



VI Convegno Internazionale di Studi

CIRICE 2014

Città mediterranee in trasformazione

**Identità e immagine del paesaggio urbano
— tra Sette e Novecento**



**CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca
sull'Iconografia della Città Europea**

Università di Napoli Federico II

Città mediterranee in trasformazione

Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento

a cura di
Alfredo Buccaro, Cesare de Seta

Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014
Napoli, 13-15 marzo 2014



Edizioni Scientifiche Italiane



Il volume costituisce la pubblicazione degli Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014 su "Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento" (Napoli, Palazzo Zevallos - Palazzo Gravina, 13-15 marzo 2014), organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, dell'Università di Napoli Federico II.

*Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia
della Città Europea
Università degli Studi di
Napoli Federico II*
(www.iconografiacittaeuropea.unina.it)

Comitato Scientifico

CESARE DE SETA (Presidente)
GILLES BERTRAND
ALFREDO BUCCARO
LEONARDO DI MAURO
ANDREAS GIACUMACATOS
DEBORAH HOWARD
MICHAEL JAKOB
PAOLO MACRY
BRIGITTE MARIN
JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO
CARLO M. TRAVAGLINI
GUIDO ZUCCONI

Segreteria organizzativa

RITA ERCOLINO
VALERIA MIRABELLA

Comitato Organizzatore

ANNUNZIATA BERRINO
GIULIA CANTABENE
FRANCESCA CAPANO
SALVATORE DI LIELLO
MARCO IULIANO
ROBERTO PARISI
MARIA INES PASCARIELLO
MARIA PERONE
DANIELA STROFFOLINO
MASSIMO VISONE
ORNELLA ZERLENGA

Collaborazione alla curatela

GIULIA CANTABENE
FRANCESCA CAPANO
MARIA INES PASCARIELLO
MASSIMO VISONE

Si ringraziano per il sostegno dato all'iniziativa il prof. arch. Mario Losasso, Direttore del Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II, il Dipartimento di Studi Umanistici della stessa Università, l'Ing. Armando Zambrano, Presidente del Consiglio Nazionale degli Ingegneri, l'Ing. Luigi Vinci, Presidente dell'Ordine degli Ingegneri di Napoli e provincia, l'Associazione *Eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites*.

BUCCARO, Alfredo, DE SETA, Cesare, (a cura di)

Città mediterranee in trasformazione.

Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento

Collana: Polis, 6

Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2014

pp. 1216; 29,7 cm

ISBN 9788849528145

© 2014 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

80121 Napoli, via Chiatamone 7

00185 Roma, via dei Taurini 27

Internet: www.edizioniesi.it

E-mail: info@edizioniesi.it

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Sommario

Introduzione

Alfredo Buccaro

*Il VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana
nella tradizione di studi del CIRICE*

p. 11

Sessione 1

Tipi urbanistici e modelli iconografici ricorrenti: dal vedutismo alla cartografia

Coordinatori: Alfredo Buccaro, Cesare de Seta

p. 17

Miguel Taín Guzmán - Universidad de Santiago de Compostela

*Ritratti d'inchiostro delle città spagnole nella Relazione Ufficiale (1668-1669)
del viaggio del principe Cosimo III de' Medici: città reali o città idealizzate?*

p. 19

Maria Ida Gulletta - Scuola Normale Superiore di Pisa

*Persistenze di modelli figurativi in iconografie urbane di Sicilia:
esempi di allegorie geografiche da Messina 'ritratta' nella prima metà del XVIII secolo*

p. 29

Carlos Plaza - Universidad Hispalense

*Dalle vedute di città alla cartografia ai confini del Mediterraneo:
Siviglia e Cadice, declino e ascesa di due città spagnole tra Sei e Settecento*

p. 39

Francesca Valensise - Università Mediterranea di Reggio Calabria

*La percezione del paesaggio nell'area dello Stretto di Messina: vedutismo e cartografia
dal XVIII al XIX secolo*

p. 49

Bianca Gioia Marino - Università di Napoli Federico II

*Rappresentazioni e attenzione alla conservazione della materia
nelle immagini urbane di Roma tra fine Settecento e Ottocento*

p. 57

Ornella Cirillo - Seconda Università di Napoli

*Per conoscere e trasformare: una lettura cartografica di Napoli dal volgere dell'Ottocento
ai primi decenni del nuovo secolo*

p. 67

Emanuela D'Auria - Università di Napoli Federico II

*L'immagine storica delle colline di Napoli e dei suoi casali: dal vedutismo settecentesco
alla "Scuola di Posillipo"*

p. 81

Simona Talenti - Università di Salerno

Vedute dal mare: da Schinkel a Le Corbusier

p. 89

Francesco Viola - Università di Napoli Federico II

La costruzione del paesaggio ferroviario tra artificio e natura

p. 101

Francesca Bruni - Università di Napoli Federico II

L'immagine della città tra longitudinalità e trasversalità. Napoli, sezioni urbane tra città e mare

p. 111

- Giorgia De Pasquale** - Università di Roma Tre
Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico p. 121
- Nunzia Iannone** - Università di Napoli Federico II
L'occhio 'altro': Napoli vista dai principali periodici esteri tra '800 e '900 p. 135
- Sessione 2*
- Invenzione e promozione dell'immagine della città turistica**
Coordinatori: Annunziata Berrino, Leonardo Di Mauro p. 149
- Fabio D'Angelo** - Università di Pisa
Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861) p. 151
- Rossella Iovinella** - Università di Napoli Federico II
Mille vite per una città morta: la fortuna di Pompei tra il 1824 e il 1875 p. 161
- Cristina Pennarola** - Università di Napoli Federico II
Cartoline da Napoli: l'esperienza turistica italiana e inglese p. 167
- Raffaella Pierobon Benoit, Maria Amodio, Lucia Cianciulli, Paola Orlando** - Università Napoli Federico II
Turismo e archeologia nel XIX secolo: il ruolo dell'antico nella promozione delle città campane p. 175
- Michael Saffle** - Virginia Tech
Sunshine Fitness: Italy as a Health Destination for Americans, 1865-1914 p. 185
- Luigi Veronese** - Università di Napoli Federico II
L'invenzione dell'immagine turistica degli scavi di Ercolano. Contenuti e caratteri iconografici p. 191
- Alessandra Cirafici, Manuela Piscitelli** - Seconda Università di Napoli
Viaggio, immaginario e iconografia nella cartellonistica turistica tra '800 e '900 p. 203
- Daria De Donno** - Università del Salento
Sport, teatro, arte, cultura per promuovere e "comunicare" la città. Le feste di fine Ottocento a Lecce p. 217
- Ada Di Nucci** - Università Chieti-Pescara "G. d'Annunzio"
Un Appennino tutto da vivere. Il turismo montano nell'Appennino centrale attraverso le campagne pubblicitarie (1861-1960) p. 225
- Isabella Frescura** - Università di Catania
Una città in trasformazione tra Ottocento e Novecento: Siracusa, dal commercio al turismo p. 239
- Ewa Kawamura** - Università di Napoli Federico II
L'attività e l'epoca d'oro del tipografo Richter & C. a Napoli: promotore delle vedute turistiche d'Italia degli anni 1900-1930 p. 251
- Annunziata Maria Oteri** - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Identità dei luoghi, monumenti e promozione turistica: il caso di Taormina tra Otto e Novecento p. 265
- Claudia Aveta** - Università di Napoli Federico II
Il "paesaggio virgiliano" di Napoli: riflessioni sulla tutela del Golfo negli appunti di viaggio di Cesare Brandi p. 277
- Carolina De Falco** - Seconda Università di Napoli
L'immagine turistica della Costa d'Amalfi negli anni sessanta del Novecento p. 287

- Carla Fernández Martínez** - Universidad de Santiago de Compostela
The Atlantic and the Mediterranean: alternative images of the touristic Spanish coast p. 297
- Beatrice Maria Fracchia** - Politecnico di Torino
Le funzioni terapeutiche della città turistica contemporanea e l'iconografia delle località balneari della Versilia p. 309
- Giovanni Lombardi, Sergio Mantile** - CNR ISSM Napoli
Il telaio dei 'segni': la costa flegrea e l'invenzione della città turistica tra narrazione e realtà storica p. 321
- Sessione 3
Gli archivi e le fonti: dal cartaceo al digitale
Coordinatori: Maria Perone, Daniela Stroffolino p. 331
- Marco Petrella** - Università del Molise
L'iconografia della città in rete. Problemi di ricerca, organizzazione, utilizzo delle fonti online nell'era dei Sistemi Informativi Geografici p. 333
- Marco Bascapè, Roberta Madoi** - Serv. Archiv. BB.CC., Az. Servizi "Golgi-Redaelli" Milano
Il portale Web-GIS "Milano e le sue associazioni": l'impronta del tessuto sociale e delle sue relazioni nel contesto urbano (XVI-XX secolo) p. 341
- Valentina Castagnolo, Maria Franchini, Anna Christiana Maiorano** - Politecnico di Bari
Bari Disegno Architetture (BDA Borgo Murattiano). Archivio visivo (e visionario) della città a 200 anni dalla sua fondazione p. 353
- Paola Avallone, Antonio Bertini, Raffaella Salvemini** - CNR ISSM Napoli
Scuole storiche napoletane. Una fonte non tradizionale per lo studio della città p. 365
- Maria Rosaria Rescigno** - CNR ISSM Napoli
Verso un profilo urbano moderno. Il caso delle città "capitali" nel Mezzogiorno di primo '800 p. 375
- Giuliana Ricciardi** - Archivio di Stato di Napoli
L'immagine di Napoli nella testimonianza di un intellettuale del Novecento p. 379
- Alberto Darías Príncipe** - Universidad de La Laguna
Cartografía e icono: la imagen de Tetuán a través de planimetría p. 391
- Adele Fiadino** - Università Chieti-Pescara "G. d'Annunzio"
Disegni di Piazzeforti del Regno di Napoli presso la Biblioteca Reale di Torino p. 401
- Ciro Birra** - Università di Napoli Federico II
L'Arsenale di Napoli tra Palazzo reale e Castel Nuovo: fonti per la ricostruzione di un ambiente urbano perduto p. 411
- Federico Fazio** - Università di Palermo
Siracusa: modelli tridimensionali e rappresentazioni cartografiche p. 423
- Alessandra Veropalumbo** - Università di Napoli Federico II
Trasformazioni urbane della provincia di Napoli nel repertorio iconografico delle Perizie del Tribunale civile p. 435
- Amanda Piezzo** - Università di Napoli Federico II
Fonti archivistiche e iconografiche per l'area del complesso di San Gennaro extra moenia a Napoli p. 447

