli dalle punte aguzze e dagli spigoli taglienti[68]", durante la fine dell'Ottocento viene scavata e livellata e si trasforma in poco tempo in un luogo accessibile e pieno di stabilimenti balneari. Qui sorge

[68] Corriere Meridionale, 3 marzo 1903

"la più ricca, elaborata ed articolata residenza salentina in stile moresco[69]", Villa Sticchi. Il committente è Giovanni Pasca, il primo a dedicarsi alla costruzione di attrezzature termali nei pressi delle sorgenti, ed il suo scopo era quello di creare una struttura stupefacente inserita in un panorama mozzafiato, che impressionasse ospiti e turisti. La progettazione è affidata all'ing. Pasquale Ruggieri[70], figlio del Giuseppe di villa Serafini-Sauli (fig. 22), ed evidenti sono infatti le analogie tra i due progetti. L'impianto planimetrico è molto simile (fig. 30, 31), basato su un salone centrale dal quale si diramano le stanze tutt'intorno, e l'ingresso avviene attraverso delle rampe di scale.

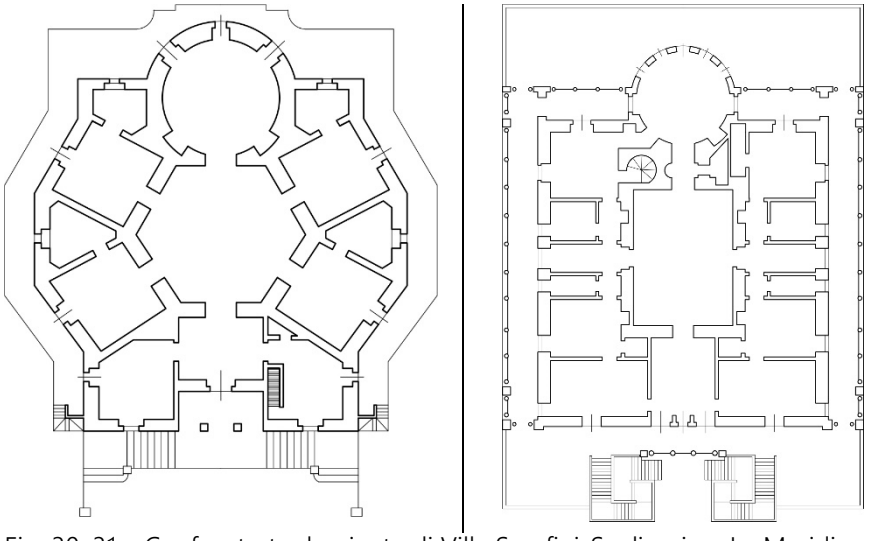


Fig. 30, 31 – Confronto tra le piante di Villa Serafini-Sauli, prima La Meridiana, (a) e di Villa Sticchi (b). Rielaborazioni da ibidem

[69] Mantovano A, 1990, 'Aspetti dello stile moresco a Lecce e nel Salento', estratto da *Opus – Quaderno di storia dell'architettura e restauro*, n. 2, Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio", Chieti, p. 173

[70] Pasquale Ruggieri (1866-1924), figlio di Giuseppe, è un ingegnere con una forte passione per l'Oriente, che lo porta – oltre a compiere dei viaggi in quelle zone – a presentare una tesi di laurea in cui progetta un albergo in stile moresco.

In questo, però, Villa Sticchi ha caratteri molto più grandiosi dal momento che sulla facciata principale (fig. 32) due ampie scalinate a più rampe sporgono rispetto ai volumi pieni e conducono, attraverso cambi successivi di direzione, al loggiato del primo piano, che gira intorno a tutto l'edificio creando un porticato continuo che affaccia verso il mare.

Fig. 32 – Il prospetto principale di Villa Sticchi. http://www.italianways.com/

E proprio nella parte retrostante, quella rivolta sulla scogliera a picco, un altro elemento della villa Serafini-Sauli viene ripreso e accentuato: un ambiente circolare che per metà sporge dal filo murario, e che nell'esempio cesarino culmina con una grande cupola di tipo islamico, l'unica nel suo genere in tutto il Salento (fig.

33). Significativo è anche il rapporto della struttura con il contesto in cui sorge, poiché la costruzione stessa sembra prolungare idealmente il profilo della scogliera, che si alza mano a mano dal mare fino a raggiungere il suo punto più alto proprio in corrispondenza della cupola.

Fig. 33 - Il retro di Villa Sticchi con la cupola islamica verso il mare.

Ma tutti gli ambienti e i volumi della villa non avrebbero lo stesso impatto se non fossero così riccamente decorati: i toni caldi del giallo e del terra uniti ai decori azzurri e ai particolari bianchi animano le successioni di archi a ferro di cavallo, merlature, arabeschi e motivi floreali, e rendono l'insieme vario e assolutamente unico. Proprio su queste decorazioni si può trovare un punto di incontro tra questa villa e un'altra progettata sempre

dal padre di Ruggieri, Villa Maria a Tricase. Alcuni dei motivi pittorici presenti sulle pareti delle logge di quest'ultima, infatti, sono riproposti sui muri dei porticati che circondano villa Sticchi, a testimonianza ancora una volta di quanto, anche se poste in luoghi differenti, queste architetture dialoghino e si conoscano tra loro. Ad uno sguardo più generale, però, le due ville non sembrano somigliarsi molto. Villa Maria ha un aspetto più medievale, con una torre che la domina e che culmina con una merlatura dal profilo diverso rispetto a quella che corona il resto dell'edificio; ingentiliscono la costruzione i suoi colori, con il beige di merli e cornici che spicca sul rosa tenue delle pareti, e gli elementi come i loggiati con bifore e i parapetti delle terrazze che si aprono sul porto e consentono una bellissima vista sul mare (fig. 34).

Fig. 34 – Villa Maria a Tricase.

Nonostante la vista e la vicinanza del mare esercitino sempre un certo fascino sui villeggianti, in Terra d'Otranto non è da meno neanche la campagna, che si ritrova anch'essa costellata da una moltitudine di ville costruite secondo diversi stili architettonici. Si tratta per la maggior parte di edifici eretti in posizione decentrata rispetto ai nuclei abitati, ma che con il passare del tempo sono stati inglobati all'interno di città in formazione o in espansione e che quindi oggi hanno perso la loro caratteristica di residenze suburbane e si trovano completamente circondate da altre costruzioni. È quanto accade nel capoluogo salentino, in cui gli esempi più significativi di ville e villini sorgono nella zona meridionale di espansione a ridosso delle mura, e vanno a creare una vera e propria fascia che modifica profondamente l'assetto dell'area. Questa porzione di territorio si presenta infatti assolutamente priva di edificazioni fino agli anni 80 dell'Ottocento, periodo in cui iniziano a proliferare tutte queste residenze che inizialmente guardano sulla campagna circostante, e che oggi invece si trovano inserite a pieno titolo nel tessuto cittadino, in una zona peraltro vicina al centro. A partire dal 1882 ed entro il 1886 vengono concessi tutti i suoli nei pressi di Porta San Biagio con conseguente demolizione di quel tratto di mura, mentre alcuni terreni lungo viale Gallipoli non saranno edificati fino agli ultimi anni del secolo. Questo sistema di residenze è diverso da quello che si trova all'interno del perimetro murario – che vede la prevalenza di palazzi signorili classici e imponenti – solo per certi aspetti, poiché se da un lato abbraccia gli stimoli eclettici, talvolta mantiene elementi legati alla tradizione del luogo. Esemplificativa in questo senso è Villa Martini oggi Bray, progettata nel 1887 da

Francesco De Simone[71] e situata nelle immediate vicinanze di Porta San Biagio, che ha la particolarità di possedere un apparato decorativo in stile moresco, ma impostazione planimetrica e volumetrica molto vicina alla tipologia locale. Nello specifico, un impianto distributivo tipico del leccese è quello della casa a corte, nella quale lo spazio situato tra il cancello di ingresso da strada e il volume dell'abitazione era costituito appunto da una corte quadrangolare scoperta, che consentiva l'accesso – o gli accessi, nel caso di complessi plurifamiliari – alla residenza vera e propria; nella corte erano poi presenti una o più rampe di scale che la collegavano direttamente ai piani superiori o alle terrazze (fig. 35).

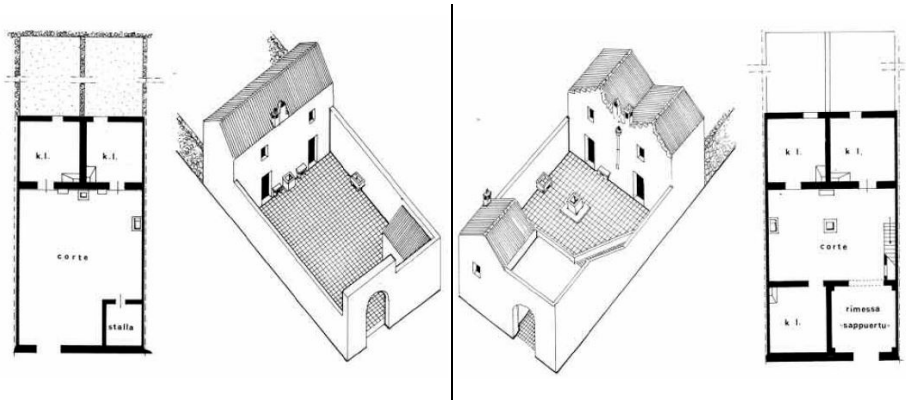


Fig. 35 – Impianti di due tipologie di casa a corte pugliese. Da https://salentofarmhouse.files.wordpress.com/

[71] L'attribuzione della villa all'ing. De Simone è stabilita da Luigi Conforti in un brano pubblicato su *Cronaca Partenopea* e riportato su *Corriere Meridionale* del 22 ottobre 1891, ma nessun altro giornale del tempo nel descrivere la villa ne cita la paternità. Restano comunque delle perplessità a riguardo, poiché è provato che il cav. Martini abbia affidato i suoi lavori successivi a Gaetano Marschiczek.

Lo stesso principio è riproposto in Villa Martini, in cui il blocco centrale della residenza è anticipato da un ampio spazio scoperto ai cui lati sono disposte due ali a C per ospitare stalle e altri locali accessori; da qui partono due grandi rampe che girano tutt'intorno alla corte, sovrastano gli ambienti del piano terra e dal piano stradale salgono fino a raggiungere prima quota 2,50 m, altezza della recinzione esterna, per poi raccordarsi a 5 m, dove è situato l'ingresso agli ambienti residenziali che avviene tramite un "mignano" (fig. 36).

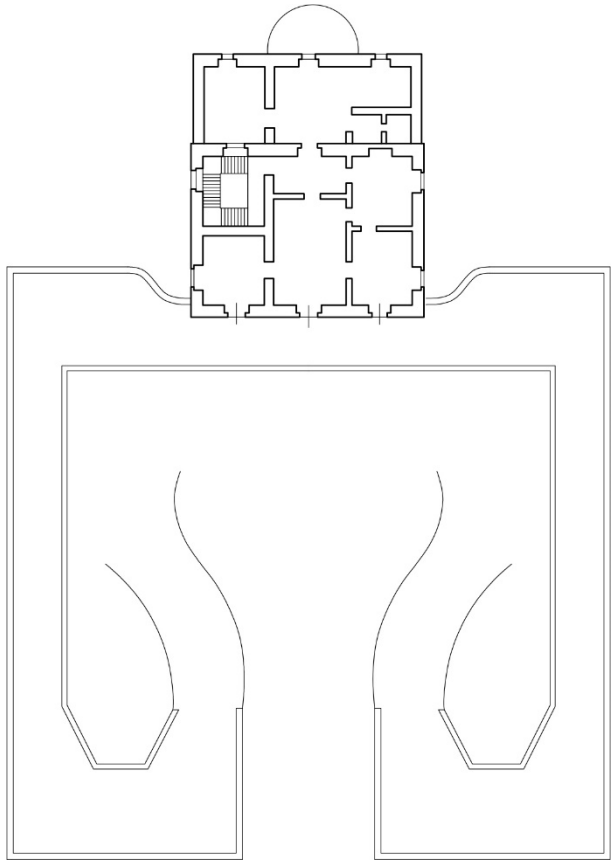


Fig. 36 – Planimetria di Villa Martini-Bray. Rielaborazione da Cazzato V, Mantovano A, *op. cit. alla fig. 33*

È questo un altro elemento ripreso dalla tradizione non solo perché, come nelle abitazioni più antiche, anche in Villa Martini il mignano affaccia direttamente sulla corte, ma anche perché pare che venisse utilizzato nelle stesse modalità: molto spesso questi balconi, in occasione di processioni religiose o altri eventi cittadini, venivano abbelliti con fiori o insegne a testimoniare la partecipazione del ricco proprietario alla vita comunitaria; secondo quanto riferito da un periodico locale, quando Re Umberto I, in visita a Lecce, si trovò a passare proprio di fronte alla villa, lo stesso fece anche il cav. Martini, la cui abitazione spiccava "per i balconi addobbati con lusso sopraffino, tanto che valsero le meraviglie del ministro Brin[72]". Caratteristica singolare erano i due ponti, oggi chiusi, che collegavano la villa ad altri due villini laterali – il Villino Lopez, subito accanto a Porta San Biagio, e Villa Nuzzaci, sul lato opposto – costruiti successivamente dallo stesso proprietario, e consentivano di lasciare la costruzione principale isolata. Per quanto concerne invece la sua veste architettonica, l'edificio ha un evidente aspetto moresco, ottenuto tramite le merlature, gli archi a ferro di cavallo, le fasce gialle e rosse dei prospetti, le iscrizioni arabe riprese dal Corano che inneggiano: "E non c'è altro vincitore all'infuori di Allah[73]". Villa Martini e i suoi villini costituiscono una sorta di eccezione nelle vicinanze della Porta (fig. 37), dove il resto dell'edificato risulta molto più compatto e ogni edificio presenta i fronti laterali in comune con quelli contigui.

[72] Don Limone, 1 settembre 1889
[73] Traduzione contenuta in Mantovano A, 1990, *op. cit. alla nota 69*, p. 165

Fig. 37 – In primo piano la corte con la rampa d'accesso a Villa Martini posizionata a sinistra, con a destra Porta San Biagio e al centro il Villino Lopez. https://www.facebook.com/LecceDileri/

"Di diversa natura è la lottizzazione che si compie lungo la fascia sud-occidentale, dove i villini costituiscono un vero e proprio filtro fra la città antica e quella nuova[74]". Qui è situata Villa Indraccolo (fig. 38), attribuita al capomastro Luigi Morrone, che per certi versi si scosta dalla tradizione locale per accogliere un maggior numero di stimoli differenti. L'elemento predominante è sicuramente il grande bow-window che sporge dal prospetto principale e costituisce solo il più evidente degli aggetti che, insieme ai vuoti di loggiati e terrazze, articolano il volume. Questo dinamismo è accentuato anche dalla diversità di decorazioni che riempiono i prospetti e che spaziano dalle bifore sul modello dei palazzi

[74] Cazzato V, Politano S, *1997, Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 228

fiorentini, alle merlature islamiche, alle fasce marcapiano medievali, ai bugnati dei palazzi leccesi; il tutto è poi accompagnato dall'immancabile pietra leccese che, nonostante i mille modi diversi in cui viene lavorata, resta il filo conduttore della maggior parte delle architetture del tempo.

Fig. 38 – Il prospetto principale di Villa Indraccolo a Lecce. Da http://www.suiterossoenero.it

Lo stesso vale infatti per Villa Himera, altro progetto di Morrone, in stile moresco ma con una forte presenza del materiale tufaceo locale. Altre ville sono poi presenti nei comuni della Valle della Cupa, in cui non formano veri e propri nuclei omogenei per tipologia, piuttosto si trovano sparse sul territorio. A Monteroni ad esempio c'è Villa Grassi (fig. 39), costruita nel 1901 in pieno stile liberty.

Fig. 39 – Villa Grassi a Monteroni. Da Laporta A, 1980, 'Ville del Salento', in *Agenda 1980. Banca agricola popolare di Lecce e Matino*. Mario Adda, Bari

Essa si sviluppa su un unico livello rialzato rispetto al piano del giardino, e tra questo e l'ingresso alla residenza vi è una sorta di zona di filtro, anticipata da qualche gradino e aperta da tre grandi archi a ferro di cavallo: uno centrale consente l'accesso all'area, i due laterali invece sono chiusi da una balaustra in pietra ripresa anche a coronamento dell'edificio. Riccamente decorato è il giardino che, nonostante la villa sia situata in una zona centrale del paese, la circonda completamente e contiene piante esotiche, voliere, fontane e sculture. Sempre a Monteroni ma in posizione più decentrata rispetto al nucleo urbano sorge invece Villa Ida (fig. 40) che mostra come ancora nel 1912, anno della sua costruzione, nessun linguaggio sia mai stato veramente abbandonato: "ciò che sorprende maggiormente in questa aristocratica residenza suburbana è il felice connubio tra l'elemento floreale e la sinuosità

delle linee che fanno appena percepire una nostalgia per le forme dell'architettura orientale[75]" perché invece ciò che prevale è l'elemento classico che si ritrova in paraste, colonne e balaustre.

Fig. 40 – Villa Ida a Monteroni. Da Ibidem

Si potrebbero citare ancora decine di esempi di ville che abbelliscono un territorio già di per sé meritevole di attenzioni, ciò che però è importante sottolineare è come – a prescindere dalla loro posizione, dalla funzione e dalle specifiche caratteristiche, e nonostante le loro differenze formali – queste costruzioni conservino ancora un sapore tradizionale, legato alla cultura e alle usanze dei luoghi nei quali sorgono.

[75] Costantini A, *op. cit. alla nota 57*, p. 65

Capitolo 2

La tradizione costruttiva in Terra d'Otranto: operatori e materiali locali.

La penisola salentina, per quanto territorialmente limitata, è un luogo ricchissimo di bellezze e tradizioni. Artigiani e maestri sapienti, professori e professionisti del settore, in quanto depositari di un sapere antico ed educatori di nuove generazioni, si sono preoccupati di trasmettere le proprie conoscenze in forma scritta e costruita: oltre a quanto riportato nei testi dedicati a studenti, apprendisti o semplici appassionati, basta guardarsi intorno per capire che alcuni materiali, determinate tecniche costruttive, certe lavorazioni e forme sono propri di questa terra e non trovano eguali altrove. Approfondire tutti questi aspetti costituisce una premessa doverosa per poter comprendere appieno gli esiti architettonici raggiunti, nel nostro caso specifico, nel corso dell'Ottocento. Proprio per questa ragione, però, è necessario rivolgere lo sguardo anche verso un orizzonte più ampio: l'Eclettismo ha fatto sì che anche l'arte e l'architettura moresca divenissero parte integrante del panorama decorativo leccese, e diventa perciò necessario aprire una parentesi su questi aspetti apparentemente così lontani ma in concreto assolutamente presenti.

2.1 Tramandare il sapere.

Sulla base di quanto appena detto, si riportano di seguito delle considerazioni sui testi che introducono alla tradizione costruttiva e decorativa di Terra d'Otranto, seguiti da una sezione che riguarda invece i manuali sulla cultura e l'arte orientale. Gli autori di queste opere spaziano quindi dagli operatori salentini ai grandi studiosi italiani e stranieri dell'Ottocento, a testimonianza di come il sapere in questo periodo sia inteso nella sua accezione più ampia e abbracci innumerevoli categorie e argomenti come mai accaduto prima.

2.1.1 Professionisti e maestranze locali: la pubblicistica.

I protagonisti della scena architettonica salentina, molto attivi nella pratica ma anche nella didattica edilizia, si sono dedicati all'insegnamento e alla trasmissione del sapere attraverso la pubblicazione di vari testi. Diversi sono gli argomenti trattati, gli autori e il pubblico al quale si rivolgono, giacché capita che un ingegnere o un operaio scrivano un testo sul disegno ornamentale o sull'uso del ferro rivolto ad una classe di bambini o a professionisti del settore. Ciò testimonia ancora una volta come l'interesse per lo studio coinvolga ormai un bacino sempre più ampio di utenti, in linea con quel clima di curiosità e fame di conoscenza tipicamente eclettico. Accanto a questo, è bene sottolineare che gli stessi autori di questi testi non sono più le poche personalità di spicco del mondo dell'arte e dell'architettura, ma anche gli architetti o i semplici operai che negli anni hanno accumulato un'esperienza di cantiere tale da essere depositari di un sapere fatto di nozioni e tecniche che non si trovano su alcun libro. Insieme a professionisti come l'Arditi, quindi, numerosi manuali sono scritti anche da artisti, come Pietro Cavoti o Cosimo De Giorgi, e da docenti che hanno dato alla causa un apporto significativo.
Tra gli addetti ai lavori, che si possono definire "non professionisti" per il semplice fatto che non sono in possesso di una laurea o un diploma, i nomi da segnalare sono numerosi, e se ne approfondiscono alcuni a titolo esemplificativo dell'argomento del quale si occupano.

Gioacchino Toma – Metodi di insegnamento del disegno

Gli scritti sul disegno elaborati dal prof. Gioacchino Toma[1] e pubblicati nel 1865, sicuramente non costituiscono le opere per le quali egli viene ricordato, ma si inseriscono bene nell'ambito della didattica sul disegno per le classi di allievi delle Scuole Primarie e Secondarie.

Ai primi è dedicato *Il disegno pe' bambini*[2], una raccolta di quaderni contenenti i motivi che – da semplici figure geometriche fino a disegni progressivamente più complessi – si riscontrano più di frequente negli apparati ornamentali. Lo scopo è quello di "educare i bambini all'esecuzione precisa delle linee, per ottenere la quale, si curerà che essi passino la penna attentamente sulle linee già leggermente accennate": nei primi quaderni, infatti, sono riportati dei motivi per metà appena tracciati e per metà ricalcati, affiancati alla pagina seguente dagli stessi motivi però con linea tratteggiata, affinché facciano da guida agli studenti che dovranno comporli; in questo modo "si ottiene il duplice scopo di prepararli

[1] Gioacchino Toma (Galatina 1836, Napoli 1891) è un pittore autodidatta nato nel leccese e, rimasto orfano di entrambi i genitori già durante l'infanzia, trasferitosi a Napoli ad appena 18 anni. Qui lavora come ornamentista, e il suo animo rivoluzionario lo porta a combattere come "ufficiale combattente nella Legione dei Garibaldini" (Treccani) in occasione dei moti del 1860; questi suoi ideali politici influenzano molto i suoi lavori pittorici. Negli anni seguenti, per potersi mantenere, insegna disegno nelle scuole municipali per l'artigianato, e scrive testi di natura didattica per i suoi studenti. Dopo un decennio di raccoglimento torna a dedicarsi alla pittura negli anni '70 con opere anche notevoli, alcune delle quali oggi sono esposte a Roma nella Galleria nazionale d'arte moderna; tuttavia i suoi contemporanei non gli hanno dato l'approvazione che forse meritava e che invece gli viene riconosciuta dalla critica moderna, che lo colloca oggi tra i maggiori esponenti della pittura ottocentesca napoletana. Nel 1878 viene nominato professore di disegno all'Accademia di Napoli, e continua a dipingere per sé stesso fino alla morte lasciando incompiuti quattro quadri.

[2] Toma G, 1865, *Il disegno pe' bambini. Metodo del Prof. G. Toma.* Napoli: Richter & Co

al disegno, ed alla buona calligrafia[3]". Non sono presenti testi ad eccezione di quelli contenuti nel frontespizio di ogni quaderno, che vengono ripetuti con le stesse parole di volta in volta. L'ultimo quaderno, poi, è dedicato a cornici e modanature – a fascia, a dentelli ecc. – e agli ordini d'architettura, che vengono illustrati singolarmente con indicazione dei nomi di ogni elemento che compone colonne e trabeazioni.

Nel *Disegno ornamentale*[4] ad uso degli studenti delle Scuole Secondarie, la modalità di insegnamento non è molto diversa, in quanto – pur non partendo dalle elementari forme geometriche – anche in questo caso i motivi riportati sono più complessi mano a mano che si scorrono le pagine. Non sono presenti testi esplicativi, e i quaderni sono composti esclusivamente da disegni – talvolta tratteggiati, talvolta completi e corredati di ombre – raffiguranti fogliami, intrecci geometrici, volute ed altri elementi tipici dell'arte ornamentale.

Entrambi i testi rappresentano sicuramente un primo, elementare approccio alla didattica e contengono per questo nozioni semplici e basilari; mettono però in evidenza il valore attribuito alla geometria nell'ambito del disegno e rivelano l'importanza di trasmetterla fin dalle prime fasi dell'apprendimento.

Antonio Carluccio – L'operaio geometra

Anche nel caso de *L'operaio geometra*[5] di Antonio Carluccio[6] i

---

[3] Ibidem, frontespizio

[4] Toma G, 1865, *Disegno ornamentale. Metodo del Prof. Cav. Gioacchino Toma Adottato per le Scuole Secondarie*. Napoli: Richter & Co

[5] Carluccio A, 1873, *L'operaio geometra, ossia trattato teorico-pratico-geometrico*. Brindisi: Tipografia Mealli

[6] Non si hanno notizie riguardo la vita del geometra Antonio Carluccio, la cui opera *L'operaio geometra, ossia trattato teorico-pratico-geometrico* del 1873 resta l'unica traccia edita della sua attività di scrittore.

destinatari sono gli studenti – o meglio, i "giovanetti [...], speranza della patria" – che hanno terminato le scuole elementari e si apprestano ad approfondire gli studi sulla base dei propri interessi. Già nel titolo sono anticipate le diverse sfaccettature che vengono affrontate della geometria, argomento principe del trattato: infatti, come l'autore stesso riporta, "se la natura produsse ogni cosa geometrizzando, come senza geometrizzare potrà l'uomo produrre qualche cosa, dovendo nei suoi lavori imitar la natura?[7]". Così, prima dell'inizio del trattato vero e proprio, un "libro prodromo" introduce all'"idea generale della matematica: suo obietto e suo fine[8]" attraverso le definizioni di aritmetica e geometria, cenni storici sulle loro origini e il loro sviluppo, a cui si aggiungono le biografie di alcuni dei principali matematici da Archimede a Cartesio, da Newton a "Leibnizio". A questo punto si susseguono i diversi *capi* del trattato che, attraverso una serie progressiva di assiomi, affrontano ognuno un argomento particolare: si comincia con la *plato-grafia* e la *stereo-grafia*[9] per poi passare ai confronti e alle operazioni tra figure piane e solide compresi i *corpi rotondi*, il tutto corredato di definizioni ma anche di formule matematiche. Al termine dell'opera, un *lessico delle voci italo-greche usate in questa scienza* chiarisce alcuni termini potenzialmente oscuri in modo sintetico e puntuale. Lo scopo dell'autore è dunque quello di fornire all'operaio uno strumento

---

[7] Carluccio A, *op. cit. alla nota 5*, pp. I-II. La stessa citazione è però presente in Voce 'Geometria', in *Nuova enciclopedia popolare. Ovvero dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc.* Tomo sesto. Torino: Giuseppe Pomba e comp. Editori, 1846, p. 260

[8] Carluccio A, *op. cit. alla nota 5*, p. 9

[9] Plato-grafia, ovvero "descrizione dei Poligoni", e Stereo-grafia, ovvero "descrizione dei poliedri". Definizioni contenute in Ibidem, rispettivamente pp. 235 e 236

con il quale "possa esercitare l'arte sua con un raggio di luce ch'emana dalla scienza; e tutto ciò per progredire verso il desiderato connubio delle scienze con le arti[10]".

Pietro Cavoti – Saggio sulle rocce salentine

In occasione dell'Esposizione Italiana di Torino del 1884, la Provincia di Lecce decide di proporre alcuni lavori realizzati nei materiali tufacei locali, e conferisce l'incarico di produrli per rappresentare il territorio salentino al prof. Pietro Cavoti[11] e all'artista Giuseppe De Cupertinis[12]: il primo è autore di un saggio

---

[10] Ibidem, p. I

[11] Pietro Cavoti (Galatina 1819-1890), grande studioso di arte, letteratura e storia, si forma nella scuola dei Padri Gesuiti di Lecce, e nella stessa città all'età di 30 anni si dedica all'insegnamento di disegno e calligrafia nel Collegio degli Scolopi. Nel 1861 si trasferisce a Firenze, dove trascorre 15 anni della sua vita, ed è chiamato dal Ministro della Pubblica Istruzione a far parte della Commissione per la classificazione dei Monumenti Nazionali. Una volta tornato a Galatina, svolge gli incarichi affidatigli da Sigismondo Castromediano – con il quale aveva aderito al movimento patriottico liberale salentino – di Presidente della Commissione conservativa dei monumenti di Terra d'Otranto e di Ispettore dei monumenti. Nel frattempo, realizza numerosi disegni e incisioni, raccoglie una serie di appunti e stampe fotografiche, oltre a scrivere testi e saggi come il *Saggio di lavoro nelle pietre denominate carparo e pietra leccese delle rocce salentine* datato 1884. I suoi lavori, grazie all'amico Cosimo De Giorgi, sono oggi conservati nel Museo galatinese a lui dedicato. "Ucciso in pochi giorni da una polmonite" nel febbraio 1890, il Cavoti, "artista di grande fama, [...] amato e stimato dagli artisti più eminenti e dagli scienziati di gran valore, era una vera gloria di casa nostra" (Gazzetta delle Puglie, 2 febbraio 1890).

[12] Giuseppe De Cupertinis (Nardò 1851-1924) è un poliedrico artista salentino che si occupa di disegno, scultura e intaglio. Si trasferisce ben presto a Napoli dove impara l'arte del disegno dal prof. Gioacchino Toma, ma è come scultore che produce le sue opere migliori. Nel 1877 prende parte all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli e a quella Universale di Parigi l'anno successivo, mentre nel 1884 partecipa insieme a Pietro Cavoti all'Esposizione Italiana di Torino; sempre all'Esposizione di Torino, ma del 1898, vince con il suo lavoro una medaglia d'argento. La sua fama lo porta a ricevere, direttamente nel suo laboratorio di Lecce, la visita del Re Umberto I. Nel 1905 si attiva in prima persona nell'istituzione di una Scuola Serale di Disegno e Plastica della Società Operaia di Lecce – da subito intitolata a Eugenio Maccagnani, notissimo scultore amico

che evidenzia caratteristiche e pregi di queste rocce, il secondo invece è lo scultore che esegue materialmente le opere. Queste, come lo stesso autore specifica nel *Saggio*[13], devono rispettare delle indicazioni precise circa il volume da occupare e le modalità di costruzione, mostrando "una faccia per istudiare la pietra greggia, come staccati dalla roccia; una lisciata dalla pialla, ed un'altra col saggio del lavoro[14]". Segue una prima sezione nella quale il carparo e la pietra leccese vengono presentati dal punto di vista architettonico: per quanto riguarda il carparo, che "per la sua stabilità vince le intemperie e gli anni", un breve excursus storico informa che con questo materiale venivano realizzati i castelli durante la dominazione Sveva, e ancora oggi nelle "costruzioni secolari" così come in molti altri edifici viene spesso lasciato a vista, costituendo di per sé stesso un elemento decorativo ed essendo difficile da intagliare; la pietra leccese invece, che "si porge allo scalpello con una facilità molto seducente" e domina sui monumenti leccesi riccamente decorati, è "esclusa del tutto dalla costruzione delle volte" ma viene utilizzata anche nelle trame di murature e solai. Dopo queste brevi presentazioni, si passa alla descrizione dei "frammenti" prodotti da De Cupertinis, che il Cavoti ha personalmente ideato e disegnato: per il carparo, un severo "mascherone, colle tempie alate e col capo coronato di foglie

---

di De Cupertinis e promotore dell'iniziativa – allo scopo di creare una classe di operai competenti e specializzati in grado di trovare una collocazione nel mondo del lavoro. Qui tiene saltuariamente lezioni tra un viaggio e l'altro, e insegna anche plastica e intaglio nelle Scuole di Maglie e Galatina. Durante la sua attività, si dedica molto alla costruzione di monumenti funerari e decorazioni nei Cimiteri di Lecce e Galatina.

[13] Cavoti P, 1884, *Saggio di lavoro nelle pietre denominate carparo e pietra leccese delle rocce salentine. Ideati, disegnati e diretti dal Cav. Prof. Pietro Cavoti, eseguiti da Giuseppe De Cupertinis.* Lecce: Tipo-litografia editrice salentina

[14] Ibidem, p. 7

d'acqua, dalla bocca del quale scendono i nascimenti dei due encarpi, con larghi fogliami" il tutto sormontato da una "cornice denticolata"; per la pietra leccese, una serie di "dieci frammenti [che] paiono pezzi staccati e messi insieme l'uno sull'altro, per fare meno ingombro, ma formano un gruppo monolitico[15]" composto da fregi, putti, incisioni, capitelli ecc. Nella seconda parte del *Saggio*, le due rocce vengono descritte dal punto di vista litologico attraverso alcuni estratti da una monografia di Cosimo De Giorgi, pubblicata in quegli anni dalla Camera di Commercio ed Arti della Provincia di Terra d'Otranto.

Pur non essendo questo un testo con finalità espressamente didattiche, è sintomatico dell'interesse che ruota attorno ai materiali e alle tecniche locali, e testimonia anche la volontà di trasmettere queste conoscenze a fruitori vicini e lontani.

Cosimo De Giorgi – Studi sul clima

Così come nel resto d'Europa, nel corso dell'Ottocento anche nella Penisola Salentina si inizia a prestare attenzione ai concetti di igiene e salubrità fino a quel momento completamente sconosciuti. E in questo campo gli apporti più significativi vengono dagli studi e dagli scritti del Cav. Cosimo De Giorgi[16], una personalità di grande

[15] Ibidem, pp. 8-13

[16] Arcangelo, detto Cosimo, De Giorgi (Lizzanello 1842, Lecce 1922), dopo il diploma in belle lettere e filosofia conseguito a Lecce, compie i suoi studi di medicina presso l'Università di Pisa per poi trasferirsi a Firenze dove ottiene l'abilitazione all'esercizio della professione di medico e nel 1866 si laurea in chirurgia. L'anno successivo però è costretto a tornare a Lecce, dove un'epidemia di colera sta facendo strage dei suoi famigliari, e qui – oltre ad esercitare la medicina – diviene membro del Consiglio sanitario provinciale e della Commissione conservatrice dei monumenti. Inizia proprio in questi anni le ricerche sulla sua terra, dal punto di vista idrogeologico e della qualità dell'aria. Parte così a pubblicare i suoi primi studi, fino a quando non decide di realizzare un osservatorio meteorologico vero e proprio che lo porta ad intessere relazioni

rilevanza nel panorama non solo salentino ma nazionale. A lui si devono le prime pubblicazioni sugli aspetti geologici e climatici di Terra d'Otranto, e la sua versatilità gli consente di rapportare questi studi a tutti gli ambiti della vita dell'uomo: dal cibo, all'agricoltura, alle malattie, alle costruzioni. In *Studii statistici e ricerche sul clima di Lecce*[17], egli riporta i risultati delle indagini effettuate tramite gli Osservatori da lui voluti e realizzati sul territorio leccese, e li utilizza come punto di partenza per tutta una serie di considerazioni. Dopo un iniziale report di dati e rilevazioni su temperature, venti e precipitazioni nei vari periodi dell'anno, si passa ad analizzarli nello specifico "sotto un triplice aspetto: igienico, nosologico e

---

con studiosi di fama nazionale, compiendo viaggi in tutta Italia che gli forniranno materiale per numerose pubblicazioni successive. In poco più di un paio d'anni, arriva a creare una rete di cinque osservatori con decine di stazioni di rilevamento sparsi su tutto il territorio salentino, e giunge alla redazione della prima *Carta geologica della provincia di Lecce*, Roma: Stab. Lit. Virano e Teano, 1879, oltre alla pubblicazione di ricerche su Basilicata, Campania e Abruzzo. Nel 1880 viene nominato Cavaliere d'Italia e a questo segue una grande serie di riconoscimenti e incarichi – medaglia d'argento dalla Società geografica italiana, presidente della Regia Commissione conservatrice dei monumenti, medaglia d'argento all'Esposizione di Torino del 1884. Compie ricerche in campo sismico applicandole anche al settore edilizio, e installa nell'osservatorio leccese un sismografo da lui ideato (purtroppo andato perduto). Si dedica anche a studi archeologici sulla sua terra, e nel 1900 scopre i resti dell'anfiteatro romano di Lecce svelandone una parte. La sua bibliografia, come i suoi interessi, è vastissima ed eterogenea, e forse la sua opera più celebre è *La Provincia di Lecce: bozzetti di viaggio*, Lecce: Spacciante, 1882-1888, un lavoro in due volumi nei quali si avvicendano note storiche, scientifiche, artistiche e personali raccolte in giro per il Salento. Muore il 2 dicembre del 1922 "una delle figure più cospicue della nostra provincia, un uomo che per il suo ingegno, per i suoi studi, per la sua multiforme cultura, per la sua infaticabile operosità e feconda produttività, non solo costituiva un vanto, una gloria per questo Salento e per la Puglia, ma s'era procacciata altresì una ben meritata rinomanza in Italia e all'estero" (Corriere Meridionale, 7 dicembre 1922).

[17] De Giorgi C, 1883, *Studii statistici e ricerche sul clima di Lecce considerato nei suoi rapporti coll'igiene e con la terapeutica eseguiti nell'ottennio 1875-82*. Lecce: Tipo-litografia Editrice Salentina

terapeutico[18]". Per farlo sono necessarie innanzitutto una collaborazione tra medici e meteorologi (lo stesso De Giorgi prima di dedicarsi a queste attività si è laureato in medicina e chirurgia), ed in secondo luogo una serie di monografie sul clima di ogni specifica regione, tutti scopi che l'autore si prefigge in questo lavoro ma anche in altri successivi. È importante quindi studiare gli effetti che il clima ha – direttamente o indirettamente – sull'organismo, e ciò implica anche un insieme di riflessioni sulle abitazioni leccesi e la loro struttura. Infatti, "una sorgente locale di umidità nell'interno di Lecce deriva dalle pietre, delle quali è costruito l'abitato, che sono il calcare argilloso e magnesifero ed il sabbione calcareo tufaceo. Essendo entrambe alquanto porose assorbono molt'acqua e l'evaporano lentamente, nelle case poco aerate e male illuminate e riscaldate; e questa umidità nuoce forse più di quella atmosferica alle persone che le abitano[19]". Inoltre l'autore si propone di smontare, tra gli altri, "un pregiudizio volgare [secondo il quale] questa pietra sarebbe dotata di un grandissimo potere assorbente del calore[20]" e contribuirebbe quindi ad accentuarlo nei mesi estivi. Al termine quindi di questa sezione, si passa ad illustrare le malattie più frequenti e letali nella provincia, con un approfondimento per ciascuna tipologia – malattie degli organi respiratori, digerenti, malattie infettive, epidemiche ecc. – relativamente alle cause e all'incidenza sulla popolazione, con indicazioni sui comportamenti da adottare per cercare di prevenirle. A conclusione del lavoro, sono inserite delle tavole

[18] Ibidem, p. 16
[19] Ibidem, pp. 7-8
[20] Ibidem, p. 18

redatte dallo stesso De Giorgi che illustrano graficamente i dati climatici precedentemente descritti.

Oltre a quanto già esposto, sono numerosi anche i professionisti leccesi attivi nel campo della pubblicistica e attenti a tutti gli aspetti della conoscenza, sia essa costituita da nozioni basilari di matematica per bambini oppure da concetti tecnici e altamente specializzati.

Arch. Vincenzo Sabato e Giovanni Nocco – Aritmetica e geometria

I docenti che, a titolo di artisti oppure di ingegneri e architetti, insegnano nelle scuole, si prodigano spesso di fornire ai propri alunni strumenti didattici pensati e scritti appositamente per loro. E come si era già visto per il prof. Carluccio, anche Vincenzo Sabato[21] e Giovanni Nocco[22] pubblicano dei libri di testo destinati questa volta agli studenti delle Scuole Secondarie. Entrambi dedicano le proprie attenzioni ad aritmetica e geometria introducendone le definizioni e le operazioni principali, ma – rivolgendosi a classi superiori – compiono un passo in avanti rispetto a quanto visto finora aggiungendo concetti più complessi

[21] Vincenzo Sabato (Monteroni 1810, Lecce 1880), dapprima si laurea in Legge e lavora come Magistrato presso il Tribunale Civile di Lecce, successivamente si laurea anche in Matematica ed Architettura a Napoli, scegliendo di lavorare come libero professionista e insegnante di matematica. Dal 1866 per circa 10 anni scrive testi di matematica e fisica a vari livelli, sia per il Liceo "Palmieri" di Lecce, nel quale insegna, sia rivolti ad altri professionisti del settore.

[22] Giovanni Nocco (Lecce 1819 – 1880), dopo aver rifiutato un posto gratuito in un collegio napoletano, resta nella sua città natale dove si laurea in Matematica ed Architettura. Qui si dedica anche ad iniziative di alfabetizzazione per adulti, promuovendo scuole serali e prendendo parte all'organizzazione della Scuola Tecnica e Magistrale di Lecce, dove insegnerà matematica. Collabora con un periodico locale, ma anche con numerose Accademie nazionali ed internazionali. Pubblica diversi lavori su aritmetica, geometria e meccanica, insieme a studi sul sistema metrico italiano e delle altre nazioni.

e non meramente matematici. I due autori nei loro testi iniziano infatti con le nozioni riguardanti la scrittura e lettura dei numeri e le operazioni basilari, ma successivamente Nocco, in *Nuovi elementi di aritmetica*[23], introduce argomenti che si avvicinano all'ambito economico come i tassi di interesse, le rendite catastali, l'usufrutto; d'altra parte Sabato, in *Elementi di aritmetica*[24], indaga a fondo la materia arrivando a trattare nozioni più articolate come potenze e radici, proporzioni e logaritmi. I concetti riportati sono spiegati a parole ma anche attraverso esempi numerici e problemi algebrici, e sono inoltre corredati di tabelle molto dettagliate in cui vengono elencati per ogni numero, ad esempio, quozienti o divisori, ecc. Per quanto riguarda la geometria, il discorso è pressoché lo stesso: sia in *Nozioni elementari di geometria*[25] che in *Elementi di geometria*[26], dopo alcune nozioni preliminari, si descrivono le varie figure geometriche e i rapporti tra di esse; la differenza sta nel fatto che mentre Nocco si ferma ai concetti – appunto – elementari, Sabato approfondisce l'argomento con elementi più complessi, dedicando un secondo volume interamente ai *Problemi geometrici*[27].

Dai testi sulla matematica appena descritti e da quelli trattati precedentemente, si può notare come dell'argomento interessino tutte le sfaccettature, da quelle più tecniche a quelle "letterarie", allo scopo di fornire agli studenti un bagaglio di conoscenze quanto più completo possibile.

---

[23] Nocco G, 1866, *Nuovi elementi di aritmetica*. Lecce: Tipografia Garibaldi
[24] Sabato V, 1868, *Elementi di aritmetica*. Lecce: Tipografia Garibaldi
[25] Nocco G, 1869, *Nozioni elementari di geometria*. Lecce: Tipografia Editrice Salentina
[26] Sabato V, 1869, *Elementi di geometria*. Lecce: Tipografia Editrice Salentina
[27] Sabato V, 1869, *Problemi geometrici*. Lecce: Tipografia Garibaldi

Ing. Quintino Tarantino – Il ferro

Tarantino, ingegnere e progettista originario di Nardò ma formatosi nella Regia Scuola d'applicazione per ingegneri di Napoli, pubblica una dissertazione dal titolo *Il ferro nelle costruzioni*[28] per mettere gli studenti in condizione di ottenere il diploma di ingegnere. L'opera si compone di due parti, una nella quale sono esposte tutte le proprietà del ferro, e l'altra che riguarda le costruzioni con esso realizzate. L'autore apre decantando le proprietà di questo materiale il cui utilizzo "importanza oltremodo considerevole ha destato da pochi anni in quà[29]", poiché si è sostituito a quasi tutti gli altri nell'ambito dei trasporti, delle costruzioni, dell'industria. Si tratta di un'opera precisa e puntuale nella quale sono spiegati, dapprima in generale e poi in rapporto al caso specifico del ferro, i concetti di resistenza a pressione e trazione così come di flessione e torsione, e si descrivono anche i comportamenti del materiale "sotto l'azione termometrica ed atmosferica". Per ogni argomento sono riportate e analizzate le formule che si utilizzano insieme ai vari coefficienti, il tutto corredato da esempi nei quali alle sigle sono sostituite quantità numeriche. A questo punto, vengono descritti i vari utilizzi che, dai solai alle "tettoje" alle fabbriche, si fanno di questo materiale; l'aspetto interessante di questa sezione è che in base alle specifiche applicazioni sono indicati "lo scopo che devono adempiere e quindi di quale ferro eseguirsi[30]". L'opera – che non fa cenno ai modi di estrazione e lavorazione del metallo – testimonia l'interesse dei professionisti locali anche per le tecnologie più recenti, e sottolinea come le nuove generazioni di progettisti siano

[28] Tarantino Q, 1868, *Il ferro nelle costruzioni*. Napoli: Tipografia Italiana
[29] Ibidem, p. 1
[30] Ibidem, p. 28

desiderose di confrontarsi con tutti i materiali e le tecniche presenti nel panorama architettonico.

Ing. Raffaele Gentile – Misura delle volte

Un'opera che riassume quelle che sono le principali tipologie di volte, da quelle a botte fino a quelle tipiche del Leccese, è *Misura teorico-pratica delle volte*[31] dell'ing. Raffaele Gentile[32]. Il testo non è pensato per essere un corso elementare con indicazioni su come si costituiscono o si disegnano, ma mira soprattutto a fornire ad un lettore preparato gli strumenti necessari alla loro misurazione e rilievo. È strutturato in una serie di capitoli ognuno dedicato ad una tipologia specifica –a vela, a crociera, a spigoli, a squadro chiuso e aperto ecc. – e contiene una generale definizione con breve descrizione delle caratteristiche della volta presa in esame, seguite da una serie di formule, calcoli e dimostrazioni per misurarla in ogni sua parte. In tutti i capitoli, infatti, si fa riferimento a figure allegate al termine del volume che rappresentano queste strutture in proiezione ortogonale e tagliate da piani di sezione via via analizzati; i disegni, insieme a tabelle numeriche riportanti i diversi rapporti tra le parti della volta e a dimostrazioni che chiarifichino la provenienza di questi valori, forniscono gli strumenti necessari a

[31] Gentile R, 1878, *Misura teorico-pratica delle volte.* Lecce: Tipo-litografia Editrice Salentina

[32] Raffaele Gentile (Matino 1830-1904) si laurea a Napoli dapprima in matematica e fisica, e successivamente anche in ingegneria ed architettura, dedicandosi all'insegnamento dal 1860 in poi. Nel frattempo scrive numerosi testi di matematica, e intraprende gli studi di astronomia che lo riportano presto nella sua città natale. Proprio nella provincia di Lecce compie diverse osservazioni sulle eclissi e scrive numerose pubblicazioni come le sue *Tavole del tempo medio di Roma a mezzodì vero dei 130 comuni della provincia di Lecce, aggiunto il metodo per determinare la meridiana con la stella polare,* Matino: Provenzano & Carra, 1887. Si interessa di politica e riveste incarichi istituzionali divenendo sindaco di Matino e poi anche consigliere provinciale.

comprendere le formule utilizzate per il calcolo dell'intradosso, degli archi o del volume ecc., e guidano il lettore attraverso numeri e parole. Forse la caratteristica migliore del testo sta proprio in questo, nel corredare ogni passaggio numerico di una spiegazione chiara ed esaustiva, che contribuisce a rendere più semplici operazioni comunque non alla portata di tutti.

Ing. Salvatore Stefanachi – Costruzione delle fabbriche

Altra opera destinata "alla studiosa gioventù" è il *Corso di costruzione civile, rurale, stradale ed idraulica*[33] dell'ing. Stefanachi, originario di Acquarica del Capo. Si tratta di un lavoro completo e approfondito, scritto con l'intento di "raccogliere regole e leggi che potessero guidare ad una buona fabbrica[34]", e coniuga informazioni teoriche a formule e applicazioni pratiche. Inoltre, il dato interessante è che l'autore non si occupa soltanto delle tecniche e dei materiali propri della sua terra, ma amplia il suo sguardo rivolgendolo anche ai sistemi tipici di altre zone, per fornire una trattazione che sia quanto più completa possibile. Prima di entrare nel merito delle costruzioni vere e proprie, una prima consistente parte dell'opera è un saggio sui materiali utilizzati in edilizia: siano essi pietre naturali, malte, cementi e calcestruzzi ma anche laterizi, legnami, metalli e vetro, sono dettagliatamente descritti dal punto di vista della composizione, delle proprietà e delle varie tipologie. Inoltre, nel caso delle pietre si illustrano modalità di estrazione e taglio con cenni di stereotomia, e allo stesso modo per i laterizi si evidenziano fasi di lavorazione e cottura, mentre dei metalli si descrivono le varie

[33] Stefanachi S, 1892, *Corso di costruzione civile, rurale, stradale ed idraulica Volume I*. Lecce: Tipografia Garibaldi

[34] Ibidem, p. I

qualità fino alla formazione delle leghe. Subito dopo, il discorso diventa più tecnico perché si affronta il tema della resistenza dei materiali a trazione, compressione, flessione e torsione, e l'autore porta tutta una serie di definizioni, tabelle e problemi d'applicazione che consentano la comprensione dell'argomento sia dal punto di vista concettuale che pratico e numerico. Esauriti gli aspetti generali, si passa quindi ad analizzare le varie parti che compongono un edificio: si descrivono tipologie e dimensionamento delle strutture di fondazione e delle murature, i vari tipi di solaio e la loro stabilità, tutte le volte – leccesi e non – con la loro modalità di costruzione e le funzioni di equilibrio, struttura e inclinazione dei tetti, scale e cucine. La fabbrica è quindi analizzata nella sua totalità, compresi "intonachi" e vernici, ed è intesa sia come civile casa d'abitazione che come fabbricato rurale (come lo stesso titolo suggerisce). Nel primo caso si approfondiscono la dimensione degli ambienti e la loro disposizione più congeniale, nel secondo invece si descrivono scuderie, stalle, pollai ecc. Per quanto riguarda l'idraulica, si accennano nel primo volume i metodi di riscaldamento dell'acqua e dell'aria, insieme alla struttura e al funzionamento di pozzi, cisterne e pozzi neri; tuttavia gli aspetti stradali e idraulici, come afferma l'autore nella sua "avvertenza" iniziale, sono oggetto di un secondo volume purtroppo non disponibile presso le biblioteche leccesi.

Arch. Carlo Luigi Arditi – Norme sulle costruzioni

Un testo che costituisce una vera e propria summa della tradizione costruttiva locale, scritta da uno degli architetti più attivi e

apprezzati dell'Ottocento leccese, è *L'architetto in famiglia*[35] dell'Arditi[36]. Si tratta di una raccolta di "nozioni e precetti pratici intorno alle costruzioni civili, adattandoli all'intelligenza di ogni classe di persone, e massime di coloro che ignorano affatto l'importante materia[37]", per questo non contiene formule e dimostrazioni ma tutte le informazioni utili per soprintendere alla

---

[35] Arditi C L, 1894, *L'architetto in famiglia. Nozioni e precetti pel proprietario nel fabbricare*. Matino: Cromo Tip. Luigi Carra

[36] Carlo Luigi Arditi di Castelvetere (Presicce 1852-1911), figlio di un marchese e nipote del primo direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, vi si trasferisce ben presto per frequentare prima il Regio Istituto di Belle Arti e poi l'Università di Architettura. Qui si dedica all'attività di pittore ottenendo anche dei premi, ma nel 1874 torna a Presicce per lavorare come architetto. La sua attività in questo campo è trentennale, ed è concentrata in tutta la provincia di Terra d'Otranto ma soprattutto in alcune città dell'estremo Sud tra cui Santa Maria di Leuca. È l'unico tecnico salentino le cui opere – alcune ville e villini realizzati nelle aree di Leuca e Nardò – sono pubblicate su un periodico nazionale, Architettura Pratica. E proprio per queste realizzazioni riscuote il maggiore successo come architetto, perché costruisce edifici residenziali e monumenti funebri per la borghesia e la vecchia aristocrazia salentina. Non mancano però anche incarichi pubblici, soprattutto in campo urbanistico per il suo comune e quello di Santa Maria di Leuca. I suoi interessi sono numerosi e vasti: è un attore e scrittore di opere teatrali, fotografo e ritrattista, si occupa di politica rivestendo le cariche di consigliere e sindaco di Presicce ed è membro di diverse commissioni edilizie, viene nominato Direttore dell'Osservatorio di Presicce e si interessa anche di economia facendo il perito assicurativo e iscrivendosi anche all'albo. "Godeva di un bel nome nel campo artistico e scientifico, per avere eseguito varii lavori di scrittura e di architettura che gli procurarono numerosi attestati, medaglie e titoli accademici" (Corriere Meridionale, 9 febbraio 1911), ad esempio quello di socio onorario della "Società Interazionale d'incoraggiamento per le Scienze, Lettere ed Arti" di Napoli, un premio dall'"Accademia degli uomini illustri – Sezione Poesia" di Torino, la nomina di "professore di costruzioni" ad honorem dal Ministero della Pubblica Istruzione. Scrive inoltre numerosi testi didattici di architettura e costruzioni, utilizzati addirittura dai connazionali emigrati a New York che qui fondano una "Scuola di architettura ed arte muraria" a lui intitolata. I suoi problemi di salute lo portano a ridurre i suoi impegni professionali, fino ad arrivare alla morte all'età di 58 anni.

[37] Arditi C L, *op. cit. alla nota 35*, p. 5

costruzione di una fabbrica. L'intento dell'autore è quindi quello di fornire una guida che affianchi i proprietari di una casa durante la sua costruzione, per non rischiare di essere ingannati da qualche lavoratore disonesto ma anche per metterli in condizione di non imporre, "nella loro ignoranza di cose di arte, agli Architetti disegni e costruzioni difettose[38]". Nell'Introduzione, poi, l'Arditi non manca di chiarire alcuni punti molto sentiti dalla classe di professionisti salentini, primo tra tutti il rapporto tra questi e le maestranze: "fatalmente havvi una moltitudine di fabbricatori, i quali prendono il titolo di Architetto senza possedere nessuna delle qualità necessarie per eseguire l'uffizio, e da un tale abuso procede quella specie di sfavore, in cui è caduta l'Architettura. [...] Perciò il muratore esegua edifizi, l'Architetto ne rediga i progetti[39]". Illustrato il suo pensiero, inizia a questo punto l'opera vera e propria divisa in due sezioni: una sulla "Costruzione delle Opere d'Arte" e l'altra sulla "Misurazione delle Opere d'Arte". Nella prima parte, dopo alcune indicazioni generali sulla collocazione, salubrità e disposizione degli ambienti, si passa ad analizzare singolarmente ogni componente della casa, dalle strutture portanti (fondazioni, murature, volte) fino agli aspetti più minuti (stucchi, lavori in ferro, cornici). La descrizione comprende informazioni sui materiali impiegati nei fabbricati e anche sugli ambienti di lavoro e di servizio quali botteghe, scuderie, cisterne e pozzi; inoltre sono trattati anche argomenti più generici che spaziano fino agli Ordini di Architettura così come ai bassi, medi ed alti-rilievi. Nella Parte Seconda, tutti questi aspetti sono affrontati non più dal punto di vista costruttivo ma quantitativo: in 6 capitoli si analizzano i Lavori

[38] Ibidem, p. 9
[39] Ibidem, p. 8

da Muratore, da Stuccatore, da Marmista, da Falegname, da Fabbro-ferraio e da Pittore-decoratore attraverso indicazioni su come calcolare i volumi e le superfici degli ambienti e dei vari elementi, al fine di poter stimare personalmente le quantità di materiali necessarie per ogni opera della casa e riuscire conseguentemente a farsi un'idea dei costi. Al termine della lettura, "il direttore di un'opera qualunque, fornito anche di pochissimo studio, con un poco d'ingegno naturale soltanto e con tutte le cennate regole generali, da sé medesimo certamente sarà in grado di poter mettere in pianta e completare del tutto qualunque lavoro[40]".

[40] Ibidem, p. 120

2.1.2 L'Orientalismo nella manualistica europea dell'Ottocento.

Nel corso dell'Ottocento, la tendenza ad accogliere stimoli provenienti da luoghi molto lontani da quelli di origine coinvolge le arti e l'architettura come mai era successo prima. I campi maggiormente interessati da questi revival sono quelli inerenti gli arredamenti e le decorazioni dei palazzi borghesi e nobiliari, e il repertorio dal quale si attinge è molto ricco e variegato. In particolare, l'esotismo imperante tra le classi più ricche provoca un interesse spiccato per le culture orientali, i cui elementi (archi, coperture, rivestimenti, pavimentazioni e mobilio), sono oggetto di riproposizioni e riadattamenti, talvolta non senza significativi stravolgimenti, secondo le esigenze della società del tempo. Prerogativa fondamentale per l'utilizzo di questi linguaggi è la loro conoscenza, che avviene attraverso i numerosissimi canali di diffusione del sapere costituiti "dalle pubblicazioni di rilievi e di vedute, dai trattati e dai manuali di architettura, ma soprattutto dai repertori di modelli per l'arte decorativa, dai cataloghi e dalle guide delle esposizioni, infine dalla stampa periodica[41]". È in queste pubblicazioni quindi che gli addetti ai lavori (e non) trovano tutto ciò che serve per studiare le forme e i caratteri tipici del vicino ed estremo Oriente, e riproporli poi in tutta Europa. Non sono infatti soltanto gli studiosi italiani ad interessarsi a questo fenomeno, e molte sono le opere pubblicate a Londra e Parigi che hanno fatto da modello per gli scritti di Boito e Melani, che forse più di tutti hanno contribuito alla manualistica ornamentale sull'Oriente. Quest'ultimo in particolare si è dedicato allo studio dell'arte e

[41] Barucci C, 1999, 'L'orientalismo nelle fonti bibliografiche e nella manualistica italiana dell'Ottocento', in Giusti M A & Godoli E (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno internazionale svoltosi a Viareggio, 23-25 ottobre 1997. Siena: Maschietto & Musolino, p. 23

dell'architettura islamiche, e per farlo si è ispirato ai lavori di Owen Jones e dei francesi Prisse d'Avennes e Girault de Prangey.

Owen Jones, Jules Goury. Plans, elevations, sections and details of the Alhambra.

Il titolo di quest'opera[42], in due volumi, potrebbe lasciar intendere che si tratti di una raccolta di disegni e rilievi dell'Alhambra di Granada compiuti dai due autori e amici Jones e Goury; in effetti per la maggior parte è così, e nel sottotitolo viene specificato che i disegni sono stati effettuati in seguito ad alcuni sopralluoghi di Goury nel 1834 e di Jones nello stesso anno e tre anni dopo. Tra l'altro, il lavoro è dedicato proprio alla memoria del francese, morto di colera 6 mesi dopo il suo arrivo a Granada mentre era impegnato nella redazione dei suoi schizzi. Prima di questi, però, alcune pagine del primo volume sono riservate alla storia della città dall'arrivo degli Arabi fino alla loro cacciata, con particolare riferimento ai sovrani che vi si sono succeduti. Vengono specificati i loro nomi, i periodi durante i quali hanno regnato, le lotte che hanno affrontato e naturalmente il loro apporto alla costruzione della cittadella; queste note storiche – ad opera di Pascual de Gayangos, studioso ed orientalista spagnolo – sono presenti nella versione inglese e francese. Al termine del saggio, si introduce un altro argomento che pure riveste una grande importanza all'interno dell'opera, che è la traduzione delle iscrizioni presenti nei vari ambienti dell'Alhambra: "*they are of three sorts—"ayát" i. e. verses from the Koran; "asjá" pious or devout sentences not taken from the Koran; and, thirdly, "ash'ár," that is, poems in praise*

[42] Jones O, Goury J, 1842, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol I La Alhambra palais*. London: Vizetelly brothers and Co. Printers

of the builders or owners of the palace[43]" (ce ne sono di tre tipi – "*ayát*" ovvero versi dal Corano; "*asjá*" versi devoti non presi dal Corano; e, infine, "*ash'ár*", versi di preghiera dei costruttori o dei proprietari del palazzo). Essi erano stati precedentemente tradotti in spagnolo – seppur parzialmente – da Alonso del Castillo nel 1556, poi ancora da Echevarria nel 1764 ma in maniera completamente distorta, tanto che le successive traduzioni di inglesi e francesi – Swinburne, Bourgoing, Laborde – che su questa si erano basate "meritano a malapena di essere nominate"; sulle traduzioni di Castillo arricchite con nuove incisioni si basano poi quelle più complete, in spagnolo di Don Pablo Lozano del 1804, in inglese di Shakespeare e in francese di Dernberg. La traduzione contenuta nel volume di Jones, infine, parte da quelle precedentemente pubblicate, correggendone le imprecisioni e avvalendosi dell'aiuto dei rilievi compiuti dallo stesso Jones e degli scritti di un viaggiatore moro, Ahmed Al-ghazzali, dedicati alle iscrizioni di Cordoba e Granada. Non è presente un'appendice esclusivamente dedicata alle interpretazioni di questi versi – come invece accade in altri testi più o meno contemporanei – ma sono presentate mano a mano che si analizza nello specifico la porzione di edificio su cui appaiono: ogni tavola, contenente un rilievo è infatti corredata da una descrizione dell'elemento e delle sue caratteristiche tra le quali, appunto, le iscrizioni. Le tavole pubblicate sono ben 51, e sono costituite dalle planimetrie generali della cittadella, e poi vedute, sezioni, prospetti e piante delle varie

[43] De Gayangos P, 1842, 'Historical notice of the kings of Granada: from the conquest of that city by the Arabs to the expulsion of the Moors', in Jones O & Goury J, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, Vol I,* London: Vizetelly brothers and Co. Printers, p. 20

Sale, dei Patio, delle Torri, del Palazzo, della Moschea, e di tutto ciò che compone questo straordinario complesso.
Carattere meno didascalico e più prettamente grafico ha il secondo volume dell'opera[44], pubblicato nel 1854 e dedicato ai *Details and ornaments from the Alhambra*: è composto da una serie di tavole, 50 per 87 disegni, che ritraggono i motivi ornamentali incisi o dipinti su tantissime superfici ed elementi, in scala di grigi oppure a colori. Sono i pannelli sui muri e gli stipiti delle finestre, i capitelli delle colonne, le cornici degli archi, i mosaici parietali o pavimentali e tutti gli altri elementi che arricchiscono di dettagli unici il più grande monumento moresco d'Europa. Nessuna parola, nessuna descrizione, giusto il numero della tavola che rimanda al sommario iniziale; tutto ciò lascia presagire che potrebbe esserci – ed effettivamente ci sarà – una successiva opera nella quale Jones analizza nello specifico i caratteri delle arti decorative orientali e non solo.

Owen Jones. The grammar of ornaments.
L'opera di Owen Jones, scritta nel 1856, è un grande manuale che raccoglie e analizza gli aspetti salienti che contraddistinguono le arti decorative di diverse scuole. Lo scrittore chiarisce scopi e metodi del suo lavoro all'interno della prefazione, da cui emerge chiaramente un atteggiamento polemico nei confronti dello sterile revivalismo ottocentesco: il suo intento primario infatti sta "*in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely*

[44] Jones O, Goury J, 1845, Pl*ans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol II Details and ornaments from the Alhambra*. London: Vizetelly brothers and Co. Printers

ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which as expressive of other wants, when thus transplanted, as entirely fails[45]" (nell'arrestare quella sfortunata tendenza del nostro tempo ad accontentarsi di copiare, secondo la moda, le forme peculiari di qualche epoca passata, senza cercare di accertare, anzi ignorando completamente, le circostanze peculiari che hanno reso un ornamento bello perché appropriato, mentre quando viene trapiantato, in quanto espressione di altri desideri, fallisce completamente). Nelle pagine successive, fornisce poi una serie di 37 *propositions* che sono dei principi generali sulla forma e sul colore nell'architettura e nelle arti decorative. I primi 5 sono postulati generali sull'arte, l'architettura e la bellezza, e nel numero 2 si afferma ad esempio che "a*rchitecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created*" (l'architettura è l'espressione materiale di volontà, facoltà e sentimenti dell'età in cui è creata). Le proposizioni dalla 6 alla 13 affrontano invece il tema della forma e della decorazione con indicazioni che vanno dal generale al più pratico: se si comincia affermando che "(8) *all ornament should be based upon a geometrical construction*" (qualunque ornamento si basa su una costruzione geometrica), si arriva a precisare che "(12) *all junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. Natural law. Oriental practice in accordance with it*" (tutte le intersezioni tra linee, curve con curve oppure curve con dritte, dovrebbero essere tangenti l'una con l'altra. È una legge naturale. In accordo con la pratica orientale).

[45] Jones O, 1856, *The grammar of ornaments*, London: Published by Day and son, Lithographers to the queen, Gate street, Lincoln's inn fields, p. 1

Largo spazio è poi dedicato alle teorie sul colore, che sono il soggetto delle *propositions* dalla 14 alla 34, a testimonianza di quanto importante sia questo aspetto nelle differenti arti ornamentali; anche in questo caso si parte da considerazioni più generali"(14) *colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another*" (il colore si usa per aiutare lo sviluppo della forma, e distinguere gli oggetti o le loro parti l'una dall'altra), ad indicazioni sulle proporzioni con cui utilizzarli per ottenere un effetto armonioso (18), sulle posizioni più consone per ogni colore (21), sugli accostamenti (24 in poi). Infine, le ultime tre proposizioni ritornano sull'argomento già introdotto in precedenza, ovvero quello dell'imitazione e della riproposizione, e illustrano la poetica dell'autore (36): "*the principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means*[46]" (i principi che si riscontrano nei lavori del passato appartengono a noi; ciò non si può dire per i risultati. Sarebbe scambiare il fine per i mezzi). A questo punto si entra nel vivo della descrizione e si snodano i vari capitoli, XX in tutto, nei quali sono presentati i vari stili ornamentali. Iniziando con l'*ornament of Savage Tribes*, passando per quelli greci e romani, per poi giungere ai vari ornamenti orientali fino ai medievali e rinascimentali, l'opera presenta uno spaccato attraverso tutte le epoche e le regioni geografiche. Si comincia con una descrizione dei caratteri generali dello stile preso in esame, e poi si analizzano nello specifico delle tavole che riportano le decorazioni di alcuni monumenti o oggetti significativi per un dato stile, confrontandoli tra loro e cercando di cavare da ognuno il principio che sta alla base. È così che, per

[46] Ibidem, pp. 4-6

esempio, nell'ambito dell'arte greca vengono riportati i motivi dei vasi conservati al British Museum e al Louvre, o per l'arte moresca sono analizzati i diversi elementi che si trovano all'Alhambra di Granada, o per l'ornamento italiano sono studiati il Palazzo Ducale o la chiesa di Sant'Andrea di Mantova ecc. L'ultimo capitolo è dedicato a fogliami e fiori presi dalla natura, a dimostrazione del fatto che "*whenever any style of ornament commands universal admiration, it will always be found to be in accordance with the laws which regulate the distribution of form in nature*" (ogni volta che uno stile ornamentale suscita ammirazione universale, esso si troverà sempre in accordo con le leggi che regolano la distribuzione della forma in natura).
Tutto ciò testimonia come quest'opera non si voglia porre soltanto come manuale da studiare in vista di un'applicazione pratica, ma come dichiarazione d'intenti da parte di un artista che intende educare il lettore a seguire un concetto prima che una forma o un motivo. Come lo stesso Jones afferma, "*my chief aim, to place side by side types of such styles as might best serve as landmarks and aids to the student in his onward path, has, I trust, been fulfilled*[47]" (il mio scopo principale, di porre fianco a fianco tipologie di stili diversi che potrebbero servire come punti di riferimento e aiuto allo studente nel suo cammino, credo sia stato soddisfatto).

Prisse d'Avennes. L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusq'à la fin du XVIIIe.
Quest'opera, a differenza della precedente, prima di analizzare i vari aspetti che si ritrovano nelle arti dei popoli arabi, contiene uno spaccato significativo sulle origini e lo sviluppo dei territori e delle popolazioni che li abitavano. Presenta descrizioni precise dei luoghi

[47] Ibidem, p. 2

che sono stati la culla della cultura islamica, e li ritrae dal punto di vista geografico, climatico ed etnografico. Illustra nel dettaglio i tre periodi nei quali si può dividere la storia araba, approfondendo le dinastie che si sono succedute con i vari califfi e sultani: il primo periodo, che va dal VIII al XIII secolo, con la conquista dell'Egitto da parte di Amr e i suoi successori; il secondo, dal XIII al XVI secolo, con la dinastia *des soultans Ayoubites* e i soldati mamelucchi; l'ultimo periodo, dal XVI al XVIII secolo, fino alla conquista di Napoleone. L'autore, come specificato anche all'interno del titolo, si concentra quindi sulle zone dell'Egitto – con particolare attenzione alla città del Cairo, alla cui descrizione dedica un capitolo intero – e della Siria, perché "*les premiers conquérants arabes, ayant trouvé dans ces contrées l'art byzantin, rejeton de l'art grec, dans tout son développement, surent lui emprunter les premiers éléments d'un art nouveau qui pût s'adapter aux prescriptions de leur croyance"* (i primi conquistatori arabi, avendo trovato in questi paesi l'arte bizantina, figlia dell'arte greca, in tutto il suo sviluppo, hanno saputo prendere in prestito i primi elementi di un'arte nuova che ha potuto adattarsi alle prescrizioni della loro fede). A ciò si aggiunge l'apporto dei Persiani, i quali non hanno dovuto fare i conti con tradizioni consolidate né con le restrizioni imposte dal Corano – come l'impossibilità di rappresentare figure umane e animali – e hanno così esercitato sull'arte araba *"la plus heureuse influence[48]"* (la più felice influenza). È in queste vicende che l'arte e l'architettura araba affondano le proprie radici, e raggiungono livelli tali che, secondo l'autore, "*depuis la chute de l'empire romain, il n'est pas de peuple qui soit plus digne d'être*

[48] Prisse d'Avennes E, 1877, *L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusq'à la fin du XVIIIe,* J. Paris: Savoy et Cie, p. 2

connu[49]" (dalla caduta dell'Impero Romano non c'è altro popolo più degno di essere conosciuto).

Terminati questi primi 6 capitoli si può dire quasi che inizi un'altra sezione del libro. A questo punto, infatti, l'autore passa ad approfondire gli aspetti artistici ed architettonici di questa cultura. Non meraviglia il fatto che la prima categoria analizzata siano gli edifici religiosi: all'interno del capitolo si parla dapprima delle caratteristiche generali di una moschea e delle architetture religiose, e successivamente si descrivono le moschee del Cairo in ordine cronologico, talvolta corredate dalle planimetrie. Il capitolo successivo è dedicato alle architetture civili – come ospizi, scuole, abitazioni, palazzi, bagni pubblici e infine *la Zaoulïa*, che comprende una serie di funzioni tra cui luogo di preghiera, di studio, ma anche di incontro e accoglienza – sempre portando esempi concreti di edifici della capitale. L'attenzione si sposta poi in primo luogo sulle *arts relatifs à l'architecture* e successivamente sulle *arts indépendants de l'architecture:* tra le prime ci sono l'*art de batir*, l'arte di costruire (con indicazioni su fondazioni, murature, cupole), la *menuiserie* cioè la falegnameria, *l'ornamentation* e il mobilio delle moschee; le seconde invece comprendono scultura, vetreria, calligrafia, arabeschi, stoffe ecc. Man mano che nei vari capitoli si descrive un dato edificio, una sua parte o una funzione, si fa riferimento a delle tavole grafiche di un atlante in diversi volumi.

Al termine del testo – dopo lo studio delle vicende storiche che hanno coinvolto le popolazioni arabe e dei monumenti del Cairo, così come suggerito dal titolo dell'opera – l'autore approfondisce l'origine e lo sviluppo dell'architettura araba, affermando che "*nous*

[49] Ibidem, p. 3

sommes tenu, sous peine de laisser notre oeuvre inachevée, d'embrasser des horizons plus vastes, tout en ne perdant pas de vue, pourtant, les éléments constitutifs d'art dont la coordination permit au génie arabe, si merveilleusement poétique et si intelligemment exact, de donner naissance à des conceptions dont la puissance artistique n'a pu être surpassée, nous allions dire, n'a pu être égalée depuis[50]" (siamo tenuti, per non lasciare il nostro lavoro incompiuto, ad abbracciare gli orizzonti più vasti, tutto senza perdere di vista, tuttavia, gli elementi costitutivi dell'arte il cui coordinamento ha permesso al genio arabo, così meravigliosamente poetico e intelligentemente esatto, di dare vita a delle concezioni la cui potenza artistica non si è potuta superare, non ha avuto eguali da allora).

Girault de Prangey. Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie.

Il saggio di Girault de Prangey nasce sulla scia del grande successo riscosso da un precedente lavoro, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, e dal desiderio dell'autore di approfittare delle ricerche già effettuate per approfondirle e contestualizzarle. L'*Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores* infatti è una raccolta delle sue note di viaggio, e in essa de Prangey riprende le descrizioni dei monumenti delle tre grandi città spagnole e le affianca a quelle degli edifici presenti a Palermo; prima di ciò si preoccupa anche di fornire importanti informazioni storiche ed archeologiche circa le popolazioni che hanno conquistato e abitato questi territori, affinché possano risultare più chiari gli esiti architettonici che hanno raggiunto. Le prime precisazioni dell'autore riguardano quindi le origini di questa

[50] Ibidem, p. 232

architettura, che si fanno risalire al VII secolo: prima di questo momento, i territori della Persia, della Siria e dell'Egitto erano abitati da una serie di tribù nomadi che non possedevano un'architettura propria, erano estranei a qualunque tipo di arte o scienza. Sono stati l'avvento dell'Islamismo e la conquista di nuovi territori a dare a queste popolazioni la possibilità di venire a contatto con tradizioni e influenze che hanno definito i caratteri della loro arte e architettura. L'opera vera e propria inizia quindi a partire dalla fuga di Maometto e, anno dopo anno, un *précis de l'histoire des Arabes* espone come fosse un sommario le tappe principali delle vicende storiche che hanno portato alla formazione della civiltà islamica, e che motivano i caratteri delle architetture della Spagna e della Sicilia. L'elenco è molto dettagliato, e per tutte le annate presenti sono indicati i nomi delle città, dei protagonisti e delle loro azioni, compresa la costruzione delle numerose moschee che sono sparse nei vari territori. Il capitolo si conclude nel 1492, nel momento in cui i Cristiani conquistano l'Alhambra e quindi la Spagna; "*a ce moment finit la domination des Arabes et des Mores en Espagne, après huit siècles de durée*[51]" (in questo momento termina la dominazione degli Arabi e dei Mori in Spagna, dopo otto secoli di durata). Esaurite le premesse storiche, l'autore passa ad analizzare i diversi periodi che hanno segnato la storia architettonica della Spagna araba, per i quali riporta i monumenti più significativi con relativi disegni e spiegazioni in allegato alla fine del volume. Cronologicamente compie un balzo all'indietro rispetto al punto in cui era giunto nel capitolo precedente, perché è come se ripercorresse la storia appena narrata ma sotto un altro

[51] De Prangey G, 1841, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie,* Paris: A Hauser, p. 19

punto di vista, prettamente architettonico. Il primo periodo che tratta è quello bizantino, e nel farlo prende come riferimenti alcune delle moschee principali della regione: innanzitutto, *la grande mosquée d'Abdérame* a Cordoba, "*un des monuments les plus somptueux de l'époque*[52]" (uno dei monumenti più sontuosi dell'epoca), della quale analizza il nucleo primitivo, la storia della sua origine, gli aspetti planimetrici, il Mihrab, il Patio, le sue forme e decorazioni alla luce dei precetti islamici; si parla poi dell'*Alcázar*, il grande castello reale nella città di Zahra, andato perduto ma sul quale molti storici hanno scritto; degli antichi bagni arabi di Granada, Palma di Maiorca e Girona. Al secondo periodo, quello arabo-moresco di Spagna e Sicilia, si fanno risalire interventi sugli edifici antichi come nel caso della *chapelle Villa-Viciosa*, e altre costruzioni come i palermitani castelli della Zisa – dalle proporzioni e forme grandiose in contrasto con la consuetudine spagnola – e della Cuba, oppure l'antica moschea di Siviglia con la sua *tour de la Giralda*. Infine, l'ultimo periodo preso in esame è quello puramente moresco che trova in Spagna, e precisamente a Granada il suo monumento più significativo: si tratta dell'Alhambra – alla quale è dedicato praticamente l'intero capitolo – una cittadella fortificata "*immense, dominant la ville de Grenade au Sud, au Nord et à l'Ouest, embrassant tout le plateau de la sierra del Sol (montagne du Soleil), et défendue par une enceinte garnie de nombreuses tours carrées, dont quelques-unes sont encore debout*[53]" (immensa, che domina la città di Granada a Sud, a Nord e a Ovest, abbracciando tutto l'altopiano della *Sierra del Sol*, e difesa da un muro di cinta gremito di torri quadrate, alcune delle

[52] Ibidem, p. 37
[53] Ibidem, p. 124

quali sono ancora in piedi). Al suo interno ci sono l'*Alcasabah,* complesso militare che costituisce la porzione più antica, un Palazzo collocato al centro della fortezza che comprende sale e torri riccamente decorate, la Moschea con il Patio semidistrutto, costruzioni come la *Casa del Carbon* o *de Moneda*, le cui funzioni originarie non sono ben chiare ma che costituiscono splendidi esempi di architettura moresca. Il complesso è analizzato in ogni sua parte, architettonica così come artistica, e infatti dettagliatamente descritti sono ad esempio i mosaici e le iscrizioni presenti sulle superfici. Proprio alle numerose *inscriptons de l'Alhambra* inneggianti ad Allah e spesso derivate dal Corano è dedicata l'Appendice di questo volume, nella quale questi versi sono interpretati e tradotti con un lavoro che ha coinvolto lo stesso De Prangey e altri studiosi attraverso la conoscenza di disegni, manoscritti e della metrica, perchè "*il est bien reconnu que les corrections des morceaux de poésie sont tout à fait impossibles, si l'on ne sait pas scander les vers*[54]" (è risaputo che le correzioni dei versi di poesia sono praticamente impossibili da fare, se non si sanno cantare i versi).

Alfredo Melani e i Manuali Hoepli.

Come accennato in precedenza, una personalità che ha fortemente contribuito a diffondere la conoscenza dell'architettura e delle arti – soprattutto decorative – è quella di Alfredo Melani, che tra la fine dell'800 e l'inizio del 900 pubblica una serie di manuali in materia proprio di decorazione. Alcuni di essi nascono in collaborazione con altre figure di spicco del tempo, da Camillo Boito a Luigi Conforti, e danno origine a numerosi testi che affrontano dal punto di vista storico e anche tecnico il tema dell'ornamento. Hanno fatto

[54] Ibidem, Appendice I

scuola, ad esempio, i diversi volumi dei Manuali Hoepli tascabili, ormai considerati dei veri e propri best-sellers, che si collocano perfettamente nel contesto ottocentesco di fioritura della manualistica e della trattatistica. Lo stesso Melani si esprime a proposito di questa casa editrice che, introducendo "i Manuali artistici in una serie ininterrotta, dalla storia alla pratica, [...] poteva compiacersi di avere condotto alla bellezza le collettività popolarizzando l'arte, pura e incontestata gloria italica[55]".

È del 1886 *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*[56], il cui titolo chiarisce immediatamente la posizione dell'autore circa il rapporto tra bello e utile, all'epoca al centro di una disputa che vedeva schierati da un lato quanti sostenevano l'inconciliabilità tra arte e industria, e dall'altro chi invece ne riconosceva il legame. Per il Melani si tratta di "suddivisioni nostre vuote di senso e gonfie di vanità", e anzi si chiede "come possano esservi ancora coloro che non capiscono che l'arte entrando nell'industria, anziché umiliarsi, si nobilita mostrando così in quanti mai modi può essere applicata convenientemente?[57]". Questo dunque si propone il suo testo, il cui sottotitolo *Raccolta di 40 tavole dorate inargentate e in colori contenenti più di trecento motivi ornamentali scelti fra i più belli delle arti e delle industrie artistiche antiche medievali e moderne per uso delle scuole e degli artisti* riepiloga quelli che sono gli scopi dell'autore e i suoi destinatari: fornire uno strumento di studio critico del passato per comprenderlo e non imitarlo, affinché i nuovi interpreti dell'arte

[55] Melani A, 1910, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*, Milano: Manuali Hoepli, p. IX

[56] Melani A, 1886, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*. Milano: Manuali Hoepli

[57] Ibidem, p. II

siano in grado di rispondere alle necessità del loro tempo. Le tavole quindi partono dai periodi più antichi – arte egiziana, greca, romana, romanza – passando per i Paesi orientali – arte araba, moresca – fino ad arrivare all'arte "ad archi acuti" e del Rinascimento. Di queste analizza sicuramente i templi, i vasi e le colonne, ma insieme a questi compaiono anche gli oggetti di oreficeria, le stoffe, le porcellane e oggetti inediti, mai pubblicati né fotografati prima, come la "borchia di un'armatura di cavallo". Tutto concorre ad arricchire il panorama artistico del passato poiché "l'arte non sta nella materia adoperata dall'artista nel dare imagine al suo pensiero; sta nel trovare eccellente forma a una bella idea[58]". Gli stessi temi sono affrontati nel *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*[59], opera arrivata alla terza edizione nel 1910. Si tratta di un "libro leggibile", non indirizzato ad una cerchia ristretta di professionisti ma ad una moltitudine di lettori, non noioso nell'esposizione di particolari minuziosi ma celebrativo delle bellezze del passato e del presente. Ancora una volta, intento dell'autore è quello di dare a tutte le arti pari dignità, siano esse opera di un fine pittore ma anche di un falegname o un fabbro, "chè tutti sono necessari alla vita, lo scrittore e l'operaio, il pensatore e il realizzatore[60]". All'interno del manuale infatti sono presentati gli oggetti più diversi provenienti da collezioni private e musei lontani e vicini, italiani e stranieri – gioielli, statue, libri, avori, mobili e dipinti – assumendo che insieme all'architettura anche queste arti dovrebbero essere insegnate all'interno delle scuole. Lo spaccato sull'arte decorativa che il Melani fornisce in questo testo è quanto più completo possibile, ripercorre tutti i periodi storici e

[58] Ibidem, p. I
[59] Melani A, *op. cit. alla nota 55*
[60] Ibidem, p. X

compie un ulteriore passo in avanti trattando anche l'"Arte del secolo XIX e dei primi decenni del secolo XX, fin'oltre la guerra mondiale" con il suo spietato giudizio sull'Eclettismo che "è negazione, insufficienza di luce, anzi *loco* senza luce, come nel cerchio secondo dell'Inferno[61]".

Le arti decorative sono sicuramente il filo conduttore delle opere del Melani, ma ne *L'arte di distinguere gli stili*[62] viene fornita una visione più globale, anche alla scala architettonica, dei vari stili. L'autore parla di "pietre", non di pitture o quadri ma di tutte le forme che si danno alla materia: "ho insistito sulle forme architettoniche a precisare la funzione e la linea, considerando che l'*ars regina,* l'architettura, intona tutte le arti ed irradia la sua luce su tutto che si fonda nella bellezza. E siccome l'ornato congiunsi all'architettura, così trattai la scultura applicata e associai l'ornato e la figura ai rami decorativi i quali, nei frequenti riferimenti, traggono la loro impronta d'arte[63]". Come di consueto, vengono ripercorse un po' tutte le tappe della storia dell'arte e dell'architettura dagli egizi al XX secolo e, come suggerisce il sottotitolo *Architettura, scultura applicata, arte decorativa: legni, metalli, tessuti, ecc.* il corpo di ogni capitolo affronta nello specifico questi tre temi in questo stesso ordine. Dopo le note introduttive su "Origine e svolgimento" degli stili, per l'architettura sono presentati elementi come pilastri e colonne, archi volte e cupole, e in più per ogni stile i suoi elementi caratteristici – i contrafforti per il gotico, porte e finestre per barocco e rococò – e talvolta anche le scuole architettoniche che lo compongono; tra la scultura

[61] Ibidem, p. 740
[62] Melani A, 1918, *L'arte di distinguere gli stili. Architettura, Scultura applicata, Arte decorativa: legni, metalli, tessuti, ecc.* Milano: Manuali Hoepli
[63] Ibidem, p. XII

applicata compaiono bassorilievi e statue; sotto l'arte decorativa sono raccolti legni e metalli, oreficerie e gioiellerie, ceramiche e tessuti. Infine, per ognuna delle tre categorie trattate, vengono presentate alcune opere tipiche, corredate di disegni realizzati dall'autore, che meglio esplicano quanto precedentemente descritto. Il metodo suggerito dal Melani per orientarsi ed arrivare a saper distinguere le caratteristiche di un dato stile da un altro è quello del confronto: spetta al lettore utilizzare il manuale quasi come fosse un sommario, e approfondire autonomamente gli argomenti e le opere trattate guardandone le fotografie, osservandole dal vivo e comparando le une con le altre, alla luce di quanto descritto ed illustrato nel testo; in questo modo "si sveltirà più facilmente nelle forme e nelle epoche[64]".

[64] Ibidem, p. XII

2.2 I materiali e le tecniche costruttive.

Si approfondiscono di seguito alcuni degli aspetti che possono essere considerati tra i più peculiari della tradizione di Terra d'Otranto: per quanto riguarda i materiali, la pietra leccese e le altre rocce calcaree affiorano in questi territori e sono utilizzate massivamente in costruzioni ed elementi decorativi; a proposito invece delle tecniche costruttive, si analizzano le diverse tipologie di volte leccesi che hanno permesso di coniugare esigenze pratiche e soluzioni formali notevoli.

2.2.1 Le pietre del Salento.

L'estrazione della pietra è un'attività molto antica, che con il passare del tempo ha visto avvicendarsi strumenti e tecniche gradualmente più all'avanguardia che hanno consentito di cavare i blocchi, tagliarli e lavorarli con sempre maggiore facilità. Ogni epoca ha avuto il proprio modo di maneggiare questa materia prima, tagliata ad esempio in enormi conci di 50x60x180 cm durante il periodo messapico fino ad arrivare con il periodo aragonese allo standard ancora oggi utilizzato di 25x35x50 cm circa, con variazioni dell'ordine di 5 o 10 cm al massimo. In Puglia le rocce affiorano in compagini più o meno estese e profonde, che si snodano grossomodo per tutta la regione. In particolare, quello leccese è un territorio ricco di cave che tanto hanno dato alla tradizione costruttiva del luogo, alla sua immagine e alla sua cultura materiale. "Dai segni appena impercettibili dei tagli per estrarre pochi conci, alle microcave diffuse, in genere in parte rinterrate, fino ad arrivare alle spettacolari buche nel terreno delle cave di produzione vere e proprie. Tutte comunque venivano chiamate "tagliate" (*tajate*, *tagghiate*, ecc.) perché il tufo appunto si tagliava[65]". Si sono rivelate fondamentali per lo sviluppo dei primi insediamenti rurali ed hanno continuato ad esserlo anche nella successiva formazione degli agglomerati urbani, e sono state sfruttate senza riserve in ogni loro parte: insieme ai grandi blocchi compatti, si utilizzava finanche la polvere derivata dai tagli per creare malte o pietrame da riempimento. Bisogna anche dire che l'estrazione continua di queste materie prime ha irrimediabilmente

[65] Micello A, 2010, 'I tufi di Puglia', in Gaballo M (diretta e curata da), *Spicilegia Sallentina. Rivista del Caffè Letterario di Nardò*, n. 7 – estate 2010. Nardò: Tipografia Biesse, p. 35

modificato l'assetto delle cave e del paesaggio circostante, lasciando dei vuoti nel territorio che difficilmente saranno colmati. D'altro canto, però, l'utilizzo delle pietre nell'edilizia locale ha avuto esiti tanto caratteristici da non essere facilmente riscontrabili altrove, e ha portato allo sviluppo di una maestranza dal gusto e dalla tecnica sopraffini.

Le rocce che affiorano, seppur in varietà diverse, su tutto il territorio pugliese – poiché si ritrovano oltre che nell'area salentina anche sul Gargano e sulle Murge – sono calcaree e calcarenitiche, e "ne formano circa i quattro quinti della sua struttura litologica[66]". La differenza tra le due risiede nel fatto che le ultime derivano dalla disgregazione delle prime. Si tratta di una tipologia che risale ai periodi del miocene e del quaternario, e nonostante vi siano delle differenze nella composizione di ogni specifica varietà, esse presentano generalmente grana medio-fine e tessitura omogenea; sono inoltre facilmente estraibili e lavorabili, ragion per cui sono state così utilizzate in campo edilizio. Questi calcari si prestano a numerosissimi utilizzi, che vanno dalle opere di decoro – sculture, intagli, pannelli – alle strutture portanti – fondazioni, murature, solai. Ne esistono di diversi tipi, e ognuno presenta caratteri diversi che lo rendono più adatto ad un utilizzo piuttosto che ad un altro. Nonostante ciò, non è raro trovare un materiale poco resistente nelle strutture di fondazione, o uno facilmente degradabile all'esterno o sui solai di copertura: un ruolo fondamentale ha infatti giocato la prossimità del cantiere alle cave di estrazione, che determinava anche il prezzo della materia prima e ne condizionava quindi la scelta. Per caratteristiche e rispettivi utilizzi, l'Arditi le

[66] Arditi C L, 1894, *L'architetto in famiglia. Nozioni e precetti pel proprietario nel fabbricare.* Matino: Cromo Tip. Luigi Carra, p. 15

classifica in tre serie: i calcari compatti, i calcari magnesiferi ed i calcari sabbiosi.

Alla prima tipologia, quella dei *calcari compatti*, appartengono quelle rocce che sono diffuse in modo particolare nella zona nord-occidentale della penisola salentina, quindi nei territori del brindisino e del tarantino nei pressi di città come Martina Franca e Ostuni. Presentano ottima resistenza a flessione e pressione, e lunga durabilità poiché difficilmente si corrodono. Per queste ragioni, più che in edilizia questi calcari vengono utilizzati soprattutto all'esterno per le pavimentazioni stradali o di terrazze, le gradinate, i rivestimenti dei piani terreni degli edifici. La varietà che si presta maggiormente ad essere utilizzata nelle costruzioni è quella che viene definita *pietra viva* o *selce*, dal caratteristico colore chiaro, che conferisce un aspetto tipico ad alcune località – tra cui appunto Ostuni, la città bianca.

La serie dei *calcari magnesiferi* comprende rocce a grana fine e tessitura omogenea, e la loro durezza limitata ne ha fatto il materiale ideale per sculture e intagli. Fa parte di questa categoria la *pietra leccese*, che "emerge dal suolo salentino che l'ha celata per millenni come un tesoro sommerso dal mare: infatti, è proprio un sedimento roccioso del fondo marino, con frammenti di gusci di animali, sabbia e conchiglie, il tutto mescolato, compattato e pietrificato[67]". È caratterizzata da un colore chiaro ed uniforme, peso medio ed elevata porosità, e le sedimentazioni di cui è composta – dai fossili appena citati, ai cristalli di sale, alla sabbia e argilla – sono sicuramente difficili da individuare per un non addetto ai lavori. La composizione comunque varia leggermente

[67] Vitiello F, 2008, *Manuale di scultura: tecniche d'intaglio ed elegia della pietra leccese*. Corigliano d'Otranto: Anet, p. 9

da varietà a varietà, e le più note sono: *gentile* o *leccisu*, tenera e di un colore giallo paglierino; *saponara*, più tenera e bianca della precedente; *bastarda*, di varia durezza; *mazzara*, la più difficile da tagliare e lavorare così definita in senso dispregiativo; *piromafo*, tenera e tendente al grigio; *pietra di Cursi*, adatta a molte lavorazioni e usata soprattutto nelle decorazioni[68]; dopo l'estrazione dalle cave, la pietra viene tagliata in blocchi più o meno squadrati.

Varietà	Peso Specifico Apparente (g/cm^3)	Porosità (%)	Resistenza a Compressione (MPa)	Resistenza a Trazione (MPa)
Piromafo	1,617	41,0	15,00	0,80
Cucuzzara	1,780	35,5	16,71	7,02
Dura	1,861	31,3	19,86	6,25
Bianca	1,738	36,8	24,05	5,33
Dolce	1,660	38,7	12,52	4,86
Saponara	1,572	44,8	16,53	4,79
Gagginara	1,572	42,4	16,28	5,57

Tabella 1 – Caratteristiche fisiche e proprietà meccaniche di alcune varietà di pietra leccese[69]

Si tratta del materiale più utilizzato nell'edilizia leccese, sia nelle decorazioni che nelle strutture portanti degli edifici. Nonostante sia utilizzata nelle fondazioni, nelle murature e nelle volte, essa non possiede grandi qualità di resistenza meccanica e non fa presa con

[68] Questa classificazione è contenuta in Zezza F, 1982, 'La pietra leccese', in D'Elia M, *La Puglia tra Barocco e Rococò*. Milano: Electa, p. 157

[69] I valori sono ricavati da Cherubini C, Reina A, Bruno D, 2007, *Le rocce tenere del Salento: proposta di classificazione con l'uso delle caratteristiche tecniche e meccaniche*. Geologi e Territorio, 2007 n°2 ISSN: 1974-1189, p. 39 e AA. VV., 2015, 'I materiali da costruzione', in PPTR Piano Paesaggistico Territoriale Regionale, *Linee guida per il recupero, la manutenzione, il riuso dell'edilizia e dei beni rurali,* pp. 11-14

alcun tipo di malta, perciò "i pezzi stanno a posto, in definitiva, per la squadratura perfetta e per le morse o addentellati nelle murature[70]". Le strutture realizzate in pietra leccese, quindi, sono costituite da blocchi separati, e in base al loro utilizzo sono tagliati con diversi gradi di precisione. Ad esempio, nelle fondazioni – soprattutto delle costruzioni più antiche – essi potevano essere anche poco squadrati, perché in questo modo il loro costo era minore; oggi non è più così, poiché tutti i conci sono selezionati e dunque hanno il medesimo prezzo. I blocchi utilizzati per le murature, invece, sono in genere perfettamente squadrati e posti in opera anch'essi senza l'ausilio di malte; bisogna dire a questo proposito che "le malte avevano caratteristiche tecniche inferiori ai conci e per questo la presenza di uno strato troppo grosso di malta (o terra) riduceva la capacità portante della muratura nel suo insieme[71]". Per questo motivo, la pietra scelta era della migliore qualità e i blocchi erano accuratamente tagliati fino ad ottenere facce perfettamente piane, in modo da ridurre al minimo lo spessore dei giunti. Pare addirittura che fosse un'usanza comune, all'inizio del Novecento, quella di utilizzare un coltello per appurare lo spessore dei giunti, infilandolo tra un blocco e l'altro e controllando di quanto sprofondasse all'interno del muro. Affinché possano reggere i carichi delle volte e delle strutture sovrastanti, è poi prassi diffusa quella di inspessire i muri dei piani inferiori e di costruire strutture con al massimo due o tre piani fuori terra. Un altro larghissimo utilizzo che si è fatto della pietra leccese riguarda le pavimentazioni, sia interne che esterne. Per questo tipo di opere si utilizzano le cosiddette "chianche", delle lastre che venivano

[70] Rodolico F, 1953, *Le pietre delle città d'Italia.* Pisa: Le Monnier, p. 348
[71] Micello A, *op. cit. alla nota 65*, p. 42

tagliate con spessori differenti. Da un concio base – con le dimensioni precedentemente viste – si potevano ottenere da 4 a 6 lastre, e ciò dipendeva anche dalla bravura del maestro: è chiaro che, a parità di materiale, un buon operaio riesce a tagliare un maggior numero di elementi. Tuttavia, la pietra leccese è soggetta a numerosi fenomeni di degrado che non la vedono particolarmente indicata per questo tipo di utilizzi; è per questo che nella maggior parte dei casi le chianche sono state con il tempo sostituite dai massetti in cemento, oppure vengono oggi adoperate solo dopo essere state opportunamente trattate. Attualmente si sono infatti raggiunti livelli tali che le lastre più sottili vengono utilizzate per ricoprire i solai di copertura voltati, garantendone l'impermeabilizzazione. E proprio nella costruzione delle volte questo materiale trova uno dei suoi impieghi migliori. Molto spesso, infatti, in pietra leccese sono realizzati i piedritti e anche i primi corsi di conci, le appese, "che sopportano le pressioni maggiori e che era opportuno fossero ricavate da un unico concio più grosso, fuori misura, opportunamente conformato[72]". Soprattutto nel caso delle appese, infatti, i blocchi devono essere perfettamente sagomati e la tenerezza della pietra leccese fa sì che si presti ad essere tagliata e modellata facilmente. Sempre per questa sua caratteristica, si tratta del materiale migliore per realizzare apparati ed elementi decorativi; senza di essa forse il barocco leccese non avrebbe avuto la fioritura e l'importanza che oggi riveste. In pietra leccese sono state costruite vere e proprie sculture o più semplicemente intagliati pannelli, e dalle chiese agli edifici pubblici fino alle abitazioni private, passeggiando per il capoluogo salentino ci si imbatte in un campionario di soluzioni

[72] Ibidem, p. 41

artistiche che comprendono interi rivestimenti di prospetti o alcune porzioni. Nella composizione delle facciate, infatti, "il decoro degli elementi lapidei è concentrato in punti precisi, e nelle restanti parti l'ornato è affidato al solo colore o alla pietra leccese a vista[73]": cornicioni, balaustre, cornici di porte e finestre, gradini e soglie, la pietra gioca un ruolo ben preciso e il suo colore dona un aspetto uniforme e tipico a tutto il centro storico. È però vero che, se da un lato le caratteristiche di questo materiale ne hanno permesso innumerevoli impieghi e pregevoli risultati, dall'altro lo rendono facile oggetto di degradazioni. "Infatti, essa ha una scarsa resistenza all'azione disgregatrice degli agenti atmosferici che ne provocano lo sfaldamento e lo sgretolamento fino a che la pietra assume un aspetto profondamente corroso e cariato[74]". Proprio la carie è il più frequente fenomeno di degrado cui è soggetto questo materiale, ed è dovuta alla penetrazione di aria e acqua al suo interno. Si manifesta con lo sfaldamento della pietra e il distacco di alcune scaglie dalla superficie del concio, con la conseguente creazione di fori di forma e dimensioni irregolari. Quanto questa forma di degradazione sia marcata dipende dai vuoti intergranulari che si trovano all'interno del materiale: è chiaro che una varietà con meno vuoti e quindi più compatta è poco propensa ad immagazzinare acqua o aria, e dunque si degrada più difficilmente; viceversa, un materiale con grande porosità dovuta ad una accentuata presenza di vuoti favorisce la penetrazione degli agenti degradanti e quindi si caria più facilmente. Tuttavia, questo fenomeno si manifesta con varie modalità e incidenze non soltanto nelle diverse varietà di pietra leccese ma anche all'interno della

[73] Mantovano A, 2003, *Arte e lavoro. Teoria e pratica nell'edilizia di Terra d'Otranto fra Otto e Novecento*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 70
[74] Zezza F, *op. cit. alla nota 68*, p. 161

stessa, per cui non è raro trovare elementi scolpiti a partire dallo stesso blocco con però livelli di degrado differenti. Dal momento che l'umidità è fondamentale nella sua comparsa, "nella parte bassa degli edifici il fenomeno appare più netto, [...] nelle parti superiori s'impianta invece una flora crittogamica [funghi e batteri] che le protegge; le piante poi disseccandosi danno belle patinature, specie nei muri esposti a levante ed a settentrione[75]". Tradizionalmente, non tanto per evitare ma almeno per ritardare la comparsa della carie, è buona norma lasciare i blocchi esposti all'aria per qualche mese prima di porli in opera ed eventualmente di intonacarli. Con il tempo poi, la pietra leccese tende anche a cambiare colore, assumendo tonalità calde vicine al terra e al giallo, oppure fredde sui toni del grigio; anche in questo caso è la varietà di partenza che determina la comparsa di un colore invece di un altro.

L'ultima categoria analizzata è quella dei *calcari sabbiosi*, nella quale rientrano pietre come il *tufo* e il *carparo*. Quest'ultimo è il materiale per eccellenza in campo edile: è compatto e lavorabile allo stesso tempo, possiede buone caratteristiche di resistenza all'azione degli agenti atmosferici e non è soggetto alla carie, ragion per cui si è preferito usarlo per le murature perimetrali e gli esterni in genere soprattutto nelle parti basamentali più soggette all'umidità. Infatti, se i giunti tra i blocchi sono ridotti al minimo, la muratura risulta essere praticamente impermeabile, soprattutto se sulla superficie della pietra si erano create piccole muffe o efflorescenze. Inoltre, a differenza delle pietre finora descritte, fa ottima presa con la malta che dunque contribuisce fortemente alla stabilità della muratura. Non si erode sotto l'azione dei venti, che

[75] Rodolico F, *op. cit. alla nota 70*, p. 349

spirano anche molto forti sul territorio salentino, perciò numerosi sono i prospetti di chiese ed edifici che presentano del carparo faccia a vista. Un'altra sua caratteristica è che viene spesso tagliato in conci abbastanza lunghi, fino a quasi un metro, e ciò lo rende adatto anche per elementi come architravi di porte e finestre, ma anche cantonali – poiché facilita l'ammorsatura agli angoli tra le murature – e corpi aggettanti. Non viene utilizzato per le volte dato il suo peso leggermente più ingente rispetto alle altre pietre tenere, o al massimo si utilizza – insieme agli altri tufi tenaci – nei piedritti a causa della sua buona resistenza a pressione. In carparo sono stati eretti numerosi castelli risalenti al periodo della dominazione sveva, e addirittura alcuni elementi di ponti come quello di Castellaneta. Tutto ciò fa ben intendere che "questa pietra rifugge alla delicatezza dello scalpello ed a' lavori di minuto intaglio[76]", e nell'ambito delle decorazioni si presta esclusivamente ad elementi di grandi dimensioni e dal taglio severo. Anche del carparo esistono numerose varietà che differiscono per colore e caratteristiche: la tipologia che affiora nei territori di Gallipoli, ad esempio, tende di più al marrone e presenta maggiore porosità, mentre quella che si trova nei dintorni di Lecce è più gialla e compatta.

Tra tutte, infine, il tufo è la calcarenite più tenera e facilmente lavorabile che il territorio pugliese possa offrire. Questa sua caratteristica, unita alla leggerezza – con un peso specifico medio di 1,592 g/cm^3 contro i 1,966 g/cm^3 dei carpari – lo rende il

[76] Cavoti P, 1884, 'Saggio di lavoro nelle pietre denominate carparo e pietra leccese delle rocce salentine. Ideati, disegnati e diretti dal Cav. Prof. Pietro Cavoti, eseguiti da Giuseppe De Cupertinis', Appendice in Mantovano A, 2003, *Arte e lavoro. Teoria e pratica nell'edilizia di Terra d'Otranto fra Otto e Novecento.* Galatina: Mario Congedo Editore, p. 221

materiale più adatto per la costruzione delle tompagnature ma soprattutto delle calotte delle volte, dal momento che si modella con semplicità e che non contribuisce ad appesantire la struttura. Si presenta con un colore molto chiaro, tendente al bianco, e le differenze tra le diverse tipologie presenti sul territorio risiedono soprattutto nella quantità di macrofossili contenuti – che ne abbassano il pregio – e nel grado di compattezza. Leggermente diversi saranno quindi quelli che affiorano lungo i rilievi delle Murge – nei territori del barese e del tarantino – e delle serre salentine – soprattutto nei dintorni di Cutrofiano. Talvolta sono stati utilizzati anche per la costruzione delle murature esterne, ma questo non è sicuramente il campo d'applicazione preferito in primo luogo perché richiedono necessariamente l'intonacatura, e poi perché vengono erosi in pochissimo tempo dagli agenti atmosferici a causa della loro elevata porosità.

Varietà	Peso Specifico Apparente (g/cm^3)	Porosità (%)	Resistenza a Compressione (MPa)	Resistenza a Trazione (MPa)
Scorzo	1,702	39,0	2,48	0,58
Cozzoso	1,437	44,4	1,30	0,70
Mollica	1,620	41,0	7,01	0,33
Zuppigno	1,610	40,0	2,28	-

Tabella 2 – Caratteristiche fisiche e proprietà meccaniche di alcune varietà di Tufi teneri[77]

[77] I valori sono ricavati da Cherubini C, Reina A, Bruno D, e AA.VV., *op. cit. alla nota 69*, p. 39 e pp. 11-14

Varietà	Peso Specifico Apparente (g/cm^3)	Porosità (%)	Resistenza a Compressione (MPa)	Resistenza a Trazione (MPa)
Mazzaro Gentile	2,232	21,9	29,42	8,10
Mazzaro Duro	2,568	17,2	49,03	8,10
Marmoriato	1,950	27,4	15,56	5,33
Carparo Di Gallipoli	1,540	43,0	7,85	2,11
Carparo Di Casalabate	1,540	38,0	6,86	2,11

Tabella 3 – Caratteristiche fisiche e proprietà meccaniche di alcune varietà di Tufi tenaci[78]

Moltissime sono dunque le possibilità offerte da queste calcareniti, ognuna con un suo specifico utilizzo dettato dalle caratteristiche intrinseche e dal luogo di affioramento. È necessaria però, allo stesso tempo, una continua opera di prevenzione e restauro dei manufatti litici, affinché si possa preservare correttamente un patrimonio di una bellezza e un valore senza eguali.

[78] I valori sono ricavati da Cherubini C, Reina A, Bruno D, e AA.VV., *op. cit. alla nota 69*, p. 39 e pp. 11-14

2.2.2 Le volte leccesi.

Per comprendere le ragioni che hanno portato allo sviluppo di una tradizione costruttiva come quella leccese, è importante rintracciare gli influssi e le contaminazioni che qui più che altrove hanno generato esiti peculiari ed originali. La Terra d'Otranto, infatti, ha da sempre subito l'influenza dell'Oriente a causa della sua posizione geografica e dei continui rapporti politici, economici e culturali con queste civiltà, e il risultato è visibile in tutto il territorio. In campo costruttivo, questa contaminazione si è tradotta con la "originalità della formazione di una specifica cultura materiale greco-bizantina contaminata con quella latina, della quale uno dei frutti originali è l'architettura basata sulla costruzione delle volte leccesi[79]".

In Puglia, la grande disponibilità di materiali lapidei – primo fra tutti la pietra calcarea con la sua facilità di lavorazione e il costo contenuto – ha fatto sì che fosse proprio questa la materia prima maggiormente utilizzata nelle costruzioni, dalle murature ai rivestimenti alle volte. Inoltre, qui come anche nel resto dell'Italia Meridionale, bisognava sopperire alla mancanza del legname, necessario per costruire tetti e altre tipologie di coperture. È soprattutto per queste ragioni che così tanta diffusione ha avuto il tipo della volta, che nella sua variante leccese permette anche un notevole risparmio di legname destinato alle centinature. La struttura, infatti, è autoportante per gran parte del processo costruttivo, e talvolta le uniche centine utilizzate sono quelle che consentono di seguire con precisione le curve delle unghie

[79] Arlati E, Accoto L, 2001, *Le volte leccesi tra tradizione e innovazione. Riformulare la vocazione edilizia delle cave.* Galatina: Mario Congedo Editore, p. 21

disegnate dal capomastro. A questo proposito, accanto all'aspetto geologico, un ruolo fondamentale ha giocato la manodopera specializzata, che ha visto nei maestri voltaroli una classe di muratori esperti conoscitori del materiale e delle tecniche costruttive, e che ha dato vita ad un insieme di saperi tramandati di padre in figlio. Gran parte del merito va quindi riconosciuto a queste figure, in grado di erigere grazie alla sola esperienza in cantiere strutture complesse e raffinate, adatte a ricoprire ampi ambienti a pianta quadrata o rettangolare liberando la maggior metratura possibile. Le soluzioni voltate, infatti, prima che per ragioni estetiche nascono per risolvere problemi funzionali e spaziali, poiché consentono di sfruttare appieno le superfici e – con le loro altezze e gli spessori anche notevoli – contribuiscono a migliorare la vivibilità degli ambienti isolandoli termicamente.

Quella delle volte leccesi è una tradizione non troppo antica – poiché si sviluppa intorno alla fine del periodo barocco – ma importante, e trova i suoi presupposti nei sistemi costruttivi delle volte rinascimentali e di quelle gotiche nervate, approdando a soluzioni formali e tecnologiche nuove e caratteristiche.
Le volte leccesi sono di due tipi: *a spigolo* e *a squadro*. Esse si adattano perfettamente agli ambienti quadrati ma nascono fondamentalmente per risolvere il problema di quelli rettangolari, nei quali le volte a crociera risultano esteticamente non ottimali. Innalzandosi infatti su coppie di lati di lunghezza diversa, le unghie delle crociere presentano anche diverse curve direttrici per fare in modo che le linee di chiave giacciano sullo stesso piano; inoltre, dal momento che le unghie delle corde minori presentano una lunghezza notevole, i conci che le compongono si estendono anch'essi per una lunghezza eccessiva soprattutto nella linea di

chiave, introducendo un punto debole nello schema statico della volta.

Per ovviare a questa difficoltà, si può far corrispondere ad ogni metà direttrice dell'unghia con corda minore la medesima curvatura della direttrice dell'unghia con corda maggiore. In questo modo le linee di chiave non risultano più complanari né, sulla proiezione in pianta, si incontrano al centro ma generano, in corrispondenza degli angoli dell'ambiente, spigoli di 45°. La crociera diventa così una volta a botte lunettata (fig. 1), e si imposta non più su quattro archi circolari bensì su due a tutto sesto e due gotici a sesto acuto.

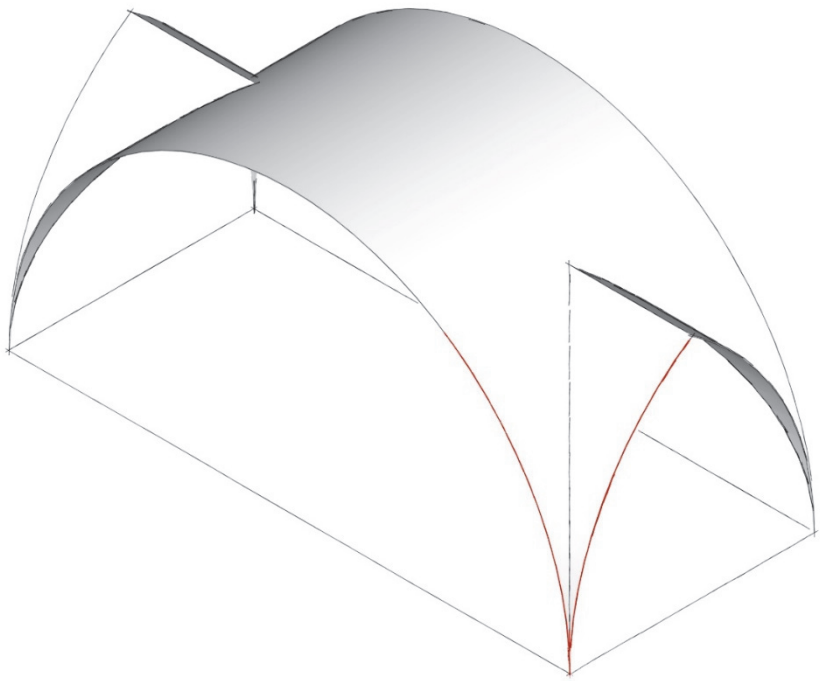


Fig. 1 – Assonometria di una volta a botte lunettata, con indicazione degli archi con medesima curvatura

Le volte leccesi costituiscono un'ulteriore elaborazione di questo tipo di volte, frutto della ricerca di soluzioni formali e costruttive adatte a qualunque tipo di situazione.

Le volte a spigoli.

Quella a spigoli è la tipologia di volta più diffusa nei territori di Brindisi e Lecce, ed è formata da molteplici elementi diversi (fig. 2) che fanno sì che rientri nella categoria delle volte "composte".

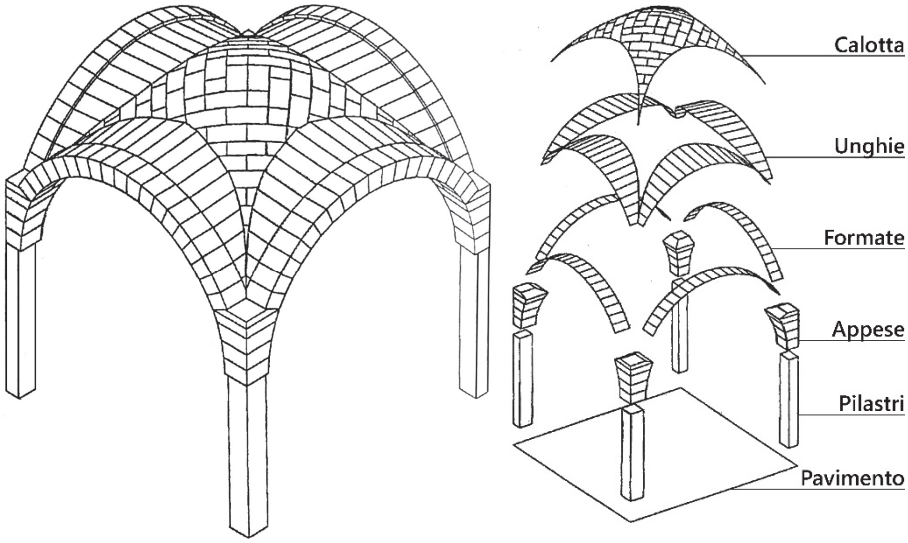


Fig. 2 – Assonometria di una volta a spigolo ed esploso assonometrico con indicazione delle componenti. Rielaborazioni da Arlati E, Accoto L, 2001, *Le volte leccesi tra tradizione e innovazione. Riformulare la vocazione edilizia delle cave*. Mario Congedo Editore, Galatina

Geometricamente, è costituita da quattro unghie di crociera la cui lunghezza limitata lascia spazio sulla sommità ad una calotta assimilabile ad una vela (fig. 3). Essendo utilizzate in genere in presenza di murature discontinue, hanno bisogno di pilastri di notevole spessore; per questa ragione, sono diffuse soprattutto nei piani terra degli edifici, in modo da poter disporre di sezioni considerevoli.