Carmelo G. Severino <i>Crotone: la città e il porto nell'iconografia storica</i>	p. 459
 <i>Sessione 4</i>	
Rappresentazione e ricostruzione virtuale dell'immagine urbana Coordinatori: Maria Ines Pascariello, Ornella Zerlenga	p. 467
Andrea Maglio - Università di Napoli Federico II <i>Città reale e città fantastica: diorama, scenografie e disegni di viaggio nell'opera di Karl Friedrich Schinkel</i>	p. 469
Nicola Aricò - Università di Messina, Stefano Piazza - Università di Palermo <i>Per ricostruire la Palazzata seicentesca di Messina</i>	p. 481
Claudia Pisu - Università di Cagliari <i>Disegno dell'immagine urbana dei centri minori sardi</i>	p. 493
Rita Valenti, Sebastiano Giuliano, Simona Gatto, Roberto Cappuzzello – Università di Catania, S.D.S. Architettura Siracusa <i>Le Stratificazioni assenti di Ortigia, dalla rappresentazione storica alla ricostruzione virtuale</i>	p. 507
Mario Centofanti, Stefano Brusaporci - Università dell'Aquila <i>Architettura e città nella rappresentazione cartografica dell'Aquila tra Settecento e Ottocento</i>	p. 519
Marina D'Aprile - Seconda Università di Napoli <i>L'area costiera vesuviana tra il regno di Carlo di Borbone e la speculazione edilizia: il caso Portici</i>	p. 531
Paolo Perfido - Politecnico di Bari <i>Città chiuse, città aperte. L'abbattimento delle mura e lo sviluppo urbano nell'iconografia di Bari in età moderna</i>	p. 543
Andreina Maahsen Milan - Università di Bologna <i>'Androna Campo Marzio': l'arsenale perduto. Genesi protoindustriale triestina, tra ascesa e declino della portualità</i>	p. 553
Stefano Chiarenza - Università di Napoli Federico II <i>Lo specchio della fantasia: immaginario urbano e realtà architettonica nei disegni dei Galli Bibbiena</i>	p. 569
Vincenza Garofalo - Università di Palermo <i>La Zisa. Rappresentazioni di un monumento "desiderato"</i>	p. 581
Francesco Maggio - Università di Palermo <i>Immagini di una città possibile</i>	p. 593
Gerardo Maria Cennamo - Università Telematica Internazionale Uninettuno <i>Il Ghetto di Roma tra narrazione e rappresentazione</i>	p. 603
Andrea Giordano - Università di Padova <i>La città dipinta di Canaletto, tra espansione dello spazio e visioni dinamiche</i>	p. 613
Paolo Giordano - Seconda Università di Napoli <i>Realismo iconografico Vs spettacolarità grafica: l'Albergo dei Poveri e l'area orientale di Napoli</i>	p. 623

- Cosimo Monteleone** - Università di Padova
Teoria e pratica prospettica: le vedute urbane rinascimentali quali strumenti di misurazione e ricerca p. 635
- Paolo Oscar** - Archivio Bergamasco, Centro Studi e Ricerche
Il Sistema informativo geo-storico della Franciacorta. Ricostruzione della consistenza storica di un territorio attraverso il Catasto napoleonico (1807-1809) p. 645
- Ludovica Galeazzo, Marco Pedron** - Università di Padova
Dinamiche di trasformazione urbana: l'insula dell'Accademia a Venezia tra ricostruzione storica e percezione visiva p. 657
- Alessandra Ferrighi** - Università IUAV di Venezia
Le trasformazioni tra regola e pratica: i volti della città di Venezia tra Ottocento e Novecento p. 669
- Roberta Spallone** - Politecnico di Torino
Il disegno del contesto urbano e paesaggistico nelle cartografie catastali preunitarie in territorio italiano p. 681
- Sessione 5*
- Città di mare: architetture e caratteri evolutivi nell'iconografia storica**
Coordinatori: Salvatore Di Liello, Roberto Parisi p. 693
- Pasquale Rossi** - Università Suor Orsola Benincasa Napoli
Veduta di una città di mare dal "Diario de un viaje a Italia en 1839" del Conde de Toreno p. 695
- Maria Sirago**
Napoli "città di loisir" tra '800 e '900. Sviluppo e crisi p. 707
- Alessandro Castagnaro** - Università di Napoli Federico II
L'E42 da grande esposizione a città di fondazione verso il mare p. 717
- Rosa Carafa** - Soprintendenza BSAE Salerno-Avellino
Imago Urbis: il "Plaium montis" a Salerno p. 731
- Bruno Mussari** - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Crotone tra XVIII e XX secolo: la trasformazione della città e della sua immagine storica p. 743
- Francesca Passalacqua** - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Iconografia e architettura di Messina nel XIX secolo p. 755
- Giuseppina Scamardi** - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Porti e potere. Il cambiamento del ruolo, la trasformazione dell'immagine tra XVII e XIX secolo p. 767
- Claudia Peirè** - Università di Genova
I viaggiatori a Genova: fonti letterarie e iconografiche sul porto p. 777
- Chiara Luminati** - Università di Genova
Le passeggiate a mare genovesi dal XIX al XX secolo: fonti iconografiche e storiche p. 787
- Francesca Bonfante** - Politecnico di Milano
Ritratto di Barcellona: città, piani e fronte a mare p. 797

- Rossella Martino** - Politecnico di Bari
Elementi di architettura popolare italiana nelle case di Mario Paolini per Kos p. 809
- Oliver Sutton, James Douet** - CEA Global Education, Phoenix
Citizens or brand, conflicting priorities in the shoreline iconography of Barcelona p. 821
- Maddalena Chimisso** - Università del Molise
La piazza e il mare. Tipologia e sviluppo delle città con belvedere sull'Adriatico molisano p. 831
- Luigi Oliva** - Università di Sassari
Tra Narciso e Perseo. Il riflesso dell'immagine mediterranea nella forma urbana e nell'architettura di Taranto p. 841
- Emma Maglio** - Aix-Marseille Université, LA3M
The role of historic town of Rhodes in the scenario of Ottoman and Italian rules to the light of iconographic sources p. 855
- Giovanni Cecini**
Rodi: da città dei cavalieri a città in orbace p. 865
- Alessandra Terenzi** - Politecnico di Milano
Jaffa & Tel Aviv nell'iconografia storica: da Sposa del Mare a Città Bianca p. 877
- Stefania Palmentieri, Barbara Delle Donne** - Università di Napoli Federico II
La trasformazione del fronte marittimo di Napoli negli ultimi tre secoli p. 889
- Eleonora D'Auria**
Napoli e Venezia: vecchi ponti e nuovi nessi p. 903
- Maria Gabriella Rienzo** - Università di Foggia
Il mare sportivo a Napoli tra Ottocento e Novecento p. 911
- Sessione 6
- L'entroterra: evoluzione e iconografia della città e del paesaggio**
Coordinatori: Giulia Cantabene, Massimo Visone p. 921
- Ferdinando Coccia** - Università di Napoli Federico II
Iconografia della città e del paesaggio: Salerno e il territorio del Principato Citra nei disegni inediti del fondo Registro e Bollo. Scritture Private dell'Archivio di Stato di Salerno (1817-1862) p. 923
- Maria Martone** - Università di Roma La Sapienza
La riconoscibilità storica di un territorio trasformato. Nuove identità urbane e caratteri permanenti nella pianura pontina p. 935
- Anna Magrin** - Istituto Universitario Architettura Venezia
Il paesaggio agrario emiliano: storia e forme di un paesaggio mediterraneo p. 947
- Maria Falcone** - Università di Napoli Federico II
L'entroterra flegreo: evoluzione del paesaggio agrario tra storiografia, cartografia e iconografia p. 955
- Giovanna Ceniccola** - Università di Napoli Federico II
Identità e conservazione di un paesaggio storico. La Valle Telesina nel Sannio beneventano p. 967
- Mariarosaria Villani** - Università di Napoli Federico II
Il paesaggio dell'entroterra cilentano. Evoluzione e prospettive per la conservazione p. 979