Fig. 3 – Volta a spigolo leccese. http://www.salentovolte.com/

Il sistema costruttivo delle volte a spigoli comporta un processo articolato. Il primo passaggio consiste nella determinazione del sesto delle unghie che compongono la volta: nel caso di un ambiente rettangolare, per le curve direttrici di corda maggiore si sceglie tra il sesto circolare, ellittico o ogivale; l'arco di corda minore, invece, è generalmente ogivale, in casi più rari circolare. Tracciato quindi sul muro il disegno che corrisponde all'arco generatore della volta, si inizia con la costruzione delle unghie a partire dalla cosiddetta "forma madre", che altro non è se non la centinatura dell'arco con corda maggiore, e si ricava da questa il sesto dell'arco con corda minore, che prende il nome di "forma figlia". Le centine utilizzate non sono delle vere e proprie casseforme, ma sono costituite da stecche di legno spesse 2 cm che servono semplicemente da appoggi[80] per gli archi progressivi che compongono le unghie (fig. 4). Nel caso di ambienti di forma quadrata, la lunghezza delle quattro corde e quindi la dimensione

[80] Come si è detto, la struttura è autoportante per gran parte del processo costruttivo; le sporgenze dei blocchi che costituiscono le unghie, infatti, sono limitate proprio per permettere l'utilizzo di queste centinature mobili.

degli archi viene chiaramente a coincidere, e si avrà un solo tipo di centina; saranno due di diverse dimensioni per ambienti rettangolari.

Fig. 4 – Centina usata per la costruzione delle unghie. Da http://www.voltestella.it/

La prima unghia ad essere costruita è quella adiacente alla parete (quando presente), che in questo modo costituisce insieme alla centina un ulteriore appoggio per il primo corso di conci; per i filari successivi, l'appoggio è dato dall'arco appena costruito, spostando la centina man mano verso il centro. Successivamente, le unghie si impostano sulla sommità dei muri di piedritto – quelli su cui agiscono i carichi della struttura voltata. I primi corsi di conci sono detti "appese" o "mpise" nel gergo locale (fig. 5, 6), e sono considerati come elementi appartenenti ai piedritti piuttosto che alla volta vera e propria, poiché contribuiscono a sostenere la spinta dell'arco diminuendo la lunghezza della sua corda.

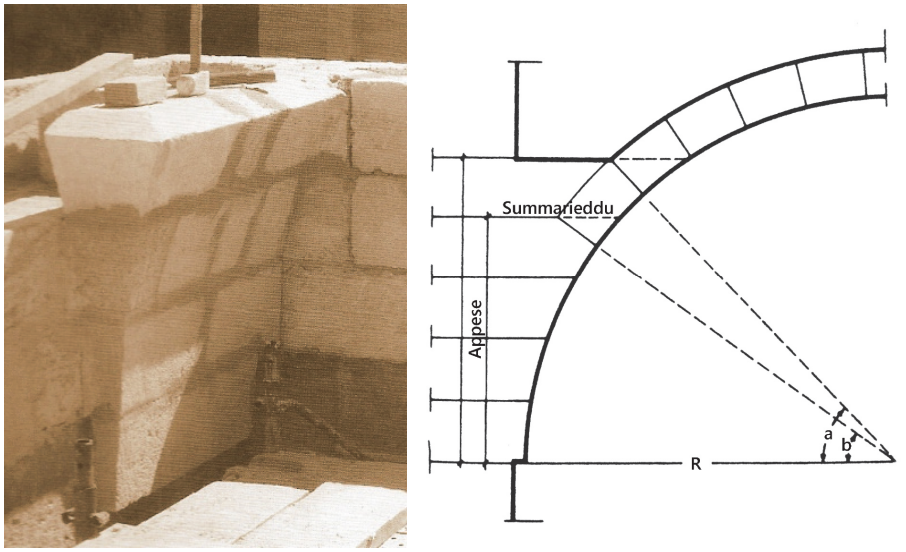


Fig. 5, 6 – Foto (da http://www.voltestella.it/) e schema con indicazione delle appese e del "summarieddu". Da Colaianni V G, 1967, 'Le volte leccesi', in *Quaderni dell'Istituto di Architettura ed Urbanistica. Facoltà di Ingegneria – Università di Bari*. Bari: Dedalo libri

Il loro funzionamento è assibilabile al *tas-de-charge* delle volte gotiche. Come afferma Viollet-Le-Duc, "dans les constructions bien entendues, ou on laisse entre l'extrados de ces claveaux des assises horizontales épousant la courbure de l'arc, ou, si la place ne le permet pas, on pose une série de sommiers avec lits horizontaux[81]" (nelle costruzioni ben concepite, tra l'estradosso dei conci di imposta [di due archi], o si pongono delle basi orizzontali che sposano la curvatura dell'arco (fig. 7a), o, se lo spazio non lo permette, si pone una serie di supporti con giacenza orizzontale) (fig. 7b). il metodo, che si utilizza anche nel caso il peso da sostenere sia di un solo arco e non di due (fig. 7c), ha contribuito

[81] Viollet-Le-Duc E E, 1868, voce 'Tas-de-charge', in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siécle. Tome neuvième*. Paris: A. Morel éditeur, p. 7

"à neutraliser presque complétement des poussées d'arcs sur des murs, ou à diminuer considérablement le volume et le poids des maçonneries destinées à contre-buter ces poussées[82]" (a neutralizzare quasi completamente le spinte dell'arco sui muri, o a diminuire considerevolmente il volume e il peso delle murature destinate a controbilanciare queste spinte).

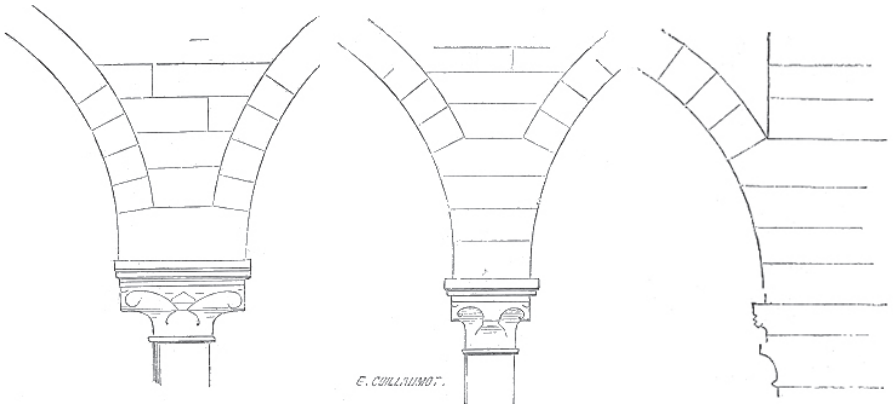


Fig. 7 – Tas-de-charge posti tra gli estradossi di due archi (a), come base di due archi (b), a sostegno di un solo arco (c). In Viollet-Le-Duc E E, 1868, voce 'Tas-de-charge', in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siécle*. Tome neuvième. Paris: A. Morel éditeur

Nel caso delle volte a spigolo, le appese sono formate generalmente da 4 o 5 filari di conci, e la loro altezza varia da 0,80 m a 1,25 m a seconda che questi ultimi siano "palmatici", con dimensioni 20x25x40/50 cm, oppure "polpetagni", con sezione quadrata da 25x25x40/50 cm. Di questi corsi di conci, il primo forma un dente rispetto al piedritto sporgendo di 3 o 4 cm dal filo murario e consente di accentuare ulteriormente l'andamento della

[82] Ibidem, p. 9

curva; l'ultimo invece, detto "summarieddu" (fig. 6), ha una forma a spalla per accogliere il primo filare di conci dell'unghia. Dunque, è proprio sull'ultimo corso delle appese e non sulla sommità del muro di piedritto che è situato il piano d'imposta delle unghie. Esse sono costituite da conci con filari disposti perpendicolarmente rispetto alla curva direttrice, ed hanno uno spessore costante, dato dall'altezza dei conci stessi, di 20 o 25 cm, mentre in lunghezza generalmente si alterna un blocco da 40 cm ad uno da 50 cm per favorirne l'ammorsatura (fig. 8); la sporgenza di ogni unghia, ovvero la lunghezza della linea di chiave, varia in base alla misura dei conci e alle dimensioni dell'ambiente da coprire, utilizzando nello specifico la metà della lunghezza della corda.

Fig. 8 – Costruzione dell'arco impostato sulla sommità delle appese

Le unghie quindi risultano arretrate rispetto al centro della struttura, e i loro archi diagonali – a differenza di quanto accade nelle volte a crociera – non si incrociano. Conoscendo la corda C dell'arco, si può determinare la sporgenza S dell'unghia attraverso le seguenti relazioni (fig. 9):

$$S = \frac{C}{2} \times \frac{10}{20} = \frac{C}{4}; \quad e \quad S = \frac{C}{2} \times \frac{10}{25} = \frac{C}{5}$$

dove 20 e 25 indicano i possibili spessori della volta relativi alla dimensione dei blocchi utilizzati, e 10 rappresenta la misura dello "sporgiu".

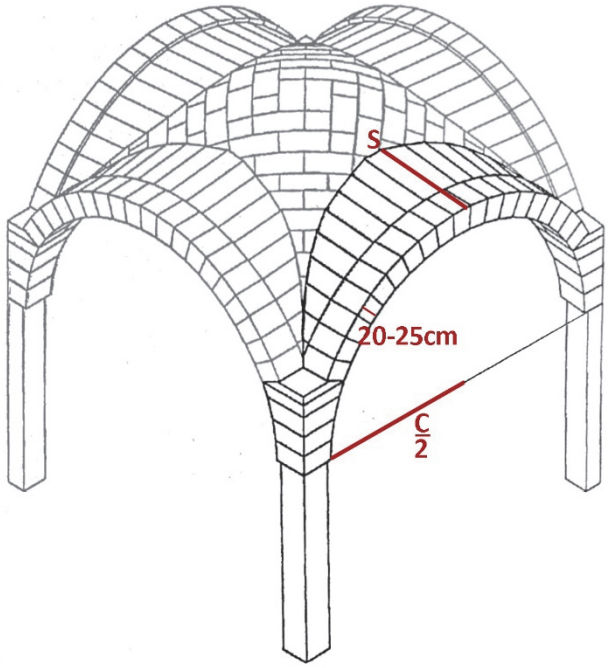


Fig. 9 – Rappresentazione delle dimensioni di cui tener conto per il calcolo della sporgenza dell'unghia

I blocchi situati lungo i bordi interni delle unghie terminano infatti con un profilo diagonale essendo di forma trapezia, e la porzione

triangolare del concio, detta appunto "sporgiu", sporge proprio di 10 cm (fig. 10).

Fig. 10 – Le unghie di volta terminate con la fila degli "sporgiu". Da http://www.voltestella.it/

Un punto critico delle unghie è costituito dal "pizzuto"; ciò significa che in corrispondenza del suo vertice l'unghia può "subire un calo": in questo punto infatti i filari dei conci hanno lunghezza maggiore, e a ciò si aggiunge anche il peso trasmesso dal resto della calotta; in fase di costruzione, questo viene posto ad una quota rialzata di 5-6 cm rispetto alla chiave dell'arco di testa. Terminata la costruzione delle unghie, esse arriveranno a racchiudere uno spazio che ha la forma di una stella a quattro punte i cui vertici si impostano anch'essi sulle appese tra un'unghia e l'altra. È proprio dalla forma – a spigolo, appunto – con la quale questi peducci terminano sulla sommità delle appese che deriva il nome di questo tipo di volte. La superficie a stella che si ottiene – che le vale anche il titolo di "volta a stella" – viene coperta con porzioni di volta impropriamente assimilate alla vela in quanto, avendo sezioni

diagonali ellittiche, può essere piuttosto rapportata ad una "calotta a bacino ellissoidica avente la linea di imposta circoscritta alla pianta dell'ambiente da coprire[83]" (fig. 11, 12).

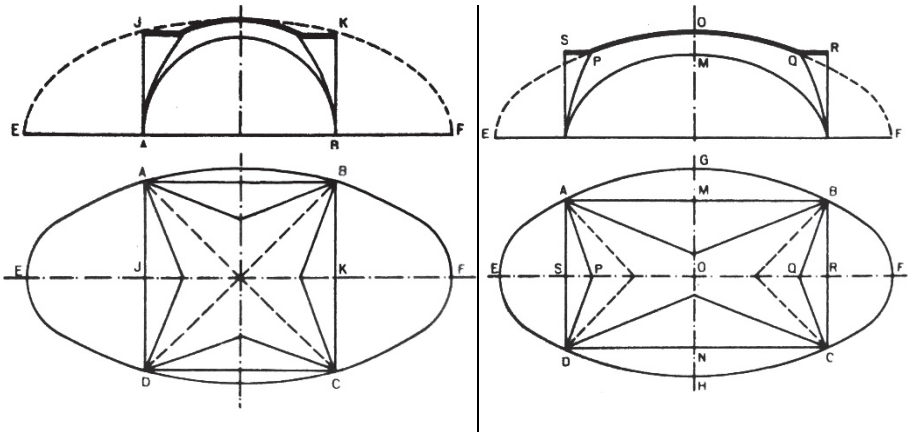


Fig. 11 – Pianta e sezione di una volta a spigoli su pianta quadrata e rettangolare. Da Colaianni V G, *op. cit. alla fig. 6*

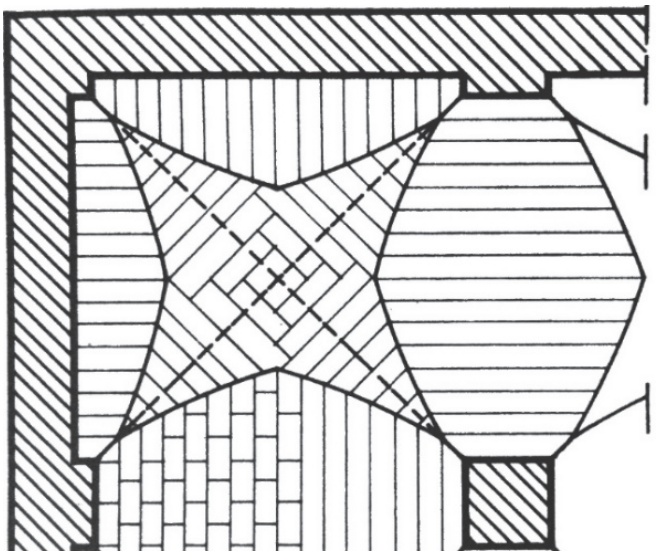


Fig. 12 - Vista dall'alto di una volta a spigoli, con indicazione della disposizione dei conci sulle quattro unghie e sulla calotta centrale. Da Ibidem

[83] Colaianni V G, 1967, *'Le volte leccesi', in Quaderni dell'Istituto di Architettura ed Urbanistica. Facoltà di Ingegneria – Università di Bari.* Bari: Dedalo libri, p. 17

I filari di conci delle vele, disposti perpendicolarmente rispetto al loro piano bisettore e con un andamento rettilineo, vengono sagomati a spalla nelle loro parti terminali per poter essere poggiati lungo i bordi delle unghie procedendo dal basso verso l'alto. Questi bordi sono poi ulteriormente evidenziati attraverso il "capo allegro", un piccolo dente ottenuto rialzando di 3 o 4 cm la calotta stellare rispetto al piano delle unghie (fig. 13).

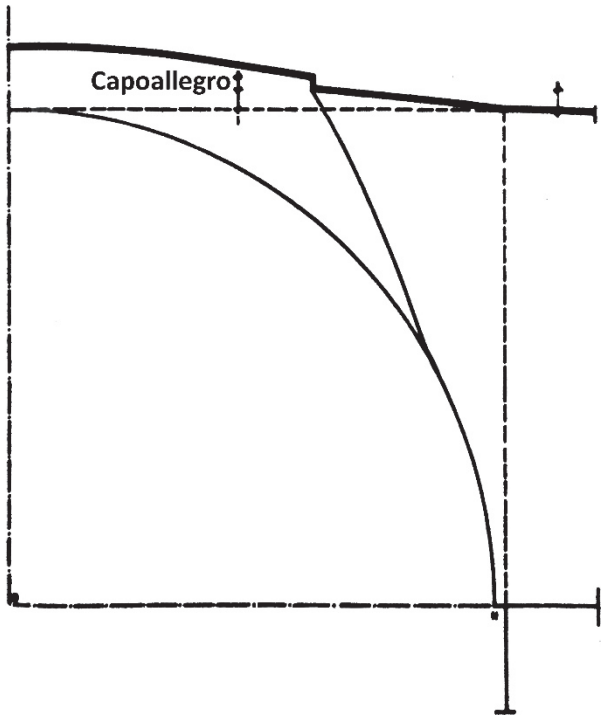


Fig. 13 - Il rialzo, "capo allegro", del piano della calotta rispetto a quello delle unghie. Da Ibidem

Per i primi tre filari, lo spessore dei conci di solito è di 20 cm, mentre nel resto della calotta si passa a 15 cm. Con questo sistema si procede alla costruzione dell'intera calotta, al centro della quale si incontrano i filari delle quattro vele che, mantenendo sempre il loro allineamento iniziale, si trovano disposti perpendicolarmente l'uno

con l'altro; ciò fa sì che la crescita verso la chiave di volta avvenga progressivamente tramite filari di conci autoportanti, senza bisogno di centinature ma con il campo aperto. In questo modo si ha anche la possibilità di collocare delle aperture al centro della calotta, consentendo l'aerazione e l'illuminazione degli ambienti, altrimenti si procede con la posa del concio di chiave che termina la costruzione e fa sì che tutti i blocchi siano correttamente incastrati (fig. 14, 15).

Fig. 14, 15 – Costruzione della calotta ed estradosso della volta ultimata. Da http://www.voltestella.it/

Successivamente, dall'estradosso della volta, si inseriscono frammenti di pietra detti "scarde" negli spazi rimasti tra un concio e l'altro, che ovviamente non potranno mai essere tagliati e combaciare con estrema precisione. Per completare il lavoro, soprattutto nel caso di strutture non intonacate, si procede alla pulizia e rifinitura dei giunti di malta. Tra la freccia degli archi direttori e quella della chiave della calotta vi è una differenza che viene detta "sovrassesto" o "reguglio" (fig. 16) ed ha una duplice funzione: da un lato contribuisce a rendere più verticale la spinta della volta, dall'altro dona maggiore respiro all'ambiente rendendolo meno soffocante.

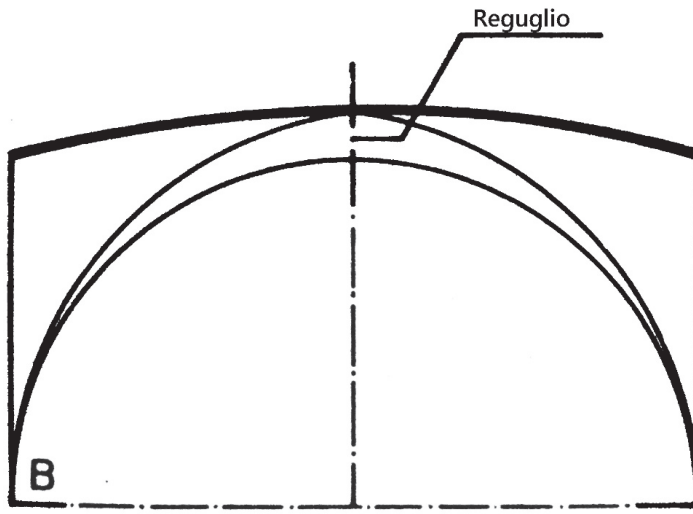


Fig. 16 – Il "reguglio", la differenza tra la freccia dell'arco e la chiave della calotta. Da Colaianni V G, *op. cit. alla fig. 6*

I quattro sovrassesti sono uguali nel caso di ambienti a pianta quadrata, in cui i conci di chiave di tutte le unghie si trovano alla stessa altezza essendo tutti gli archi uguali; sono invece diversi tra le due coppie di archi adiacenti quando coprono ambienti

rettangolari. Quando le volte non sono isolate ma si susseguono l'una con l'altra, esse sono intervallate – in corrispondenza dei pilastri – da porzioni di volte a botte dette "formate" (fig. 17).

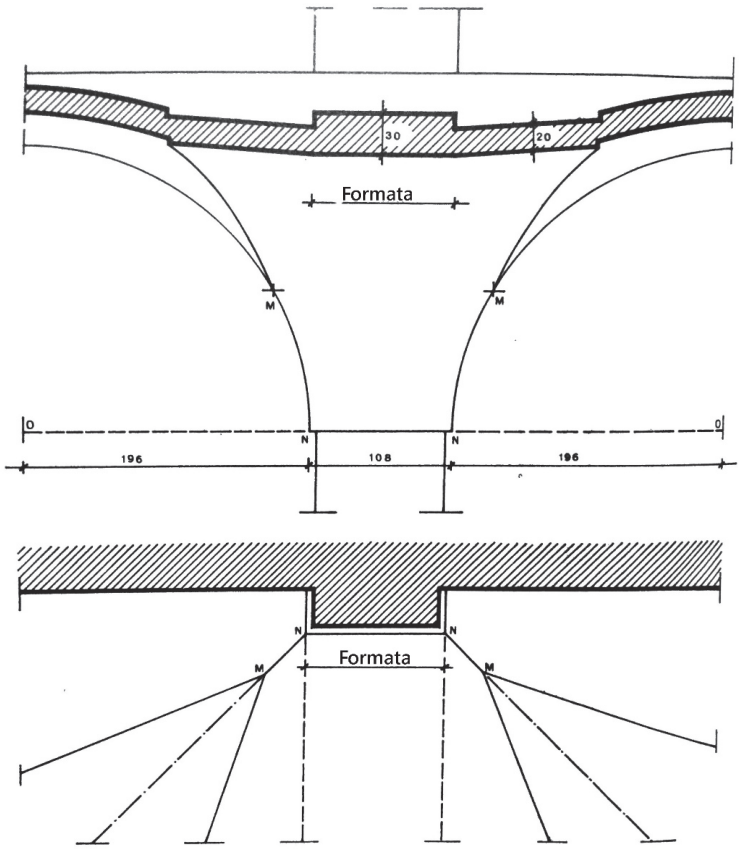


Fig. 17 – Sezione e pianta delle "formate" tra due volte successive. Da Ibidem

Particolare attenzione viene riservata a questi elementi che vengono realizzati prima delle unghie e che, sostenendo in molti casi anche il peso delle murature dei piani superiori, sono composti da pietre particolarmente resistenti al pari di quelle utilizzate per i muri di piedritto. Per le formate così come per i pilastri, che – come per quelle a crociera – anche nel caso delle volte a spigoli

assorbono la spinta della struttura sovrastante, i materiali utilizzati sono la pietra leccese o il carparo che sono particolarmente resistenti. Inoltre, nel caso delle formate, anche la dimensione dei blocchi è diversa rispetto alle altre componenti della volta, perché si utilizzano conci con sezione 25x30 cm disposti di coltello, quindi dai 10 ai 15 cm più spessi rispetto a quelli del resto della struttura. Lo spessore dei muri di piedritto, invece, dipende dalle dimensioni dell'ambiente e quindi della volta, e generalmente è pari ad 1/4 della corda degli archi che sostiene. Nel caso si trovino a sorreggere volte consecutive e lo spazio tra i due piedritti sia tamponato con una parete, viene creata una sorta di catena all'altezza del filare superiore delle appese attraverso un cordolo di calcestruzzo talvolta armato; la muratura di piedritto continua inoltre ad alzarsi anche sopra le appese, con filari di conci definiti "cariche" che appunto caricano verticalmente il piedritto e contribuiscono a stabilizzarlo opponendosi alla spinta diagonale. Lo spazio racchiuso tra il prolungamento dei piedritti e l'estradosso della volta, per essere portato in piano, viene riempito con pietrame e malta bastarda, mentre se l'ambiente voltato è particolarmente ampio si utilizzano conci di tufo e getti di calcestruzzo.

Le volte a squadro.

Molti sono i punti di contatto tra le volte a spigolo precedentemente descritte e quelle a squadro, poiché si tratta di strutture formate da elementi appartenenti a volte di tipologie diverse composte in maniera più o meno simile. Entrambe infatti presentano porzioni di volta a crociera per le quattro unghie e una calotta ellissoidica per il coronamento, ma elementi in più sono presenti nelle volte a squadro che le rendono più elaborate e complesse delle altre (fig. 18, 19).

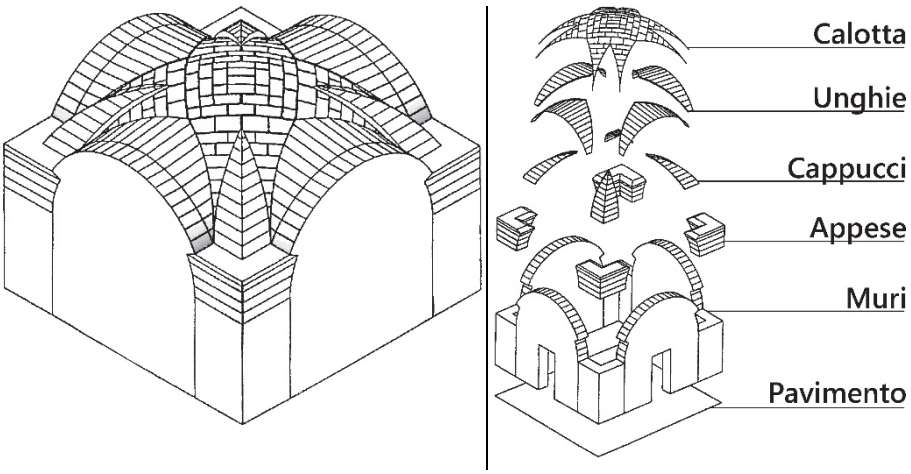


Fig. 18 – Assonometria di una volta a squadro ed esploso assonometrico con indicazione delle componenti. Rielaborazioni da Arlati E, Accoto L, *op. cit. alla fig. 2*

Si trovano soprattutto in presenza di murature continue, e sono più frequenti nei piani superiori degli edifici poiché non richiedono grandi spessori murari come invece accade per i piedritti delle volte a spigoli: i carichi infatti non si concentrano tutti in corrispondenza degli angoli dell'ambiente ma su una superficie maggiore che si protrae anche lungo parte delle pareti. Sono infatti sufficienti

spessori murari di appena 20 cm per coprire uno spazio voltato di dimensioni 4x5m.

Fig. 19 – Volte a squadro leccesi. Da http://www.tutorcasa.it/

Le tipologie di volte a squadro esistenti sono due: chiusa e aperta.

La volta a squadro chiusa (fig. 20) è una prima elaborazione della volta a spigoli, con la differenza che mentre in quest'ultima i peducci terminano appunto con uno spigolo, in quella a squadro sporgono quattro mensole trasversali sulle quali si impostano le unghie.

Per giungere alla variazione aperta (fig. 21), che è la più diffusa e artificiosa, è necessario aggiungere i cappucci, ovvero tre spigoli che partendo dai vertici delle mensole si incontrano ad una certa

altezza determinando negli angoli dell'ambiente forme assimilabili a due triangoli incavati.

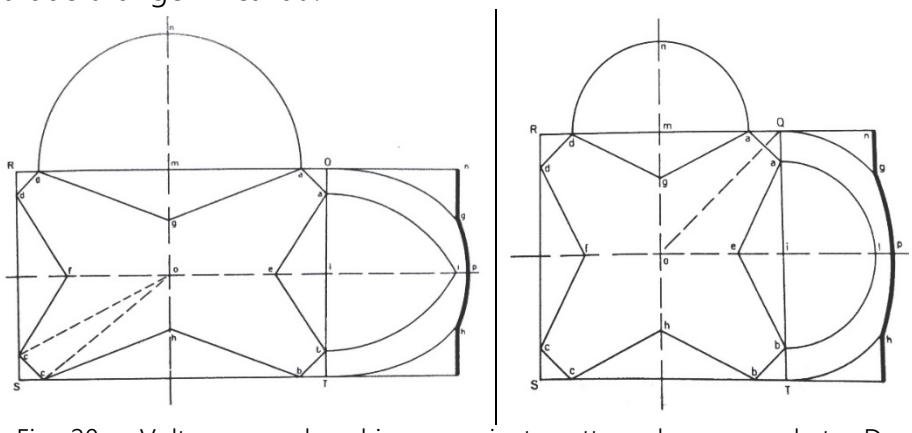


Fig. 20 – Volte a squadro chiuse su pianta rettangolare e quadrata. Da Colaianni V G, *op. cit. alla fig. 6*

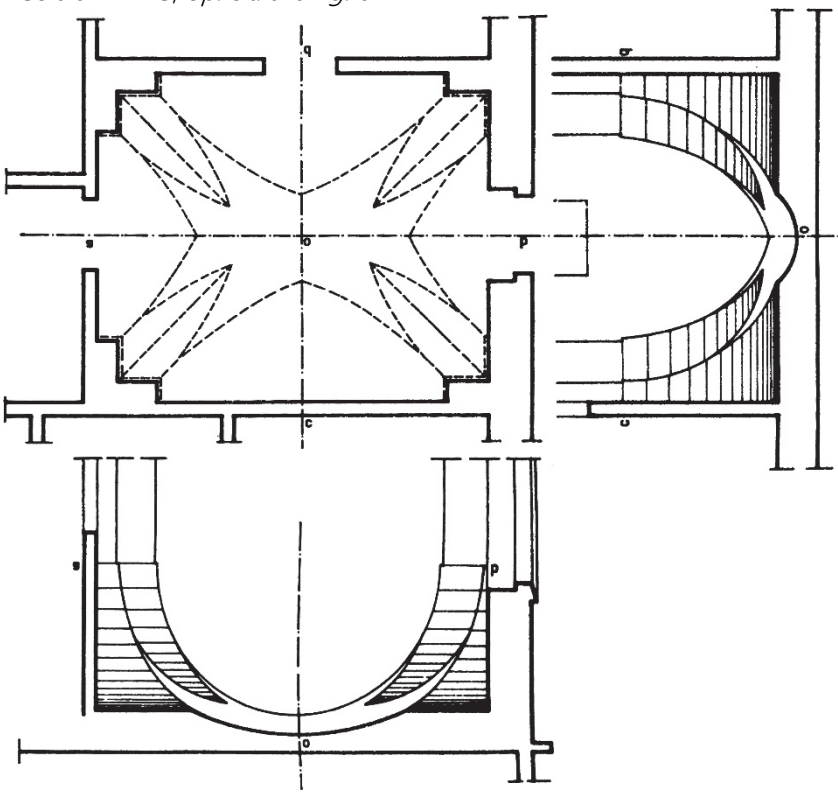


Fig. 21 – Pianta e sezioni di una volta a squadro aperta. Rielaborazione da Ibidem

Precisamente, i cappucci sono costituiti dagli stessi fusi cilindrici che si trovano nelle volte a padiglione, e formano con le loro linee di imposta non più un'unica mensola ma "squadri" con angoli di 90° (fig. 22); è proprio da questi che prende il nome questo tipo di volta, caratterizzata da pilastri a forma di L che svuotano gli angoli dell'ambiente. La loro lunghezza dipende dalle dimensioni dell'ambiente, e va dai 40 cm fino a raggiungere 1 m. Essi sporgono dal filo murario creando un dente di circa 3-4 cm, che in ambienti particolarmente ampi può raggiungere i 12 cm e impostarsi su alcuni pilastri situati in corrispondenza dei piedi dello squadro e spessi dai 20 ai 30 cm. Da qui partono quindi tre spigoli: i due posti alle estremità dello squadro sono spigoli di volta a crociera, quello centrale posizionato all'incontro tra le linee di imposta è invece uno spigolo di volta a padiglione (fig. 23).

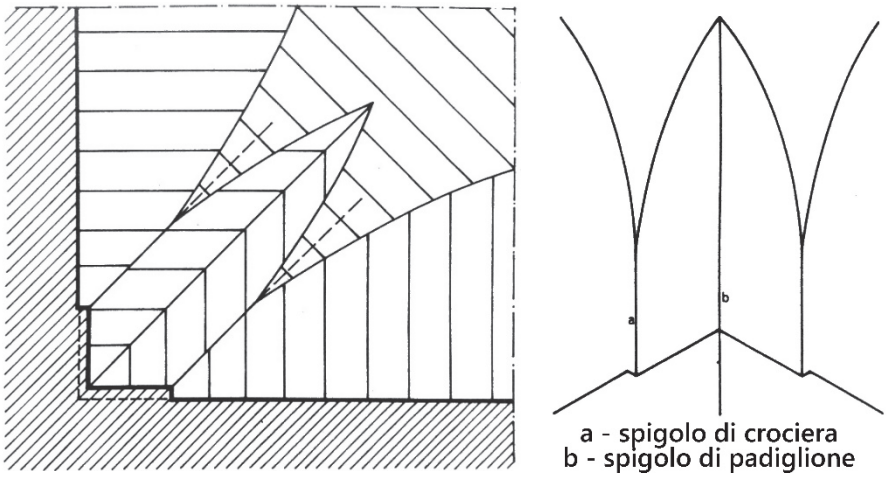


Fig. 22, 23 – Pianta del cappuccio di una volta a squadro e indicazione degli spigoli che lo costituiscono. Rielaborazione da Ibidem

I sesti delle volte che costituiscono i cappucci non si stabiliscono necessariamente a priori, ma possono anche prendere forma nel

momento stesso della costruzione: dopo aver realizzato delle centinature che possano delineare in maniera non troppo precisa l'intradosso di questi cappucci, si posizionano i conci che danno corpo ai filari abbozzandone la spalla; una volta terminata la costruzione di tutta la struttura voltata, l'intradosso precedentemente ottenuto viene tagliato e modellato fino ad ottenere una superficie completamente liscia. I primi corsi di conci a partire dal dente formano anche in questo caso le appese, ma rispetto a quelle delle volte a spigoli il loro numero qui è inferiore in quanto – pur trovandosi in un ambiente con le stesse dimensioni – minore è la corda degli archi. L'estensione dei cappucci (fig. 24), ovvero il punto in cui i tre spigoli di cui sono composti vanno ad incontrarsi, non ha una regola fissa; si fa in modo però che tutti e quattro questi punti non vadano a coincidere, così si pongono generalmente al di sotto della linea che raccorda i vertici delle due unghie contigue.

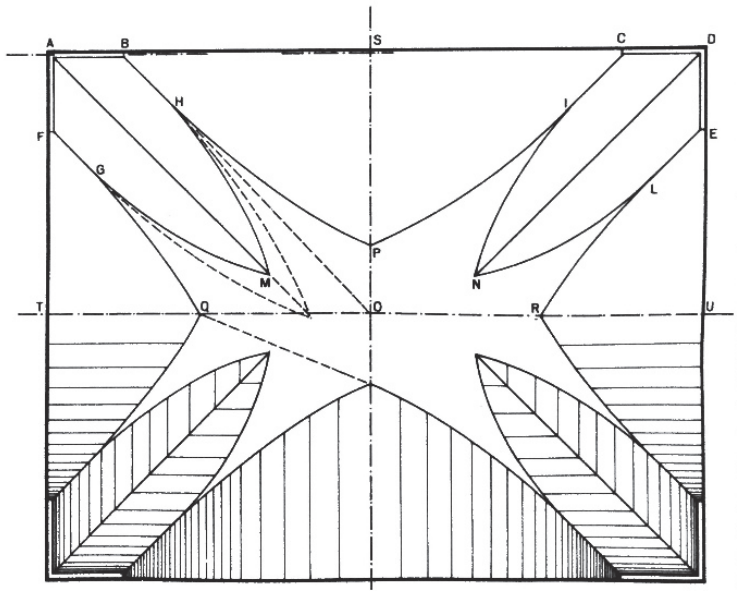


Fig. 24 – Estensione massima dei cappucci. Da Ibidem

I cappucci si trovano infatti a separazione delle unghie, costruite con la medesima tecnica di quelle delle volte a spigolo ma con caratteristiche leggermente differenti. Va infatti ricordato che – pur essendo uguali le dimensioni dell'ambiente da coprire – nella volta a squadro gli archi hanno comunque corda minore, perciò le unghie che vi si impostano sporgono meno e i filari che le compongono sono più corti e meno numerosi. I sesti utilizzati sono gli stessi, ma prevalgono quello circolare e ogivale rispetto all'ellittico per gli archi di corda maggiore, mentre è generalmente ogivale quello degli archi minori: ciò accade perché, date le dimensioni ridotte di corda e sporgenza, è minore anche la spinta che le unghie generano, e ciò consente di utilizzare una freccia maggiore prediligendo archi a sesto acuto e limitando l'uso di quelli ellittici, che in quanto ribassati sono più sporgenti. La sporgenza delle unghie, come si è visto, è anche funzione delle dimensioni dei conci che vengono utilizzati; a questo proposito, dimensioni diverse rispetto alle precedenti hanno anche gli "sporgiu" che si trovano nella loro parte terminale: mentre per le volte a spigolo la parte trapezia sporge di 10 cm, in quelle a squadro – pur mantenendosi costante l'altezza dei blocchi che può essere di 20 o 25 cm – è di ben 14 cm.

Terminata la costruzione delle unghie e dei cappucci, si ottiene anche in questo caso una superficie stellare nella quale però le punte non sono più quattro ma otto (fig. 25), trovandosene una coppia su ogni estremo della calotta; in ogni coppia, le punte sono simmetriche rispetto al piano uscente dal vertice del cappuccio. La calotta in questo tipo di volte ha dimensioni più importanti rispetto alla tipologia precedente e scarica il proprio peso completamente su unghie e cappucci, perciò al fine di evitare cedimenti in

corrispondenza dei pizzuti (i vertici delle unghie), il "capo allegro" assume dimensioni maggiori e lo stesso avviene con il reguglio, che arriva a raggiungere fino ai 50-60 cm.

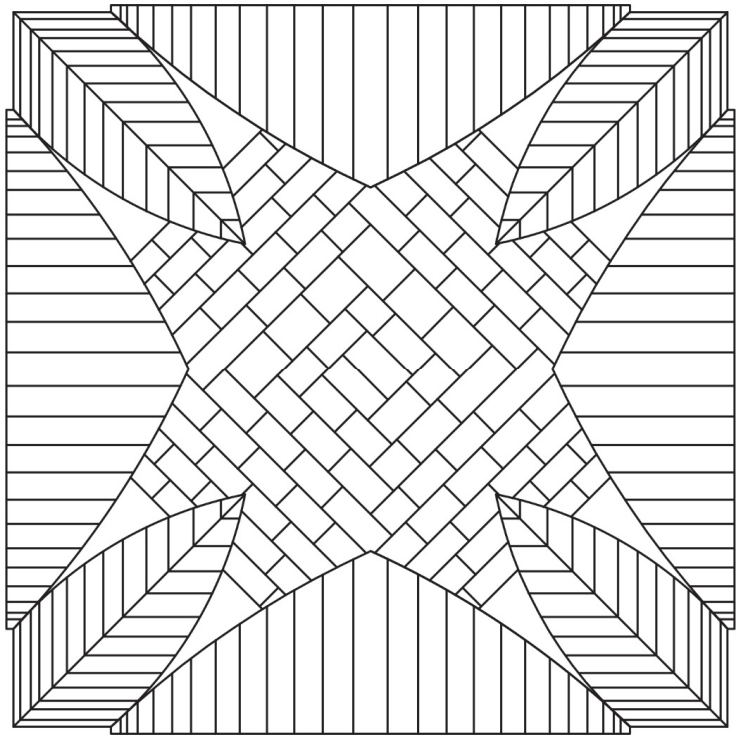


Fig. 25 – Vista dall'alto di una volta a squadro con indicazione della disposizione dei conci.

Dal punto di vista formale, dunque, le volte a squadro costituiscono una soluzione di notevole pregio ed eleganza, grazie alla compresenza di numerosi elementi differenti ma attentamente studiati e composti per ottenere un risultato piacevole e singolare. Sono però abbastanza complesse e laboriose nella realizzazione, inoltre sono poco adatte per coprire ambienti rettangolari molto allungati nei quali si preferisce invece la volta a spigoli. In ogni caso, non si tratta di soluzioni inconciliabili tra loro perché, seppur

raramente, si possono trovare combinate a formare le cosiddette volte miste (fig. 26).

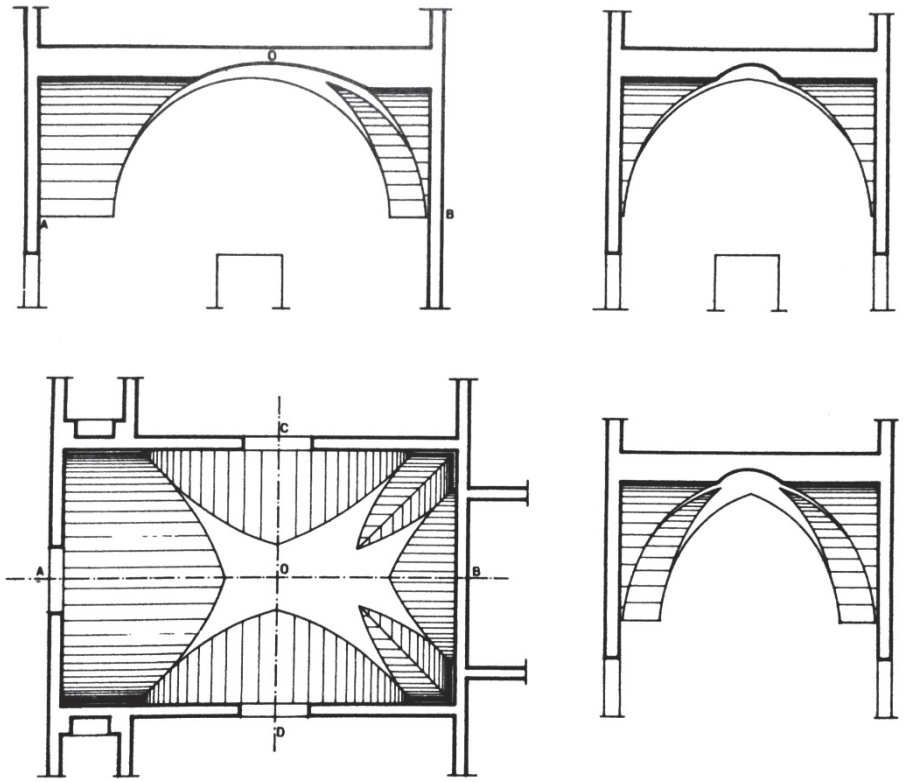


Fig. 26 – Pianta e sezioni di una volta mista, ovvero spigolo più squadro. Da Colaianni V G, *op. cit. alla fig. 6*

Esse sono utilizzate in casi particolari in cui, ad esempio, si debbano necessariamente mantenere determinati spessori murari e quindi l'utilizzo di una sola delle due soluzioni non sia possibile; in simili occasioni, comunque, si opta spesso per la costruzione di una volta a botte con teste di spigoli piuttosto che di una mista, che risulta sempre un po' "sbilanciata" nelle sue componenti.

Cenni di stereotomia.

Dal momento che – come si è visto – i materiali adoperati per la costruzione delle volte non fanno presa con le malte, per garantire la stabilità della struttura una grandissima importanza riveste il taglio dei blocchi; non a caso, infatti, si utilizzano per la maggior parte conci in pietra leccese o tufo, noti per la loro tenerezza e dunque facilmente modellabili.
A cominciare dalle appese, siano esse di volte a spigolo o a squadro, è necessaria grande precisione nel taglio e nella disposizione delle pietre, soprattutto di quelle situate sulla sommità che dovranno accogliere nel primo caso le unghie, nel secondo i cappucci.

Fig. 27 – Appese di una volta a squadro con corso finale avente giacitura radiale (inclinata). Da http://www.lacortegiuseppe.it/

Tali conci sono, proprio per questa ragione, sagomati a spalla (fig. 27): parte della porzione superiore infatti ha giacitura radiale, ovvero perpendicolare rispetto alla curvatura dell'appesa stessa, in

modo da darle continuità con la porzione di volta successiva (fig. 28).

Fig. 28 – Corso finale delle appese che accoglie l'unghia della volta a spigolo.

Dal momento che su una stessa appesa si innestano due unghie (e due cappucci) adiacenti, il concio angolare avrà due lati sagomati in tal modo. Talvolta, poiché il lato inclinato a differenza di quello orizzontale contribuisce ad aumentare l'altezza complessiva del concio, la parte visibile dall'intradosso risulta essere leggermente più bassa rispetto alle altre componenti delle appese, proprio per non dover utilizzare conci fuori misura. Si è già detto nei paragrafi precedenti che le appese sono considerate come elementi appartenenti ai piedritti piuttosto che alla volta vera e propria; ciò non solo per la funzione che svolgono, ma anche per la modalità

con la quale sono realizzate. Esse, infatti, non costituiscono – come le unghie o la calotta – un corpo a sé stante, indipendente dalla struttura muraria dell'ambiente, ma ne sono parte integrante: i blocchi che le compongono sono in molti casi gli stessi che formano la muratura, solo sagomati ad hoc nelle parti che da essa sporgono (fig. 29).

Fig. 29 – Blocchi che compongono le appese e la muratura http://www.lacortegiuseppe.it/

Questo accade perché i corsi iniziali presentano una sporgenza minima (basti pensare che il dente è di 3-4 cm), e necessitano perciò di essere ben ammorsati alla struttura portante per evitare che possano collassare sotto il peso della volta.
Il passo successivo, consiste nella realizzazione delle unghie e – nel caso di volte a squadro – dei cappucci. Se per il corpo delle unghie si utilizzano semplicemente dei blocchi squadrati o al più trapezoidali (fig. 30), sono ancora una volta le parti terminali a richiederne una tipologia specifica. È necessario infatti che questi

conci presentino un lato di forma triangolare che dovrà combaciare poi con i lati della calotta, il cosiddetto "sporgiu".

Fig. 30 – Blocchi utilizzati per il corpo delle unghie

Nelle volte a spigolo, la sua lunghezza si aggira solitamente intorno ai 10 cm, mentre l'angolo di inclinazione α della linea degli sporgiu (fig. 31) dipende dalle dimensioni dei blocchi: secondo la loro altezza infatti, che può essere di 20 o 25 cm,

$$\text{tang}\alpha = \frac{10}{20} = 0{,}5 = 26°40' \quad \text{e} \quad \text{tang}\alpha = \frac{10}{25} = 0{,}4 = 21°50'$$

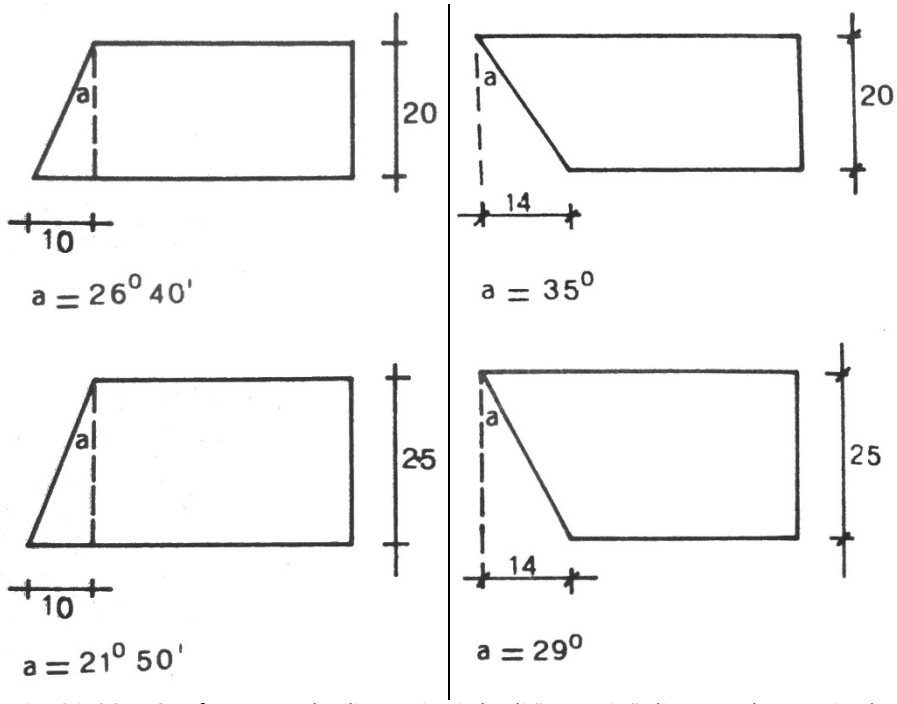


Fig. 31, 32 – Confronto tra le dimensioni degli "sporgiu" di una volta a spigolo e di una a squadro. Rielaborazione da Colaianni V G, *op. cit. alla fig. 6*

Lo stesso discorso può essere riferito anche alle unghie delle volte a squadro, che presentano un profilo simile a quello appena descritto. Infatti, se devono rispondere alle medesime necessità e quindi geometricamente mostrano le stesse caratteristiche, sono diversi nelle dimensioni e quindi nei rapporti tra le parti (fig. 32). La lunghezza dello sporgiu è di circa 14 cm, mentre l'angolo di inclinazione è anche in questo caso funzione dell'altezza del blocco:

$$\text{tang}\alpha = \frac{14}{20} = 0{,}7 = 35° \quad \text{e} \quad \text{tang}\alpha = \frac{14}{25} = 0{,}56 = 29°$$

I conci utilizzati per la costruzione dei cappucci sono anch'essi trapezoidali e detti "spari" a causa delle loro dimensioni differenti;

particolarmente difficili da progettare e realizzare sono i blocchi sommitali che chiudono l'elemento, poiché presentano un profilo singolare a forma di triedro e sono definiti "tricorno" o "cappello da prete" (fig. 33).

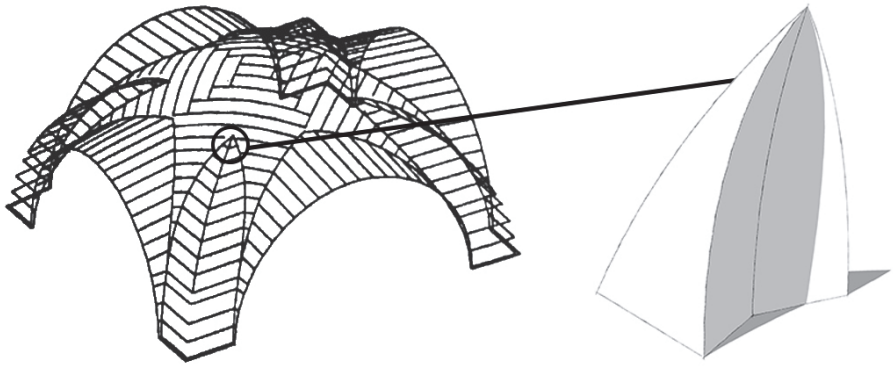


Fig. 33 – Modello con indicazione del blocco terminale del cappuccio. Rielaborazione da Arlati E, Accoto L, *op. cit. alla fig. 2*

Talvolta, invece di tagliare due blocchi più piccoli, questi elementi sono ricavati da un unico concio che viene posto in opera insieme ai primi filari della calotta, per assicurarne la tenuta. Nella pratica, i blocchi utilizzati sia nelle volte a spigolo che a squadro, presentano spesso un ulteriore taglio verticale nella parte finale dello sporgiu che permette la creazione di un dente (fig. 34, 35), il cosiddetto "capo allegro", e fa sì che la calotta si imposti su un piano superiore rispetto a quello dell'unghia.

Fig. 34, 35 – Taglio e posa dei blocchi terminali delle unghie (e dei cappucci) con l'aggiunta del "capo allegro" allo sporgiu

È infatti sul lato inclinato di questi conci che sono collocati quelli della calotta finale della volta (fig. 36) che, come si è visto, è costruita per filari progressivi fino a giungere alla posa del concio di chiave, fondamentale per la tenuta statica dell'intera costruzione. Si tratta di blocchi squadrati per ridurre al minimo lo spessore dei giunti, ma non presentano particolari geometrie di taglio.

Talvolta il concio di chiave, differentemente dal resto degli elementi, può avere sezione quadrata (fig. 37), in base alla superficie che resta dopo la posa di tutti i filari della vela, che si incrociano perpendicolarmente.

Fig. 36 – Costruzione della calotta di una volta a squadro impostata tra unghie e cappuccio. Da http://www.lacortegiuseppe.it/

Fig. 37 – Estradosso della volta a spigolo ultimata con la posa del concio di chiave. Da Ibidem

2.3 Apparati decorativi.

Se nei materiali e nel modo di costruire si resta fedeli alle tradizioni del luogo, è negli apparati decorativi che le consuetudini antiche si aprono maggiormente ad accogliere stimoli nuovi e diversi, provenienti dalla scuola moresca. Non solo, è sempre in questo campo che si registrano alcune grandi novità che portano la firma di imprenditori salentini perfettamente calati in quello spirito pionieristico ed innovatore tipico dell'Ottocento. Tradizione, innovazione e curiosità si mescolano e concorrono alla definizione di architetture dal carattere deciso.

2.3.1 L'intaglio della pietra leccese.

Che si tratti della maestosa basilica di Santa Croce, con il suo apparato barocco fatto di sculture e rosoni, o del portone di un'abitazione incorniciato da uno stemma o un piccolo fregio, il capoluogo salentino è costellato di intere facciate o loro elementi realizzati in pietra leccese. La grande disponibilità del materiale unita alla sua tenerezza, lo hanno reso il protagonista indiscusso della scena cittadina, plasmato in forme e decori di grande bellezza. E numerose erano un tempo – oggi decisamente meno – le botteghe di scultori e intagliatori, portatori di tradizioni e metodi antichi, che producevano vere e proprie opere d'arte più o meno grandi e raffinate. Perché l'arte della scultura e dell'intaglio della pietra leccese ha radici lontane, e tramandarla anche in tempi moderni è diventato quasi un dovere.
Parlando di scultura in generale, e nello specifico di sculture in pietra leccese, il *modus operandi* comprende una serie di operazioni che vanno dal bozzetto all'opera finita, con un livello di dettaglio gradualmente maggiore.

Il primo passo consiste nella pulizia dei blocchi, per eliminare polvere e residui, e per rilevare eventuali fratture o zone non omogenee; si procede poi con la *spianatura* e *squadratura*. I blocchi estratti dalle cave, infatti, non sempre sono perfettamente squadrati, soprattutto perché nel caso di sculture o piccoli elementi, spesso vengono acquistati direttamente dal cavatore, e non sono quindi sottoposti a trattamenti meccanici. Pertanto, è necessario appurare che tutte le facce siano lisce ed ortogonali tra loro; ciò assicurerà alla scultura una solida base di appoggio, nel caso in cui venisse poggiata, o un giunto dallo spessore minore possibile, nel caso in cui venisse incastrata ad esempio in una

muratura. Si comincia con la misurazione della distanza tra diversi punti di due facce parallele, e con il disegno di una linea di quota che consenta di visualizzare una superficie piana e di evidenziare gli scarti. Eliminati quelli più evidenti, si procede con le operazioni più minuziose. Per spianare le facce (fig. 1)[84], ovvero per assicurarsi della loro planarità, si poggia una riga su ogni superficie e la si guarda in controluce, stando attenti che la luce non passi. Se la superficie dovesse essere illuminata in maniera non omogenea, vorrebbe dire che ci sono dei punti non in piano, che andrebbero quindi spianati. Per squadrare il blocco (fig. 2), invece, si utilizza una squadra e la si posiziona su tutti gli spigoli, guardando ancora una volta in controluce: anche in questo caso, se le due facce e lo spigolo del concio combaciano con la squadra, questo non sarà attraversato dalla luce e risulterà a squadro esso stesso. Questi procedimenti si ripetono per ogni faccia del blocco, avendo cura di spostare gli strumenti in tutte le direzioni per coprire interamente ogni superficie.

A questo punto, bisogna modellare a grandi linee i bordi del blocco in base alla figura da realizzare, compatibilmente con le caratteristiche del materiale. Prima, però, è necessario fare delle precisazioni circa il modo e gli strumenti con cui iniziare a scolpire, per giungere a definire il miglior *angolo di intaglio*.

[84] Dove non specificato, le figure di questo paragrafo sono rielaborazioni di immagini tratte da Vitiello F, 2008, *Manuale di scultura: tecniche d'intaglio ed elegia della pietra leccese*. Corigliano d'Otranto: Anet

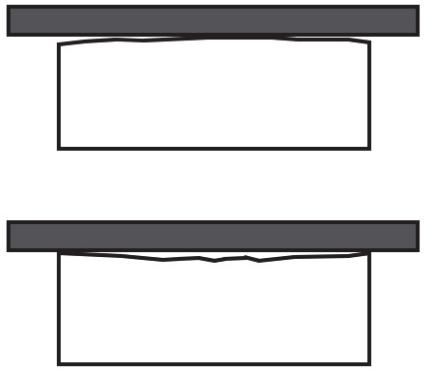


Fig. 1 – Spianatura delle facce.

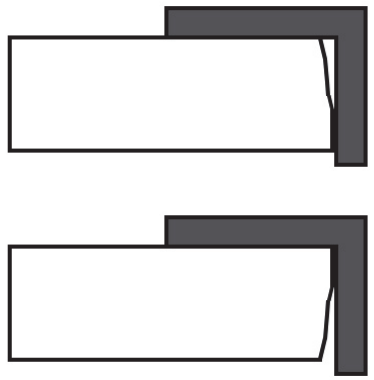


Fig. 2 – Squadratura delle facce.

È necessario innanzitutto scegliere la punta adatta al tipo di taglio che si vuole compiere, e tra quelle più utilizzate ci sono la *sùbbia*, la *gradina* e lo *scalpello* (fig. 3).

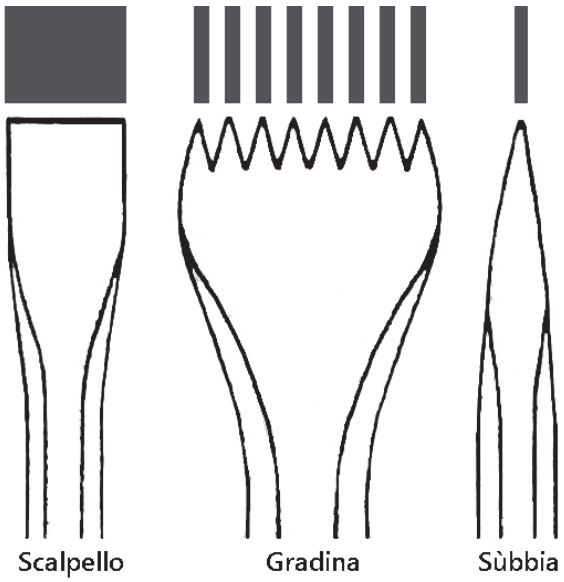


Fig. 3 – Strumenti per l'intaglio e relativi punti d'impatto.

Uno strumento con la punta sottile come la sùbbia, produrrà incisioni più nette – e più difficilmente controllabili – di uno con

una superficie maggiore, come lo scalpello. Davanti ad un blocco di pietra leccese, però, con la sùbbia si potrebbe esercitare una pressione troppo forte rispetto alla tenerezza della pietra, che è quindi più adatta a segmenti[85] più ampi. Un altro strumento utilizzato sia in cava per estrarre i blocchi, sia successivamente per rifinirne la forma, è la *mannara,* un'ascia da intaglio composta da due lame di larghezza differente, a seconda dello spessore del taglio da effettuare. Scelto il bordo tagliente, ci si interfaccia con il tipo di materiale, tenendo conto della sua durezza, della scistosità[86] e dell'eventuale presenza di fossili.

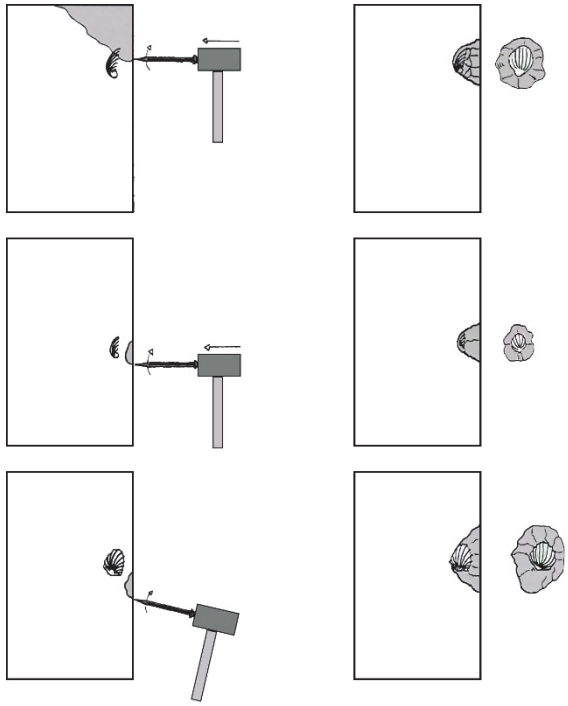


Fig. 4 – A sinistra, in grigio, la scheggiatura prevista; a destra la relativa scheggiatura reale causata dal fossile, e la scheggia.

[85] Il segmento è il tipo di impronta che lo strumento imprime sul materiale.

[86] La scistosità è, "in geologia e petrografia, la facile divisibilità, secondo piani grossolanamente paralleli, presentata da talune rocce metamorfiche e dovuta alla lunga azione sulle rocce stesse di pressioni unidirezionali che provocano una disposizione dei costituenti lamellari o fibrosi in piani paralleli tra loro e normali alla direzione delle spinte". (Treccani)

Più questo è duro, più lo strumento dovrà incidere perpendicolarmente alla superficie per evitare di scivolarci sopra; nei materiali più duri, l'angolo può arrivare a 90°, nel caso invece della pietra leccese è sufficiente un angolo di 45°. Riguardo la scistosità, è bene scegliere in quali direzioni effettuare il taglio, perché il materiale potrebbe presentare un verso principale e secondario di scheggiatura, oppure richiedere spesso dei cambi di verso a seconda della sua struttura cristallina. Anche la presenza di fossili condiziona fortemente il risultato (fig. 4), innanzitutto perché, se si trovano nella traiettoria di taglio prevista, possono influenzarne l'andamento e produrre una scheggiatura differente, in secondo luogo perché asportarli potrebbe causare la comparsa della loro impronta sul materiale (fig. 5).

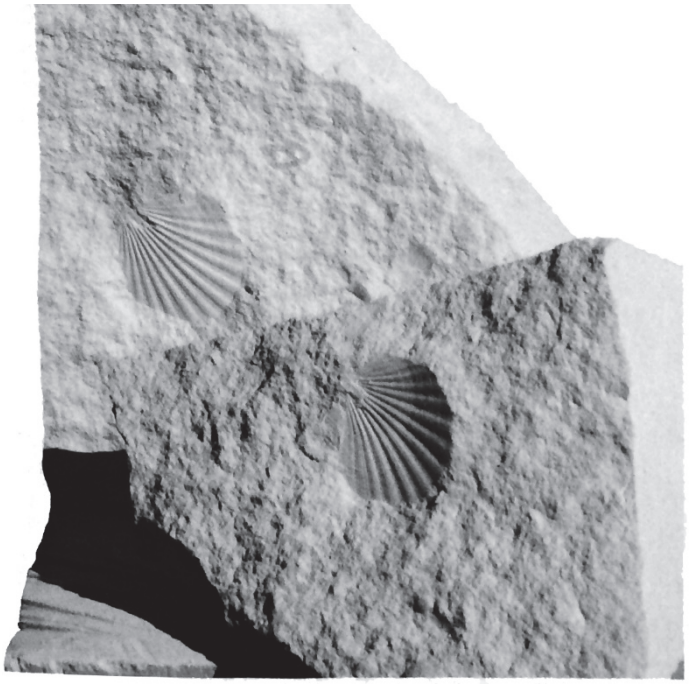


Fig. 5 – Il negativo del fossile nel blocco di pietra

Terminate le considerazioni preliminari, si passa ad eseguire materialmente il taglio. Dopo aver posizionato lo strumento nel punto in cui si desidera scheggiare la pietra, con un martello si assestano dei colpi più o meno forti sul ferro, avendo cura di ruotare la mano che lo impugna per realizzare un taglio abbastanza ampio e consentire la caduta della scheggia. Perché la superficie ottenuta risulti liscia, si spiana prima con una bocciarda (fig. 6) che, grazie alle punte piccole e ravvicinate, elimina le piccole schegge, e poi con la gradina, utilizzandola in un senso e nell'altro (fig. 7).

Fig. 6 – Solchi effettuati con la bocciarda.

Fig. 7 – Risultato ottenuto con la bocciarda (a destra), e con la gradina (a sinistra)

Da questo momento in poi, le successive operazioni saranno sempre più precise e dettagliate, incentrate sulla specifica figura che si intende scolpire. Una volta chiarito mentalmente, infatti, il soggetto della scultura deve essere attentamente disegnato e riportato sul blocco. È necessario visualizzarlo nello spazio, dunque scomporlo secondo i diversi piani ortogonali per avere un'idea chiara dei volumi e degli ingombri: si disegnano quindi in proiezione parallela[87] tutte le facce del soggetto, o più semplicemente i suoi contorni, sui relativi lati del blocco. In questo modo, risulterà chiara la porzione di materiale superfluo che dovrà essere asportata per iniziare a delineare la figura scelta. Le tecniche per questa prima fase dell'intaglio – la *sbozzatura* – sono numerose e diverse, e dipendono innanzitutto dalle preferenze dello scultore e dal suo grado di esperienza, e poi anche dal tipo di disegno che si deve seguire. Naturalmente, anche la durezza del materiale incide sulla tecnica e sugli strumenti scelti, ma in questo caso – trattandosi di una pietra tenera come quella leccese – ci si sofferma soprattutto su strumenti manuali come quelli visti finora, e non meccanici come trapani o smerigliatrici. La prima cosa da capire, è quale porzione di pietra eliminare, se una *marginale* o una *non periferica.*

Eliminazione di una porzione marginale. Se si intende eliminare un angolo del blocco, il metodo più sicuro – ma anche più lento – consiste nell'utilizzare la sùbbia e la gradina e sgretolare gradualmente la pietra (fig. 8).

[87] È importante non confondere la proiezione parallela con quella centrale, in quanto solo la prima – ponendo il centro di proiezione a distanza infinita dal soggetto – è in grado di restituirne l'ingombro reale senza che sia distorto dalla prospettiva.

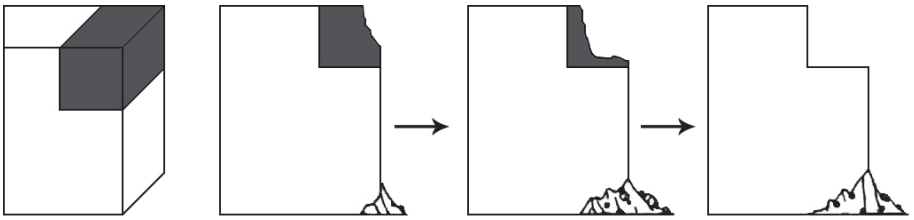


Fig. 8 – Rimozione marginale

Se la porzione da eliminare non è angolare, in alternativa a quanto appena descritto si possono usare altri due metodi: con la sega, si possono tagliare direttamente i bordi della zona da rimuovere (fig. 9a), oppure creare un numero maggiore di incisioni parallele all'interno della porzione interessata, ed eliminare il materiale presente tra un taglio e l'altro con martello e scalpello (fig. 9b). Queste tecniche sono valide sia nel caso in cui il taglio coinvolga tutta la lunghezza del blocco, sia se risulti limitato soltanto ad una sua parte.

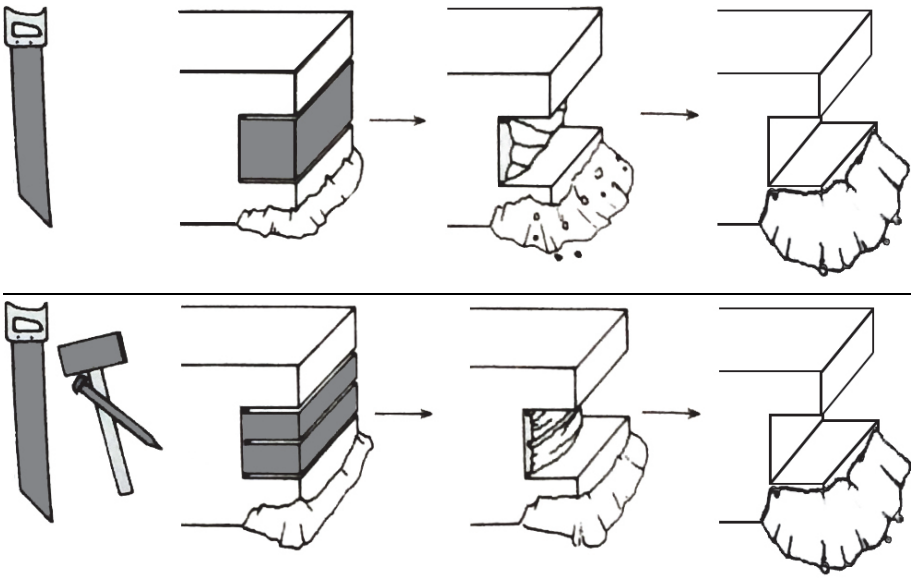


Fig. 9 – Rimozione non periferica; con sega (a), con martello e scalpello (b)

Eliminazione di una porzione non periferica. Oltre al classico metodo di sùbbia e gradina, per eliminare una parte di materiale situata all'interno del blocco, è prassi diffusa quella di "disegnarne" il contorno attraverso una serie di piccoli fori ravvicinati l'uno con l'altro. A questo punto, si asporta la porzione che comprendono o scavando a partire dai fori stessi (fig. 10a), oppure scheggiando la superficie dal centro verso i fori e assottigliandola fino a romperla con il martello (fig. 10b).

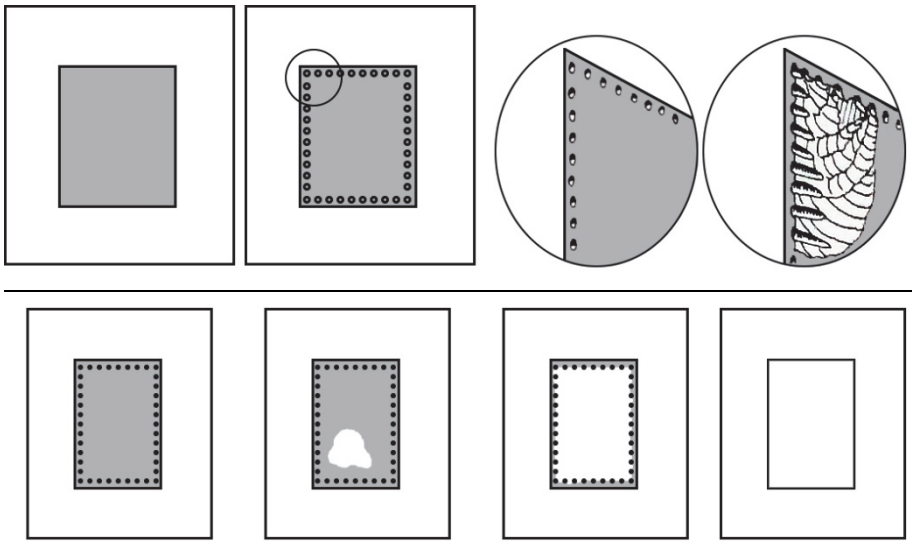


Fig. 10 – Metodi di foratura; scavando (a) e scheggiando (b)

I fori da realizzare possono essere *passanti* – interamente attraverso il blocco – oppure *ciechi* – cioè dal fondo chiuso – e si comportano come delle barriere che influenzano il propagarsi delle vibrazioni prodotte dagli strumenti di taglio; bisogna quindi governarli con prudenza. Numerose sono le vibrazioni che attraversano il blocco nel momento in cui viene colpito dal ferro,

giacché ve n'è una principale che si sviluppa lungo una linea retta, e altre secondarie che si propagano a ventaglio. Se la barriera è costituita da fori passanti, questi seguono lo stesso principio statico degli archi, e incanalano le vibrazioni lungo le loro pareti; in questo modo le oscillazioni risultano indebolite e vengono deviate verso i bordi del foro dando luogo, tra uno e l'altro, a schegge convesse che non intaccano però il resto del blocco (fig. 11a). Se la barriera è invece costituita da fori ciechi, questi non solo smorzano e indirizzano le vibrazioni, ma "possono favorire la rottura del blocco in un punto tanto lontano dal punto d'impatto del ferro, che in condizioni normali non sarebbe interessato da alcuna frattura[88]" (fig. 11b).

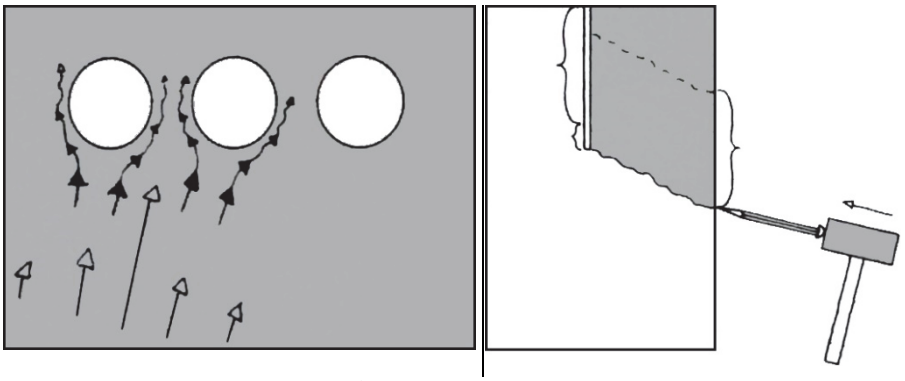


Fig. 11 – Barriera costituita da fori cavi (a) e ciechi (b)

Terminata questa prima definizione dei volumi della scultura, bisogna passare a delle incisioni più di dettaglio che consentano alla pietra di avvicinarsi maggiormente al risultato finale. A questo scopo, si possono utilizzare la gradina o lo scalpello ma non più

[88] Vitiello F, 2008, *Manuale di scultura: tecniche d'intaglio ed elegia della pietra leccese*. Corigliano d'Otranto: Anet, p. 64

con l'ausilio del martello, bensì con la sola forza delle mani. Se infatti, posizionato il ferro sulla superficie del blocco, lo si fa strisciare facendo pressione alternativamente prima sul lato destro e poi sinistro – o viceversa – della punta, si realizza il cosiddetto *intaglio camminato* (fig. 12).

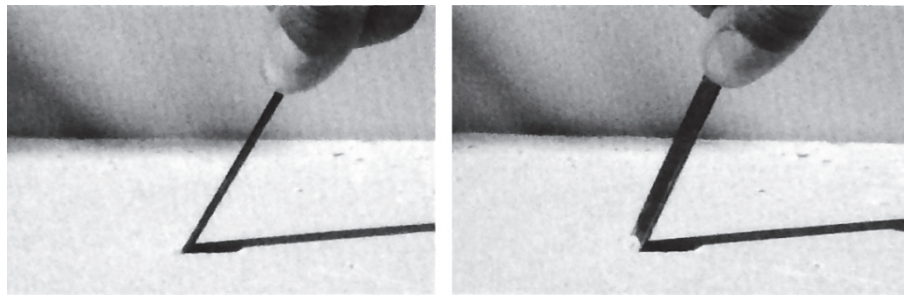


Fig. 12 – Il movimento dello scalpello nell'intaglio camminato.

Questa tecnica, se eseguita con un passo costante, assicura un risultato preciso e accurato, e consente di scolpire punti difficilmente raggiungibili con altri tipi di strumenti. Molta attenzione va prestata anche al modo con il quale si posiziona la punta dello scalpello sulla pietra. Su una roccia tenera come la pietra leccese, utilizzare lo strumento con il bordo inclinato verso il basso (fig. 13a) o verso l'alto (fig. 13b) fa una grande differenza: nel primo modo il ferro scivola sulla pietra pertanto l'angolo di intaglio deve essere maggiore rispetto alla norma, e si scolpiscono le parti concave di una scultura; la seconda modalità invece consente di scavare più a fondo all'interno del blocco, realizzando solchi più profondi con il rischio però che la punta dello strumento vi si incastri.

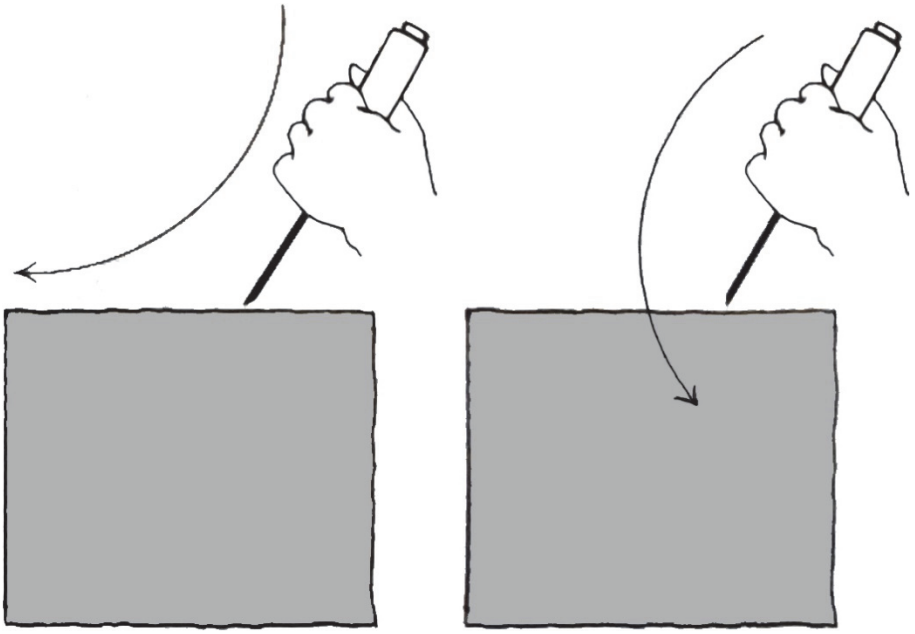


Fig. 13 – Scalpello con il lato inclinato rivolto verso il basso (a) e verso l'alto (b).

Se le superfici concave da realizzare sono molto strette, piuttosto che lo scalpello può essere utilizzata la *sgorbia* (fig. 14) che, grazie alla sua lama concava, appunto, risulta particolarmente adatta a questo tipo di intaglio; si tratta comunque di uno strumento usato tipicamente per incidere il legno pertanto, se si "presta" ad una roccia, questa deve essere molto tenera.

Successivamente, si continua con la definizione di tutti i particolari della scultura attraverso una serie di strumenti piccoli e leggeri, che grazie alle loro lame differenti e ai numerosi utilizzi che si possono fare di ognuna, conferiscano all'opera tratti sempre più dettagliati e "vivi". Finiture diverse, infatti, fanno sì che un elemento venga percepito diversamente da un altro: "parti lucide come pelle liscia, variamente rigate dai raspini come stoffa di varia natura, segni di

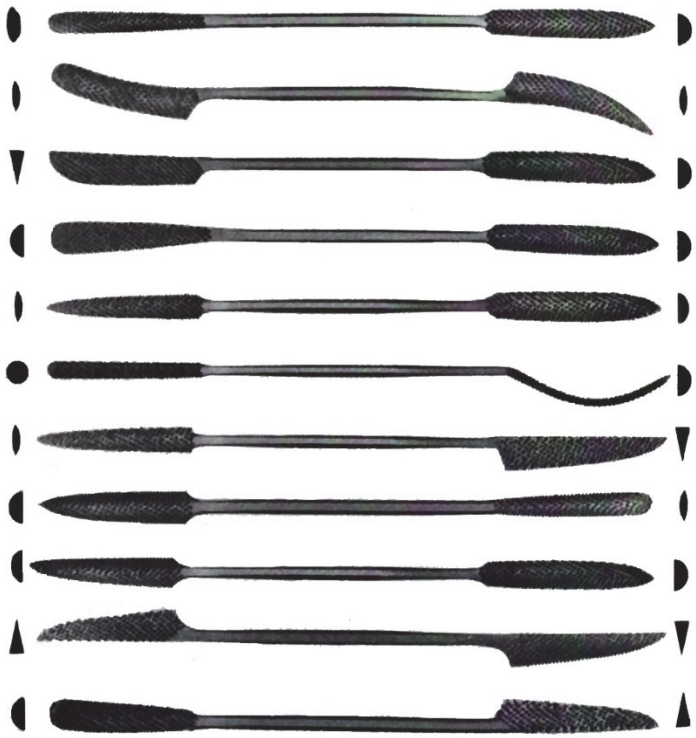
gradina perfettamente eseguiti in onde parallele come ciocche di capelli, e così via[89]".

Fig. 14 – Da destra a sinistra: la sgorbia, diverse gradine, e lo scalpello

Proprio raspini (fig. 15) e raspe sono uno strumento quasi indispensabile in questa fase, perché soprattutto sulla pietra leccese consentono di ottenere un effetto graffiato che grazie alla luce risulta molto più espressivo di una superficie liscia. In ogni caso, è anche possibile donare alla scultura una finitura lucida; per farlo, è necessario cancellare dalle superfici tutti i graffi e i segni del lavoro, sostituendoli con graffi man mano più sottili e invisibili, attraverso lo sfregamento con della carta abrasiva.

[89] Ibidem, p. 91

Fig. 15 – Diversi tipi di raspini.



Questa è disponibile con grana di diversa grossezza, indicata da numeri progressivi che diminuiscono al crescere della grana stessa: si inizia quindi con una carta abbastanza grossolana, con numero 60, per arrivare a finezze sempre maggiori, come 1000 o 1200. Per donare lucentezza a materiali – come la pietra leccese – per i quali non è sufficiente la lisciatura appena descritta, vi sono delle cere o comunque prodotti specifici che si stendono sulla superficie e la rendono lucida. È vero però che la leccese è una roccia porosa, dunque una prima mano di cera viene subito assorbita all'interno del materiale lasciando all'esterno dei grumi. Bisogna quindi stenderne diverse passate, fino a che i pori non saranno saturi e la scultura, dopo numerose passate con la carta vetrata, lucida. In alternativa, si può trattare il materiale con un prodotto

idrorepellente, che annulli la naturale traspirazione della pietra e consenta di ottenere, dopo appena una mano di cera e una di abrasivo, la lucidatura voluta. Il risultato comunque è differente a seconda che si utilizzi il primo o il secondo metodo che, seppur molto più rapido e meno dispendioso, non è altrettanto efficace.
Pare che anticamente esistessero metodi "casalinghi" – oggi chiaramente superati – per rendere impermeabile la pietra leccese. Tra i più curiosi, si usava immergere il blocco in un bagno di latte vaccino, i cui componenti da un lato riempivano i pori e dall'altro creavano in superficie una sorta di pellicola leggermente lucida; talvolta poi, soprattutto per elementi come le *chianche* – le lastre che ricoprono i terrazzi – era prassi comune quella di sfregare la superficie esterna con delle cipolle che accelerassero la formazione di alghe e funghi, protettivi naturali.
In ogni caso, prima di qualunque trattamento superficiale, il manufatto deve essere pulito per rimuovere polvere ed eventuali schegge. Nel caso non bastasse l'aria di un compressore, è opportuno utilizzare una spazzola e dell'acqua, in modo da poter analizzare le superfici più attentamente ed essere certi che non vi siano graffi o segni indesiderati.

2.3.2 L'Oriente musulmano e l'ornamento moresco.

L'arte e l'architettura orientali abbracciano una serie di culture che, pur avendo denominatori comuni, presentano declinazioni diverse in base al periodo storico e alle specifiche zone di origine. Dall'arte egizia all'araba, passando attraverso le varianti dell'arte moresca, indiana o bizantina, fino a giungere a quella cinese e giapponese, esse presentano caratteri molto diversi tra loro, che nel corso dell'Ottocento sono ripresi in maniera più o meno coerente da una parte all'altra d'Europa e del mondo. Quello delle arti orientali è comunque un argomento molto ampio, ed è frutto, come sempre accade, di complesse vicende storiche e religiose. E prima ancora di guardare alle riproposizioni ottocentesche, che possono facilmente trarre in inganno poiché più che ad una correttezza storica sono attente alle forme ed ai motivi ornamentali, già analizzando le origini di questi linguaggi si possono incontrare difficoltà nell'individuare con precisione un determinato stile da un altro. Questo discorso è valido soprattutto se applicato all'arte tipica dei paesi arabi, che impropriamente viene spesso definita "araba". Impropriamente perché, secondo Creswell[90], all'epoca di Maometto in Arabia dominava "un vuoto architettonico quasi totale, e il termine 'araba' non si dovrebbe mai usare per definire l'architettura dello Islam[91]". Anzi, riportando un aneddoto contenuto in una biografia del profeta[92], pare che una volta tornato da una spedizione a Duma e visto che una delle mogli aveva aggiunto un'ala nuova al suo appartamento, questo asserì che "la

[90] Keppel Archibald Cameron Creswell (Londra, 1879-1974) è uno dei maggiori esperti e storico di arte islamica.
[91] Cit. in Hoag J D, 1900, *Architettura islamica*. Milano: Electa, p. 8
[92] L'opera è del biografo Ibn Sa'd, e l'aneddoto è riportato in Hoag J D, 1900, *Architettura islamica*, p. 8

cosa più vana, che divora la ricchezza di un credente, è costruire". La cosa non dovrebbe stupire, se si pensa che le prime tribù arabe erano nomadi e non possedevano alcuna forma di arte; è solo con il tempo, infatti, che gli Arabi, "abbandonato i vasti e infocati deserti ove non innalzavano che povere tende, si fecero desiderosi di mettersi alla pari coi popoli civili, adottarono le arti che trovarono fiorenti nei paesi primi conquistati[93]". Con il succedersi dei califfi e il crescere delle loro conquiste, sono arrivati ad assimilare usi e costumi dei popoli assoggettati, tanto che dalla Siria all'Egitto, dall'India alla Persia, dalla Spagna alla Sicilia, ogni specifica area conserva caratteri specifici, tipici della propria arte. Il risultato è la produzione di "varie scuole e non è lecito confondere l'arabico col moresco o col persiano, il persiano col turco od ottomano[94]". Ancora una volta, quindi, "il titolo dell'arte cosiddetta arabica va cambiato: arte musulmana o islamica[95]", con la quale si comprende "tutto che artisticamente è sorto e sviluppato col Corano, unito da programmi identici, diviso da tendenze particolari, vicino in molte parti che contribuiscono a linee e rilievi comuni[96]".

Inquadrate brevemente le radici religiose e sociali di partenza, è il caso di analizzare più attentamente i caratteri dell'arte e dell'architettura moresca, che forse più di tutte ha trovato in Puglia terreno fertile per la sua rinascita anche in tempi recenti; questi territori avevano comunque già subito il fascino delle culture orientali, tant'è vero che "l'Italia meridionale [...] fu invasa di

---

[93] Melani A, 1886, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*. Milano: Manuali Hoepli, p. 104

[94] Melani A, 1910, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna.* Milano: Manuali Hoepli, p. 180

[95] Ibidem, p. 179

[96] Melani A, 1918, *L'arte di distinguere gli stili. Architettura, Scultura applicata, Arte decorativa: legni, metalli, tessuti, ecc.* Milano: Manuali Hoepli, p. 304

bisantinismo dalle Puglie alla Calabria alla Sicilia, e raccolse in un'estasi d'amore la rifioritura di esso[97]".

Cronologicamente, i processi di diffusione ed evoluzione degli stili arabico e moresco sono inquadrati in tre periodi storici: il primo, caratterizzato da una forte presenza di elementi bizantini, va dal VII al XII secolo; il secondo, che è il più ricco, abbraccia i secoli dal XIII al XV; l'ultimo periodo arriva fino al secolo XIX per comprendere anche i revival Ottocenteschi. Nel tentativo – per quanto riduttivo – di schematizzarne le origini, si può affermare che l'arte moresca sia il linguaggio che si è sviluppato in Spagna dalla scuola arabica, che altro non è se non la specifica declinazione che l'arte musulmana (o islamica) ha prodotto nei territori dell'Arabia, della Siria e dell'Egitto, e che trova a sua volta fonte primaria nello stile bizantino con influenze copte ed egiziocristiane. Le premesse dalle quali muove sono articolate e complesse, ed è evidente come il modello iniziale sia stato contaminato da altri elementi che rendono il risultato finale ricco ed estroso, frutto di un felice connubio tra tradizioni orientali e occidentali. Gli Arabi infatti, dopo aver conquistato l'Africa Settentrionale, si spostarono fino in Europa per stabilirsi in Spagna, dove i Mori – gli arabi spagnoli – portarono i propri tesori e svilupparono la propria arte; è proprio qui che si trovano gli esempi migliori di architetture moresche, tra Siviglia, Cordoba e Granada. Nonostante le numerose somiglianze – date dal fatto che il moresco come l'arabo provengono dallo stesso ceppo e sono uno la trasformazione dell'altro – risulta abbastanza semplice rintracciare i caratteri specifici di ognuno, soprattutto per quanto riguarda alcuni aspetti come l'ornato. Molto importanti per i popoli arabi sono ornamento e decorazione,

[97] Melani A, *op. cit. alla nota 94,* p. 151

perché strettamente legati al loro credo religioso; e proprio il Corano ha dato modo a studiosi, disegnatori e semplici fedeli di esercitarsi in maniera minuziosa con forme e abbellimenti. Dei musulmani sono sicuramente note la devozione e la loro stretta osservanza delle leggi, che imponevano allo stesso sultano di leggere, studiare e imparare il Corano in ogni suo aspetto. Per poterlo fare, perché restasse più impresso, era necessario copiarlo e ricopiarlo più di una volta, e questa tradizione ha fatto sì che se ne producessero numerose stampe. Il sultano, poi, usava cedere alle Moschee le copie prodotte, che venivano prima affidate a disegnatori e miniaturisti espertissimi: "aggiungasi a tanta magnificenza il frontespizio e la legatura di solito stupenda (quasi tutte le legature di libri orientali sono bellissime) e si avranno, uno per uno, tanti libri, tanti oggetti preziosi d' arte[98]" (fig. 1).

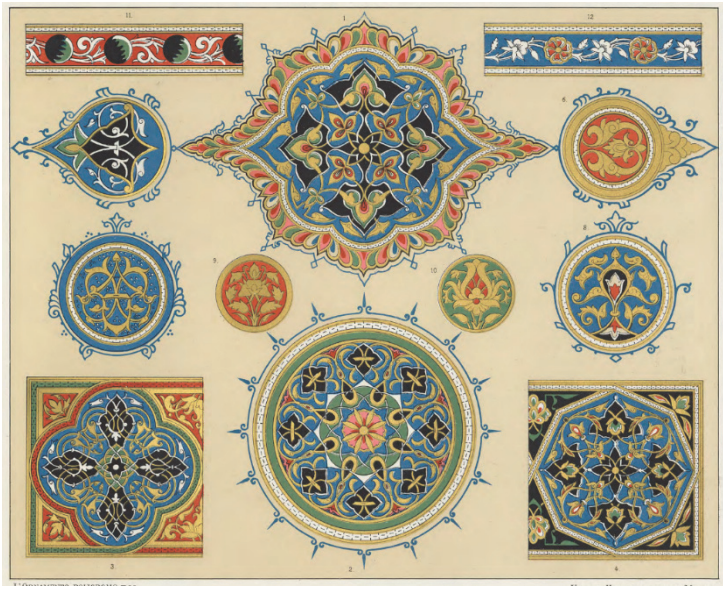


Fig. 1 – Ornamenti di un Corano. Da Melani A, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*. Milano: Manuali Hoepli

[98] Melani A, *op. cit. alla nota 93*, p. 108

Si possono considerare al pari di un monumento o di un quadro o di un'architettura, in quanto espressione dell'estrosità e del genio di ogni singolo ornamentista; come tali, assumono caratteri diversi in base alla provenienza di ogni artista, e si avranno caratteristiche comuni tra quelli arabi, come tra i moreschi ecc.

Arabeschi. "Siamo d' accordo con quelli i quali ritengono che gli Arabi non sono mai giunti all'altezza dei Mori nell'ornamentazione. Arabi e Mori si sono mossi, per così dire, da uno stesso punto, hanno seguito l'istessa via per un pezzo; ma poi i Mori hanno lasciato addietro gli Arabi eclissandoli con il lusso delicato e fine[99]". Entrambi ricavano le proprie forme dalle costruzioni geometriche: è la geometria infatti l'elemento fondamentale in questo tipo di ornamenti, ciò da cui partono e in maniera diversa si sviluppano le diverse scuole. "Tutti i sistemi ornamentali si basano sulla costruzione geometrica: quello musulmano, sopra ogni altro, si regola sulle leggi che hanno immortalato Euclide; e semina poligoni, stelle, rombi in ogni luogo dal Cairo a Bagdad a Granata[100]". Gli Arabi erano abili disegnatori, tanto erano stati abituati a guardare e a riprodurre questi intrecci; ma i Mori hanno compiuto il passo successivo, poiché mentre in ognuno dei pannelli arabi viene utilizzato un motivo unico (fig. 2), l'ornamentazione moresca intreccia e sovrappone motivi diversi fino a creare disegni più complessi e articolati (fig. 3). Proprio a causa della loro facilità ad essere combinati, negli ornamenti moreschi si utilizzano poligoni con molti lati, come il dodecagono, ricorrente ad esempio nell'Alhambra.

---

[99] Ibidem, p. 116
[100] Melani A, *op. cit. alla nota 96,* p. 309

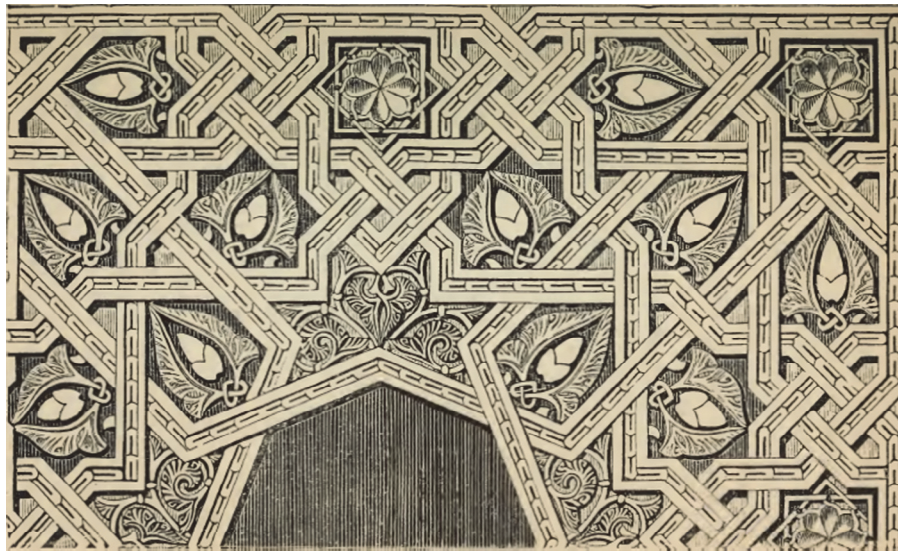


Fig. 2 – Intrecci geometrici e floreali dell'arte islamica. Boito C, 1917, *I principii del disegno e gli stili nell'ornamento*, con appendice di Melani A, 'L'insegnamento professionale dell'arte decorativa'. Milano: Manuali Hoepli

Fig. 3 – Intrecci geometrici dell'arte moresca. In Jones O, 1856, *The grammar of ornaments*. London: Published by Day and son, Lithographers to the queen, Gate street, Lincoln's inn fields

Tutti gli stili hanno da sempre utilizzato trame geometriche nei loro ornamenti: basti pensare alle greche che, con linee rette e archi di circonferenze, fasciavano i vasi; agli intrecci dei marmi che decorano, per esempio, l'ambone della Basilica di San Lorenzo a Roma, con quadrati e altri poligoni inscritti uno nell'altro; ma tutto viene amplificato nel moresco, per cui si può dire che "tutta la bellezza dell'ornamento stia nelle meravigliose combinazioni lineari che la riga e il compasso sanno produrre[101]". Linee che si compenetrano e danno origine a nuove forme, lati di un quadrato dal cui prolungamento nascono quadrati più grandi, cerchi che si succedono e creano disegni che non si distinguono dallo sfondo, perché sono sfondo essi stessi, "tanto quegli stili sono abbondanti, anzi sovrabbondanti di artifizi geometrici decorativi[102]".

Calligrafia. Gli arabi possedevano una propria scrittura anche prima dell'arrivo di Maometto, ma questa subì diverse modifiche nel corso del tempo fino a diventare, con le varie conquiste e le conseguenti contaminazioni, illeggibile per gli stessi arabi. Pare che furono i siriani ad introdurre i loro caratteri nelle province romane dell'Arabia, e questa scrittura fu detta "cufica" – da Cufa, città politicamente e culturalmente importante per i musulmani – caratterizzata da linee rigide sviluppate su base orizzontale (fig. 4a). Scritte di questo tipo si trovano ad esempio a Venezia, sulla Cattedra di San Pietro nella Basilica di San Pietro di Castello. Ma c'è un altro stile calligrafico, il "neshki" (fig. 4b), che fu inventato all'inizio del IV secolo e divenne comune nel VII fino a soppiantare quello cufico. "*Bien plus légers de forme, sans être moins richement*

[101] Boito C, 1917, *I principii del disegno e gli stili nell'ornamento,* con appendice di Melani A, 'L'insegnamento professionale dell'arte decorativa'. Milano: Manuali Hoepli, p. 60
[102] Ibidem, p. 147

ornés de fleurs et d'entrelacs: c'est l'élégance de notre écriture cursive, opposée à la sévérité d'aspect des lettres Onciales[103]" (ha forme ben più leggere, senza essere meno riccamente ornato di fiori e intrecci: è l'eleganza della nostra scrittura corsiva, opposta alla severità dell'aspetto delle lettere Onciali). Consentiva inoltre una più veloce copiatura dei testi ed è il carattere generalmente utilizzato nelle architetture e nelle decorazioni moresche.

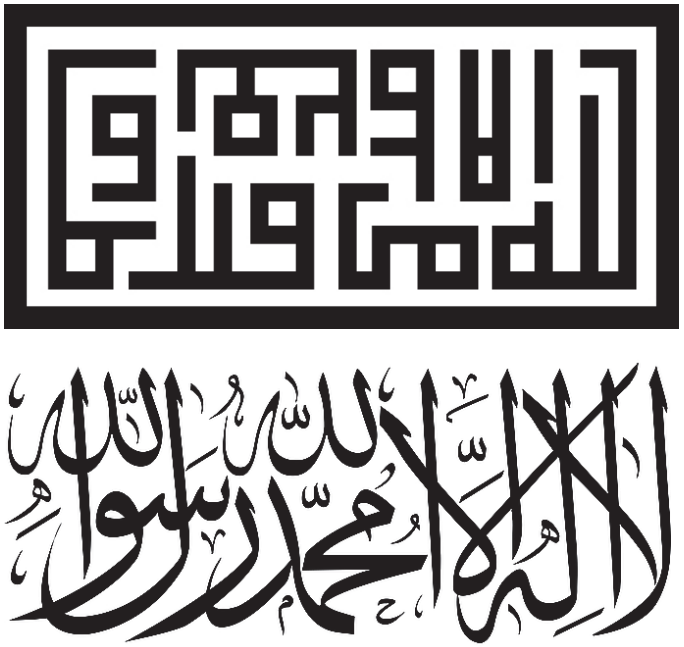


Fig. 4 – (a) Carattere cufico. Rielaborazione da Melani A, 1918, *L'arte di distinguere gli stili. Architettura, Scultura applicata, Arte decorativa: legni, metalli, tessuti, ecc.* Milano: Manuali Hoepli. (b) Carattere neshki. Da Pinterest

Colonne e capitelli. "Non si classifica il nostro stile per una filiazione propria di pilastri e colonne[104]", poiché non sono elementi

[103] De Prangey G, 1841, *Essai sur l'architecture des Arabs et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*. Paris: A Hauser, p. 70
[104] Melani A, *op. cit. alla nota 96,* p. 312

tipicamente moreschi, e sicuramente gli Arabi non vantano una tradizione come quella greca o romana. All'interno delle moschee si trovano quindi colonne di diversi tipi, che possono essere arrotondate o squadrate, sottili o più massicce, da sole o binate, lisce o decorate, con o senza basamento, e non è escluso di trovare nello stesso edificio lo stesso elemento ma con caratteristiche differenti. Per quanto riguarda i capitelli il discorso è diverso, perché se ne trovano sicuramente molte tipologie dovute alla vasta estensione delle conquiste musulmane, e ai conseguenti influssi subiti da parte dei popoli conquistati; talvolta sono state rielaborate le forme greche o romane oppure bizantine, talvolta invece lo stile musulmano ne ha prodotte di proprie. Se si vuole trovare un tratto comune a tutti, è la mancanza di capitelli figurativi, per quella sorta di proibizione tipicamente musulmana "la cui fede separando interamente Iddio dall'opera sua, [...] vieta le figure umane, né lascia sfoggiare che ne' ghirigori[105]". Resta il fatto che "la fissità caratteristica su un capitello, come il dorico in Grecia, il corinzio a Roma, il pulvinato a Bisanzio, non assoggetta il nostro stile a nessun tipo[106]". Ciononostante, gli Arabi e i Mori si può dire che abbiano esposto alcune proprie tipologie di capitelli, che si trovano nelle moschee più importanti e che sono utilizzate sia a coronamento delle colonne sia come parte delle cornici e delle decorazioni di porte e nicchie. Questi sono il capitello con stalattiti (fig. 5a) e quello composto da una parte cilindrica e una cubica soprastante (fig.5b), ovviamente con tutta una serie di decorazioni annesse.

---

[105] Cantù C, 1858, 'Dei monumenti di archeologia e belle arti: trattato di Cesare Cantù per illustrazione alla sua Storia Universale', in Cantù C, *Documenti alla Storia Universale*. Torino: Editori Giuseppe Pomba E C., p. 209
[106] Melani A, *op. cit. alla nota 96,* p. 313

Fig. 5 – Capitello a stalattiti (a) e cubico-cilindrico (b) presenti all'Alhambra. Da Pinterest

Fig. 6 – Capitelli cubico-cilindrici rilevati all'Alhambra. Jones O & Goury J, 1845, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol II Details and ornaments from the Alhambra*. London: Vizetelly brothers and Co.

In particolar modo, il capitello cubico-cilindrico si riscontra nelle costruzioni moresche, ed effettivamente ne propone gli aspetti principali: è costituito da una base geometrica – un cilindro e un cubo dagli angoli generalmente smussati – rivestiti da nastri che si accavallano, motivi traforati, incisioni calligrafiche e figure vegetali (fig. 6).

Archi. Un altro degli elementi su cui l'arte musulmana – sia essa turca o persiana, e in misura ancora maggiore araba e moresca – non si è risparmiata in quanto a varianti e composizioni è l'arco.

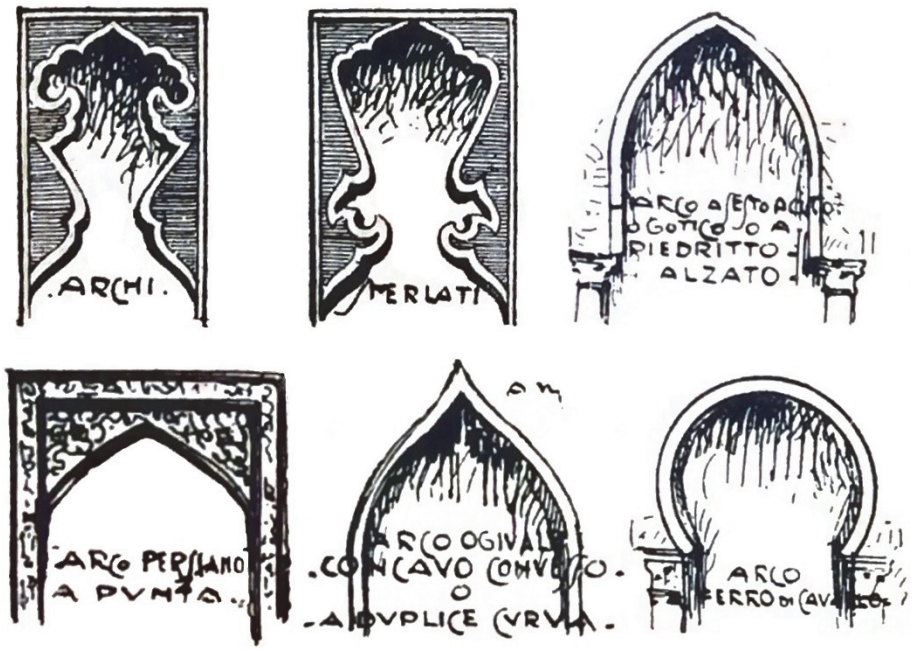


Fig. 7 – Archi musulmani. Da Melani A, *op. cit. alla fig. 4*

"Ebbene, gli stili italiani si valsero quasi esclusivamente di due archi, il tondo e l'acuto, classico il primo, gotico il secondo; lo stile

musulmano, viceversa, cercò ogni profilo arcuato. Si pensa tosto all'arco a ferro di cavallo; ma il nostro stile sostenne l'arco acuto, l'arco col piedritto molto alto tondo o acuto, l'arco concavo-convesso, caro al gotico veneziano, l'arco polilobato e smerlato in cento profili[107]" (fig. 7).

La tipologia utilizzata dipende anche dalla funzione, a seconda che sia portante o meno: spesso, infatti, l'arco a ferro di cavallo (fig. 8) è utilizzato per i portici e ovunque abbia funzione strutturale; nel caso invece di cornici di finestre, porte o nicchie, dove quindi assolve una funzione soltanto decorativa, si utilizzano più spesso gli archi polilobati e smerlati (fig. 9).

Fig. 8 – Archi a ferro di cavallo nella Moschea di Cordoba. Da Wikipedia

[107] Ibidem, p. 314

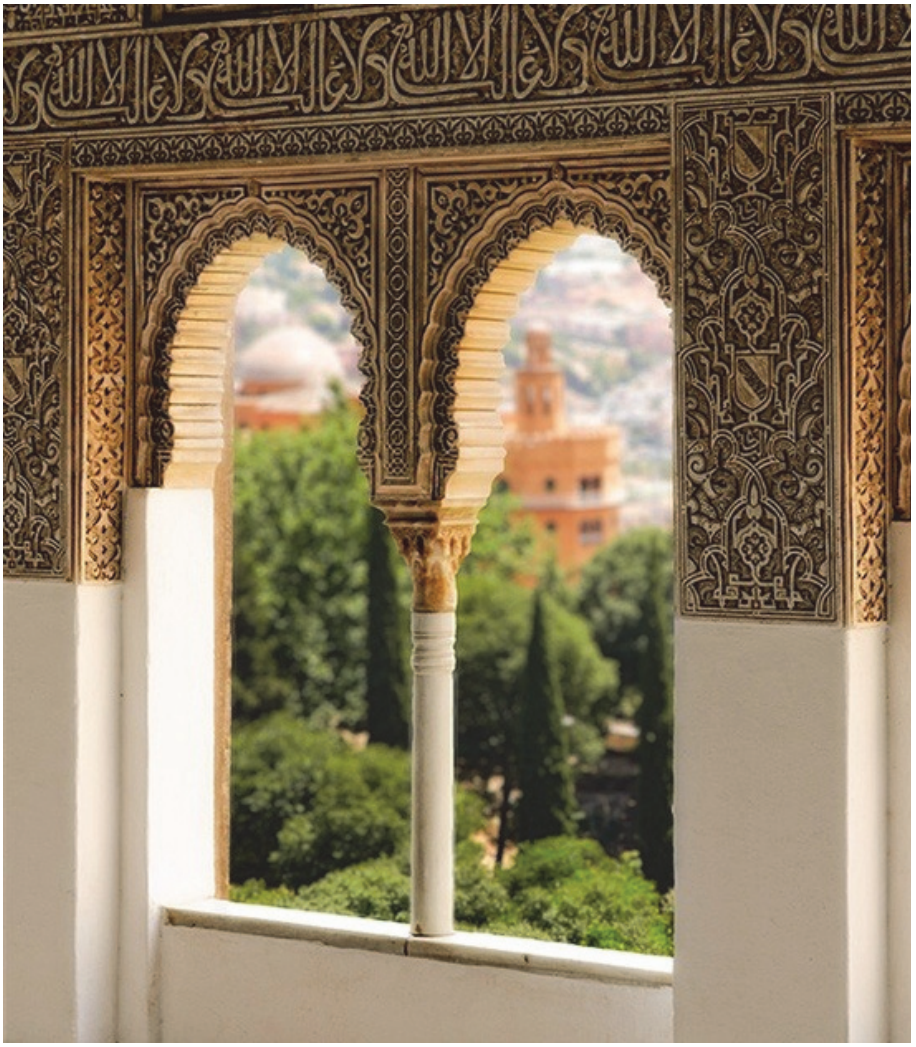


Fig. 9 – Archi polilobati di un'apertura all'Alhambra. Da Pinterest

Quella tendenza tipicamente moresca tesa all'eccesso e alla sovrabbondanza di decorazioni, si ritrova anche in questo campo, in cui è usuale trovare più archi ripetuti in altezza: a partire dallo stesso piedritto, infatti, si snodano tre o quattro archi posti l'uno sull'altro, che da un lato sottopongono le colonne portanti ad un

peso maggiore, dall'altro però compensano svuotando lo spazio – solitamente pieno – tra un arco e l'altro (fig. 10).

Fig. 10 – Archi ripetuti l'uno sull'altro nel vestibolo del mihrab della Moschea di Cordoba. In Rivoira G T, 1914, *Architettura musulmana. Sue origini e suo sviluppo*. Milano: Ulrico Hoepli Editore-Libraio della Real Casa

Ad accrescerne maggiormente la vocazione decorativa, spesso questi elementi sono a loro volta anche dipinti, intarsiati o rivestiti con motivi e forme tipicamente islamici. Talvolta circondati da iscrizioni e citazioni del Corano, talvolta ricoperti di marmi colorati e tessere di mosaici, altre volte ancora abbelliti con fasce di colori

o traforati per comporre disegni geometrici e fogliami, questi archi costituiscono un elemento chiave delle architetture musulmane.

Cupole. "La Persia s'impone nelle cupole, educatrice al mondo musulmano: forma ovoide allungata, puntuta, adottata dagli arabi, portata da essi nella Siria e nell'Egitto, generata da un'ogiva a parecchi centri, varia nel cumulo delle sue proporzioni, inalzata sull'anello verticale, cioè il tamburo, cupola gonfia detta mongolica, generata da una curva a tre centri (a pera)[108]".

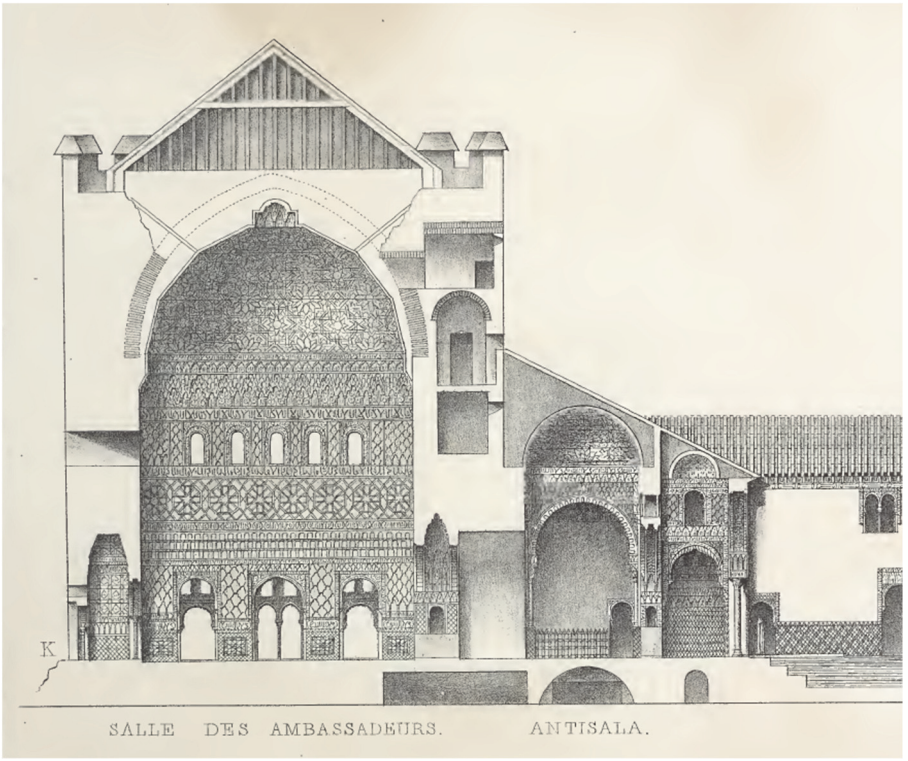


Fig. 11 – Sezione della Sala degli Ambasciatori con la cupola sormontata da tetto spiovente. In De Prangey G, 1837, *Monuments Arabes Et Moresques De Cordoue, Séville Et Grenade, Dessinés Et Mesurés En 1832 Et 1833*. Paris: Veith & Hauser

[108] Ibidem, p. 316

Questo tipo di strutture è facilmente riconoscibile quindi non soltanto per le sue forme – tipicamente a bulbo o a cipolla oppure con l'estradosso coperto da tetti spioventi (fig. 11) – ma anche per le decorazioni dalle quali è avvolta. Non è raro trovare, infatti, intrecci geometrici, motivi ornamentali, o finiture dorate sulle superfici delle cupole, che contribuiscono a conferire importanza e maestosità a tutta la costruzione (fig. 12).