- Simonetta Ciranna, Patrizia Montuori** - Università dell'Aquila
Avezzano 1915. Conoscere e riconoscere una nuova identità p. 989
- Arturo Gallozzi** - Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Cassino tra vecchia e nuova forma urbana. Trasformazioni e permanenze nel disegno della città p. 1003
- Antonella Armetta** - Università di Palermo
Il Belice prima e dopo il 1968 attraverso le iconografie p. 1015
- Maria Vitiello** - Sapienza Università di Roma
Il paesaggio della ricostruzione. Una ricerca di valori e identità territoriali per il restauro delle terre devastate dal sisma del 2009 p. 1025
- Agostino Di Lorenzo** - Università di Salerno
Verso Napoli, città metropolitana. Immagine ed eco-governo del territorio p. 1037
- Cristina Pallini, Annalisa Scaccabarozzi** - Politecnico di Milano
Identikit di Alessandria: il porto e il Delta p. 1047
- Antonella Marciano** - Seconda Università di Napoli
RiDisegnare paesaggi immateriali: il caso dell'Alto Casertano p. 1059
- Sessione 7*
- Le trasformazioni del paesaggio urbano nella fotografia e nella cinematografia**
Coordinatori: Francesca Capano, Marco Iuliano p. 1069
- Stefania Pollone** - Università di Napoli Federico II
Paestum tra iconografia e restauro: interpretazione ed esiti operativi p. 1071
- Pier Giorgio Massaretti** - Università di Bologna
*La ri-fondazione della Libia Balbiana (1933-1939).
Il poderoso racconto fotografico dei "Ventimila"* p. 1085
- Marco de Napoli** - Università di Napoli Federico II
La trasformazione urbana di Alessandria d'Egitto attraverso le immagini delle opere di Mario Avena (1924-1939) p. 1099
- Alessandro Giordano** - Università di Napoli Federico II
*L'immagine dei Comuni Irpini di Melito e Cairano
nella cinematografia anteriore al terremoto del 1980* p. 1111
- Angelo Bencivenga, Livio Chiarullo, Delio Colangelo, Annalisa Percoco** - Regione Basilicata
Cinema e paesaggio in Basilicata p. 1125
- Sofia Tufano** - Università di Napoli Federico II
Le immagini dell'isola di Ischia dall'Archivio Fotografico di Vittorio Pandolfi (1954) p. 1135
- Manuel Jódar Mena** - University of Jaén
Mediterranean Projected Cities through Jules Dassin's Films p. 1145
- Claudio Impiglia** - Università Sapienza di Roma
*L'Agro Portuense attraverso la pittura, la fotografia e la documentazione cinematografica:
da paesaggio rurale archeologico a territorio "conurbato"* p. 1155

- Renata Picone** - Università di Napoli Federico II
Paesaggio naturale e patrimonio costruito in costiera sorrentino-amalfitana.
Conoscenza e tutela nel Novecento attraverso la fotografia, la grafica e i cortometraggi p. 1169
- Giuseppe M. Montuono, Diego Nuzzo** - Università di Napoli Federico II
Il lungomare di Napoli: paradigma dell'oleografia tra cinema e architettura.
Da largo Sermoneta alla salita del Gigante p. 1183
- Colomba Sapio** - Università di Napoli Federico II
Mediterraneo, amalgama di affinità p. 1193
- Sergio Attanasio** - Università di Napoli Federico II
Il gran teatro del golfo attraverso le arti della rappresentazione p. 1203
- Appendice*
- Francesca Martorano**
Riflessioni sui contenuti tematici del Convegno
e sull'esito delle proposte p. 1215
- Antonello Alici, Maria Grazia D'Amelio, Elena Svalduz**
Città d'inchiostro: sguardi e parole sull'Europa moderna e contemporanea p. 1217
- Francesca Castanò**
Per un'identità moderna della città mediterranea:
Luigi Cosenza e la pianificazione a Napoli e in Campania p. 1219

Paestum tra iconografia e restauro: interpretazione ed esiti operativi

STEFANIA POLLONE

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Abstract

Paestum archaeological site is a significant testimony of ancient architecture of Magna Graecia: since its discovery around the middle Eighteenth century, it became a favorite destination for travelers and painters and an opportunity to approach the archetype of architecture. The temples were firstly object of several representations which underlined the sublimity of their forms in ruin; then, during the Nineteenth century, studies were conducted to understand their geometries and structural systems. Finally, in the first decades of Twentieth century a photographic apparatus was used as documentation for several restorations carried out in those years on the temples.

The paper aims at analyzing the iconographic and photographic documentation about the archaeological site to give an innovative contribution for the interpretation of the values recognized during centuries in the ancient palimpsest. The relation between iconography-photography-restoration in Paestum can be considered as a valid instrument to understand the evolution of approaches, theories and techniques adopted in the history of restorations of that area.

Parole chiave:

Paestum, templi dorici, iconografia, conservazione, restauro archeologico.

Paestum, doric temples, iconography, conservation, archaeological restoration.

Introduzione

L'area archeologica di Paestum rappresenta uno dei più importanti palinsesti di architettura antica del contesto campano, viva testimonianza della cultura architettonica e sociale che contraddistingue le regioni della Magna Grecia.

Meta privilegiata per viaggiatori e vedutisti, Paestum divenne, a partire dalla sua "riscoperta" avvenuta intorno alla metà del Settecento, occasione di studio e riavvicinamento con l'archetipo dell'architettura antica, proprio nel momento in cui la ricerca del "mito delle origini" caratterizzava le riflessioni della cultura contemporanea.

I templi furono, dapprima, oggetto di una numerosa messe di rappresentazioni grafiche e pittoriche tese ad evidenziarne la sublimità delle forme in rovina, per essere studiati e rilevati, poi, allo scopo di comprenderne le geometrie e definirne il sistema strutturale. Superate le soglie del XX secolo, le architetture antiche del sito archeologico pestano furono, quindi, oggetto di un apparato fotografico di rilievo e di documentazione realizzato a corredo dei numerosi interventi di restauro condotti nel corso dei primi decenni del Novecento. Quest'ultimo materiale, nella quasi completa assenza di elaborati grafici, ha costituito, nella maggior parte dei casi, l'unica testimonianza delle fasi di cantiere e degli esiti delle operazioni effettuate.

Analizzare il nutrito *corpus* costituito dalla documentazione iconografica e fotografica riguardante l'area pestana consente di interpretare i valori riconosciuti nel palinsesto antico attraverso i secoli ai fini della sua conservazione. Comprendere il rapporto iconografia-fotografia-restauro nel caso pestano può diventare strumento per la lettura dell'evoluzione degli approcci, delle teorie e delle tecniche adottate nell'ambito della storia dei restauri dell'area archeologica.

1. Iconografia, fotografia, rilievo: strumenti di conoscenza per il restauro

«Il conoscere costituisce un fare. E il fare è, a sua volta, un conoscere [...]. Il restauro è, dunque, un fare conoscitivo» [Fancelli 1994, 27].

Così Paolo Fancelli introduce la riflessione circa il rapporto dialettico che sussiste tra la storia dell'architettura e il «fare» restaurativo. Una relazione questa, definita anche 'circularità virtuosa', nella quale gli elementi si influenzano mutuamente: «il restauro [...] inverte un particolare metodo di ricerca storica ed, insieme, un'operazione dotata di inalienabili sia premesse, sia esiti di ordine storiografico» [Fancelli 1990-1992, 880]. Tenendo presente tali considerazioni, si può parlare, dunque, di «unione di storia e restauro, o più precisamente» di un «fondamento storico-critico del restauro» [Carbonara

1997, 469]. «Propedeuticamente nei riguardi del progetto di restauro, infatti, la lettura storico-critica sarà capace di individuare i punti nodali dell'opera, i suoi problemi prioritari, anche quelli deteriorativi che vanno puntualmente e diacronicamente riguardati. Non si dà, infatti, nel campo, indagine storica separata da quella scientifico-diagnostica. Ma il restauro che ne consegue, evento storico per conto suo, potrà fornire – a mezzo della vivisezione tangibile che induce dell'opera – concreti dati persino assolutamente inediti, incarnando, così, un modo particolarissimo di far storia, proprio interrogando sagacemente il dato e scoprendone peculiarità, anche di dettaglio, talora insospettate» [Fancelli 1990-1992, 878].

Nella 'circolarità virtuosa' di cui si è detto si inserisce quale terzo elemento la rappresentazione dell'oggetto architettonico, declinata nelle sue molteplici forme, dallo schizzo, alla veduta, dalla fotografia al rilievo geometrico o tematico. Converterà parlare allora di un «circolo metodico, fondato sulla triade 'disegno-storia-restauro'» nella quale «ogni elemento prende forza e nutrimento dal suo antecedente e susseguente, contribuendo a sua volta ad arricchirlo di contenuti e di stimoli verso nuovi approfondimenti» [Carbonara 1997, 469]. Con ciò non si vuole affermare che la storia dell'architettura o il restauro si avvalgano esclusivamente dell'ausilio della rappresentazione, «quando solo si pensi all'importanza, per esempio, della documentazione scritta, archivistica, epigrafica od a quella più generale storia economica, politica»; si vuole di contro «mettere in luce quanto l'osservazione diretta del monumento, con la sua conseguente rigorosa resa grafica, sia condizione indispensabile e non solo accessoria perché si faccia storiografia architettonica del pieno senso del termine» [Carbonara 1997, 469].

Se il tempo del restauro «è quello del presente stesso della coscienza riguardante» [Brandi 2000, 26], il tempo della rappresentazione non può che inserirsi e trarre significazione dalla contemporaneità. Il disegno è, dunque, documento per la storia poiché testimonia della particolare storicità dell'oggetto rappresentato, ma subisce, al contempo, l'influenza della storia stessa o, per meglio dire, dell'attitudine della coscienza storica di un dato tempo a recepire la «realtà pura» dell'oggetto da interpretare e ritrarre. I 'modi della rappresentazione' differiscono, allora, in funzione della capacità della «coscienza riguardante» di cogliere i valori insiti nel monumento nell'«attimo» di quella «fulgurazione» [Brandi 2000, 21] corrispondente alla sovrapposizione tra i concetti brandiani di *astanza* e di *flagranza* dell'opera, tra la realtà pura di questa, come momento extratemporale, eterno presente, e il suo estrinsecarsi nel tempo immanente.

Se la capacità di interpretare e trasmettere i valori riconosciuti nel palinsesto architettonico è funzione della realtà storica in cui tale riconoscimento si attua, allora, il linguaggio utilizzato per la loro descrizione è da considerare come ulteriore variabile. È così che alla lettura dell'iconografia storica, delle vedute, degli schizzi di viaggio, dei rilievi, più o meno precisi o scientifici che siano, o delle immagini fotografiche, si deve accompagnare la consapevolezza della duplice valenza documentativa che tali rappresentazioni posseggono. Da un lato, infatti, esse testimoniano l'evoluzione, in un determinato periodo storico, del modo di interpretare le preesistenze e di descriverne le caratteristiche mediante differenti 'canoni figurativi'; dall'altro, documentano la storicità dell'oggetto rappresentato in 'quel' dato tempo, nella sua consistenza materiale ed emozionale.