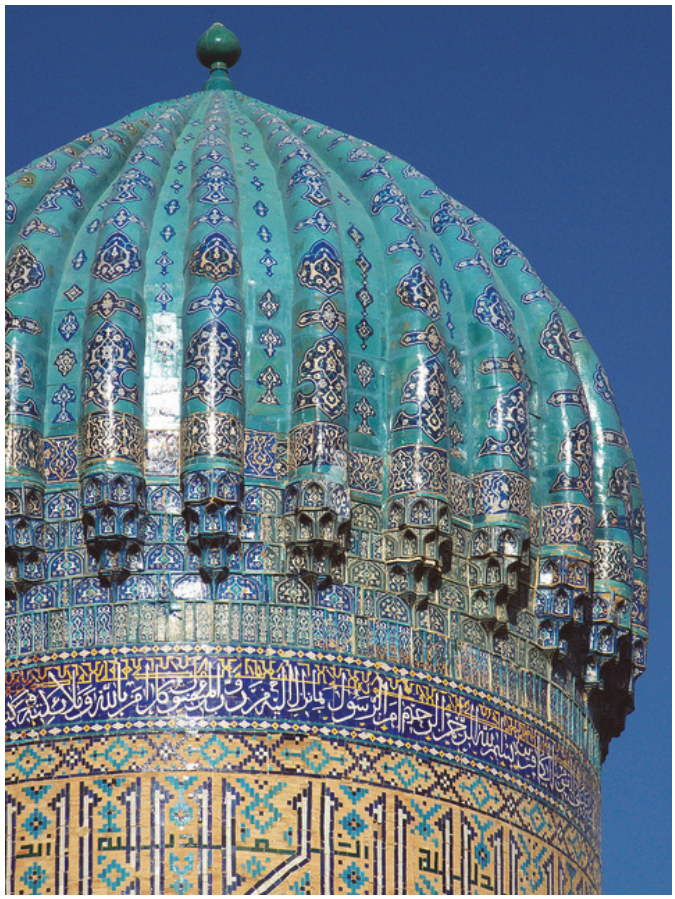


Fig. 12 – Cupola persiana ornata a striature a Samarcanda, Madrasa di Sher Dor. Da Pinterest

Inoltre, come spesso accadeva presso i bizantini, esse non sorgono su una pianta rotonda bensì su "pianta quadra ridotta al tondo, grazie ai pennacchi o triangoli sferici[109]". Anche dall'esterno infatti si notano cupole il cui tamburo – oltre contenere in molti casi finestre o iscrizioni – è composto da un determinato numero di segmenti che ne lasciano intravedere l'impostazione ottagona o comunque poligonale. Generalmente, poi, tutte convergono verso il centro, dove un elemento sporgente rappresenta lo slancio del fedele verso il divino. Molte e diverse sono quindi le tipologie di cupole che coronano le moschee, e che sono concepite essenzialmente per questo tipo di costruzioni, essendo un chiaro segno di autorità e potenza religiosa.

Coronamenti e modanature. Negli ambienti interni degli edifici, non è riservata molta attenzione alle modanature come accade invece per molti altri stili; la ragione è semplice, ed è legata alla presenza massiccia di mosaici e superfici colorate, che dominano gli spazi relegando le cornici ad elemento secondario. Ciò non si può dire invece per gli esterni dove, in assenza di mosaici o di policromie esasperate, le modanature acquistano un'importanza maggiore. Non bisogna però intenderle nel senso classico, anzi si può dire che "la trabeazione classica è finita: le modinature medieve o si elidono o si restringono, le cornici, le fascie s'assimilano alla muratura, aggettano poco, sottolineano la costruzione e diverrebbero nulla rispetto allo stile romano quando non intervenissero gli archetti[110]". Non si trovano quindi, nelle cornici bizantine prima e musulmane poi, le forme tipiche dei palazzi romani o rinascimentali, con i loro ordini precisi e il

[109] Ibidem, p. 237
[110] Ibidem, p. 234

coronamento piatto; la cima ora è articolata anch'essa con forme geometriche, con archetti pensili, merli gigliformi oppure a scaletta (fig. 13), dentelli, stalattiti.

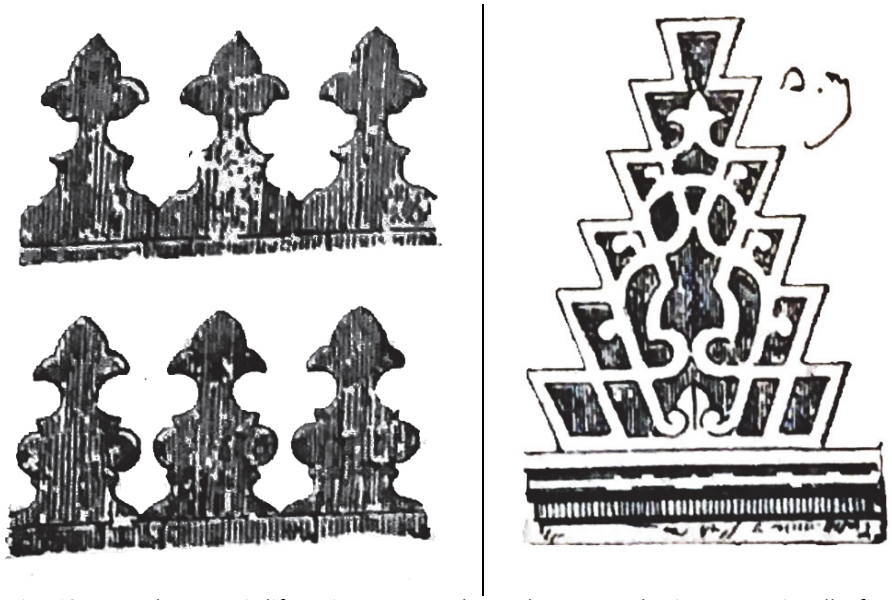


Fig. 13 – Merlature gigliformi (a) e a scaletta (b). Da Melani A, *op. cit. alla fig. 4*

Queste ultime sono un elemento molto ricorrente, formate da prismi che sporgono o rientrano rispetto al filo della trabeazione, e si ritrovano a coronamento degli edifici e dei minareti come sotto il profilo di terrazze e parapetti (fig. 14). Sono tipiche anche delle architetture arabica e turca ma, come spesso accade, la moresca più che utilizzarle ne abusa.

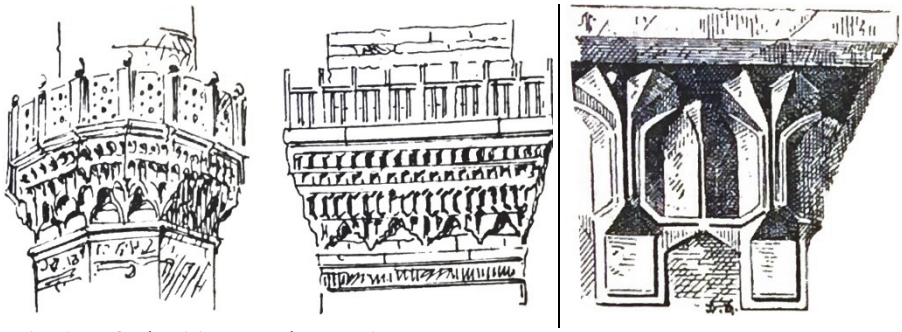


Fig. 14 – Stalattiti come decorazione sotto sporgenze (a) e come coronamento (b). Da Ibidem

Colore. Nulla sarebbero le geometrie moresche se non fossero accompagnate, nella maggior parte dei pannelli o delle superfici o delle copertine del Corano, dall'accostamento di colori brillanti e vivaci (fig. 15).

Fig. 15 – I colori della Copertina di un Corano e di vari tipi di ornamenti moreschi. Da Melani A, *op. cit. alla fig. 1*

"I fogliami non corrispondono alla bellezza delle combinazioni lineari: sono appianati, monotoni; hanno forse la loro prima origine nell'aspetto di certe felci, ma non serbano niente di vivo, e se non fossero gli azzurri, i rossi, i gialli, di cui si allegrano, sembrerebbero insulsi[111]". Né la loro scelta è casuale, ma sono attentamente studiati "perché negli ornamenti arabi e moreschi la maggior parte delle superfici colorite è colorita in blu. E ciò va perfettamente colle esigenze della scienza. Perciocchè i raggi della luce si neutralizzano nel rapp. del 3 pel giallo, del 5 pel rosso, dell'8 pel blu; onde, in un ornamento policromico bisogna predomini il blu se si vuole ottenere effetto armonioso e gradevole. Nell'Alambra, ove il giallo è sostituito dall'oro, che ha una tinta giallo-rossastra, il blu si trova in maggior quantità di qui, affine di controbilanciare la tendenza naturale del rosso a spiccare sugli altri colori e di abbassarli. [...] Gli artisti arabi impiegavano il colore per far risaltare la forma determinata dalle linee ornamentali, e adoperavano i colori forti che temperavano col mezzo dell'oro. Oro e blu nell'ornamentazione araba e moresca hanno parte principalissima[112]", e insieme a questi bianco e nero, rosso e un po' di verde, danno risalto a qualunque disegno e costituiscono un motivo ornamentale essi stessi. È quanto avviene, ad esempio, sulle facciate di numerosi edifici islamici che presentano l'alternanza di *fasce bicrome* sui toni principalmente del rosso e del giallo. Questa tendenza è iniziata in Egitto, dove pure era molto in uso la policromia abbinata all'utilizzo della linea orizzontale che dominava incontrastata sulle linee verticali o oblique. A ribadire quanto il colore fosse un elemento predominante a qualunque

[111] Boito C, *op. cit. alla nota 101*, p. 147
[112] Melani A, *op. cit. alla nota 93*, p. 108

scala, dalla copertina di un Corano fino al prospetto di un edificio, intervengono ancora elementi come i *vetri* e i *mosaici*. "Belli di stile, oro smaltato nel fondo, vaghi nella gioia d'una colorazione affascinante, questi vetri incantano[113]", e decorano sia le grandi finestre all'interno delle moschee che gli oggetti più piccoli, come lampade e bottiglie. Essi sono decorati con le consuete iscrizioni o con i nomi dei sultani, ma anche con i loro simboli, con fiori, medaglioni, armi e linee geometriche. Gli stessi motivi si ritrovano anche sui pavimenti e le pareti delle moschee ricoperti da grandi e colorati mosaici, di tradizione soprattutto bizantina (fig. 16, 17).

Fig. 16, 17 – Mosaici parietali all'Alhambra. Da Pinterest

[113] Melani A, *op. cit. alla nota 94,* p. 187

Infatti "il Medioevo artistico, nel suo ramo bisantino, vive alla fede dei suoi mosaicisti nelle alterne vicende della stilistica musica[114]". Da Costantinopoli a Venezia a Gerusalemme, è molto difficile trovare un pavimento o una parete spoglia di mosaici, che in molti casi si trovano anche nelle cornici di porte e finestre oppure su intradosso ed estradosso di volte e cupole. Che si tratti di tessere vitree o ceramiche, le costanti sono sempre i colori brillanti e le forme che vanno a comporre, generalmente stelle e intrecci geometrici.

Intarsi e intagli: "Se gli Arabi messero tanto gusto e tanta finezza d'intaglio negli ornamenti architettonici ne messero anche nei lavori di legno avvegnachè questo si presti per la sua malleabilità ad essere facilmente foggiato nelle mille e mille forme che può sognare una fantasia vivace[115]". La stessa pazienza che impiegavano nella copiatura e nella decorazione del Corano, era infatti adoperata anche nei lavori di intaglio e di incisione dei metalli, dell'avorio, della madreperla e del legno (fig. 18).

Colonnine, pannelli, cornici di porte e finestre, mobili, vasi, anche in questo l'arte musulmana si è distinta e ha dato vita ad una serie di oggetti che sono vere e proprie opere d'arte. Le forme che venivano intagliate erano le stesse che si trovavano negli altri elementi, basate quindi sempre sugli intrecci geometrici e talvolta sulle forme vegetali.

---

[114] Ibidem, p. 153
[115] Melani A, *op. cit. alla nota 93*, p. 112

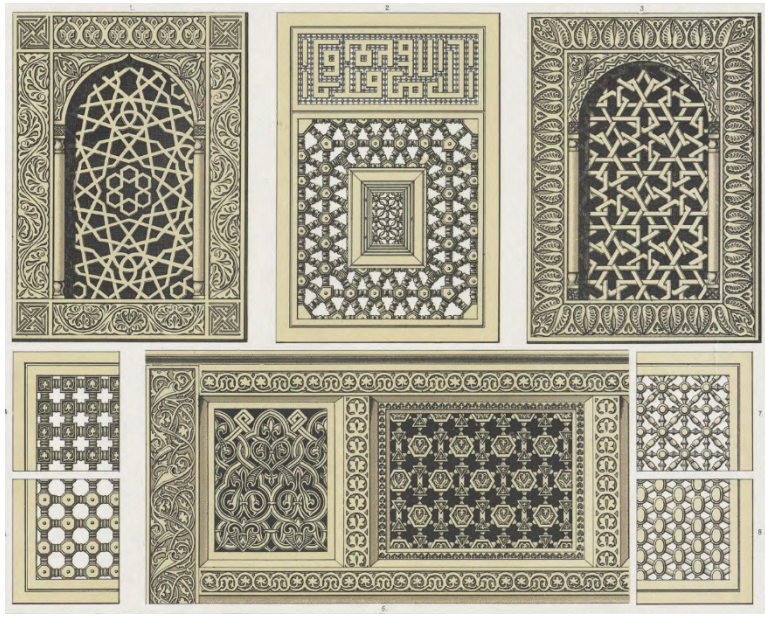


Fig. 18 – Grate in legno intagliato di varie moschee Da Melani A, *op. cit. alla fig. 1*

Sono emerse chiaramente fino ad ora la bravura e la maestria di artigiani e decoratori moreschi nel confezionare oggetti ed architetture che nei loro apparati decorativi non conoscono eguali tra le popolazioni arabe. La versatilità con la quale passavano da un materiale ad un altro, lo studio degli elementi geometrici e la loro composizione, la fantasia e l'originalità dei loro colori, tutto concorre a delineare una tradizione artistica fortemente simbolica che, pur affondando le sue radici in tempi lontani, approda ad espressioni mai raggiunte prima.

2.3.3 Il "mosaico in litocemento armato" dei fratelli Peluso.

Gli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, si sono rivelati di fondamentale importanza per lo sviluppo e la diffusione delle decorazioni musive in Europa e anche in Italia. In questo arco di tempo, gli ambienti di ville, chiese, musei e negozi sono stati dotati di questi rivestimenti che, rispetto a quelli dei secoli precedenti, sono stati argomento di ricerche ed innovazioni, anche significative, nei soggetti rappresentati, nelle tecniche di realizzazione e posa in opera, nei materiali utilizzati. Fioriscono quindi numerose botteghe e scuole in cui tramandare ed insegnare l'arte del mosaico, sia riguardo la sua realizzazione sia per quanto concerne la conservazione e il recupero. Proprio alla fine dell'Ottocento, ad esempio, risalgono i restauri della Basilica di San Marco a Venezia, con i suoi mosaici bizantini, che cattureranno l'attenzione di esperti e studiosi di tutta Europa, da Viollet-Le-Duc a Ruskin a Boito.

La Francia è molto attiva nel campo delle realizzazioni musive, che vengono installate a partire dalla seconda meta del XIX secolo sulle pareti e sui pavimenti di numerosi monumenti parigini come il Panthéon, il Louvre, l'Opéra. Proprio all'Opéra di Parigi (fig. 1) lavora un mosaicista friulano, Gian Domenico Facchina[116], autore di

[116] Gian Domenico Facchina (Sequals 1826, Parigi 1903) è considerato uno dei padri del mosaico moderno. Dalla provincia di Pordenone si trasferisce ben presto a Trieste, dove frequenta una Scuola di disegno e si avvicina all'arte musiva. Appena diciassettenne, partecipa al restauro dei mosaici della cattedrale di S. Giusto, e da questo momento i suoi incarichi diventano sempre più prestigiosi, arrivando ad occuparsi dei mosaici della Basilica veneziana di S. Marco. Si sposta in Francia, inizialmente in Provenza, attirato dalla scoperta di alcuni mosaici romani, e qui ha modo di sviluppare le sue idee giungendo a definire la sua tecnica *al rovescio*, che lo porta all'Opéra di Parigi con Garnier, conosciuto all'Esposizione Universale del 1867. Da questo momento in poi, i suoi lavori ed il suo metodo approdano in tutto il mondo, pur non tralasciando mai

un rivoluzionario metodo di esecuzione *al rovescio* o *di riporto*[117].

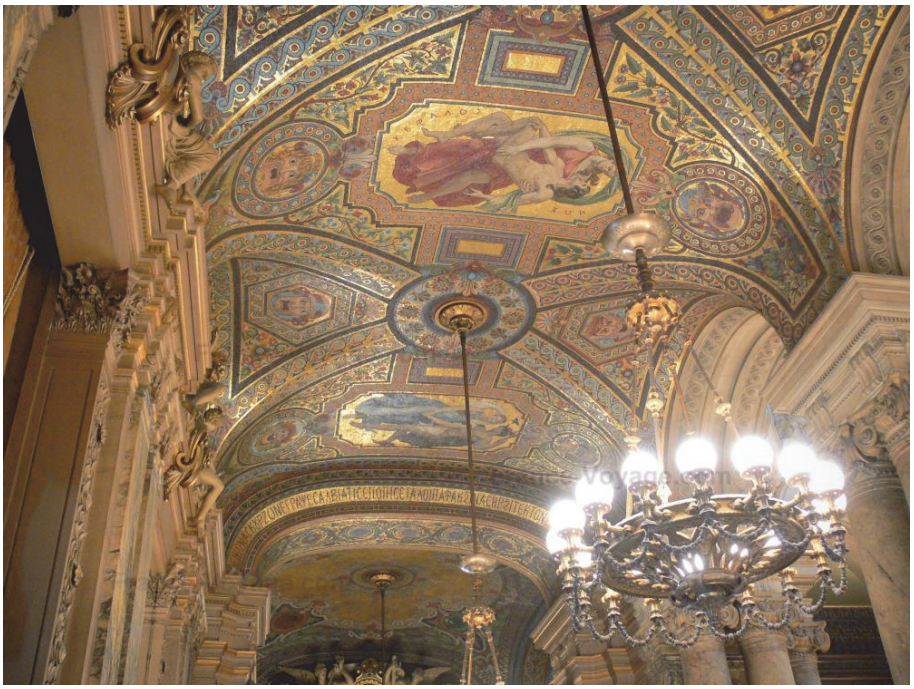


Fig. 1 – I mosaici di Facchina situati nel foyer dell'Opéra di Parigi. Da https://www.france-voyage.com/

Lo scopo principale di questa nuova tecnica, è quello di poter realizzare il mosaico preventivamente in bottega invece che in cantiere: con questo metodo infatti, il soggetto della composizione viene disegnato al contrario su un supporto, generalmente di carta da spolvero, delle dimensioni di 50x50 cm affinché risulti facilmente

la sua città: pare che abbia realizzato e fatto recapitare a Sequals, interamente a sue spese, la pavimentazione per la chiesa di S. Andrea. Dopo la sua morte, viene sepolto al Père Lachaise.

[117] Robotti C, 2000, 'I mosaici dell'Ottocento nel Salento', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000), Napoli: Mediterraneo Edizioni, p. 75

trasportabile. Su questo, vengono applicate ed incollate al rovescio, appunto, le tessere del mosaico, in modo da poter essere capovolte non appena giunti in cantiere e restituire così, dopo la rimozione della carta, l'immagine finale corretta. Tutto ciò consente ai maestri mosaicisti di lavorare su piccole sezioni alla volta, seduti in laboratorio con un comodo piano d'appoggio invece che su superfici verticali o pavimentazioni che richiederebbero maggiore sforzo fisico, e inoltre permette di abbreviare notevolmente i tempi di realizzazione e conseguentemente i costi dell'opera. Il metodo viene accolto con molto favore in tutto il mondo, da New York a San Pietroburgo, grazie anche alla visibilità e ai premi riscossi durante le Esposizioni Universali e Nazionali, come quelle di Parigi ed Amsterdam.

Anche in Italia si diffonde la stessa tecnica, e in questo panorama la Terra d'Otranto non fa eccezione. Sono infatti diversi i mosaicisti salentini – come i Paladini, i De Laura e i Peluso – che decorano con questo metodo le ville signorili costruite a cavallo tra i due secoli, e che sono stati in grado, tra l'altro, di dare slancio ad un settore rispetto al quale il territorio non era particolarmente propenso. Se infatti, come si è visto, le formazioni calcaree occupano gran parte del suolo salentino, lo stesso non si può dire per i marmi o le tipologie di pietre più pregiate e "naturalmente colorate" che si usano nei mosaici. Per questa ragione, le cromie più diffuse offerte dal territorio sono quelle legate ai calcari – quindi le tonalità di bianco, grigio e nocciola – che, pur essendo utilizzati in campo ornamentale per elementi come architravi o soglie, non sono particolarmente indicati per decorazioni come quelle musive. Esistono comunque dei piccoli giacimenti di calcari policromi, in concentrazioni molto limitate, dai quali si attingevano in passato i

materiali utili all'arte musiva: nelle località vicine a Tricase si potevano trovare il nero, rarissimo, il giallo e il rosso; quest'ultimo, insieme al verde, poteva essere reperito anche nei dintorni di Santa Cesarea Terme[118]. In ogni caso, si tratta non di cave propriamente dette ma di giacimenti circoscritti, che peraltro richiedevano intere giornate di ricerche con squadre composte da numerosi elementi. Per questi motivi, molto spesso il materiale per la realizzazione delle tessere veniva prelevato fuori dalla regione, oppure era costituito da *spolia*. Nel primo caso, i luoghi di approvvigionamento erano i più noti siti italiani ed esteri, e le ditte di produzione e realizzazione presentavano veri e propri cataloghi dai quali scegliere la pietra più adatta all'opera e la sua provenienza. Con tali premesse, affinché il mosaico salentino trovasse diffusione, era necessario che gli operatori del settore trovassero un modo per ovviare a questi inconvenienti rilanciando la produzione locale.

È soprattutto da Tricase che provengono i maggiori maestri mosaicisti che, dal Salento, arriveranno ad installare le proprie creazioni in tutta Italia e anche all'estero. Tra tutti, coloro che hanno riscosso maggiore successo, arrivando a definire una tecnica che ha permesso di superare tutti i metodi tradizionali, sono i fratelli Peluso.

L'opera dei Peluso (fig. 2) comincia con i fratelli Antonio ed Ippazio Luigi, i quali trasmettono ai fratelli minori Giuseppe e Michele[119]

---

[118] Queste aree di estrazione sono state individuate in seguito alle testimonianze orali di alcuni maestri mosaicisti, e sono riportate in Monte A, Quarta G, 2000, 'Le pietre policrome dei mosaici di Terra d'Otranto', in Robotti C, *op. cit. alla nota 117,* p. 79

[119] Giuseppe (Tricase, 28 aprile 1872, Lecce 7 febbraio 1944) e Michele Peluso (Tricase 7 maggio 1870, Lecce 24 aprile 1947)

l'arte del mosaico che hanno appreso a Roma e Venezia, realizzato con le tessere colorate posate su un sottofondo a getto.

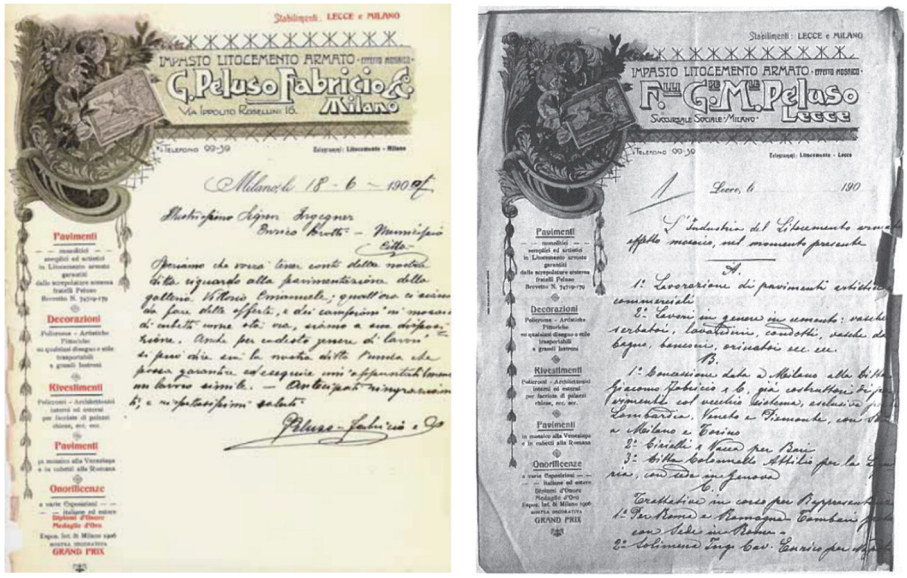


Fig. 2 – Carte intestate della Ditta Peluso Fabricio & C. Milano (a), e F.lli G. M. Peluso Lecce (b). In Monte A, 2011, 'I capitani coraggiosi e le loro imprese produttive', in AIPAI, Ministero dei beni culturali, CNR-IBAM (a cura di), *Qui… dove la terra finisce e il mare comincia. La memoria e l'immagine dell'impresa*, Catalogo della Mostra (Palazzo Nervegna Brindisi, 10 aprile – 14 maggio 2011). Crace, Narni (TR)

Proprio gli ultimi due, "sono stati i primi a introdurre in provincia un nuovo sistema di pavimentazione in cemento, che ha dato risultati, non soltanto soddisfacenti, ma meravigliosi[120]". I loro lavori più significativi sono da rintracciare nel restauro dei mosaici pavimentali della Cattedrale di Otranto ed in alcune realizzazioni in Chiese e ville private, come Villa Sticchi a Santa Cesarea Terme e Villa Himera a Lecce. Ma ancora più importanti sono le loro

[120] *La Provincia di Lecce*, 25 agosto 1901

scoperte tecniche, perché ben presto abbandonano i metodi tradizionali sviluppandone uno innovativo. Originari di Tricase, Giuseppe e Michele Peluso aprono nel 1888 uno stabilimento a Lecce, negli ambienti di un vecchio molino a vapore. Da qui, i Peluso iniziano la loro attività di ricerca che li porterà a depositare ben 11 brevetti, il primo datato 20 dicembre 1904 dal titolo *Mosaico ad impasto in cemento armato in ferro*, l'ultimo del 2 luglio 1938 denominato *Procedimento per la produzione di impasti policromi impermeabili da applicarsi per rivestimenti su legno, pietra, intonaco, cemento, metalli, e così via, e prodotto relativo*[121], a testimonianza del grande impegno e delle numerose risorse impiegati nell'innovazione tecnologica. Arrivano quindi a superare la tradizionale tecnica del mosaico greco-romano sviluppando quella del "litocemento armato effetto mosaico". I Peluso utilizzavano questa tecnica già mesi prima che ne venisse depositato il brevetto, nel quale si elencano minuziosamente tutte le fasi realizzative.

Prima soluzione.

Prima fase. Si comincia con il sottofondo, costituito da "calce spenta e detriti di tufo, o pozzolana e breccia, o di altri materiali adatti… a seconda della località ove si possono avere[122]"; su questo

[121] I brevetti dei fratelli Peluso sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, e questi titoli sono riportati in Monte A, 2011, 'I capitani coraggiosi e le loro imprese produttive', in AIPAI, Ministero dei beni culturali, CNR-IBAM (a cura di), *Qui… dove la terra finisce e il mare comincia. La memoria e l'immagine dell'impresa*, Catalogo della Mostra (Palazzo Nervegna Brindisi, 10 aprile – 14 maggio 2011). Narni (TR): Crace, p. 33

[122] La descrizione dei passaggi è riformulata dall'autore. Le citazioni sono prese dal brevetto titolato *Mosaico ad impasto in cemento armato in ferro* rilasciato il 20 dicembre 1904 dal Ministero delle corporazioni del Regno d'Italia. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero dell'Industria e Artigianato, Brevetti invenzioni, fascicolo 74719. È riportato in

si batte poi della breccia che "penetra nella malta lasciando una superficie scabrosa".

Seconda fase. "Dopo alcuni giorni si stende su questo massello un impasto di cemento e detriti calcarei, oppure frantumi di tegole od altri oggetti di ceramomasa o ghiaia o sabbia o simile, e se ne forma uno strato per es. da 5 e più millimetri, il quale viene battuto e pressato". Importante è il rapporto tra questi componenti e l'acqua, affinché l'impasto non risulti troppo liquido ma "sia denso solo quanto basta per poterlo stendere". È in questo strato che vengono posizionate "le armature in ferro o di altro opportuno materiale consimile a forma anche di rete", utilizzando sezioni diverse a seconda dello spessore del massetto. Ciò che è importante è che si faccia "penetrare l'estremità di dette armature nel primo massello in modo che esse siano in parte incassate nel secondo strato".

Terza fase. A questo punto "si stende subito un secondo strato di conveniente spessore composto di cemento e detriti calcarei bianchi o colorati", scegliendone con attenzione colore e dimensioni.

Successivamente si precisa che, volendo "ottenere dei pavimenti molto economici", questo strato può in alternativa essere realizzato con "impasto di cemento e polvere calcarea o sabbia minuta", così da ottenere una superficie interamente cementizia che, opportunamente incisa, può "imitare l'apparenza dei mattoni in cemento".

Monte A, Quarta G, 2006, 'Note storico-tecniche sui pavimenti in "litocemento armato effetto mosaico" dei F.lli Peluso di Lecce: materiali costituenti, produzione e conservazione', in Biscontin G, Driussi G (a cura di) *Pavimentazioni storiche. Uso e conservazione*, Volume 22 di Scienza e Beni culturali, Atti del XXII Convegno internazionale svoltosi a Bressanone, 11-14 luglio 2006. Marghera (VE): Arcadia Ricerche, pp. 416-418

Nel caso invece di pavimenti più pregiati, si aspettano un paio di giorni, e lo strato precedentemente descritto "si raffina" fino a raggiungere l'aspetto dei marmi artificiali. Nei pavimenti "detti alla veneziana", questo strato costituisce quello di finitura.

Seconda soluzione.
Prima fase. Si prepara lo stesso massello visto per la prima soluzione.
Seconda fase. Si crea uno strato formato "di pozzolana e se occorre con porzione di cemento e detriti". A questo punto – a differenza di quanto visto in precedenza, in cui l'armatura metallica si faceva "penetrare" nel primo massello e si ricopriva con questo secondo strato – l'armatura si fa "in parte penetrare nel detto strato e parte restare fuori in modo da potervi legare se occorre, altri fili di ferro zincato, così da renderlo ben legato agli altri strati".
Terza fase. Dovendo procedere con la creazione del mosaico, si arriva ora alla parte decorativa. "Si stende lo strato che serve di forma del disegno da eseguirsi, composto da gesso, cemento e calce dello spessore che occorre, e [...] si traccia il disegno che si vuole eseguire". La descrizione del passaggio successivo non è molto chiara, dal momento che pare si debba intagliare, dallo strato appena steso e da quello sottostante, "la parte tracciata costituente la forma"; a questo punto si riempie il vuoto prima con un "impasto di cemento e detriti calcarei, o di sabbia ed altro, facendolo passare al di sotto dei ferri; e dopo ben pressato si impastano le tinte composte di cemento e detriti calcarei colorati, o pietre artificiali [...] in modo da imitare la pittura".
Quarta fase. Dopo aver "battuto" l'impasto e riempito tutti i vuoti, si attende qualche giorno, si rimuove completamente "lo strato costituente la forma, e lo si sostituisce con altro impasto, come

sopra, a diversi colori per completare il disegno e la superficie del pavimento". La superficie così ottenuta, "viene imbrunita e lucidata dandogli l'apparenza di un vetro".

Terza soluzione.

"Un'altra forma di esecuzione dell'invenzione consiste nell'eseguire pavimenti a mosaico trasportabili". Dopo l'inserimento dell'armatura, questa è l'altra novità del brevetto: il fatto di poter realizzare dei "lastroni da 1 a 10 metri quadrati dello spessore da 2 a 5 cm", anch'essi armati come nelle precedenti soluzioni e pronti ad accogliere le diverse lavorazioni. I lastroni sono adatti sia per le decorazioni pavimentali che per quelle murarie "potendosi dare, ai lastroni medesimi, la forma richiesta dal disegno".

"Questo sistema inventato dalla ditta Fratelli Peluso si distingue essenzialmente da quegli già adottati per i pavimenti battuti sia per le materie ed il modo con cui tali pavimenti si costruiscono sia per le armature metalliche che contengono mentre hanno un'unica superficie".

I materiali prevalentemente utilizzati sono, per gli strati sottostanti, quelli rintracciabili nelle località in cui si doveva realizzare l'opera; in particolare, essendo i sottofondi costituiti generalmente da frammenti di tufo e pietrisco, erano spesso ricavati dalle pietre calcaree salentine. Il secondo strato richiede frammenti di tegole o comunque materiali ceramici, ma su questi – così come sulle tipologie di cemento – non si hanno notizie sul luogo dal quale provengano. È probabile che il cemento venisse da un cementificio di Monopoli (BA) molto attivo nella provincia dalla fine del XIX secolo.

I vantaggi apportati da questa tecnica sono dunque numerosi, giacché consente di avere lo stesso effetto ottenuto con il metodo tradizionale ma contemporaneamente di abbattere tempi e costi di realizzazione. Questa sorta di prefabbricazione, poi, ha permesso di realizzare pannelli facilmente trasportabili e quindi di "incrementare la produzione di pavimenti, anche di pregio, all'interno dello stabilimento, dando origine ad una vera e propria produzione in serie[123]". Inoltre, grazie alle proprietà del cemento, migliorano anche le caratteristiche di resistenza meccanica e all'uso, il che li rende particolarmente adatti in ambienti pubblici e molto frequentati. "Tale nuovo sistema nelle costruzioni a mosaico, ammirato nell'Esposizione d'arte decorativa a Torino, ha destato non poca impressione nell'Alta Italia" e all'estero, tanto che dalle ville e dai palazzi leccesi viene ben presto esportato sui pavimenti di alcuni dei più importanti monumenti della modernità: sono firmati Peluso gli stemmi di Roma, Milano, Firenze e Torino, e anche lo stemma di Casa Savoia (fig. 3) collocati nella Galleria Vittorio Emanuele II. Quest'ultimo "lavoro è un grande quadro, tutto di un pezzo, di m. 3x3, ed è davvero assai bene riuscito in tutti i particolari araldici, anche per la vivacità delle tinte e la perfezione delle sfumature, che ingannano in modo da fare scambiare il lavoro per una pittura su tela[124]", ed è largamente apprezzato ed elogiato anche in numerosi periodici milanesi[125].

[123] Ibidem, p. 421
[124] *Corriere Meridionale*, 17 settembre 1903
[125] *Corriere Meridionale*, 15 ottobre 1903

Fig. 3 – Stemma di Casa Savoia nella Galleria Vittorio Emanuele II a Milano http://bircle.co/

Ciò non fa altro che accrescere la fama e le richieste di questi lavori, "tanto che alcuni gruppi industriali e finanziari nazionali sono interessati al trasferimento della ditta a Roma o a Milano, dove troverebbe più agevolmente infrastrutture e mezzi. Ma i Peluso decidono di restare[126]", scegliendo Milano per "impiantarvi soltanto una succursale, e ciò pel desiderio di mantenere a Lecce il nome della nuova ed elogiata industria dei pavimenti a mosaico[127]"; delle filiali sono collocate a Roma, Bari, Torino e Genova. Resta comunque vivo "il desiderio che la nostra Ditta si scelga un centro più largo di operosità produttiva e più prossimo ai luoghi di

[126] Denitto A L, 1992, 'Proprietari, mercanti, imprenditori tra rendita e profitto', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra*. Bari: Laterza, p. 152

[127] *L'Araldo Pugliese*, Anno V, n. 3, 14 aprile 1904

maggiore impiego dei prodotti di essa[128]", e nel 1910 si stabiliscono con un nuovo opificio nell'area di ampliamento a Sud della città, a ridosso della Stazione ferroviaria, in una via che da questo momento verrà denominata Arte del Cemento; la zona, a vocazione industriale, è deputata ad accogliere questo tipo di impianti, che vengono qui collocati in seguito alla riconversione di vecchi stabilimenti e alla lottizzazione dei giardini privati[129]. Il nuovo stabilimento, su due piani, occupa una superficie di 2754 metri quadrati, e costituisce una delle strutture più all'avanguardia nella lavorazione del cemento e delle ceramiche. A testimonianza del loro spirito imprenditoriale e della loro consapevolezza dei tempi, il progetto dei Peluso prevede anche, sullo stesso suolo, delle abitazioni destinate agli impiegati e una "Scuola di allievi i quali possono addentrarsi nelle diverse branche della utile industria, serbando così inalterata la bella tradizione artistica del nostro Salento[130]". Sono questi gli anni di maggiore attività per i Peluso, che con oltre 300 operai non si fermano e sperimentano altre tecniche e nuovi materiali da immettere sul mercato. Lavorando sul cemento, arrivano a definire due nuovi composti che imitano perfettamente la pietra e il marmo, la Marmoridea ed il Cromofibrolite. In particolare, "quest'ultimo consiste in un impasto policromo, magnesiaco o di cementi comuni, miscele di polveri impalpabili, di pietre o marmi colorati con vetro frantumato, la cui miscela si prepara con il fabbisogno dei colori. Il frantumato di

---

[128] ASCL, Cat. X-9-8, b. 5, riportato in Cazzato V, Politano S, 1997, 'I luoghi del lavoro: gli stabilimenti industriali e artigianali', in *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Galatina: Mario Congedo Editore, p. 326

[129] Per approfondimenti, Ibidem, pp. 319-338

[130] ASCL, Cat. X-9-8, b. 5, riportato in Mantovano A, 1997, 'Giuseppe e Michele Peluso', in Ibidem, p. 48

vetro divenendo tutt'uno con l'impasto prende, a trasparenza, il colore del vetro stesso, facendo brillare la superficie con omogeneità di massa applicata a strati su oggetti preparati con malta di cemento od altri impasti comuni, rafforzandoli, dove occorre, con tondini o elementi legnosi[131]". Con tutte le loro scoperte, i Peluso ricevono medaglie d'oro all'Esposizione di Igiene di Napoli del 1900, alla Mostra di Arti Decorative di Torino del 1902, all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, all'Esposizione di Torino 1911, Parigi 1919, Tripoli 1928 ecc.

È dalla metà degli anni Venti, "in concomitanza con la crisi bancaria e le scelte deflazionistiche successive che operano sui settori produttivi pugliesi una rottura profonda, [che] i Peluso, e con loro la pattuglia degli industriali cittadini, cominciano a segnare il passo, stretti anche dall'aumento dei costi dell'energia elettrica[132]". Proprio il maggiore dei due fratelli, Giuseppe – in quanto segretario provinciale dell'Unione Industriali Fascisti e poi anche presidente della Sezione industriale del Consiglio provinciale dell'economia – è tra i protagonisti di una mobilitazione contro la SGPE, la nuova società che gestisce le forniture elettriche, terminata soltanto nel 1929 con l'intervento di Starace e una riduzione delle tariffe. Sono anni delicati per i Peluso che, oltre alla protesta, devono far fronte a numerosi debiti contratti con i fornitori per l'acquisto di attrezzature e macchinari per la produzione di ceramiche di alta qualità. Questa volta, però, le aspirazioni imprenditoriali dei due fratelli si scontrano con una realtà molto dura, che arriva al suo

---

[131] Dal brevetto del Cromofibrolite, rilasciato nel 1934 a Giuseppe Peluso dal Ministero delle corporazioni del Regno d'Italia. Riportato in Cazzato V, Mantovano A, 1992, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature nel Salento*. Cavallino: Capone Editore, p. 98

[132] Denitto A L, 1992, *op. cit. alla nota 126,* p. 154

apice con la crisi degli anni Trenta. I numerosi tentativi di Giuseppe servono soltanto a rimandare un fallimento che diventa ogni giorno più chiaro, e che arriva ufficialmente il 10 dicembre 1935. Le cause di questo dissesto sono da ricercare sicuramente nelle scelte sbagliate dei due imprenditori, ma forse anche nel contesto nel quale questa esperienza industriale è nata e cresciuta, fatto di arretratezza e inadeguatezza, di lontananza materiale e ideale dalle altre esperienze produttive di questo tipo, giacché era lampante la "mancanza di industrie consimili in tutta l'Italia meridionale[133]".

[133] Archivio di Stato di Lecce, Tribunale civile e penale di Lecce, *Processi fallimentari, Stima del valore venale in comune commercio dei beni immobili siti in Lecce di proprietà della fallita Società Anonima Fratelli Peluso* del perito ing. Carlo Falco in data 25 luglio 1936. Riportato in Ibidem, p. 156

Capitolo 3

Villa Himera.

L'inquadramento storico e territoriale, i piccoli e grandi studiosi, la tradizione costruttiva locale e straniera, le tecniche decorative antiche e nuove: gli approfondimenti compiuti in tutti questi campi, trovano la loro applicazione pratica nell'ambito del caso studio scelto per questo lavoro di tesi. Ecco infatti che tanti aspetti diversi e per certi versi contrastanti, trovano un punto di incontro in Villa Himera, residenza signorile di fine Ottocento nei pressi del nucleo antico della città di Lecce. Profondamente modificata nell'aspetto e nella funzione, la villa rappresenta ancora oggi uno degli esempi più significativi di architettura neomoresca di tutto il Salento.

3.1 Genesi e vicende costruttive.

A poche centinaia di metri dalle mura urbiche nella zona Sud della città, "sulla Via che mena al Villaggio di S. Cesario[1]" (fig. 1), Villa Himera è oggi uno dei più significativi esempi di architettura in stile moresco dell'intero Salento. Data la sua ubicazione al di fuori della cinta muraria, questa vantava al suo intorno un parco di 18000 m^2, che con il passare del tempo e l'avvicendarsi di numerosi episodi costruttivi è stato significativamente ridotto. Attualmente, una serie di edifici residenziali tolgono luce e respiro alla villa e a quello che resta del suo parco.
La sua costruzione risale agli anni tra il 1885 e il 1891, in piena linea con il resto delle ville suburbane che stavano sorgendo nella stessa porzione di ampliamento della città; e anche il suo costruttore non è nuovo a simili iniziative. Si tratta di Luigi Morrone, scalpellino autodidatta allievo di Giuseppe De Cupertinis[2], che con il tempo è arrivato ad ottenere competenze tali da vedersi affidare numerosi progetti pubblici e privati.

Nato nel 1850, non si hanno molte notizie sulla sua vita se si esclude qualche cenno nei periodici dell'epoca, nonostante fosse un personaggio attivo non solo in campo edilizio ma anche nella sfera pubblica della città: è infatti membro della Società Operaia e della Società Costruttrice di Case Operaie[3], progettista di ville e piani urbanistici, consigliere comunale.

---

[1] Foscarini A, 1929, *Guida storico-artistica di Lecce*. Lecce: Edizioni Vincenzo Conte, p. 179
[2] Vedi supra, cap. 2.1.1 nota 12
[3] Mantovano A, 1991, 'Moresco tra manuale e tradizione', estratto da *Terra d'Otranto. Rivista trimestrale della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Lecce*. Anno VIII, n. 1, marzo 1991, p. 99

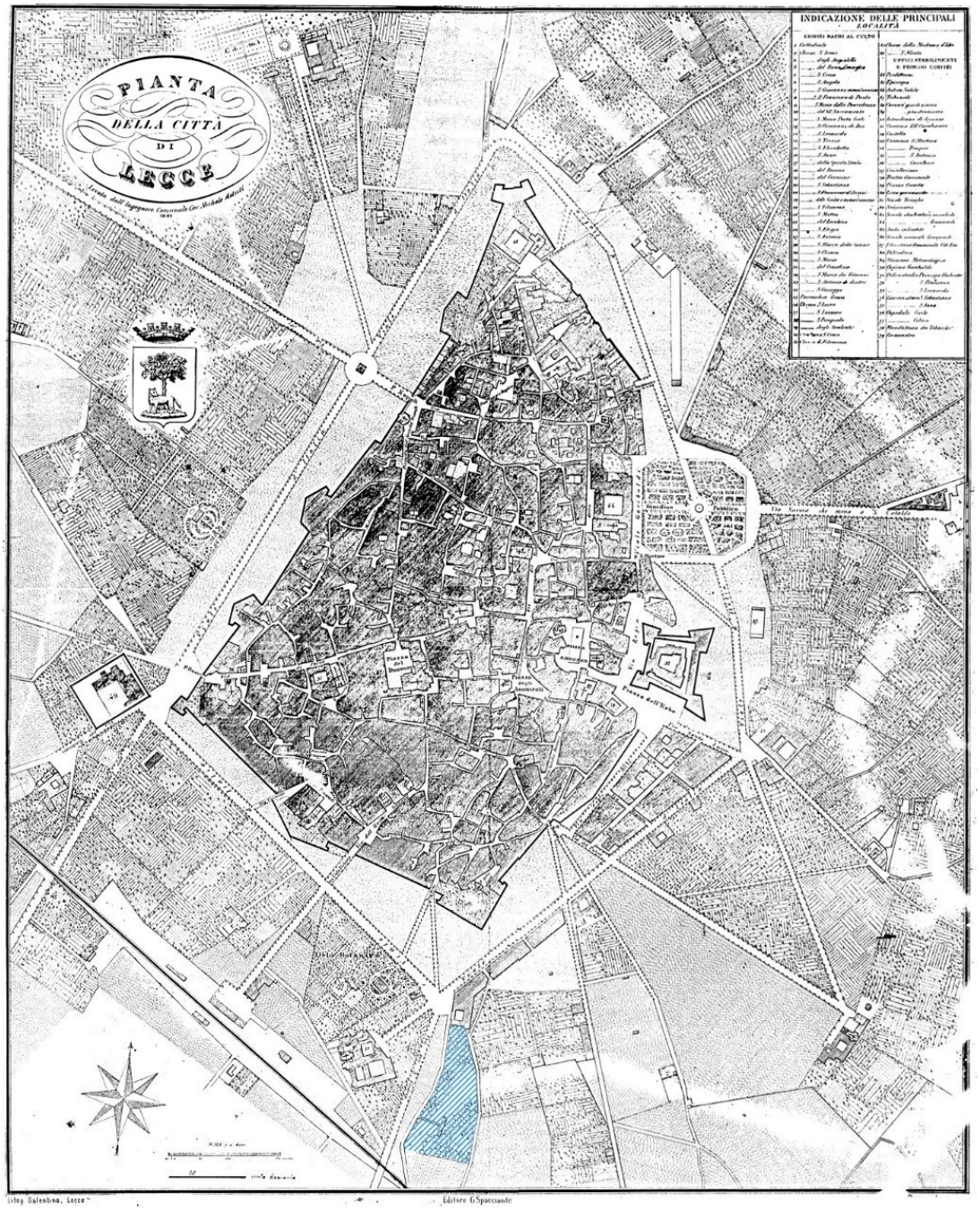


Fig. 1 – Pianta dell'Astuti del 1882, con indicazione dell'area su cui sorgerà Villa Himera. Rielaborazione dell'autore da Fagiolo M, Cazzato V, 2013, *Lecce: architettura e storia urbana*. Galatina: Mario Congedo Editore

Proprio in qualità di membro del Consiglio comunale fa sentire la sua voce opponendosi al progetto per la costruzione della sede

della Banca d'Italia, considerato uno "sconcio", e presentando altri 3 progetti alternativi, senza però ottenere successo. E probabilmente è per la sua fama e per la forte personalità che non gode di ottimi rapporti con la categoria dei professionisti leccesi, tant'è che nella maggior parte delle principali cronache locali non c'è traccia della notizia della sua morte, avvenuta il 2 agosto 1901. La "Gazzetta delle Puglie" nel racconto del suo funerale, non fa cenno della presenza di architetti o ingegneri né di molti personaggi di spicco della città, ad eccezione del sindaco e di qualche altra autorità, mentre erano presenti "tutti, proprio tutti gli operai di Lecce[4]". La vicenda comunque non lascia stupiti, dal momento che molto spesso la classe di progettisti locali non nascondeva gelosie e astio nei confronti di un capomastro che, senza alcun titolo accademico, si occupava indifferentemente di costruzione ex novo, restauro e piani urbanistici. Probabilmente però, alcune sue costruzioni devono la loro grandezza proprio al fatto che coniughino la conoscenza teorica di modelli e testi, con la perizia e l'esperienza concreta del vissuto operaio. Morrone inizia molto giovane la sua carriera di operaio come intagliatore della pietra leccese, dedicandosi alla realizzazione di sedute e supporti per le statue della Villa Comunale di Lecce; data la sua abilità e conoscenza del materiale tufaceo locale, si vede affidato nel 1897 la direzione e il progetto dei lavori di restauro del Cinquecentesco Sedile e della Cappella di S. Marco[5] nella centralissima piazza S. Oronzo. In pietra leccese, carparo e tufo è anche il rivestimento della torre dell'Acquedotto Leccese progettata dal Morrone e mai realizzata, che testimonia

[4] Gazzetta delle Puglie, 10 agosto 1901
[5] Corriere Meridionale, 23 settembre 1897, 7 ottobre 1897

l'attaccamento del capomastro alla tradizione locale in un momento in cui un po' ovunque i nuovi materiali dominavano la scena architettonica. Sono quelli dell'ultima decade del secolo gli anni di maggiore attività, durante i quali si dedica alla stesura del Piano Regolatore di San Cataldo, città della marina leccese – proponendo contestualmente una nuova sistemazione della zona situata tra le piazze S. Oronzo e Vittorio Emanuele – ma anche alla costruzione di numerose Cappelle gentilizie e Confraternite nel Cimitero monumentale di Lecce. Si dedica anche alla progettazione e costruzione di edilizia residenziale, spaziando dalle case d'affitto a più piani alle più modeste abitazioni ad un piano, fino ad arrivare ai palazzi signorili neorinascimentali e alle ville dai più disparati rimandi stilistici, come Villa Indraccolo e Villa Himera. È proprio con quest'ultimo progetto a partecipare all'Esposizione Nazionale di Igiene di Napoli vincendo la medaglia d'argento[6]. La prematura morte dopo una lunga malattia mette la parola fine alla promettente carriera di Morrone, "lavoratore instancabile, ma onesto: architetto veramente geniale senza averne il diploma, le sue opere attestano come in lui era viva la scintilla dell'arte e l'amore entusiasta pel bello[7]".

Uno dei progetti più interessanti che abbia sviluppato è, dunque, quello per la Villa Himera. Numerosi sono i richiami e gli stimoli che confluiscono e si armonizzano al suo interno, e comprendono elementi provenienti da manuali e trattati, ornamenti di origine islamica e tradizione costruttiva locale: possibile è il rimando alle

[6] Cfr. "Esposizione Nazionale di Igiene di Napoli. Catalogo ufficiale" Napoli, Stab. Pierro e Veraldi 1900 e "Esposizione Nazionale di Igiene. Napoli 1900. Relazione della giuria – Elenco dei premiati" Napoli: Stab. F. di Gennaro & Morano 1901
[7] Gazzetta delle Puglie, 10 ottobre 1901

teorie di Viollet-Le-Duc[8] ma più lampante è l'integrazione di questi suggerimenti sia con i materiali tipici della zona, sia con le decorazioni orientaleggianti che pure erano utilizzate nella pratica di Terra d'Otranto.

Il nucleo primitivo di Villa Himera era costituito da un blocco rettangolare di circa 40 metri per 10, il quale figura all'interno della planimetria di Lecce disegnata da Michele Astuti nel 1882, circondato da un grande giardino e dotato nella sua parte centrale di un viale d'accesso (fig. 2).

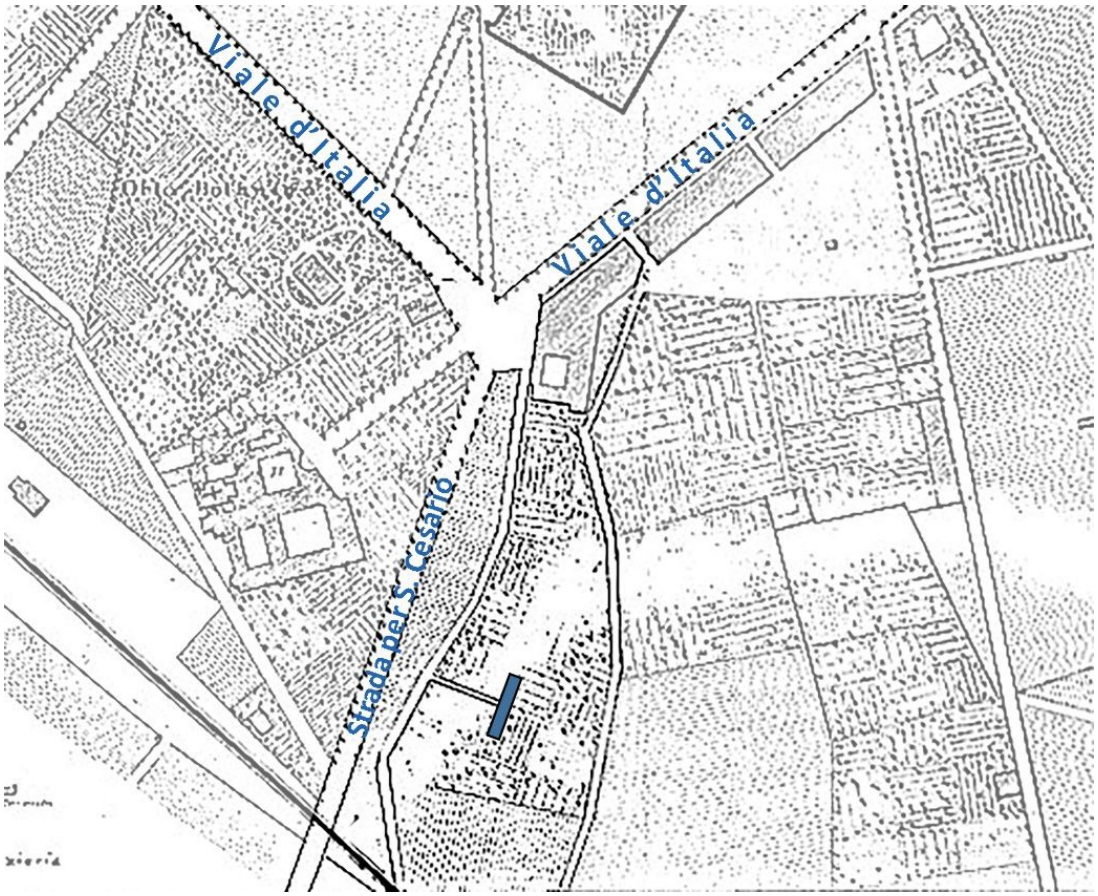


Fig. 2 – Collocazione del nucleo primitivo di Villa Himera.

[8] Vedi infra, cap. 3.3.1

Una stradina secondaria e irregolare lo collega al punto più meridionale del Viale d'Italia, la grande arteria extraurbana che circonda il perimetro della città e sulla quale andrà ad attestarsi tutta la fascia dei villini. Al momento della redazione di questa mappa, intorno alla costruzione c'erano solo campi coltivati e orti, e sporadici erano gli episodi edilizi disseminati disordinatamente. È qui che viene commissionato a Morrone il villino Manzo, dal signor Luigi Manzo "dal quale, per eredità, pervenne alla figlia Francesca maritata Arditi e dai costei eredi venduta ai Signori Greco[9]"; a questa proprietà e agli anni tra il 1910 e il 1930 risalgono le maggiori trasformazioni del parco intorno alla villa[10], mentre sarà il marchese Adilardi ad apportare le modifiche più consistenti all'edificio dagli anni '40 agli anni '90. Il complesso viene poi venduto alla famiglia Filograna, che inizia i lavori per trasformarla in una Casa di cura; il progetto non decolla, e il tutto resta incompiuto per circa 10 anni, fino a che la famiglia Tesoro – attuale proprietaria – non ne presenta un altro che vede riconvertita la funzione, proponendo un resort di lusso. I proprietari che si sono avvicendati sono quindi numerosi e nella maggior parte dei casi poco attenti a quello che era il valore artistico della villa. L'hanno manipolata a più riprese, alterandone significativamente l'aspetto e anche la funzione, fino ad arrivare praticamente all'abbandono.

Il primo rilievo planimetrico è contenuto nei fogli di impianto catastali dei dintorni di Lecce e risale al 1891, appena terminata la costruzione. Ciò che mostrano è un edificio a L, composto da un primo blocco centrale sporgente e un altro laterale che si estende

[9] Foscarini A, *op. cit. alla nota 1*, p. 179

[10] Piano di sistemazione a zone edificatorie dei terreni di Arturo Greco. 1911, Archivio Storico Comunale Lecce, Cat X-9-8, b 8

nel senso opposto, entrambi addossati alla rettangolare preesistenza (fig. 3).

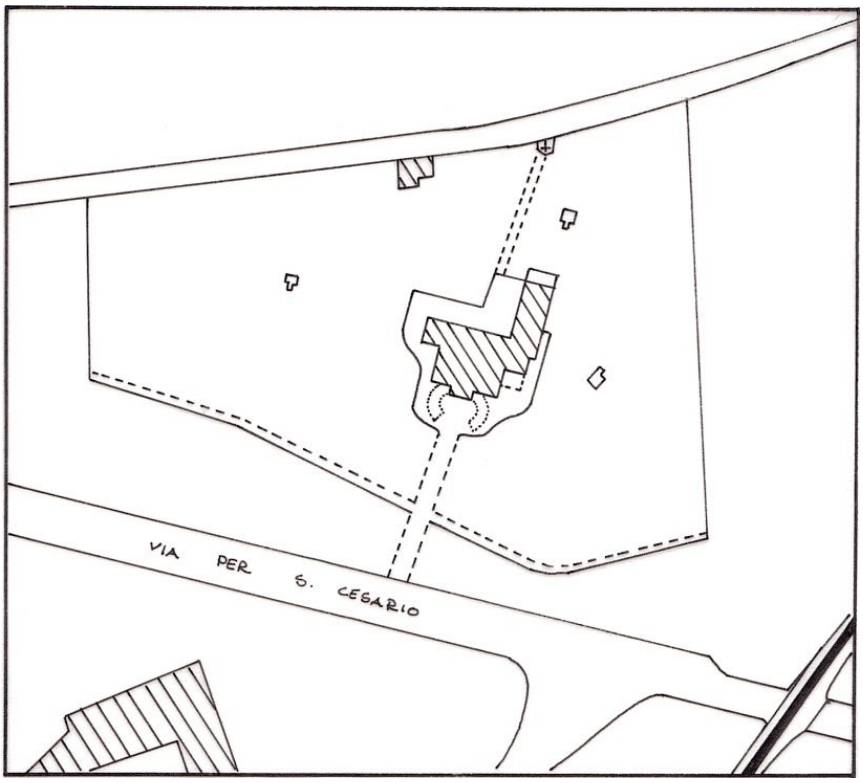


Fig. 3 – Elaborazione, ad opera dell'arch. Mantovano, dal foglio catastale di impianto del 1891

Inoltre, come si vede da una cartolina dei primi del Novecento (fig. 4) che ritrae il prospetto principale della "Villa Marchese Arditi" – e che è praticamente l'unica testimonianza grafica del tempo, non essendovi altri documenti o disegni dell'epoca – l'intero edificio è avvolto da alcune fasce orizzontali gialle e rosse che si interrompono in corrispondenza delle aperture; la struttura risulta comunque snella e armoniosa, e le strisce ne marcano l'orizzontalità ma senza appesantirla. Questo è un elemento molto ricorrente nelle architetture salentine e soprattutto nel tipo della villa, in cui vengono utilizzati degli intonaci colorati che hanno la funzione di decorare la struttura: in Villa Himera questi sono gialli e rossi, ma vi sono casi – come Villa Daniele o Villa Sticchi a Santa

Cesarea Terme – in cui la gamma cromatica spazia dal rosso al blu al bianco.

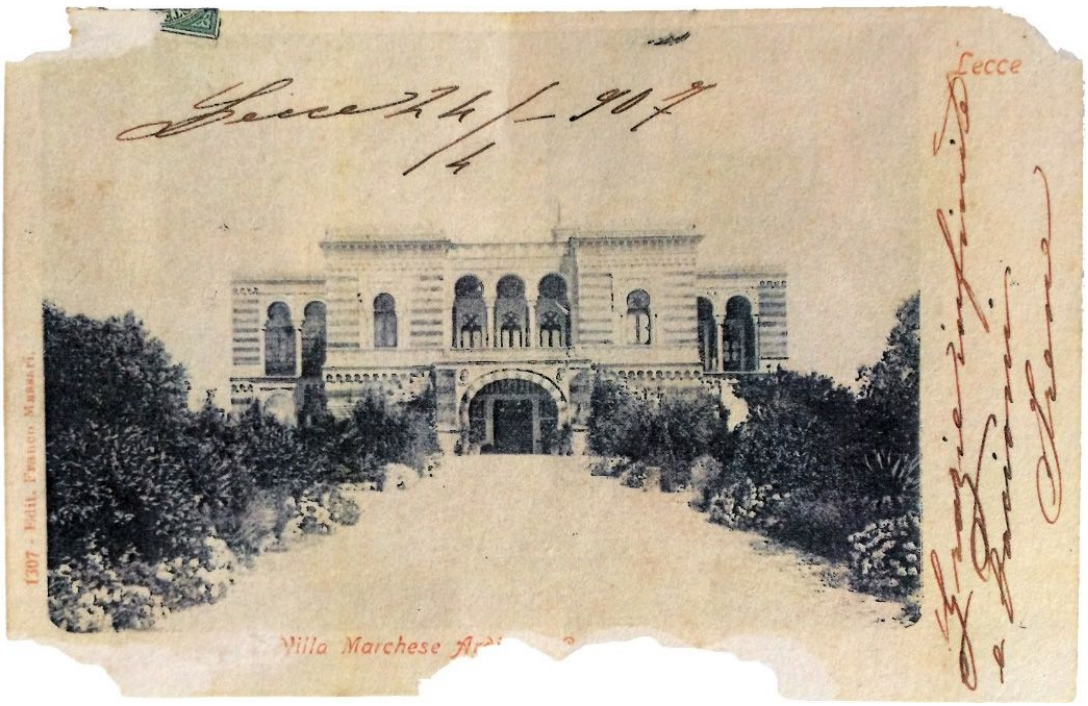


Fig. 4 – Cartolina del 1907 raffigurante il prospetto Villa Himera

Contribuiscono a fasciare l'edificio anche parapetti, cornicioni, merlature e marcapiani: non si tratta di semplici strisce continue che segnano il passaggio da un livello ad un altro, ma costituiscono un vero e proprio apparato decorativo complesso, nel quale l'edificio è una sorta di campionario in cui più elementi che svolgono la stessa funzione, pur appartenendo allo stesso stile, presentano forme diverse. La fascia sotto al livello delle finestre del primo piano corre intorno a tutto l'edificio, e si modifica di volta in volta nella sporgenza e anche nella decorazione, che è costituita da un certo tipo di intagli in prossimità delle aperture, da un altro all'interno dei loggiati, da altri ancora diversi sui diversi prospetti (fig. 5, 6): motivi geometrici si alternano a richiami floreali liberi o

inscritti ad esempio in stelle a otto punte, e fanno in modo che l'occhio dell'osservatore non si abitui mai ad una data tipologia ma che contemporaneamente il disegno complessivo sia gradevole e ordinato.

Fig. 5, 6 – Gli intagli presenti sulle stesse fasce marcapiano ma diversi in base alla loro posizione

Una merlatura gigliforme di diverse dimensioni si trova a coronamento dell'edificio ma non in tutte le sue parti, giacché talvolta è assente o sostituita con un parapetto sul modello del piano inferiore. Tutta questa orizzontalità è smorzata da un gioco di volumi che articola ed equilibra la costruzione. L'alternanza di pieni e vuoti si concretizza con la presenza di logge e componenti aggettanti ai vari piani: un grande corpo forato da un arco a ferro di cavallo forma un tutt'uno con lo scalone a tenaglia e precede l'ingresso vero e proprio alla villa, che inizialmente avveniva tramite un'unica grande apertura centrale successivamente frazionata a

comporre tre aperture più piccole; queste si rifanno a quelle del piano superiore (fig. 7), che conducono al salone principale e sono anticipate da una loggia composta da tre archi riccamente decorati, anch'essi a ferro di cavallo e polilobati.

Fig. 7 – Le aperture del piano terra e del primo piano che presentano archi islamici dal profilo simile.

Iscrizioni arabe, stemmi e decorazioni rigorosamente intagliati nella pietra leccese si ripetono qui e in corrispondenza delle altre aperture, nonché presso le due logge – oggi tamponate – che svuotano gli angoli del primo piano sia sul prospetto principale che sui due laterali (fig. 8). Ad interrompere questa sequenza di vuoti ci sono due blocchi pieni interposti tra un loggiato e l'altro, che riequilibrano la composizione. Anche la struttura delle scale risulta segnata da questo dinamismo, conferitole da altre finestre e

passaggi che consentono di attraversare la costruzione da parte a parte e conducono ad un'altra rampa di scale attraverso le quali si accede al vano interrato.

Fig. 8 – Le iscrizioni su uno dei loggiati, oggi tamponati, che svuotavano gli angoli del primo piano

La balaustra originariamente era in ferro battuto e dai motivi geometrici, ed era ripresa anche sui due loggiati del primo piano. Ancora una volta, a compensare la leggerezza dei vuoti, c'è l'irregolare rivestimento in pietra che dona movimento ma anche solidità all'insieme (fig. 9). Un altro elemento di forte impatto sono i vetri policromi che caratterizzano porte e finestre. Essi, modellati sulla base delle aperture che sono generalmente coronate da archetti a ferro di cavallo, riprendono i disegni di stelle e geometrie che sono presenti in altri punti delle facciate ma in più presentano

colori vivi e vivaci come il bianco, il blu, il rosso e il giallo, tipici dell'apparato ornamentale moresco.

Fig. 9 – Il dinamismo del corpo scala esterno

Gli infissi, anch'essi riccamente decorati, sono tutti in legno e molto spesso dipinti di rosso o di blu. Sono infatti prevalentemente due i materiali sui quali gli scalpellini incidevano tutte queste decorazioni, e sono entrambi presenti all'interno della villa: la pietra leccese e il legno. Ne è un esempio il portale che si trova all'interno della loggia centrale al primo piano, in materiale tufaceo esternamente ma ligneo nella parte interna (fig. 10). È contornato infatti da una cornice rettangolare che nella parte bassa presenta delle scanalature più semplici, e in alto è intagliato in maniera tale da creare disegni floreali che in modo più o meno ordinato si compenetrano e si sovrappongono fino a saturare quasi completamente la parete.

Fig. 10 – Il portale in legno e pietra nel loggiato al primo piano

Sul solaio di copertura si trova una torretta che si può raggiungere salendo qualche gradino, e che è infatti il punto più alto della struttura (fig. 11). Essa è situata in corrispondenza del pianerottolo d'accesso al terrazzo, nella parte retrostante dell'edificio, e riprende più in piccolo i motivi già espressi nel resto della villa: ha una forma ottagonale con quattro aperture sui lati maggiori coronate da archi dalle forme arabeggianti, e sulla sua sommità un'altra merlatura di tipo diverso da quella circostante ne accentua la verticalità. Non si tratta dell'unica torretta presente nella villa, giacché un'altra molto

simile è posizionata all'interno del giardino in prossimità della villa (fig. 12).

Fig. 11, 12 – La torretta presente sul terrazzo (a sinistra) e sul terreno in prossimità della villa (a destra)

La forma è pressoché la stessa, ma mentre la prima presenta un colore uniforme – che non sappiamo se sia quello originale o il frutto di rimaneggiamenti successivi – quest'ultima ripropone il motivo delle strisce gialle e rosse già presente sulla villa. Molto simili sono anche il vano di accesso e le sue decorazioni, mentre nella seconda torretta si notano due piccole aperture per ognuno dei tre lati maggiori. Ancora un altro tipo di coronamento, diverso dal precedente e anche da quello della residenza, è qui proposto, sempre secondo quel principio per il quale lo stesso elemento ripetuto in diverse situazioni deve assumere anche forme diverse. All'interno del parco sono poi disseminate altre strutture, tra cui un

pozzo e una cappella privata – demolita intorno al 1970 – anch'essa di stile moresco, della quale però non abbiamo testimonianze se si escludono parti della merlatura e un tabernacolo conservati all'interno della villa (fig. 13).

Fig. 13 – Il tabernacolo della cappella privata moresca presente nel giardino e oggi demolita. Foto dell'arch. Mantovano

Gli esterni però non sono l'unico aspetto caratterizzante della costruzione, perché pari attenzione è stata riservata anche agli ambienti interni: dai pavimenti ai soffitti, passando per le pareti e per gli arredi, tutto nelle stanze è stato progettato nel dettaglio da Morrone ma anche dai vari artisti che concretamente si sono occupati di realizzare queste opere. Volte a spigolo oppure a squadro, tipicamente leccesi, sovrastano ambienti nei quali le pareti sono decorate in stile moresco da un pittore barese, Domenico Abbracciavento, e i pavimenti sono mosaici innovativi

realizzati dai fratelli Peluso. Oggi purtroppo resta ben poco di questo apparato decorativo, dal momento che i dipinti sono stati nella quasi totalità dei casi coperti da uno strato di vernice bianca, e ne resta qualche traccia ad esempio al piano terra nello spazio sottostante una finestra – in cui si intravede una base di rosso – e al primo piano sulla cornice di una delle porte del salone centrale, nella quale sono ben visibili dei disegni geometrici sui toni del rosso, del blu e del giallo (fig. 14).

Fig. 14 – Uno dei dipinti di Domenico Abbracciavento ancora visibili al piano terra

Anche alcuni dei pavimenti a mosaico sono andati perduti, in alcuni casi sostituiti dal marmo, anche se ne restano alcuni al primo piano:

nel salone centrale una grande tigre spicca su un paesaggio tipicamente egiziano composto di palme e piramidi[11], riprese anche nel mosaico di un'altra stanza nel quale dividono la scena con un sole che mantiene costante la presenza dei colori caldi (fig. 15), mentre un terzo pavimento si costruisce intorno ad una mezzaluna e una stella; il tutto è poi sempre contornato da forme vegetali che si intersecano a comporre cerchi, rettangoli e profili geometrici, che caratterizzano ogni ambiente in maniera univoca ma nello stesso tempo mantengono viva quell'atmosfera esotica e quello stile che sono il filo conduttore di tutta quanta la struttura (fig. 16).

Fig. 15 – Uno dei mosaici del primo piano con figure ispirate all'Egitto

[11] Vedi infra, cap. 3.3.3

Fig. 16 – Uno dei mosaici del primo piano con intrecci geometrici

Queste sono solo alcune delle trasformazioni che la villa ha subito nel corso degli anni, e che purtroppo ne hanno irrimediabilmente compromesso l'aspetto. Tra le piante del 1939 (fig. 17a, 18a) e quelle del 1985 (fig. 17b, 18b), infatti, si possono notare differenze sostanziali soprattutto nella parte retrostante della villa e nell'articolazione interna degli ambienti (fig. 19). Pur non conoscendone la data esatta, la prima modifica che salta all'occhio è l'aggiunta al piano terreno di un nuovo volume sul lato lungo del cortile posteriore, per il quale si rende necessaria la demolizione di una parte, seppur piccola, del primitivo edificio rettangolare da cui tutta la costruzione ha preso le mosse. Il rapporto tra i due lati della L resta pressoché lo stesso, ma la loro percezione cambia profondamente dal momento che il senso della larghezza sembra ora prevalere su quello della lunghezza.

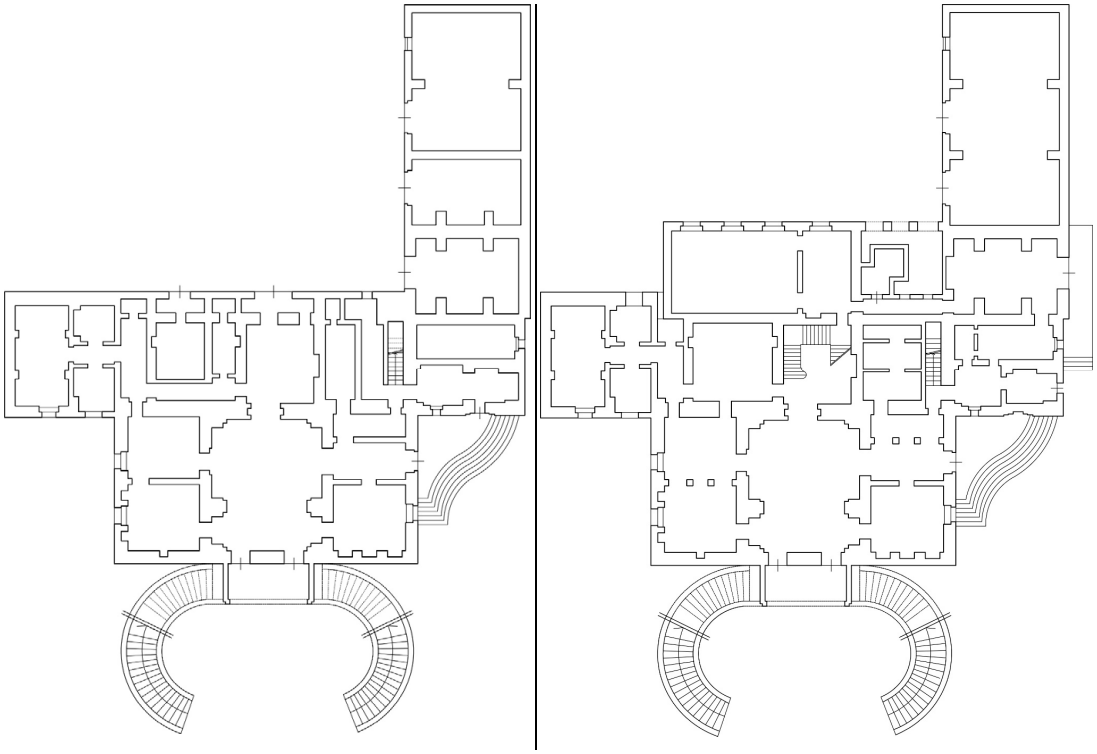


Fig. 17 – Pianta del piano terra di Villa Himera nel 1939 (a) e nel 1895 (b). Rielaborazione dell'autore dall'arch. Mantovano

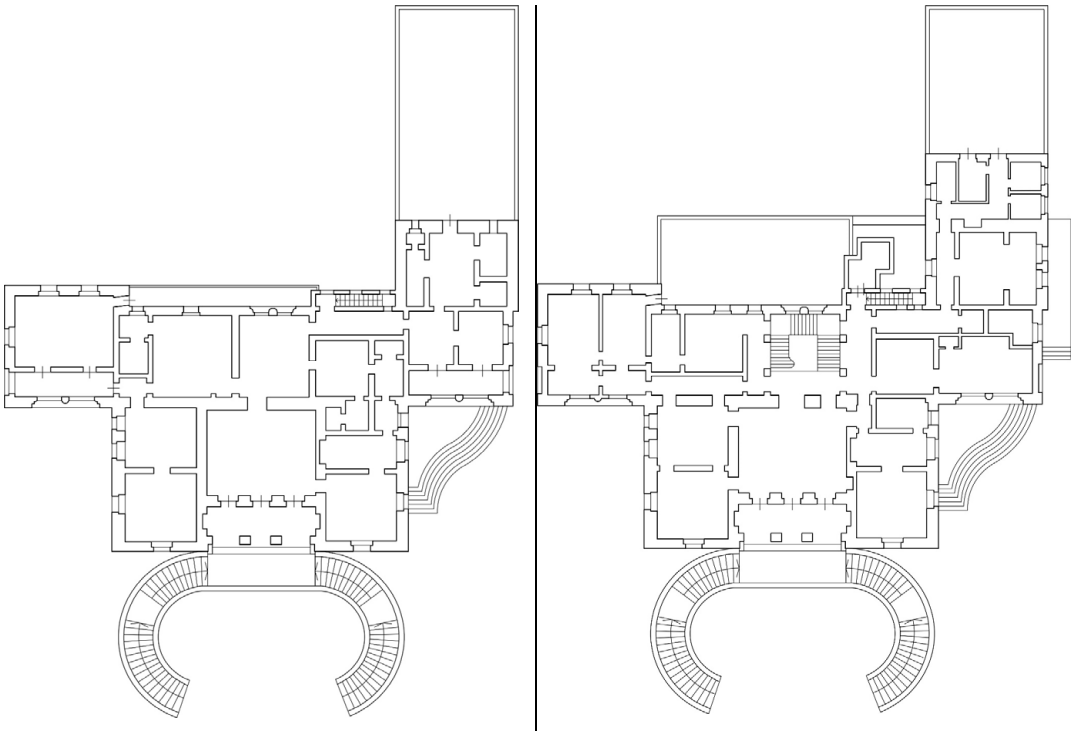


Fig. 18 – Pianta del primo piano di Villa Himera nel 1939 (a) e nel 1895 (b). Rielaborazione dell'autore dall'arch. Mantovano

Fig. 19 – Piante del piano terra (a) e del primo piano (b) di Villa Himera con in giallo le demolizioni e in rosso le nuove costruzioni effettuate tra il 1939 e il 1985

Ancora una volta però, a rompere la monotonia della struttura, intervengono rientranze e logge che svuotano il volume: il motivo dei tre archi a ferro di cavallo è nuovamente riproposto anche se in forme più semplici, e lo stesso si può dire per i vani delle finestre che pur ricalcando le forme orientaleggianti delle altre aperture non presentano tutto il lavoro di intaglio e decorazione che è presente invece altrove. Modifiche importanti si riscontrano anche al piano superiore, che vede il piccolo balcone retrostante – che culmina con una balaustra in pietra e ferro – allargarsi fino a ricalcare il volume del corpo aggiunto, mentre il terrazzo presente lungo la manica sporgente si rimpicciolisce in favore di un nuovo blocco chiuso addossato al vecchio perimetro. Un'altra modifica importante è costituita dall'aggiunta di un vano ascensore lineare e spoglio di qualunque decorazione che si colloca all'interno del nuovo loggiato ed è in comunicazione con le antiche scale (fig. 20).

Fig. 20 – I tre archi e il vano ascensore aggiunti nella parte retrostante. Foto del 1987 dell'arch. Mantovano

Un nuovo vano scala viene aggiunto anche all'interno dell'edificio, nella sua parte centrale, e porta inevitabilmente al ridisegno dell'intera porzione. In mancanza – ancora una volta – di documenti d'archivio, vengono in soccorso alcune foto della famiglia Adilardi, proprietaria negli anni tra il '40 e il '90, che ritraggono componenti della famiglia sullo sfondo della villa. Esse consentono di estrarre informazioni importanti circa la situazione dei prospetti, che apparendo diversi tra una fotografia e l'altra,

consentono di dedurre che le trasformazioni maggiori risalgono proprio a questo lasso di tempo. Mentre infatti due immagini (fig. 21, 22) ritraggono da diverse angolazioni il prospetto principale ancora decorato dalle strisce colorate, una terza (fig. 23) datata 1958 mostra sulle pareti un colore uniforme, segno che sono stati questi gli anni delle ripitturazioni che, con ogni probabilità, hanno interessato anche gli ambienti interni.

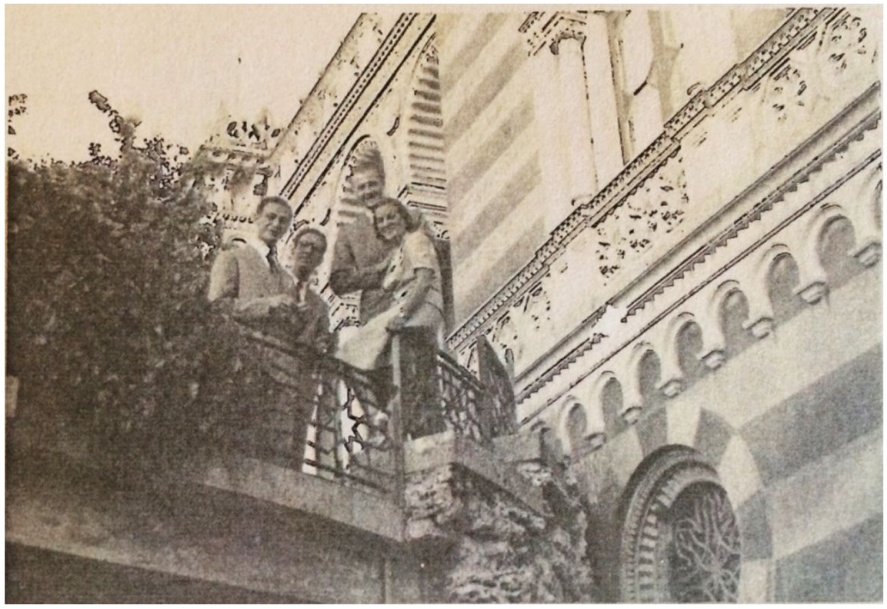


Fig. 21, 22 – Foto della famiglia Adilardi, proprietari a della villa in quegli anni, e sullo sfondo Villa Himera con le fasce bicrome e la balaustra in ferro.

Fig. 23 – Fotografia della famiglia Adilardi del 1958 con il prospetto della Villa di un colore uniforme

Sempre allo stesso periodo è fatta risalire anche la realizzazione di controsoffitti che in molti casi hanno nascosto le volte di diverse stanze e l'apertura di alcune finestre e porte, come quelle sul lato Sud dell'edificio, che hanno richiesto anche la costruzione di un pianerottolo con dei gradini che conducessero alla giusta quota. Parallelamente alcune aperture sono state tamponate, tra cui le finestre del blocco scala esterno e, cosa più significativa, i due loggiati ai lati del primo piano: le aperture che si trovano sui prospetti laterali sono state completamente oscurate, mentre le coppie di archi che affacciano sul fronte principale sono state chiuse solo nella parte superiore per consentire l'installazione di due grandi portefinestre i cui vani, nelle forme e nell'assenza di decorazioni, riprendono quelli posti sul blocco aggiunto sul retro.

Da questo momento in poi saranno pochi i rimaneggiamenti cui la villa verrà sottoposta, per la maggior parte consistenti nella chiusura o apertura di qualche vano, o nella modifica di tramezzi interni, come si nota dal rilievo elaborato nel 2016 (fig. 24, 25).

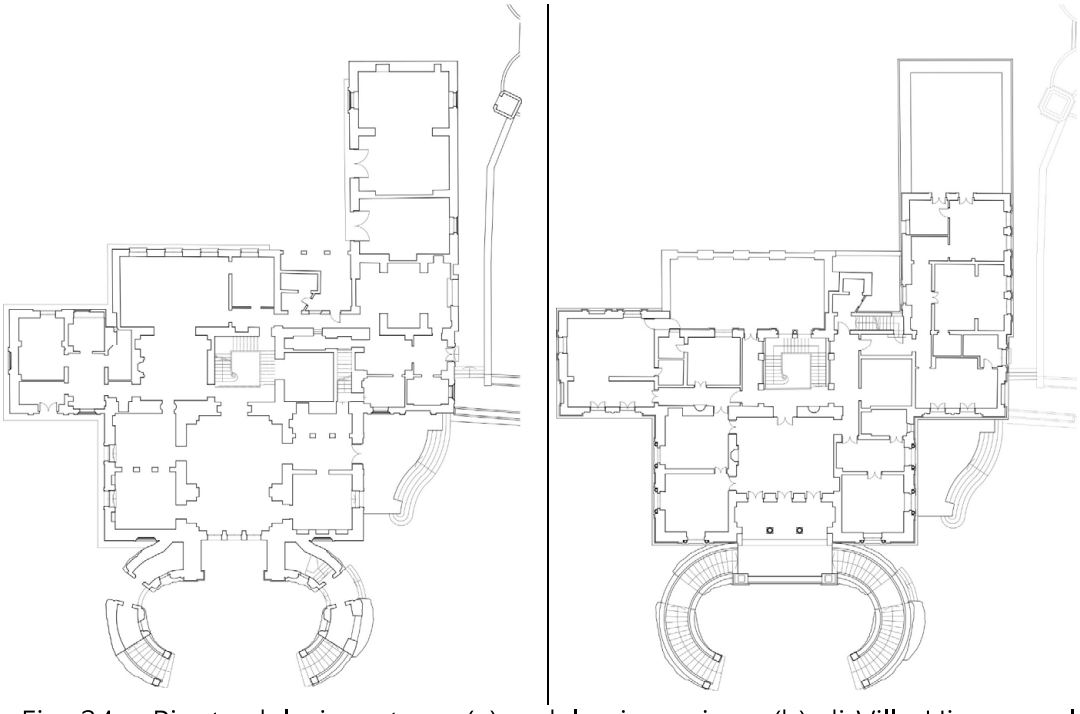


Fig. 24 – Pianta del piano terra (a) e del primo piano (b) di Villa Himera nel 2016

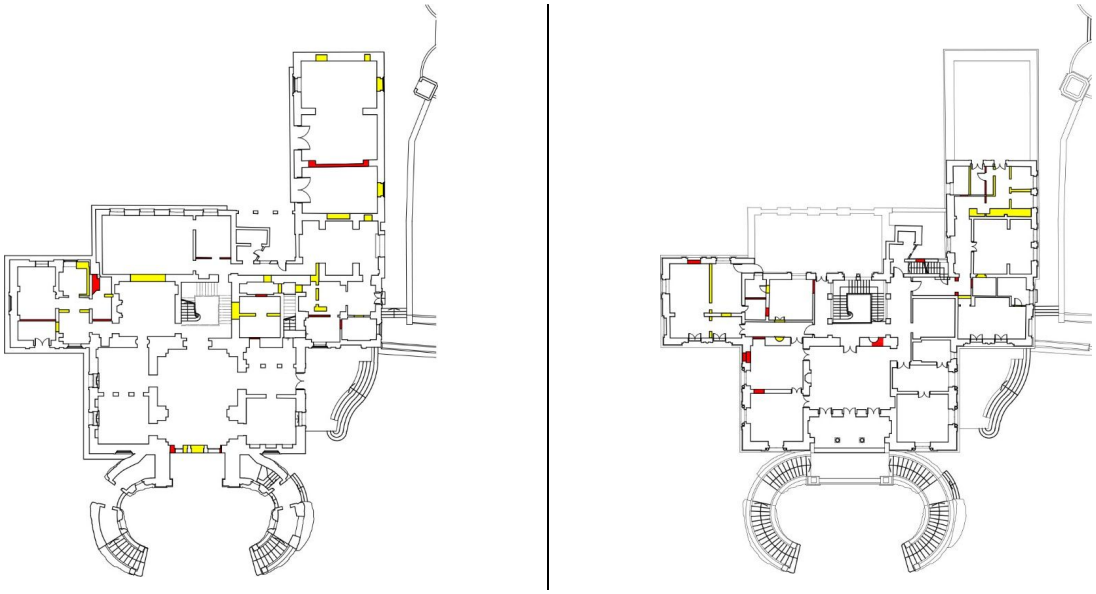


Fig. 25 – Piante del piano terra (a) e del primo piano (b) della villa con in giallo le demolizioni e in rosso le nuove costruzioni effettuate tra il 1985 e il 2016

Sempre confrontando tra loro fotografie di epoche diverse (fig. 20, 21, 22), si nota inoltre come siano state modificate le balaustre dello scalone a tenaglia e il parapetto del terrazzo posteriore: in entrambi gli esempi, gli elementi in ferro battuto sono stati eliminati e sostituiti da colonnine in pietra leccese, che nel caso dello scalone hanno visto la necessità di uno strato di calcestruzzo sottostante che livellasse il piano sfalsato dei gradoni. La maggior parte dei serramenti con i loro vetri colorati sono inoltre andati perduti, e qualche esempio – smontato – è rimasto conservato all'interno dei garage della villa (fig. 26, 27).

Fig. 26, 27 – Alcuni infissi smontati ritrovati nei garage della villa. Foto dell'arch. Mantovano

Nel tempo, è stato modificato anche il viale d'accesso alla villa e conseguentemente il cancello che si apriva nell'alta recinzione sul perimetro. Non sappiamo con certezza se quella attuale sia la stessa che era presente in origine, ma di sicuro anche questa è stata rimaneggiata nel corso degli anni: è alta e imponente, ed impedisce la vista della villa e del suo giardino dalla strada. È interamente in pietra nella parte superiore, e intonacata nel basamento a scarpa (fig. 28); in corrispondenza del cancello sono situati due grandi pilastri che terminano con decorazioni intagliate sul tipo di quelle presenti nella villa e due pigne – una al momento smontata – che sono un prodotto molto diffuso dell'artigianato locale (fig. 29).

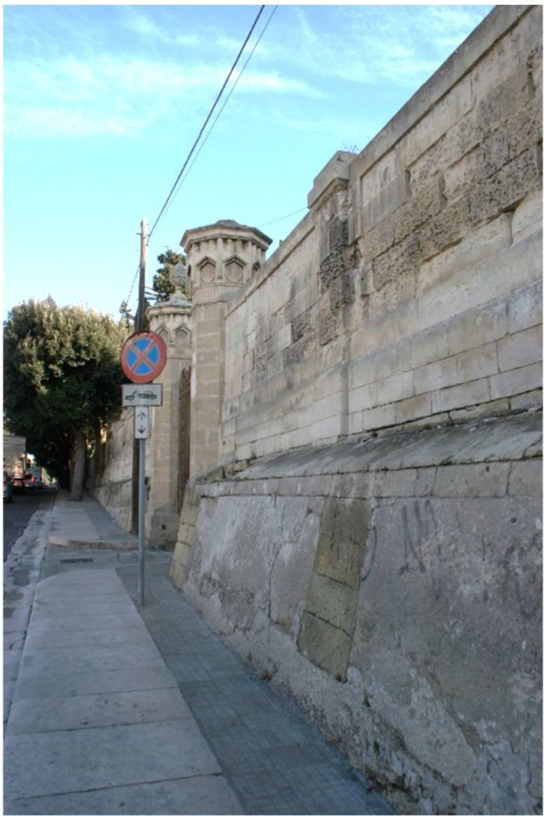


Fig. 28 – La recinzione esterna

Fig. 29 – Il cancello d'ingresso dalla strada

La posizione dell'apertura è stata poi sicuramente modificata, dal momento che ora non si trova più in asse con l'ingresso alla villa ma è decentrata, e di conseguenza non si arriva allo scalone tramite un percorso rettilineo ma curvo attraverso un escamotage che, costringendo il visitatore a percorrere un tratto di strada maggiore prima di arrivare alla struttura, aumenta la percezione della dimensione del giardino.

Fig. 30 – La porzione retrostante oggi senza il vano ascensore

Nell'ultimo anno, in seguito all'inizio dei lavori per il progetto di restauro e rifunzionalizzazione dell'edificio, sono state eliminate alcune superfetazioni come l'ascensore posto sul retro (fig. 30) e i controsoffitti all'interno delle stanze per riportare alla luce gli antichi solai.

Dopo numerosi anni di abbandono e seppur con una diversa vocazione, la villa potrà presto godere di nuova vita nel rispetto e nella valorizzazione delle sue peculiarità intrinseche (fig. 31).

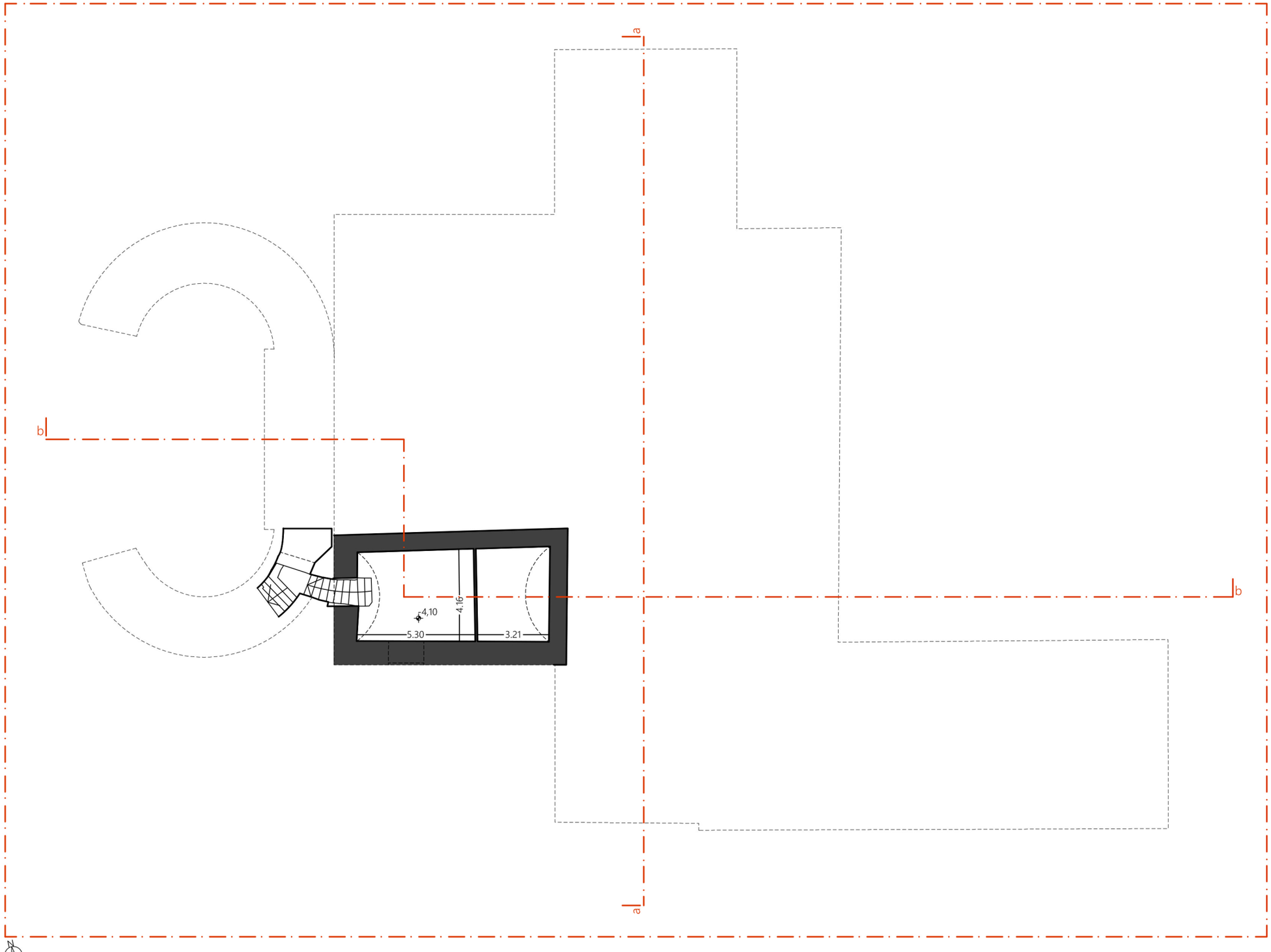
Fig. 31 – Il prospetto principale di Villa Himera oggi

3.2 Il rilievo della struttura.

Di seguito si riporta il rilievo di Villa Himera. Alla planimetria che la colloca nel contesto cittadino, seguono piante, sezioni e prospetti.

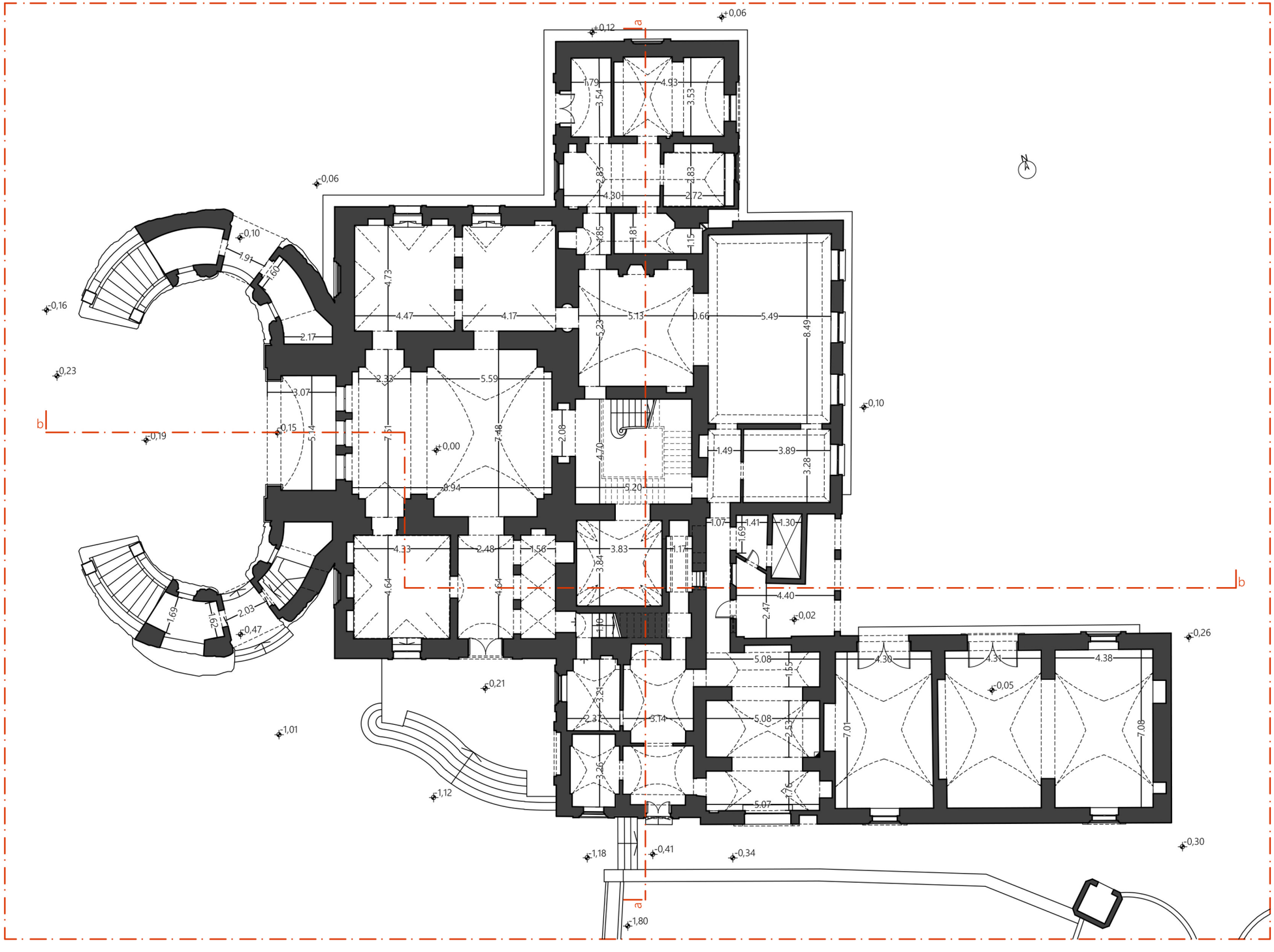
Allegato 1

Planimetria di contesto. Scala 1:500



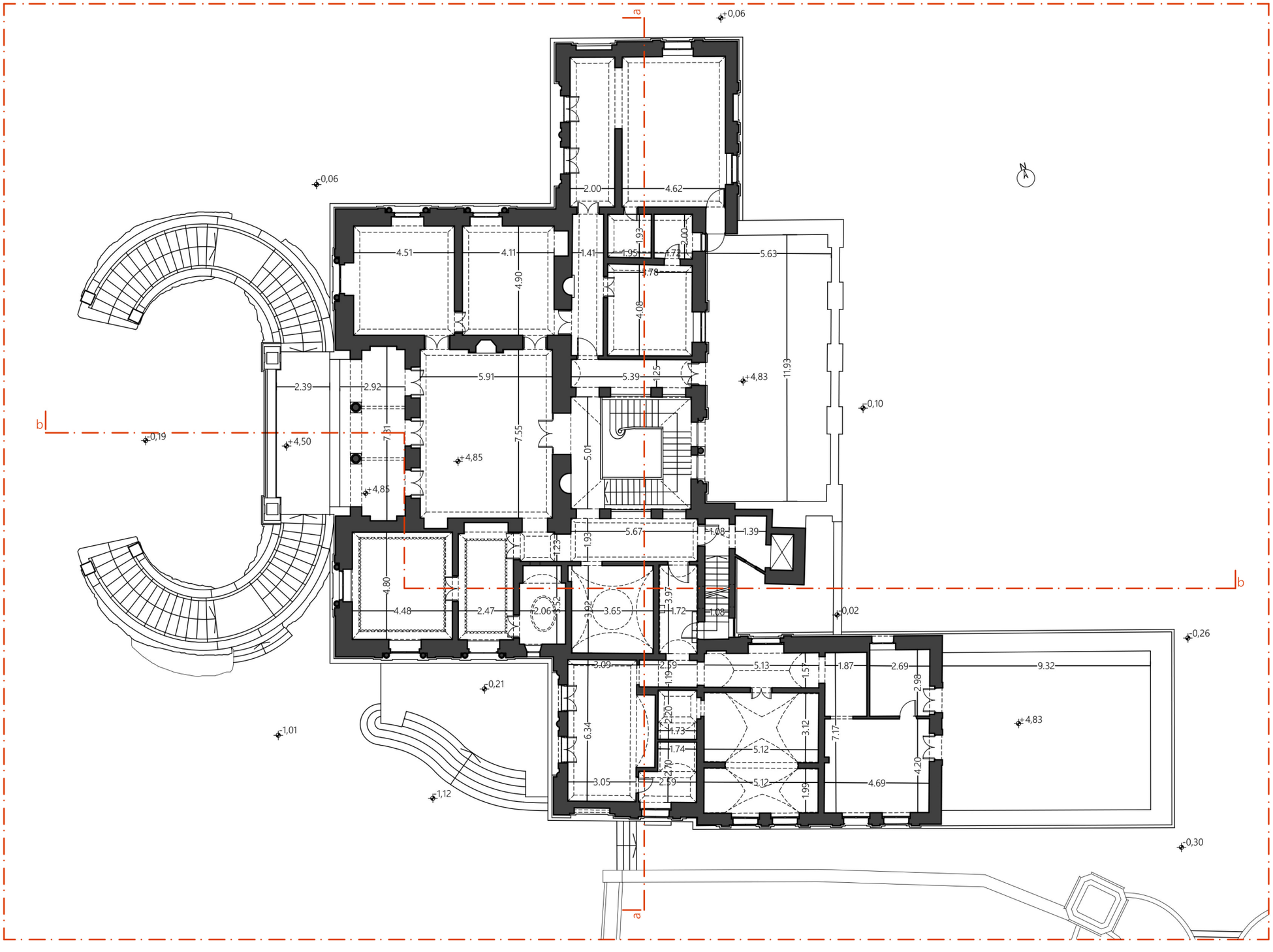
Allegato 2

Pianta Piano Interrato. Scala 1:200



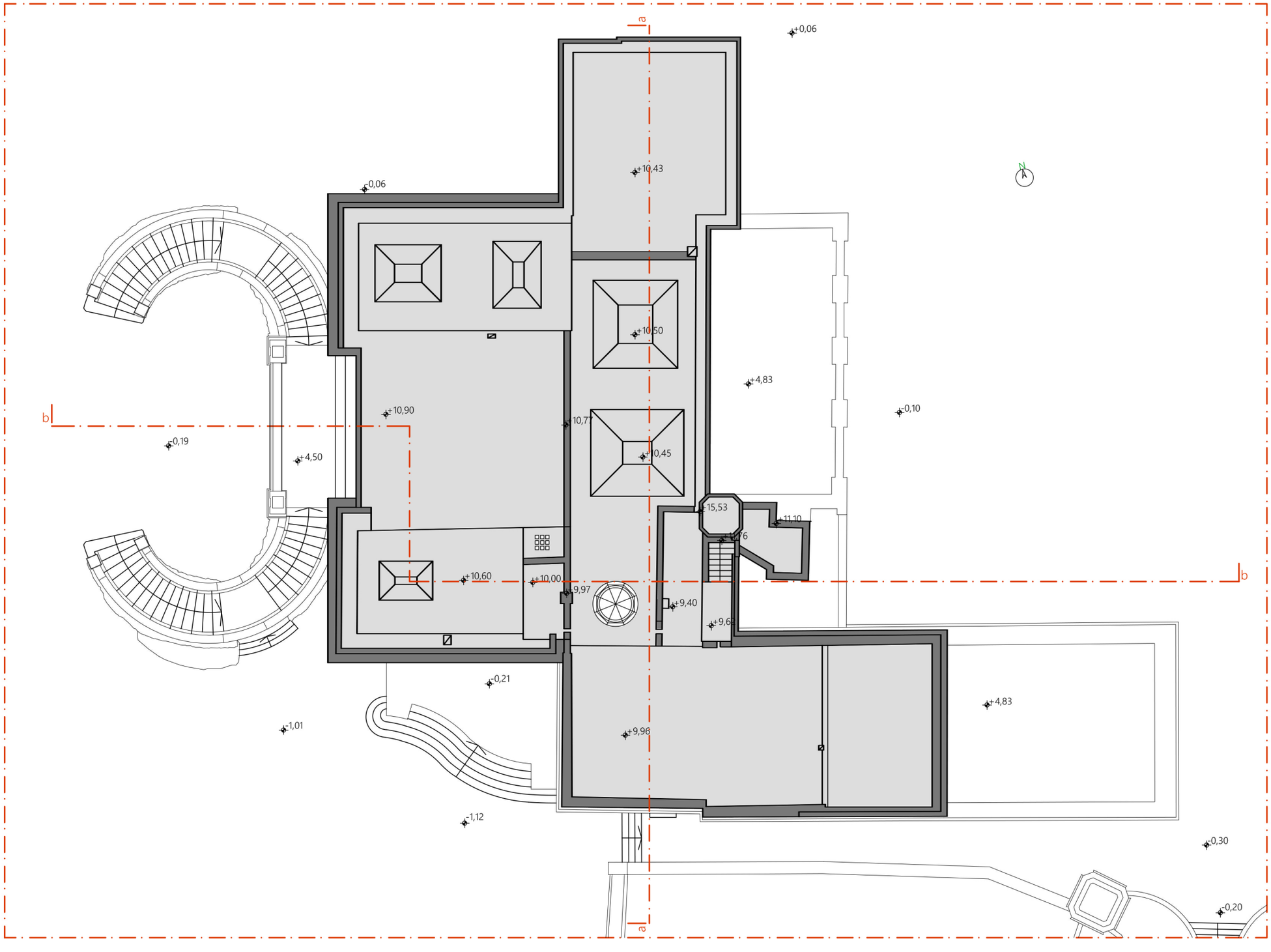
Allegato 3

Pianta Piano Terra. Scala 1:200



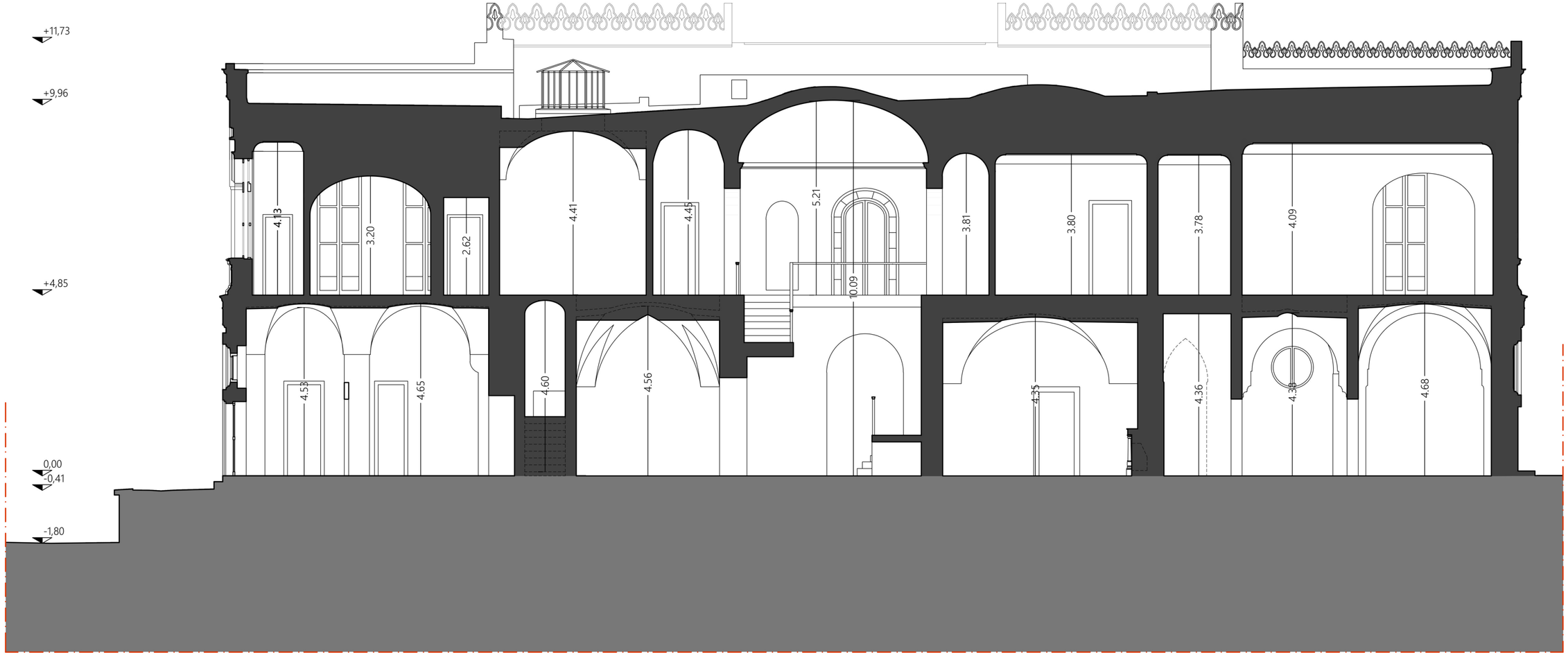
Allegato 4

Pianta Piano Primo. Scala 1:200



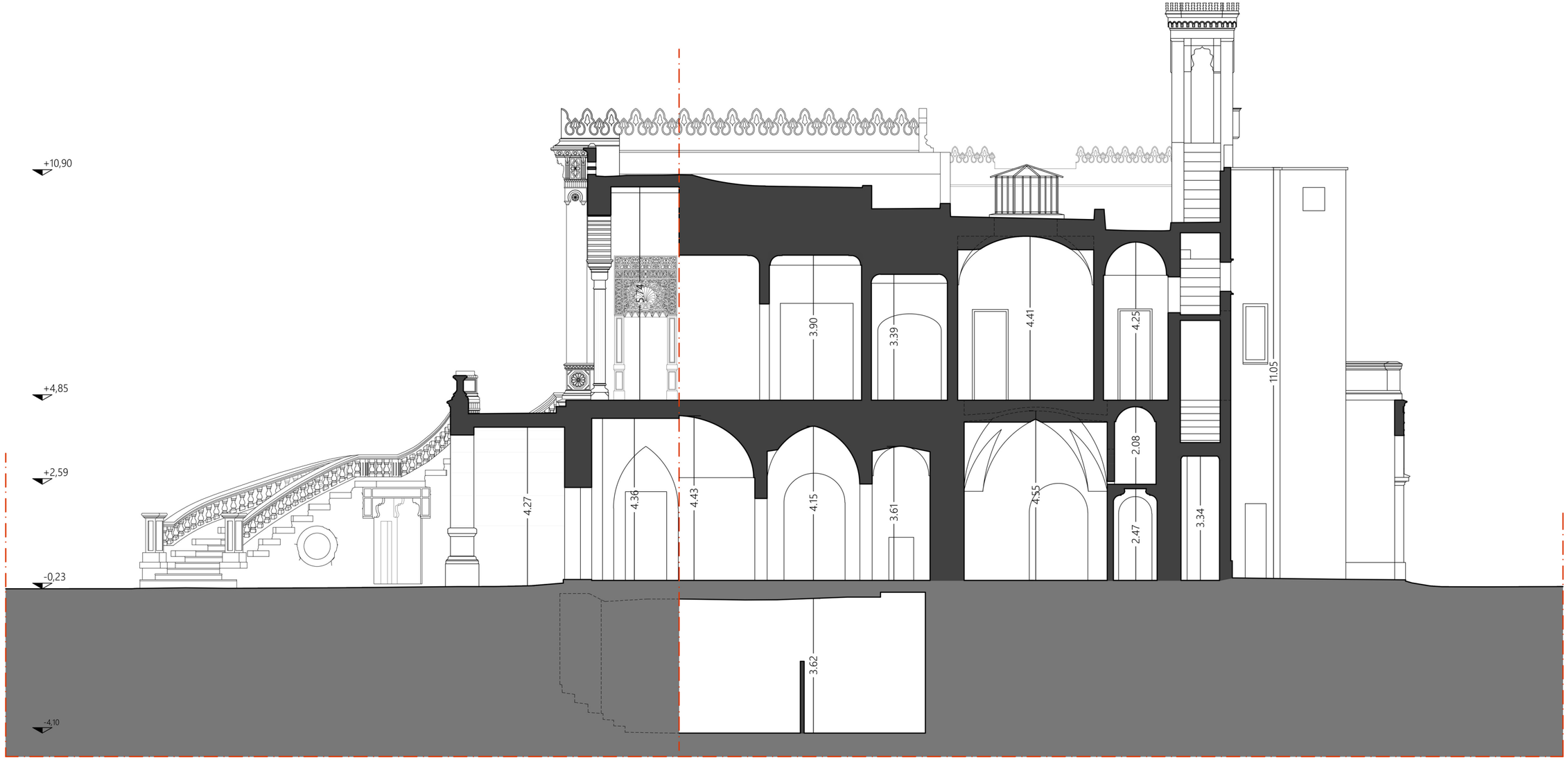
Allegato 5

Pianta Copertura. Scala 1:200



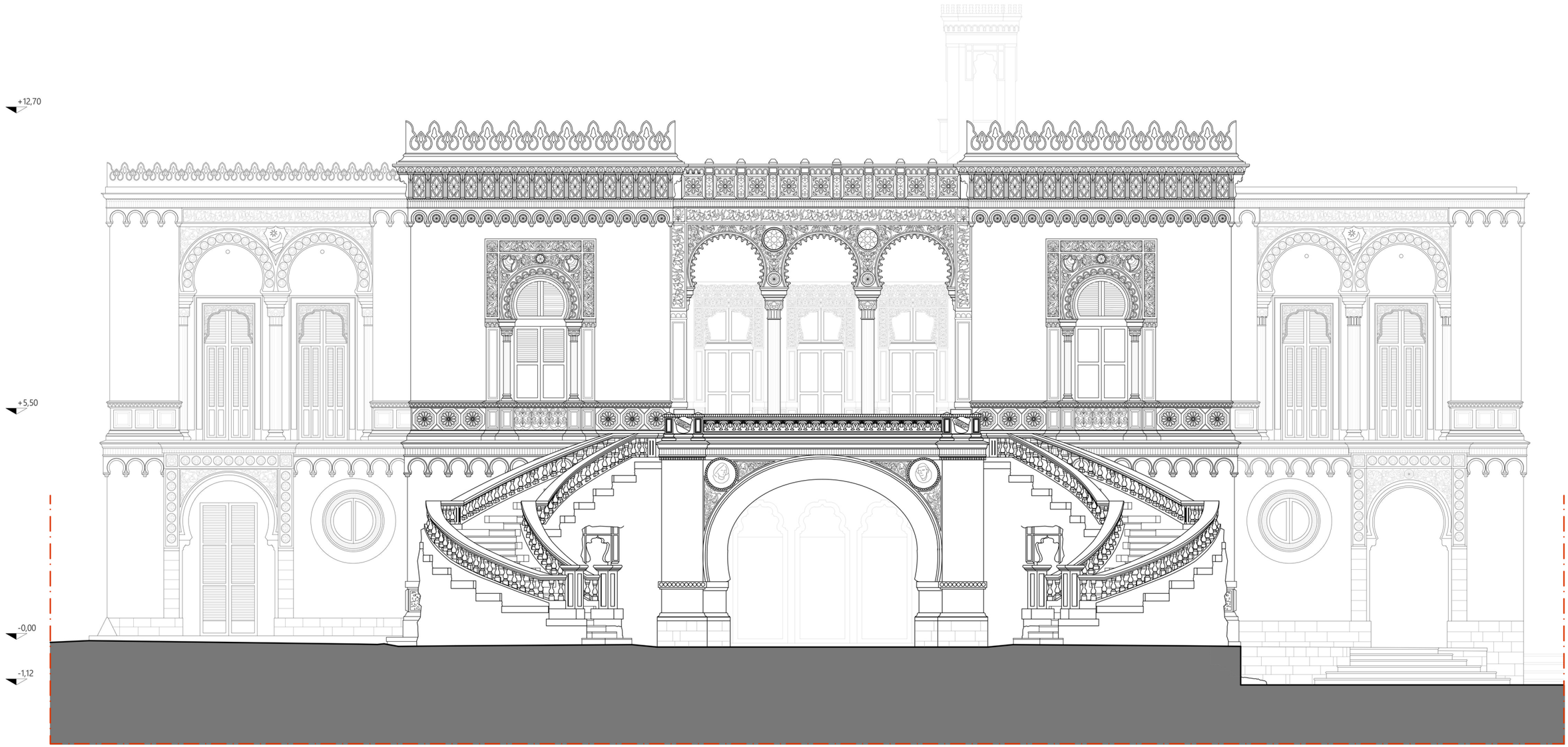
Allegato 6

Sezione AA. Scala 1:100



Allegato 7

Sezione BB. Scala 1:100

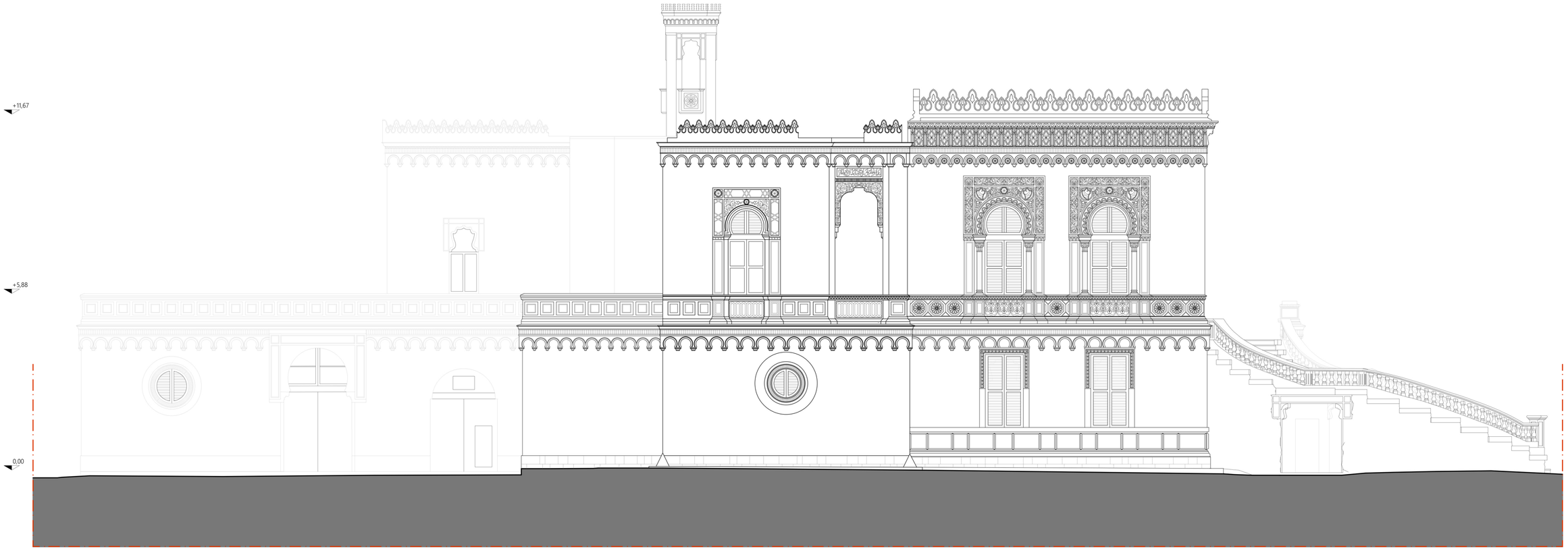


Allegato 8

Prospetto Ovest. Scala 1:100

Allegato 9

Prospetto Est. Scala 1:100



Allegato 10

Prospetto Nord. Scala 1:100

Allegato 11

Prospetto Sud. Scala 1:100

3.3 Modelli e riscontri.

Villa Himera rappresenta un vero e proprio campionario di soluzioni, tecniche edilizie e materiali in voga alla fine dell'Ottocento, a partire dal suo assetto distributivo fino ad arrivare ai suoi elementi strutturali e agli apparati decorativi in stile moresco. Tutte le parti che la compongono, sono frutto di un attento studio delle architetture lontane ma anche di quelle vicine, e abbinano conoscenze tramandate dalla tradizione locale a nuovi stimoli provenienti dai più eruditi trattatisti dell'epoca. Il tutto è stato poi chiaramente rielaborato e riadattato al caso specifico, perciò è possibile trovare delle differenze tra i modelli di riferimento e la loro applicazione: non è raro infatti imbattersi in elementi che sono concretamente differenti rispetto a quanto indicato nelle fonti letterarie, perché non bisogna dimenticare che – oltre alle necessità ed esigenze specifiche di ogni progetto – l'apporto personale del progettista gioca ancora un ruolo fondamentale nella definizione di queste architetture.