Si può affermare, dunque, che un serio apparato grafico sia prima di tutto documento e, al contempo, anche vero e proprio «testo» storico-critico, non espresso con il consueto linguaggio verbale ma con quello proprio della figurazione: «se un rilievo non impegna il lettore almeno quanto uno scritto diviene mera esercitazione». Esso è inoltre strumento essenziale per la «comprensione del monumento»; è garanzia d'originalità di risultati e d'acquisizioni, specie se condotto con un'assidua frequentazione dell'oggetto di studio [Giuliani 1976, 7-9; Carbonara 1997, 472-473].

Stabilita, dunque, la necessità «d'una conoscenza intima e totale del monumento», importante tanto per la storia dell'architettura quanto per il restauro, ed il valore fondamentale che assume il rilievo, «si possono evidenziare di quest'ultimo due tipiche qualità»: da un lato esso, presupponendo «una conduzione *in loco*» ed analitica delle attività, in un certo senso 'obbliga' ad un contatto diretto e prolungato con l'oggetto di studio tanto da poterne individuare e studiare «caratteristiche e particolarità che altrimenti sfuggirebbero». Dall'altro il rilievo dà «la possibilità di capire ed esprimere relazioni, fra le parti dell'edificio che ugualmente sfuggirebbero», permettendo «una lettura rapida, sintetica, comparata dell'oggetto di studio» [Carbonara 1997, 473-474].

Il giudizio sulla qualità di un restauro, infine, non potrà essere fondato soltanto sull'esito finale, funzionale e figurativo, come avviene per una architettura di nuova progettazione; esso dovrà tener conto del 'processo' che tale esito ha comportato, nei termini di un bilancio fra ciò che il manufatto era prima e come esso si presenta a seguito dell'intervento. Quanto più l'intervento avrà saputo

conservare e valorizzare il dato *a priori* costituito dalla preesistenza, tanto più esso meriterà un giudizio positivo.

Tenendo conto di tali considerazioni e della volontà di costruire una conoscenza dell'evoluzione degli approcci, delle teorie e delle tecniche adottate nell'ambito della storia dei restauri dell'area archeologica di Paestum, risulta evidente l'impossibilità di prescindere da un'attenta lettura delle interpretazioni e delle rappresentazioni delle architetture templari. Una lettura, quest'ultima, che si basa sulla fondamentale e strumentale comprensione del rapporto iconografia-fotografia-restauro anche nel caso pestano.

2. Dall'interpretazione dello «spazio pittorico» al rilievo per la conservazione

2.1 'Invenzione del mito' come attribuzione di valore

«L'area archeologica pestana rappresenta un paradigma nella conoscenza della cultura ellenica. Le restituzioni scientifiche di questo secolo hanno contribuito alla sistemazione del sito nell'antica carta delle terre del sud. Tuttavia, sono sempre i templi, superbi e incancellabili, a conferire contezza vedutistica alla valle che li ospita. In oltre venticinque secoli hanno testimoniato di vicende alterne dell'umano, dalla definizione del dorico che andava liberandosi dalle superfetazioni stilistiche, allo splendore degli insediamenti elleni, al declino, al triste spoglio, alla riscoperta» [Tocco Sciarelli 1997, 14].

Proprio quello della 'riscoperta' di Paestum è un tema intorno al quale nel corso degli ultimi decenni si sono proposte riflessioni e considerazioni di estremo interesse. In esse, la questione maggiormente dibattuta risulta essere quella legata all'individuazione dei motivi che hanno indotto il mondo culturale del secondo Settecento a guardare in modo sempre più attento al sito archeologico pestano. La curiosità nasce certamente dal fatto che, diversamente dalle antichità pompeiane ed ercolanesi 'materialmente' nascoste per secoli e riscoperte proprio in quello stesso periodo, quelle di Paestum erano rimaste, invece, sempre completamente visibili.

Non sorprende, allora, che la natura di tale graduale riavvicinamento sia riconducibile ad esigenze di carattere ideologico. Così come ha suggerito Giulio Carlo Argan, nel caso di Paestum, piuttosto che di «scoperta», sarebbe giusto parlare di «invenzione», intendendo con ciò la precisa volontà di riappropriazione di un mondo culturale al quale vengono attribuiti determinati valori [Argan 1986, 9]. È la riflessione illuminista del Settecento, infatti, che, nell'ambito di una rinnovata esigenza di laicizzazione e internazionalizzazione della cultura, va alla ricerca di «una nuova origine soprannazionale» [Argan 1986, 9] e di una impostazione razionale finalizzata alla comprensione della genesi dell'architettura basata sulla «necessaria funzionalità» di quest'ultima e «di ogni altro suo elemento, quasi postulato imposto dalla natura stessa» [Mertens 1986, 166]. In questa temperie culturale l'immagine della capanna primitiva proposta da Laugier, con la sua bipartizione in elementi principali e secondari, viene assunta quale simbolo dell'archetipo costruttivo dell'architettura [Laugier 1753].

È partendo da tali presupposti che si sviluppa l'interesse nei confronti dell'architettura greca: in essa, infatti il tempio dorico, con il suo austero sistema trilico di «colonne libere ed autonome, gli architravi disposti in senso orizzontale, il tetto che si evidenzia nei suoi timpani», viene riconosciuto come la più compiuta estrinsecazione del modello archetipico della capanna primitiva nel quale si evince chiaramente «la differenza tra elementi strutturalmente necessari e aggiuntivi» [Mertens 1986, 166]. Una 'invenzione', dunque, quella di Paestum che si configura come attribuzione di valore, come acquisizione nella coscienza storica della consistenza del monumento nella sua storicità. Lo spirito di verità e di evidenza logica propri dell'approccio illuminista hanno portato a indicare la riscoperta dell'arte greca, e in primo luogo del tempio dorico, come il presupposto fondamentale per sostituire un 'concetto' al modello o all'esemplare [Argan 1986, 10]. Così si è 'inventato il mito' di Paestum quale simbolo della grecità, nel momento in cui la cultura illuminista ha visto «come nuovo l'antico», ritrovando nel passato l'emblema di ogni novità e libertà: teorica, progettuale, politica» [Raspi Serra 1990, 9; Nietzsche 2010].

Non stupisce il fatto che i primi ad essersi interessarsi ai templi di Paestum e ad averli rappresentati siano stati pittori, incisori e architetti prima che gli archeologi o gli eruditi. La figura del pittore-viaggiatore, una sorta di *reporter* fotografico *ante litteram*, che individuava e ritraeva gli aspetti 'pittoreschi', è nata proprio dalla curiosità della cultura dell'Illuminismo nei confronti di un mondo, quello antico, riscoperto 'materialmente' nel caso delle città vesuviane, o 'idealmente' nel caso di

STEFANIA POLLONE

Paestum, che stava ritrovando tutta la sua forza evocativa [Argan 1986, 9; Briganti 1986, 60]. Parallelamente, un approccio più 'erudito' diveniva presupposto essenziale per gli studi volti ad indagare «la vera forma del dorico come verifica della teoria vitruviana degli ordini» [Raspi Serra 1986, 12]. «La natura erudita dei nuovi interessi antiquari, tutta intesa, illuministicamente, a documentarsi e a documentare, comportò la necessità di far conoscere quello che era l'oggetto delle nuove ricerche, dando luogo, con l'accrescersi della passione antiquaria, ad una vera e propria specializzazione del vedutismo» [Briganti 1986, 60].



Fig. 1: A. Joli, Paestum, Interno del Tempio di Nettuno, 1759, olio su tela, 76,5x103 cm, Reggia di Caserta.



Fig. 2: G.B. Piranesi, Disegno per la tav. V, 1777 [Pane 1980, fig. 66].

2.2 Per una interpretazione delle prime letture critiche dei templi di Paestum

L'interpretazione dei significati custoditi nelle innumerevoli rappresentazioni grafiche e pittoriche di Paestum rappresenta, in un certo senso, quella del processo, si direbbe con Georg Simmel, dal «volto» al «ritratto», in una trasposizione di valori dalla consistenza fisica delle rovine alla loro rielaborazione immaginativa, fino alla definizione della loro immagine «virtuale», meno reale, ma non meno «vera» [Simmel 1985; Villani 2011, 85-86]. Una trasposizione che, proprio in funzione della diversa capacità di riconoscimento attuata dalle singole coscienze, come si è detto, ha dato luogo a differenti 'letture' dello stesso patrimonio.

Così a partire dagli Cinquanta del Settecento, considerati i presupposti culturali a cui si è fatto cenno, iniziò una vera e propria «gara» per «conoscere, disegnare, studiare e infine rendere note al mondo» le architetture greche di Paestum; atteggiamento, questo, che dimostrò, al contempo, quale fu «l'impatto rivoluzionario che lo stesso metodo di verificare le fonti attraverso il confronto con i monumenti stessi ebbe sulla mente non solo degli studiosi ma di tutti gli uomini dotati di senso critico e sensibilità» [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, 18-37; Mascilli Migliorini 1990, 23-208; Mertens 2007, 144]. La 'riscoperta' di Paestum si pone in relazione all'evoluzione stessa del *Grand Tour*, che da viaggio di erudizione e formazione per giovani esponenti della nobiltà intellettuale, diviene cammino alla ricerca di un 'passato misterioso' che evoca l'immagine del 'primitivo', del 'mito delle origini'.