3.3.1 L'assetto tipologico e compositivo.

L'impianto a L di Villa Himera è sicuramente insolito, poiché lascia pensare che l'idea del progettista fosse di aggiungere una seconda ala sporgente speculare alla prima, così da creare il disegno di un edificio a C dotato di cortile che – anche se posto nella porzione retrostante e non antistante all'abitazione – risulta comunque usuale nelle case di campagna. In questo caso invece lo schema di riferimento potrebbe essere avvicinato a quello di un'ideale casa di campagna descritta da Viollet-Le-Duc[12]. Il testo[13] costituisce un vero e proprio manuale che guida il lettore nella costruzione di una grande residenza signorile, e contiene indicazioni teoriche circa la disposizione e grandezza degli ambienti ma anche pratiche sulle tecniche costruttive. Il celebre restauratore francese inizia indicando l'orientamento preferito per disporre i vari locali, e ovviamente predispone l'affaccio delle stanze principali laddove la vista risulti più gradevole; nel caso della Villa Himera, invece, l'intorno si presenta piacevole e libero in qualunque direzione data la presenza di suolo inedificato pressoché ovunque, e quindi l'esposizione degli ambienti è dettata dalla disposizione dell'antico blocco esistente. Un viale accompagna verso l'ingresso principale, dinanzi al quale si sviluppa una scalinata d'accesso: mentre però Viollet-Le-Duc ne progetta una lineare che dal viale conduca nel vestibolo al piano rialzato, Morrone pone l'ingresso alla villa sullo stesso piano del terreno, e progetta uno scalone esterno a tenaglia

[12] L'ipotesi è contenuta in Mantovano A, 1990, 'Aspetti dello stile moresco a Lecce e nel Salento', estratto da *Opus – Quaderno di storia dell'architettura e restauro*, n. 2, Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio", 1990, Chieti, p. 167

[13] Viollet-Le-Duc E E, 1871, *Storia d'una casa. Testo e disegni*. Milano: Carlo Simonetti Editore

che termina direttamente al piano superiore, seguito da un loggiato. L'imponente corpo scala non costituisce una novità, dal momento che anche nel Salento è un elemento largamente utilizzato già nelle ville di campagna Sei e Settecentesche; non bisogna dimenticare infatti che, nonostante non sia più così, questa villa è stata concepita come suburbana, e quindi si rifà per molti aspetti a questa tipologia già presente sul territorio. Nel suo sviluppo planimetrico, la residenza di Viollet-Le-Duc (fig. 1) è un edificio a L a più piani, con al piano rialzato gli ambienti principali nel blocco centrale – salotti, sala da pranzo e da biliardo, studio – e i vani di servizio lungo la manica sporgente – cucine, rimessa, scuderia; il primo piano invece è dedicato alle camere da letto e agli ambienti privati della famiglia, mentre non è presente una planimetria di massima per il secondo piano che, accennato all'interno di una sezione, pare contenga altre camere da letto.

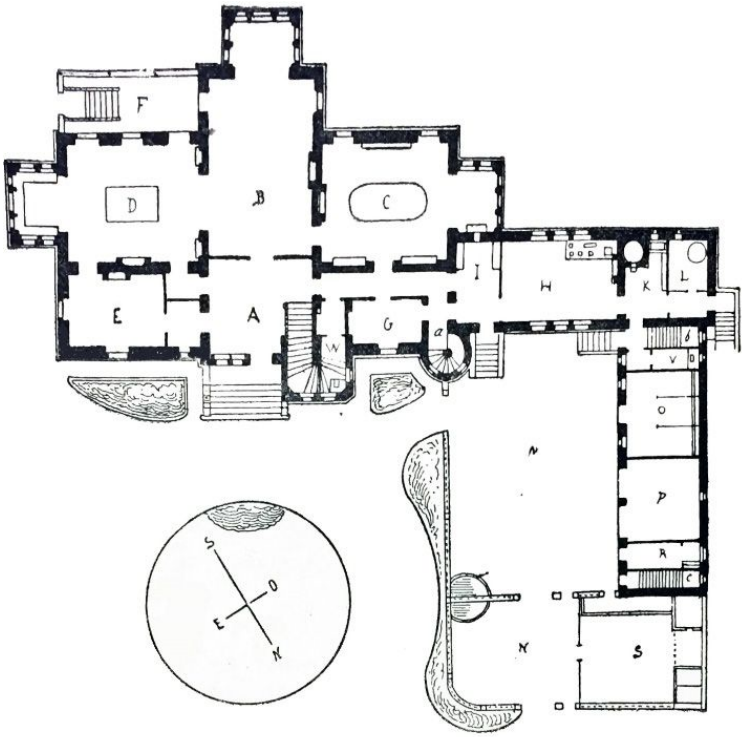


Fig. 1 – Pianta del piano terreno di un'ideale casa di campagna di Viollet-Le-Duc. In Viollet-Le-Duc E E, 1871, *Storia d'una casa. Testo e disegni.* Milano: Carlo Simonetti Editore

Il progetto di Morrone (fig. 2) muove proprio da questa base, ma se ne discosta per certi versi: innanzitutto la posizione della manica laterale è completamente ribaltata rispetto a quella del modello, che si sviluppa sul davanti, e si estende quindi sul retro dell'abitazione donando al prospetto principale una simmetria interrotta soltanto da un podio che consente l'ingresso alla zona destra, trovandosi su una porzione di terreno scosceso rispetto al resto.

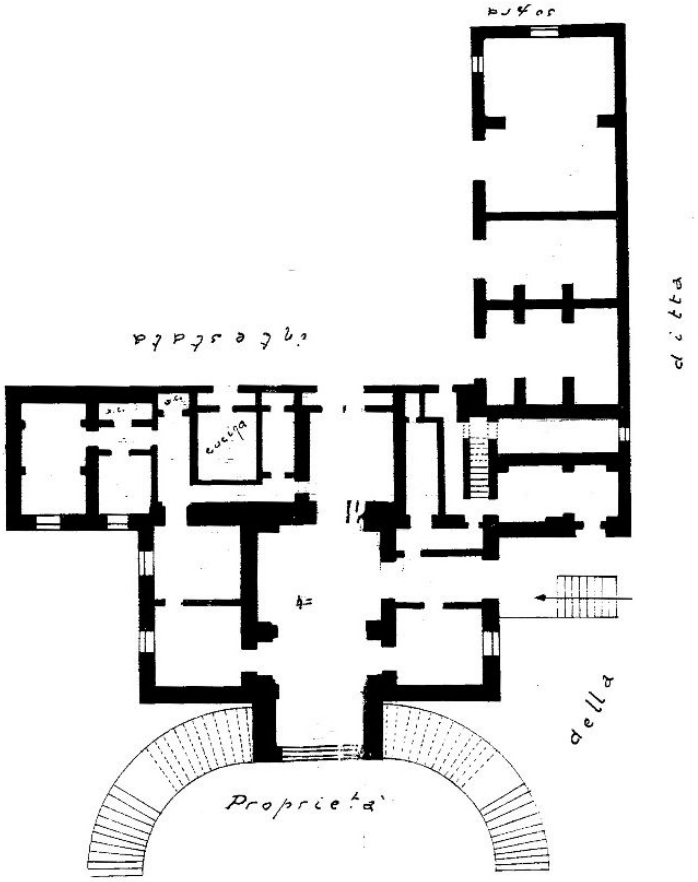


Fig. 2 – Pianta del piano terreno di Villa Himera. In Ministero delle Finanze, Direzione generale del catasto e dei servizi tecnici erariali, Comune di Lecce, Scheda n. 1966780

Analogamente al suo modello, Villa Himera presenta poi gli ambienti maggiori nel blocco centrale, mentre le due maniche ortogonali risultano più frammentate, con un maggior numero di stanze più piccole e di servizio alle quali talvolta l'accesso è consentito solo dall'esterno. È questo il caso della cucina, che è

posta in maniera tale da essere "a livello della sala da pranzo, ma senza comunicazione diretta con questa per evitare puzzo e rumore[14]", e dunque vi si accede solo da una porta esterna. In linea con quanto suggerito nel testo, oltre alle scale esterne "brucianti se splende il sole e sgradevolissime col vento e la pioggia[15]" è presente anche un blocco scala interno che consente l'accesso diretto alle camere private, senza passare dal salone centrale. I muri del primo piano, che devono costituire il prolungamento di quelli che salgono dal fondo, ne ricalcano il disegno complessivo solo in parte, poiché un lungo terrazzo prende il posto della manica sporgente, rendendo il volume chiuso più compatto. La copertura è piana, dato il clima mite tipico della zona, e completamente calpestabile, e vi si accede attraverso il prolungamento del vano scala interno. In entrambe le costruzioni sono poi presenti delle cantine seminterrate.

Se dunque sull'"igiene della casa" sono presenti delle analogie, più lampanti sono invece le differenze nell'alzato tra la villa leccese e il modello proposto dal francese. Mentre infatti quest'ultimo disegna una sorta di castello neogotico sviluppato in senso verticale con tetti a falde molto inclinate e torrette cilindriche, in Villa Himera caratteri distintivi sono l'orizzontalità e lo stile moresco.

[14] Ibidem, p. 22
[15] Ibidem, p. 28

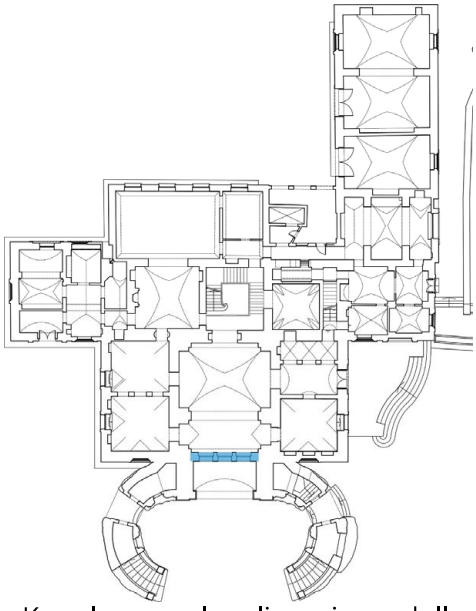
3.3.2 Gli elementi strutturali.

Analizzando la villa dal punto di vista costruttivo, non si segnalano tecnologie particolari per quanto riguarda le strutture di fondazione, le pareti di elevazione e gli orizzontamenti.

Fondazioni.

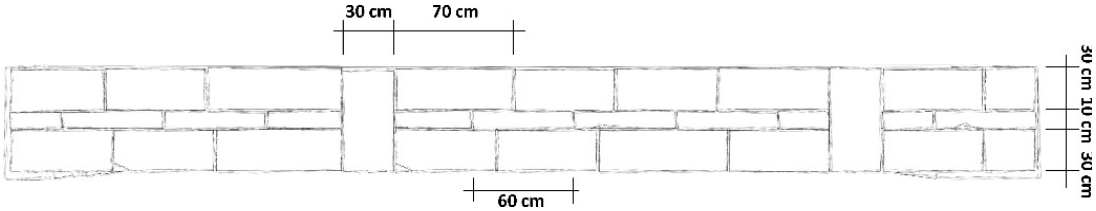
Le fondazioni sono realizzate prevalentemente in blocchi di pietra leccese e in parte di tufo, con una lunghezza di circa 60 cm, e sezione variabile. Le porzioni di fondazione visionate mostrano un apparecchio realizzato con pietre prevalentemente disposte di fascia (ortostati), collocate su tre allineamenti per ogni filare, con sporadici elementi disposti di punta (diatoni). Inoltre, le pietre disposte negli allineamenti esterni hanno dimensioni 25x30x60 cm oppure 30x30x60 cm, mentre in quello intermedio i blocchi sono più piccoli con sezione 25x10 cm. Scendono nel terreno per una profondità di 100/150 cm; come da prassi, non è presente malta tra un blocco e l'altro per via della scarsa aderenza del materiale tufaceo, e i vuoti sono riempiti con pietrame (scheda 1). Si tratta di fondazioni continue che costituiscono una maglia reticolare e ricalcano esattamente l'andamento dei muri portanti.

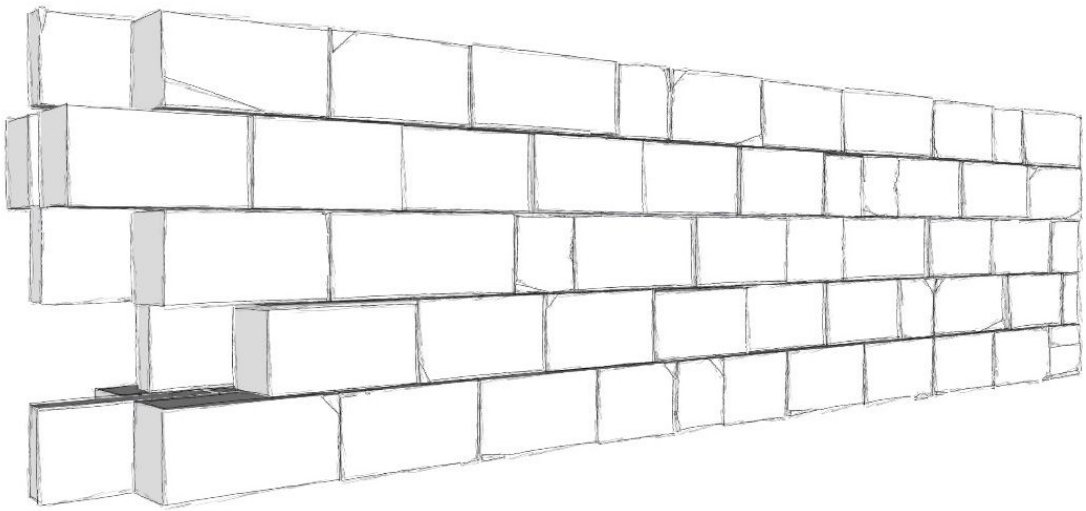
Scheda 1 - Fondazioni



Keyplan con localizzazione della fondazione analizzata

Strutture di fondazione visibili in seguito alla demolizione dei solai





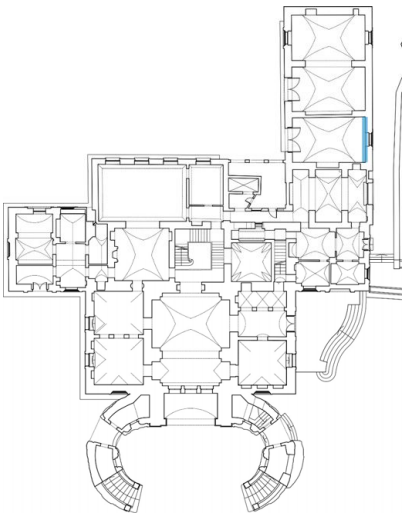
Modello di fondazione con disposizione dei conci

Murature.

Allo stesso modo, anche le murature sono miste, realizzate in blocchi di pietra leccese e porzioni in tufo con lunghezza di 55 o 60 cm e sezione 25x25 cm o 25x30 cm. In particolare, le murature collocate nel blocco principale della costruzione sono prevalentemente in pietra leccese, mentre quelle delle maniche laterali sono costruite in pietra leccese per i primi 2 o 3 filari, e in tufo nelle parti superiori (scheda 2). Nonostante i materiali utilizzati siano pressoché gli stessi, mentre le fondazioni sono composte da pietrame lavorato – ovvero con pietre grossolanamente squadrate – le murature sono realizzate in pietra concia, cioè con blocchi più precisi e regolari[16].

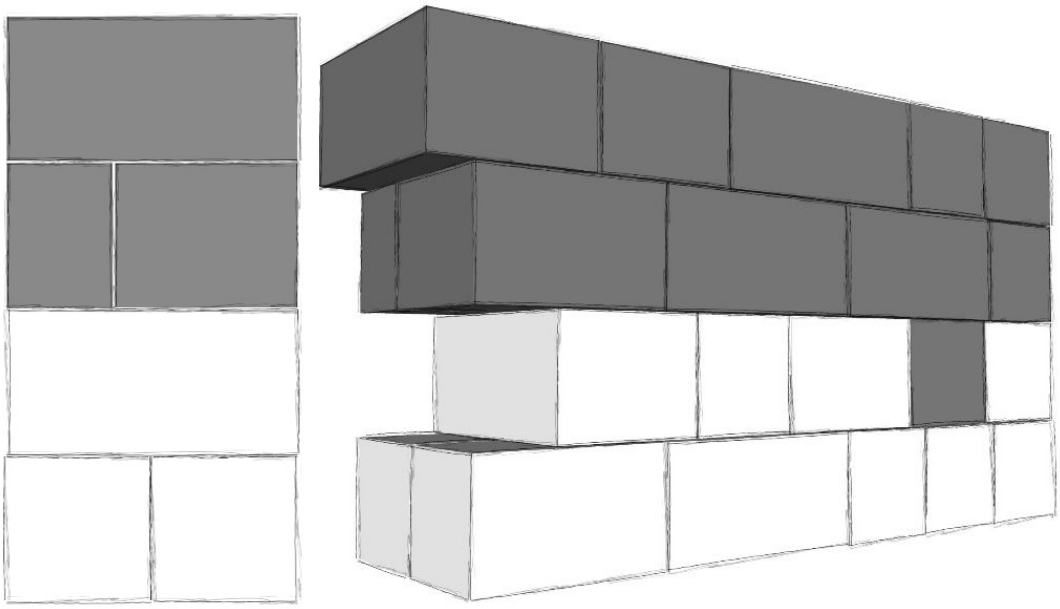
[16] Chevalley G, 1924, *Elementi di tecnica dell'architettura. Materiali da costruzione e grosse strutture.* Torino: Carlo Pasta – Libraio Editore, p. 105

Scheda 2 – Parete realizzata in pietra leccese e tufo



Keyplan con localizzazione della parete al piano terra

Parete in pietra leccese e tufo



Modello di parete con filari in pietra leccese (in bianco) e tufo (in grigio)

La loro disposizione cambia in base allo spessore del muro e alla sua tipologia:

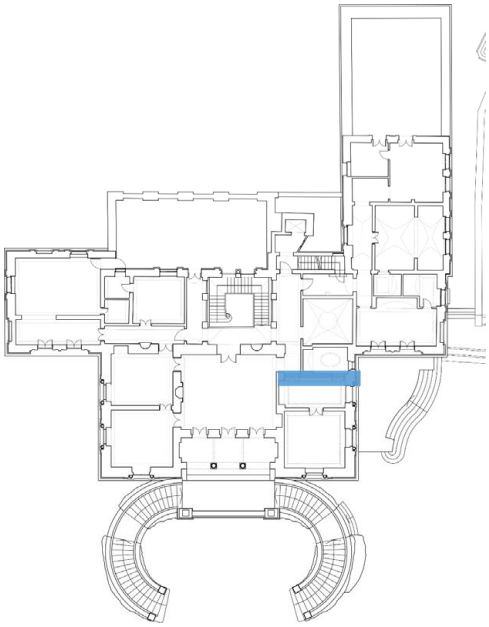
- Nel caso di tramezzi interni, si trovano muri ad una testa in cui si possono alternare conci in pietra leccese ad alcuni in tufo (scheda 3).

- I muri portanti sono prevalentemente di pietra leccese e con disposizione a blocco, con un filare di conci diatoni, di punta, e uno di ortostati, di fascia (scheda 4); inoltre, "come è naturale, la dimensione più grande del blocco è sempre disposta in orizzontale, ma quella intermedia, contrariamente alle regole costruttive riportate nei manuali 'colti', è sempre verticale[17]".

- Rispetto a quelli del primo piano, poi, al piano terra i muri sono leggermente più spessi; inoltre, in seguito a recenti lavori di ristrutturazione ma anche dal confronto tra le piante originarie e quelle attuali, si è potuto vedere come nel tempo altri filari di conci siano stati addossati, senza essere ammorsati, alle pareti originarie, contribuendo ad inspessire ulteriormente l'elemento murario (scheda 5). Non si conosce il motivo per il quale sia stato eseguito questo intervento – se per consolidare la struttura in seguito a problemi statici o altro – ma questo, nel caso di ambienti principali come il salone centrale, ha provocato la copertura dei dipinti originali presenti sulle pareti.

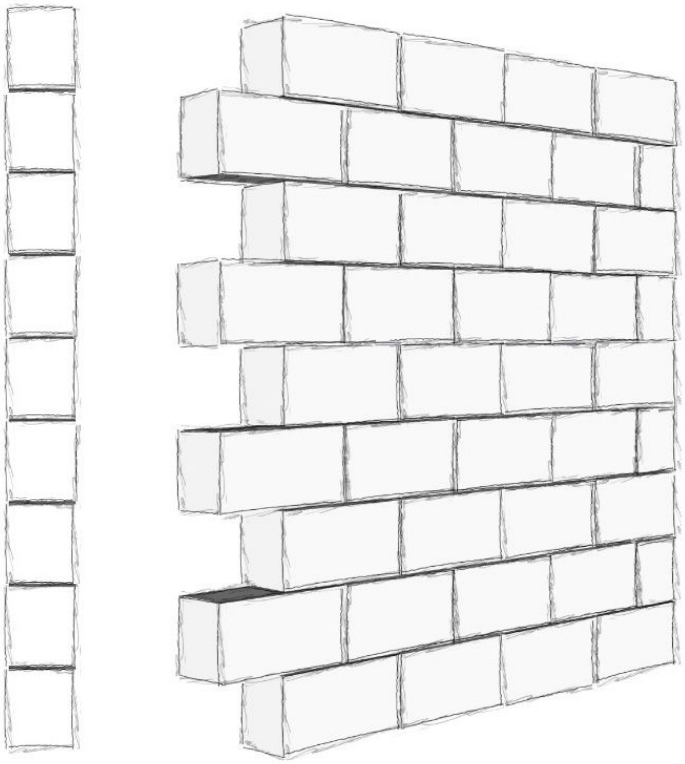
[17] Giuffrè A, 2010, 'Restaurare le Case dei Sassi', in Carocci C F, Tocci C (a cura di), Giuffrè A, *Leggendo il libro delle antiche architetture. Aspetti statici del restauro. Saggi 1985-1997.* Roma: Gangemi Editore, p. 131

Scheda 3 – Muratura ad una testa



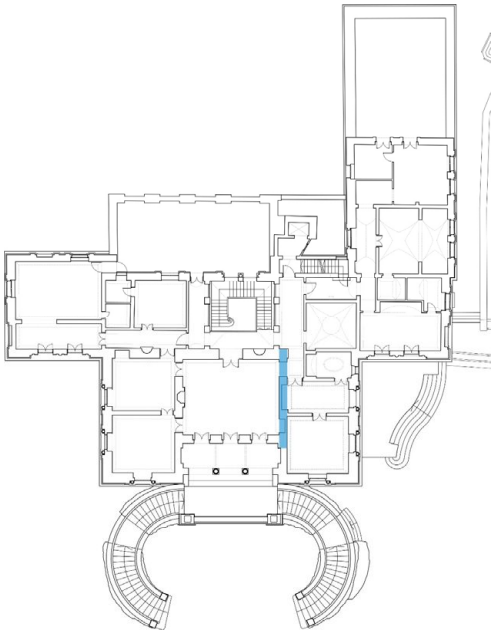
Keyplan con localizzazione muratura ad una testa al primo piano

Muratura ad una testa



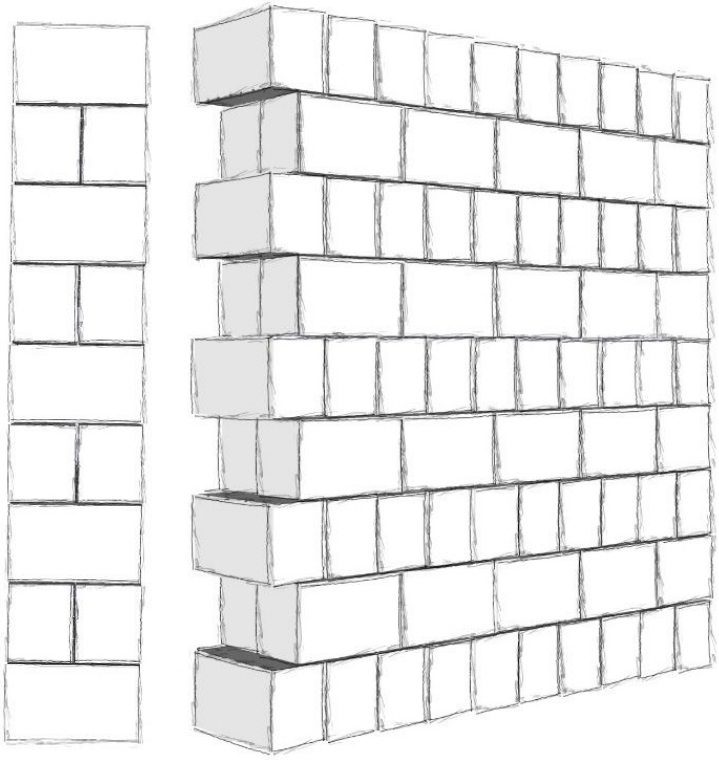
Modello di muratura ad una testa

Scheda 4 – Muratura a due teste



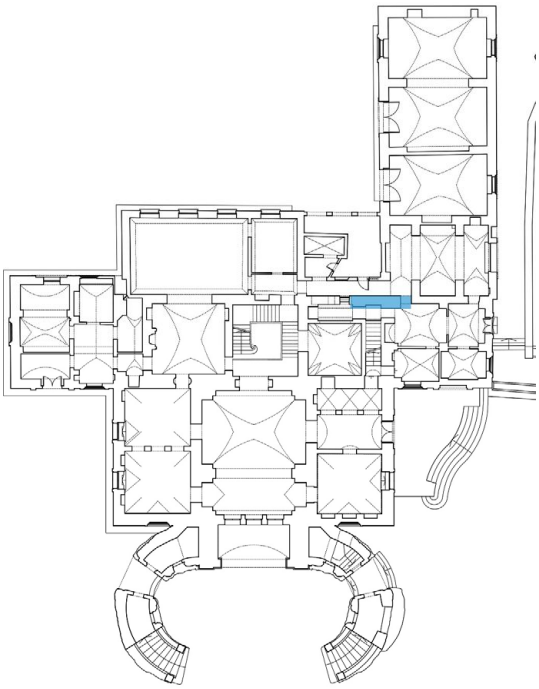
Keyplan con localizzazione muratura a due teste al primo piano

Muratura a due teste



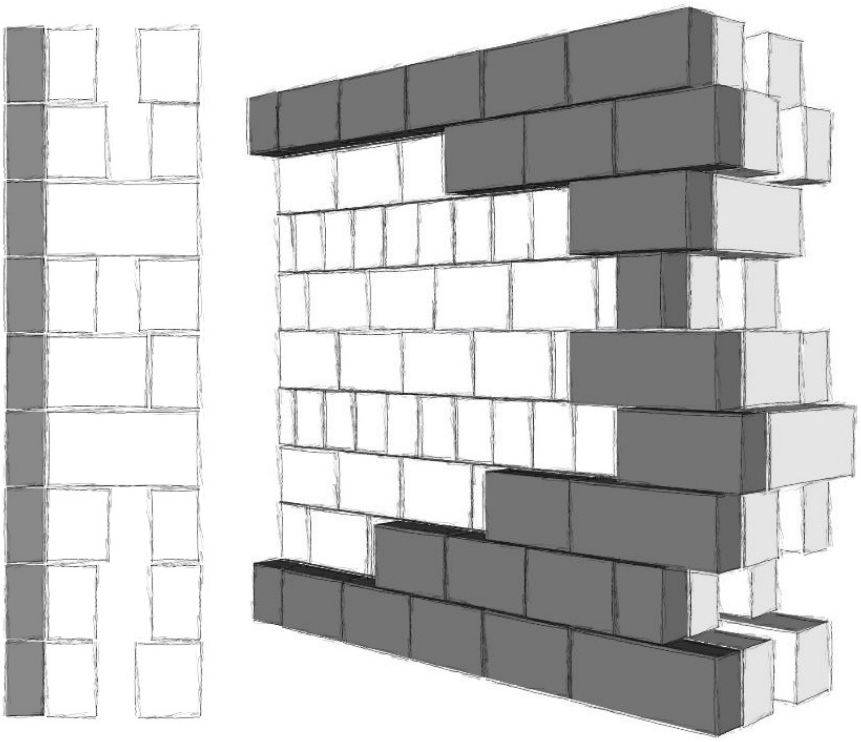
Modello di muratura a due teste con disposizione a blocco

Scheda 5 – Muratura inspessita



+Keyplan con localizzazione muratura inspessita al piano terra

Muratura inspessita



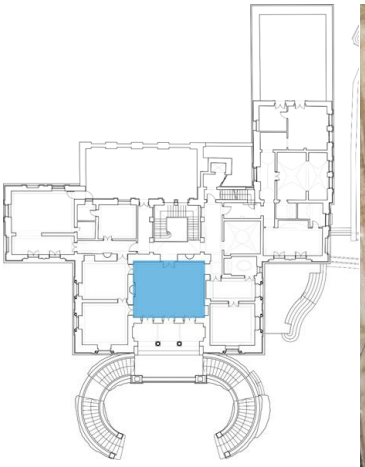
Modello di parete (in bianco) con aggiunta successiva di uno strato (in grigio)

Solai.

Gli stessi materiali si ritrovano anche negli orizzontamenti, laddove non siano presenti delle volte. In particolare, il solaio di copertura del salone al primo piano (scheda 6) è realizzato con travetti di ferro a doppia T e blocchi interposti in tufo, ideali per la loro leggerezza. Se da un lato risulta immediato misurare la base dei travetti, lo stesso non si può dire per le restanti dimensioni; esse vengono ricavate da una tabella facente riferimento alle "Travi a I delle ferriere Creusot[18]". Sopra a questi, uno strato di allettamento è realizzato con tufina, che altro non è se non tufo ridotto in polvere, sul quale poi sono poste le "chianche" di pietra per la copertura. Non è presente alcun sistema di isolamento, acustico o termico, né per i solai a terra e di copertura né tantomeno per le murature esterne.

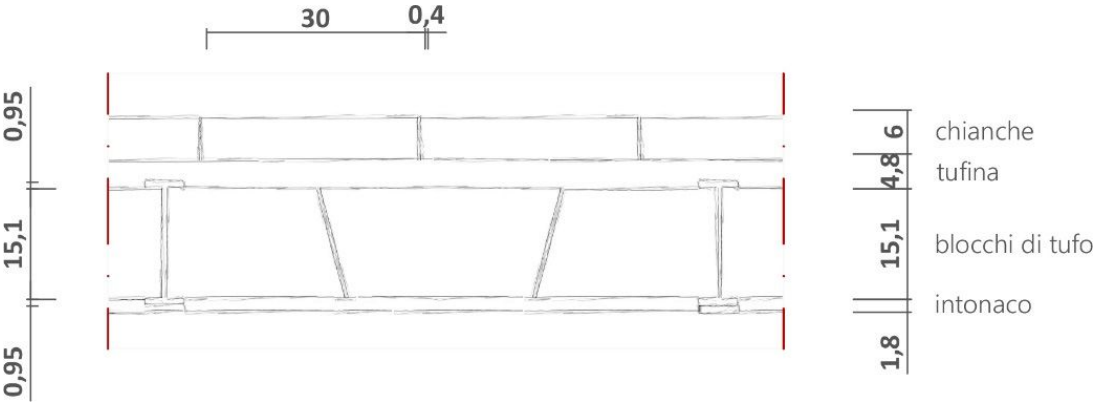
[18] La tabella è riportata in Gelati C, 1899, *Nozioni pratiche ed artistiche di architettura*. Torino: Tip. Lit. Camilla e Bertolero di Natale Bertolero Editore, p. 214

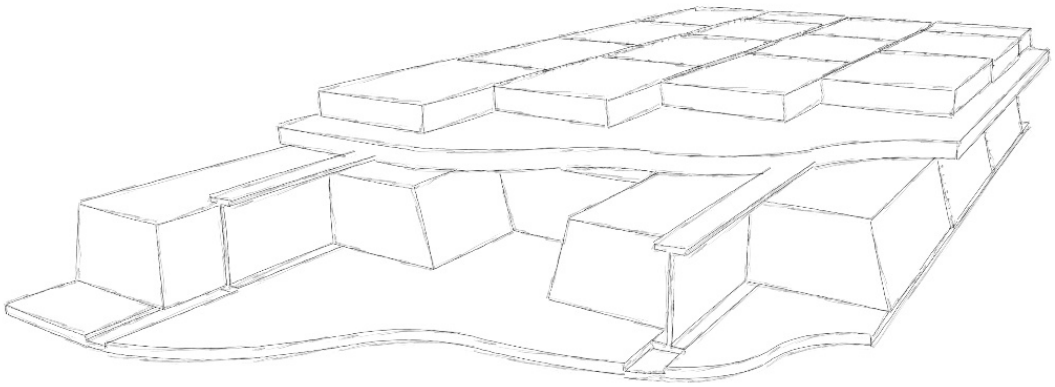
Scheda 6 – Solaio di copertura del primo piano



Keyplan con localizzazione del solaio al primo piano

Intradosso del solaio



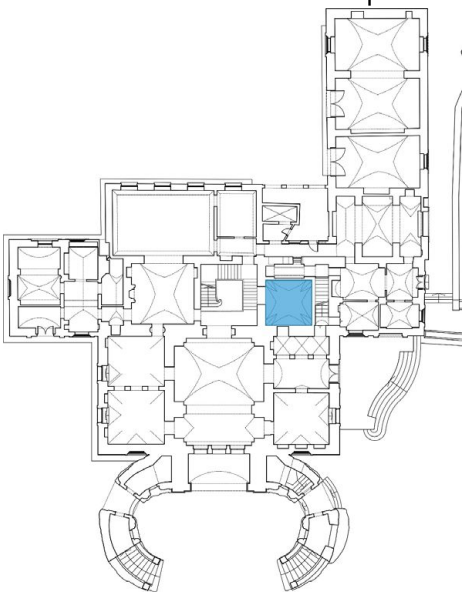


Modello di solaio con stratigrafia ed orditura

Volte.

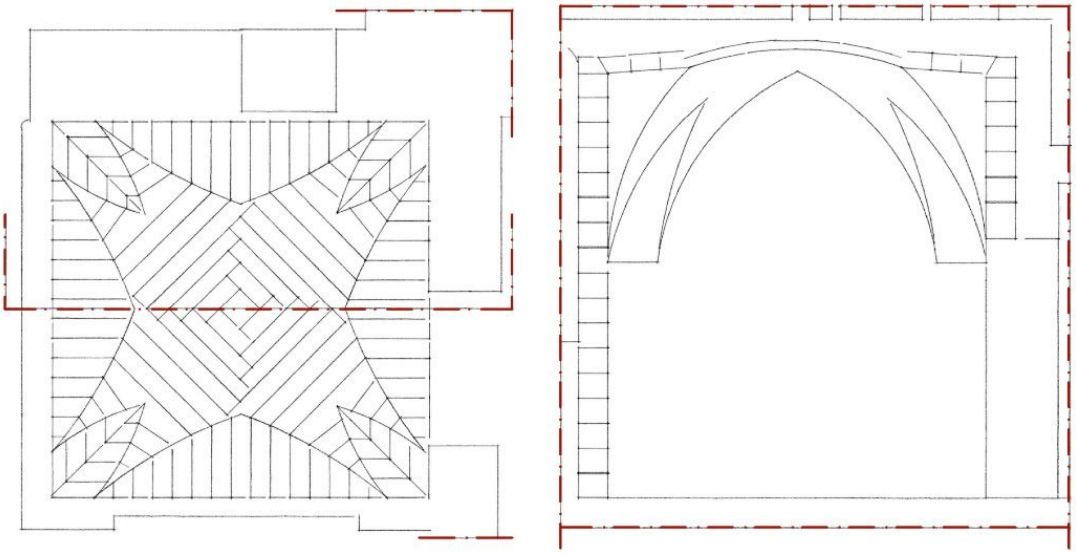
All'interno della villa gli ambienti voltati sono numerosi e collocati per la maggior parte al piano terra. Le tipologie di volte riscontrate sono per la maggior parte quelle tipicamente leccesi, ovvero a spigoli ed in un caso soltanto a squadro; in pochi casi sono presenti anche delle volte a botte. Considerata la modesta entità di carichi che esse comportano, la prima tipologia di volte è generalmente più frequente nei piani superiori degli edifici mentre la seconda nei piani terreni; nel caso preso in esame però ciò non sempre avviene: infatti, se è vero che l'unica volta a squadro della costruzione è situata proprio al piano terra (scheda 7), è anche vero che qui gli ambienti restanti sono quasi tutti coperti da volte a spigolo (scheda 8), mentre al primo piano se ne contano soltanto tre. Il resto delle stanze, seppur coperte da solai piani, nell'intradosso mostrano gli angoli smussati.

Scheda 7 – Volta a squadro



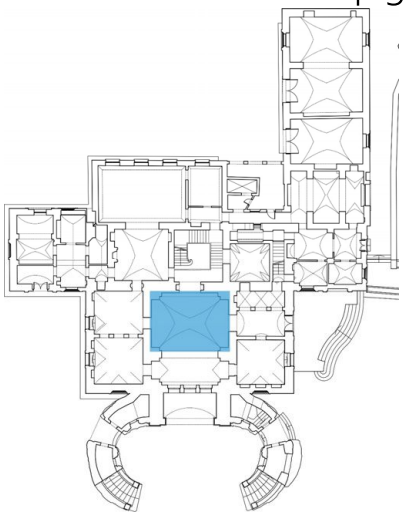
Keyplan con localizzazione dell'unica volta a squadro al piano terra

Il cappuccio della volta a squadro



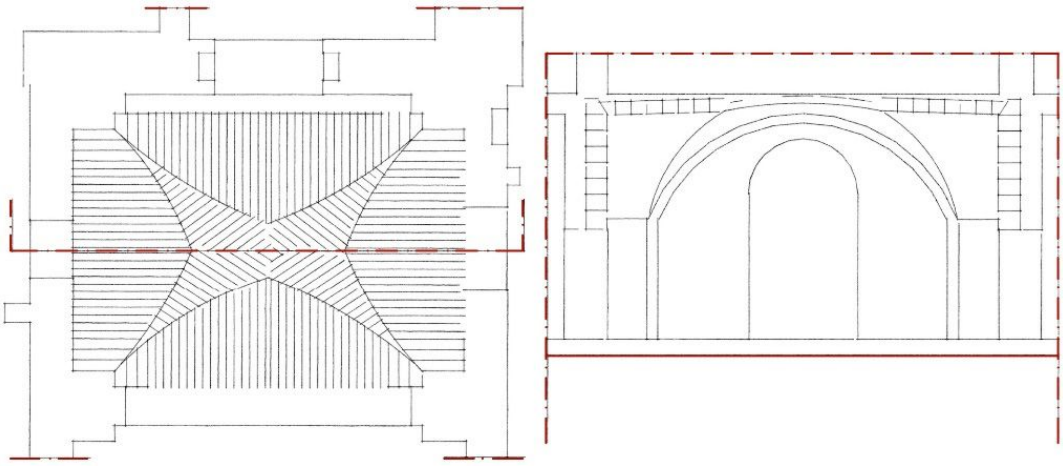
Pianta e sezione con disposizione dei conci

Scheda 8 – Volta a spigolo



Keyplan con localizzazione della volta a spigolo al piano terra

Volta a spigolo del salone



Pianta e sezione con disposizione dei conci

Si nota comunque che – pur non avendone chiara indicazione nelle piante del 1939 e del 1985 – gli ambienti con copertura voltata fanno parte soprattutto del nucleo originario della costruzione (fig. 1), e ciò farebbe supporre che le volte siano tutte di fine Ottocento.

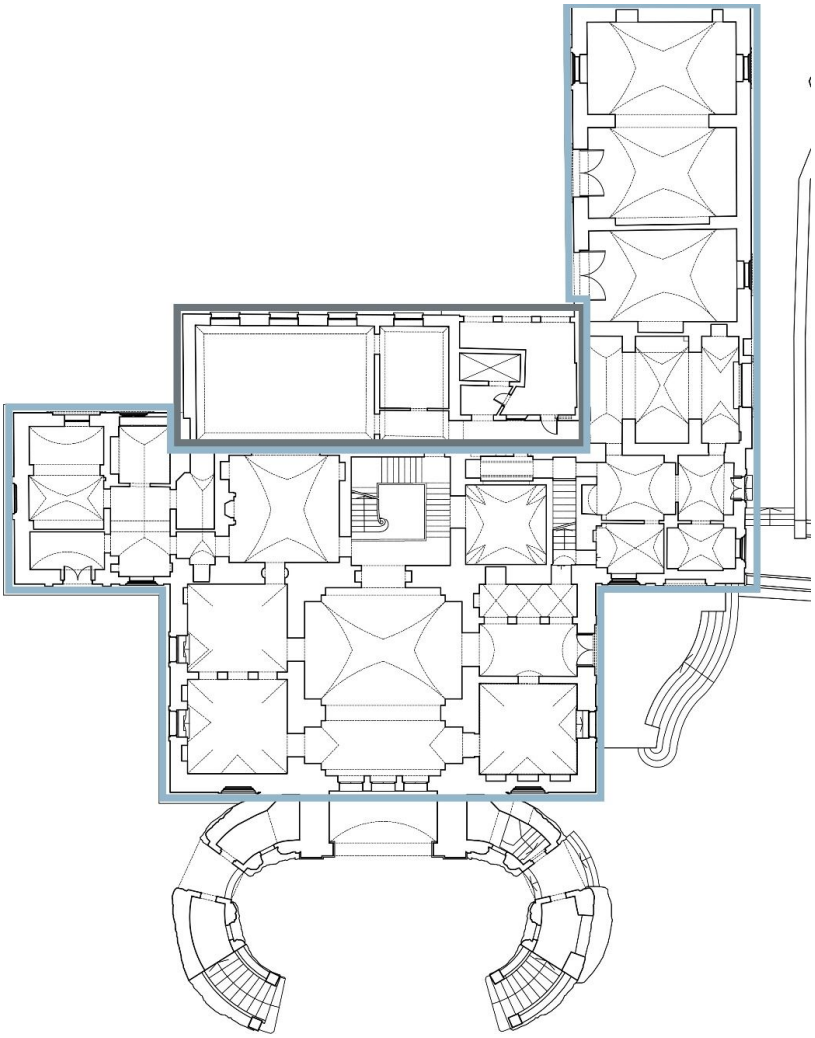
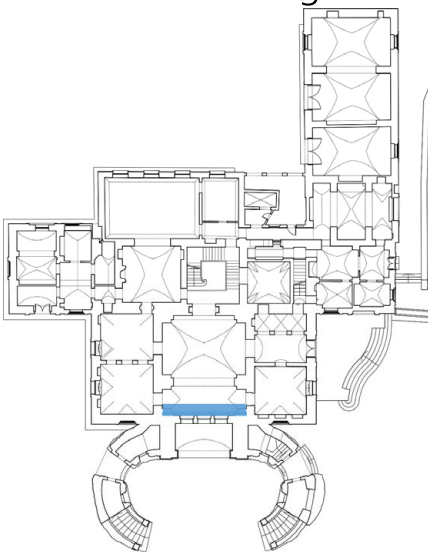


Fig. 1 – In azzurro è evidenziato il nucleo originale della villa con le volte leccesi, in grigio le porzioni aggiunte.

Bisogna però anche osservare che l'articolazione interna degli ambienti è stata modificata nel corso del tempo, e in alcuni casi le stanze oggi voltate presentavano in origine dei tramezzi interni che indicherebbero un frazionamento della volta in più stanze. Risulta quindi difficile stabilire con certezza quando queste volte siano

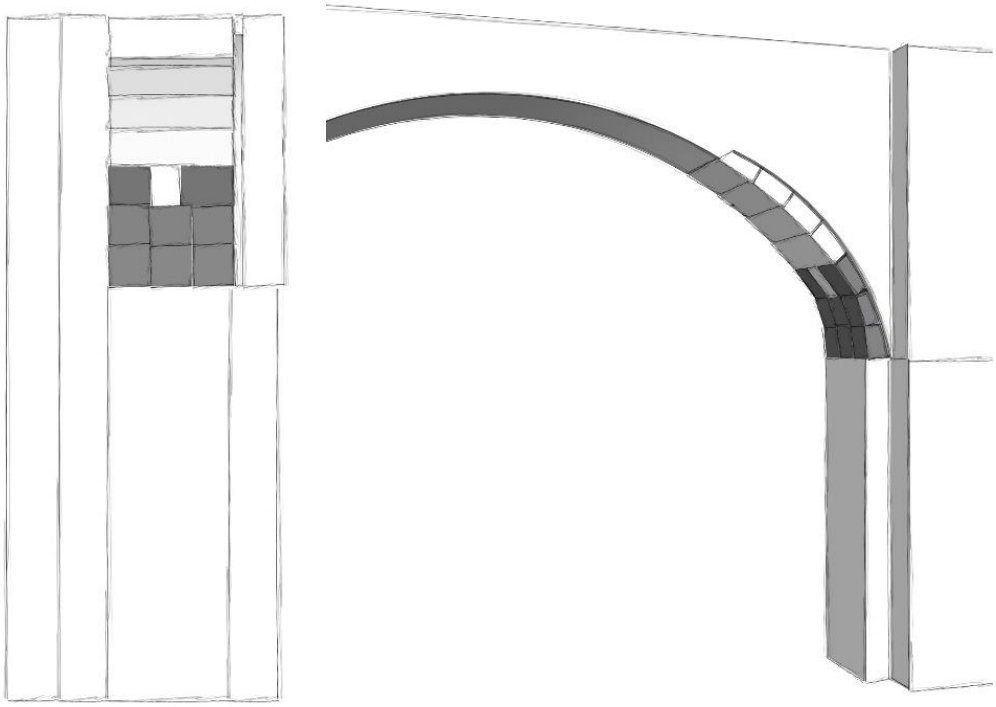
state costruite, e se appartengano o meno tutte allo stesso periodo, anche perché non si segnalano accorgimenti o tecniche che le riconducano ad un momento particolare piuttosto che ad un altro, poiché la tradizione di questo tipo di strutture è rimasta pressoché invariata nel corso del tempo.
Ciò che si può analizzare è la loro composizione, ed operare un confronto con quanto prescritto dalle fonti letterarie; laddove l'intonaco manca o è stato scrostato, si possono vedere con chiarezza materiali e orditura.
I piedritti, ad esempio, sono ben visibili nel salone principale al piano terra, dove mostrano nella grande maggioranza dei casi blocchi squadrati di pietra leccese; l'altezza dei blocchi è di 25 cm, mentre la loro lunghezza varia da 55 cm a 60 cm. Dal momento che il peso della struttura grava su questi pilastri e non sulle murature, queste ultime non hanno bisogno di grandi spessori, e diverso è anche il materiale con il quale sono realizzate, prevalentemente tufo – a meno che non si tratti di murature portanti. Al termine dei piedritti, il dente segna l'inizio delle appese, i cui conci sono di norma anch'essi in pietra leccese. Riguardo gli archi generatori e le unghie, il materiale prevalentemente utilizzato è il tufo (scheda 9), che ha caratteristiche di leggerezza maggiori della pietra leccese; la disposizione dei blocchi è quella consueta, con il lato lungo perpendicolare rispetto alla curva direttrice.

Scheda 9 – Arco generatore della volta



Keyplan con localizzazione dell'arco generatore

L'arco con i primi tre filari in pietra leccese e i restanti in tufo



Modello di arco con i primi filari in pietra leccese (in grigio) e i restanti in tufo

Data la difficoltà pratica nella misurazione della larghezza dei conci, essa si è ricavata con la formula utilizzata per il calcolo della sporgenza dell'unghia[19], che invece è nota.
Per farlo, si prende in considerazione una delle volte presenti nell'ala laterale della villa (scheda 10), sempre al piano terra (si sceglie questo ambiente perché sono più facilmente individuabili i filari di conci). Qui la sporgenza S dell'unghia è di 136 cm, mentre la corda C misura 510 cm; dal momento che secondo la formula

$$S = \frac{C}{2} \times \frac{10}{20} = \frac{C}{4}$$

la sporgenza corrisponde alla quarta parte della corda in presenza di blocchi larghi 20 cm, e che

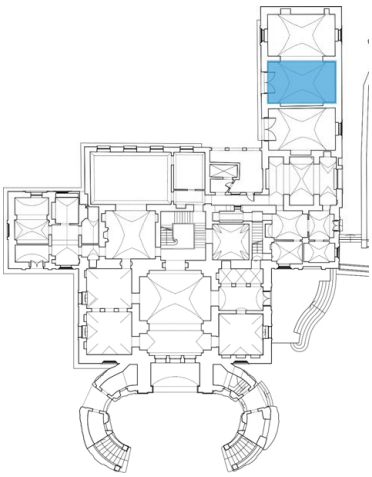
$$\frac{510}{4} = 127{,}5 \approx 136$$

si deduce con una buona approssimazione che siano stati utilizzati proprio blocchi di queste dimensioni, leggermente più piccoli rispetto a quelli utilizzati per la costruzione dei piedritti.