Da questo momento in poi si possono riconoscere due diversi atteggiamenti che caratterizzeranno la storia dell'iconografia pestana: da una parte vi sono i pittori e i vedutisti che giungevano a Paestum per ritrarre le vestigia degli antichi templi; dall'altra schiere di editori e scrittori che coinvolgevano architetti e disegnatori commissionando loro l'elaborazione di rilievi e vedute da inserire in dissertazioni e tomi sulle antichità dalla più o meno opinabile scientificità. Nella maggior parte dei casi le vedute realizzate dai primi costituivano veri e propri 'modelli iconografici' sulla base dei quali venivano realizzate dai secondi le illustrazioni dei volumi [Musto 2007, 337].

Un primo approccio al rilievo per la conoscenza dei templi pestani è da individuare nelle campagne di studio condotte a partire dal 1750 da Felice Gazzola al quale molti studiosi hanno attribuito il maggior merito nell'ambito della rivalutazione del sito archeologico, individuato probabilmente su suggerimento di Mario Gioffredo che lo aveva visitato nel 1746, riconoscendo in quelle architetture dei «monumenti dell'antichità» [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986, 28; Gravagnuolo 2002; Russo 2009, 1753].

L'accurato rilievo dei templi fu affidato ad una *équipe* di disegnatori e architetti tra i quali figuravano Gaetano e Antonio Magri, Gian Battista Natali, Francesco Sabbatini e Jacques Germain Soufflot: questo studio rappresenta il primo vero tentativo di fornire una documentazione esaustiva delle architetture acquisite mediante un approccio 'scientifico'. Nonostante il lavoro non fosse stato pubblicato, esso diventò la principale fonte di conoscenza e di divulgazione scientifica, tanto che numerose tavole di rilievo ad esso appartenenti furono utilizzate in pubblicazioni successive [Chiosi, Mascoli, Vallet 1986; Musto 2007, 337].

Winckelmann, che visitò Paestum nel 1758, non solo pubblicò la prima descrizione dei templi pestani, priva, però, di illustrazioni, ma dedicò a questi ampio spazio nel suo testo collocandoli nella storia generale dell'architettura e proponendoli come esempio di quella greca, considerata archetipo di tutta la produzione successiva [Mansueto 2011, 418]. Dalle sue parole risulta chiara la volontà di ricercare l'«essenza dell'origine», comprendendo, allo stesso tempo, dinanzi alle maestose architetture greche, la verità dell'opera nella risoluzione del conflitto tra i due «istinti», il «sentimento» e la «ragione» [Raspi Serra 1990, 13]. Winckelmann avrebbe consacrato, così, Paestum quale vero e proprio *topos* nel pensiero storico dell'architettura.

Con Antonio Joli, invece, si può dire che sia iniziato il rapporto diretto fra il pittore vedutista e una committenza dai precisi interessi eruditi-antiquari, tanto che alcuni hanno ritenuto plausibile che fosse stato proprio il conte Gazzola ad affidare l'incarico al pittore modenese [Musto 2007, 338]. Le vedute che questi realizzò nel 1759, costituiscono la prima esatta documentazione visiva, si potrebbe dire a carattere 'topografico', dell'area archeologica i cui punti di ripresa sarebbero presto diventati 'matrici iconografiche' per gran parte della produzione successiva [Musto 2007, 338; Mansueto 2011, 417]. Nell'adeguarsi alle esigenze documentarie della committenza Joli, esercitando una forzatura al suo modo di rappresentare la realtà e di impostare la veduta, in alcuni casi, cercò di mettere in evidenza tutti quei particolari ritenuti fondamentali per soddisfare il gusto erudito, la curiosità archeologica e l'attenzione al 'rovinismo'. Nell'*Interno del tempio di Poseidon*, volendo citare uno di questi casi, l'artista adottò una visione più ravvicinata e insolitamente presa da un punto di vista basso, quasi al livello del suolo, la più adatta a metter in luce la struttura della parte interna del tempio, la posizione delle colonne, la forma dei capitelli [Briganti 1986, 60]. Si può affermare che le vedute di Joli rappresentino le più antiche visioni dal 'vero' delle architetture pestane [Mansueto 2011, 417].

Una «visione pittoresca e poeticamente enfatizzata» delle rovine costituisce, invece, la peculiarità della pittura di Hubert Robert che, visitata la città antica di Paestum in compagnia dell'abate di Saint-Non negli anni Sessanta del Settecento, eseguì molti studi sui templi. Robert vedeva le rovine in tutta la loro classica maestà e suggestiva poesia: di conseguenza la sua pittura tendeva più al 'capriccio' e al taglio drammaticamente scenografico che non all'esatta documentazione [Briganti 1986, 61].

A partire dagli anni Settanta del Settecento, si affermò «una nuova generazione di vedutisti i cui interessi visivi, caratterizzati da una sorta di antiretorica e quindi da un'obiettività senza enfasi, da un'osservazione del reale senza deformazioni fantastiche o deviazioni rococò, si adattavano al nuovo tipo di 'reportage' paesistico e topografico richiesto dai viaggiatori colti, dalle 'menti filosofiche' e dagli antiquari». È una fase, questa, caratterizzata da un «realismo che si affida a trascrizioni estremamente obiettive ottenute ora per tratti essenziali, ora descrivendo minutamente i dettagli di rilievo, ora con modi più liberamente pittorici, ma sempre evitando inquadrature convenzionali, quinte inventate o artificiali visioni panoramiche o semi-panoramiche, per accentuare, invece, il carattere di spontaneità, di viva testimonianza del reale» [Briganti 1986, 60-61].

Pur appartenendo cronologicamente a tale periodo, Giovan Battista Piranesi, che visitò Paestum in compagnia del figlio Francesco e dell'architetto Mori nel 1777, rappresenta un *unicum* nella produzione artistica che ha avuto come soggetto il sito. Nella sua interpretazione delle architetture greche, infatti, il 'sublime' è dato come trasposizione dell'opera in forza emozionale e rivelazione, in un nuovo e più maturo Vedutismo. Così come ha affermato Roberto Pane: «Le ventuno acqueforti di Paestum [...] offrono spunti per un commento che va oltre il valore formale, peraltro assai notevole, di gran parte della serie stessa, poiché forniscono una possibilità di confronto fra la loro interpretazione settecentesca e la realtà attuale». Pur mostrandosi consapevole delle incertezze e delle difficoltà che si opponevano alla formulazione di sicure interpretazioni, all'artista non è sfuggito, però 'l'essenziale' intuendo che il tutto seguiva il fondamento dei principi razionali e che fosse presente in quelle architetture la ricorrenza di un ritmo geometrico e matematico. Piranesi riesce a tradurre in pittura la geometria dorica, sfruttando quella che si può definire «*restituito ad naturam*» ovvero attenuando, o spezzando, la rigidità lineare prospettica, mediante l'inserimento, opportunamente variato, delle macchie del verde in una «Complessità, non di rado contraddittoria fra la trasfigurazione fantastica dei templi posidonati e l'interpretazione storica degli stessi» [Pane 1980, 134, 142].

Nelle vedute di Piranesi si possono leggere, allora, la monumentale geometria, l'ordine e la misura della sequenza delle colonne doriche, la forza della loro logica struttura in una sorprendente tensione emotiva e in un forte spirito di immedesimazione [Briganti 1986, 61]. Uno 'sforzo' documentativo che, spesso, ha indotto l'artista a creare una 'propria prospettiva' «includendo nel quadro parti che la prospettiva reale non consente di vedere insieme, e talvolta abolendo addirittura alcune colonne per *vedere dentro*» nella «rappresentazione scenografica di una continuità fatta di scorci e di aperture [...] che Piranesi ha esaltato, trasfigurandola [...] non soltanto prospetticamente, ma anche nella complessa e graduale variazione degli effetti di bianco e nero [Pane 1980, 144].

Nelle incisioni pestane l'artista dimostra, dunque, un'attenzione particolare ai dettagli tecnici, allo stato di degrado: «la volontà di apprendere e possedere gli strumenti logici del progetto dei templi pestani costituisce un atto filologico ed è motivo di tanta ostinata perizia calligrafica». Essa costituisce il passo iniziale verso il primo esperimento di verifica: dalla comprensione delle articolazioni grammaticali e sintattiche del sistema di pensiero contenuto nell'opera, del sintagma grammaticale dell'architettura fino alla sua «parafraresi» [Martines 1997, 16]. Quella di Piranesi non è una visione romantica del sentimento della natura e del passato, ma una fotografia *ante litteram* di ciò che vedono i suoi occhi [Mansueto 2001, 419]. E ancora, il tema del viaggio, qui, si costituisce come «motivo preesistente *ab antiquo*», il compimento di quella ricerca della modernità, attraverso le vestigia superstiti dell'età classica: al *topos* del viaggio nell'antico, Piranesi contrappone, però, il genio del disorientamento, dello smarrimento della coscienza. Laddove, infatti, le «fratture divengono insanabili», l'artista dà inizio al viaggio interiore attraverso la quotidianità che ha come primo stadio l'immaginazione di uno spazio favoloso [Caserta 1997, 25].



Fig. 3: P. Hackert, La 'Basilica' e il tempio di Nettuno, 1777, penna, seppia, acquerello, 40,5x51,5 cm [Briganti 1986, 66].



Fig. 4: G.B. Lusieri, Il Tempio di Nettuno a Paestum, 1793, acquerello, 62x96 cm [Musto 2004, 352].

Appartengono, invece, alla «nuova generazione di vedutisti» artisti come Philipp Hackert, che di essi può considerarsi il più antico, ma anche Thomas Jones, John Robert Cozens, Richard Cooper e Louis Ducros.