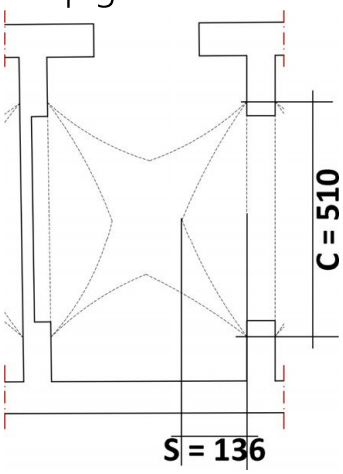
Al termine delle unghie, come quasi sempre avviene, un "capo allegro" rialza leggermente il piano di imposta della calotta. I blocchi che la compongono sono concepiti in maniera da essere ancora più leggeri, e dunque hanno dimensioni minori rispetto al resto della struttura: in particolare, la loro altezza – che non è stata direttamente rilevata ma che è stata dedotta dai possibili spessori dei solai – tende progressivamente a diminuire man mano che ci si avvicina al punto più alto, per il quale si ipotizzano spessori di 10-15 cm.

[19] Vedi supra, cap. 2.2.2

Scheda 10 – Dimensionamento volta a spigolo



Keyplan con localizzazione della volta al piano terra



Indicazione di corda C e sporgenza S

Ricostruzione fotografica dell'intradosso della volta a spigolo

Bucature.

In Villa Himera, le aperture sono corredate da tutta una serie di decorazioni che – quasi al pari di qualunque struttura portante – costituiscono un corpo a sé stante. Prendendo in esame, ad esempio, i vani delle finestre, si può notare che mentre dall'esterno sono articolati da geometrie diverse[20], all'interno non ricalcano le stesse forme e sono semplicemente rettangolari (fig. 2).

Fig. 2 – Vano di una delle finestre al primo piano, lineare all'interno e circolare all'esterno

Ciò avviene perché il sistema che comprende gli archi e le decorazioni annesse, pur essendo costruito in contemporanea, è completamente staccato dal resto della parete. Per la creazione di

[20] Vedi infra, cap. 3.3.3

colonnine, pilastrini, cornici e archi, i singoli conci vengono modellati singolarmente e successivamente assemblati a terra, per realizzare le centine che serviranno alla definitiva messa in opera. Queste centine sono come quelle utilizzate per la costruzione delle volte, ovvero formate da assi di legno spesse 3 o 4 cm, sagomate con il profilo dell'arco (fig. 3).

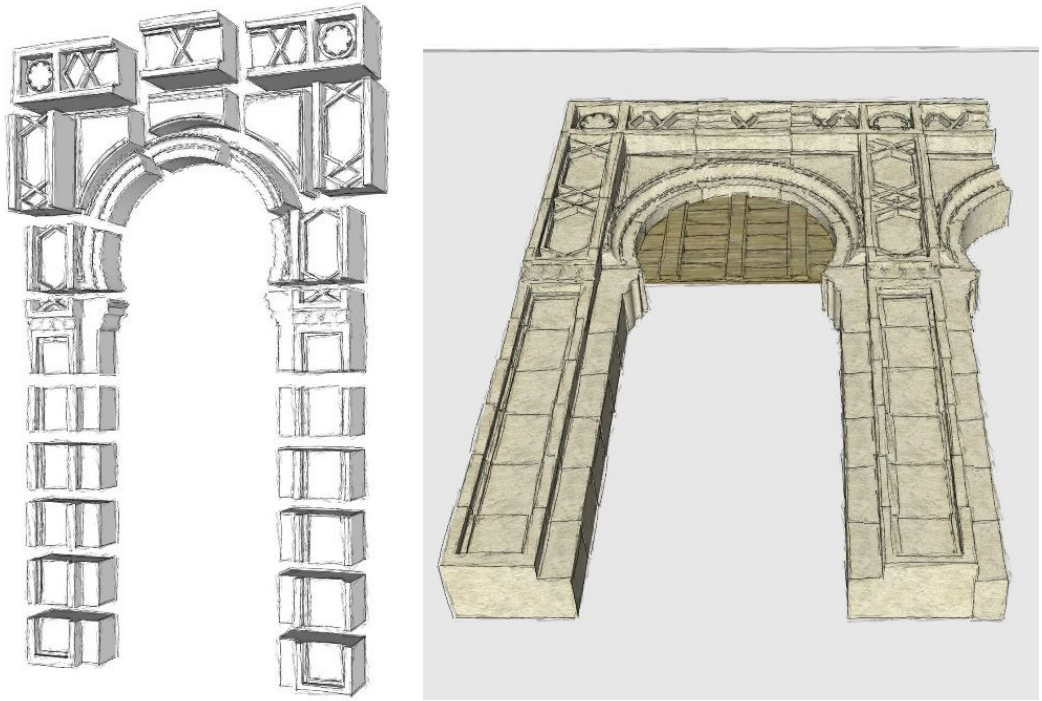


Fig. 3 – Fase 1. Intaglio dei blocchi; assemblaggio a terra con centina

A questo punto ci si sposta sulla muratura, nella quale bisogna ancora realizzare il vano destinato ad accogliere la struttura appena realizzata. I due apparati crescono insieme: i blocchi dell'arco sono assemblati pezzo per pezzo con l'ausilio della centina, e mano a mano che questi si posizionano, vengono collocati intorno anche i conci costituenti la muratura, in modo che il sistema risulti ben connesso. Infatti, come il resto delle costruzioni in pietra leccese, anche in questo caso la statica del sistema si basa

sul mutuo contrasto dei suoi elementi, che risultano soggetti a compressione e ammorsati all'interno del muro (fig. 4).

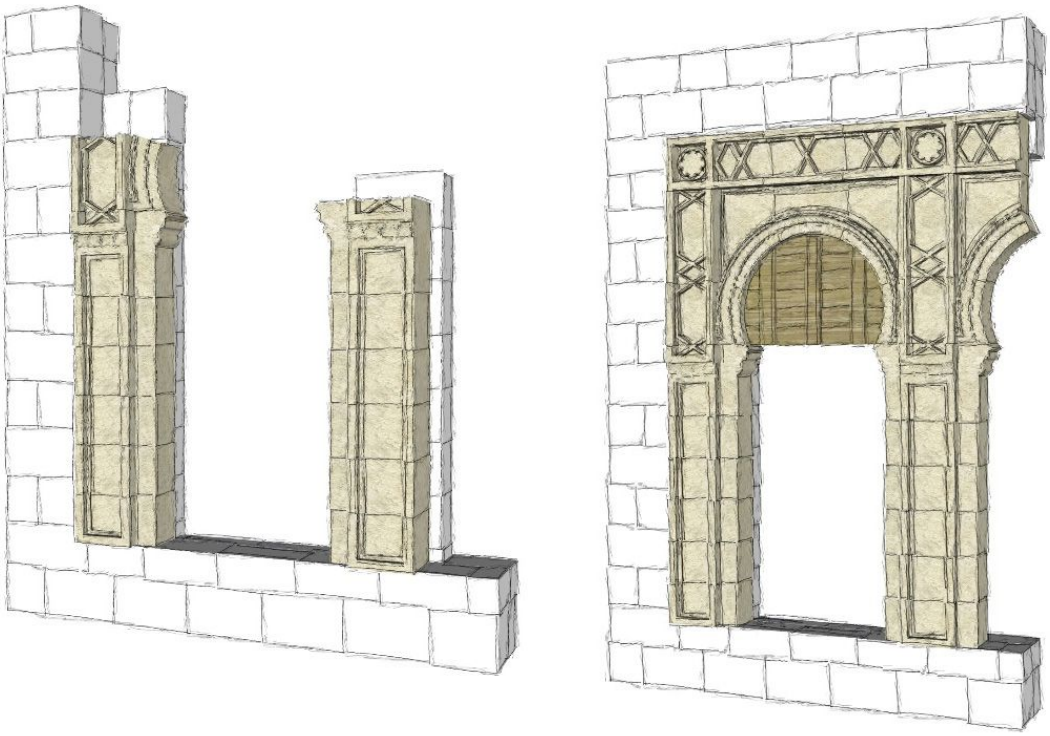
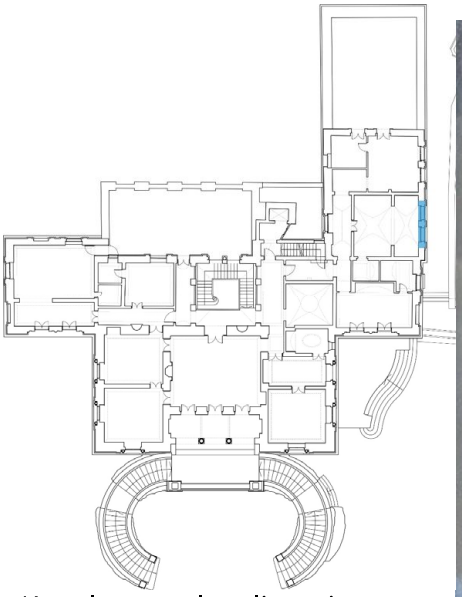


Fig. 4 – Fase 2. Costruzione contemporanea del muro e della struttura

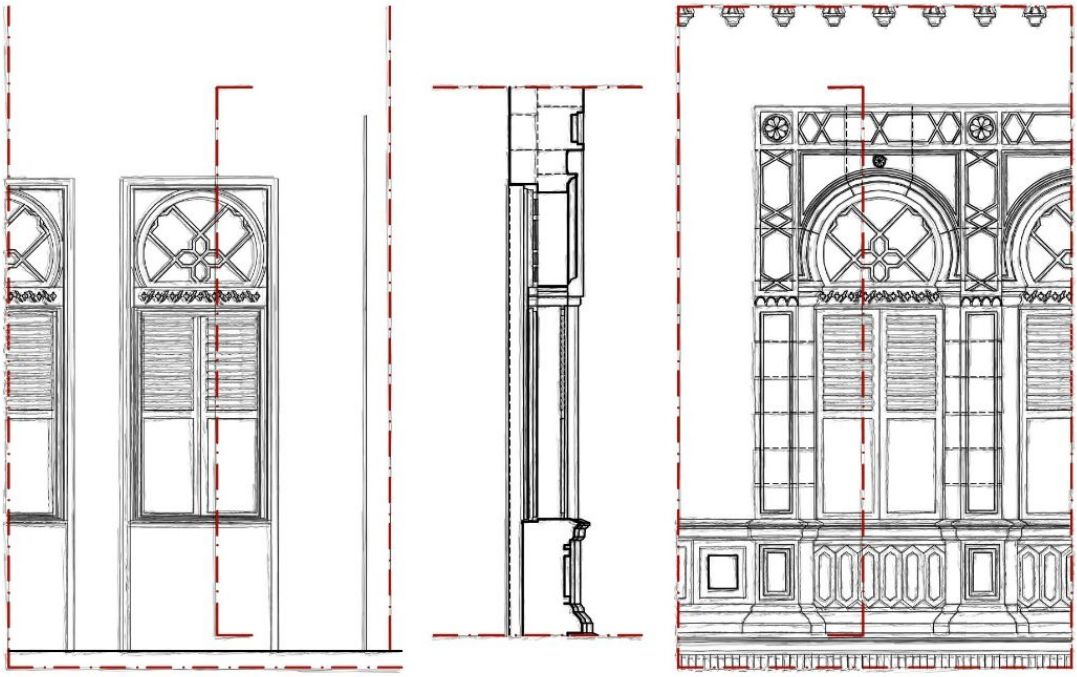
Posato il concio di chiave ed eliminata la cassaforma, resta la struttura sulla quale poi sarà montato l'infisso (scheda 11).

Scheda 11 – Vano della finestra



Keyplan con localizzazione delle bucature al primo piano

Vano finestra con infisso



Interno

Esterno

Prospetti e sezione della struttura con l'infisso

3.3.3 Gli apparati decorativi.

Se è vero che tutti gli intagli, i pannelli e le decorazioni sono stati realizzati utilizzando i materiali locali, bisogna sottolineare che la loro ispirazione è tutt'altro che tradizionale, poiché richiama gli edifici ed i principi dello stile moresco.

Arabeschi.

È stata precedentemente illustrata l'importanza della geometria e degli intrecci di forme all'interno di quest'arte ornamentale[21]. Anche sulle superfici della villa e in alcuni suoi elementi vengono ripresi gli stessi principi che governano la decorazione moresca, e in alcuni casi si è ricorsi esattamente alle stesse forme. È il caso della ringhiera in ferro che originariamente accompagnava lo scalone d'ingresso (fig. 1): essa riprendeva in maniera più semplificata un motivo riportato all'interno dei manuali di Owen Jones[22], nel quale una serie di segmenti e linee spezzate si sovrappongono e formano complessivamente il disegno di una stella; è presente su molte superfici dell'Alhambra – tra cui pannelli e grate di alcune aperture del *Patio del Cuarto Dorado* (fig. 2), così come su alcune decorazioni marmoree nella Sala delle Due Sorelle[23] e sul soffitto della Sala degli Ambasciatori[24] – ma anche sull'Alcázar di Siviglia, anche in questo caso sull'intradosso della cupola nella Sala degli Ambasciatori.

---

[21] Vedi infra, cap. 2.3.2

[22] Jones O, 1856, *The grammar of ornaments,* plate XLII e Jones O, Goury J, 1845, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol II Details and ornaments from the Alhambra,* plates XLV N 72, XLVI N 73

[23] De Prangey G, 1841, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie,* planche 23

[24] Jones O & Goury J, 1842, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol I La Alhambra palais,* plate VIII

Fig. 1 – La ringhiera ottocentesca in ferro battuto presente originariamente in Villa Himera. Foto famiglia Adilardi

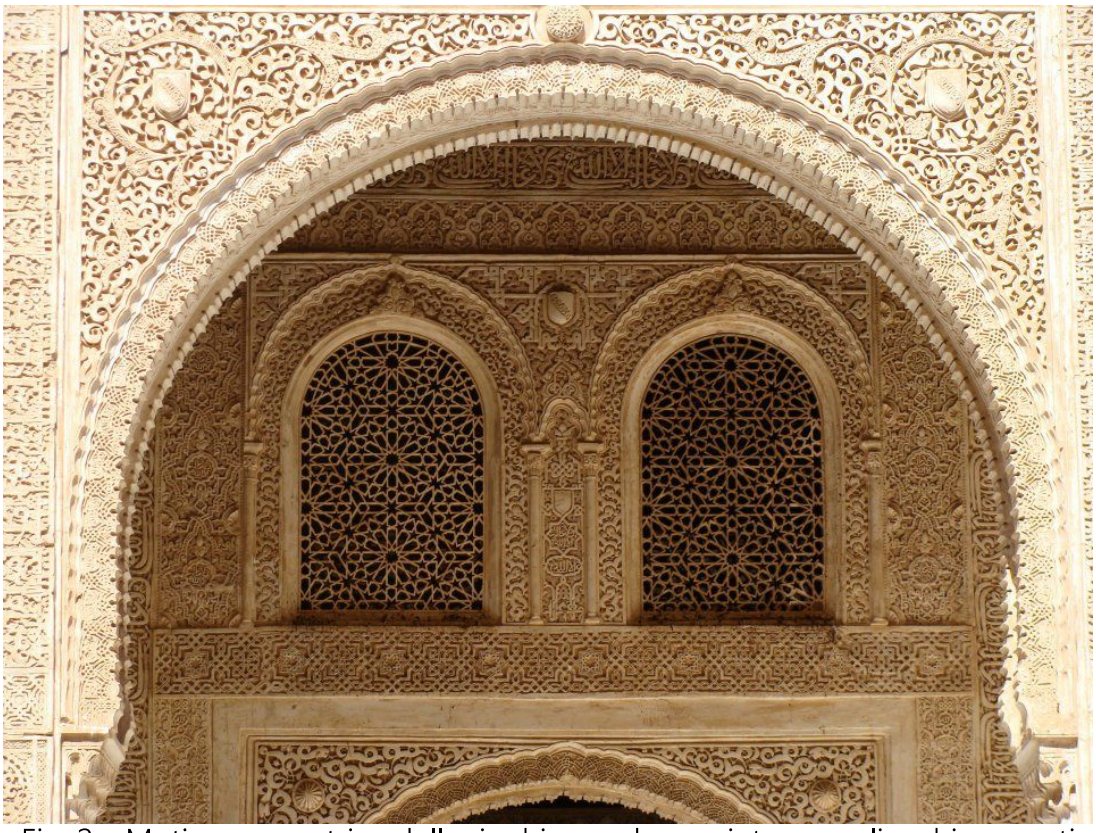


Fig. 2 – Motivo geometrico della ringhiera e decoro intorno agli archi presenti sul Patio del Cuarto Dorado all'Alhambra. Fonte: Pinterest

I motivi che si intrecciano sui pannelli che contornano gli archi di porte e finestre sono ispirati al mondo naturale e floreale, e anch'essi si ritrovano su numerosissime superfici degli ambienti

dell'Alhambra: l'esempio più lampante si trova sicuramente sul prospetto principale della villa, sulle superfici intorno ai tre archi polilobati che delimitano il loggiato al primo piano (fig. 3) e che richiamano i decori delle nicchie sulle porte di ingresso alla Sala degli Ambasciatori[25] e ancora una volta il *Patio del Cuarto Dorado* (fig. 2); talvolta lo stesso elemento assolve anche la stessa funzione, come nel caso del piccolo fiore che – su Villa Himera come sul Patio dei Leoni[26] – è posizionato laddove si congiungono iscrizioni o motivi diversi.

Fig. 3 – I decori e le iscrizioni che contornano gli archi del loggiato al primo piano di Villa Himera

[25] Jones O, Goury J, *op. cit. alla nota 24,* plate VII e Jones O, Goury J, *op. cit. alla nota 22,* plate XXXVI N 56
[26] Jones O & Goury J, *op. cit. alla nota 22,* plate VIII N 13

Calligrafia.

Importanza fondamentale nel formulario islamico ha la calligrafia, che si ritrova anche all'interno della villa. E il suo utilizzo sull'edificio leccese è quanto mai esemplificativo, poiché sintetizzata quella tendenza, imputata all'eclettismo e tanto criticata da contemporanei e posteri, alla copiatura sterile delle forme invece che dei principi delle altre culture. Infatti l'intenzione del committente e del progettista non era certamente quella di cantare le lodi di Allah o esaltare la sua grandezza – al contrario di quanto accadeva nei monumenti musulmani – ma i versi del Corano vengono ugualmente riportati perché facenti parte dell'apparato ornamentale moresco, e quindi imprescindibili per una caratterizzazione dell'edificio in questo senso.

È così che "Non c'è altro vincitore all'infuori di Allah" e altre iscrizioni in caratteri Neshki si trovano ripetute sul loggiato del prospetto principale e su quelli tamponati dei blocchi laterali, ma anche sui mosaici pavimentali delle sale interne.

Fig. 4 – Iscrizione isolata contornata da una forma

Fig. 5 – Iscrizione ripetuta su un intero pannello

In alcuni casi sono riquadrate da altre forme per differenziarsi dagli arabeschi che li contornano (fig. 4) e in altri invece occupano da sole l'intero pannello (fig. 5); talvolta è presente un verso isolato (fig. 4) mentre altre volte intere frasi o versi ripetuti più volte (fig. 3, 5); su alcuni esempi si sviluppano in orizzontale e su altri in verticale o in obliquo (fig. 6a). Insomma, gli utilizzi che si fanno di questo elemento sono numerosi e diversi gli uni dagli altri, la sola cosa che li accomuna è il ritrovarli nelle stesse molteplici modalità negli ambienti dell'Alhambra di Granada (fig. 6b) così come della Mezquita di Cordoba o dell'Alcázar di Siviglia, espressioni però di concetti totalmente diversi.

Fig. 6 – La stessa iscrizione che recita "E non c'è altro Dio all'infuori di Allah" presente in Villa Himera (a) e sull'Alhambra (b)

Capitelli.

Pur non essendoci una tipologia di capitello espressamente moresco, quello che si utilizza più spesso negli edifici con questo stile, e anche in Villa Himera, è quello cubico-cilindrico. Lo si ritrova sulla sommità delle colonne che sorreggono i loggiati – aperti e tamponati – al primo piano (fig. 7) ma anche, in scala minore, a delimitare le aperture delle finestre situate nella parte anteriore e posteriore dell'edificio. I modelli di riferimento sono sicuramente alcuni dei capitelli che si trovano all'Alhambra e precisamente alla *Court of the Lions* e alla *Court of the Fishpond*[27] (fig. 8).

Fig. 7 – Capitello del loggiato al primo piano di Villa Himera

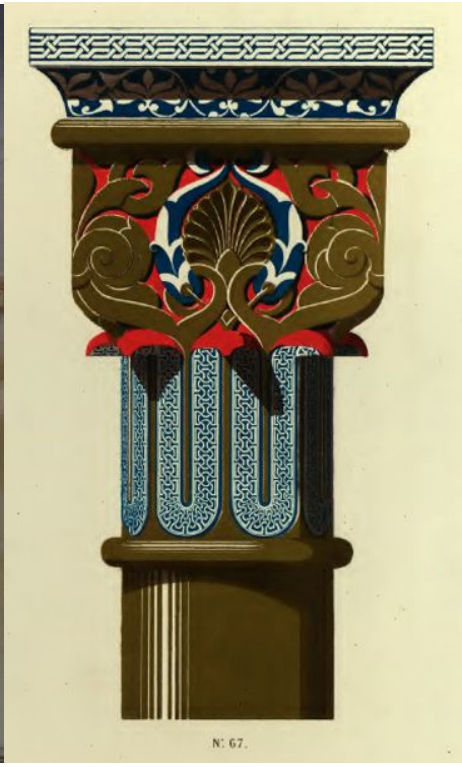


Fig. 8 – Capitello rilevato all'Alhambra da O. Jones

[27] Entrambi riportati in Ibidem, plates XLI N 67 e XLII N 68

Mentre però nell'esempio spagnolo all'interno di un solo ambiente si alternano forme diverse dello stesso elemento, sulla villa la tipologia utilizzata è sempre la stessa, che vede nella parte cilindrica delle scanalature che la differenziano dalla colonna liscia che le sostiene, e nel blocco cubico – dagli angoli smussati – immagini di una conchiglia attorniata da ghirigori che si ripetono per tutti i lati; il tutto è poi sormontato da una cornice. Se questo discorso è valido per i capitelli ottocenteschi, lo stesso non si può dire per gli elementi che coronano le colonne costruite nelle aggiunte successive, come quelle situate nella parte retrostante dell'edificio: qui non solo hanno sezione quadrata, ma terminano soltanto con una cornice e sono quindi sprovviste di capitello (fig. 9).

Fig. 9 – Cornici delle colonne che chiudono il loggiato della porzione di edificio più recente

Archi.

La tipologia di arco presente più di frequente all'interno di Villa Himera è senza dubbio a ferro di cavallo. Se si escludono poche eccezioni, infatti, la grande maggioranza degli archi che delimitano porte, finestre e loggiati partono proprio da questa base, e sono poi corredati o meno di una serie di elementi che li differenziano gli uni dagli altri. Ad esempio, il sistema con tre archi attraverso i quali si accede al loggiato del primo piano (fig. 3) trova un chiaro riferimento nella Sala degli Ambasciatori dell'Alcázar di Siviglia[28] (fig. 10): in entrambi i casi tre archi a ferro di cavallo, sorretti da colonne, sono riquadrati in uno spazio riccamente decorato a sua volta circondato da una serie di iscrizioni; la differenza sta nel fatto che, oltre a ciò, gli archi sul prospetto della villa sono anche polilobati, forse per differenziarli ulteriormente da quelli

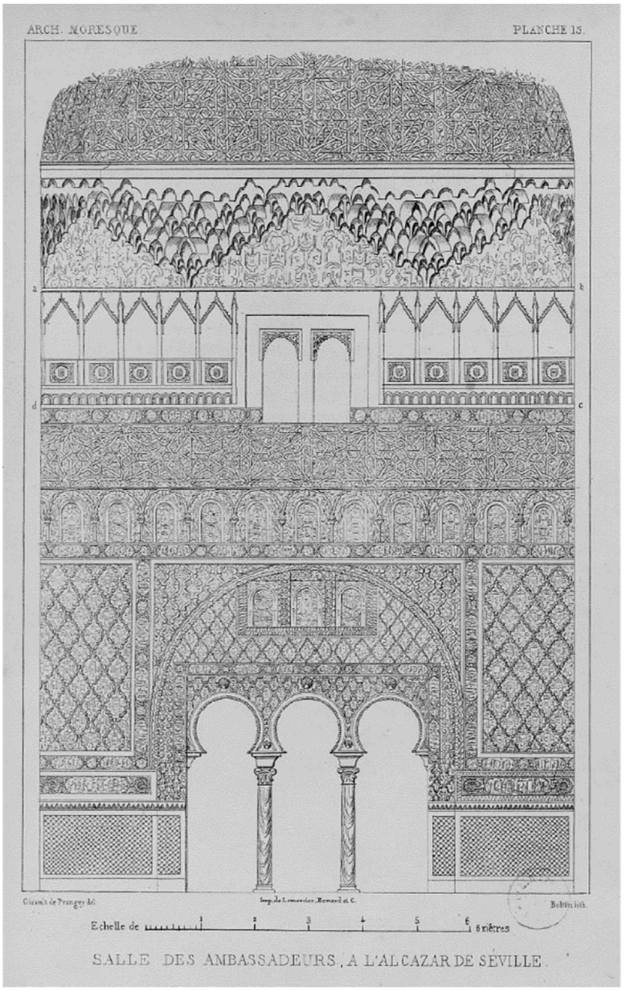


Fig. 10 – Rilievo della Sala degli Ambasciatori dell'Alcázar di Siviglia di De Prangey

[28] Il prospetto della parete con gli archi, su cui è riportata anche una vista parziale della volta con le decorazioni precedentemente descritte, è contenuto in De Prangey G, *op. cit. alla nota 23,* planche 15

delle altre aperture. Infatti, in corrispondenza delle finestre che si trovano sugli altri prospetti, gli archetti non si sviluppano per tutta la profondità dell'apertura, ma ne decorano solo la superficie esterna, e al loro interno presentano delle foglie intagliate come quelle che si ritrovano a Palermo sul Castello della Zisa[29].

Gli archi dei loggiati tamponati (fig. 11) trovano un chiaro riferimento sempre nella Sala degli Ambasciatori dell'Alcázar e precisamente nell'ingresso Nord (fig. 12), dove due archi polilobati divisi nel mezzo da una colonna, sono circondati da decori ed iscrizioni ripresi poi sulla villa.

Fig. 11 – Gli archi dei loggiati tamponati in Villa Himera

Fig. 12 – Ingresso Nord della Sala degli Ambasciatori all'Alhambra

[29] Fragement de la frise en pierre qui couronne les murailles du château de la Zisa. In Ibidem, planche 13 N 3

Sui prospetti laterali, l'intero apparato decorativo si fa più sobrio, e decorazioni e dimensioni degli archi si attenuano; in alcuni casi cambia anche la tipologia, che non è più a ferro di cavallo né circolare ma dal profilo tipicamente islamico (fig. 13).

Fig. 13 – Gli archi dal profilo islamico presenti nel corpo scala e sulle tre aperture aggiunte all'ingresso principale

Colore.

Pur avendo già specificato l'importanza del colore nella decorazione moresca[30], sotto questo punto di vista Villa Himera può considerarsi – almeno in parte – un'eccezione. Se infatti è vero che, a differenza di quanto si può vedere oggi, originariamente delle fasce bicrome animavano i prospetti, l'esterno dell'edificio non presenta quei caratteri di policromia che ci si potrebbe aspettare. Il colore, infatti, avvicina la costruzione a quelle tipicamente leccesi, poiché è la pietra nelle sue caratteristiche tonalità a dominare incontrastata su tutto l'alzato. Un accenno di verde viene conferito dagli infissi lignei e talvolta da alcuni vetri colorati come quelli situati sul prospetto laterale: purtroppo la maggior parte è stata smantellata nel corso del tempo, ma quelli che restano sono vetri circolari situati in corrispondenza degli archi delle finestre, e presentano come di consueto delle forme geometriche con i colori del blu, del bianco e dell'arancione.

La policromia è invece riproposta negli ambienti interni della villa e in particolar modo sui pavimenti musivi. Sono presenti tutti i colori tipici del formulario islamico, con i ghirigori sui toni del rosso e dell'arancione oppure bianchi o neri (fig. 14); di colori diversi sono gli sfondi che possono essere anch'essi caldi oppure freddi; colorati sono i disegni della tigre così come quelli delle piramidi che richiamano i colori del terra o del verde nelle piante e nel terreno (fig. 15).

[30] Vedi infra, cap. 2.3.2

Fig. 14 – I mosaici in due delle sale al primo piano

Fig. 15 – Il mosaico del salone principale del primo piano

Coronamenti e modanature.

Come da prassi nell'architettura moresca, in Villa Himera non si riscontrano molte cornici o modanature a decorazione degli ambienti interni. Per quanto riguarda l'esterno, invece, diverse sono le forme che si possono trovare nelle merlature o nelle fasce marcapiano, riprese dal formulario islamico. E se gli archetti pensili o le fasce dentellate possono trovare riferimenti più vari, lo stesso non si può dire per le merlature che coronano l'edificio. Queste sono infatti gigliformi (fig. 18) e a stalattiti (fig. 19), sempre realizzate in pietra leccese, e costituiscono una porzione considerevole del prospetto se si pensa che insieme possono raggiungere un'altezza di quasi 2 metri.

Fig. 18 – Merlatura gigliforme

Fig. 19 – Coronamento a stalattite

3.4 Villa Himera tra ieri e oggi.

Le trasformazioni che Villa Himera ha subito nel corso del tempo sono state, come si è visto, numerose e significative. Sulla base di quanto si può osservare nella cartolina di inizio Novecento riportata nelle pagine precedenti[31], l'unica testimonianza grafica attestante l'aspetto della villa appena terminata la costruzione, sono stati realizzati dei render che consentano di effettuare un confronto tra il prospetto principale oggi e nel secolo scorso.

[31] Vedi supra, cap. 3.1 fig. 4

Foto Loggiato Laterale, oggi

Allegato 12

Render Vista Loggiato Laterale, XX secolo

Foto Prospetto Laterale, oggi

Allegato 13

Render Vista Prospetto Laterale, XX secolo

Foto Laterale Prospetto Principale, oggi

Allegato 14

Allegato 14

Render Vista Laterale Prospetto Principale, XX secolo

Foto Complessiva Prospetto Principale, oggi

Allegato 15

Allegato 15

Render Vista Complessiva Prospetto Principale, XX secolo

Considerazioni conclusive.

Fondamentale, per sapere dove andare, è capire da dove si viene.

È questa la motivazione che ha portato allo sviluppo di questo lavoro di tesi: la curiosità di affrontare un argomento che non avevo mai trattato prima, il desiderio di confrontarmi con qualcosa che ho sempre avuto sotto gli occhi ma che non ho mai avuto modo di conoscere davvero.

Reperire informazioni precise non è stato sempre semplice. I progettisti di questa, ed altre ville dello stesso tipo, non sono architetti di fama internazionale, né studiosi e ricercatori che hanno cambiato il modo di costruire: al contrario, si tratta spesso di semplici artigiani ed operai mossi però da una sensibilità particolare, di quelle che si raggiungono solo con la passione e l'esperienza di una vita dedicata al lavoro. Probabilmente per questa ragione, le notizie sulla loro vita e le loro opere possono sembrare a tratti non del tutto esaustive, a causa della carenza di informazioni e di bibliografia dedicata.
Della stessa Villa Himera non esiste quasi alcun documento o pratica d'archivio. Le ricostruzioni planimetriche, ad eccezione di alcune, sono il risultato di rielaborazioni di rilievi compiuti da professionisti leccesi che, in momenti e per scopi diversi, si sono occupati della struttura. Lo stesso discorso può essere applicato alle ricostruzioni fotografiche: l'unica immagine della villa con il suo aspetto ottocentesco, è costituita da una cartolina – presente presso l'archivio di una delle famiglie che l'hanno abitata – dei primi del Novecento. Per quanto osservata con attenzione, purtroppo al suo interno non si riescono a cogliere con precisione certi elementi tra cui gli infissi, che vengono presentati nei render finali in base a

quanto ritrovato nei garage della villa, e ai confronti effettuati con gli altri infissi ancora presenti.

Il resto degli elementi analizzati è stato osservato dal vero nel corso di questi mesi, approfittando del fatto che la villa fosse nel pieno di una ristrutturazione e che fossero per questo visibili le trame murarie al di sotto dell'intonaco, così come alcune porzioni delle strutture di fondazione e degli orizzontamenti. Ciò ha permesso uno studio più accurato degli elementi strutturali e degli apparati decorativi, integrato laddove necessario da ipotesi costruttive.

Alla luce di tutto ciò, le conclusioni che si possono trarre sono soprattutto di due tipi.
Una prima osservazione va compiuta su scala territoriale, con lo sguardo rivolto a quelle che sono le vicende storiche e urbane della Lecce ottocentesca. Capita che si senta parlare di quella salentina – e meridionale in genere – come un'area spesso arretrata, lontana dai dibattiti e dai venti di cambiamento che, anche in campo architettonico, investono il resto della penisola. Eppure nell'Ottocento, nonostante i problemi e le carenze in termini di infrastrutture e organizzazioni socio-economiche, i leccesi erano consci della portata rivoluzionaria degli anni che stavano vivendo, e accoglievano questi cambiamenti di buon grado, senza sottrarsene ma nello stesso tempo senza dimenticare le proprie tradizioni.
E reputo questa la vera sintesi del progresso.
La seconda considerazione è di carattere più pratico, e utilizza Villa Himera come pretesto per una riflessione più ampia sul modo di costruire. Esistono diversi manuali di grandi autori che sono veri e propri custodi del sapere, e poi c'è tutta una serie di letteratura minore basata esclusivamente sull'esperienza in cantiere. Entrambi,

però, concorrono in ugual misura alla definizione di un'architettura, e nel caso specifico di Villa Himera: in essa i rimandi agli studiosi contemporanei, italiani ed europei, si mescolano alle regole non scritte della pratica costruttiva locale, a testimonianza di come teoria e pratica siano unite da un legame indissolubile, derivino l'una dall'altra. Quando poi agli elementi architettonici consolidati si aggiunge quell'estro e quella genialità che solo l'esperienza in cantiere consente di raggiungere, i risultati sono ancora più stupefacenti: si pensi alle tipologie di volte leccesi, che partono dai principi basilari di statica e composizione delle volte tradizionali, ma di fatto le reinventano in forme assolutamente uniche e caratteristiche.

Lo studio del manufatto – insieme al suo contesto territoriale, alla storia che lo caratterizza, e a tutti gli aspetti che ad esso si collegano e da esso derivano – è stato dunque il filo rosso che ha unito tutti gli argomenti trattati: presi singolarmente possono sembrare quasi slegati l'uno dall'altro ma, guardandoli da un altro punto di vista, ciò non fa altro che sottolineare come anime diverse possano convivere all'interno dello stesso corpo.

E, forse, sta proprio qui la bellezza di un'architettura: nel far convergere caratteri contrastanti in un risultato armonioso, nell'usare lingue diverse per comporre la stessa, splendida poesia.

Bibliografia consultata

AA. VV., **1846**, *Nuova enciclopedia popolare ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc. Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani. Tomo sesto.* Giuseppe Pomba E Comp. Editori, Torino

AA. VV., **2015**, 'I materiali da costruzione', in PPTR Piano Paesaggistico Territoriale Regionale, *Linee guida per il recupero, la manutenzione, il riuso dell'edilizia e dei beni rurali*

Alvino B, **1950**, *La pietra leccese e i tufi del Salento.* Arte Grafica Andriola, Palo del Colle, Bari

Arditi C L, **1894**, *L'architetto in famiglia. Nozioni e precetti pel proprietario nel fabbricare*. Cromo Tip. Luigi Carra, Matino

Arditi G, **1879**, *La corografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto*. Stab. Tip. "Scipione Ammirato", Lecce

Arlati E, Accoto L, **2001**, *Le volte leccesi tra tradizione e innovazione. Riformulare la vocazione edilizia delle cave*. Mario Congedo Editore, Galatina

Barucci C, **1999**, 'L'orientalismo nelle fonti bibliografiche e nella manualistica italiana dell'Ottocento', in Giusti M A, Godoli E (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno internazionale svoltosi a Viareggio, 23-25 ottobre 1997. Maschietto & Musolino, Siena

Boito C, **1917**, *I principii del disegno e gli stili nell'ornamento,* con appendice di Melani A, 'L'insegnamento professionale dell'arte decorativa'. Manuali Hoepli, Milano

Cantù C, **1858**, 'Dei monumenti di archeologia e belle arti: trattato di Cesare Cantù per illustrazione alla sua Storia Universale', in Cantù C, *Documenti alla Storia Universale*. Editori Giuseppe Pomba E C., Torino

Carbonara P, **1954**, *Architettura Pratica. Volume primo: Composizione degli edifici.* Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino

Carluccio A, **1873**, *L'operaio geometra, ossia trattato teorico-pratico-geometrico.* Tipografia Mealli, Brindisi

Carocci C F, Tocci C (a cura di), Giuffrè A, **2010**, *Leggendo il libro delle antiche architetture. Aspetti statici del restauro. Saggi 1985-1997*. Gangemi editore, Roma

Cassiano A, **1992**, 'Le arti figurative: dall'Unità alla Prima Guerra Mondiale', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra*. Laterza, Bari

Cassiano A, **1997**, 'La nuova pittura', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Castellazzi G, **1871**, *Ricordi di architettura orientale*. Tipografia del Rinnovamento, Venezia

Cavoti P, **1884**, *Saggio di lavoro nelle pietre denominate carparo e pietra leccese delle rocce salentine. Ideati, disegnati e diretti dal Cav. Prof. Pietro Cavoti, eseguiti da Giuseppe De Cupertinis.* Tipo-litografia editrice salentina, Lecce

Cazzato M, **1992**, 'Le vicende di una villa e di un giardino del 500: Villa Frisari-Pignatelli', in Costantini A, *Guida alle ville del Salento.*

Del piacere di vivere in campagna: la villa, il giardino, la casina, il casino. Mario Congedo Editore, Galatina

Cazzato M, **2006**, 'L'evoluzione storica delle ville salentine tra '500 e '700: architetture "d'autore" in ambito rurale', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Mario Congedo Editore, Galatina

Cazzato M, Mantovano A, **2010**, *Giardini di Puglia. Paesaggi storici fra natura e artificio, fra utile e diletto.* Mario Congedo Editore, Galatina

Cazzato V, **1994**, 'Lecce e il suo doppio: tematiche delle trasformazioni urbane', in *La riforma di Lecce barocca. Trasformazioni della città fra '800 e '900*. Conte Editore, Lecce

Cazzato V, **1997**, 'Il codice dell'architettura leccese fra Otto e Novecento', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Cazzato V, Mantovano A, **1992**, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature nel Salento*. Capone Editore, Cavallino

Cazzato V, **2006**, 'Sistemi di ville e giardini nel Salento dal Barocco al Novecento', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Mario Congedo Editore, Galatina

Cazzato V, Politano S, **1997**, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Cherubini C, Reina A, Bruno D, **2007**, *Le rocce tenere del Salento: proposta di classificazione con l'uso delle caratteristiche tecniche e meccaniche.* Geologi e Territorio, 2007 n°2 ISSN: 1974-1189

Chevalley G, **1924**, *Elementi di tecnica dell'architettura. Materiali da costruzione e grosse strutture.* Carlo Pasta – Libraio Editore, Torino

Colaianni V G, **1967**, 'Le volte leccesi', in *Quaderni dell'Istituto di Architettura ed Urbanistica. Facoltà di Ingegneria – Università di Bari*. Dedalo libri, Bari

Corriere Meridionale, Periodico Settimanale, 24 settembre **1891**, 5 marzo **1897**, 23 settembre **1897**, 30 settembre **1897**, 7 ottobre **1897**, 3 marzo **1903**, 17 settembre **1903**, 15 ottobre **1903**, 9 febbraio **1911**, 7 dicembre **1922**. Tip. Lit. Luigi Lazzaretti e Figli, Lecce

Costantini A, **1992**, *Guida alle ville del Salento. Del piacere di vivere in campagna: la villa, il giardino, la casina, il casino*. Mario Congedo Editore, Galatina

Denitto A L, **1992**, 'Proprietari, mercanti, imprenditori tra rendita e profitto', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra*. Laterza, Bari

De Giorgi C, **1883**, *Studii statistici e ricerche sul clima di Lecce considerato nei suoi rapporti coll'igiene e con la terapeutica eseguiti nell'ottennio 1875-82*. Tipo-litografia Editrice Salentina, Lecce

De Giorgi C, **1888**, La *Provincia di Lecce: bozzetti di viaggio,* vol. II. Mario Congedo Editore, Galatina

De Prangey G, **1837**, *Monuments Arabes Et Moresques De Cordoue, Séville Et Grenade, Dessinés Et Mesurés En 1832 Et 1833.* Veith & Hauser, Parigi

De Prangey G, **1841**, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie.* A Hauser, Paris

Don Limone, Periodico, 1 settembre **1889**. Tip. Lit. Luigi Lazzaretti e Figli, Lecce

Fagiolo M, **1994**, 'Ri-formare, con-formare, uni-formare', in Cazzato V, *La riforma di Lecce barocca: trasformazioni della città fra '800 e '900*. Conte Editore, Lecce

Fagiolo M, Cazzato V, **2013**, *Lecce: architettura e storia urbana*. Mario Congedo Editore, Galatina

Foscarini A, **1929**, *Guida storico-artistica di Lecce*. Edizioni Vincenzo Conte, Lecce

Gabetti R, **1968**, voce 'Eclettismo', in Portoghesi P (a cura di), *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica, vol. 2*. Istituto editoriale romano, Roma, pp. 211-226

Gabetti R, Griseri A, **1973**, *Architettura dell'eclettismo*. Giulio Einaudi Editore, Torino

Gazzetta delle Puglie: giornale politico amministrativo, letterario, commerciale, Periodico Settimanale, 2 febbraio **1890**, 10 agosto **1901**. Tip. Garibaldi, Lecce

Gelati C, **1899**, *Nozioni pratiche ed artistiche di architettura per il corso di architettura nella R. Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri in Torino.* Tip. Bertolero, Torino

Gentile R, **1878**, *Misura teorico-pratica delle volte.* Tipo-litografia Editrice Salentina, Lecce

Hoag J D, **1989**, *Architettura islamica*. Electakids, Milano

Il cittadino leccese: giornale della provincia politico letterario, Periodico Settimanale, 13 luglio **1861**. Tipografia dell'Ospizio salentino, Lecce

Inguscio E, **2006**, *Ville del Salento. Dal dolce vivere all'aria aperta*. Capone Editore, Lecce

Jones O, Goury J, **1842**, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol I La Alhambra palais.* Vizetelly brothers and Co. Printers, London

Jones O, Goury J, **1845**, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Vol II Details and ornaments from the Alhambra.* Vizetelly brothers and Co. Printers, London

Jones O, **1856**, *The grammar of ornaments.* Published by Day and son, Lithographers to the queen, Gate street, Lincoln's inn fields, London

Lanci M, **1846**, *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche e della varia generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati*. Dalla stamperia orientale di Dondey-Dupré, Parigi

Laporta A, **1980**, 'Ville del Salento', in *Agenda 1980. Banca agricola popolare di Lecce e Matino*. Mario Adda, Bari

La Provincia di Lecce, Periodico Settimanale, 21 febbraio **1897**, 03 aprile **1898**, 25 agosto **1901**, 18 maggio **1902**. Tip. Lit. Luigi Lazzaretti e Figli, Lecce

Lu lampiune: Quadrimestrale di cultura salentina, Periodico Irregolare, Anno V n.1 **1989**, Anno VI n.1 aprile **1990**, Anno VIII n.2 agosto **1992**, Anno X n. 1 aprile **1994**. Edizioni del Grifo, Lecce

Mantovano A, **1991**, 'Moresco tra manuale e tradizione', estratto da *Terra d'Otranto. Rivista trimestrale della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Lecce*. Anno VIII, n. 1, marzo 1991

Mantovano A, **1992**, 'Il bazaar degli stili', in Cazzato V, Mantovano A, *Paradisi dell'eclettismo. Ville e villeggiature nel Salento*. Capone Editore, Cavallino

Mantovano A, **1996**, 'Il bazaar degli stili: ville e giardini nella Puglia di fine Ottocento, in Campitelli A (a cura di), *Ville e giardini fra Ottocento e Novecento: studi e proposte*. Edizioni Joyce & Co, Roma

Mantovano A, **1997**, 'Il cimitero monumentale di Lecce', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Mantovano A, **1997**, 'La "pelle" dell'architettura. Decorazione e colore della città "nuova"', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Mantovano A, **1990**, 'Aspetti dello stile moresco a Lecce e nel Salento', estratto da *Opus – Quaderno di storia dell'architettura e restauro,* n. 2, Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università degli Studi "G. D'Annunzio", 1990, Chieti

Mantovano A, **2003**, *Arte e lavoro. Teoria e pratica nell'edilizia di Terra d'Otranto fra Otto e Novecento*. Mario Congedo Editore, Galatina

Mantovano A, **2006**, 'La "corona delle città" in Terra d'Otranto: le ville di Lecce, Maglie, Leuca e Galatone', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Mario Congedo Editore, Galatina

Maurogiovanni V, **1979**, 'Ville antiche del Salento. "Le Cenate"', in *Agenda 1979. Banca agricola popolare di Lecce e Matino*. Mario Adda, Bari

Melani A, **1886**, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*. Manuali Hoepli, Milano

Melani A, Conforti L, **1900**, *Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli. L'architettura, l'archeologia*. Casa editrice Dottor Francesco Vallardi, Milano

Melani A, **1910**, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*. Manuali Hoepli, Milano

Melani A, **1918**, *L'arte di distinguere gli stili. Architettura, Scultura applicata, Arte decorativa: legni, metalli, tessuti, ecc.* Manuali Hoepli, Milano

Micello A, **2010**, 'I tufi di Puglia', in Gaballo M (diretta e curata da), *Spicilegia Sallentina. Rivista del Caffè Letterario di Nardò*, n. 7 – estate 2010. Tipografia Biesse, Nardò

Monte A, Quarta G, **2000**, 'Le pietre policrome dei mosaici di Terra d'Otranto', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra

(Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Mediterraneo Edizioni, Napoli

Monte A, Quarta G, **2006**, 'Note storico-tecniche sui pavimenti in "litocemento armato effetto mosaico" dei F.lli Peluso di Lecce: materiali costituenti, produzione e conservazione', in Biscontin G, Driussi G (a cura di) *Pavimentazioni storiche. Uso e conservazione, Volume 22 di Scienza e Beni culturali,* Atti del XXII Convegno internazionale svoltosi a Bressanone, 11-14 luglio 2006. Arcadia Ricerche, Marghera (VE)

Monte A, **2011**, 'I capitani coraggiosi e le loro imprese produttive', in AIPAI, Ministero dei beni culturali, CNR-IBAM (a cura di), *Qui... dove la terra finisce e il mare comincia. La memoria e l'immagine dell'impresa*, Catalogo della Mostra (Palazzo Nervegna Brindisi, 10 aprile – 14 maggio 2011). Crace, Narni (TR)

Nocco G, **1866**, *Nuovi elementi di aritmetica.* Tipografia Garibaldi, Lecce

Nocco G, **1869**, *Nozioni elementari di geometria.* Tipografia Editrice Salentina, Lecce

Paone M, Marti M, **2003**, *Lecce spazi segreti: guida sentimentale alle porte, ai chiostri, ai cortili e ai giardini della città,* Cazzato M (a cura di). Mario Congedo Editore, Galatina

Pasimeni C, **1992**, 'Il governo del municipio: politica fiscale, crescita urbana, controllo sociale (1860-1919)', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra*. Laterza, Bari

Patetta L, **2008**, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900.* Gabriele Mazzotta Editore, Milano

Pevsner N, **1986**, *Storia e caratteri degli edifici*. Palombi, Roma

Poli G, **2006**, 'Le trasformazioni del territorio salentino fra Sette e Ottocento', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Mario Congedo Editore, Galatina

Politano S, **1997**, 'Oltre il barocco: l'architettura a Lecce dal neoclassico al liberty', in Cazzato V, Politano S, *Architettura e città a Lecce. Edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*. Mario Congedo Editore, Galatina

Portoghesi P, **1968**, *L'eclettismo a Roma, 1970-1922.* De Luca, Roma

Poso R, **1992**, 'Orientamenti e gusto nel restauro', in Rizzo M M (a cura di), *Storia di Lecce dall'Unità al secondo dopoguerra*. Laterza, Bari

Prisse d'Avennes E, **1877**, *L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusq'à la fin du XVIIIe.* J. Savoy et Cie, Paris

Quarta G, **2000**, 'Le calcareniti tenere pugliesi', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Mediterraneo Edizioni, Napoli

Rivoira G T, **1914**, *Architettura musulmana. Sue origini e suo sviluppo.* Ulrico Hoepli Editore-Libraio della Real Casa, Milano

Robotti C, **2000**, 'Il liberty a Lecce e nel Salento', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Mediterraneo Edizioni, Napoli

Robotti C, **2000**, 'Mosaici dell'Ottocento nel Salento', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia*, Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Mediterraneo Edizioni, Napoli

Rodolico F, **1953**, *Le pietre delle città d'Italia*. Le Monnier, Pisa

Rossi E, **1880**, *Poche parole all'onor. Consiglio municipale di Lecce in occasione di un progetto di concessione di suolo edificatorio estramurale*. Stab. Tip. "Scipione Ammirato", Lecce

Sabato V, **1868**, *Elementi di aritmetica.* Tipografia Garibaldi, Lecce

Sabato V, **1869**, *Elementi di geometria.* Tipografia Editrice Salentina, Lecce

Sabato V, **1869**, *Problemi geometrici.* Tipografia Garibaldi, Lecce

Saracino M, **2000**, 'Le volte del Salento', in Robotti C (a cura di), *Architettura eclettica e linguaggio liberty nel Salento e in Italia,* Catalogo della Mostra (Castello Carlo V Lecce, 18 novembre – 18 dicembre 2000). Mediterraneo Edizioni

Sica P, **1992**, *L'Ottocento,* in *Storia dell'urbanistica*, vol. 2. Editori Laterza, Bari

Stefanachi S, **1892**, *Corso di Costruzione civile, rurale, stradale ed idraulica.* Tipografia Garibaldi, Lecce

Tarantino Q, **1868**, *Il ferro nelle costruzioni*. Tipografia Italiana, Napoli

Toma G, **1865**, *Disegno ornamentale. Metodo del Prof. Cav. Gioacchino Toma Adottato per le Scuole Secondarie.* Richter & Co, Napoli

Toma G, **1865**, *Il disegno pe' bambini. Metodo del Prof. G. Toma.* Richter & Co, Napoli

Trono A, **2006**, 'Ville suburbane e politiche di intervento pubblico nel Salento', in Cazzato V (a cura di), *Paesaggi e sistemi di ville nel Salento.* Mario Congedo Editore, Galatina

Viollet-Le-Duc E E, **1868**, voce 'Tas-de-charge', in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siécle. Tome neuvième*. A. Morel éditeur, Paris

Viollet-Le-Duc E E, **1871**, *Storia d'una casa. Testo e disegni*. Carlo Simonetti Editore, Milano

Vitiello F, **2008**, *Manuale di scultura: tecniche d'intaglio ed elegia della pietra leccese*. Anet, Corigliano d'Otranto

Zezza F, **1982**, 'La pietra leccese', in D'Elia M, *La Puglia tra Barocco e Rococò*. Electa, Milano

Zucconi G, **2001**, *La città dell'Ottocento*. Laterza, Bari

Sitografia consultata

Note biografiche di Ferdinando Sanfelice. *Enciclopedia Italiana, Treccani*. Disponibili a: http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-sanfelice_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 12 dicembre 2017]

Note biografiche di Gian Domenico Facchina. *Dizionario biografico dei friulani.* Disponibili a: http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/facchina-gian-domenico/ [ultimo accesso 10 maggio 2018]

Note biografiche di Scipione Ammirato. *Dizionario biografico degli italiani, Treccani*. Disponibili a: http://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-ammirato_(Dizionario-Biografico) [ultimo accesso 9 dicembre 2017]

Note biografiche di Gioacchino Toma. *Enciclopedia Italiana*, *Treccani.* Disponibili a: http://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-toma_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 9 marzo 2018]

Note biografiche di Mauro Manieri. *Dizionario Biografico degli Italiani*, *Treccani*. Disponibili a: http://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-manieri_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 12 dicembre 2017]

Note biografiche di Giuseppe De Cupertinis. *L'ora del Salento*. Disponibili a: http://loradelsalento.diocesilecce.org/giuseppe-de-cupertinis-da-nardo [ultimo accesso 13 marzo 2018]

Note biografiche di Gabriele Riccardi. *Dizionario biografico degli italiani, Treccani*. Disponibili a: http://www.treccani.it-

/enciclopedia/gabriele-riccardi_%28Dizionario-Biografico%29 [ultimo accesso 8 dicembre 2017]

Note biografiche di Pietro Cavoti. *Museo "P. Cavoti".* Disponibili a: http://web.tiscali.it/alexpa/pages/sale_2_3/sale_2_3.htm#BIOGRAFIA [ultimo accesso 13 marzo 2018]

Note biografiche di Arcangelo De Giorgi. *Dizionario Biografico degli Italiani*, *Treccani*. Disponibili a: http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangelo-de-giorgi_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 14 marzo 2018]

Note biografiche di Giovanni Nocco. *Il Salento e la Scienza, Biografie.* Disponibili a: http://scienzasalento.unile.it/biografie/giovanni_nocco.htm [ultimo accesso 15 marzo 2018]

Note biografiche di Raffaele Gentile. *Il Salento e la Scienza, Biografie.* Disponibili a: http://scienzasalento.unile.it/biografie/raffaele_gentile.htm [ultimo accesso 26 marzo 2018]

Note biografiche di Vincenzo Sabato. *Il Salento e la Scienza, Biografie.* Disponibili a: http://scienzasalento.unile.it/biografie/vincenzo_sabato.htm [ultimo accesso 15 marzo 2018]

Ringraziamenti.

Di parole, fino ad ora, ne sono state scritte tante. Tutte pensate, ragionate, importanti. Ne manca ancora una, però, che sicuramente tra tutte è la più sentita.

Grazie.

Grazie al mio relatore, il prof. Tocci, che si è reso da subito disponibile ad affiancarmi, anche a distanza, nella stesura di questo lavoro. Oltre al suo tempo e alla sua competenza, mi ha dedicato una pazienza e un'attenzione per nulla scontate. Ringrazio anche i miei correlatori: la prof.ssa Dameri, per la disponibilità e le conoscenze che mi ha trasmesso, e l'arch. Centonze, che mi ha dato modo di conoscere la villa e visitarla ogniqualvolta ne avessi la necessità. Il loro contributo è stato fondamentale per la riuscita del mio progetto.

Grazie ai miei genitori Giovanni e Fabiola, il mio punto di riferimento. Siete stati i miei primi sostenitori, miei amici e miei confidenti, sempre pronti ad appoggiarmi con l'infinito amore di cui siete capaci, a trasmettermi la forza e la determinazione che custodisco come i più preziosi dei doni. Quello che io sono, il poco che ho fatto, e tutto quello che sogno di diventare, lo devo principalmente a voi.

Grazie a mia sorella Eleonora, poco più piccola d'età ma veramente grande nel bene che mi vuole. La dolcezza di alcune tue attenzioni, il tuo essere disposta a sopportare ansie e luci accese, a tollerare incertezze e malumori, a condividere sorrisi, mi hanno fatto capire che averti con me è una fortuna che non sempre so dimostrarti di

apprezzare. Non abitare, ma vivere insieme è stata una delle cose migliori che potesse capitarmi.

Grazie al mio fidanzato Giacomo, per cui ogni parola non sembra essere abbastanza. L'amore sincero, la pazienza infinita e la comprensione immensa che hai sempre avuto nei miei confronti sono la costante che mi ha accompagnato in questi 6 anni. Grazie di non avermi fatto pesare nessuna scelta, di aver creduto in me quando io stessa ero piena di dubbi, di avermi spinta a fare di più quando ne ho avuto bisogno, di essermi stato vicino anche a km di distanza.

Grazie alla mia grande grande famiglia, numerosa e sempre presente, capace di sostenermi e incoraggiarmi, prima che a parole, anche solo con un sorriso. In particolare, ringrazio mio zio Danilo per tutto il fastidio che gli ho dato… ogni promessa è un debito!

Grazie a Chiara, la mia fedele compagna in questa avventura. Insieme abbiamo lavorato giorno e notte, abbiamo imparato canzoni, abbiamo mangiato e cucinato (soprattutto tu!), ci siamo confidate, abbiamo gioito e ci siamo disperate, senza allontanarci mai. Io e te ci siamo volute bene dal primo momento, e so per certo che questi anni non sarebbero stati gli stessi senza di te.

Grazie alle mie amiche di sempre Elisabetta, Benedetta e Giovanna, ed a tutti i miei amici: a quelli di una vita, a quelli incontrati durante il mio percorso universitario, a quelli appena conosciuti, a quelli che vedo ogni giorno e a quelli che sono dall'altra parte del mondo. Ognuno di voi, a modo suo, è una parte importante di me.

Grazie a me, per aver avuto il coraggio di seguire un'intuizione, 6 anni fa, che mi ha portato ad oggi.