Hackert, che fu a Paestum nel 1777 in compagnia di Richard Payne Knight, può essere considerato uno dei più grandi interpreti «dello spirito oggettivo illuminista, oltre che prosecutore della tradizione della pittura paesaggista» [Mansueto 2011, 423]. Negli schizzi del pittore tedesco risalenti all'anno in cui visitò l'area archeologica, è chiaramente visibile una lettura del paesaggio come evento naturale. Viene praticata una osservazione attenta della natura, dei fenomeni geologici e atmosferici, segnando una svolta in questo genere di pittura. La produzione pittorica di Hackert assume «un carattere squisitamente topografico e di vero oggetto documentario visivo, fondamentale per la fortuna di Paestum, [...] combinando alla suggestione ideale, echeggiante la mitica realtà del passato, una rappresentazione oggettiva e fotografica, istantanee *en plein air*» [Hackert 1992; Mansueto 2011, 424]. Un vedutismo, quello di Hackert, che non è più idealizzato, anzi, sembra connotarsi di un carattere 'topografico' definito da un realismo più maturo e immediato. L'artista non si lascia influenzare dalle suggestioni della generazione precedente, bensì è egli stesso, in prima persona, a farsi portavoce, in qualità di osservatore diretto, della realtà del monumento, riportandone ogni minimo particolare con un'attenzione degna di una vera e propria ricerca archeologica e storica. Il carattere documentativo delle sue 'visioni' deriva, pertanto, proprio dall'attitudine del pittore all'assidua frequentazione delle strutture che raffigura [Hackert 1992].

Altra importante figura interna alla temperie artistica degli ultimi decenni del XVIII secolo è, senza dubbio, Cozens le cui vedute risultano essere documenti fondamentali per la restituzione visiva della realtà coeva dei luoghi: le tracce disegnate da questi su carta sono reali istantanee eseguite dal vivo a diretto contatto con l'oggetto della figurazione [Briganti 1986, 73-75; Mansueto 2011, 423]. Cozens rappresenta i templi stagliati contro un cielo minaccioso di tempesta, lasciando agli effetti chiaroscurali il compito di definire le membrature architettoniche. L'atmosfera drammatica e una certa intonazione pre-romantica, già anticipate in parte dal Piranesi, in Cozens irrompono senza esitazioni, anticipando, nei valori chiaroscurali, gli scenari minacciosi e la tensione emotiva che sarebbe stata tipica di William Turner di qualche decennio posteriore.

Tanto in Cozens quanto in Turner, secondo quanto nota Mansueto, «il tema storico e archeologico è affrontato senza alcuna ambizione filologica, ma con l'aspirazione a offrire la suggestione di un paesaggio classicheggiante con la luce che sfuma in lontananza fino a farsi totalmente evanescente con la giusta dose di drammaticità che anima il contrasto». Il vedutismo di Hackert e di Cozens non è più idealizzato, anzi, sembra connotarsi di un carattere 'topografico' definito da un realismo più maturo e immediato. Le suggestioni originatesi in questo periodo avrebbero caratterizzato tutta la produzione pittorica successiva: a partire dagli anni Ottanta del Settecento, infatti, si aprì una stagione iconografica inquadrabile in una visione già 'romantica' della realtà [Musto 2007, 339].

Tra la seconda metà e la fine del XVIII secolo, a fianco alla produzione iconografica declinata nelle sue molteplici suggestioni, bisogna tener conto di quelle pubblicazioni 'scientifiche' che avrebbero rappresentato la principale fonte di documentazione riguardo il sito archeologico.

La prima tra queste a poter essere considerata in tali termini, «concepita in forma monografica e composta da testo descrittivo ed interpretativo, vedute e rilievi dello stato attuale e di ipotetica ricostruzione dei templi di Paestum», è *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia in Magna Grecia* pubblicata dall'inglese Thomas Major nel 1768 [Mertens 1986, 173]. Anticipando quello del Gazzola, il testo di Major riuscì, contando su di un ricco materiale illustrativo composto da una serie di vedute di Joli e del napoletano Magri, nonché di rilievi di diversa provenienza, a suscitare risonanza a livello internazionale. La novità editoriale dell'opera consiste, oltre che nell'essere il risultato non di una spedizione scientifica, ma della ricostruzione della «verità» storica dei templi attraverso una operazione critica di confronto tra le differenti fonti, nell'essere, anche, il primo tentativo di offrire degli edifici una ricostruzione ipotetica e non il solo rilievo [Mascilli Migliorini 1990, 42].

Edizione 'autorizzata' del progetto del Gazzola fu, invece, *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia* pubblicata dal Paoli nel 1784. Articolata nell'impostazione generale come quella di Major, l'opera oltre che accusare una mancanza di coerenza e di omogeneità tra testo ed illustrazioni, presenta un vizio di fondo: alla base della riflessione del Paoli c'è la convinzione, ancora ampiamente diffusa nell'Italia di quel periodo, della superiorità degli Etruschi, da cui deriverebbe l'idea che le colonie greche avessero acquisito il modello templare da un prototipo etrusco pestano, diffondendolo, poi, raffinato nel mondo greco [Mertens 1986, 173]. Il testo, se da un lato risulta essere prezioso per la precisione dei rilievi e dei dettagli architettonici, dall'altro non riesce ad uscire dall'ambiente erudito nel quale era stato concepito. L'opera del Paoli si pone, ciò nonostante, come importante esercizio di quel metodo archeologico che si sarebbe sviluppato successivamente [Mascilli Migliorini 1990, 107].

E infatti, proprio dalla più vasta conoscenza del contributo dell'arte e dell'architettura antica si crearono i presupposti per una seconda fase di studio ancora più approfondita: la precisione stessa del rilievo e della rappresentazione di quella architettura iniziò, così, ad essere considerata come strumento indispensabile per la sua comprensione. Un passo fondamentale, questo, per la nascita della scienza archeologica.

La figura di Claude Mathieu Delagardette, autore de *Les Ruines de Paestum ou Posidonia, Ancienne Ville de la Grande Grèce à vingt-deux lieues de Naples dans le golfe de Salerne* (1799), si inserisce proprio nel filone che riconosceva nell'obiettività e scrupolosità dello studio e della documentazione dei monumenti antichi la premessa per la loro conoscenza. L'architetto è convinto assertore della necessità di intrattenere un rapporto diretto e 'confidenziale' con i monumenti studiati e di terminare e controllare il lavoro sul posto [Chiosi, Mascioli, Vallet 1986, 36], distinguendo accuratamente il rilievo dello stato di conservazione dei ruderi dalle ipotesi di ricostruzione. L'opera si pone come passo decisivo verso il rilievo del monumento storico inteso come disciplina scientifica che usa tutti i mezzi offerti dalle scienze naturali moderne [Mertens 1986, 179] affrontando, peraltro, anche problematiche connesse alla conoscenza dei materiali costruttivi. L'analisi delle rovine condotta da Delagardette, caratterizzata da un approccio più scientifico e da una metodologia d'indagine più sistematica, in totale assenza di rimandi al 'pittorresco' [Pontrandolfo 1986, 125], risulta dettagliata e presenta continui richiami alle fonti letterarie, così come minuzioso è lo studio di coeve architetture doriche dalle quali

poter trarre indirizzi stilistici e compositivi per una ipotetica restituzione 'filologica' dello stato originario delle strutture templari [Mascilli Migliorini 1990, 141-142].

2.3 Dall'architettura all'archeologia, al restauro archeologico

«Nell'evoluzione del momento storico dal 1750 al 1830 l'identità del dorico gioca un ruolo che si identifica nella architettura in funzione sociale, in semplificazione strutturale, in ideazione monumentale corrispondendo alle tensioni di un'epoca che passa dall'idealismo illuminista al pragmatismo positivista. Esse palpitano, anche, nella evoluzione teorico-culturale delle testimonianze di Paestum» [Raspi Serra 1990, 12]. Le considerazioni avanzate già negli ultimi anni del Settecento avrebbero segnato anche l'Ottocento, secolo caratterizzato da profondi mutamenti tanto di ordine ideologico e politico, quanto culturale. Così se tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, il 'ritorno all'antico' aveva assunto un carattere marcatamente strumentale, con il tramonto del Neoclassicismo e con il conseguente avvio del pluralismo degli stili, lo studio dell'architettura antica, liberato dal «suo vincolo all'insegnamento della progettazione» del nuovo, «comincia ad acquisire sempre di più i caratteri di una disciplina più o meno autonoma nell'ambito delle scienze storiche» [Mertens 1986, 194].

Se, dunque, la moderna disciplina archeologica ha mosso i primi passi con Winckelmann ed è andata, poi, qualificandosi nel tempo acquisendo sempre maggiore scientificità, «il moderno concetto di restauro vede, tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX, la sua nascita ed una rapida maturazione» in un momento in cui l'architettura è «ormai concepita mediante un 'atto riflesso', differente ed autonomo dalla creazione; passato e presente» fino ad allora «uniti nella continuità del fare, divergono ponendosi come due momenti contrapposti». Il restauro propriamente detto è, quindi, definito dalla «nuova coscienza storica come atto distinto e storicamente autonomo dall'opera sulla quale interviene, atto [...] critico [...], atto di cultura, mosso da ragioni prettamente spirituali» [Carbonara 1997, 73].

Il restauro che caratterizza i primi decenni dell'Ottocento è convenzionalmente definito 'archeologico', «sia perché volto, quasi per elezione, alle opere dell'antichità [...] sia per il rigore degli interventi, anticipanti metodi ed acquisizioni che saranno, poi, della moderna archeologia» [Carbonara 1997, 87]. Tale approccio, i cui principi avevano trovato una prima e più compiuta enunciazione nella Francia di fine Settecento, erano giunti anche nel contesto italiano, nei primi anni del nuovo secolo, insieme alle stesse istituzioni d'oltralpe che qui stavano regnando.

Gli interventi di restauro che interessarono i templi di Paestum, eseguiti nel 1805 e nel 1828 condotti dall'architetto Antonio Bonucci, sotto la direzione di Felice Nicolas [d'Henry 1986, 139-146], possono essere, allora, declinati all'interno di questo approccio metodologico. I lavori riguardarono, per la prima campagna di restauri, l'assicurazione con spranghe metalliche di cantonali, la pulitura e la sarcitura di diverse lacune con elementi di analogo materiale rinvenuti in situ, nei templi di Atena e di Nettuno e, per la seconda, la parziale reintegrazione dei timpani del tempio di Atena, mediante l'aggiunta di muratura in mattoni. L'individuazione della cronologia degli interventi risalenti al 1828, oltre che attraverso lo studio dalle fonti bibliografiche ed archivistiche finora note, utilizzate anche per la documentazione dei precedenti restauri, è stata resa possibile mediante un'attenta analisi delle vedute e dei rilievi delle facciate del tempio eseguiti in quegli stessi anni [Cipriani, Avagliano 1991, 50]. Questo a testimonianza dell'importanza che la lettura interpretativa delle fonti iconografiche assume e della valenza di queste quali indispensabili strumenti di conoscenza per la storia e per il restauro.

Dall'inizio dell'Ottocento e durante gli anni successivi alle due più importanti campagne di restauro, il sito fu interessato da notevoli attività di scavo e di sistemazione dei ruderi localizzate principalmente in corrispondenza dell'area della necropoli a settentrione delle mura e del cosiddetto Tempio Italo.

Straordinaria testimonianza di questa fase dei lavori, nella quale al valore documentario della rappresentazione si associa anche una certa pregnanza iconografica, è la *Veduta di Pesto presa fuori dalle mura* realizzata da Pietro Pequignot nel 1805. Questi, come in una istantanea, descrive la fortuita scoperta di una tomba nell'area della necropoli e, contestualmente, dà spazio alla narrazione dello stato dei luoghi, inquadrando sullo sfondo il tempio di Atena.

Parallelamente il sito continuava ad essere soggetto privilegiato della figurazione *tout court*. La produzione artistica di quegli anni risultava caratterizzata, però, a differenza di quella dei decenni precedenti, da una «freddezza neoclassica nel disegno delle architetture» e da un «adattamento arcadico e classicheggiante del paesaggio circostante» con una attenzione «quasi maniacale alla rappresentazione dei dettagli» fino ad ottenere una resa tanto realistica da sembrare fotografica [Briganti 1986, 62].

A tale produzione si può assimilare l'operato di Giovan Battista Lusieri, il quale, sebbene abbia ritratto Paestum nel 1793, segna chiaramente il passaggio alla nuova fase pittorica ottocentesca. Questi consegna «al nuovo secolo una immagine rinnovata del sito pestano, più raffinata e accurata» in cui con una «straordinaria capacità espressiva caratterizzata da un sorprendente uso del colore [...] immortala nei suoi acquerelli lo spettacolo mistico e suggestivo delle silenziose rovine» [Musto 2007, 340].

Nel dipinto di Anton Pitloo, databile al 1818, sembra presente, invece, un certo 'naturalismo paesistico': qui l'artista tende ad enfatizzare un sentimento di solitudine e di rovina, ponendo in primo piano la natura selvaggia e desolata del sito e lasciando intravedere sullo sfondo in lontananza la presenza dei templi.

Anche la cultura romantica dell'Ottocento rimase rapita dalle imponenti rovine pestane, testimonianze misteriose di una antica città scomparsa, circondate dalla desolazione e dall'abbandono. A tal proposito si può ritenere che l'opera di William Turner si sia fatta portavoce del senso di quel 'sublime naturale' che diviene simbolo e significato della visione romantica della realtà. La rappresentazione di Turner è frutto della rielaborazione di una immagine introspettiva filtrata dal ricordo in cui a vincere sono le forze della natura. Nella sua interpretazione dei templi di Paestum, stagliati contro un cielo nero minaccioso di tempesta e colpiti da fulmini, visione naturale e simbolo si confondono, uniti in un nuovo sentimento del Sublime.

L'itinerario iconografico termina sul finire dell'Ottocento giungendo, ormai, ad una fase di passaggio dal romanticismo di maniera ad una ricerca pittorica che spinge verso approfondimenti più complessi. Le atmosfere si caricano di sentimenti e di emozioni contrastanti e si comincia ad avvertire quella leggera vena retrospettiva, connaturata alla crisi dei valori del tardo Ottocento e alla ricerca della propria identità, che guiderà i pittori del Novecento [Musto 2007, 340].

Nell'inquadrare l'evoluzione delle interpretazioni e degli approcci del XIX secolo, non si può fare a meno di considerare le esperienze dei «nuovi architetti che in ordine di tempo di succedono a Paestum – Wilkins, Schinkel, Labrouste, Viollet-le-Duc – diversamente imperniano della loro interpretazione l'età moderna e diversamente significano il ricordo di Paestum e del dorico nel carattere culturale della loro memoria e della loro epoca» [Raspi Serra 1990, 15].

Se in Wilkins il 'ritorno al greco' è animato dalla sensibilità del pittoresco, in una resa vibrante



Fig. 5: P. Pequignot, *Veduta di Pesto presa fuori delle mura presso la Porta Aurea*, 1805, stampa [Longo 2010, 24].



Fig. 6: E.E. Viollet-le-Duc, *Interno del tempio di Nettuno*, 1836, acquerello, biacca, 29,2x47,6 cm [Briganti 1986, 80].

dell'architettura, per Schinkel Paestum non è una «nuova avventura d'idee, ma una conferma di un percorso concettuale espresso nei termini di una riduzione dell'immagine a forma geometrica elementare». Con Schinkel si giunge alla vittoria dell'idea moderna, al «dominio delle linee rette» [Raspi Serra 1990, 15-16].

Viollet-le-Duc visitò il sito durante il suo *Voyage d'Italie* (1836-37), viaggio che per questi costituì «una sostanziale premessa a un momento di chiarimento concettuale fondamentale» [Mascilli Migliorini 1990, 208]. A Paestum l'architetto studiò i templi, descrivendoli nel *Journal* con tre rapidi giudizi, che ne colgono, tuttavia, con specifica attenzione, caratteristiche e differenze. La lettura dell'acquerello

raffigurante l'interno del Tempio di Nettuno lascia intuire la volontà del francese di carpire il valore strutturale dell'architettura greca. Qui, infatti, Viollet-le-Duc, liberò la struttura del tempio da ogni possibile elemento, naturale o umano che fosse, che avrebbe potuto interferire con la comprensione della 'verità' della struttura, aprendo la strada alla riflessione teorica che avrebbe contribuito ad indirizzare la sua formazione culturale verso quella che Amedeo Bellini ha definito una «estetica funzionalista» [Bellini 1980].

Henri Labrouste, autore del volume *Temples de Paestum. Restauration des monuments antiques*, edito postumo a Parigi nel 1877, concepito secondo il modello della pubblicazione scientifica settecentesca e contenente i rilievi e i disegni che l'architetto aveva elaborato durante gli anni del suo pensionato, dà testimonianza di una nuova interpretazione dei templi pestani. Nella sua opera, infatti, le architetture greche rivivono nel progetto di restauro, o per meglio dire di 'divinazione' che questi propone e che diviene il manifesto del «più aggiornato storicismo» [Raspi Serra 1990, 16]. I tre templi non sono più, allora, «testimonianze indagate, immagini inquietanti, ruderi disfatti» bensì rivivono nelle loro ricostituite forme compiute. Per Labrouste il disegno, dunque, si costituisce quale strumento indispensabile per l'acquisizione di un linguaggio e, al contempo, mezzo per la sua successiva sperimentazione.

A caratterizzare l'ultimo quarto dell'Ottocento, in un momento in cui la nuova scienza archeologica stava acquisendo maggior forza, supportata da un crescente legame tra le discipline fondamentali della storia e della tecnica, si pone la collaborazione tra l'architetto Robert Koldewey e l'archeologo Otto Puchstein dalla quale sarebbe nata l'opera *Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien* (1899), destinata a diventare la più ricca documentazione sull'architettura delle colonie greche d'occidente. Esattamente un secolo dopo il Delagardette, Koldewey e Puchstein pubblicano la più esauriente e dettagliata descrizione dei templi di Paestum, accompagnata da rilievi precisi ed obiettivi del loro stato di conservazione. L'approccio metodologico utilizzato dall'architetto è diventato il modello ancora oggi valido per lo studio di un monumento: dal rilievo attento del suo stato attuale, alla descrizione di ogni suo minimo dettaglio – formale, strutturale o tecnico – alla sua valutazione storica [Mertens 1986, 192-194; Mertens 2007, 148-150].

Questo lavoro va, tuttora, analizzato come fase paradigmatica nel passaggio da una conoscenza dell'antico volta alla comprensione delle sue forme in funzione di una loro successiva divinazione, come nel caso di Labrouste, ad una conoscenza finalizzata ad una più rispettosa ed attenta conservazione. In tale fase risulta evidente quanto lo strumento grafico e figurativo trovi la massima esplicitazione e qualificazione del suo carattere di documentazione.

3. Fotografia e documentazione

Tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento le modalità di rappresentazione mutarono considerevolmente per via dell'avvento della fotografia: a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, infatti, essa si sostituì a quelle vedute, realizzate con tecniche diverse, che, come si è visto, fino a quel momento avevano costituito l'unico mezzo di documentazione visiva e di conoscenza della città antica [Longo 2010, 24]. La fotografia, strumento più attendibile ed economico rispetto alle incisioni e ai disegni, iniziò, allora, a costituirsi come fondamentale supporto per la documentazione e per la divulgazione degli esiti delle attività scientifiche che interessarono il sito archeologico. Tale ruolo, però, non si costituì in modo chiaro fin dall'inizio: le prime immagini fotografiche, infatti, tendendo ad inquadrare esclusivamente i templi, dimostravano quanto l'influenza esercitata dai modelli iconografici del vedutismo ottocentesco fosse ancora determinante per la scelta dei punti di ripresa e dei soggetti da rappresentare.

Giorgio Sommer, nella sua attività di fotografo, esercitata a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, può essere considerato come il maggiore esponente di questa fase di passaggio tra l'iconografia e la fotografia nella quale sono evidenti le suggestioni della prima sulla seconda. Negli scatti di Sommer, infatti, la ieraticità dei templi, ritratti quali soggetti privilegiati della ripresa, rimanda alle visioni di Hackert, precedenti di quasi un secolo: le monumentali architetture si stagliano, in entrambi i casi, in un «paesaggio rimasto immutato, privo dell'azione di antropizzazione e ancora col sapore di un tempo sospeso» [Mansueto 2011, 424]. Le prime riprese fotografiche sembrano essere del tutto disinteressate alla documentazione dell'ambiente: solo raramente, infatti, è possibile intravedere brani del contesto paesaggistico ai quali, peraltro, sembra essere assegnato un carattere puramente scenografico [Vecchio 2003, 5].



Fig. 7: G. Sommer, Paestum, Tempio di Nettuno, 1860 ca., fotografia [Mansueto 2011, 429].



Fig. 8: E. Samaritani, Santuario meridionale, cavea artificiale per lo svolgimento degli spettacoli, 1932, fotografia [Longo 2010, 38].

È soltanto successivamente, a partire dai primi decenni del XX secolo, che la fotografia iniziò a qualificarsi come strumento di documentazione, subentrando in essa chiavi di lettura di senso strettamente archeologico, propagandistico e, più tardi, turistico. Nel periodo compreso tra la prima decade del Novecento e la metà degli anni Trenta si concentrarono intense attività di scavo e di restauro che interessarono l'area archeologica [Cipriani, Avagliano 1991, 51-55]. Dapprima, a partire dal 1907 e grazie all'impegno di Vittorio Spinazzola, furono eseguiti una serie di scavi, caratterizzati da una maggiore sistematicità, in corrispondenza della strada romana e dell'area del Foro. Qui, furono realizzati interventi di anastilosi e di reintegrazione delle colonne del lato meridionale. Interventi questi, oggi ancora visibili, che sono stati individuati anche attraverso l'analisi delle coeve riprese fotografiche [Cipriani, Avagliano 1991, 51].

Nel periodo compreso tra la fine degli Venti e quella degli anni Trenta, le attività nel sito pestano furono segnate dalla presenza dell'Ente per le Antichità e i Monumenti della Provincia di Salerno che indirizzò i lavori di scavo e di restauro per mezzo del pratico operare di Amedeo Maiuri, peraltro già impegnato a Paestum nella precedente campagna del 1926. In tali anni si procedette alla realizzazione di interventi di anastilosi, integrazione, ricomposizione e consolidamento dei ruderi che, in linea di principio, tendevano ad uniformarsi alle raccomandazioni delle contemporanee Carte del restauro. Alcuni di essi, però, sembrarono assumere una connotazione più marcatamente propagandistica derivante dall'adesione al 'culto dell'antico' proprio dello spirito del regime piuttosto che da una reale volontà conservativa. A tale insieme di operazioni si può ascrivere, ad esempio, quella che comportò la realizzazione di una cavea tra la Basilica e il tempio di Nettuno al fine di ospitare le rappresentazioni classiche che si tennero negli anni tra il 1932 e il 1938 e per la cui costruzione furono disinvoltamente reimpiegati blocchi della murazione antica.

Fotografo ufficiale dell'Ente, Ernesto Samaritani documentò con i suoi scatti gli scavi e gli interventi di restauro condotti in quel periodo. L'assiduo e sistematico lavoro del fotografo e la notevole entità del materiale da questi prodotto, costituente, oggi, un ricchissimo fondo, rappresentano la più viva affermazione dell'acquisizione dello strumento fotografico quale mezzo di documentazione. Le immagini scattate in quegli anni si costituiscono, infatti, quale testimonianza tanto dello stato di conservazione delle strutture, quanto delle tecniche impiegate nella realizzazione degli interventi, ponendosi, al contempo, quale spunto di riflessione critica circa gli esiti dei restauri e la collocazione di questi nell'evoluzione degli approcci metodologici della disciplina.

L'acquisita consapevolezza circa il fondamentale ausilio e la validità scientifica della fotografia per la costruzione della conoscenza del patrimonio archeologico avrebbe caratterizzato l'impiego della stessa nella documentazione degli interventi realizzati nei decenni successivi, a partire dagli anni Cinquanta. Notevole, a tal proposito, la qualità degli scatti di Carlo Samaritani, figlio di Ernesto, appartenenti ad un fondo, quasi del tutto inedito, conservato presso la Direzione dei Musei e della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte della provincia di Salerno, il cui studio potrebbe costituirsi come interessante occasione di approfondimento di tali tematiche.

Contestualmente, l'immagine di Paestum e dei suoi monumenti iniziò a diffondersi tra un pubblico sempre più vasto per mezzo della circolazione delle cartoline postali. Per queste ultime lo strumento

fotografico, privato dei più rigorosi intenti scientifici, tornava ad essere pura figurazione, canone espressivo ed emozionale capace di suscitare nelle «coscienze riguardanti» il senso di quel valore dell'antico, che, qualche secolo prima, aveva determinato l'«invenzione del mito».

Bibliografia

- ARGAN, G.C. (1986). Prefazione. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- BELLINI, A. (1980). Viollet-le-Duc: idea dell'architettura e idea del restauro. In *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*. Dipartimento per la conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, Facoltà di architettura del Politecnico, Milano.
- BRANDI, C. (2000). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- BRIGANTI, G. (1986). Paestum e il Vedutismo settecentesco. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro*. Napoli: Liguori.
- CASERTA, C. (1997). La reinvenzione di Paestum. Giovan Battista e Francesco Piranesi dal recupero della memoria alla scenografia d'ambiente. In *Paestum negli anni del gran tour*. A cura di ID. Salerno: Ripostes.
- CHIOSI, E., MASCOLI, L., VALLET, G. (1986). La scoperta di Paestum. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- CIPRIANI, M., AVAGLIANO, G. (1991). Interventi di restauro dalla riscoperta ad oggi. In *Paestum. Étude de cas de vulnérabilité du patri moine. PACT32*. A cura di TOCCO SCIARELLI, G. Rixensart: Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels.
- D'HENRY, G. (1986). Operazioni di restauro e valorizzazione e norme di tutela dell'area archeologica. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- FANCELLI, P. Restauro e Storia. In Saggi in onore di Renato Bonelli. In *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*. (1990-1992), 15-20.
- FANCELLI, P. (1994). Il restauro come strumento di ricerca storica. In *Principi e metodi della Storia dell'Architettura e l'eredità della 'Scuola Romana'*. A cura di COLONNA, F., COSTANTINI, S. Roma: Centro Stampa di Ateneo.
- GIULIANI, C.F. (1976). *Archeologia documentazione grafica*. Roma: De Luca.
- GRAVAGNUOLO, B. (2002). La sacra origine dell'architettura. In *Mario Gioffredo*. A cura di ID. Napoli: Guida.
- HACKERT, J.P. (1992). *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli*. A cura di DE SETA, C. Milano: Ricci.
- Il restauro dei templi di Poseidonia: un intervento di conservazione e valorizzazione*. (2004). A cura di TOCCO SCIARELLI, G. Pellezzano: Arti Grafiche Sud.
- LAUGIER, M.A. (1753). *Essai sur l'architecture*. Paris.
- LONGO, F. (2010). Le mura tra descrizione e rappresentazione dal Cinquecento ai primi decenni del Novecento. In CIPRIANI, M., PONTRANDOLFO, A. *Paestum: scavi, ricerche, restauri. I-Le mura. Il tratto da Porta Sirena alla Postierla 47*. Paestum: Pandemos.
- MANSUETO, L. La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum. In *Annali Online Lettere – Ferrara*. VI (2011), 1-2.
- MARTINES, R. (1997). I chiodi di Piranesi. In *Paestum negli anni del gran tour*. A cura di CASERTA, C. Salerno: Ripostes.
- MASCILLI MIGLIORINI, P. (1990). Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836. In *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti 1750-1836*. A cura di RASPI SERRA, J. Modena: Franco Cosimo Panini.
- MERTENS, D. (1986). I templi di Paestum nella prima storiografia dell'architettura antica. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- MERTENS, D. (2007). I Templi di Paestum paradigma per lo studio dell'architettura classica. In *Architettura pubblica e privata nell'Italia antica*. A cura di QUILICI, L., QUILICI GIGLI, S. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- MUSTO, G. (2007). Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour. In *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. A cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.

- NIETZSCHE, F. (2010). *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*. Roma: Newton Compton.
- PANE, R. (1980). *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*. Milano: Edizioni di Comunità.
- PONTRANDOLFO, A. (1986). La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di RASPI SERRA, J. Firenze: Centro Di.
- RASPI SERRA, J. (1986). Introduzione. In *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico. 1750-1830*. A cura di EAD. Firenze: Centro Di.
- RASPI SERRA, J. (1990). Pensare Paestum. In *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di scritti 1750-1836*. A cura di EAD. Modena: Franco Cosimo Panini.
- RUSSO, V. (2009). Aesthetic research and "mixed" techniques in the eighteenth-century restoration work of Mario Gioffredo. In *Protection of Historical Buildings, PROHITECH 09*.
- SIMMEL, G. (1985). *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*. Traduzione italiana di PERUCCHI, L. Bologna: Il Mulino.
- TOCCO SCIARELLI, G. (1997). Una costante riflessione. In *Paestum negli anni del Gran Tour*. A cura di CASERTA, C. Salerno: Ripostes.
- VECCHIO, S. (2003). *All'ombra dei templi di Paestum: dai maestri della fotografia ai saluti in cartolina*. Salerno: Plectica.
- VILLANI, P. Viaggio senza ritorno. Per uno studio su Paestum e sul racconto del turismo archeologico. In *Rivista di Scienza del Turismo*. II (2011), 1.